



ABSTRACTS / ÖZETLER

3-5 October / *Ekim* 2019
Hacettepe University / *Hacettepe Üniversitesi*
Ankara



Under the auspices of the
PRESIDENCY OF THE
REPUBLIC OF TURKEY



TÜRKİYE CUMHURİYETİ
CUMHURBAŞKANLIĞI
Şimşeklerinde



16th INTERNATIONAL CONGRESS OF TURKISH ART: ABSTRACTS

16. ULUSLARARASI TÜRK SANATLARI KONGRESİ: ÖZETLER



MINISTRY OF CULTURE
AND TOURISM
GENERAL DIRECTORATE OF FINE ARTS



HACETTEPE
UNIVERSITY



KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
GÜZEL SANATLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ



HACETTEPE
ÜNİVERSİTESİ

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, No: 3642

Editor / Editör

Serpil Bağcı

Translation and proof reading / Çeviri ve Düzelti

Serpil Bağcı

Lâle Uluç

Graphic design and application / Grafik tasarım ve uygulama

Yasin Büyüктаşkapulu

Printing / Baskı

Önka Matbaa

www.onkamatbaa.com +90 312 3842685

© Scientific responsibility of the abstracts belongs to the authors

© Özetlerin bilimsel sorumluluğu yazarlarına aittir.

ISBN 978-975-17-4291-9

Print run / Baskı adedi

300

Ankara, September / Eylül 2019

The Local Organization Committee is grateful to the following for their collaboration and contribution to the 16th International Congress of Turkish Arts:

Members of the International and National Committees of the International Congress of Turkish Arts; the Turkish Ministry of Culture and Tourism, Directorate General of Fine Arts, Directorate General for Copyright; Hacettepe University, Faculty and Students of the Art History Department, Max van Berchem Foundation; Anatolian Civilizations, Cermodern, Erimtan Archeology and Art, and Rahmi Koç Museums, Vehbi Koç Ankara Studies Research Center;

Mehmet Nuri Ersoy, Turkish Minister of Culture and Tourism, Deputy Minister Özgül Özkan Yavuz; Prof. Dr. Haluk Özen, Rector of the Hacettepe University, Deputy Rector Prof. Dr. Rahime Nohutçu, Dean of the Faculty of Letters Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu; Member of the Presidential Council of Culture and Art Policies Havva Hümeysra Şahin; Turkish Ministry of Culture and Tourism, General Director of Fine Arts Assoc. Prof. Dr. Murat Salim Tokaç, Deputy General Director of Fine Arts Dr. Alper Özkan, Head of Department of Plastic Arts Berrin Kavlak, Ms. Pınar Coşkun, Mr. Başar Çavuşoğlu, Mr. Nihat Değirmenci, Dr. Massumeh Farhad, Prof. Dr. Scott Redford, Prof. Dr. Günsel Renda and Mr. Serhan Tuncer.

16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi Yerel Düzenleme Komitesi,

Uluslararası Türk Sanatları Kongresi Uluslararası ve Ulusal Komite üyelerine, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Telif Hakları Genel Müdürlüğü'ne; Hacettepe Üniversitesi yöneticileri ve çalışanlarına, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim kadrosuna ve öğrencilerine; Max van Berchem Vakfı'na, Anadolu Medeniyetleri, Cermodern, Erimtan Arkeoloji ve Sanat ve Rahmi Koç Müzelerine, Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Merkezi'ne;

T.C. Kültür ve Turizm Bakanı Mehmet Nuri Ersoy'a, Bakan Yardımcısı Özgül Özkan Yavuz'a; Hacettepe Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Haluk Özen'e, Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Rahime Nohutçu'ya, Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu'na; Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Politikaları Kurul Üyesi Havva Hümeysra Şahin'e; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürü Doç. Dr. Murat Salim Tokaç'a, Genel Müdür Yardımcısı Dr. Alper Özkan'a, Plastik Sanatlar Dairesi Başkanı Berrin Kavlak'a, Pınar Coşkun'a, Başar Çavuşoğlu'na, Nihat Değirmenci'ye, Dr. Massumeh Farhad'a, Prof. Dr. Scott Redford'a, Prof. Dr. Günsel Renda'ya ve Serhan Tuncer'e kongrenin gerçekleşmesindeki katkıları için teşekkür eder.

Akar, Tuba

FIRE, WATER, STEAM AND SMOKE: TECHNICAL PROBLEMS/ QUESTIONS OF THE *HAMAM*

Fire, water, steam and smoke; the main elements and technical problems & questions of a *hamam* building;

“Zeyd rents a waqf hamam from its mutevelli and when he burns his own wood in the hearth of the külhan and wishes to sell the soot that forms in the hearth of the külhan, does the waqf mütevelli have the power to say that he will obtain it and sell it, thereby prevent Zeyd from taking it? Answer: No.” So says the sheikhulislam Abdürrahim. This *fatwa* states that the soot, which is accumulated in the *külhan* and used in ink-making, can solely be used by the operator of the *hamam*. It also clarifies another issue: the use of the shaft above the door between the *ılıklik* and *soğukluk*, since it is explained that the shaft was used to collect soot. After all, the Süleymaniye Mosque had a soot room, collecting the soot created by the oil-lamps to be used in the manufacture of ink. Why should there not be a similar system in *hamams*? However this issue loses its validity with Zeyd’s question. The fire in the *külhan* would turn into smoke, the particles in the smoke would turn into soot, and the soot would turn into ink. So, what was the shaft for?

Murathan Mungan writes in his *Kadından Kentler*:

“One of the drops accumulating on the dome of the frigidarium plumps up and falls on Nebahat Abla’s face, as it slides down towards her eye, she wipes it off her forehead.”

This was exactly the purpose of the shaft between the *ılıklik* and *soğukluk*; the hot air that escaped from the *ılıklik* into the *soğukluk* would pass through this shaft. Otherwise, just as in Mungan’s observation, the hot and humid air entering the *soğukluk* would rise towards the dome and condense upon hitting the cold surface of the dome to fall down as a water drop. This technical problem was most likely experienced by old building masters and solved accordingly; constructing a ventilation shaft between the *ılıklik* and *soğukluk*.

Why then, did this shaft not exist in all *hamams*? Was it possible to carry out a chronological analysis of this solution to condensation, which the old masters had found? Also, was this shaft the only solution or could the problem be resolved with the use of plaster on the *hamam* dome? The fact that plasters used in *hamams* are hydraulic, and that water vapour can permeate through them has already been elaborated through laboratory analyses. Could the water vapor permeability capacity of dome plasters enable the hot and humid air to be released without condensation?

It was not only water vapor but there was also waste water that needed to be drained from the *hamam*. So, how was this done? This matter was the subject of various *şer-i sicils* due to disputes concerning the repair and maintenance of waste water drainage channels, as well as their relationship with their surroundings.

Fire, water, steam and smoke; their entrance and exit, as well as their routes within the *hamams* are the main issues of this paper. This article aims to pose technical questions about the *hamam*, to identify and resolve technical problems using primarily historical sources and other literature which directly and/or indirectly relate to *hamams*.

ATEŞ, SU, BUHAR VE DUMAN: HAMAMIN TEKNİK SORU(N)LARI

Ateş, su, buhar ve duman; hamam yapısının temel unsurları ve çözülmesi gereken teknik sorunları ve soruları;

“Zeyd bir vakıf hamamı mütevellisinden isticar ve kendi odununu külhanda yakmağla külhanın ocağında kurum hasıl olmağla ol kurumu Zeyd alub bey’ murâd etdikde müteveli-i vakf ben alub bey’ ederim deyü Zeyd’e aldirmamağa kâdir olur mu? el-Cevâb: Olmaz.”

der fetvasında şeyhülislam Abdürrahim. Böylelikle hamamın külhanında biriken ve mürekkep yapımında kullanılan kurumun, hamamın işletmecisi/kiracısı’nın faydalanabileceği bir mesele olduğu açıklığa kavuşur. Bununla birlikte, hamamda ılıklıkla soğukluk mekânları arasındaki kapı açıklığının üstünde yer alan bacanın ne işe yaradığı meselesi de açıklığa kavuşur. Çünkü, bu bacanın isin toplanması amacıyla yapıldığı söylenmiştir. Ne

de olsa Süleymaniye Camisinde de mekânın içinde yanan kandillerden çıkan isin toplanması ve mürekkep yapımında kullanılması durumu söz konusudur. Buna benzer bir şey hamamlarda da olabilir miydi? Fakat, Zeyd'in sorusu ile bu durum doğruluğunu yitirmişti. Külhanda yanan ateş dumana, dumanın içindeki partiküller kuruma, kurum da mürekkebe dönüşecekti. Peki, bu baca ne işe yaramaktaydı?

“Soğukluğun kubbesinde biriken damlalardan biri dolgunlaşıp yüzüne düşüyor Nebahat Ablanın, gözüne doğru inerken elinin tersi ile alıyor alnından.” diyor Murathan Mungan “Kadınlardan Kentler” adlı romanında. İşte tam da bu işe yarıyordu ılıkılık ile soğukluk arasındaki baca; ılıkılıktan soğukluk mekânına giren sıcak hava, bu bacadan dışarı çıkıyordu. Aksi durumda aynen Mungan'ın gözleminde olduğu gibi, soğukluk mekânına giren sıcak ve nemli hava, yükselerek soğuk olan kubbe çeperine çarpacak ve yoğunlaşarak aşağıya damla olarak düşecekti. Bu teknik sorunu düşünüp, belki de deneyimleyip, çözmüştü eski yapı ustaları, ılıkılıkla soğukluk arasında havalandırma bacası yaparak.

Ilıklıkla soğukluk arasındaki bu baca peki neden bütün hamamlarda yoktu? Yapı ustalarının yoğunlaşma sorununa karşın bulmuş oldukları çözümün kronolojik analizi mümkün müydü? Ayrıca baca tek bir çözüm müydü, yoksa sıvayla da bu sorun çözülebilmekte miydi? Hamam sıvalarının hidrolik olması ve su buharı geçirme gibi özellikleri laboratuvar analizleri ile ortaya konulmuştu. Kubbede kullanılan sıvanın su buharı geçirme kapasitesi, kubbe yüzeyine çarpan sıcak ve nemli havanın yoğunlaşma olmadan dışarı atılmasını sağlayabilir miydi?

Hamamlarda dışarı atılması gereken sadece su buharı değildi, aynı zamanda hamamın pis/kirli sularının da hamamdan ivedilikle çıkarılması önemliydi. Ne de olsa hamama giren temiz su kadar kirli su da dışarı çıkmalıydı. Peki, hamamlardaki kirli su nasıl tahliye edilmekte idi? Bu konu çeşitli anlaşmazlıkların içerisinde şer'i sicillere konu olmuş; hamam pis su tahliye kanallarının tamiri, bakımı ve çevre ile ilişkisi kadı sicillerine yansımıştı.

Ateş, su, buhar ve duman; hamama girişleri ve çıkışları ve aynı zamanda hamam içindeki gezintileri bu bildirin asıl meselesidir. Bu çalışma, hamam yapısı ile ilgili teknik soruları sormak ve temelde tarihi kaynaklar ile hamamları direk veya dolaylı konu alan literatürden referans alarak hamamın teknik sorunları ve çözümlerini saptamayı amaçlamıştır.

Akçıl, Çiçek

AN EXAMPLE TO THE BRIDGE PAVILIONS: THE INSCRIPTION PAVILION OF EDİRNE MERİÇ / MECİDİYE BRIDGE AND ITS DECORATION

Edirne, the capital of the Ottoman State for a long time, was established on the slopes of an undulating terrain that bound the fertile plain where the rivers Arda and Tunca merge with the river Meriç. Thirteen bridges were built over these rivers as an extension of the roads in the city, which was the Ottoman gate to the Balkans and Europe.

Meriç/Mecidiye Bridge, which has a special place among the Edirne bridges of the Ottoman period, constitutes the subject of our study. This bridge that connects Edirne city center to Karaağaç is also known by different names as “Meriç, Mahmudiye, Yeni, Dış, İkinci, Demirtaş, Sultan Mecid, Sultan Abdülmecid and Mecidiye Köprüsü”. It was built by Sultan Abdülmecit between 1842-1847 (H.1258-1263) and its architect is unknown.

In the middle of the bridge there is a marble inscription pavilion, with a marble balcony in the form of an observation pavilion opposite it. The inscription pavilion, which is covered with a cavetto vault, stands on four marble pillars with arched openings. The pavilion which carries the inscription of the bridge, with its significant architectural and ornamental features has not been studied sufficiently. On both the pediment and side facades of the pavilion, there are 19th century Imperial period stone ornamentation elements such as finials, flags, arrows, a crescent-star etc. Another important feature of the pavilion is that the inner face of the vaulted cover is embellished with mural paintings that belong to the westernization period. Around a roundel in the center, there are “S” and “C” shaped crispat leaves that are colored in green, gray, white, yellow and brown tones; on the edges of the vault there are illustrations of landscapes and pavilions, also colored in green, gray, white, yellow and brown tones. The mural paintings generally seen in buildings such as palaces, mansions, waterside mansions, mosques, tombs, fountains and lodges, are here encountered in a different structure for the first time: a bridge inscription pavilion.

This study briefly examines the Meriç bridge as a whole in terms of its historical and architectural features. The pavilions of the bridge will be introduced in terms of their functions and architectural features, and the ornamental features of the inscription pavilion will be discussed in detail. Especially the mural paintings in the vaulted cover and the Imperial facade ornaments will be identified and compared with similar examples. The place and importance of the mural paintings and stone ornamentation will be evaluated within the framework of the late Ottoman period architecture. The lack of detailed studies, other than a general one on bridge inscription pavilions, both necessitates the present analysis and renders it significant.

KÖPRÜ KÖŞKLERİNE BİR ÖRNEK: EDİRNE MERİÇ/MECİDİYE KÖPRÜSÜ KİTABE KÖŞKÜ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ

Osmanlı Devleti'ne uzun süre başkentlik yapan Edirne, Arda ile Tunca nehirlerinin Meriç nehri ile birleştikleri yerde, verimli bir ovayı sınırlandıran dalgalı arazinin yamaçlarında kurulmuştur Osmanlı'nın Balkanlara ve Avrupa'ya açılan kapısı olan bu kentte söz konusu nehirler üzerinde yolların bir devamı olarak şehri birbirine bağlayan 13 köprü inşa edilmiştir.

Osmanlı dönemi Edirne köprüleri arasında özel bir yere sahip olan Meriç/Mecidiye köprüsü çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Edirne kent merkezini Karaağaç'a bağlayan bu köprü Meriç nehri üzerinde yer almakta olup kaynaklarda "Meriç, Mahmudiye, Yeni, Dış, İkinci, Sultan Mecid ve Mecidiye Köprüsü" olmak üzere pek çok farklı isimlerle de anılmaktadır. Sultan Abdülmecit tarafından 1842-1847 (H.1258-1263) yılları arasında inşa edilmiş olup mimarı belli değildir.

Köprü'nün ortasında, çıkma yapan mermer bir kitabe köşkü bulunmaktadır. Karşısında ise seyir köşkü şeklinde mermer bir balkon yer almaktadır. Dört mermer paye üzerinde kemerli açıklıklara sahip kitabe köşkünün üzeri aynalı bir tonoz ile örtülüdür. Köprü'nün inşa kitabesini üzerinde taşıyan bu köşk mimari ve süsleme özellikleri bakımından dönemi içinde ayrı bir öneme sahip olup daha önce yeterince incelenmemiştir. Köşkün alınlık cephesinde ve iki yan yüzünde, alem, bayrak, ok, ay-yıldız vb. 19. yüzyıl Ampir dönem taş süsleme öğeleri görülmektedir. Köşkün bir diğer önemli

özelliği ise tonoz üst örtünün iç yüzünün, geç döneme ait duvar resimleriyle bezeli olmasıdır. Merkezde oval bir madalyonun çevresinde yeşil, gri, kahverengi ve sarı tonlarıyla renklendirilmiş “S” ve “C” kıvrımlı yapraklar ile tonozun kenarlarında yeşil, gri, beyaz, sarı ve kahverenginin tonlarıyla manzara ve köşk tasvirleri yer almaktadır. Genellikle saray, konak, yalı, cami, türbe, şadırvan ve tekke gibi yapılarda görülen duvar resimleri ilk kez bir köprü kitabe köşkü gibi farklı bir yapıda daha karşımıza çıkmış olmaktadır.

Bu çalışma kapsamında söz konusu köprü, tarihi ve mimari özellikleri bakımından bir bütün halinde kısaca incelenecektir. Söz konusu köprünün köşkleri, işlev ve mimarileri bakımından tanıtılarak, kitabe köşkünün süsleme özellikleri üzerinde detaylı bir şekilde durulacaktır. Özellikle Ampir cephe süslemeleri ile tonozlu üst örtüsü içinde yer alan duvar resimleri tanımlanarak benzer örnekler ile karşılaştırılacaktır. Bu süslemelerin, Geç Osmanlı dönemi mimarisinde kalemişi duvar resimleri ve taş süsleme kullanımındaki yeri ve öneminin değerlendirmesi yapılacaktır. Daha önce köprü kitabe köşklarine ilişkin genel bir çalışma dışında detaylı bir araştırma bulunmaması bu çalışmayı özel ve gerekli kılmaktadır.

Akder, Feyza

TRAVELERS, SCIENTISTS, AND PAINTERS: LANDSCAPES OF BURSA AND ERZURUM IN 18TH, 19TH, AND 20TH CENTURIES

The scope of this paper is the transformation of the constructed images of Bursa and Erzurum during the 18th, 19th, and 20th centuries in paintings and engravings. The present author intends to determine the changes in the idea of the landscape by evaluating the different image constructions of these same cities in 300 years.

Painters who were interested in Anatolian cities are very rare during the 18th and the 19th centuries. Favored views of the Ottoman Empire in this period were the Aegean Islands, Istanbul, and the Arabian Peninsula. Westerners who were interested in Anatolian cities were usually the artists of expedition teams, whose routes were decided by their scientific missions. These kinds of trips generally produced a travelogue which was based on first-hand information and observation. Town views were published in these travelogues. Anatolian cities' images transformed between the 18th and the 19th centuries. But this was the result of the transformation of the idea of landscape rather than the transformation of the cities themselves, since the transformations were generally about the manner of the composition, observation point and printing techniques rather than about the content of the view. It was also due to the tense cultural relationships between the Ottoman Empire and the European Countries, the transition from exoticism to orientalism, and the removal of concepts such as Ptolemy's concept of chorography both from cartography and landscape paintings. The 18th-century city views of Anatolia present a whole town with trade and iconic architecture whereas in the 19th-century, Anatolian cities are mostly depicted as part of nature or as an archeological site. In the first half of the 20th century, a program called "Country Travels/Yurt Gezileri" was organized by the government in order to collect the views of all the cities of the country. This time artists who were Turkish citizens set forth to paint the views. After exoticism and orientalism, the cities would be painted by artists who were to familiarize the public with the cultural policies of the state. In this program the natural and historical characteristics of the cities were highlighted.

The present author aims to present clues about the constructed city images through three centuries in chronological order by comparing representative images from these three centuries: The *Relation d'un Voyage du Levant, fait par ordre du Roy* by the French botanist Joseph Pitton de Torunefort printed in 1717, with illustrations by the French painter Claude Aubriet and the French archeologist Charles Texier's *Asie Mineure; Description Geographique, Historique et Archeologique des Provinces et des Villes de la Chersonnese d'Asie* printed in 1839, with illustrations by Charles Texier himself comprise the 18th and the 19th century examples, while those for the 20th century are the images that were produced during the "Country Travels" of the years 1938-1943 and Ahmet Hamdi Tanpınar's book called *Five Cities*, published in 1946. The common clusters within these three groups comprises images of Erzurum and Bursa. During the "Country Travels", Bursa was painted by Hikmet Onat and Erzurum was painted by Halil Dikmen. The voice of these paintings will be Tanpınar. Engravings, paintings and the texts will be mutual critics of each other.

SEYYAHLAR, BİLİMADAMLARI VE RESSAMLAR: 18, 19 VE 20.YÜZYILLARDA ERZURUM VE BURSA MANZARALARI

Bu çalışmanın kapsamı 18, 19 ve 20. yüzyıllarda Erzurum ve Bursa kentlerinin resim ve gravürlerinin kurulmasındaki değişikliklerdir. Çalışma ile amaçlanan aynı kentlerin üç yüzyıl içindeki farklı imge kurulumlarını ele alarak manzara düşüncesinde oluşan değişikliği ortaya çıkarabilmektir.

18. ve 19. yüzyıllarda Anadolu kentlerini ele alan ressamın sayısı azdır. Bu dönemde Osmanlı imparatorluğunun yaygın biçimde beğenilen manzaraları Ege Adaları, İstanbul ve Arap Yarımadası'dır. Anadolu kentleri ile ilgilenenler genellikle bilimsel bir görev içinde ve bu doğrultuda çizilmiş bir rota üzerinde ilerleyen ekiplerdeki kişilerdir. Bu çeşit seyahatler genellikle gözleme dayalı ve bilimsel iddiası olan bir seyahatname üretmiş ve kent resimleri de bu kitaplarda yayınlanmıştır. Ancak Anadolu kentlerinin 18. ve 19. yüzyıl imgeleri farklılaşmaktadır. İki yüzyıl arasındaki değişim kentlerin nüfusu ya da geçim kaynaklarının değişmesinden ötürü değil de ressamın kenti çizerken zihninde kurduğu tasarımın farkından kaynaklanmaktadır. Çünkü farklılık manzaranın içeriğinden çok kompozisyon, bakış noktası ve baskı tekniklerinde

görülür. Değişiklik Osmanlı devletinin Avrupa ülkeleri ile gerilen ilişkileri, egzotizmden oryantalizme geçiş kadar Ptolemy'nin önerdiği korografi gibi kavramların 19. yüzyıl manzara resminden iyice uzaklaşmasından da kaynaklanmaktadır. 18. yüzyıl kenti sınırları, geçim kaynakları ve mimarisi ile bir bütünken, 19. yüzyılda Anadolu kentlerinin çoğu doğanın bir parçası ya da arkeolojik bir alan olarak resmedilmişlerdir. 20. yüzyılın ilk yarısında bütün Türkiye'nin tüm kentlerinin resimlenmesi için Yurt Gezileri adlı program düzenlenir. Bu sefer Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan ressamlar kentleri resimlemek için yola çıkarlar. Egzotizm ve oryantalizmden sonra kentler halkı kültür politikasına yakınlaştırmak üzere seçilmiş ressamlar tarafından ele alınacaktır. Yurt Gezileri'nde kentlerin doğal ve tarihi özellikleri ortaya çıkarılır.

Fransız Botanikçi Joseph Pitton de Tournefort'un 1717 yılında basılan *Relation d'un Voyage du Levant, fait par ordre du Roy* adlı kitabında Fransız ressam Claude Aubriet tarafından yapılan resimler ve Tournefort'un betimlemeleri; Fransız arkeolog Charles Texier'nin 1839 yılında yayınlanan *Asie Mineure; Description Geographique, Historique et Archeologique des Provinces et des Villes de la Chersonnese d'Asie*'sinde yer alan çizimleri ve metinleri; 1938-1943 yılları arasında Yurt Gezileri sırasında yapılan resimler ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1946 yılında yayınlanan *Beş Şehir* adlı eserini karşılaştırarak kent imgelerinin üç yüzyıl içinde nasıl kurgulandıklarına dair çıkarımlara ulaşip bunları kronoloji içinde sunmak mümkün olacaktır. Üç yüzyıl boyunca bu eserlerin ortak kümesi Erzurum ve Bursa kentleridir. Yurt Gezileri sırasında Bursa'ya Hikmet Onat, Erzurum'a Halil Dikmen gider. Onat ve Dikmen'in metni ya da sesi olarak Tanpınar kullanılacaktır. Metinler resimlerdeki imgelerin, resimler metinlerin eleştirisi olarak kullanılacaktır.

Akın, Pınar

WALL PAINTINGS OF THE ARAP DEDE MESCİT MOSQUE IN AFYONKARAHİSAR

This paper examines the wall paintings and Edirnekari decorations on the wooden elements in the Early Ottoman Arab Dede Mescit Mosque, in the Arap Mescit quarter of the Merkez District of Afyonkarahisar. These decorations were revealed after the blasting process and have not yet been studied. I hope that this study will be useful in transferring the Arap Dede Mescit Mosque to the next generations and introducing it in terms of Art History. The paper focuses on the paintings and painted decorations on the Arab Dede Masjid Mosque harim walls, dome, transition elements (Turkish triangles), the entrance portico and women's loge on the first floor, the stylistic features of which will be examined and evaluated in terms of their technique and composition. Their color scala consists of white, dark blue, light blue, different tones of red, yellow, and orange, all made of natural dyes. The painted decorations, which mostly comprise vegetal ornaments, the calligraphy examples within medallions and the free landscape studies are noteworthy features. The painted decorations with "S" and "C" shaped scrolls with vegetal motifs, flowers in vases, and naturalistically rendered flowers reveal their 19th century style. They also include some symbolic motifs such as the draped curtains and vases of various forms in the entrance portico, as well as the cypress trees in the harim section of the mosque. This study thus attempts to study and document the presently surviving painted decorations of the mosque.

AFYONKARAHİSAR ARAP DEDE MESCİT CAMİİ KALEM İŞİ SÜSLEMELERİ

Bu bildiride, Afyonkarahisar İli, Merkez İlçesi, Arap Mescit Mahallesinde, Erken Dönem Osmanlı Mimari örnekleri arasında yer alan Arap Dede Mescit Camiinin duvar resimleri ve ahşap elemanları üzerinde yer alan Edirnekâri bezemeler incelenecektir. Söz konusu süslemeler raspalama sonucu ortaya çıkan veriler olup yapılan araştırmalar sonucunda daha önce herhangi bir çalışma yapılmadığı görülmüştür. Anadolu'da önemli örnekler arasında olan Arap Dede Mescit Cami'nin gelecek kuşaklara aktarılması

ve Sanat Tarihi açısından tanıtılması konusunda bu çalışmanın faydalı olacağı kanaatindeyim. Kalem işi süsleme tekniğinde yapılan resimlerdeki üslup özellikleri irdelenerek, resimlerin teknik ve kompozisyon açısından değerlendirilmesi bildirinin ana hedefidir. Bu bağlamda Arap Dede Mescit Camii harim duvarları, kubbesi, geçiş ögesi Türk üçgenleri, son cemaat yeri ve kadınlar mahfili birinci katında yer alan sıva üzerine yapılan kalem işi bezemeler ele alınmıştır. Kök boyalarla yapılan duvar resimlerinde beyaz, lacivert, mavi, mat kırmızı, parlak kırmızı, sarı, turuncu gibi renkler kullanılmıştır. Kalem işi süslemelerde ağırlıklı olarak bitkisel bezemeler, madalyon içerisinde hat örnekleri ve serbest manzara çalışmaları dikkat çekmektedir. Bahse konu yapının kalem işi süslemeleri 19. yüzyıl üslubu gösteren “S” ve “C” kıvrımları ile oluşturulan bitkisel bezemeler, vazodan çıkan çiçekler, natüralist anlayışla betimlenmiş çiçek motifleri, gibi bezemeler yer almaktadır. Bunlara ek olarak son cemaat yerinde mihrabiye de dökümlü perdeler, farklı formlarda vazolar, harim bölümünde yer alan selvi ağaçları gibi bazı sembolik motifler de bulunmaktadır. Camii'nin kalem işi süslemelerinin özgün haliyle günümüze kadar gelmiş olabilmesi Türk İslam Sanatı açısından incelenmeye ve belgelenmeye çalışılmıştır.

Akyel, Sevil
Sucu, Merih
Yapalak, Özlem

THE SEAL COLLECTION OF THE *KUYUD-I KADIME* ARCHIVE

This paper presents the project for the classification, cataloguing, and restoration of the so far unclassified seals found in the *Kuyud-ı Kadime* Archive of the General Directorate of Land Registry, Department of Archives. The project also evaluates the seals from an art historical point of view.

In the early Ottoman period, the financial and administrative transactions, as well as the matters relating to the timar system were carried out under the roof of the *Divân-ı Hümayûn*. In time, a revenue office was established for financial transactions and the *Defterhane* (*Defter-i Hakanî*) for matters relating to the timar system. The *Defterhane* was converted to a ministry in 1871 and was designated as *Defter-i Hakanî Nezâreti*. The roots of the *Kuyud-ı Kadime* Archive of the General Directorate of Land Registry, Department of Archives go back to the *Defter-i Hakanî*. Here, the transactions concerning land records (such as those belonging to *hass*, *zeamet*, *timar*, property, foundation lands) and related certificates are kept. Official stamps, which are the subject of this study, have been used in the establishment of such transactions.

In the scope of the project, 888 pieces of seals present in the Seal Collection of the *Kuyud-ı Kadime* Archive were assigned temporary numbers, their physical states were defined, their contents were transcribed and temporary conservation measures were taken.

As a result of this initial examination, it was observed that a rather big portion of the stamps were made of metal, some of wood and some of the combination of the two. The stamps have round, elliptical, rectangular, square and cylindrical shapes as well as some that have specific shapes such as a pair of pliers. There are variations in the dimensions of the stamps just like the variations in their shapes. Even stamps of similar shapes vary in terms of their dimensions.

The stamps from the land registry transactions date from Rumi 1288 to

1341 (A.D. 1871-1925). Almost all the stamps are in Ottoman Turkish while some from the later periods also use Latin letters. The scripts used in those in Ottoman Turkish are ta'liq, thuluth, ri'qah and siyaqat.

When we assess the round, elliptical, rectangular and a few other uniquely shaped stamps with respect to the stacking of the letters, some of the round ones are composed of two nested inscription circles and some include a form of moon and star with an inscription stack at the outer circle. One, two or three lines of inscription stacks are used in some of the round and elliptical stamps. The rectangular stamps have mainly textual features. Those with unique forms also have similar stack types. These include, for example, a stamp with the shape of a pair of pliers or another one that is composed of three parts and becomes round after it is joined with its screw-like handgrip, which is one of the most attractive pieces of the collection. The stamps are incised by using carving or relief techniques.

To determine the cataloguing method and relationship of the stamps included in our museum and archive, we examined the domestic and foreign catalogues, which include stamps in their inventories by sampling methods. We have thus realized that a standard method used universally does not exist. This subject is therefore part of a new research in itself, and this paper merely identifies and draws attention to this problem in the field.

KUYUD-I KADİME ARŞİVİ MÜHÜR KOLEKSİYONU

Bu bildirinin amacı Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşiv Dairesi Başkanlığı Kuyud-ı Kadime Arşivi'nde bulunan, bugüne kadar tasnifi yapılmamış mühürlerin tasnifi, kataloglanması, restorasyonu ve plastik sanatlar açısından değerlendirilmesini içeren projenin tanıtımıdır.

Osmanlı Devletinin mâlî, idarî ve tımar sistemine ait işlemler erken dönemlerde Divân- ı Hümâyûnun çatısı altında yürütülmüştür. Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşiv Dairesi Başkanlığı Kuyud-u Kadime Arşivi'nin kökleri Defter-i Hakanî'ye dayanmaktadır. Burada arazi kayıtları (has, zeâmet, tımar, mülk, vakıf vb. araziler) ile ilgili işlemler ve oluşan belgelerin muhafazası yapılmıştır. Çalışmamızın konusu olan resmi mühürler bu işlemlerin oluşturulmasında kullanılmıştır.

Proje kapsamında Kuyud-ı Kadime Arşivi mühür koleksiyonunda bulunan 888 adet mühürün ön incelemesi yapılmış, geçici numaralar verilmiş, fiziksel durumları tanımlanmış, içerikleri transkript edilmiş ve geçici konservasyon önlemleri alınmıştır.

Bu ilk inceleme sonucunda mühürlerin oldukça büyük bir kısmının metal malzemedен, bir kısmının ahşaptan ve bir kısmının da ahşap ve metal malzemenin birlikte kullanılmasıyla yapıldığı görülmüştür. Mühürler genellikle yuvarlak, elips, dikdörtgen, kare ve silindir şekillerdedir. Pense gibi özgün şekilleri olan mühürlere de rastlanmıştır. Yapılan ölçümlerde şekillerde görülen farklılıklara göre mühürlerin boyutları da farklılık göstermektedir. Hatta benzer şekillerdeki mühürler dahi çap, yükseklik ve ağırlık bakımından değişkendir. Rumi 1288 ila 1341 (1871-1925) tarihli tapu işlemlerinde kullanılan mühürlerin tamamına yakını Osmanlı Türkçesi ile yazılmış, ileri tarihlerdeki birkaç mühür latin harfleri ile hakk edilmiştir. Mühürlerde talik, sülüs, rika ve siyakat hatları kullanılmıştır.

Yuvarlak, elips, dikdörtgen ve az sayıda özgün formdaki mühürleri istif sanatı açısından değerlendirdiğimizde; yuvarlak formda olanların bir kısmı iç içe iki yazı halkası şeklinde kompoze edilmiş, diğer bir kısmında ay yıldız şekli kullanılarak dış halkasında yazı istifi yer almıştır. Yuvarlak ve oval formda olan mühürlerin bir kısmında bir, iki veya üç satır alt alta yazı istifleri kullanılmıştır. Dikdörtgen şeklindeki mühürlerde daha çok metinsel özellik görülmektedir. Özgün formda olanlarda, örneğin pense şeklinde bir mühür veya koleksiyonun en ilgi çekici parçalarından biri olan üç parçadan oluşan vida şeklinde sapı ile birleşen ve birleştiğinde yuvarlak bir forma kavuşan mühür de, diğer mühürlerdeki istif şekilleriyle benzerlik göstermektedir. Mühürler oyma veya kabartma teknikleri kullanılarak hakk edilmiştir.

Müze ve arşivimizde yer alan mühürlerin kataloglama yöntemini ve ilişkisini tartıştığımızda, yurtiçi ve yurtdışındaki envanterinde mühür bulunan katalogları örnekleme yöntemiyle inceledik. Uygulayıcı kurumundaki kurumlarda bu konuda bir birliktelik ve standardın olmadığını tespit ettik. Bu konu başlı başına yeni bir araştırmanın konusunu teşkil ettiğinden burada sadece tespit ettiğimiz sorundan bahsetmek istedik.

Aldemir Kilercik, Ayşe

AN UNUSUAL FORM OF ART INSTALLATION: THREE-DIMENSIONAL SUFI PANELS

Mevlevi art in Istanbul is the product of local culture, enriched by the contribution of a cultural repertoire introduced to the city by the Mevlevi sheikhs from the provinces. The manuscripts and inscription panels that they produced, as well as the tools and materials they used, are noted for their distinctive designs, which can be traced from the earliest examples.

The most common motif is the Mevlevi cap, which is featured in illuminated frontispieces of manuscripts and sometimes on their bindings, in the central compositions or borders of sufi inscription panels, and on tools such as scissors and *maktas* (bone or ivory tablets on which the nibs of reed pens were cut). Inscription panels designed for hanging on the walls of sufi lodges have widely diverse compositions. Artists produced panels with compositions consisting only of writing, of writing combined with pictures, or pictures alone. Others are in the form of calligraphic pictures, in which the inscription is designed to form an image. The most widespread inscription on such panels written by Mevlevi calligraphers is the phrase “O Lord Mevlânâ”, either as a single line or as a calligraphic composition with the words and letters arranged one above the other. Often this phrase is written inside the figure of a Mevlevi cap set on a chair or stool in the center of an interior space framed by ornately draped curtains. Some panels have a fairly large Mevlevi cap with no inscription written inside it, set in a richly decorated interior. The large size of the cap gives it prominence in the composition. Dervish artists in search of innovation were adventurous in their experimentation with new designs and materials.

Among the most unusual panels by these artists are three-dimensional installations featuring the Mevlevi cap motif. These panels are in the form of rectangular boxes measuring around 40 x 30 cm. Miniature elements forming the opulent interior scenes within the boxes consist of velvet or satin curtains, gilded wooden stools or chairs, wallpaper, wall lights, candlesticks and chandeliers, flooring, wooden reading stands, tiny books and artificial flowers in vases, all cut from real materials and glued in place. In keeping with a sufi interior there is often an inscription band around the walls, consisting of a verse from the Kur'an, a prayer or an aphorism

written in expert calligraphy. In some cases the dervish artists have written their names and a date on their installations. Surviving examples of these panels are thought to date from the second half of the 19th century or early 20th century. It is known that three-dimensional models in Ottoman art, particularly in the field of architecture, had been made since the 16th century, for functional and ceremonial purposes, or as mementoes. Evidently model making was a long established tradition that continued into the 19th century, when sufi panels emerged as a new form. These were produced by dervish artists on a smaller scale than architectural models, but retaining all the details of the scenes they represented. From the foundation of the Mevlevi sufi order in the late 13th century, up to the 20th century, Mevlevi art occupied a distinctive place in Ottoman art as a localised form. The Mevlevi cap motif, which had originally been a part of calligraphic compositions, took on an independent identity in figurative art, evolving from an element of two-dimensional pictures to three-dimensional installations and becoming the central element in representations of sacred spaces. These unusual installations, which are the product of a creative artistic understanding and appealed to refined tastes, became a special feature of sufi art.

SIRADIŐI BİR YERLEŞTİRME SANATI: ÜÇ BOYUTLU TEKKE LEVHALARI

İstanbul'da Mevlevi sanatı, yerel bir kültürün üretimidir. İstanbul dışında yetişmiş Mevlevi şeyhlerinin taşradan getirdiği kültür repertuarının da katkısıyla zenginleşmiştir. Mevlevihanelerde, tekkelerde, derviş sanatkârlar tarafından hazırlanan elyazmaları, yazı levhaları ve hattat malzemeleri, günümüze ulaşmış erken örneklerinden itibaren özgün tasarımlarıyla dikkat çekmektedir. Elyazmaların unvan tezhiplerinde, kimi zaman ciltlerinde, tekke levhaların kompozisyonlarında, hatta çerçevelerinde ve makaslarda, maktalarda öne çıkan motif ise, Mevlevi sikkesidir. Tekkelerin duvarlarına asılmak üzere hazırlanan levhaların tasarımları çeşitlilik gösterir. Sanatkârlar, yazılı, yazılı ve resimli veya sadece resimli levhalar hazırlamıştır. Mevlevi hattatlar, yazı levhalarda, tek bir satır halinde veya istiflenmiş şekilde, çoğunlukla “Yâ Hazret-i Mevlânâ” ibaresini yazar. Bu ibare, kimi zaman dökümlü, zengin görümlü bir perde ile çevrelenmiş

bir mekânın ortasındaki süslü bir sandalye veya tabureye yerleştirilmiş bir Mevlevî sikkesi resminin içine de yazılır. Kimi levhalarda ise, büyükçe bir Mevlevî sikkesi resmi yapılmış, ancak içine yazı yazılmamıştır. Bu levhalarda mekânın dekorasyonu zenginleştirilmiş, Mevlevî sikkesinin boyutları büyütülmüş, ön plana çıkartılmıştır. Yenilik arayışındaki derviş sanatkârlar, yeni tasarımları denemekte ve farklı malzemeler kullanmakta cesur davranmışlardır.

Sanatkârların, Mevlevî sikkesi resimlerini üç boyutlu yerleştirmelere dönüştürdükleri levhalar sıra dışıdır. Bu levhalar, 40 x 30 cm. civarındaki boyutlarda, dikdörtgen bir kutu gibidir. Kutunun içindeki gösterişli mekânı oluşturan minyatür unsurlar, kadife veya saten perdeler, ahşap ve altın yaldızlı tabure veya sandalye, duvar kaplayan duvar kâğıdı, aydınlatmada kullanılan aplikler ve şamdanlar, tavandan sarkan avizeler, yer döşemesi, ahşap rahleler, minik kitaplar, vazo içindeki yapma çiçekler, gerçek malzemelerden kesilmiş ve kutunun içindeki yerlerine yapıştırılmıştır. Tasarıma uygun şekilde, bir ayet veya bir dua, güzel bir söz, sanatsal bir hattat yazısıyla mekânı çepeçevre dolaşır. Derviş sanatkârlar, kimi yerleştirmelere ismini ve tarihi de yazmıştır. Bu levhaların, 19. yüzyılın ikinci yarısında veya 20. yüzyılın başında yapılmış olduğu tahmin edilmektedir. Osmanlı sanatında, özellikle de mimarlık tarihinde, 3 boyutlu maketlerin işlevsel, törensel veya hatıra amaçla, 16. yüzyıldan beri yapıldığı bilinmektedir. Geleneği eski olduğu anlaşılan bu maket yapımı faaliyetinin, 19. yüzyılda devam ettiği anlaşılmaktadır. Maket yapımı, bu yüzyılda, yeni bir tasarım alanı olarak, tekke levhalarında yer bulmuş olmalıdır. Derviş sanatkârların tasarımlarında elbette maketlere kıyasla boyutlar küçülmüş ancak mekânların tüm ayrıntıları muhafaza edilmiştir. Mevlevî sanatı, Mevlevî tarikatının teşkilatlandığı 13. yüzyılın sonlarından, 20. yüzyıla dek, Osmanlı sanatında özgün ve yerel bir eser üretim alanı olmuştur. Mevlevî sikkesi tasarımı, yazı levhalarından bağımsızlaşıp resme dönüşmüş, 2 boyutlu bu resimlerden 3 boyutlu yerleştirmelere evrilmiş, kutsal mekân temsillerinin merkez figürü olmuştur. Yaratıcı bir sanat anlayışının ürünü olan bu sıra dışı yerleştirmeler, ince bir zevke hitap etmiş ve tarikat sanatının özel tasarımları olarak günümüze ulaşmıştır.

Algaç, Şeyda

THOUGHTS ON A GROUP OF DEPICTED VILLAGE MOSQUES WITH DERVISH LODGE SYMBOLS IN THE AEGEAN REGION DURING THE WESTERNIZATION PERIOD

Along with the Ottoman Westernization movement that started with 28 Mehmet Çelebi's visit to France during the Tulip era between 1718 and 1730, there were significant changes in politics, culture, art, as well as in one of the most important branches of art, architecture and its decoration. The interiors of the Topkapı Palace are richly decorated with naturalistic murals. The landscapes, still-life paintings, and various architectural depictions, which began using perspective towards the end of the 18th century constitute the main themes of the wall paintings of the period. This new style is not only observed in the palace but also in the living spaces of the senior executive classes living outside the palace, in mansions and houses.

There are very few representational depictions on the murals of religious spaces in the capital Istanbul. Kaaba depictions on Tekfur Palace tiles found in Hekimoğlu Ali Pasha and Eyüp Cezeri Kasım Pasha Mosques are among the rare, early examples. The landscapes in the Cedit Havatin tomb and the entrance to the tomb of Murad III, the depictions in the sultan's loge of the Üsküdar Atik Valide Mosque, and the landscapes in the *shadirvan* of the Nusretiye Mosque, which have not survived, are the exceptions with representational art within religious places in Istanbul.

The use of representational art on the walls of religious spaces was tolerated more in the Balkans and Anatolia. In Anatolia, from the second half of the 18th century onward, rich descriptions are encountered in religious architecture along with the strengthening of local families and the development of the Ayanlık institution. Although structures with representational depictions are widely spread in Anatolia, they are more concentrated in some regions. Rich depictions, some of which can be attributed to Zileli Emin, are seen in many mosques and tombs in Amasya-Tokat- Merzifon region in the Middle Black Sea. These depictions include naturalistic landscapes, urban views, baldachin tombs, factories, trains, spheres, clocks, inkpots, and watermelons stuck with knives, as well as dervish lodge symbols such as battle-axes, salpinx, flags, and caps.

Another important center in Anatolia is the Aegean Region. Mosques in İzmir and its surroundings in the Coastal Aegean region have Western-style murals of landscapes, as well as urban and architectural views, which suggests that the artists who came from the West must have worked in their decoration. On the Denizli-Afyon-Konya route towards the inner regions, there are numerous small-scale mosques, which must have had local masters working on their decorations. Symbolic depictions, such as crowns of various sects, salpinx, battle-axes, Rifa'i knobs, abutments, flags, spears, baldachin tombs, fascicle pouches, images of Hz. Ali's sword, scissors, scales, and watermelons stuck with knives represented together with a cut slice next to it were also used in some of these mosques. Village mosques with such depictions in the region are generally far from the center and must have increased after the 1850s. Various master groups connected to the dervish lodges must have worked on the decoration of the small village mosques providing an income both for themselves and their lodges. They inconspicuously hid signs that can be regarded as signatures among the decorations that would not attract attention, outside of the *harim* areas, or if within it, then away from the *mihrap* section. This paper analyzes the signs and symbols used in dervish lodges that are depicted in a group of village mosques to try to identify the master groups and the lodges they belong to.

BATILILAŞMA DÖNEMİNDE EGE BÖLGESİNDE TEKKE SEMBOLLERİNE SAHİP BİR GRUP TASVİRLİ KÖY CAMİSİNİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

1718- 1730 yılları arasındaki Lale devrinde 28. Çelebi'nin Fransa' ya yaptığı ziyaretle başlayan Batılılaşma hareketi ile birlikte siyasette, kültürde, sanatta ve sanatın en önemli dallarından biri olan mimarlık ve mimari dekorasyonda önemli değişiklikler olur. Topkapı Sarayı'nın iç mekanları natüralist anlayışla yapılmış zengin duvar resimleri ile bezenir. 18. yüzyılın sonlarına doğru perspektif kullanılarak yapılmış manzaralar, natüremortlar, çeşitli mimari tasvirler, dönemin duvar resimlerinin ana temalarını oluşturur. Bu yeni üslup sadece sarayda değil, saray dışında yaşayan üst düzey yönetici sınıfın yaşam alanlarında, konaklarda ve evlerde de gözlemlenir.

Başkent İstanbul'da dini mekanlardaki duvar resimlerinde ise tasvire çok az sayıda rastlanır. Hekimoğlu Ali Paşa ve Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camilerindeki, Tekfur Sarayı üretimi çinilerdeki Kabe tasvirleri erken tarihli nadir örneklerdendir. Cedit Havatin ve III. Murad türbesinin girişindeki manzara resimleri, Üsküdar Atik Valide Camisi hünkâr mahfilindeki tasvirler, Nusretiye Camisinin şadırvanındaki günümüze ulaşamayan manzara resimleri İstanbul'da dini mekanlardaki tasvir sanatı için istisna teşkil ederler. Dini mekân duvarlarındaki tasvir sanatının kullanımına Balkanlar ve Anadolu daha hoşgörülü davranmıştır. Anadolu'da 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerel ailelerin güçlenmesi ve ayanlık kurumunun gelişmesi ile birlikte dini mimarlıkta zengin tasvirlerle karşılaşılır. Tasvirli yapılar tüm Anadolu'ya yayılmış olmakla birlikte bazı bölgelerde yoğunluk gösterir. Orta Karadeniz'de Amasya-Tokat-Merzifon bölgesinde birçok cami ve türbede, bazıları Zileli Emin'e atfedilen zengin tasvirler görülür. Bu tasvirlerde natüralist anlayışla yapılmış manzaralar, kent tasvirleri, baldaken türbe, fabrika, tren, küre, saat, hokka, bıçak saplanmış karpuz gibi sembolik tasvirler, teber, nefir, sancak, taç gibi tekke sembolleri de kullanılmıştır.

Anadolu'daki diğer önemli bir merkez Ege Bölgesidir. Kıyı Ege bölgesinde İzmir ve civarındaki tasvirli camilerde resimsel bir betimleme anlayışı ile yapılmış manzaralar ve kent tasvirleri, mimari tasvirler görülür. Bu eserlerde Ege Bölgesinin batı ile olan ticari ilişkilerinin sonucu olarak çok sayıda yabancı usta çalışmıştır. İç bölgelere doğru Denizli-Afyon-Konya güzergahında da bezemelerinden yerel ustaların sorumlu tutulabileceği çok sayıda küçük ölçekli tasvirli cami bulunmaktadır. Bu camilerden bazılarında süslemelerin ve çeşitli tasvirlerin yanında çeşitli tarikat taçları, nefir, teber, Rufai topuzları, mütteka, sancak, mızrak, baldaken türbe, cüz kesesi, silah, Hz. Ali'nin kılıcı, makas, terazi, bıçak saplanmış ve bir dilimi kesilip çıkarılmış karpuz gibi sembolik tasvirler de kullanılmıştır. Bölgede tasvirli köy camileri genellikle merkezlerden uzakta bulunmakta ve 1850'lerden sonra yoğunluk göstermektedir. Tekkelere bağlı çeşitli usta grupları küçük köy camilerinin bezemelerini yaparak kendilerine ve bağlı buldukları tekkelere gelir sağlamış, imza sayılabilecek işaretlerini harim dışına bazen de harim kısmının mihraptan uzak bölümlerine, dikkat çekmeyecek alanlara süslemelerin arasına gizlemişlerdir. Bu bildiride tasvirli köy camilerinin içinde tekke sembollerine sahip bir grup camideki işaretler, semboller analiz edilerek usta grupları ve mensup oldukları tekkeler tespit edilmeye çalışılacaktır.

Alp, Selda

THE WALL PAINTINGS OF BADEMLİ VILLAGE MOSQUE IN AFYON

This paper analyzes the wall paintings of the Bademli Village Mosque in Afyon which have not yet been studied. Wall paintings began to be seen in mosques, tombs and residences in İstanbul, Anatolia and the Balkans from the second half of the 18th century onward. Bademli Village Mosque, which consists of a prayer hall (*harim*), portico, and women's lodge (*mahfil*), is one of these examples.

The structure was planned as a small village mosque and the painted wall decorations of the mosque draw more attention than its architecture. The decoration of the structure is reminiscent of that of the 19th century Anatolian village mosques built in and around Afyon, but the *tughra* (imperial monogram) and emblem of Abdülhamid II on its portico is an original feature.

It is not known for or by whom the mosque was built. It has two inscriptions that help date it. The first is on the round arched wall of the entrance to the prayer hall and is dated 1317 H. (1900 A.D.). The second has the date 1338 H. (1920 A.D.) and is on the arch of the South façade window. The wall paintings also suggest that the structure was built at the beginning of the 20th century.

The plan of the prayer hall is very close to a square and is covered with a flat roof. The upper floor of the portico which is thought to have been added later is covered with a flat wooden roof. The covering of the prayer hall is carried by two wooden pillars and there is a wooden staircase that gives access to the women's lodge on the upper floor as well as to the balcony (*ezanlık*) for the call to prayer to be read.

The construction date of the mosque (1900) coincides with the 600th year of the Ottoman Empire and the 25th anniversary of the accession of Abdülhamid II to the Ottoman throne. The wall paintings of the mosque must also date to this year when monumental buildings were built both in İstanbul and Anatolia. The wall paintings on the west wall of the portico includes the *tughra* of Abdülhamid II and the emblem representing Ottoman Empire, which must

have been done on the 25th anniversary of the sultan's accession to the throne. The pseudonym “*El-Gazi*” was also drafted to the upper right part of the *tughra*. The artist must have used a stencil for the *tughra* and the emblem.

This paper analyzes the names and prayers on the medallions, landscapes, depictions of mosques, curtain motifs, oil lamps, plant and geometrical motifs on the walls of the portico, prayer hall and women's lodge. The painted wall decorations on the walls of the portico and prayer hall will be compared with similar examples in mosques, which are dated to the Westernization period of Anatolian art of depiction.

AFYON BADEMLİ KÖY CAMİSİ DUVAR RESİMLERİ

Bu bildirinin amacı Afyon ili, Dinar ilçesindeki Bademli Köyü Camisi duvar resimlerini incelemektir. Bildiride bugüne kadar herhangi bir araştırmaya konu olmayan caminin kalem işleri tanıtılacaktır. Harim, son cemaat yeri ve kadınlar mahfilinden oluşan caminin minaresi yoktur.

Küçük bir köy camisi olarak tasarlanan yapının mimarisinden ziyade harim ve son cemaat yerindeki kalem işleri dikkat çeker. Anadolu'da 19. yüzyılda inşa edilen köy camilerini hatırlatan yapının süsleme programı Afyon ve çevresindeki camilere benzese de son cemaat yerindeki II. Abdülhamid tuğrası ve arması özgündür.

Yapının banisi bilinmemektedir. Mevcut iki kitabeden biri harime girişi sağlayan yuvarlak kemerli kapı üzerinde “1317” (1900) tarihli tabeladır. Diğeri ise yapının güney cephesindeki pencere kemerinde okunabilen “1338” (1920) tarihidir. Kitabeler yanında duvar resimleri bize yapının 20. yüzyıl başında yapıldığını düşündürmektedir.

Yapının harim bölümü kareye yakın planlı ve düz çatı ile örtülüdür. Yapıya sonradan eklendiği düşünülen üst kat son cemaat yeri de düz ahşap bir çatıyla örtülüdür. Harim bölümünün örtü sistemi iki adet ahşap dikme tarafından taşınmaktadır. Son cemaat yerinde üst kattaki kadınlar mahfiline ve balkonumsu ahşap bir çıkıntı biçimindeki ezanlığa çıkışı sağlayan ahşap merdivenler bulunmaktadır.

Caminin inşa tarihi olan 1900 yılı Osmanlı saltanatının 600. yılına ve Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkışının 25. yılına denk gelmektedir. İstanbul ve Anadolu'da anıtsal nitelikli yapıların yapıldığı 1900 tarihinde caminin kalem işleri de yapılmış olmalıdır. Son cemaat yerinde II. Abdülhamid tuğrası ve armasının yer verildiği batı duvarındaki kalem işleri sultanın tahta çıkışının 25. yıl dönümüne yetiştirilmiş olmalıdır. II. Abdülhamid'e ait tuğranın sağ üst kısmında El-Gazi mahlası işlenmiştir. Tuğra ve amblemi yapan ressam örtü ya da bir kalıp kullanmış olmalıdır. Tuğra ve mahlas hilal biçimli madalyonla birlikte. Hilalin etrafı siyah ve beyaz renklerle boyansa da güneşi sembolize etmektedir. Armada tuğranın altında bir madalyonun çevresi askeri sembollerle süslenmiştir. Oval biçimli mavi renkli kalkan (madalyon) diğer örneklerde beş kollu yıldızlarla bezenmiştir. Kalkanın üstünde Osmanlı tahtını sembolize eden sorguçlu sarık Osmanlı devletinin kurucusu Osman Gazi'yi temsil etmektedir. Kalkan aynı zamanda imparatorluğun kâinatın merkezi olduğunu sembolize etmektedir. Kalkanın etrafında yeşil üzerine beyaz ay ve yıldızlı Hilafet ve mavi Osmanlı sancağı betimlenmiştir. Sancakların üzerinde simetrik olarak yerleştirilen mızrak motifleri, tek ve çift taraflı teber, el siperlikli tören kılıcı, ağızdan dolma top ve gülleleri, geleneksel Osmanlı kılıcı, süngülü tüfek, toplu tabanca, asa ve şeşber, tirkeş, meşale, çapa, terazi, ok ve yay, Kuran'ı Kerim ve Kanunnameleri sembolize eden iki kitap, borazan, bereket boynuzu gibi detaylar titiz bir işçilikle betimlenmiştir. Amblemin altında ise stilize edilmiş bitkisel dallardan oluşan yuvarlak madalyonlarda zambak çiçekleri, ortada palmet motifini oluştururken, zambak çapraz olarak yerleştirilen meşalelerle çevrelenmiştir.

Bu bildiride son cemaat yeri yanında harim ve üst kattaki kadınlar mahfili duvarlarındaki yazı şeridi, madalyon içindeki yazılarda geçen isim ve dualar, manzara resimleri, cami tasvirleri, perde motifleri, kandiller, bitkisel ve geometrik motifler anlatılacaktır.

Bademli Köy Cami'sindeki son cemaat yeri ve harim duvarlarındaki kalemişi bezemeler, Batılılaşma Dönemi Anadolu tasvir sanatı içindeki köy camileri ve benzer diğer örnekleri ile karşılaştırılacaktır.

Alp, Suat

TURKISH AND ISLAMIC MATERIAL CULTURAL HERITAGE IN THE KÓRNIK MUSEUM: DZIAŁYŃSKI AND ZAMOYSKI COLLECTIONS

Interactions between Polish and Turkish art and culture constantly increased over time in spite of the wars. Furthermore, the trophies acquired during wars appear to have awakened a taste for Turkish and Islamic art. These trophies were used to create a kind of a remembrance culture. In time, this interest and appreciation of Turkish and Islamic art manifested itself in the formation of collections. This paper aims to highlight the role of Turkish and Islamic Art in Polish Culture and to discuss their interaction within the framework of the formation of the collections of the Kórnik Castle Museum.

The Kórnik Museum collections indicate that the Polish and Lithuanian aristocratic families assumed the role of protectors of national heritage, especially in the aftermath of the 1795 invasion when there were no governmental or official institutions. At first, Tytus Działyński (1796-1861) started to collect old manuscripts and printed books to endow a library in the already partitioned country. In 1830 he joined the Polish uprising and had to leave Poland for a while. He returned to Kórnik in 1842 and got his estates and collections back. In the second half of the 19th century, Jan Działyński exhibited his collections in a specially designed room of his family estate in Kórnik. Both the exhibition of his collections and his approach to collecting were quite systematic and scientific. In addition to manuscripts and printed books, Jan Działyński was also interested in old arms and armor and during his trips to the East, he had collected a large number of objects. Throughout his life he gave great importance to the publishing of important documents related to Polish history and he donated his Kórnik estate to Władysław Zamoyski before he died. His intent was to create a foundation to endow the Polish nation with the Kórnik estate and all its collections. This foundation operated successfully till 1952 and was later put at the disposal of the Polish Academy of Sciences together with its unique library with its rich holdings and precious museum collections.

The present research is aimed to determine the level of interaction of Turkish and Islamic arts with Polish Culture by focusing on the Kórnik Museum Collections and collectors' interests as well as the formation and evolution of their collections.

KÓRNIK MÜZESİ'NDEKİ TÜRK-İSLAM MADDİ KÜLTÜR MİRASI: DZIAŁYŃSKI VE ZAMOYSKI KOLEKSİYONLARI

Türk sanatı ve kültürü ile Polonya kültürü arasındaki etkileşim zaman içinde savaşlara rağmen artarak devam etmiştir. Hatta denebilir ki, özellikle savaşlardan sonra elde edilen ganimetler, Türk-İslam sanatına olan beğeniye arttırıcı yönde rol oynamıştır. Ayrıca bu ganimetlerin zamanla bir tür anma kültürü oluşturmak için de kullanıldığı bilinmektedir. Daha sonra, Türk ve İslam sanatına olan bu ilgi-beğeni koleksiyonların oluşumunda da kendini gösterir. Bu bildirinin amacı Polonya kültüründeki Türk ve İslam sanatının rolünü ortaya koymak ve bu etkileşimi Kórnik Müzesi Koleksiyonlarının oluşumu üzerinden tartışmaktır.

Kórnik Müzesi koleksiyonları kapsamında baktığımızda, Polonya ve Litvanya aristokrat ailelerinin, özellikle 1795 işgalinden sonra ulusal kültürel mirasla ilgilenecek herhangi bir hükümet ya da resmi kurum bulunmadığı bir zamanda ulusal mirasın koruyucusu rolünü üstlendikleri söylenebilir. Başlangıçta, Tytus Działyński (1796-1861) parçalanmış bir ülkede bir kütüphane kurmak için eski el yazmalarını ve basılı eserleri toplamaya başlar. 1830'da Polonya bağımsızlık mücadelesine katılır ve bir süreliğine Polonya'yı terk etmek zorunda kalır. 1842'de Kórnik'e döner ve mülklerini ve koleksiyonlarını geri alır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Jan Działyński, koleksiyonunu Kórnik'deki aile malikanesinin özel olarak hazırlanmış bir odasında sergiler. Koleksiyonlarının sergisi ve koleksiyonculuk yaklaşımı oldukça sistematik ve bilimseldir. Jan Działyński, el yazmaları ve basılı eserlerin yanı sıra eski silahlar ve zırhlara da ilgi duymaktadır ve Doęu kültürlerine yaptığı gezilerde pek çok eser toplamıştır. Yaşamı boyunca, Polonya tarihi üzerine önemli belgelerin yayınlanmasına büyük önem vermiş ve ölümünden önce Kórnik'teki mülk ve koleksiyonlarını Władysław Zamoyski'ye bağışlamıştır. Zamoyski'nin de amacı, Polonya ulusuna Kórnik malikanesini tüm koleksiyonlarıyla birlikte bağışlamak için bir vakıf oluşturmaktır. Vakıf, 1952 yılına kadar

başarılı bir şekilde faaliyet gösterir ve daha sonra zengin eserlere sahip eşsiz kütüphanesi ve değerli müze koleksiyonları ile Polonya Bilimler Akademisi'nin hizmetine verilir.

Sunulan bu araştırma ile koleksiyonerlerin ilgi ve beğenisine, koleksiyonlarının oluşumuna ve gelişimine odaklanarak, Türk ve İslam sanatının Polonya Kültürü'ndeki etkileşim düzeylerini Kórnik Müzesi Koleksiyonları kapsamında tartışmak amaçlanmıştır.

Alpagut, Leyla

A MODERN CAMPUS IN THE CAPITAL FOR AGRICULTURAL EDUCATION: THE HIGHER AGRICULTURAL INSTITUTE (1928-1933)

This study evaluates the planning of the Campus of the Higher Agricultural Institute and its structures using visual and written documentary sources within the frame of the architectural environment of the Early Republican Period, to understand the unique value of the campus and to shed light on the architectural history of the period. The Higher Agricultural Institute was founded in Ankara in 1933 as a result of the modernization movement that began in every field, including higher education in the immediate aftermath of the declaration of the Republic, which led to a significant breakthrough. Taking into consideration the importance of being an agricultural society, the Republican administration had transferred the already established Istanbul Halkalı Agricultural School to Ankara. Inaugurating a graduate program in the School of Agriculture and establishing a Veterinary School, triggered the idea of a campus. Since eighty percent of the population of Anatolia was living in rural areas, agricultural development was very much on the agenda, and sanitation projects were introduced in the villages. In 1925, the Gazi Forest Farm was established in Ankara to maintain scientific methods in agriculture and production. The construction of its buildings began in 1928, the Higher Agricultural School began instruction education in 1930, the Higher Agricultural Institute Law was prepared and adopted in 1933 and the Higher Agricultural Institute which had Agriculture, Veterinary and Forestry Departments had been established. It is one of the earliest established higher education institutions in Ankara, which was designed as a university campus. Its planning as well as the structures of the campus are among the major examples of the Early Republican Period and Naht/Ernst Egli architecture.

The first settlement plan of the Higher Agricultural Institute and some of its structures were designed and implemented by Baurat Naht in 1928, and after he returned to his country, the entire design, implementation and control responsibility of the settlement was given to the Swedish architect Ernst Egli. The settlement, today occupied by the campus of Ankara University Agriculture and Veterinary Faculties, is located in

an area of 300x100 m. in Dışkapı. The buildings are located on either side of a pedestrian axis, which begins at the west end of the settlement, and is reached by monumental stairs after passing under the former rectorate building. The main character of the settlement is given by the flat roofed structures in reinforced concrete, steel columns covered with plaster, reinforced concrete cassette slabs, wooden cladding of the surface and the interior walls, and architectural details free of decoration. With these characteristics the settlement is one of the major representatives of International Architecture Style, which began in the late 1920s and was effective during the 1930s.

Planning decisions of the Higher Agricultural Institute, the design philosophy of the buildings, its identity and place in the Early Republican Period, the qualities of Baurat Naht and Ernst Egli, the relationship/severance (irrelevance) with the city, its continuity and changes, are the main topics of discussion in this study.

BAŞKENT’TE ZİRAATEĞİTİMİ İÇİN MODERN BİR YERLEŞKE: YÜKSEK ZİRAAT ENSTİTÜSÜ (1928-1933)

Bu çalışmada, Yüksek Ziraat Enstitüsü Yerleşke planlaması ve yapılarının özgün yazılı ve görsel belgeler ile Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlık ortamı içinde değerlendirilmesi, böylece yerleşkenin özgün değerinin anlaşılması, mimarlık tarihine ışık tutacak sonuçların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Yüksek Ziraat Enstitüsü, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte her alandaki çağdaşlaşmacı atılımlarda olduğu gibi yüksek öğretim konusunda da gösterilen kararlı tutumun bir parçası olarak 1933 yılında Ankara’da kurulmuştur. Tarım toplumu olmanın önemini dikkate alan Cumhuriyet yönetimi, İstanbul Halkalı Tarım Mektebi’ni Ankara’ya taşımış, zaten kurulu ve eğitim vermekte olan Ziraat Mektebi’ni fakülte haline getirmek ve Baytar Mektebini kurmak, kampüs düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Anadolu’nun yüzde sekseni köylerde yaşamakta, tarımla kalkınma önemsenmekte, sıhhi köy projeleri üretilmektedir. Daha 1925 yılında Ankara’da Gazi Orman Çiftliği kurularak tarım ve üretim çalışmalarının bilimsel yöntemler ile sürdürülmesi hedeflenmiştir. 1928’de binalarının yapımına başlanan “Yüksek Ziraat Mektebi” 1930’da eğitime açılmış, 1933’te Yüksek Ziraat Enstitüsü Yasası hazırlanarak kabul edilmiş, bünyesinde Ziraat,

Veterinerlik ve Orman bölümlerini barındıran Yüksek Ziraat Enstitüsü kurulmuştur. Enstitü, Ankara'nın üniversite kampüsü olarak tasarlanan ilk yüksek öğretim kurumlarından biridir. Yerleşke planlaması ve yapıları, Erken Cumhuriyet Dönemi ve Baurat Naht/Ernst Egli mimarlığının başlıca örnekleri arasındadır. Yüksek Ziraat Enstitüsü'nün ilk yerleşim planı ve bazı yapıları 1928 yılında Alman mimar Baurat Naht tarafından tasarlanmış ve uygulanmış, mimarın ülkesine dönmesinin ardından, yerleşkenin bütün tasarım, uygulama ve kontrol sorumluluğu İsviçreli mimar Ernst Egli'ye verilmiştir. Günümüzde Ankara Üniversitesi Ziraat ve Veterinerlik Fakülteleri'nin yer aldığı yerleşke, Dışkapı'da 300x100 m. ölçülerinde bir alanda konumlanır. Yapılar, yerleşkenin batı ucundan başlayarak, anıtsal merdivenler ile ulaşılan ve eski rektörlük binasının altından geçen bir yaya yolu ekseninin iki yanında konumlanır. Yerleşkenin ana karakterini, betonarme inşaat sistemindeki düz çatılı yapılar, sıva ile kaplanmış çelik kolonlar, betonarme kaset döşemeler, ahşap kaplama yüzey ve iç duvarları ve süslemeden uzak ayrıntılar oluşturmakta, bu özellikleri ile 1920'lerin sonunda başlayan ve 1930'lar boyunca etkili olan Uluslararası Mimarlık Üslubunun başlıca temsilcileri arasında yer almaktadır.

Yüksek Ziraat Enstitüsü, çağdaş eğitim programlarının yanında, yerleşke planlaması ve binaları ile Ankara'nın başkent kimliği kazanma sürecinde önemli katkı sağlayan prestij yapılarından biri olarak değerlendirilmelidir. Ziraat ve veterinerlik eğitiminin gereklerine uygun yapılar ve yerleşim planlaması akılcı ve işlevselci çözümler ile üretilmiştir. Bu dönemde, her alanda gerekli bilimsel donanımına sahip bireyler yetiştirme hedefi, her kademe ve her türde açılan okulların müfredat programlarından ve binalarının mimari kimliğinden de açıkça okunabilir. Yüksek Ziraat Enstitüsü, yerleşke için yer seçiminden, binalarının akılcı/işlevselci çözümlerine kadar, çağdaş ziraat eğitiminin gereklerine uygun bir anlayış ile kurgulanmıştır.

Yüksek Ziraat Enstitüsü Yerleşkesi'nin planlama kararları, yapıların tasarım anlayışı, Erken Cumhuriyet Dönemi içindeki kimliği ve yeri, Baurat Naht ve Ernst Egli tasarımı olarak nitelikleri, kent ile kurduğu ilişki/ ilişkisizlik, barındırdığı süreklilik ve değişiklikler, bu çalışmanın ana tartışmasıdır.

**Alpaslan Arça, Sibel
Özbıyık, Kadriye**

THE ORDER OF THE GARTER AWARDED TO SULTAN ABDULAZİZ: AN EXAMPLE OF THE CHANGING BALANCE OF POWER IN THE 19TH CENTURY

In the 18th century, faced with the developing and changing world and especially after the military defeats they suffered, the Ottomans realized that they were lagging behind the Occident in the economic, military, political and technological fields. They thus began a reform movement modelling it on the Occident. During this period, the ambassadors sent to Europe, especially Yirmisekiz Mehmed Çelebi in Paris, kept a close eye on the Occidental culture and tried to collect information. The Ottomans also worked to develop relationships through the diplomatic representatives of European countries.

In 1793, Sultan Selim III (s. 1789-1807) opened the first permanent embassy in London, which introduced the so-called permanent diplomacy practice in foreign policy. The traditional Ottoman approach was substituted by a balance policy called “Denge,” which was based on the international power balance of the 19th century. This concept of politics was consistent with the politics of the United Kingdom, who recognized the geopolitical importance of the Ottoman domains and kept an eye on the protection of the territorial integrity of the Ottoman Empire in order to secure the trade routes and colonies of India. This British policy, which lasted until the end of the 19th century, brought the two countries closer together.

Sultan Abdulmecid’s close relations with England and the increasing English influence in the Ottoman Empire worried France. Therefore, France awarded him the Légion d’honneur, which is the highest decoration in France.

After this French “move”, Queen Victoria awarded the Knight of the Order of the Garter to Abdulmecid, the Sultan of the Ottoman Empire. It was the most senior order of knighthood in the British honors system. Even though the earlier Ottoman sultans had never accepted such decorations and orders offered by non-Muslims states, Sultan Abdulmecid accepted it in order to develop diplomatic relations with the European states.

When the French emperor, Napoleon III, invited Sultan Abdulaziz, the brother of Sultan Abdulmecid, to be the guest of honor at the Paris International Exhibition, in 1867, an Ottoman sultan traveled to Europe for the first time. After his visit to Paris, Sultan Abdulaziz went to London as well, upon the invitation of Queen Victoria.

On July 17, 1867, during the sultan's visit to England, Queen Victoria awarded him with the Most Noble Order of the Garter, which was dedicated to Saint George, the patron Saint of England. This order is today preserved at the Topkapı Palace Museum together with the earlier order of the garter presented to Sultan Abdulmecit, a letter of appointment (*berat*) inside a box covered in purple velvet, the seal of the letter of appointment inside a gilded silver box and a rapier. The Topkapı collection also has the outfit worn by the sultan for this ceremony consisting of a dark red velvet waistcoat, a dark blue velvet cloak with the cross of Saint George and the words “*MAL HONI SOIT QUI MAL Y PENSE*” embroidered in gold thread on its left chest and a dark red velvet girdle hanging on the right shoulder over the cape. The name of the maker is inscribed on the inner lining of its upright collar reading: “A. EDE, Robe Maker”, while the emblem of the firm and its address is just below it “193 FLEET STREET, Corner of Chancery Lane” (from top to bottom). A cardboard label with the words “H.R.H. The SULTAN K. G” is sewn on the back of the inner lining.

This paper presents and discusses the 19th century changes in the Ottoman foreign policy as well as the changes in the image of the sultanate and its forms of expression during the long 19th century.

19 . YÜZYILDA DEĞİŞEN GÜÇ DENGELERİNİN BİR ÖRNEĞİ: SULTAN ABDÜLAZİZ'E VERİLEN DİZ BAĞI NIŞANI

18. yüzyılda gelişen ve değişen dünyaya karşı Osmanlı, özellikle askeri yenilgilerin üzerine Batının ekonomik, askeri, politik ve teknolojik alanda gerisinde kaldığını kabul ederek, Batıyı referans alarak yenileşme hareketlerine başlamıştır. Bu dönemde başta Paris'e gönderilen Yirmi Sekiz Çelebi Mehmed olmak üzere Avrupa'ya gönderilen elçiler Batı kültürünü yakından gözlemeye ve bilgi toplamaya gayret etmişlerdir. Ayrıca Avrupa ülkelerinin diplomatik temsilcileri aracılığıyla ilişkilerin geliştirilmesi için

çalışılmıştır.

Sultan III. Selim (1789-1807), 1793 yılında ilk daimi elçiliğin Londra’da açılmasıyla sürekli diplomasi denilen uygulamayı dış politikada yaşama sokmuştur. Geleneksel Osmanlı dış politika anlayışı, 19. yüzyılda uluslararası dengeleri hesaba katarak hareket eden “denge” siyasetine bırakmıştır. Bu siyaset anlayışı, İngiliz İmparatorluğu’nun siyasetiyle bütünlük arz ediyordu. İngiltere, Hindistan’a ulaşan ticaret yollarını ve sömürgelerini güven altına alabilmek için Osmanlı coğrafyasının jeopolitik önemini kavramış ve Osmanlı İmparatorluğunun toprak bütünlüğünün korunmasıyla bunu sağlayacağını öngörüyordu. 19. yüzyılın sonlarına kadar sürecek olan bu İngiliz siyaseti, iki ülkeyi birbirlerine yakınlaştırmıştır.

Sultan Abdülmecid’in İngiltere’ye yakınlaşması ve İngiltere’nin Osmanlı Devleti üzerinde nüfuzunun artması Fransızları endişelendirir. Bu nedenle Fransa, Sultan Abdülmecid’e Fransa’nın en itibarlı nişanı olarak kabul edilen Lejyon Donör (*Légion d’honneur*) takdim eder. Fransa’nın bu hamlesi üzerine İngiltere Kraliçe Victoria tarafından Osmanlı Sultanı Abdülmecid’e asalet rütbelerinin en büyüğü sayılan Dizbağı Nişanı (*Knight of the Order of the Garter*) verilir. Daha önceki Osmanlı padişahları gayrimüslim devletler tarafından verilmek istenen nişanları kabul etmemiş olmalarına rağmen Avrupa devletleriyle diplomatik ilişkileri geliştirmek isteyen Sultan Abdülmecid bu nişanı kabul etmiştir.

Fransa imparatoru III. Napoleon’un, Sultan Abdülaziz’i 1867 Paris Uluslararası Sergisi’ne onur konuğu olarak davet etmesi üzerine, ilk defa bir Osmanlı padişahının Avrupa seyahati gerçekleşir. Sultan Abdülaziz Paris’ten sonra, Kraliçe Victoria’nın daveti üzerine Londra’ya geçmiştir. Sultan Abdülaziz’e Kraliçe Victoria tarafından 17 Temmuz 1867’de İngiltere’nin en yüksek şövalyelik ve üçüncü en prestijli onur nişanı olan Dizbağı Nişanı (*The Most Noble Order of the Garter*) verilmiştir. Bu nişan, İngiltere’nin koruyucu azizi Saint George’a ithaf edilmiştir. Sultan Abdülaziz’e verilen Dizbağı Nişanı ile birlikte mor kadife kaplı bir kutu içinde İngiltere hükümetinin berati, altın yaldızlı gümüş bir kutu içinde de beratin mührü ve bir meç Topkapı Sarayı Müzesi’ndedir. Ayrıca bu törenin kıyafetleri, koyu kırmızı kadife yelek ile sol göğüs üzerinde arma işlenmiş koyu mavi kadife pelerin, pelerinin üzerinde sağ omuz üzerine asılan koyu kırmızı kadife kuşak da koleksiyonda yer alır. Pelerinin sol göğsü üzerinde

Saint George haçı ve çevresinde “*HONI SOIT QUI MAL Y PENSE*” altın telle çevrelenmiş arma işlenmiştir. Bu tören kıyafetinin dik yakasının iç astarında “*A. EDE, Robe Maker*”, altında firmanın arması ve “*193 FLEET STREET, Corner of Chancery Lane*” yazılıdır. Yine iç astarına sırt kısmına dikilmiş olan karton üzerine ise “*H.R.H. The SULTAN K. G.*” yazılıdır.

Bu bildiride, Klasik Dönem Osmanlı dış politikasının, 19. yüzyılda nasıl değişime uğradığı ve bu uzun yüzyılda saltanat imgesi ve onun ifade biçimlerinin değişimi ele alınacaktır.

Altınkılıç, Ecem

OTTOMAN GLASS ART AND ITS INTERACTIVE RELATION WITH GLASS ART IN VENICE IN THE 18TH- 19TH CENTURIES

Glass has been used for both decorative and industrial purposes for hundreds of years. Byzantine glass masters, who migrated from the East to Italy, contributed to the establishment of the glass industry in Venice. The slowdown in production in eastern workshops caused Venice to shine in this area. The workshops were moved to the island of Murano in 1291 in order to ensure safety against possible fires, and to further tighten the supervision of glass masters and materials. The Murano craftsmen produced better quality products by developing their production techniques and decoration styles, and created a unique world. Very strict rules were applied for the artisans; it was forbidden to supply material from a place other than the Venetian lagoon, while leaving the area was punishable by death. Additionally, it was considered an esteemed profession, glass artisans were considered equal to the nobility, and they had many opportunities including the right to marry into aristocratic families. After the Industrial Revolution, glass production in Murano lost acceleration.

Glass production was seen in the Ottoman Empire from 1450 onwards, but the most effective period began with Beykoz Glass production during the reign of Selim III. Ottoman glass art had interactions with Byzantine, Iranian, Safavid and Mesopotamian art. However, by end of the 18th century, when a tendency to create its own distinct style began to emerge, Glass Art claimed a very important place in the Ottoman Empire. Furthermore, glass was not only used as a decorative element, but it also became one of the most important products of the Ottoman Empire in the international competition after the Industrial Revolution. Venetian craftsmen were consulted to find out the technique and workmanship required for both this style and its creation. The Mevlevi Dervish Mehmed Dede was sent to Venice to learn glass making techniques in the island of Murano during the reign of Selim III. Mehmed Dede learned how to make opal glass in Venice, and helped create a blended style with Ottoman Glass Art. The products of the workshop established in Beykoz, which is a favorable region for glass production, are known as Beykoz Glass. After the first glass workshop in Beykoz, "The Glass and Crystal Factory" was

established with the support of Ahmed Fethi Pasha. Additionally in 1899, “Fabbrica Vetrami di Constantinople”, which was seen as the third step of Beykoz Glass, was established by Saul D. Modiano, an Italian Jew, in Pashabahche. The most important symbol of Beykoz work is the Chashm-i bulbul, which means “the eye of the nightingale”. Despite originating in Venice, because of the difficulty of production, labor, and the colors and forms that harmonize with the Ottoman culture, Chasm-i bulbul became internalized in Istanbul. The factory produced objects such as jugs, glasses, vases, rose water flasks, jam containers, snow holders, flasks, and cups, all of which were produced in chashm-i bulbul form as well. Chashm-i bulbul has many technical, color and form similarities with Murano glasses while it also carries some elements from Ottoman Art in the shape of its form. This study compares and contrasts the Beykoz and Murano production in terms of technique, form and decoration, as well as examine the relationship between the Venetian Guild and the Gedik system.

Beykoz Glass production, as one of the most prestigious works of its era, is significant in symbolizing the efforts of change within the Ottoman Empire against the changing and strengthening European countries. In addition to revealing important points about 19th century Ottoman Art, it is hoped that the examination of the glass works of this period will further the study of both the Ottoman-Venetian relations and Eastern Mediterranean Art.

18.-19. YÜZYILLARDA OSMANLI CAM SANATININ VENEDİK CAM SANATI İLE İLİŞKİSİ

Yüzyıllardan beri cam endüstriyel malzeme olarak ve dekorasyon amaçlı kullanılır. Doğudan İtalya’ya giden başta Bizanslı cam ustaları, Venedik’te cam endüstrisinin kurulmasına katkı sağlamışlardır. Doğu atölyelerinde üretimin yavaşlaması, Venedik’in parlamasına sebep olmuştur. Atölyeler yangın kontrolünü sağlamak, cam ustaları ve malzemelerin denetimini sıkılaştırmak amacıyla 1291 yılında Murano adasına taşınmıştır. Muranolu zanaatkarlar, üretim tekniklerini ve süsleme üsluplarını geliştirerek daha kaliteli ürünler ortaya çıkarmışlar, burada benzeri olmayan bir dünya yaratmışlardır. Zanaatkarlara oldukça katı kurallar uygulanmıştır; Venedik lagünü dışında bir yerden malzeme temin etmek yasaktır ve kişilerin bölgeden ayrılması ölüm ile cezalandırılmaktadır. Öte yandan soylularla eşit sayılarak, aristokrat bireylerle

evlenebilme imkanı verilecek kadar saygın bir meslek olarak görülmüştür. Sanayi Devrimi'nin ardından Murano'daki cam üretimi ivme kaybetmiştir.

Osmanlı İmparatorluğunda 1450 yılından itibaren cam üretimi görülmüştür fakat en etkin çağı III. Selim döneminde Beykoz camcılığı ile başlamıştır. Osmanlı cam sanatında Bizans'tan, İran ve Mezopotamya'dan etkiler görülmektedir. Fakat kendine özgü bir üslup yaratma eğilimine girdiği 18. yüzyıl sonu itibariyle, cam sanatının Osmanlı'da oldukça önemli bir yer edindiği izlenmektedir. Üstelik cam, dekoratif bir unsur olmakla kalmayıp Osmanlı İmparatorluğunun, Sanayi Devrimi sonrasındaki uluslararası rekabette ortaya koymuş olduğu en önemli ürünlerden birisidir. Bu üslubun ve gerekli teknik ve işçiliği öğrenmek için Venedikli zanaatkarlara başvurulmuştur. III. Selim döneminde Murano'ya cam yapımı ve tekniklerini öğrenmek üzere gönderilen Mevlevi Derviş Mehmed Dede'nin bu süreci başlattığı bilinmektedir. Mehmed Dede, Venedik'te opal cam yapımını öğrenmiş, Osmanlı cam sanatı ile harmanlanmış bir stilin yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Cam üretimi için elverişli bir bölge olan Beykoz'da kurulan atölyenin ürünleri Beykoz işi olarak adlandırılmıştır. Beykoz'daki ilk cam atölyesinin ardından Ahmed Fethi Paşa'nın desteğiyle "Cam ve Billur Fabrikası" kurulmuştur. 1899 yılında da Beykoz camcılığının üçüncü basamağı olarak görülen "Fabbrica Vetrami di Constantinople", Saul D.Modiano tarafından Paşabahçe'de kurulmuştur. Beykoz işi ürünlerin en önemli sembolü bülbül gözü anlamına gelen Çeşmibülbül'dür. Yapım zorluğu, emeği, Osmanlı kültürüne uyum sağlayan renkleri ve formuyla, Venedik kökenli olmasına rağmen İstanbul'a adeta kök salmıştır. Atölyede üretilen sürahi, bardak, vazo, gülabdan, reçellik, karlık, matara, fincan gibi objelerin çeşmibülbül formları karşımıza çıkar. Murano camları ile teknik, renk ve biçim olarak benzerlik gösteren Çeşmibülbüller, form olarak da Osmanlı sanatına ait bazı öğeler taşımaktadır. Bu çalışmada, Beykoz Camları ile Murano Camları arasında teknik, form ve süsleme açısından benzerlikler, farklılıklar ve Venedik Loncası ile Gedik düzeni arasındaki ilişki incelenecektir.

Döneminin en prestijli eserleri olan Beykoz camları, aynı zamanda değişen ve güçlenen Avrupa ülkeleri karşısında Osmanlı İmparatorluğu'nun değişim çabasını simgeleyen oldukça önemli bir semboldür. Bu döneme ait cam eserleri incelemenin, 19. yüzyıl Osmanlı sanatına dair önemli noktaları açığa çıkarmasının yanı sıra hem Osmanlı-Venedik ilişkileri hem de Doğu Akdeniz sanatı hakkındaki akademik çalışmalarda bir basamak oluşturması düşünülmektedir.

Andersen, Angela

THE EXECUTION OF AL-HALLAJ IN THE *TARJUMA-I THAWĀQIB-I MANĀQIB* (A TRANSLATION OF STARS OF THE LEGEND)

Al-Husain ibn Mansur al-Hallaj (d. 922) was a Persian Sufi who trained in both the Sunni legal traditions and with the guide of small and marginal Islamic spiritual traditions. After relocating to Baghdad with his family, he was imprisoned in the Abbasid court for inciting social unrest and executed following a trial in which he was accused of heretical writings. However, he is best known for his exclamation of the phrase, “*En el-Hakk*,” “I am the Truth.” Truth being one of the names of God in the Kuran, this has been understood both as a heretical declaration, and as a shorthand for the notion of Unity of Being, which is the singularity of all living beings as part of the Divine. This concept defines the understanding of monotheism inherent in the thought of many Sufi orders.

After his martyrdom, a select number (although not all) of al Hallaj’s teachings and the example he presented through his mythologized life story continued to resonate, finding footing with Sufi orders from the Chistiyya of India to the Bektashis of the Ottoman Empire. A small sub-genre of martyrdom images arose in conjunction with his story, taking the form of a handful of miniature paintings in books of poetry, or as episodes in Sufi narratives. These scenes, in which al-Hallaj is variously being led to the gallows outside the walls of Baghdad, hanging from the gallows, or being crucified, originate in Ottoman and Mughal workshops, with the last versions, which were executed as copies of earlier compositions, dated to the nineteenth century.

An Ottoman depiction of this scene is included as one of the illustrations of the manuscript *Tarjuma-i Thawāqib-i manāqib* (A Translation of Stars of the Legend). In 1590, the translation into Turkish of Aflaki’s Persian-language life of the Sufi Celal ad-Din Rumi was ordered by Sultan Murad III. The version of the manuscript held by the Morgan Library and Museum in New York contains 29 miniatures, mostly associated with Rumi himself; it is more extensively illustrated than another version, held at the Topkapı and dated 1599. The images from the manuscript appeared as part of the exhibition *Treasures of Islamic Manuscript Painting from the Morgan* at

the Morgan Library and Museum on October 21, 2011, through January 29, 2012. The folio depicting the moments before al-Hallaj's execution (MS M.466, fol. 99v) is framed by wide margins, an upper and lower border of Ottoman text, and the foliage of a tree that overhangs the scene. Two armed figures escort al-Hallaj, who sports a shaved head, full beard, and ascetic garb. A gallery of onlookers sit and stand amongst vibrantly hued grass, flowers, and rocky outcroppings.

Aflaki's own text will have had some role to play in the selection of images, but the manuscript's patron, Murad III would also have had an input in the depiction of this controversial figure, who defied the Abbasid Caliph's leadership and sought to overturn the accepted Muslim praxis. What a depiction of martyrdom contributed to the understanding of the life of Rumi and the narrative of Ottoman Sufism is another underlying question.

By the end of the sixteenth century, several Sufi tarikats were well established in the Ottoman Empire and had supplanted lone dervishes and isolated sheikhs as spiritual exemplaries. My paper will situate this miniature painting within the context of the manuscript, the growth of Ottoman Sufism, and the narrative of the martyrdom of al-Hallaj broadly considered. I will discuss how the visual supported the textual presentation of his transgressions and sacrifice, and why the imperial patron sought to represent this episode amongst the teachings of the more widely accepted Sufism of Rumi and the Mevlevis.

TERCÜME-İ SEVÂKIB-I MENÂKIB'DA EL-HALLAC'IN İDAMI

El Hüseyin ibn Mansur el Hallac (öl. 922) hem Sünni hukuk eğitimi almış, hem de daha küçük, marjinal manevi geleneklerin rehberliğinde yetişmiş İranlı bir Sufidir. Ailesiyle birlikte Bağdat'a taşındıktan sonra, Abbasiler tarafından ayaklanma kışkırtmasıyla suçlanarak hapse atılmış, ve yazılarının sapkın, din karşıtı olduğu gerekçesiyle idam edilmiştir. Ama Hallac esas olarak "*En al-Hakk* (ben hakikatim)" ifadesiyle tanınır. Hakikat'in Kuran'da Tanrı'nın adların biri olarak anılması, bu deyişin sapkın bir açıklama olarak anlaşılmasına yol açtığı gibi, aynı zamanda Tevhid'in, tüm varlıkların Tanrı'nın bir parçası olduğuna dair inancın da ifadesi olmuştur. Bu kavram, aslında birçok Sufi tarikatın Monoteizm anlayışını tanımlar.

Ölümünden sonra, Hindistan'daki Çiştîyye tarikatından Osmanlı Bektaşilerine kadar geniş bir zeminde Hallac'ın öğretilerinin bazıları (hepsi olmasa da) izlenmiş ve efsaneye dönüşen yaşam öyküsünün bir örnek olarak alınmasının yankıları devam etmiştir. İdam edilmesi, küçük bir şehadet imgelemi grubu oluşturmuştur. Bu imgelem, bazı şiir kitaplarında ya da Sufi anlatılarda tasvir olarak karşımıza çıkar. Osmanlı ve Babürlü kitaphanelerinde yaratılmış, 19. yüzyıla dek kopyaları yapılmış bu tasvirlerde Hallac; Bağdat surlarının dışında kurulmuş darağacına götürülürken, asılırken, ya da çarpmıha gerilirken betimlenmiştir.

Bu konunun bir tasviri, Eflaki tarafından Farsça yazılmış Mevlânâ Celâleddîn Rumî'nin yaşamını anlatan *Sevâkıbü'l-Menâkıb* (Menkıbelerin Yıldızları) adlı eserinin 1590'da Sultan III. Murad'ın emriyle yapılan Türkçe tercümesinin resimli bir nüshasında bulunur. New York'taki Morgan Library and Museum'de bulunan yazmada çoğu Mevlânâ ile ilgili 29 resim bulunur. Eserin 1599 tarihli, nispeten daha az sayıda resim barındıran bir başka nüshası bugün Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir. Eserin resimleri 21 Ekim 2011-29 Ocak 2012 tarihleri arasında Morgan Library and Museum'de açılan *Treasures of Islamic Manuscript Painting from the Morgan* başlıklı sergide gösterilmiştir. Hallac'ın idam edilmesinden önceki anları betimleyen tasvirin (MS M. 466, y. 99b) çevresinde geniş pervazda yer alan bir ağacın yaprakları sahneyi çerçeveler. Kazınmış kafası, geniş sakalı ve zahid kıyafetiyle betimlenmiş Hallac'a iki silahlı figür eşlik etmektedir. Parlak renklere boyanmış çimen, çiçekler ve kayalıklar üzerinde oturan ve ayakta duranlar olayı izlemektedir.

Eflâkî'nin metninin içeriği resim programının oluşumunda rol oynamaktadır, ancak Abbasi Halifesinin liderliğini ve kabul gören İslami pratikleri reddeden uyumsuz, muhalif Hallac'ın resmedilmesinde III. Murad'ın tercihleri de etkili olmalıdır. Bu idamın betimlenmesinin Mevlânâ'nın yaşamına dair algıyla ve Osmanlı Sufi anlatısıyla bağlantısı sorgulanması gereken bir diğer husustur.

16. yüzyılın sonlarında Osmanlı imparatorluğunda bazı Sufi tarikatlar giderek iyice kurumlaşarak, manevi örnekler olan yalnız dolaşan dervişlerin ve münzevi şeyhlerin yerini almaya başlamıştır. Bu bildiride El-Hallac'ın İdamı tasviri, içinde yer aldığı el yazması, Osmanlı Sufizminin gelişmesi ve Hallac'ın şehid edilmesi anlatısının oluşturduğu bağlam içinde ele alınacaktır. İmgenin yazılı anlatıyı nasıl desteklediği, ve haminin Mevleviler ve Mevlânâ tarafından kabul gören Sufizm öğretileri arasında bu sahnenin yer almasındaki katkısı tartışılacaktır.

Aoki Girardelli, Miyuki

“TURKISH” STYLE AND *JAPONISME*: NEW FINDINGS ON THE WORKS OF LÉON PARVILLÉE

The name of Léon Parvillée (1830-1885), a Parisian architect-decorator-ceramicist, is strongly tied to Ottoman / Turkish art because of his long career in the Ottoman Empire between 1851 and 1867. Beyond his works in Istanbul and Bursa, in places like various sections of the Dolmabahçe Palace, the Austrian Embassy buildings in Pera and Yeniköy, and the restoration of early Ottoman monuments, he is known for having introduced Ottoman / Turkish art in France through his architectural work for the Ottoman Pavilion at the 1867 Paris Exhibition and his book *Architecture et décoration turques au XV^e siècle* (Paris, A. Morel, 1874). His works in his later career were characterized by Turkish inspired ceramic works, as well as by Medievalist work influenced by his mentor / collaborator Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879).

Far less known is Parvillée’s interest in Japanese art, and his attempt to combine Ottoman and Japanese elements in his later production. Japan-influenced works of Léon Parvillée are from the 1880’s—very late in his life—in architectural works such as the hot springs in Bourbon-l’Archambault, France. This can be considered as his connection with Vicomte Adalbert de Beaumont and Eugène Collinot (? – 1882), the authors of *Recueil de dessins pour l’art et l’industrie* (Paris, Canson, 1859), one of the earliest books on Japanese art published in France, the later edition of which, published in 1883, became a great source of *Japonisme* design. Collinot was also Parvillée’s collaborator soon after his return to Paris from Istanbul in the 1860’s.

It is surprising and unexpected to find Parvillée’s name in a Japanese text published in 1873. In a report on the 1873 Vienna Exhibition published in woodcut print, preserved in Tokyo National Museum, an anonymous Japanese reporter mentions Parvillée’s name and works. According to the reporter, Parvillée’s works are in “Turkish” and “Persian” style combined with Japanese painter Katsushika Hokusai’s (1760-1849) drawing of a tiger, cited from the famous *Hokusai Manga*. Considering that the 1873 Vienna Exhibition is known to be the beginning of an enthusiastic fashion of Japanese culture in Europe, to be called as *Japonisme*, the Japanese

reporter's notice seems to be quite natural. But regarding the discourses on Parvillée as an Ottomanist, or specialist on Turkish art, his attempt to combine Ottoman and Japanese elements suggests a new perspective.

This paper will discuss unknown examples from Parvillée's Ottoman-Japanese synthesis on the basis of new findings from Japanese and Parvillée Family archives, which were opened for the first time to researchers.

TÜRK ÜSLUBU VE JAPONİZM: LÉON PARVILLÉE'NİN YAPITLARI İLE İLGİLİ YENİ BULGULAR

Parisli mimar-dekoratör-seramikçi Léon Parvillée'nin (1830-1850) adı, 1851-1867 arasında Osmanlı İmparatorluğu'nda sürdürdüğü uzun kariyerinden dolayı Osmanlı-Türk sanatına güçlü bir şekilde bağlıdır. Dolmabahçe Sarayı'nın bazı kısımları, Yeniköy ve Beyoğlu'ndaki Avusturya Büyükelçilik binaları ya da erken Osmanlı anıtlarının restorasyonu başta olmak üzere İstanbul ve Bursa'daki çalışmalarının ötesinde, Parvillée, 1867 Paris Uluslararası Sergisi Osmanlı Pavyonu ve kitabı *Architecture et decoration turques au XV^e siècle* (Paris, A. Morel, 1874) ile Osmanlı/Türk sanatının Fransa'daki tanıtıcısı olarak bilinir. Parvillée'nin sonraki kariyerini hocası ve iş ortağı olan Eugène Viollet-le-Duc'tan (1814-1879) etkilenecek yaptığı Orta Çağ esintili çalışmalar ve Türk ilhamlı seramik işler belirler.

Parvillée'nin Japon sanatı üzerindeki ilgisi ve eserlerinde Japon ve Osmanlı öğelerini birleştirme çabaları ise pek bilinmez. Léon Parvillée'nin Japon esintili çalışmaları, Fransa'daki Bourbon-l'Archambault kaplıcasındaki mimari çalışmasında görüldüğü gibi 1880'li yıllarında – yani hayatının çok geç döneminde- izlenebilmektedir. Bu eğilimini Parvillée'nin *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie*'nin (Paris, Canson, 1859) yazarları olan Vicomte Adalbert de Beaumont ve Eugène Collinot (? – 1882) ile ilişkisiyle bağlantılı olarak açıklamak mümkündür. Bu kitap, Japon sanatı üzerine Fransa'da basılmış ilk kitaplardan biridir, 1883 tarihli sonraki edisyonu Japonizm tasarımının önemli bir kaynağıdır. Collinot, aynı zamanda 1860'lı yıllarda İstanbul'dan Paris'e döndüğünde Parvillée'nin ortağı olmuştur.

1873'te basılmış Japonca bir metin içinde Parvillée'nin ismini bulmak, şaşırtıcı ve beklenmedik bir şeydi. Bu metin, bugün Tokyo Milli Müzesi'nde bulunan, Japonya'da ahşap baskı olarak basılmış 1873 Viyana Uluslararası Sergisi'nin raporudur. Raporun anonim yazarı Parvillée'den ve eserlerinden bahsetmektedir. Raporun yazarı, Parvillée'nin çalışmalarının "Türk" ve "Fars" tarzlarıyla Japon ressamı Katsushika Hokusai'nin (1760-1849) meşhur *Hokusai Manga*'sından alınan kaplan çizimini birleştirdiğini söylemektedir. 1873 Viyana sergisinin daha sonra Avrupa'da yaygınlaşmış tutkulu Japon modasının başlangıcı olduğunu düşünürsek, bu Japon yazarın düştüğü not, gayet doğal gözükmektedir. Fakat o güne dek daima Osmanlı ve Türk sanatı uzmanı olarak tanındığını düşünürsek, Parvillée'nin Osmanlı-Japon öğelerini birleştirme çabaları yeni bir yaklaşıma işaret etmektedir.

Bu bildiride Japon arşivlerinden ve araştırmacılara yeni açılan Parvillée'nin aile arşivinden elde edilen yeni bulgulara dayanarak, eserlerindeki Osmanlı-Japon sentezi tartışılacaktır.

Arslaner, Huma

A HYBRID MODE OF EUROPEAN PRODUCTION IN OTTOMAN DECORATIVE ARTS: ILLUSTRATED PORCELAIN PANELS

From the 18th century onward, relations between the Ottoman palace and Europe improved, segueing into the ‘westernization period’, initiating a transformation in matters of diplomacy, education, society and culture. With European porcelain ware presented to the Sultan as diplomatic gifts, European porcelain products were considered as a symbol of prestige among the palace circles and the elite, creating an alternative to the much favored Chinese porcelain.

As the producers of European porcelain began to customize their production in new forms and decorations that were fitting for the traditional Ottoman use and taste, a porcelain factory was established for local production in the garden of the Yıldız Palace in 1892 to address the demand in Istanbul. The new factory produced goods both for daily use and decorative purposes, later to be illustrated by painters, and in some cases, decorated by calligraphers.

Among this rich array of products, one particular set of decorative illustrated porcelain wall panels stand out: Rectangular panels of 30-35 centimeters made to be exhibited on the walls of palaces and mansions of the elite class, were located on walls and ceiling corners within baroque *cartouche* designs. As these novel pictorial representations transformed into landscapes and still life paintings, the panels became a mobile artistic feature, movable from one location to another.

Generally, the panels showcased scenes from Istanbul, reworked from photographs depicting Baroque examples of architecture from the city, some with signatures of well-known artists. Since these stationary scenes were to become the central theme of the mid-19th century Ottoman canvas painting as well, illustrated porcelain panels constitute a transition period between decorative wall paintings and canvas painting, characterizing the westernization period and effectively locating a hybrid mode of both local and European production, worthy of further inspection.

OSMANLI DEKORATİF SANATLARINDA AVRUPA MELEZİ BİR ÜRETİM: PORSELEN RESİM LEVHALARI

18. yüzyıldan itibaren Osmanlı sarayının Avrupa ile her alandaki ilişkileri gelişmiş, Batılılaşma olarak tanımlanan döneme girilmiştir. Askeri, diplomasi ve eğitimin yanı sıra sosyal ve kültürel alanlarda da Avrupa'da üretilenlere ilgi artmıştır.

Sultana sunulan diplomatik hediyeler arasında Avrupa üretimi porselenlerin yer almaya başlamasıyla, Osmanlı sarayında büyük beğeniyle kullanılan Uzakdoğu porselenleri arasına Avrupa porselenleri de katılır. İstanbul'da saray ve soylu sınıf için, Avrupa'ya porselen siparişi vermek bir saygınlık göstergesi haline gelir. Avrupalı porselen üreticileri, Osmanlı pazarına sunmak üzere, geleneksel Osmanlı kullanımına özel formlarda, yeni bir porselen eser grubu üretir. Bunlar Osmanlı zevkine uygun şekilde süslenir.

İstanbul'da bu porselenlerin kullanımının yaygınlaşması sonucunda, 1892'de Yıldız Sarayı'nın bahçesinde yerli üretim yapmak üzere bir porselen fabrikası kurulur. Yeni fabrika, hem kullanım amaçlı, hem de dekoratif amaçlı porselenler üretir. İrili ufaklı vazolar, tabaklar, çiçeklikler, yemek takımları, sürahiler, leğen ve ibrik takımları, ressamlar tarafından süslenir, resimlenir, kimi zaman hattatların yazdığı güzel yazılarla bezenir.

Dekoratif amaçlı üretildiği anlaşılan bir grup resimli duvar levhası dikkat çekicidir. Barok unsurlara sahip, genellikle 30-35 cm ölçülerindeki dörtgen formlarda yapılan bu levhalar, sarayların ve saray çevresindeki soylu sınıfın köşklerinin duvarlarına asılarak, mekânları süslemek üzere yapılmış olmalıdır. Osmanlılarda mekânların bu şekilde süslenmesi, 18. yüzyıldan itibaren örnekleri günümüze ulaşmış, duvar resmi geleneğinin de yeni bir yorumudur. Duvarların, tavan köşelerinin, barok kartuşlar içine yapılmış, natüremort ve manzara resimleri, porselen resim levhalarına dönüşmüştür. Böylece kolaylıkla bir mekândan kaldırılıp başka bir mekânlara asılabilen, hareketli bir sanat uygulamasından bahsetmek mümkündür.

Porselen resim levhalarının üzerine, genellikle İstanbul görünümleri veya kır manzaraları resmedilmiştir. Kimlikleri bilinen sanatkârlar, resimlerini imzalamıştır. İstanbul konulu resimlerin, dönemin fotoğraflarından kopya edildiği anlaşılmaktadır. Seçilen görüntüler, özellikle İstanbul'un Barok mimari örneklerini gösteren fotoğraflardan alınmıştır. Fotoğraftan

kopyalanan durağan Őehir manzaraları, 19. yűzyıl ortalarında Osmanlı tuval resminin de ana teması olacaktır.

Porselen resim levhaları, BatılılaŐma dűneminden itibaren mekânları sűsleyen duvar resimlerinden tuval resmine geçiŐte, bir dűnűm noktası olarak gűrűlmektedir. Avrupa kaynaklı ancak yerli bir fabrikanın, Avrupa’da eđitim gűrműŐ İstanbullu sanatkârlarının Osmanlı mekânları iŐin yarattıkları yeni yorumlar olarak dikkat çekicidir.

Atbaş, Zeynep

**AN IMPORTANT COLLECTION FROM THE TOPKAPI PALACE
MANUSCRIPT TREASURY: THE ENDERUN LIBRARY OF
SULTAN AHMED III**

Ottoman sultans' love of books made the Topkapı Palace Museum the custodian of one of the most significant manuscript collections in existence. This collection, once kept at the Inner Treasury of the Ottoman palace, was initiated during the reign of Sultan Mehmed II (r. 1444-46, 1451-81) and augmented by the addition of numerous works under later sultans, all bibliophiles, allowing tens of thousands of books to accumulate over the years. The manuscript collection was built with works commissioned by the sultans as well as those acquired by various other means, such as inheritance, purchase, gift, and booty.

The first ruler to construct a purpose-built library at the Topkapı Palace was Sultan Ahmed III (r. 1703-30), who personally laid its foundation stone. This freestanding library is located at the middle of the third courtyard of the palace. According to its endowment deed (*waqfiyya*), the sultan commissioned a library named after himself in order to gather together under a single roof the many fine manuscripts scattered throughout the palace, so that they might be better preserved and protected from damage, rather than forgotten in some corner, and so that the aghas of the Inner Palace could make use of them. The library collection of Ahmed III is preserved in its entirety today. Other manuscripts were later added to this collection as endowments by Sultan Abdülhamid I (r. 1774-89) and Sultan Selim III (r. 1789-1807).

This paper examines this extensive collection, which has survived in its entirety. It will present the illuminated catalogue of the collection prepared at its formation, together with the contents of the books, their artistic characteristics, as well as the seals and ownership notes that they carry.

The detailed foundation document (*waqfiyya*) of the Library has also survived. It records important information about the reasons for its initiation, who can use it and how, as well as which days of the week it is to be open. Its catalogue was also prepared at the same time.

All the books carry the foundation seal of Ahmed III. Besides the well-known foundation seal of the sultan found in all the books, other foundation seals were also seen on some of the books. This paper will address these seals. Additionally, the books from the palace treasury, also carry the seals of sultans who had reigned before Ahmed III.

The Ahmed III Library, which is the earliest known independent Ottoman library, continued to be used after the demise of the Sultan. His heirs continued the care and recording of its holdings, and made sure that it was maintained in good condition. This can be seen by the fact that besides its catalogue and foundation document, both of which were prepared during its building, a second book comprising the list of its holdings and a lending book from the 19th century also survive. In addition to its significant holdings, these documents also highlight the privileged status of the Ahmed III library.

This important collection, comprising many books on diverse subjects, sheds light on the history, knowledge, art, and culture of the extensive geography within the Islamic world. Besides their textual content, its holdings, which can be dated from the 9th to the beginning of the 18th century, include significant examples of calligraphy, binding, illumination and illustration. This paper will also address these books to highlight the importance of the collection from the point of view of book arts.

In conclusion, several centuries after its first arrangement during the Bayezid II period, Sultan Ahmed III had the palace book treasury re-classified, re-catalogued, re-inventoried and imprinted with his seal. Ahmed III, who used similar methods as Bayezid II, while formulating his library, may also have been inspired by his ancestor.

OSMANLI SARAYI KİTAP HAZİNESİNDEN BÜYÜK BİR KOLEKSİYON: SULTAN III. AHMED/ENDERÛN KÛTÛPHANESİ

Osmanlı sultanlarının kitapseverliği, günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi'nin en önemli elyazma koleksiyonlarından birine sahip olmasını sağlamıştır. Topkapı Sarayı hazinesinde kitapların toplanmaya başlaması Sultan II. Mehmed (s. 1444-46, 1451-81) döneminde olmuş, ardından

gelen tüm sultanlar kitaba ilgi göstermiş, saray hazinesinde onbinlerce kitap birikmiştir. Bu kitap birikimi, Osmanlı sultanlarının kendi kütüphaneleri için hazırlattıkları kitapların yanı sıra hediye, ganimet, muhallefat ve satın alma gibi yollarla oluşmuş ve hazinede toplanmıştır.

Saray'ın üçüncü avlusunda ilk kez müstakil bir kütüphane yaptıran ve buraya kitap vakfeden Sultan III. Ahmed (s.1703-30) olmuştur. Vakfiyesindeki bilgilere göre bu sultan, çeşitli vesilelerle biriken birbirinden nefis kitapların köşe bucakta kalarak unutulmaması, zayi olmaması, daha iyi muhafaza edilebilmesi ve Enderun'daki ağaların kendi hazinesindeki kitaplardan yararlanabilmesi için, bizzat temelini attığı ve kendi adını taşıyan bu kütüphaneyi inşa ettirmiştir. Günümüze tümüyle ulaşan bu kütüphaneye daha sonra Sultan I. Abdülhamid (s.1774-89) ve Sultan III. Selim (s.1789-1807) döneminde de çeşitli kitaplar vakfedilmiştir.

Bu bildirin amacı, günümüze tümüyle ulaşan bu büyük koleksiyonu, döneminde hazırlanmış müzehhep katalog ve vakfiyeleri eşliğinde, kitapların içeriği, sanatsal özellikleri, taşıdıkları mühür ve aidiyet kayıtları açısından incelemektir.

III. Ahmed Kütüphanesi kurulduğunda oldukça detaylı bir vakfiyesi de hazırlanmıştır. Vakfiyede kütüphanenin kuruluş sebebi, kimler tarafından ve nasıl kullanılabileceği, hangi günler hizmet verileceği gibi oldukça detaylı bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca yine döneminde, vakfedilen tüm kitapların listesini içeren bir kataloğu da hazırlanmıştır.

Tüm kitaplara III. Ahmed'in vakıf mührü basılmıştır. Kütüphanenin bilinen, tüm yayınlara girmiş vakıf mührü dışında, kimi kitaplarda Sultan III. Ahmed'in, daha başka vakıf mühürlerine de rastlanmıştır. Bildiride bu mühürler hakkında detaylı bir değerlendirme yapılacaktır. Saray'ın kitap hazinesine girmiş olan bu kitaplara, Sultan III. Ahmed'e gelinceye kadar, önceki sultanların mühürleri de basılmıştır.

Osmanlı'da bilinen ilk müstakil sultan kütüphanesi olan III. Ahmed Kütüphanesi, Sultan'ın vefatından sonra da kullanılmaya devam etmiş, ardından gelen sultanlar kütüphane ile ilgili tüm işlerin yerine getirilmesini sağlamışlar, kitapların bakım ve listeleme çalışmaları devam etmiştir. Nitekim kütüphanenin yapılışı sırasında hazırlanan katalog ve vakfiyeleri dışında, 1815-16 yıllarına ait, kitapların listesini içeren yenilenmiş bir

diğer defteri ile yine 19. yüzyıla ait ödünç verme defteri de bulunmaktadır. III. Ahmed Kütüphanesi içerdiği kitapların yanı sıra tüm bu belgelerle de oldukça ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

Çok çeşitli konularda yazılmış binlerce kitabın olduğu bu koleksiyon, İslam dünyasındaki geniş bir coğrafyanın tarih, bilim, kültür ve sanatına ışık tutar. 9. yüzyıldan başlayarak 18. yüzyıl başlarına kadar tarihlenen koleksiyon, içeriğinin yanı sıra hat, cilt, tezhip ve kitap resminin son derece önemli örneklerini de barındırır. Bildiride sanatlı kitaplara yer verilerek, koleksiyonun kitap sanatları açısından da önemi ortaya konmaya çalışılacaktır.

Saray'da Sultan II. Bayezid ile başlayan kitap hazinesinin tasnif, kataloglama, envanterleme ve mühürleme çalışmaları yüzyıllar sonra Sultan III. Ahmed tarafından yeni baştan yapılmıştır. Kütüphanesini kurarken oldukça benzer metodlar kullanan III. Ahmed belki de atası II. Bayezid'den esinlenmiştir.

Ateş, Aysu

YANYA, AN OTTOMAN CITY AND ITS ARCHITECTURE THROUGH THE EYES OF WESTERN VOYAGERS IN THE 19TH CENTURY

The city called “Yanya” during the Ottoman period is presently located in Greece. Yanya/loannina became part of the Ottoman lands in 1430 during the reign of Sultan Murad II. In the 19th century, it became a commercially and politically prominent provincial centre dependent on Albania under Ottoman rule. The political figure who made Ioannina stand out among other Balkan cities was Tepedelenli Ali Pasha. Ali Pasha was a local dignitary who did not grow up within the Ottoman bureaucracy. With his uninterrupted ascend to higher influence, combined with the region’s development, Ali Pasha became more influential than the Ottoman administration could tolerate and was assassinated by the forces of Mahmud II.

In the 19th century, Ioannina under Ali Pasha was accepted as the main city of Albania by most European travelers. The life, behavior and palaces of Ali Pasha aroused an oriental interest for Western travelers. During the early 19th century, his influence extended to Europe. Robert Walsh, an Irishman, used these words about him in 1839:

“The wild mountains of Albania had slumbered in obscurity, and, though in the immediate vicinity of civilized Europe, and in sight of the coast of Italy, had never been visited by the curious travelers, till Ali Pasha. He blazed out in this obscure district like some lurid meteor, and attracted the notice and admiration of the world by his ability, courage, crimes and success.”

Starting from the travelers descriptions, this study aims to consider the population, the Ottoman era constructions, commercial activities and the center of population of Yanya within the perspective of Ottoman-Balkan cities. It is restricted to the 19th century, the period of the aforementioned wave of focus in the region. The state of the city in this period is constructed through travellers’ notes as well as visual documents about the buildings which no longer exist. However, since these are personal notes and may reflect subjective points of view, they are supported by scientific sources as far as possible.

As a result, it has been possible to understand the city dynamics of Yanya during the 19th century, including the palaces/mansions of Ali Pasha and the buildings that have not survived, using travel notes as well as the engravings and maps from the travelogues of a series of voyagers visiting the area. This article discusses Ali Pasha's efforts, reconstruction activities and his active role in keeping the city interesting and secure for its Albanian, Greek, Jewish and Ottoman populations to live together and interact commercially.

The urban characteristics of the city, which flourished under the administration of Ali Pasha in the years 1722-1788, will be evaluated from the point of view of district distribution, interaction of buildings, market places and especially the architectural characteristics of the palaces and residences to establish their similarities and differences to the typical Ottoman urban characteristics and architectural language.

19. YÜZYILDA BATILI SEYYAHLARIN GÖZÜYLE BALKANLARDA BİR OSMANLI ŞEHİRİ: YANYA VE MİMARİ ESERLERİ

Osmanlı döneminde ‘‘Yanya’’ olarak adlandırılan şehir, günümüzde Yunanistan sınırları içinde yer almaktadır. Yanya/Ioannina şehri, Sultan II. Murad döneminde, 1430 yılında Osmanlı siyasi coğrafyasına katılmıştır. Ancak 19. yüzyılda Osmanlı yönetiminde, dört vilayete ayrılmış olan Arnavutluk’a bağlı, ticari ve siyasi açıdan öne çıkan bir vilayet merkezi olmuştur. Bu dönemde Yanya’nın diğer Balkan şehirleri arasında öne çıkmasını sağlayan siyasi figür Tepedelenli Ali Paşa’dır. Ali Paşa, Osmanlı bürokrasisi içinden yetişmeyen, yerel bir kişiliktir. Arnavutluk’un çatışmalarla dolu kargaşa ortamını kontrol altına alabilecek güce sahip olması ve Arnavutluk’taki ilerleyişinin önüne geçilememesi sebebiyle yetkileri artan Ali Paşa’nın Osmanlı karşıtı faaliyetleri gün geçtikçe artmış ve sonunda II. Mahmud’un kuvvetleri tarafından infaz edilmiştir.

19. yüzyılda neredeyse tüm Avrupalı gezginler tarafından Arnavutluk’un başşehri olarak Ali Paşa’nın yönetimindeki Yanya kabul edilmektedir. Bu dönemde İngilizlerin çoğunlukta olduğu Batılı gezginlerin gözünde, Osmanlı Sultan’ını karşısına alabilecek kadar büyük bir güce erişen Ali Paşa’nın yaşamı, davranışları ve sarayları, oryantal bir ilgi uyandırmıştır.

19. yüzyılın başlarında iyice güçlenerek bölgede egemen güç haline gelmesiyle birlikte Ali Paşa'nın ünü doğduğu Tepedelen'in sınırlarını aşarak tüm Avrupa'ya yayılmıştır. İrlandalı Robert Walsh 1839'da bu durumu şu sözlerle açıklamıştır:

“Arnavutluk'un vahşi dağları belirsizlik içinde uyuyakalmıştır. Medeni Avrupa'nın hemen yakınında olsa da, İtalya kıyılarını görse de, meraklı seyyahlar tarafından Ali Paşa'ya kadar ziyaret edilmemiştir. Ali Paşa, korkunç bir meteor gibi karanlık bölgeyi yeniden alevlendirdi ve onun yeteneği, cesareti, suçları ve başarısı tüm dünyada ilgi çekti, farkına varıldı, hayranlık uyandırdı.”

Bu çalışmada seyyahların ifadelerinden yola çıkarak, şehrin nüfus yapısı, Osmanlı dönemi mimari eserleri, ticari ilişkiler ve yerleşim merkezinin 19. yüzyıldaki durumunun, Osmanlı-Balkan kenti çerçevesinde irdelenmesi hedeflenmektedir. Çalışma, Batılı seyyahların şehri yoğun olarak ziyaret ettikleri 19. yüzyıl ile sınırlandırılmıştır. Şehrin 19. yüzyıldaki durumu yansıtılırken, seyyahların notları ile görsel kayıtlardan yararlanılmış ve günümüze ulaşamayan yapılarla birlikte ele alınmıştır. Bununla birlikte Batılı seyyahların aktardığı bilgiler sübjektif görüşleri de yansıtabileceği için çoğunlukla bilimsel kaynaklarla desteklenmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak bu çalışmada, Yanya'ya dair seyyahların aktardıkları ile seyahatnamelerde yer alan gravür, harita ve resimler sayesinde şehrin, 19. yüzyıldaki durumunu ve -başta Ali Paşa'nın sarayları-konakları olmak üzere- günümüze ulaşamayan yapılarla birlikte, nasıl bir görünüme sahip olduğunu canlandırmak mümkün olmuştur. Arnavut, Yunan, Yahudi ve Osmanlı tebaasının birlikte yaşadığı kentin ticari açıdan canlı tutulması için Ali Paşa'nın çabasına, imar faaliyetlerine ve bu toprakları ilgi çekici, güvenli hale getirmesindeki aktif rolüne de değinilecektir. 1788 ve 1822 yılları arasında, Ali Paşa'nın yönetiminde kısa sürede bayındır hale gelen şehirde, şehrin kurgusu, yapıların konum itibarıyla ilişkisi, mahallelerin dağılımı, özellikle konut ve sarayların mimarisi, çarşı bölgesinin görünümü açısından Osmanlı kent karakteri ve mimari dili ile örtüşen ve ayrılan yönleri üzerinde durulacaktır.

Ayhan, Gökben

GLAZED TOBACCO PIPES

Tobacco pipes attracted the attention of researchers from the mid-19th century onward, with the number of publications steadily increasing. Especially through the detailed inspection of the pipe findings from excavations, an archive on tobacco pipes is being slowly established.

These studies generally focus on the clay structures, clay and coating colors, types and ornamentation of the pipes, but studies on glazed tobacco pipes are still lacking. This paper aims to fill this void in the literature by examining the published examples as well as the findings from excavations I have personally attended. The main focus shall be on the types, clay colors, glazing types and ornamental features of the glazed samples. These pieces shall be evaluated within their types as well as in comparison with other glazed ceramics.

Glazed pipes have two types: “Western style smoking pipes” and “Eastern style smoking pipes”. They have been found both within and outside Anatolia while a few have been found in excavations in Budapest (Hungary), Hainburg an der Donau (Austria), Keramaikos and Corinth (Greece), Krakow (Poland), Ramla (Israel), Timisoara (Romania). In Anatolia, they have been found in Akhisar- Thyateira, İstanbul-Tophane, İzmir- Smyrna, and Tokat. In addition to the intact samples, some fragments of the bowl or the shank of a pipe have also been encountered.

Besides glazed pipes with high quality workmanship, the so called folksy types produced in local workshops were also found in excavations. In sites with a high number of pipe findings, a few samples of the glazed pipes were customarily, albeit rarely, found, but even in sites with limited pipe findings, at least more than a piece has often been seen. However there are also sites with rich pipe findings without any examples of glazed tobacco pipes.

Besides changing clay colors and coatings to create a variety within the numerous pipes that were being produced, a limited number were glazed to further attract customers. These different types of pipes may also have been produced upon the request of customers. If tobacco pipes were being

produced in the same site as glazed ceramics, one can also identify a few pipes that were produced experimentally in the glazed variety. Glazed samples are not limited to a single type: besides having different types such as flat round bowls and bag shaped bowls that can be identified, they were also produced with new forms different from the classical pipe types.

The use of glaze can be seen both in the two-part molded tobacco pipes and the pipes produced using a potter's wheel, with the former being more common. Glazed tobacco pipes are made of grey and kaolin clay or red clay using diverse colored glazes, such as light or dark green, opaque white, light or dark yellow, black and brown. Amongst those that are found, green glaze is more common than others. Only the outer surfaces of the pipes are glazed to preserve their functionality. Some of the glazed tobacco pipes are decorated with herbal, geometric and inscriptive ornamentations, with some having paste fillings as well.

The paper concludes that the range of distribution of the glazed tobacco pipes was quite wide, since samples are commonly found in sites both in Western Anatolia and Europe. The present samples also suggest that glazed tobacco pipes were produced experimentally and in limited numbers as an alternative to the more common types beginning from the end of the 16th century until the 19th.

SIRLI TTN LÜLELERİ

Ttn lüleleri, 19. yüzyılın ortalarından itibaren araştırmacıların dikkatini çeken konulardan biridir. Bu alanda yapılan yayınların sayısı giderek artmaktadır. Özellikle kazılarda ele geçen lle buluntularının ayrıntılı olarak incelenmesi sonucunda, bu konuda yayınlar peyderpey ortaya konulmaktadır. Bu çalışmalarda genellikle lülelerin hamur yapıları, hamur ve astar renkleri, tipleri, bezemelerinin yanı sıra mühürleri üzerinde durulmuş, doğrudan sırlı olanlarıyla ilgili herhangi bir çalışma yapılmamıştır.

Bu bildiride, mevcut yayınlarda bulunan ve katıldığım kazılarda ele geçen örnekler ışığında, "sırlı tütün lüleleri" hakkında inceleme yapılarak sanat tarihi literatürüne bu konunun kazandırılması amaçlanmaktadır. Özellikle

sırlı örneklerin tipleri, hamur renkleri, sır çeşitleri ve bezeme türlerinin hem kendi aralarında hem de diğer sırlı seramikler içerisindeki yeri değerlendirilecektir.

Sırlı lüleler, “Batı tarzı lüle” ve “Doğu tarzı lüle” olmak üzere iki tipe de üretilmiştir. Sırlı lülelere Anadolu dışında ve Anadolu’da rastlamak mümkündür. Anadolu dışında Budapeşte (Macaristan), Hainburg an der Donau (Avusturya), Keramaikos ve Korinth (Yunanistan), Krakow (Polonya), Ramla (İsrail), Temeşvar (Romanya); Anadolu’da Akhisar-Thyateira, İstanbul-Tophane, İzmir-Smyrna, Tokat gibi merkezlerde yapılan kazılarda genellikle birkaç sırlı lüle örnekleri ele geçmiştir. Sırlı lülelerin bütün olarak ele geçen örneklerinin yanında çanak veya duman yoluna ait fragmanlar halinde mevcut olanlarıyla da karşılaşmıştır.

Kaliteli işçiliğe sahip sırlı lülelerin yanı sıra yerel atölyelerde üretilen halk tipi diye nitelenen örnekler de kazılarda ele geçmiştir. Yoğun lüle buluntusuna sahip merkezlerde, sırlı lülelerin birkaç örneğine nadir de olsa rastlanmıştır. Sınırlı lüle buluntusuna sahip merkezlerde de birden fazla örnekleri de görülmüştür. Buna karşın yoğun lüle buluntusuna sahip merkezlerde sırlı lüle örneği ile karşılaşılması da olmuştur.

Ustalar yaptıkları bin bir çeşit lüle örneklerine, hamur renklerindeki değişiklikler ve astarlamayla kattıkları albeni dışında, sınırlı sayıdaki esere de sır uygulayarak tüketicilerine hitap etmek istemişlerdir. Buna ek olarak sırlı lüle üretiminin, siparişi veren müşterinin isteğine bağlı olarak farklı tiplerde üretilmesinin söz konusu olması da muhtemeldir. Lüle üretimi yapılan merkezde, sırlı seramik üretimi de yapılıyorsa, deneme niteliğinde birkaç lülenin sırlı olarak üretildiği tespiti yapılabilmektedir.

Sırlı örneklerin, tek bir tipe özgü olmadığı görülmektedir. Sırlı lüleler arasında basık yuvarlak çanaklı lüleler, torba biçimli çanaklı lüleler gibi farklı tipler bulunur. Ayrıca klasik lüle tipleri dışında farklı formlarda sırlı örnekler üretilmiştir.

Sır kullanımı hem iki parçalı kalıp yapımı hem de çömlekçi çarkı yapımı lülelerde görülmektedir. İki parçalı kalıp yapımı lülelerde sır kullanımı daha yaygındır. Sırlı lüleler, gri ve kaolin kilden veya kırmızı kilden üretilmiştir. Sır renklerinde çeşitlilik vardır. Açık veya koyu yeşil, şeffaf beyaz, açık veya koyu sarı, siyah ve kahverengi sırlı olan lülelere rastlanmıştır. Yeşil

sırlı lülelerin genellikle diğerk renklerdeki sırlı örneklerine göre üretiminin fazla olduğu tespit edilir. Lülenin işlevini yitirmemesi adına sır, sadece eserin dış yüzünde kullanılmıştır.

Sırlı lülelerin bir kısmında bitkisel, geometrik ve yazılı süslemeye yer verilerek bezemenin zenginleştirildiği örneklere rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra macun dolgu ile yapılan bezemeli örneklerle de karşılaşılmıştır.

Sonuç olarak Anadolu dışında özellikle Avrupa'daki merkezlerinin yanı sıra Batı Anadolu'da örneklerine rastlanan bu lülelerin yayılım bölgesinin oldukça geniş olduğu görülmektedir. Sırlı lülelerin üretiminin 16. yüzyıl sonundan başlayarak 19. yüzyıla kadar sınırlı olarak deneme niteliğinde, diğerk örneklerin yanı sıra alternatif olarak yapıldığı mevcut örnekler ışığında anlaşılmaktadır.

Ayhan, Serpil

**THE MURAQQA H.2158 IN THE TOPKAPI PALACE MUSEUM
AS A MEDIUM THAT BRINGS TOGETHER OTTOMAN AND
SAFAVID ARTISTIC TASTES**

Muraqqa (album) is a volume, compiled with various art works. The preparation of the albums, which have the characteristics of a collection since they are a compilation of valuable examples of art to have them preserved and viewed. The difference between the albums prepared for the sultans and the ruling class as well as the art-loving city dwellers and soldiers, and the illustrated manuscripts is that albums are organized without being bound to a specific text. Developed in the Timurid, Turkmen and Safavid court ateliers, album production has emerged in the Ottoman art world starting from the 15th century. This artistic activity continued in the Ottoman Empire in the 18th century as well.

The subject of this paper is the album registered as TSMK H. 2158, which contains illuminating information about muraqqa production in the Ottoman Empire during the 18th century. This 64-folio album that was probably compiled in Istanbul, contains 34 images and 27 samples of calligraphy. Most of the images are those of youths and dervishes. Some are drawings and others are painted images, while all, except one reflect the 16th century Safavid painting style. This album sheds light on the circulation of Safavid paintings in the Ottoman world and the preferences of Ottoman collectors. It provides valuable information to understand the album production of the era and the significant features in bringing the artworks together.

In this paper, images and calligraphy examples in the album will be briefly introduced in terms of style and content, and then the relationship of these works with each other will be analyzed. With this study, it is aimed to understand the production process of the album and the methods used in the production of muraqqa during that period.

The images in the album are replicas or copies of the samples frequently used in 16th century Safavid paintings. The reasons for the circulation of the images and the reason why they gained appreciation among Ottoman owners have not been properly discussed until now.

The album includes Persian, Ottoman and Arabic texts and calligraphic samples, written in ta'lik script. The vast majority of these examples are composed of the renowned works of Persian literature. Another matter of discussion is the image and word combinations of the album.

This paper examines all the works in the album as a whole and addresses the question of whether or not the compiler (*vassal*) – designer of the album tried to create a whole in terms of form and content.

SAFEVİ VE OSMANLI SANAT BEĞENİLERİNİ BULUŞTURAN BİR ORTAM OLARAK TOPKAPI SARAYI MÜZESİ H.2158 NUMARALI MURAKKA

Murakka (albüm) çeşitli sanat yapıtlarının bir cilt içinde derlendiği kitap türüdür. Sanat eserleri derlemesi olarak koleksiyon niteliği taşıyan albümlerin temelinde hazırlanma amacı, değerli bulunan sanat çalışmalarının korunabilmesi ve seyredilebilmesidir. Sultanlar ve yönetici sınıfın yanı sıra sanatsever kentliler ve askerler için de hazırlanan albümlerin resimli el yazmalarından farkı belirli bir metne bağlı olmadan oluşturulmalarıdır. Timuri, Türkmen ve Safevi saray atölyelerinde geliştirilen albüm yapıcılığı 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı sanat dünyasında da kendini gösterir. Bu sanat etkinliği 18. yüzyılda da Osmanlı ülkesinde uygulanmaya devam etmiştir.

Bu bildirinin konusunu 18. yüzyıl Osmanlı murakka yapıcılığına dair aydınlatıcı bilgiler barındıran TSMK H. 2158 numaralı albüm oluşturur. Büyük olasılıkla İstanbul'da derlenmiş olan 64 yapraklı bu albüm, 34 imge ve 27 güzel yazı örneği içerir. İmgelerin büyük çoğunluğunu genç erkek ve derviş tasvirleri oluşturmaktadır. Kimileri kalem-i siyahi kimileri boyalı imgelerin biri hariç tümü 16. yüzyıl Safevi dönemi resim üslubunu yansıtır. Albüm, Safevi resim örneklerinin Osmanlı dünyasındaki dolaşımına ve Osmanlı koleksiyoncularının tercihlerine ışık tutar. Dönemin albüm yapıcılığını ve eserlerin bir araya getirilmesinde dikkat edilen özellikleri anlamak bakımından değerli veriler sağlar.

Bildiride, albümün içerisinde bulunan imge ve güzel yazı örnekleri üslup ve içerik açısından kısaca tanıtılacak ardından bu eserlerin birbirleriyle olan

ilişkileri çözümlenecektir. Bu çalışma ile albümün yapım süreci ve dönemin murakka yapımcılığında izlenen yöntemleri anlamak hedeflenmektedir.

Albümde yer alan imgeler 16. yüzyıl Safevi dönemi resim geleneğinde sıkça kullanılan örneklerin tekrarları veya kopyalarıdır. İmgelerin dolaşımı ve Osmanlı sahipleri arasında beğeni toplamasının nedenleri şimdiye kadar tam anlamıyla tartışılmamıştır. Bu konu bildirinin önemli sorunsallarından biridir.

Albümün içerisinde ta'lik hatla yazılmış Farsça, Osmanlıca ve Arapça metin parçaları ve güzel yazı örnekleri bulunur. Bu yazıların büyük çoğunluğunu Fars edebiyatının bilinen eserleri oluşturur. Çalışmanın bir diğer tartışma konusu resim ve yazının albümün tasarım sürecinde nasıl bir araya getirildiğidir.

Albümdeki tüm eserler biçim ve içerik açısından bir bütün olarak ele alınacaktır. Albümü tasarlayan vassalın eserleri bir araya getirirken form ve tema açısından bir bütün yaratmaya çalışıp çalışmadığı konusu üzerinde durulacaktır.

Aykaç, Razan

IMPORTANCE OF THE SİLİFKE AK KALE IN CILICIA

Silifke Ak Kale is located in Taşucu, a quarter in the Silifke district of Mersin in the Mediterranean region. Due to its strategic location, the region was dominated by many civilizations since the early ages. After the Ottoman conquest of Cyprus in 1571, the importance of Silifke and Taşucu increased.

Ak Kale, built on the Taşucu Gulf, which is located on the medieval pilgrimage and trade routes had always been the gateway to Cyprus as it still is today. It is important since as a structure it represents a synthesis between the local citadel architecture and Ottoman defense architecture.

Following their conquest of Cyprus, the Ottomans built the Ak Kale in a rectangular plan in accordance with the topographic position of the harbor. The castle consists of two sections and provides the security of the port. The first section of the Ak Kale, which is the harbor fortress, has the wards, dormitories, meeting rooms, places of worship, and water structures; The second section, where valuable goods are preserved and protected, is separated from the first one with a wall and the connection between these two sections is provided by a door.

The harbor front of the castle has ramped piers in the form of large loose vessels for the docking of ships to load and unload goods. The walls of the castle are fortified with rectangular and polygonal towers and are built in the local rustic masonry technique called “fellik” with wide passageways and crenellations.

Ak Kale, built at the end of the 16th century at a strategic point to provide control and safety both for the port and the roads, maintained its importance as the Ottoman fortress protecting the harbor at the crossing point from Anatolia to Cyprus until the end of the empire.

This paper evaluates the plan, sense of space and wall texture of the Silifke Ak Kale in comparison with the Roman and Byzantine period castles Anavarza Castle, Serpent Castle (Yılan Kale), Koryikos Castle and Silifke Castle as well as exemplifying the way it interacts with Ottoman defense structures.

KİLİKYA BÖLGESİNDEKİ KALELER İÇERİSİNDE SİLİFKE AK KALE’NİN YERİ VE ÖNEMİ

Silifke Ak Kale, Akdeniz bölgesinde, Mersin ilinin Silifke ilçesine bağlı bir mahalle olan Taşucu’ndadır. Stratejik konumundan dolayı bölgede, İlk Çağlardan itibaren birçok medeniyet tarafından hâkimiyet kurulmuş, 1571’de Kıbrıs’ın fethinin ardından Silifke ve Taşucu’nun önemi artmıştır.

Orta Çağ’ın hac ve ticaret yolu üzerinde bulunan, günümüzde olduğu gibi Kıbrıs’la bağlantının sağlandığı Taşucu Körfezinde inşa edilen Ak Kale, bölgedeki kale mimarisıyla Osmanlıların savunma mimarisi anlayışının sentezlendiği bir eser olarak önem arz etmektedir.

Osmanlı devletinin Kıbrıs’ı fethinin ardından Taşucu Körfezi’nde yaptığı kale limanın topoğrafik konumuna uygun olarak inşa edilmiştir. Dörtgen planlı olan kale iki bölümden oluşmakta ve limanın güvenliğini sağlamaktadır. Liman kalesi olan Ak Kale’nin birinci bölümünde askerlerin kaldığı koğuş, yatakhane, toplantı salonu gibi mekânlar ile ibadet mekânı, su yapıları; ikinci bölümde ise değerli malların muhafaza edilerek korunduğu bölümler bulunmaktadır. İkinci bölüm birinci bölümden surla ayrılmıştır ve bu iki bölüm arasındaki bağlantı bir kapı ile sağlanmaktadır. Limanın olduğu cephede gemilerin kaleye yanaşması ve malların yüklenip boşaltılması için yapılmış geniş mazgal şeklinde bölümler vardır ve bu bölümler rampalıdır. Kalenin surları dikdörtgen ve çokgen planlı kulelerle tahkim edilmiştir. Surlarda; yöresel olarak “fellik” denilen rüstik duvar örgü tekniği kullanılmış olup geniş seyirdim yeri ve dendanlar bulunmaktadır.

Hem limanı hem de yol güvenliğini kontrol ettiği stratejik bir noktada 16. yüzyılın sonunda inşa edilen kale Osmanlı devletinin sonuna kadar Anadolu’yu Kıbrıs’a bağlayan, limanı koruyan önemli bir Osmanlı kalesi olmuştur.

Bildiride; bölgede Roma ve Bizans dönemi eserlerinden olan Anavarza Kalesi, Yılan Kale, Koryikos Kalesi, Silifke Kalesi gibi kaleler ile Silifke Ak Kale plan, mekân anlayışı, duvar dokusu açısından karşılaştırılarak değerlendirilecek ve bu kalenin Osmanlı savunma yapılarıyla nasıl bir etkileşim içinde olduğu örneklerle anlatılacaktır.

Badat, Bilal

THE ART OF COMPLETING UNFINISHED MANUSCRIPTS IN OTTOMAN CALLIGRAPHY

To date, scholars in the field of Islamic art and architecture have subjected the diversity of scripts, styles, and historical works of Islamic calligraphy to art-historical scrutiny. Historians of Islamic art such as Sheila Blair and Alain George have explored the historical development of Islamic calligraphy over time, whilst scholars such as Yasser Tabbaa, Irene Bierman, and Irvin Cemil Schick have investigated the political and religious motives underlying profound changes to the Arabic scripts. Meanwhile, in the field of Ottoman calligraphy, art historians Tim Stanley, Nabil Safwat, and Uğur Derman have constructed the history of Ottoman calligraphy through an examination of the biographies of calligraphers and the works they produced. Within the majority of these studies, manuscripts are typically presented as the artistic output of individual calligraphers, whose training, talent, and stylistic lineages are canvassed as possible contributing factors to the manuscript's aesthetic form. Although the study of manuscripts produced by individual calligraphers has been of fundamental importance to the field, one area of research which is yet to be explored, is the study of individual manuscripts written by multiple calligraphers.

Resulting from new archival and source-based research, this paper investigates the Ottoman calligraphic practice of completing unfinished manuscripts. Specifically, it is demonstrated here that Ottoman calligraphers, either alone or within a group of practitioners, would frequently finish manuscripts that other calligraphers could not complete due to their demise or illness. Although there are numerous examples to be explored, this paper will examine eight such examples, including Qur'ans, prayer books, and an inscription, dating from the 16th to the early 20th century. In all of the examples to be discussed here, calligraphic works were begun by a master calligrapher, left incomplete, and then finished by other calligraphers.

As this paper argues, a study of this practice reveals a number of fascinating insights into the Ottoman calligraphic tradition. Firstly, it is shown here that the completion of unfinished manuscripts was conceptualised as a duty and act of homage to the deceased master that began the work,

and was often undertaken by the master's students following his demise. Secondly, it is shown that the process of completing the manuscript in the original master's style compelled the calligrapher(s) to engage in an artistic practice known as *taklid*, or 'imitation'. And thirdly, it is shown that this artistic process was an extension of the training calligraphers underwent during their apprenticeships.

Through an investigation of the completion of unfinished manuscripts, this paper aims to challenge and address the conventional relationships conceived between calligraphers and the manuscripts they produced, and underscore the role of *taklid* towards the creation and conception of completed works. Furthermore, by exploring the ways in which the completion of unfinished manuscripts established a relationship between deceased and living calligraphers, this paper aims to demonstrate how objects are also repositories of cultural meaning. Finally, by examining manuscripts as living artefacts in the continuous process of creation, this paper aims to advance the study of Ottoman calligraphy beyond a purely formal study of materiality to one which argues for a dynamic intersection between art and commemoration.

OSMANLI HAT GELENEĞİNDE TAMAMLANMAMIŞ EL YAZMALARI

Bugüne kadar, İslam Sanat'ı ve Mimarisi alanında çalışmalar yapan akademisyenler İslam hat sanatındaki çeşitli metinleri, yazı türlerini ve tarihi eserleri sanat tarihi açısından ele almışlardır. Sheila Blair ve Alain George gibi İslam Sanat tarihçileri İslam hat sanatının zaman içerisindeki gelişimini incelerken Yasser Tabbaa, Irene Bierman, ve Irvin Cemil Schick gibi yazarlar Arap yazısındaki önemli değişimlerin altında yatan dini ve politik nedenleri irdelemişlerdir. Tim Stanley, Nabil Safwat, and Uğur Derman gibi sanat tarihçileri ise Osmanlı hat sanatını hattatların yaşamları ve sanat eserleri üzerinden incelemişlerdir. Bu çalışmaların büyük çoğunluğunda el yazmaları hattatların bireysel çalışmalarının sonucu olarak sunulmuş ve hattatların eğitimleri, yetenekleri ve bağlı oldukları silsileler el yazmalarının estetik biçiminde belirleyici faktörler olarak incelenmiştir. Hattatların bireysel olarak ürettiği hat eserleri üzerine yapılan çalışmalar alanda büyük bir öneme sahip olsa da birden fazla hattat tarafından yazılan

el yazmaları henüz yeterince araştırılmamış bir konudur.

Bu bildiri yeni arşiv çalışmalarından ve kaynak temelli araştırmalardan yola çıkarak bitmemiş el yazmalarını tamamlamada Osmanlı hat pratiğini araştırmaktadır. Bu çalışmada Osmanlı dönemindeki hattatların, bireysel ya da bir grup olarak, hastalık ya da ölüm nedeniyle tamamlanmamış el yazmalarını tamamlama süreçleri üzerinde durulmuştur. Bu konuda araştırılabilecek çok sayıda örnek olsa da bu çalışmada sekiz örnek incelenmiştir. Bu örnekler 16. ve 20. yüzyıllar arası el yazması Kur'an ve dua kitaplarından ve bir kitabeden alınmıştır. Bu çalışmada kullanılan tüm örneklerde hat eserleri belirli bir hattat tarafında yazılmaya başlanmış ancak başka hattatlar tarafından tamamlanmıştır.

Hat sanatındaki bu uygulamanın incelenmesi Osmanlı hat geleneğine dair pek çok ilgi çekici ve heyecan verici yaklaşımları ortaya çıkarmaktadır. İlk olarak, bu çalışma bitmemiş el yazmalarının tamamlanmasının talebelerin vefat eden üstatlarına olan bağlılıklarının bir göstergesi ve üstattan talebelerine bırakılmış bir emanet olarak kabul edildiğini göstermektedir. İkinci olarak el yazmasının tamamlanma sürecinin talebeleri üstadın yazı biçimi ile daha çok hemhal olmaya ve böylece "taklid" olarak bilinen eğitim sürecine yönelttiği ortaya çıkarılmıştır. Üçüncü olarak bu geleneğin talebelik sırasında alınan hattatlık eğitiminin bir uzantısı olduğu gösterilmiştir.

Bu bildirinin amacı tamamlanmamış el yazmalarının bitirilme sürecinin araştırılması yoluyla hattatlar ve eserleri arasındaki ilişkilerin incelenmesindeki yaygın anlayışı ele almak ve bu anlayışa yeni bir bakış açısı getirmektir. Ayrıca, bitmemiş el yazmalarının tamamlanmasında "taklid" geleneğinin önemi vurgulamaktadır. Bunlara ek olarak bu bildiri yarım kalmış el yazmalarının tamamlanmasının, merhumlarla yaşayan hattatlar arasında nasıl ilişkiler kurduğunu keşfederek nesnelere kültürel anlamı nasıl muhafaza ettiğini göstermeyi amaçlamakta ve sanat eserinin materyal boyutu ile geleneğin içindeki uygulamaların birbirleriyle yakından ilişkili olduğunu iddia etmektedir.

Bağcı, Yasemin

CERAMICS AND CULTURAL INTERACTION IN 14TH CENTURY ANATOLIA

This paper seeks to contribute to the history and archaeology of late 13th and 14th century Anatolia through the lens of pottery. Although the period in question constitutes a key moment in the formation of the Ottoman Empire leading to its consolidation in the 15th century, there is a paucity of studies dealing with its history and especially its archaeology. In order to offer new information on the material culture of the late 13th and 14th century Anatolia, this paper presents unprovenanced late medieval ceramics from the Nihat Kolaşın Collection in the Archaeological Museum of Istanbul, some of which are currently on display at the Çinili Kiosk.

Similar ceramics from Northern and Central Anatolia were previously published and dated to the late 13th and 14th centuries. This paper discusses the unprovenanced pottery finds of the Nihat Kolaşın collection to explore the technological and socio-economic components underlying the production, distribution and consumption of these ceramics and to suggest a possible geographical origin as well as a chronological framework by finding parallels in the literature. After discussing the ways of defining the ceramic types, technological aspects are investigated by identifying the modes of pottery production including clay selection, modelling, glazing, formal repertoire and decoration. The socio-economic aspects are then examined in the second part of the paper by analysing the distribution and consumption patterns of ceramics similar to those of the Nihat Kolaşın collection recorded in Turkey and elsewhere. This is followed by an analysis of their decorative repertoire, to understand the geographic outreach of the taste and demand mechanisms as well as the specific fashions in design. Lastly, the Nihat Kolaşın ceramics are compared with parallels in well-dated archaeological pottery assemblages and museum collections so as to contextualise their provenance and dating. This paper also attempts to point out the “cultural hybridity” of the ceramics presented here. The production techniques, formal repertoire and iconography used in the decoration of these earthenware vessels use borrowed shapes and decorative elements common to the artefacts found in the Eastern Mediterranean, the Black Sea and Central Anatolia that have been studied separately as Byzantine,

Islamic and Frankish. This mixing and melting of various traditions in a single object may be indicating that pottery created in this period, which was commonly traded and widely distributed, was adapted to fit the international tastes of a multi-cultural society. In this context, the ceramics of the Nihat Kolaşın collection provide a unique window to explore the daily life and society in Anatolia from a bottom-up perspective, during the Mongol rule in the late 13th and 14th century C.E. when the Anatolian plateau became a transit territory in the commercial networks of the *Pax Mongolica*, between the East and the West, as well as the North and the South.

14. YÜZYIL ANADOLU'SUNDA SERAMİK VE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM

Bu bildiri seramik aracılığıyla geç 13. yüzyıl ve 14. yüzyıl Anadolu tarihi ve arkeolojisine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Her ne kadar Osmanlı İmparatorluğunun oluşum süreci ve 15. yüzyıldaki güçlenmesi için önemli bir dönem olsa da, bu yüzyılları konu alan tarihi ve arkeolojik çalışmaların sayısı halen çok azdır. Bu bildiride geç 13. yüzyıl ve 14. yüzyıl Anadolu'sunun maddi kültürünün anlaşılmasına katkıda bulunmak amacıyla, şu anda bazıları Çinili Köşk'te sergilenen İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin Nihat Kolaşın koleksiyonundan kaynağı bilinmeyen geç Orta Çağ seramiklerinden örnekler tanıtılarak tartışılacaktır.

Kuzey ve Orta Anadolu'dan gelen benzer seramikler önceki yayınlarda geç 13. yüzyıl ve 14. yüzyıla tarihlenmiştir. Bu bildiride tartışma öncelikle söz konusu seramiklerin üretim, dağılım ve tüketiminin altında yatan teknolojik ve sosyo-ekonomik öğelere ve literatürde paraleller bularak olası bir coğrafi üretim merkezi ve tarihlendirme önerisi sunmaya odaklanmaktadır. Teknolojik yönü, yani çanakların nasıl yapıldığı ve seramik tiplerinin nasıl tanımlanacağı gibi, üretim biçimlerini içeren seramik yapım süreci üzerinden ilk olarak incelenecektir (kilin seçilmesi, sırlama, şekillendirme, form cetveli ve bezeme gibi). Sosyo-ekonomik yönü ise Türkiye ve başka yerlerde bulunmuş Nihat Kolaşın Koleksiyonu seramiklerinin benzerlerinin dağılım ve tüketim eğilimlerini ve bezeme repertuarlarını inceleyerek beğeni ve talep mekanizmalarının ve belirli modalarının alanını gösteren coğrafi dağılımın bağlamında ikinci bölümde tartışılacaktır. Son olarak,

Nihat Kolaşın seramikleri tarihlenmiş arkeolojik seramik assemblajları ve müze koleksiyonlarından paralel yapıtlarla karşılaştırılarak olası kronolojik ve coğrafi bağlam ve kaynaklar önerilecektir.

Paralel örnekleriyle kıyaslayarak bu bildiri ayrıca burada sunulan seramiklerin kültürel melezliğine ışık tutmayı denemektedir. Üretim teknikleri, form cetveli ve bezemede kullanılan ikonografya, genelde Bizans, İslami ve Frenk kategorilerinde birbirinden ayrı ayrı incelenen Doğu Akdeniz, Karadeniz ve Orta Anadolu'da bulunmuş seramik objelerinde sıkça görülen biçimler ve bezeme unsurlarını ödünç almaktadır. Bir tek objede farklı geleneklerin birbirine karışarak geçmesi geniş kapsamda ticareti yapılan ve dağıtılan bu dönemde üretilen seramiklerin çok-kültürlü bir toplumun uluslararası beğenisine uymak üzere uyarlanmış olabileceğini belirtebilir. Bu bağlamda Nihat Kolaşın seramikleri aslında geç 13. ve 14. yüzyıl Moğol İmparatorluğu veya *Pax Mongolica* döneminde Doğu - Batı ve Kuzey - Güney ticari ağları arasında bir geçiş bölgesine dönüşmüş olan Anadolu halkının gündelik hayatına ışık tutan ipuçları sunmaktadır.

Baydar, Nil

MANUSCRIPTS DEDICATED TO SULTAN MEHMED II IN THE TURHAN VALIDE SULTAN COLLECTION: A CODICOLOGICAL ANALYSIS

Written sources frequently mention Sultan Mehmed II (1432 - 1481) as an intellectual and remark on his interest in different cultures. This can be seen in the carefully decorated books on subjects such as astronomy, medicine, geography, mathematics, and philosophy from his library. After Sultan Mehmed II acceded the Ottoman throne for the second time in 1451, he moved his books from Edirne to the Old Palace and then to the New Palace in Istanbul. Among the books which entered the palace library—besides the ones written in the early periods—are examples copied, bought and presented to the Sultan, as well as those written for his private library, translated and dedicated to him, and sometimes prepared by his order. The catalogue of the books belonging to Mehmed II was made in 1502 by a person named Atûfî, the palace librarian to Mehmed II's son, Bayezid II (1447-1512). At the order of Bayezid II, the books were listed and the number of folios recorded in each one by Alî al-Fanârî, with Bayezid II's seal added on the first and last pages. Some of the books which were once part of Sultan Mehmed II's palace library but had been distributed to different libraries over the years, were recorded in the library in the Yeni Cami complex in 1662-63 founded by Turhan Hatice Sultan (1627 - 1682), the grandmother of Ahmed III (1673 - 1736). All 339 of the books in the book shelves of the Yeni Cami were transferred to the Süleymaniye Public Library in 1918.

This study is an evaluation of the codicology of fourteen books, which are dedicated to Sultan Mehmed II and are now registered to the Turhan Valide Sultan Collection in the Süleymaniye Manuscript Library. In the existing literature, these manuscripts have been examined in terms of their place in history and art history. Their contents and decorative characteristics have been discussed, but a codicological study of the group as a whole was not made. Yet these manuscripts bear physical evidence which traces their history across centuries.

These marks provide a substantial amount of information about the period when each book was made or repaired. The evidence--which can

sometimes be seen by the naked eye and sometimes by a technological examination--becomes meaningful only when evaluated from a holistic point of view. Following the traces of the repairs, it is possible to reach an idea about the bookbinder who made the repairs, and to understand what kind of materials he had access to. In the case of some very worn out books, examination of the inner layers of the binding structure which can ordinarily not be seen, allows us to understand the approach of an artist, master, or perhaps even an entire period, to the book they were making. The answers to these and similar questions about the manuscripts from Sultan Mehmed II's Palace Library can be revealed through codicological examinations.

The bookbinder mentioned in Turhan Valide Sultan's bequest or endowment documents (*waqfiyyah*) dated 1666, which survive today in the archive of the General Directorate for Foundations, may have been responsible for the repair of the books. As a result of a codicological examination, which showed that the same colour and type of threads, as well as the same yellow-coloured papers with watermarks were used on the inner covers that can be seen throughout the repairs, it can be suggested they were made by the same person. By dating the watermarks of the papers used in the repairs, it can be confirmed that these papers were produced in the 17th century, which makes it possible to suggest a number of inferences about the repair and usage stories of these books.

TURHAN VALİDE SULTAN KOLEKSİYONUNDA SULTAN II. MEHMED'E İTHAF EDİLEN YAZMA KİTAPLAR: KODİKOLOJİK BİR İNCELEME

Kaynaklarda Sultan II. Mehmed'in (1432 - 1481) entelektüelliğinden ve farklı kültürlerle ilgisinden sıklıkla söz edilir. Bunun yansımaları astronomi, tıp, coğrafya, matematik, felsefe, hukuk, ahlak gibi konularda kendi özel kütüphanesi için yazılmış ve özenle bezenmiş kitaplarda görmek mümkündür. Sultan II. Mehmed, 1451 yılında ikinci kez tahta çıktıktan sonra kitaplarını Edirne'den Eski Saray'a oradan da Yeni Saray'a taşıtmıştır. Saray kütüphanesine giren bu kitaplar arasında erken devirlerde yazılanlar, istinsah edilenler, satın alınanlar ve önceki padişahlara hediye edilenler yanında, Sultanın özel kütüphanesi için yazılmış, tercüme

edilmiş, kendisine ithaf edilmiş bazen de siparişi üzerine tekrardan istinsah edilmiş kitaplar bulunur. Saray kütüphanesinde bulunan farklı kitapların yanında II. Mehmed'in özel kütüphanesinde bulunan bazı kitapları da içeren bir katalog, oğlu II. Bayezid'in (1447 – 1512) saltanatı zamanında Saray kütüphanecisi olan Atûfî (ö. 1541) tarafından 1502 yılında yapılmıştır. Yine II. Bayezid'in emriyle Aliyyü'l-Fenârî (ö. 1497?) tarafından Fatih'in kitaplarının bir kısmını da içeren kitaplar listelenmiş ve kaç varak oldukları kitapların üzerine yazılmıştır. II. Mehmed'in özel kütüphanesindeki kitapların baş ve son sayfalarında genellikle II. Bayezid'in mührü yer alır. Önceleri saray kütüphanesinde yer alan ancak yıllar içinde farklı kütüphanelere dağılan bu kitaplardan bir kısmı da III. Ahmed'in (1673-1736) büyük annesi olan Turhan Hatice Sultan'ın (1627-1682) Yeni Camii külliyesinde kurduğu kütüphaneye (1662-63) kaydedilmiştir. Yeni Camii içindeki kitap dolaplarında yer alan 339 kitabın tamamı, 1918 yılında Süleymaniye Umumi Kütüphanesine devredilmiştir.

Bu çalışma, Sultan II. Mehmed'in mütalaası için istinsah edilmiş olan ve bugün Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Turhan Valide Sultan Koleksiyonu'nda kayıtlı olan 14 kitabın kodikolojisi üzerine bir değerlendirmedir. Literatürde, yazma kitapların tarih ve sanat tarihi alanındaki yeri, motif/desen özellikleri ya da içerik açısından irdelendiği ancak bir bütün olarak kodikolojik çalışmaların yapılmadığı görülür. Oysa yazma kitapların üzerinde, yüzyıllar boyunca taşıdıkları ve bilim, sanat ve kültür tarihi açısından oldukça kıymetli olan izler vardır. Bu izler, özellikle kitabın yaratıldığı ya da onarıldığı dönemle ilgili çok şey anlatır. Kimi zaman çıplak gözle kimi zaman da teknik incelemelerle görülebilen bu olgular, ancak bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde anlam kazanır. Onarım izleri takip edilerek onarımı yapan mücellide ulaşmak, elinde ne tür malzemeler olduğunu anlamak; kimi çok yıpranmış kitabın aslında görülemeyecek iç katmanlarını anlamak ve dönemin usta ve sanatkârlarının kitaba yaklaşımları hakkında fikir edinmek mümkündür. Yazma kitaplardaki bu ve benzeri soruların cevapları, kodikolojik inceleme ile ortaya konulabilir.

Çalışmamızın odaklandığı Turhan Valide Sultan koleksiyonunun bugün Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde bulunan 1666 tarihli vakfiyesinde, kitapların onarımından sorumlu olduğu izlenimi veren bir mücellidden bahsedilir. Koleksiyondaki kitapların kodikolojik incelemesi sonucu, onarımlarda kullanıldığı tespit edilen aynı renk ve cins iplerin yanında, kapak

içlerine aynı sarı renkli ve filigranlı kâğıtların kullanılmış olması, vakfiyede bahsi geçen mücellidin koleksiyondaki kitapları onarmakla yükümlü olduğunu gösterir. Onarımda kullanılan kâğıtların filigranların 17. yüzyıla işaret etmesi eserlerin onarım/kullanım hikâyesi hakkında yeni çıkarımlara izin verir.

Baysal, Ali Fuat

NEWLY UNCOVERED LANDSCAPE IMAGES WITHIN THE DECORATION OF *KUBBE-I HADRA* (GREEN DOME)

Not much is known about the shape and the architectural characteristics of the tomb of Mavlana Jalal al-Din Rumi, which was built in 1274 by an architect named Badr al-Din from Tabriz. There are no written sources such as a foundation document, records, inscription, signature etc. that refer to the dome, while an artist named Abd al-Rahman has included his name within the painted decoration on the southern wall of the interior space. The inclusion of the name of Sultan Bayezid II (r. 1482-1512) in his colophon implies that the present painted decoration of the wall must have been executed approximately 200 years after the completion of the tomb, around the end of the 15th and the beginning of the 16th century. The 2018 restoration has revealed that at this time the painted decorations were completely renovated rather than being partially retouched. At the same time no other styles were found under the scrapings showing that the 15th century decoration was original. As a result of these scrapings, 6 landscape paintings measuring 100 x 60 cm. were also uncovered on the sides of the four massive pillars bearing the *Kubbe-i Hadra*. These images, which reflect the style of their time, were later covered by calligraphy examples.

The intensity of pattern seen in the painted decorations of the building is contrasted with the plain and balanced compositions of the paintings, which depict architectural structures next to motifs like the tree of life and branches with spring blossoms. The structures may be representing the Konya fortress and the Seljuk Palace. These paintings which can be differentiated from each other only by small differences may be interpreted as rare examples that were used within the painted wall decoration of tombs. No written or visual information referring to these paintings are found in the archives, and they are also not dated or signed. However, the unity of style seen in the ornamentation of the structure helps date them, since it can easily be seen that the paintings are in the same style as the painted decoration on the vault of the dome, the pillars or the walls.

Both the shape of the domes represented in the paintings and the symmetrical nature depictions (204 x 125 cm) on the edges of the upper

windows of the southern wall, which are similar to Timurid examples, show that that the painted decoration, which has survived until today without much deformation, reflects the Timurid style in its patterns, motifs and script. The particular master with this style, which is also found in the structures in Bursa and Edirne, is Mavlavi Abd al-rahman, the son of Mehmet from Aleppo. It is known that Abd al-rahman belonged to the Bursa school, where numerous craftsmen were trained. The Bursa school was an école to which masters from Tabriz also belonged as can be clearly seen from their signatures found within the painted decorations of the *Yeşil Külliye* (lit. the Green Complex), where they worked. Since Anatolia and Iran were geographically close neighbors, shared a common civilization and culturally interacted throughout history, it is highly possible that Tabriz masters came to Konya and worked in the decoration of the tomb of Mavlana or similar structures.

The calligraphic compositions and the painted decoration, together with its patterns, motifs and colors, of the *Kubbe-i Hadra*, which we consider to have been created by the skilled masters from Tabriz, is the most important Timurid-influenced example in Konya from the reign of Sultan Bayezid II.

KUBBE-İ HADRÂ KALEMİŞİ TEZYİNATINDA YENİ BULUNAN MANZARA RESİMLERİ

Mevlâna Celaleddin Rumi'nin Mimar Tebrizli Bedreddin tarafından 1274 yılında inşası tamamlanan türbesinin biçimi ve özelliği hakkında sağlam bir bilgi mevcut değildir. Kubbe konusunda vakıf kaydı, belge, kitabe, imza vb. kaynak niteliği taşıyan herhangi bir malzemenin bulunmadığı türbedeki tek bilgi kaynağı, iç mekânın güney duvarında kalem işi tezyinatın içerisinde nakşedilen Halepli Abdurrahman'ın imzasıdır. İmza kitabesinde Sultan II. Bayezid'in (s. 1481-1512) adının da zikredilmesi kubbedeki mevcut kalem işi tezyinatın, inşasından yaklaşık 200 yıl sonra, 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın başlarında uygulandığına işaret eder. 2018 yılında yapılan restorasyon esnasında ortaya çıkan durumdan, bu dönemde yapılan restorasyonda kısmi düzenlemeden ziyade tamamen yenileme yoluna gidildiği anlaşılmaktadır. Restorasyon sürecinde yapılan raspalar neticesinde zeminden farklı üslupların çıkmadığı görülmüş ve 15. yüzyıl tezyinatının özgün olduğu tespit edilmiştir.

Söz konusu raspalar neticesinde Kubbe-i Hadrâ'yı taşıyan dört fil payenin yan yüzeylerinde 100 x 60 cm. ebatlarında 6 adet manzara resmi ortaya çıkmıştır. Devrinin üslubunu gösteren bu resimlerin daha sonraki dönemlerde üzerlerinin yazı örnekleriyle kapatıldığı görülmüştür.

Yapının bünyesinde uygulanan kalem işlerindeki desen yoğunluğuna karşın söz konusu manzaralar sade ve dengeli tasarımlara sahiptir. Hayat ağacı, bahar dalı gibi öğeler yanında yapılar tasvir edilmiştir. Bu yapıların Konya Kalesi ve Selçuklu Sarayı olduğunu tahmin etmekteyiz. Nakşedilen ve birbiri ile küçük farklılıklarla ayrılan resimleri türbe mimarisinde bulunan kalem işi sanatına ait nadide örnekler olarak değerlendirebiliriz. Tasvirlere ait bilgi veya görsel malzemelerin arşivlerde bulunmamasının yanı sıra üzerlerinde herhangi bir imza veya tarihe de rastlanmamıştır. Ancak yapının tezyinatında üslûp birliğinin olması tarihlendirme açısından kolaylık sağlamaktadır. Resimlerin kubbenin tonoz, fil paye ve duvar yüzeyleri gibi kısımlarında yer alan kalem işi tezyinat ile aynı dönemin üslûp özelliklerini taşıdığı açıkça görülmektedir.

Günümüze dek oldukça sağlam şekilde ulaşmış olan kalem işi tezyinatın desen, motif ve yazı karakterleri açısından Timurlu üslubuna yakınlığından bahsetmek mümkündür. Resimlerde yer alan yapıların kubbe biçimlerinin ve güney cephe üst pencere kenarlarında yer alan 204x125 cm büyüklüğündeki simetrik tabiat tasvirlerinin Timurlu örnekleriyle benzerliği bu görüşümüze dayanak sağlamaktadır. Benzer örneklerini Bursa ve Edirne yapılarında gördüğümüz bu üslubu Konya'da uygulayan sanatkar Halepli Mehmet oğlu Mevlevi Abdurrahman'dır. Abdurrahman'ın tezyinat sanatında bir ekol olan ve pek çok sanatkar yetiştiren Bursa mektebinde yetişmiş bir sanatkar olduğu bilinmektedir. Bursa mektebi ise Tebrizli ustaların da görev yaptığı bir ekol olup, tezyinatında yer aldıkları Yeşil Külliye'deki imzalarından açık ve net olarak görülmektedir. Bununla birlikte coğrafyada yakın komşu olan Anadolu ve İran'ın kültür ve medeniyet bağlamında tarihin her döneminde birbirleri ile etkileşim içerisinde olması nedeniyle Tebrizli ustaların Konya'ya da gelmiş olmaları, Mevlana'nın Türbesinde veya benzeri yapıların tezyinatında çalışmış olmaları olasıdır.

Tebrizli sanatkarların maharetiyle ortaya konduğunu varsaydığımız Kubbe-i Hadrâ kalem işleri, yazı istifleri ile birlikte desen, motif, renk olarak Timurlu etkili II. Bayezid devri tezyinat üslubunu bünyesinde barındıran Konya'daki en önemli örnektir.

Bei, Giulia

A STORY OF ADVERTISING: THE REPRESENTATION OF THE EAST IN LIEBIG COMPANY TRADE CARDS

This talk analyzes the collection of trade cards published between 1872 and 1975 by the Compagnie Liebig, an innovative leader in the food sector and the first producer of meat extract, with particular attention to the representation of the East, one of the most popular themes in these cards.

The production technology used by the Liebig Company was developed by the German chemist Justus Von Liebig (1803 – 1873). However the name Liebig is not only remembered as a pioneer of modern food conservation, but also for its contribution to marketing and advertising.

The Liebig Company began distributing its trade cards, which were made using the innovative chromolithography printing technique in 1872 in France in order to capture customer interest. Initially, the subjects of the cards concerned the Liebig as a company, the process of meat and the benefits provided by meat extract. However due to their incredible success and popularity, the cards very soon became a kind of pocket encyclopedic source. They implied that the Liebig Company intended to present itself on the market as food for the body, but also for the mind since their cards included all kinds of subjects for developing general culture, such as geography, local and world history, anthropology, science and literature. The Liebig trade cards were issued in series of six and by popular demand they began to be published in German, English, Dutch and Italian.

According to the Sanguinetti classification, the Italian trade cards reached 1311 series and for this reason, together with the founding of the Compagnia Italiana Liebig in Milan in 1934, they became an important Liebig collectible. One of the most interesting aspects of this collecting phenomenon is the narration of the East and the Far East found on a considerable number of cards. Indeed, apart from some elements that could easily be defined as Orientalist, Liebig's gaze on the Orient is rather enlightened, up-to-date and pedagogical. While in series like the one dedicated to Suleiman the Magnificent and to Tamerlane, the East takes on an epic dimension, in others, like the Italian series on the Italo-Turkish War of 1911-1912, the image of the Ottoman Empire is narrated from a real and purely historical point of view.

19. YÜZYILIN BİR REKLAMCILIK HİKÂYESİ: LIEBIG REKLAM KARTLARINDA DOĞU’NUN ANLATIMI

Bu bildirinin amacı Compagnie Liebig’in 1872 ile 1975 yılları arasında beslenme alanında devrim yaşatan Liebig et özü-konsantresi ürününü tanıtmak için çıkardığı Liebig reklam kartlarını ve kartlarda sıklıkla kullanılan Doğu imgesinin ele alınışını ve görsel gelişimini incelemektir.

Liebig Şirketi’nin kullandığı üretim teknolojisi Alman kimyacı Justus von Liebig (1803 – 1873) tarafından geliştirilmiştir. Fakat Liebig ismi sadece modern konserveciliğin öncüsü olarak değil, aynı zamanda pazarlama ve reklamcılık alanlarındaki katkısıyla anılmaktadır.

1872 yılından itibaren ilk olarak Fransa’da Liebig Şirketi, müşterileri ürününe alıştırmak için söz konusu reklam kartları dağıtmaya başlamıştır. Dönemin yeniliği olan kromolitografi tekniğiyle basılan kartların başlangıçtaki temel amacı Liebig’in geliştirdiği işlemi ve faydalarını tanıtmakken uygulama başarı gösterdikçe kartlar küçük bir ansiklopediye dönüşmeye başlamıştır. Liebig et konsantresinin piyasaya hem bedeni hem de zihni besleyecek bir ürün olarak sunulduğu söylenebilir. Gerçekten de kartlarda coğrafya, yerel ve dünya tarihi, antropoloji, bilim ve edebiyat gibi genel kültürü arttıracak her tür konuya değinilmektedir. Çoğunlukla altılık seriler halinde yayınlanan kartlar yoğun talep sonucunda Almanca, İngilizce, Felemenkçe ve İtalyanca olarak çıkarılmaya başlamıştır.

Sanguinetti tarafından yapılan sınıflamaya göre 1311 seriye kadar varan İtalyanca kartların zenginliği ve 1934 tarihinde Milano’da Compagnia Italiana Liebig’in kurulması Liebig koleksiyonculuğuna önemli bir katkı sağlamaktadır. Bu koleksiyonculuk olgusunun belki de en önemli yanlarından biri kartlarda bolca rastlanan Doğu ve Uzak Doğu konularının ele alınış biçimidir. Liebig’in Doğu’ya bakışı Oryantalist denebilecek bazı unsurlar taşımakla beraber o zamana göre oldukça aydın, güncel ve eğitici. Muhteşem Süleyman ve Timur gibi serilerde Doğu’nun anlatımı destansı bir boyut kazanmışken, 1911-1912 Türk-İtalyan Savaşı’nı konu alan İtalyan kart serisinde Osmanlı İmparatorluğu’nun imajı gerçek ve tarihsel bir anlatıma sahiptir.

Berksoy, Funda

ART EXHIBITIONS IN MUNICH AND ISTANBUL (1909-18) AS PART OF GERMAN IMPERIALIST POLICIES

Until the end of the World War I cultural policies constituted an important part of Germany's peaceful expansionist strategies directed at the Ottoman Empire. These policies amounting to an intense propaganda program comprised educational projects and artistic events. As part of them, academic exchange programs were established; visiting students were received. The German language was propagated with the opening of German schools across the Ottoman lands. Another fundamental component was, arguably, art exhibitions. Accordingly, in 1909 and 1913, Ottoman painters participated in the *10th and 11th International Art Exhibitions* in Munich (*Internationale Kunstausstellungen*); in 1910, works from Ottoman museums were sent to the *Exhibition of Masterpieces of Mohammedan Art* (*Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst*) in Munich. In 1918, a large-scale *Munich Exhibition of Art and Crafts* (*Münchner Ausstellung von Kunst und Kunstgewerbe in Konstantinopel*) was opened in Istanbul.

Looking at recent scholarship, one observes that extensive research has been done only on the *Exhibition of Masterpieces of Mohammedan Art* by comparing it to similar exhibitions in Europe. These studies focus on the contribution of the particular event to the historiography of Islamic art and exhibition display techniques. Another theme that interested researchers was the world fairs where Ottoman works of art and architecture were presented together with industrial products. However, there are no comprehensive studies of the exhibitions which took place between 1909 and 1918 in Istanbul and Munich.

The purpose of this paper is to examine the abovementioned events in relation to the peaceful expansionist strategies implemented by the German state at the time as part of the power struggles waged at the international level. It is argued that the German state placed importance on the organization of art exhibitions in its bilateral relations with the Ottomans to achieve certain political-economic goals. First of all, it arguably aimed to establish political-cultural hegemony within the Empire by inviting Ottoman artists to international exhibitions and organizing a German

exhibition in Istanbul during World War I. These events helped construct cultural channels among the two countries to disseminate German cultural values and artistic orientations among the Ottomans. The exhibition in Istanbul also provided economic gains. Secondly, by organizing the largest ever exhibition on Islamic art which included rare Ottoman works that were never displayed in any exhibition, the German state, arguably, aimed to demonstrate that it had a strong presence in the Middle East and power over the Ottoman court.

These claims are substantiated by evaluating the hierarchical relations established between the Ottoman and German states towards the end of the 19th century and the imperialist strategies of Germany that aimed to establish political-economic-cultural hegemony over the Ottoman Empire. Therefore, firstly, the German Empire's expansion within the Ottoman Empire and its cultural policies will be presented. Then, Ottoman-Bavarian relations will be analyzed. Lastly, information on the exhibitions in Munich and Istanbul will be given. Documents acquired from German and Ottoman archives, periodicals, exhibition catalogues, and newspaper articles will be utilized.

ALMANYA'NIN EMPERYALİST POLİTİKALARININ PARÇASI OLARAK MÜNİH-İSTANBUL SANAT SERGİLERİ (1909-18)

I.Dünya Savaşı'nın sonuna kadar, Wilhelm İmparatorluğu'nun, Osmanlı'ya yönelik olarak uyguladığı yayılcı dış politikasının önemli bir parçasını kültür siyaseti oluşturur. Alman devleti, siyasi ve ekonomik projeler doğrultusunda propaganda amaçlı yoğun bir faaliyet içine girmiş; akademik değişim programlarını uygulamaya koymuş ve misafir öğrenci alımına gitmiştir. Ayrıca, Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman okullarının açılması ile Alman dilinin yaygınlaştırılmasına yönelik çalışmalar yapmıştır. Söz konusu kültür politikasının bir başka temel ögesini ise sanat sergileri oluşturmuştur. Buna göre, Osmanlı ressamı, 1909 ve 1913'te Münih'te düzenlenen *X. ve XI. Uluslararası Sanat Sergileri*'ne (Internationale Kunstausstellungen) katılmış; 1910'da Osmanlı'nın çeşitli müzelerinden seçilen eserler, İslam Sanatı'nın Şaheserleri *Sergisi*'ne (Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst) gönderilmiştir. 1918'de, I. Dünya Savaşı'nın bitiminden önce de İstanbul'da, Münihli sanatçıların

yer aldığı büyük bir *Sanat ve Uygulamalı Sanatlar Sergisi (Münchner Ausstellung von Kunst und Kunstgewerbe in Konstantinopel)* açılmıştır.

Yakın zamana kadar hazırlanan yayınlara bakıldığında, söz konusu etkinliklerden sadece İslam Sanatı'nın Şaheserleri *Sergisi* üzerine kapsamlı araştırmaların yapıldığı ve bunun, Avrupa'da düzenlenen diğer benzer etkinliklerle ilintili olarak incelendiği görülür. Ortaya konan çalışmalarda, ağırlıklı olarak olayın, İslam sanatı tarihinin yazımına ve sergileme anlayışına yaptığı katkı üzerinde durulmuştur. Osmanlı devletinin katıldığı ya da ev sahipliği yaptığı sergiler bağlamında araştırmacıları ilgilendiren bir başka tema ise sanayi ürünlerinin yanında mimari ve sanat eserlerinin birlikte gösterime sunulduğu dünya fuarları olmuştur. Dolayısıyla, 1909-18 arası Münih ve İstanbul'da düzenlenen sanat sergilerini, toplu halde inceleyen kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır.

Bu sunumun amacı bahsi geçen etkinlikleri, Almanya'nın siyasi/iktisadi yayılcı stratejileri ile uluslararası alandaki iktidar mücadelelerinin bir parçası olarak ele almak ve ülkenin, Osmanlı'da kültürel hegemonya kurmaya yönelik politikaları ile ilişkisini göstermektir. Burada öne sürülen argümana göre Alman İmparatorluğu'nun, ikili ilişkiler içinde sanat sergilerine önem vermesinin gerisinde, bazı siyasi, ekonomik hedefler vardır. Bunlardan birincisi, Osmanlı sanatçıları, uluslararası sergilere davet ederek ve I. Dünya Savaşı sırasında İstanbul'da büyük bir Alman Sergisi düzenleyerek, Alman kültürel değerleri ile sanatsal yönelimlerinin Osmanlı'ya nüfuzunu sağlayacak kanallar açmak; aynı zamanda İstanbul'daki sergiden iktisadi kazanç elde etmektir. İkinci hedef, Münih'te İslam sanatı sergisi düzenleyerek ve buraya Osmanlı'dan eserler getirerek hem İslam sanatı alanında üretilen bilgiye yön vermek hem de Almanya'nın, saray üzerindeki güçlü etkisi ile Ortadoğu'daki varlığını, uluslararası alanda ilan etmektir.

Söz konusu görüşler, Osmanlı ve Alman devleti arasında 19. yüzyılın sonunda kurulan hiyerarşik ilişkiler ve Almanya'nın Osmanlı üzerinde siyasi-iktisadi-kültürel hegemonya kurmaya yönelik politikaları dikkate alınarak öne sürülmüştür. Sunumda öne sürülen argümanı temellendirmek için ilk olarak, Almanya'nın, Osmanlı devletinde yürüttüğü barışçıl yayılma politikası ve buna hizmet eden dış kültür siyaseti hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra, Osmanlı-Bavyera ilişkileri incelenecek ve karşılıklı sanat

etkinliklerine zemin hazırlayan siyasi ve kültürel ortam ele alınacaktır. Son olarak, Münih ve İstanbul'da açılan sanat sergileri hakkında bilgi verilecek ve bunların, sanat tarihi açısından önemi ve ikili münasebetler içindeki yeri üzerinde durulacaktır. Konu, Almanya ve Osmanlı kaynaklı arşiv belgeleri, süreli yayınlar, sergi katalogları, makale, günlük gibi yazılı ve görsel malzemeler dikkate alınarak değerlendirilecektir.

Bilecik, Gülberk

OTTOMAN HERITAGE IN BULGARIA TODAY

The Bulgarian lands remained under Ottoman administration for about 500 years, from their conquest in the 14th century, until their loss in the 19th century. The Ottomans, whose intention was to acquire Bulgaria as a homeland, had relocated a large population from Anatolia to the region and built many architectural monuments to highlight their existence and dominance.

The paucity of studies on the Ottoman construction activities in Bulgaria has led our team to investigate this issue. Except for a few basic works, the available resources, which are generally in the form of articles in different journals and books, go no further than supplying basic information.

Ekrem Hakkı Ayverdi's "Ottoman Architectural Monuments in Europe: Bulgaria, Greece, Albania", which is now considered and used as a major work, is the first among the books on the region. He began preparing it 1975 under difficult conditions and published it in 1982. The present investigation-research project, which was conducted by the members of the Istanbul University Art History Department and Bartın University Department of Turkish Language and Literature, is based on Ayverdi's book. The study team consists of eight people who are experts on Ottoman art, architecture and language.

After a detailed resource research, the first step of the project was begun in 2012. Plovdiv, Svelingrad, Harmanli, Haskovo, Kardzhali, Tatar Pazardzhik, Ihtiman, Samakov, Stara Zagora, Novi Zagora, Veliko Tarnova, Razgrad, Provadya, Obrochishte, Balchik, Varna and Burgas cities were visited and 70 monuments were determined in these nineteen cities and their surroundings such as mosques, tombs, inns, baths, etc.

The second phase of the project took place in 2015. 21 cities which consist of Asenovgrad, Ardino, Smolyan, Gotse Delcev, Razlog, Blagoevgrad, Köstendil, Dubnitsa, Botevgrad, Vratsa, Montana, Belogradchik, Vidin, Lom, Nikepol, Pleven, Lovech, Karlovo, Kazanlık, Stara Zagora and Yambol and their surroundings were visited and 63 monuments were identified.

The third and final phase of the project was carried out in 2018. Seventeen cities, where many existing Ottoman monuments have survived, were visited. A total of 48 Ottoman monuments were identified in the cities of Sliven, Karnobat, Aydos, Triavna, Gabrovo, Debelets, Omurtag, Targovishte, Razgrad, Dulovo, Ruse, Tutrakan, Silistra, Dobrich, Kavarna, Nesebar and Sozopol, and their surroundings.

These monuments are classified as religious, military and civil architecture. During the study each building was examined and photographed in situ, with the measurements of many taken to later produce architectural drawings. The buildings have been compared with the available old paintings and - if any - drawings. The current status and functions of the buildings are determined.

Many Ottoman monuments facing extinction have been identified and recorded in detail by this project which is intended to be introduced at the conference. The studies conducted in the region are important since they record the state of the Ottoman monuments between the years 2012-2018, and can thus supply accurate documentation of the buildings in case of their future loss, restoration or change of function.

GÜNÜMÜZDE BULGARİSTAN'DAKİ OSMANLI MİRASI

Bulgaristan toprakları 14. yüzyıldaki fethinden 19. yüzyılda elimizden çıkana kadar yaklaşık 500 sene Osmanlı idaresinde kalmıştır. Bulgaristan'ı kendilerine yurt edinmek niyetiyle hareket eden Osmanlılar, bölgeye Anadolu'dan kalabalık bir nüfus getirmişlerdir. Ayrıca varlıklarını ve hâkimiyetlerini vurgulayacak pek çok mimari eser inşa etmişlerdir.

Bulgaristan topraklarında gerçekleştirilen imar faaliyetleri hakkında yapılan çalışmaların genellikle yetersizliği ve azlığı bizi bu konuda araştırmaya sevk etmiştir. Birkaç temel eser dışında, var olan kaynaklar genellikle bilgilendirmeye yönelik olup, farklı dergi ve kitaplarda makaleler şeklindedir.

Bölge için yapılan çalışmaların başında Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından hazırlanan "*Avrupa'da Osmanlı Mîmârî Eserleri: Bulgaristan, Yunanistan,*

Arnavutluk” adlı eser gelmektedir. 1975 senesinde oldukça zor şartlar altında çalışmalarına başlanan ve 1982’de yayınlanan kitap, günümüzde de temel eser olarak kabul edilmekte ve kullanılmaktadır. İşte bu kitaptan yola çıkılarak İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü ve Bartın Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyeleri tarafından bir inceleme-araştırma projesi hazırlanmıştır. Çalışma ekibi Osmanlı sanatı, mimarisi ve Osmanlıca konusunda uzman sekiz kişiden oluşur.

Detaylı kaynak araştırmalarından sonra projenin ilk ayağı 2012 senesinde gerçekleştirilmiştir. Filibe, Sofya ve Şumnu şehirleri merkez olmak üzere Svelingrad, Harmanlı, Hasköy, Kırcaali, Tatar Pazarcık, İhtiman, Samakov, Eski Zağra, Yeni Zağra, Veliko Tırnova, Razgrad, Provadya, Obrochishte, Balçık, Varna ve Burgaz’a gidilmiştir. On dokuz şehir ve yakın çevresinde camiler, türbeler, tekkeler, hanlar, hamamlar gibi yapılardan oluşan 70 eser belirlenmiştir.

Projenin ikinci aşaması 2015 senesinde gerçekleşmiştir Asenovgrad, Ardino, Smolyan, Gotse Delcev (Nevrakop), Razlog, Blagoevgrad, Köstendil, Dubnitsa, Botevgrad (Orhaniye), Vratsa, Montana, Belogradchik (Belgradçık), Vidin, Lom, Nikepol (Niğbolu), Pleven (Plevne), Lovech (Lofça), Karlovo, Kazanlık, Stara Zagora (Eski Zağra) ve Yambol (Yanbolu)’dan oluşan 21 şehir ve yakın çevresine gidilmiştir. Toplam 63 eser tespit edilmiştir.

Projenin üçüncü ve son aşaması ise 2018 senesinde yapılmıştır. Osmanlı eserlerinin yoğun olarak bulunduğu on yedi şehre gidilmiştir. Sliven, Karnobat (Karinabad), Aydos, Triyavna, Gabrova, Debelets, Omurtag, Targovişte, Razgrad, Dulovo, Rusçuk, Tutrakan, Silistre, Dobriç, Kavarna, Nesebar ve Sozopol’den oluşan şehirlerde ve yakın çevrelerinde toplam 48 Osmanlı eseri belirlenmiştir.

Tespit edilen eserler dini, askeri ve sivil mimari olarak sınıflandırılmıştır. Çalışmalar sırasında her bir yapı yerinde incelenerek, detaylı fotoğrafları çekilmiştir. Birçok binanın mimari çizimleri yapılmak üzere ölçüleri alınmıştır. Binalar mevcut olan eski resimleriyle ve varsa- çizimleriyle karşılaştırılmıştır. Yapıların günümüzdeki durumları ve fonksiyonları belirlenmiştir.

Konferansta tanıtılması amaçlanan bu proje ile yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan birçok Osmanlı eseri belirlenmiş ve detaylı bir şekilde kayda geçirilmiştir. Yapılan çalışmalar bölgedeki Osmanlı eserlerinin 2012-2018 yılları arasındaki durumlarını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bu eserlerin yok olması, fonksiyonlarının değiştirilmesi durumunda veya binaların restorasyonları konusunda oldukça önemli, doğru birer belge niteliği taşımaktadır.

Biliaieva, Svitlana
Fialko, Olena

TURKISH ART HERITAGE IN THE UKRAINE: KÜTAHYA CERAMICS

This paper focuses on Kütahya ceramics, within the context of the historical and cultural past of both Turkey and the Ukraine. It examines the distribution of Kütahya ceramics in the southern regions of Eastern Europe, the place of Turkish cultural heritage in various regions of the Ukraine, and the richest collections as well as their sources and formations.

Kütahya ceramics are found either as collections or as single items in museums in Kiev, Lviv, Odessa, Dnipro, Kherson and some other cities. They come from various sources: presents, found by chance, or privately collected. However, the principle source is archeological, since many were found in the medieval and early modern layers of archaeological digs.

The first area where Kütahya ceramics were found are the historically and politically important Northern regions of the Black Sea, as well as regions in Bukovina and Podilya, which had been part of the Ottoman lands in Eastern Europe. The second area is the inner regions of the Ukraine, which had culturally developed because of its social and economic position.

During the period when Kütahya ceramics were widely distributed in the Ukraine, its Western regions were controlled by the Polish Commonwealth and Eastern ones by Russia. As a result, the import and use of Kütahya ceramics by people from different social strata showed differences, which are reflected by the museum collections.

In the last decades of the 20th century Ottoman fortresses from various regions began to be excavated. These include Akkerman, Ochakiv, Izmail from the North Black Sea area, Bukovina (Hotyn) and Podilya (Kamyanets-Podilskyi). As a result of these excavations, Kütahya ceramic imports can be understood more clearly, while their typological and chronological classification can be done more effectively.

The collections and single items from different parts of the Ukraine (Kiev, Hetman's capitals, Cossak's Siches and several cities) were analyzed in

various publications, such as those by O. Aslanapa (1972), J. Carswell and C. Dowsett (1972), J. Carswell (1991), J. Hayes (1981), Vroom (2005), as well as in the publications of the results of archaeological investigations in the Ukraine, such as those by S. Biliaieva (2012), L. Chmil (2009), Yu. Misko (2009), O. Suprunenko (2010) and others. These studies highlighted new perspectives for the problematics of cultural interaction between different ethnic roots, religions and social systems.

An investigation of social change and especially the spread of the coffeehouses give support to this study. The tradition of tea and coffee drinking in Europe produces data that help interpret the spread of the Kütahya ceramic imports since the utensils used there constitute the major part of this import.

In conclusion this presentation discusses the presence of Kütahya ceramics in the Ukraine as a reflection of Turkish art and culture.

UKRAYNA'DA TÜRK SANATI MİRASI: KÜTAHYA SERAMİKLERİ

Bu bildiri Türkiye ve Ukrayna'nın tarihi ve kültürel geçmişinin bir parçası olarak Kütahya seramiğinin Doğu Avrupa'nın güneyindeki dağılımına odaklanır. Ukrayna'nın çeşitli bölgelerinde Türk kültür mirasının yerini, en zengin koleksiyon, kaynakları ve oluşumu konulara değinilecektir.

Seramikler, Kiev, Lviv, Odessa, Dnipro, Kherson ve diğer şehirlerdeki müzelerde toplu koleksiyonlar veya tek örnekler halinde bulunmaktadır. Bu objelerin kaynakları çeşitlidir. Hediye edilmiş, rastlantısal olarak bulunmuş veya özel koleksiyonlardan toplanmışlardır. Ancak esas kaynak arkeolojik kazılardaki Orta Çağ ve Erken Modern katmanlarının buluntularıdır.

Kütahya seramiklerinin dağılım alanlarından ilki, Kuzey Karadeniz, Bukovina ve Podilya gibi Doğu Avrupa'daki Osmanlı toprakları olarak tarihsel ve politik önemiyle öne çıkar. İkincisi ise İç Ukrayna'dır, sosyal ve ekonomik konumuyla kültürel gelişim açısından farklılık taşır. Kütahya seramiklerinin dağılımının yoğunlaştığı dönemde Ukrayna'nın batısı Polonya milletler topluluğunun, doğusu ise Rusya'nın egemenliği

altındadır. Bu bölgelerde Osmanlı seramiklerinin ithali ve farklı sosyal tabakaların yaşamına dahil olması farklı biçimlerde gerçekleşmiştir. Müzelerdeki koleksiyonlar bunu yansıtmaktadır.

Arkeolojik araştırmalara gelince, 20. yüzyılın sonlarında çeşitli bölgelerde Osmanlı kalelerinin kazıları başladı. Kuzey Karadeniz bölgesinde (Akkerman, Ochakiv, İzmail), Bukovina'da (Hotyn) ve Podilya'da (Kamyanets-Podilskyi) kazılar yapılmaktadır. Bu kazıların, Kütahya'dan seramik ithalatının anlaşılmasına ve seramiklerin tipolojik ve kronolojik açıdan sınıflandırılmasına katkısı büyüktür.

Ukrayna topraklarının diğer bölümlerinde (Kiev, Hetman ve Cossak bölgelerinin merkezleri ve daha küçük şehirlerden gelen koleksiyon ve tek buluntular, O. Aslanapa (1972), J. Carswell ve C. Dowsett (1972), J. Carswell (1991), J. Hayes (1981), Vroom (2005) gibi yazarlar tarafından ele alınmıştır, ayrıca, S. Biliaieva (2012), L. Chmil (2009), Yu. Misko (2009), O. Suprunenko (2010) gibi doğrudan Ukrayna'daki çeşitli kazıların sonuçlarını değerlendiren çalışmalar da vardır. Bu yayınlar farklı etnik köken, din, sosyal sistemler arasında kültürel etkileşim sorularına yeni perspektifler getirmiştir.

Sosyal gelişmenin dönüşümünün incelenmesi, özellikle kahvehanelerde çay ve kahve içmenin yaygınlaşması bu çalışmaya destek veren bir alandır. Kütahya seramiği, yeni geleneklerin yayılmasını sağlamıştır. Doğu Avrupa'daki çay ve kahve geleneğinin ve kahvehanelerin yaygınlığı Kütahya seramiğinin ithalinin yoğunluğunun yorumlanmasına katkı sağlayacak veriler içerir. Bu mekanlarda kullanılan seramikler Kütahya ithalatının en büyük bölümünü oluşturuyordu.

Sonuç olarak bu bildiride, esas olarak Kütahya seramiklerinin Ukrayna'daki varlığı, Türk sanat ve kültürünün etkisinin bir yansıması olarak ele alıp tartışılacaktır.

Burlot, Jacques
Waksman, Yona

DEFINING THE DECORATION PRODUCTION TECHNOLOGY OF AN EARLY OTTOMAN POTTERY: THE CASE OF THE “MILETUS WARE”

Since the 1990s, archaeometric studies have attested to the production of new types of ceramic in Western Anatolia, linked to the arrival of Turkish populations in the region from the end of the 13th century. Among these new types, the so-called *Miletus Ware* was widely produced in Iznik and is considered one of the first wares produced by Ottoman potters. In its decoration, this ware featured new stylistic characteristics that coincided with the introduction of new recipes and the use of new materials, which were further developed in later Ottoman ceramic productions.

Our study was conducted on archaeological samples of *Miletus Ware* from eight sites in Turkey and Crimea, whose productions were defined and contextualized through archaeological research and provenance studies carried out by elemental analyses by WD-XRF of the ceramic bodies. The results that will be presented focus on the decoration techniques defined by the analyses of glazes, underglaze paintings and slips using SEM-EDS and Raman spectroscopy.

These results show that there were important innovations in the *Miletus Ware* decoration production technology. While the decoration of Byzantine ceramics had essentially constituted of a highlead transparent glaze, coloured by a reduced range of metallic oxides resting on a clay slip, the decoration of the *Miletus Ware* was different and much more varied. Its glaze recipe actually included new sodium-based fluxes and new underglaze decorations like the black and dark blue ones – obtained with pigments featuring magnesiochromite and cobalt respectively – which were produced with materials that potters in western Anatolia did not use before. Furthermore, the slip was no longer clay-based but synthetic, prefiguring in this way the later production using synthetic paste of the Iznik Fritwares upon which the fame of 16th century Ottoman ceramics was based.

These observations demonstrate that *Miletus Ware* was a marker of a technological

transition in late medieval western Anatolia, the production of which implied the use of new resources, as well as the creation of new commercial relationships in the ceramic industry of this region, most probably favoured by the expansion of the Ottoman empire.

ERKEN OSMANLI SERAMİK BEZEME-ÜRETİM TEKNOLOJİSİNİ TANIMLAMAK: “MİLET İŞİ” ÖRNEĞİ

1990’lı yıllardan itibaren sürmekte olan arkeometrik çalışmalar, Türk topluluklarının 13. yüzyılın sonlarından başlayarak Batı Anadolu’ya gelişi ile birlikte yeni tür seramiklerin bu bölgede üretildiğini göstermiştir. Bu yeni türler arasında yer alan; yoğunlukla İznik’te üretilmiş ve Milet İşi olarak tanınan seramik, Osmanlı çömlekçilerince üretilen ilk türlerden birisi olarak kabul edilir. Bezemeleri açısından bu seramik türü yeni üslup özellikleri sergiler. Söz konusu özellikler, yeni üretim biçimlerinin ortaya çıkması ve yeni malzemelerin kullanılmaya başlamasıyla eş zamanlıdır ve ilerleyen dönemlerde geç Osmanlı dönemi seramik üretimine dönüşür.

Çalışmamız, Türkiye ve Kıbrıs’da sekiz yerleşmede bulunan; üretimi tanımlanmış ve arkeolojik araştırma ve kaynak çalışmaları kapsamında bağlamsal olarak değerlendirilmiş arkeolojik Milet İşi örneklerinin araştırılması üzerinedir. Kaynak çalışmaları seramik parçalarına uygulanan WD-XRF element analizleri vasıtasıyla gerçekleştirilmiştir. Sunulacak sonuçlar sıra analizi ve SEM-EDS ve Raman spektroskopisi aracılığıyla tanımlanan bezeme teknikleri ile sıra altı boyama ve astara odaklanır.

Sonuçlar, Milet İşi bezeme üretim teknolojisinde başlıca yeniliklerin mevcut olduğunu göstermiştir. Bizans seramiklerinin bezemeleri esas olarak kurşun oranı yüksek şeffaf sırdan oluşur ve kil bir astarda bekletilerek indirgenmiş bir dizi metal oksit ile renklendirilir. Milet İşi bezemeler ise farklıdır ve çok daha çeşitlidir. Bu türün astarı yeni sodyum temelli akıtmalar ile birlikte magnezyum kromit ve kobalttan elde edilmiş siyah ve koyu mavi gibi yeni sıra altı bezemeler içerir. Bunlar, Batı Anadolu çömlekçilerinin daha önce kullanmadığı malzemelerden üretilmiştir. Ayrıca, bundan böyle kil temelli olmayan ve sentetik özellik taşıyan sıra, 16. yüzyıl Osmanlı seramiklerinin ünlenmesinin temelindeki sentetik hamurlu İznik Frit İşi üretiminin de bu şekilde habercisi olur.

Bu gözlemler, Milet İşı'nın Batı Anadolu'da Orta Çağ'ın sonunda yaşanan teknolojik değişimin bir göstergesi olduğuna işaret eder. Milet İşı üretimi yeni kaynakların kullanılmasının yanı sıra, olasılıkla Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişmesiyle de ilişkili olarak bölgede seramik endüstrisi kapsamında yeni ticari ilişkilerin doğuşunu da ortaya koymaktadır.

Can, Özgür Ceren

CERAMIC MURALS FROM THE 1960S AND 1970S IN THE PUBLIC BUILDINGS IN ANKARA

A significant number of the ceramic murals dating back to the 1960s and 1970s in the public buildings in Ankara have survived, while some were displaced and some were totally destroyed. These artworks were made by remarkable representatives of contemporary ceramic art in Turkey, and as urban aesthetic elements, they contribute to the urban collective memory and cultural heritage at different levels. In order to understand the place of these artworks within the framework of contemporary art, it is important to analyze their artistic characteristics; question how they reflect the modernization paradigms; scrutinize their cultural contribution to urban daily life; and discuss the aesthetic experience they offer their viewers.

Within this context, this research is conducted through the exploration of contemporary ceramic artworks in situ in public buildings, as well as archival and other possible written sources, and conducting oral history interviews with the artists. In addition, a comparative reading of the European examples provides the necessary bases to interpret the reflection of the modernization paradigms on contemporary ceramic art and its education, initiated in the Republican era. Contemporary ceramic artists in Turkey closely followed the development of contemporary ceramic art in the world and more specifically in Europe; the artists studying in Europe or modernized art institutions in Turkey produced unique and outstanding works to be installed in public buildings, which allowed them to insert their artworks into the urban daily life rather than solely within an isolated art platform.

Recently, elaborating the communal meanings of these ceramic murals has become possible by considering them as public works of art and evaluating them in the light of traditional and contemporary public art practices. The social, cultural and material relationships between the public ceramic artworks and their places, the interdisciplinary interactions of contemporary ceramic art in Turkey and the analysis of the art and architecture interconnection within the framework of particular national and local dynamics led us to question how the artworks affected the image of the city and the processes of communal grasp and reproduction of public space until today.

As the political trajectories force the displacement of the public ceramic murals, the society has started to re-question the processes of understanding and using the city. In this context, the mentioned ceramic murals have created a memory triggering an effect on the audience interacting with them and initiating a process of recalling the cultural meanings of the Republican era. The category of social memory, consisting of multiple agencies such as civil society organizations, tradesmen's associations, professional chambers, artists and students, could be re-contextualized by focusing on these public artworks which became a heterotopia object discriminated from the prior meaning of itself through the threat of destruction / existence / continuation.

ANKARA'DAKİ KAMUSAL YAPILARDA 1960'LI VE 1970'Lİ YILLARA TARİHLENEN SERAMİK PANOLAR

Ankara'daki kamusal yapılarda 1960'lı ve 1970'li yıllara tarihlenen seramik duvar panoları bulunmaktadır. Bu panoların önemli bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir, ancak varlığı çeşitli kaynaklarda ve arşivlerde belgelenmiş olmakla birlikte bazı eserler yerinden edilmiş, bazısı da yok edilmiştir. Bu eserler Türkiye'de çağdaş seramik sanatının önemli temsilcileri olan sanatçılar tarafından yapılmışlardır ve birer kent estetiği unsuru olarak kent belleğine ve kentin kültürel mirasına farklı düzeylerde katkıda bulunmaktadır. Söz konusu eserlerin sanatsal özelliklerini incelemek, Türkiye'deki modernleşme paradigmalarının seramik eserlere yansımalarının ne şekilde olduğunu anlamak, kamusal seramik eserlerin kent yaşantısına sunduğu kültürel katkıları irdelemek ve kamusal yapılara yerleştirilmiş olan seramik eserlerin izleyicisine hangi estetik deneyim olanaklarını sağladığını tartışmak panoların çağdaş sanatın gelişim süreci içindeki yerlerini saptamak açısından önemlidir.

Bu bağlamda yürütülen araştırmada, Türkiye'de çağdaş seramik sanatı tarihi araştırmaları kısıtlı olduğundan, yerinde keşif çalışmalarıyla kentte bulunan çağdaş seramik eserler incelenmiş, bu alandaki yazılı kaynaklar ile arşivler taranmış ve sanatçılarla sözlü tarih çalışmaları yapılmıştır. Araştırma sürecinde ayrıca Avrupa'daki bazı örneklerle Ankara'daki örnekler karşılaştırılarak okunduğunda, Cumhuriyet Dönemi ile başlayan modernleşme paradigmalarının çağdaş seramik sanatı eğitimine ve

sanatsal uygulamalarına yansımaları değerlendirme olanağı doğmaktadır. Ayrıca, Türkiye’de çağdaş seramik sanatçılarının Avrupa ile etkileşimi de bu okumanın bir parçası olarak önem taşımaktadır. Sanat eğitimlerini Avrupa’da ya da Türkiye’de eğitim programları Avrupa etkisinde olan okullarda tamamlamış olan sanatçılar, uluslararası sergi etkinlikleri aracılığıyla Avrupa’yla etkileşimlerini sürdürmekteyken, kamusal yapılarda özgün ve nitelikli eserler ortaya koyabilmiş; eserlerini yalıtılmış sanat platformları dışında ve gündelik hayat içinde konumlandırabilmişlerdir.

Günümüzde bu seramik eserlerin kentte yarattıkları ortak anlamları irdelemek, onları birer kamusal sanat eseri olarak ele alarak, geleneksel ve güncel kamusal sanat pratikleri ışığında değerlendirmekle mümkün olabilmektedir. Panoların çevreleriyle kurdukları sosyo-kültürel ve fiziksel ilişkilerin, Türkiye’de çağdaş seramik sanatının disiplinlerarası etkileşimlerinin ve kamusal alanda sanat ve mimarlık birlikteliğinin ülkenin kendi iç dinamiklerinin oluşturduğu özerk koşullar içinde incelenmesi, eserlerin kent imgesini ve toplumun kenti kavrama ve kullanma süreçlerini nasıl etkilediğini araştırma olanağı sunmaktadır.

Hem kentin ve kamusal mekânın hem de kültürel diskurun üreticisi olan politikalar tarafından kamusal seramik eserlerin yerinden edilme tehdidi ortaya çıktığında, toplum kenti kavrama ve kullanma süreçlerini yeniden sorgulamıştır. Ankara’da kamusal yapılarda bulunan ve 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen seramik panolar yaşattıkları estetik deneyim sonucu, kendileriyle etkileşime giren izleyici üzerinde hafıza tetikleyici etki yaratarak Cumhuriyet Döneminin kültürel anlamlarına dair bir hatırlama süreci başlatmaktadırlar. Yeni kentsel gerçeklikler yaratılması potansiyelini taşıyan söz konusu kent estetiği deneyimi, kentsel gerçekliğin içinde anın farkındalığına olanak tanımakta, ortak kültürel anlamların ve değerlerin geleceğe aktarılması için hatırlanmasını ve kültür katmanları arasında gelişen olanakların keşfedilmesini sağlamaktadır. Kamusal seramik eserler aracılığıyla gündelik hayatın içinde estetik yaşantının sahiplenilmesi, kentte yer duygusunu kuvvetlendirmektedir. Sivil toplum örgütleri, esnaf birlikleri, meslek odaları, sanatçılar ve öğrenciler gibi çoklu aktörlerden oluşan toplumsal bellek kategorisi, yıkım tehdidinden doğan var olma/yerinde kalma/sürdürme refleksiyle daha önce kendisinden ayrıştırılmış olan bir heterotopya nesnesi olan kamusal eserlere odaklanarak yeniden örgütlenebilmektedir.

Colonas, Vassilis

ORIENTALISM VS NATIONAL STYLE: ART AND ARCHITECTURE IN THESSALONIKI UNDER THE RULE OF THE YOUNG TURKS

Patroclos Campanakis, an assistant to Raimondo D’Aronco, had introduced, along with other architects, the concept of Orientalism in the Ottoman Capital, preparing his own design for a small mosque in Karaköy Square in Galata (1903); the same style can be seen in the administrative building of the Maritime Service, on the shore of the Golden Horn, designed by Vasilakis Bey Ioannidis.

These attempts to adopt an architectural style in full expansion already in the western countries -mostly in buildings related to leisure activities- would enforce the effort to detach public architecture of the Tanzimat era from the Eclecticism and all kinds of architectural revivals as well as promote the decorative features which was soon to shape the new National Style in the major cities of the Empire.

Architects did not need to study local architectural tradition or the architectural tradition of neighboring countries for elements of a “neo-Islamic” architecture, since cultural exchange between the East and the West dated back to the Renaissance. It was a return to the original source of inspiration, following similar paths taken by all orientalist movements exported from the West to their countries of origin (Egypt, the Maghreb).

This paper aims to present the interventions undertaken by the local authorities of the Young Turks’ government in Thessaloniki in new or existing buildings of the Ottoman State and especially those belonging to the Imperial Treasure. The entrance gateway of the *White Tower Theatre and Restaurant*, often referred to as the “Arabian Gate”, was due to the initiatives of the Young Turks’ Government which took over the ownership of the ex-imperial lands. It became soon the main landmark of this stylistic innovation undertaken by the Young Turks in an effort to give a new image to the modernized city, and the cradle of their nationalistic movement.

The triumphal arches raised during the visit of Sultan Mehmet Reshat to Thessaloniki in 1911 were the culmination of this excessive “Neo-Islamic”

art and decoration which had been chosen by public and private agents of different ethnic origin, keen to demonstrate their compliance with the new regime.

It is evident that these orientalist features in the architectural scene of Thessaloniki of the beginning of the 20th century should not be equated with the architecture of Kemaletin Bey and Vedat Tek, who were engaged during this same period in shaping the first national architectural movement, a “national” style, evolving and reaching its culmination in the years 1923-1927, in Ankara, the capital of the first Turkish Republic.

ULUSAL ÜSLUBA KARŞI ORİENTALİZM: GENÇ TÜRKLER YÖNETİMİNDEKİ SELANİK’TE SANAT VE MİMARLIK

Raimondo D’Aronco’nun yardımcısı Patroclos Campanakis, Karaköy Meydanı’ndaki küçük camisiyle (1903) Osmanlı başkentini Oryantalizm kavramıyla tanıştıran mimarlardan biridir. Aynı üslup Vasilakis Bey Ioannidis tarafından tasarlanan Haliç’teki Denizcilik işletmelerinin idari binasında da görülür.

Batı ülkelerinde daha çok boş zaman etkinlikleri ile ilgili binalarda iyice gelişmiş olan bu üslubu uyarılama çabaları Tanzimat’ın kamu yapılarından Eklektisizm ve eski tarzları yeniden canlandıran üsluplardan temizleme isteğini güçlendirmiş ve kısa zamanda İmparatorluğun önemli şehirlerinde uygulanacak yeni bir Ulusal Üslubun bezeme özelliklerinin öne çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Aslında, Doğu ve Batı arasındaki kültürel alışverişin Rönesans’a kadar geri gitmesi nedeniyle, mimarlar, Neo-İslamî mimarinin elemanları için yerel ya da komşu ülkelerin mimarlık geleneklerini incelemeye gerek duymamışlardır. Zira bu hareket Mısır veya Kuzey Afrika’da da görüldüğü gibi bütün Oryantalist tarzların kaynak alındığı ülkelere Batı’dan geri gitmesiyle aynı yolları izleyerek, ilham kaynağının aslına dönmekti.

Bildiri, Selanik’teki Genç Türklerin yerel yönetimi tarafından Osmanlı Devleti ve özellikle İmparatorluğa ait, yeni veya mevcut binalarda gerçekleştirilen müdahaleleri sunmayı amaçlamaktadır. Beyaz Kule

Tiyatrosu ve Restoranının genellikle “Arap kapısı” olarak adlandırılması, eski imparatorluk topraklarının mülkiyetini devralan Genç Türkler Hükümeti’nin isteğini yansıtıyordu. Kısa süre sonra Genç Türklerin Ulusalçı hareketlerinin beşiği olan şehre bu yeni üslup anlayışı hakim oldu. Bu etkinlikle şehre yeni modern şehir imajı kazandırma amacı da karşılanmış oldu.

Selanik’te 1911’de Sultan Mehmet Reşat’ın ziyareti sırasında inşa edilen zafer takları bu aşırı Neo-İslamî sanatın ve dekorasyonun en yoğun görüldüğü yapıları ve farklı etnik kökenleri olan kurumsal ve bireysel araçlar tarafından yeni rejime uyumlarını göstermek amacıyla seçilerek uygulanmıştı.

Kuşkusuz 20. yüzyılın başlarında Selanik mimarisinde gözlenen bu oryantalist tarz; Kemalettin Bey ve Vedat Tek’in aynı yıllarda biçimlendirdikleri, 1923-1927 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti’nin başkenti Ankara’da zirvesine ulaşan Birinci Ulusal Mimarlık Hareketi veya “ulusal” üsluptan farklıdır.

Coşkuner, Fatma

ON THE THRESHOLD OF THE BLACK SEA: INTERSECTING DISCOURSES OF EMPIRE AND IDENTITY IN IVAN KONSTANTINOVICH AIVAZOVSKY'S PAINTINGS

At the core of my work is the relationship between visual arts and imagination and construction of identities and spaces. I focus on Ivan Aivazovsky (1817–1900) within a cross-cultural network of meanings, in particular addressing the manifold functions of the visual arts in late Ottoman society, especially in relation to European empires (including the Russian Empire), while attending to a diverse range of voices within and beyond Ottoman culture.

My study examines how art and material culture were used to construct imperial, national, and social identities in the 19th-century Ottoman and Russian capitals (Istanbul and St. Petersburg), and, most importantly, how these ways of making sense of the world interacted. Combining iconographic analysis of carefully selected paintings, the context of 19th-century artistic milieus and the biography of the artist, my research illuminates how the art of Aivazovsky was used to mediate critical stages in the relations of both empires. This fresh exploration of Aivazovsky, his work, and its contexts that is overdue, will be unprecedented, and will substantially enrich debates in, as well as beyond art history.

A vibrant artistic milieu emerged in the second half of the 19th century in Istanbul that was remarkably heterogeneous, including the participation of Ottoman, Armenian, French, Polish, Russian, Italian, British, and Greek artists. The exchanges and alliances that Muslim and non-Muslim Ottomans formed with European artists and patrons were significant because of the diversity of cultural backgrounds and motivations combined during this period. An Armenian born in Theodosia (modern-day Ukraine), Aivazovsky worked a great deal in the Ottoman as well as in the Russian empires. Thus, recent debates on cosmopolitan 19th-century art become more complex when we address the particular cultural geopolitics surrounding the production and reception of Aivazovsky's work in Istanbul and St. Petersburg. Analysing his oeuvre in both the Russian and Ottoman contexts, while keeping his intersecting identities (Russian, Russian-Armenian and Armenian) as much in play as they were in his life

and work, facilitates a more nuanced understanding of 19th-century visual culture and cultural diplomacy between the Ottoman Empire, Russia, and Europe. Aivazovsky is thus not only one of the most significant figures in the history of Russian and Ottoman/Turkish art, he also embodies a moment when the two national traditions were in direct and productive conversation. By contextualizing Aivazovsky “in-between” and “across” instead of as securely embedded in the nation (or any given empire), I will revise our understanding of his influence as well, bringing together the histories, cultures and politics of the peoples around the Black Sea, recalling an older as well as deeply sedimented artistic/intellectual cultural mapping of this region.

Locating in his creative works the features of his “national” character as a Russian imperial citizen, the expressions of the ancient culture of the Armenians, and his passion for the natural beauty of Istanbul, my new approach views Aivazovsky as a painter, subject, and citizen operating simultaneously within, beyond, and across imperial borders and national imaginaries.

KARADENİZ’İN EŞİĞİNDE: IVAN KONSTANTINOVICH AYVAZOVSKI’NİN RESİMLERİNDE KESİŞEN İMPARATORLUK VE KİMLİK SÖYLEMLERİ

Bu çalışma görsel sanatlar ile kimlik ve mekân algısının tahayyülü ve inşası arasındaki organik bağı kültürlerarası bir iletişim ağı içinde, Ivan Ayvazovski’ye (1817-1900) odaklanarak incelemektedir. Aynı zamanda Osmanlı imparatorluğunun diğer Avrupa devletleri ile olan ilişkilerine (Rus İmparatorluğu da dahil) görsel sanatlar üzerinden bakmakta ve böylece imparatorluk bünyesindeki farklı ses ve kimlikleri de kapsamı içine almayı hedeflemektedir.

Bu çalışmada, 19. yüzyıl Osmanlı ve Rus başkentlerinde (İstanbul ve St. Petersburg) sanat ve kültür dinamiğinin ulusal ve sosyal kimliğin oluşumuna nasıl bir etkisi olduğu incelenmektedir. Sanatçının seçilen resimlerinin ikonografik analizini, 19. yüzyılın sanatsal ortamının bağlamı kapsamında biyografisi ile birleştiren araştırmalarım, her iki imparatorluğun ilişkilerinde kritik aşamalara aracılık etmek için Ayvazovski’nin sanatının

nasıl kullanıldığını aydınlatmayı hedeflemektedir. Aynı zamanda, 19. yüzyıl sanat dünyasının daha net bir biçimde anlaşılması, o yüzyılın politik ortamının temelini oluşturan belirli ulusal kimliklerin nasıl ortaya çıktığının kavranmasını da kolaylaştıracaktır. Bu yüzden, sanatçıyı bu bağlamda ele almanın sanat tarihi literatürüne önemli ölçüde katkıda bulunacağına inanıyorum.

Osmanlı, Ermeni, Fransız, Polonyalı, Rus, İtalyan, İngiliz ve Rum sanatçıların katılımı da dahil olmak üzere, oldukça heterojen bir yapıya sahip İstanbul'da 19. yüzyılın ikinci yarısı canlı bir sanatsal çevreye tanıklık eder. Müslüman ve gayrimüslim Osmanlıların Avrupalı sanatçı ve patronlarla kurduğu değişim ve ittifaklar, bu dönemde bir araya getirilen kültürel geçmiş ve motivasyonların çeşitliliği nedeniyle ayrı bir öneme sahiptir. Feodosiya (günümüz Ukrayna Kırım'da sahil kenti) doğumlu Ermeni bir aileye mensup olan Ayvazovski, hem Osmanlı hem de Rus imparatorluklarında uzun sürelerle görev yapmıştır. İstanbul'u birçok kez ziyaret etmiş ve bazı ziyaretlerinde uzun süre şehirde kalmış, Osmanlı sultanlarının himayesinde önemli eserler üretmiştir.

Ayvazovski'nin İstanbul ve St. Petersburg'daki çalışmalarının üretim ve sanat piyasasındaki yerini çevreleyen jeopolitiği ele aldığımızda kozmopolit 19. yüzyıl sanatıyla ilgili son tartışmalar daha da karmaşık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Rus ve Osmanlı bağlamlarında Ayvazovski'nin kesişen kimliklerinin (Rus, Rus-Ermeni ve Ermeni) etkisi altında çalışmalarını incelemek, Osmanlı İmparatorluğu, Rusya ve Avrupa arasında 19. yüzyıla ait bir görsel kültür ve kültür diplomasisi anlayışını yaratmaktadır. Ayvazovski böylece Rus ve Osmanlı/Türk sanat tarihinin en önemli figürlerinden sadece biri değil, aynı zamanda iki ulusal geleneğin kesiştiği bir anın somut bir göstergesi konumuna gelmiştir.

Ayvazovski'nin yaratıcılığını tam olarak anlamak için Ermeni ve Osmanlı sanatındaki rolüne atıfta bulunmak çok önemlidir. Böylece, Rus kültürüne ait olmakla birlikte, Ermeni ve (bir dereceye kadar) Osmanlı kültürüne de ait olduğu söylenebilir. Onu, bu iki imparatorluğun tam da kesişim noktasına yerleştirerek, Ayvazovski'yi Karadeniz çevresindeki halkların tarihlerini, kültürlerini ve siyasetini bir araya getiren bir sanatçı olarak ele alacağım. Bunu yaparken, bölgenin daha eski bir sanatsal/entelektüel haritasını da hatırlatmış olmayı hedefliyorum. Bu proje, ulusal

düşmanlıklarla dolu bir zamanda çalışan, çok uluslu bir karaktere sahip bir ressam ve vatandaş olarak Ayvazovski'yi incelemektedir. Böylece çalışmam ulusal sınırların ötesine ulaşan, aynı zamanda daha geniş bir coğrafya olarak tanımlayabileceğimiz Karadeniz bağlamıyla kesişecek ve birleşecektir. Belki de onun öyküsü, Türk ve Ermeni (sanat) tarihinin sayfalarında yanlış anlaşılmış ya da kasıtlı olarak çarpıtılmış hikayelere karşı, önyargısız olarak, yeni bir görüşü de teşvik edebilir.

Czerwonnaja, Swietlana

THE IMAGE OF THE TURKISH CITY IN THE SHAMAILS OF KAZAN TATARS AND IN THE MUHIRS OF LITHUANIAN TATARS: AN OUTSIDE PERSPECTIVE?

The art of shamails (muhirs), which was widespread in the culture of Kazan and Lithuanian Tatars, is the result of close relations and creative interaction between Turkish and Tatar art worlds. Popularity of these charming “pictures” came to the Tatars from the Ottoman Empire in the second half of the 19th century and to some extent was connected with the import of Turkish artworks - so called “camalti” (pictures under glass). However Tatar culture, having its own traditions of decorative paintings and graphics, of book illustration, has transformed this art sufficiently.

The image of the Turkish city played an important role in shamails, produced in Kazan typographies and also in muhirs, which were created by Lithuanian Tatars (these muhirs were influenced by Kazan samples, but still significantly differed from them). First of all it was the image of Istanbul with all its significant monuments - the masterpieces of Islamic sacral architecture, gathered together on the cityscape or shown separately (Hagia Sofia, Sultan Ahmet Mosque, Süleymaniye Mosque). However the range of Turkish landscapes, architectural motives and urban compositions, shown in shamails and muhirs, was much wider. Artists (they were mostly left anonymous, but in some cases their names and biographies are known) were interested in vast territories of Turkish provinces, in cityscapes of Anatolia and Balkan Peninsula, and in Arabian holy places (Mecca and Medina), situated within the broad historical borders of the Ottoman Empire. Processes of modernization have affected simultaneously the real life (city- and landscapes of Turkey) and also the imagination of Tatar painters of Jadidism epoch. Affected by these processes shamail/muhir authors were interested in modern urban motives, in the signs of renovation of Turkish cities, in built railways and transport systems, in images of modern bridges, stations, ports, sea-faring, and even in young aviation – aeronautics («technological wonders of Edirne»). Even “deserted” cityscapes - without images of human figures and any living creatures - carried in themselves many signs of the active life of the modern city.

The image of a mosque or a whole ensemble of mosques constituting the brilliance and glory of Ottoman culture, affirming its greatness, which was shown in shamails and muhirs, did not aim only to deliver information about where and when such

buildings were erected. So it didn't only have an educational task (although this task itself was important). These images had a symbolic value and a deep inner, secret meaning - batin (in the dichotomy established by Islamic philosophy: the concepts of "zahir" - something outer, obvious; and "batin" - secret, hidden from those who are not dedicated to the mystery of divine purpose). Such images expanded the spiritual, sacred space of Tatar art. The distant Ottoman mosque or the distant panorama of the Turkish city entered this space, raising it to the moral heights at which Tatar art lost its provincial, local limitation and united - in an almost mystical act of Sufi rapprochement with perfection - with the great values of Turkish culture perceived by Tatar communities in many ways as "their own" culture, own historical cradle.

KAZAN TATARLARININ ŞAMAİL'LERİ VE LİTVANYA TATARLARININ MUHİR'LERİNDE TÜRK KENTİNİN GÖRÜNTÜSÜ: DIŞARIDAN BİR BAKIŞ?

19.-20. yüzyıllarda Kazan ve Litvanya Tatarları kültüründe yaygınlaşan Tatar *şamail/muhir* sanatı, Türk ve Tatar sanat dünyaları arasındaki yakın temas ve etkileşimin sonuçlarındandır. Tatar camilerinde, evlerinde, Müslüman okullarında (mektep, medrese) bir süs olarak kullanılmış olan bu imgeler 19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya'nın Tatar bölgelerine Osmanlı imparatorluğundan ulaşmıştır. *Şamail/ muhir* sanatı büyük ölçüde ithal edilen camaltı denilen eserlerdeki imgelerin etkisi ile gelişmiştir.

Ancak kendi dekoratif resim, grafik, kitap resmi gelenekleri zengin olan Tatar kültüründe camaltı sanatı önemli bir dönüşüm geçirdi. Kazan matbaalarında basılmış *şamail*'lerde ve bugün Polonya, Litvanya ve Belarus topraklarında yaşayan Litvanya Tatarlarının *muhir* 'lerinde (Kazan örneklerine çok benzemekle birlikte özgün nitelikler yansıtırlar) Türk kenti tasvirleri önemli bir yer tutar. Her şeyden önce, İslâm dinî mimarisinin başyapıtları olan çok sayıdaki anıtlarıyla İstanbul görünümüleri bu eserlerin en çok betimlenen konusudur. Bu anıtlar (Aya-Sofya, Sultan Ahmed, Süleymaniye gibi) şehir silüetinde bir araya toplanmış veya tek tek tasvir edilmiştir ve çoğu zaman doğa ile çevrili, bir tür "cennet bahçesi" olarak yorumlanmıştır. Öte yandan *şamail/muhir*lerde sunulan kent tasvirlerinin, mimari anıtların çemberi çok daha geniştir, sadece İstanbul'un büyük klasikleriyle sınırlı değildir.

Zaman zaman isim ve biyografileri bilinmekle birlikte büyük bir bölümü anonim kalan sanatçıların ilgi alanı sadece Osmanlı imparatorluğunun başkentiyle sınırlı kalmaz, bu geniş coğrafyada, Balkanlar'da, Anadolu'daki anıtlar ve Mekke ve Medine'deki kutsal külliyeler de resim konuları arasındadır. Aynı anda Türk şehirleri ve köyleriyle birlikte Tatar sanatçılarının yaratıcı bilincini de etkileyen, eğitimin yayılmasına, teknik ve bilimsel ilerlemelere, Rusya Müslümanlarının tüm yaşam tarzının yenilenmesine yönelik reformlar içeren bir sosyal hareket olarak modernleşme süreçleri *şamail / muhir* sanatına da yansımıştır. Özellikle çağdaş kent motifleri, Türk şehirlerindeki değişim ve yeniden yapılanmayı işaret eden, yeni gelişen demiryolları, köprüler, limanlar, şehirlerde ulaştırma araçları, buharlı taşıma, vapurlar, hatta havacılık ile ilgili simgesel imgeler bolca betimlenmiştir.

*Şamail/muhir*ler modern Türk kentini Tatarlara yaklaştırmıştır. “İssız” manzaralarda bile (insan ve diğer canlıların temsili olmadan), modern bir Türk kentinde yoğun yaşam belirtisi vardı. *Şamail/muhir* sanatının ürünlerinin amacı sadece halkın eğitilmesi değildir (bu amaç önemli olmakla birlikte). Cami ya da külliyelerin nerede oldukları, ne zaman yapıldıkları belli değildir. Bu temsiller sembolik, derin, içsel ve mecazi yani “batın” anlamlar yüklenmişlerdir. İslam felsefesi ve estetik düşüncesinde detaylandırılan «zahir» kavramı, bariz, açık, algılanabilir olan şeylere işaret eder. “Batın” ise yüksek ilahi tasarımın sırrına vakıf olmayan insanlar için gizli, erişilemez olan şeydir. Tatar *Şamail/muhir* sanatının manevi, dini alanı bu bakımdan geniştir. Bir Osmanlı camisi veya uzak bir Türk kentinin panoraması bu dini-manevi alanda yer bulmuş, bu duygulara hitap etmiştir. Aynı zamanda Tatar sanatı kendi yerel, özelliklerinden uzaklaşarak (neredeyse bir sufünün mükemmel olanla birleşmesi gibi) Türk kültürünün Tatar toplumunda “bizim kültürümüz”, “bizim tarihsel beşiğimiz” olarak nitelenen büyük değerlerini benimsemiştir.

Çakır Phillip, Filiz

THE BATTLE FLAIL – A DIFFERENTIATING FEATURE OF THE TURK

One of the long episodes of the Shahnameh refers to the stories of twelve combats between the Iranians and the Turanians. It explains how both sides agree to only sending their heroes into single combat rather than fighting whole battles. The definition of the parties and the ethnic affiliation of the heroes are distinguished by their armament. Whereas the Iranians are described with their significant hilted weapon, a slightly curved sabre known as the *shamshir*, the distinguished weaponry of the Turanians is portrayed as a melee weapon called *amud-i rumi*. This weapon is a battle flail, a medieval weapon consisting of a haft attached by a chain or strap to a spherical head. Its name indicates that its origin is rooted in the Western part of the region. The *amud-i rumi* is mentioned in the Shahnameh's sixth battle of the champions. At other times it is referred to as a *gurz*, which is a more generic term for the mace. In Farsi a comparable battle flail is known as *kabastin*. Its head is likewise attached by a strap or chain to a handle, however smaller and often double-conical shaped. The *kabastin* is mostly to be found in Iran and in India.

The *amud-i rumi* was already in use as a cavalry weapon during the Abbasid period referring to its pre-Islamic, Sasanian origin. It was doubtlessly a very costly weapon accessible only to those who could afford it and therefore mainly the privilege of the rich military and political elite. According to a 9th century *furusiyya* treatise, the *amud-i rumi* is "...the most important weapon in war in all times and situations. It is among weapons like a lion among animals, and all people acknowledge its virtue and prefer it to other [close-combat] weapons because no other arm can replace it."

Throughout the Islamic world the battle flail has a legendary quality amongst weapons similar to that of the sword, which presumably stems from its association with the ancient world. The flail became a symbol of office amongst the Turkic warriors. It is an extremely effective weapon in combat, particularly against a well-armoured opponent. A heavy casted flail head could easily damage even the thickest steel armour.

This paper will not only explore the origin of this weapon and its connection to the western tradition, but also its rise as a cavalry weapon during the

medieval period and revival during the period of the Turkmen dynasties, as can be observed in drawings and paintings of the 15th and 16th centuries.

MUHAREBEDE KULLANILAN ZİNCİRLİ GÜRZ – TÜRLERE ÖZGÜ BİR SİLAH

İranlılar ile Turanlar arasındaki on iki savaşın/muharebenin anlatıldığı hikâyeler Şehname’de yer verilen uzun epizotlardan birini oluşturur. Söz konusu bu anlatımda her iki tarafın da muharebede karşı karşıya savaşmak yerine en iyi kahramanlarının teke tek çarpışmalarında nasıl karar kıldıklarına değinilir. Her iki tarafın kahramanlarının tanınmasında ve etnik kökenlerinin belirlenmesinde onların silah kuşanma tarzlarının belirleyici olduğu anlaşılır. İran kahramanı genellikle özgün silahları olan kesici silahlardan, hafifçe kıvrımlı “*şimşir*” ile tanımlanırken, Turanlı kahraman ise bir akın dövüş silahı olan *amud-i rumi* ile tasvir edilir. Bu silah genelde zincirli gürz olarak tanımlanır ve bir Orta Çağ silahı olmakla birlikte; ahşap sapa zincirle veya kayışla bağlanmış küresel topuz formulu bir gürzden meydana gelir. Kavramdaki “*rumi*” kelimesi bu silahın İran’ın batısında kalan bölgeye özgü olduğu fikri verir. Şehname’de şampiyonların altıncı teke tek mücadelesinde *amud-i rumi* kavramı kullanılır. Epizodun devamında daha genel bir kavram olan *gürz* kavramına yer verilir. Farsçada benzer bir zincirli gürz *kabastin* olarak tanımlanır. *Kabastin*’in de *amud-i rumi* gibi el ile tutulacak sap kısmı ahşaptır, zincirle bağlanan gürz kısmı ise küçük ve genellikle çift koniktir. *Kabastin* çoğunlukla İran ve Hindistan’da kullanılmıştır.

Amud-i rumi Abbasi döneminde genellikle atlı süvariler tarafından silah olarak kullanılmış, İslam öncesi Sasani kökenli bir silahtır. Bu silah muhtemelen çok pahalı olmadığı ve silaha ancak onu satın olmaya gücü yetecek imtiyazlı askeri ve siyasi elitlerin sahip olduğu fikri verir. Dokuzuncu yüzyılda kaleme alınan bir *Furusiyya* el yazmasında bu silah ile ilgili olarak “... her zaman ve her durumda savaşta en önemli silahlardan birisidir. Silahlar içinde asla hayvan aleminden ne ise aynı safhadadır; bütün insanlar bu silahın ne kadar avantajlı olduğunu kabullenmiş ve diğer silahlara mukabelen teke tek çarpışmalarda bu silahı tercih etmişlerdir ve başka bir silahla yeri doldurulamaz” tanımlayıcı bilgilerine yer verilir.

İslam dünyası genelinde bu tip zincirli gürz muhteşem kalitesiyle en üstün yakın savunma silahlarından biri olmuştur. Kılıç gibi bunun da kökeni çok eskiye dayandırılır. Zincirli gürz Türk kültüründe resmi makam sembollerinden biri olmuştur. Özellikle zırhlı bir rakibe karşı, savaşta son derece etkili bir silahtır. Değerlendirmeye konu olan gürz demir döküm tekniğinde üretilmiş ve en kalın çeliş zırhları hasara uğratabilmekteydi.

Burada sunulan çalışmada yakın savunma silahlarından biri olan bir zincirli gürz tipinin kökenine dair bilgilere ve onun batı kökenli benzerleri ile bağlantısına da değinilmiştir. Ayrıca Orta Çağ döneminde süvariler tarafından kullanılan bu silah tipinin Türkmenler döneminde yeniden popüler olmasına da 15. ve 16. yüzyıl resimleri ile siyah kalem resim çalışmalarından betimler ışığında işaret edilmiştir.

Çetinkök Afşar, İsmet Meltem

TURKISH HANDICRAFT COLLECTION OF SAMİ BEY AND HIS WIFE SIDIKA NEVİN IN THE CONTEXT OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE

People's Houses, which built on the foundation of Turkish Hearths (Establishment: 12 March 1912) in 1932, had shown activity in nine branches. Photography was considered as Fine Art and was seen as an effective instrument to strengthen the concepts of nation and humanism in the Republican era. Amateur photography competitions were organized beginning from 1939 to promote photography as an art form and to help increase documentary sources by ensuring young people's participation.

The preservation of historical and cultural heritage and its transfer from one generation to the next were among the targets of the Museum and Exhibition Branch (later History and Museum Branch) of the People's Houses with the help of private collectors. One of the latter who served to achieve this goal was Sami Çölgeçen (1877-1935: Also known as Mehmet Sami Üründül) together with his wife Sıdıka Nevin Hanım.

In his travels, Sami Bey had noticed that Turkish artworks were introduced as Arabic and Persian in the museums in Europe, America and Asia. In order to display the Turkish sophistication and predisposition to art, as well as to differentiate Turkish art within Islamic art and contribute to its gaining its rightful place in World Art, he thought that every object of cultural history was worthy of preservation and exhibition. He thus began to collect ethnographic and folkloric artworks in the fields of textiles and leather embroidery, as well as copper, bronze, silver, iron, wood, and glass objects.

In 1934, one year before his death; Sami Bey, politician, diplomat, director, deputy and traveler, donated his own and his wife Sıdıka Nevin Hanım's collection of old Turkish artworks to the People's House of Ankara for exhibition and preservation purposes. The items in the exhibition were documented in photographs, which were published in a catalogue in 1934 by the Museum and Exhibition Department to help preserve the country's cultural heritage.

This paper aims to discuss the role of People's Houses, collections, historical and cultural heritage and photography as documentation through Sami Bey's collection. Based on this example, the concepts of "Turkishness" and "national consciousness" promoted by the cultural and art politics of the early Republican era, the role of collectors and photography in the construction of cultural heritage and its transfer from one generation to the next; the ideological perspectives represented by the photographed collection and the way it was exhibited as well as its problematics will be discussed.

TARİHİ VE KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASI BAĞLAMINDA SAMİ BEY VE EŞİ SIDIKA NEVİN HANIM'IN TÜRK ESERLERİ KOLEKSİYONU

1932 yılında Türk Ocakları'nın (Kuruluş 12 Mart 1912) birikimi üzerine yapılan dokuz kolda etkinlik gösteren Halkevlerinin Güzel Sanatlar (Ar) kolu içinde değerlendirilen fotoğraf, Cumhuriyet döneminde ulus ve hümanizma kavramını güçlendirmenin etkili bir aracı olarak görülmüştür. 1939 yılından başlayarak açılan amatör fotoğraf yarışmalarına gençlerin katılmasının sağlanması, fotoğrafın yalnızca teknik olarak değil "sanat" olarak değerlendirilmesi, bu yolla da dokümantasyon kaynaklarının çoğaltılması hedeflenmiştir.

Öte yandan tarihi ve kültürel mirasın korunması ve kuşaktan kuşağa aktarılması da Halkevlerinin Müze ve Sergi Şubesi (daha sonra Tarih ve Müze Şubesi) ile koleksiyoncuların ortak çalışmalarıyla ulaşılmak istenen hedefler arasında yer almıştır. Bu hedefe ulaşmayı görev edinen önemli koleksiyonculardan biri de Sami Çölgeçen (1877-1935, Mehmet Sami Üründül olarak da bilinir) ve eşi Sıdıka Nevin Hanım'dır.

Sami Bey, gezdiği Avrupa, Amerika ve Hindistan gibi birçok ülkedeki müzelerde Türk eserlerinin Arap ve İran eserleri olarak tanıtıldığını fark etmiş, Türklerin sanattaki ince zevkini ve sanata olan yatkınlıklarını, İslam sanatı içindeki farklılığını kanıtlamak ve dünya sanatı içinde hak ettiği yeri almasına katkı sağlamak amacıyla kültür tarihine ait her nesnenin korunmaya ve sergilenmeye değer olduğunu düşünmüş, dokuma, bakır, tunç, gümüş, demir, ahşap, cam ve deri işlemeciliği alanında birçok

etnografik ve folklorik eser toplayarak koleksiyonculuğa başlamıştır.

Siyaset adamı, diplomat, mutasarrıf, milletvekili ve gezgin Sami Bey eşi Sıdıka Nevin Hanım'la birlikte topladığı eski Türk eserlerini, sergilenmeleri ve korunmaları için Ankara Halkevi'ne, ölümünden bir yıl önce, 1934'te hediye etmiştir. Ankara Halkevi'nde sergilenen bu eserlerin fotoğrafları çekilmiş, 1934'te Müze ve Sergiler Şubesi'nce hazırlanan bir katalogda belgeci bir yaklaşımla kullanılmış, eserler tanıtılarak kültürel mirasın korunması amacına hizmet etmek amaçlanmıştır.

Bu bildiride Sami Bey Koleksiyonu üzerinden Halkevleri, koleksiyonculuk, tarihi ve kültürel mirasın ve fotoğrafın belgelemedeki rolünün tartışılması amaçlanmıştır. Sami Çölgeçen ve eşi Sıdıka Nevin Hanım örneğinden yola çıkarak Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kültür ve sanat politikaları üzerine yapılandırılmak istenen “Türklük” ve “ulus bilinci”, kültürel belleğin inşasına katkı sağlama, tarihi ve kültürel mirası kuşaktan kuşağa aktarmada koleksiyoncuların ve fotoğrafın rolü, fotoğraflanan koleksiyonun ve sergilemenin temsil ettiği düşünce ideolojik açımlar belli sorunsallar doğrultusunda tartışılmaktadır.

Çilingiroğlu Topçubaşı, Mine
Oral, Elif Özlem

THE CONTRIBUTION OF THE FIRST GENERATION (1924-1963) OF WAQF ARCHITECTS TO ARCHITECTURAL PRESERVATION

This study aims to identify the approaches to the theoretical and practical aspects of architectural preservation of the architects, who were working in the General Directorate of Pious Foundations between the years of 1924-1963. The name of this institution, which used to be the Ministry of Evkaf-ı Hümayun during the Ottoman Period, was changed to “Evkaf Umum Müdürlüğü” after the establishment of the Republic with the “Law on the Relation of Sharia and Evkaf and Erkan-i Harbiye” in 1924, and to General Directorate of Pious Foundations with the Foundations Law No. 2762 after 1935. The first-generation architects working in the General Directorate of Pious Foundations during this period are as follows:

Kemalettin Bey (1870-1927)

Mehmet Nihat Nigizberk (1880-1945)

Vasfi Egeli (1890-1962)

Sedat Çetintaş (1889-1965)

Süreyya Yücel (1903-1970)

Ali Saim Ülgen (1914-1963)

Kemalettin Bey, who was the head architect of the Foundation in 1924, had graduated from *Hendesehane* and studied architecture in Germany. Kemalettin bey’s training in engineering and architecture, and professional experience gained from domestic and international constructions, constituted the necessary infrastructure of the early Republican period architectural preservation attitudes. After 1924 preservation commissions, communities, civil society organizations and publications were established. An architectural conservation legislation was also introduced and was instrumental in significant developments. In line with these developments, the architects of the General Directorate of Pious Foundations carried out research, documentation and restoration practices throughout the country

during their terms of office.

Ali Saim Ülgen, who started working at the General Directorate of Foundations in 1953, had graduated from the Architecture Department of the Fine Arts Academy and had been involved in restoration projects in Germany and France between 1938 and 1939. He had also contributed to the preservation of Ottoman cultural heritage abroad. Ülgen, who had gained experience in the field of conservation and restoration of monuments in Western countries and in contemporary conservation techniques, made significant contributions to the concepts of conservation and restoration by reviewing the conservation concepts of the architects who were conducting reparations, making suggestions on the organizational structure and enacting of the necessary laws and proposing preventative measures to not repeat any of the restoration mistakes as well as publishing a critique, which all helped enlighten future generations of architects and restorers.

The conservation concepts of the above mentioned architects, who all worked for the Waqf Directorate for some time, show similarities from the points of view of implementation, awareness raising and organizational aspects of preservation. They all supported the teachings of the National Architectural Movement, which was led mainly by Kemalettin Bey. They followed and developed the concepts of each other, inside and outside the architectural environment, by publishing many articles and books, as well as organizing exhibitions on issues related to preservation.

The scope of this research is to investigate the different aspects and development of architectural preservation that began in the early days of the Turkish Republic with Kemalettin Bey up to the work of Ali Saim Ülgen.

The findings of the study suggest that the mentioned architects meticulously followed the teachings of international contemporary conservation approaches, and made great efforts to make sure that similar principles were applied in Istanbul, Anatolia and abroad. The architects discussed in this study should be understood as exemplars among many others from the same period.

VAKIFLARDA ONARIM YAPAN I. KUŞAK (1924-1963) MİMARLARIN MİMARİ KORUMA ALANINDAKİ KATKILARI

Çalışma, Osmanlı döneminde Evkaf-ı Hümayun Nezareti olarak hizmet veren ve Cumhuriyetin kuruluşundan sonra 1924 tarihli “Şeri’ye ve Evkaf ve Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Vekaletleri’nin İlgasına Dair Kanun”la “Evkaf Umum Müdürlüğü” olarak değiştirilen, 1935 tarihinden itibaren 2762 sayılı Vakıflar Kanunu ile Vakıflar Genel Müdürlüğü olarak görevine devam eden kuruluştaki 1924-1963 tarihleri arasında çalışmış önemli mimarların mimari korumanın kuramsal ve uygulama alanındaki genel yaklaşımlarını tespit etmeyi amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında incelenen 1924-1963 tarihleri arasında Vakıflar Genel Müdürlüğü’nde görev yapan I. Kuşak mimarlar aşağıda sıralanmıştır:

Mimar Kemalettin Bey (1870-1927)

Mehmet Nihat Nigizberk (1880-1945)

Vasfi Egeli (1890-1962)

Sedat Çetintaş (1889-1965)

Süreyya Yücel (1903-1970)

Ali Saim Ülgen (1914-1963)

1924 yılında Vakıf başmimarı olan Mimar Kemalettin Bey, Hendesehane mezunu olup, Almanya’da mimarlık eğitimi görmüştür. Kemalettin beyin mühendislik ve mimarlık alanındaki eğitimi, yurtiçi ve yurtdışındaki uygulamalardan edindiği mesleki tecrübe birikimi erken Cumhuriyet dönemi Mimari koruma alanının altyapısını oluşturmuştur. 1924 yılından sonra Türkiye’de kurulmaya başlayan koruma komisyonları, cemiyetler, sivil toplum örgütleri ve çıkarılan koruma mevzuatları ve yayınlar mimari koruma alanında önemli gelişmelere vesile olmuştur.

1953 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü’nde çalışmaya başlayan Ali Saim Ülgen, Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü mezunu olup 1938 – 1939 yıllarında Almanya ve Fransa’da restorasyon uygulamalarına dahil olmuştur. Ayrıca Osmanlı’nın yurtdışında kalan kültürel mirasının korunmasına da katkıları olmuştur. Anıtların korunması ve onarılması

konusunda Batı'daki teşkilatlanmayı ve yasaları tanıyan, çağdaş koruma teknikleri konusunda deneyim kazanan Ülgen, Vakıflardaki onarım yapan mimarların koruma anlayışlarına batı deneyimlerini ekleyen, teşkilatlanma ve gerekli yeni yasaların çıkarılması konusunda hizmetler sunan, yanlış yürütülen restorasyon uygulamalarının tekrarlanmaması konusunda öneriler geliştiren ve eleştirilerini yayınlayarak gelecek kuşaklara ışık tutan bir profil sergilemiştir.

Araştırma konusu olarak yukarıda listelenen mimarlar, koruma anlayışları açısından benzerlik göstermektedirler. İncelenen kişilerin hepsi bir dönem Vakıflarda mimar olarak çalışmış ve yeni yapılar ile olduğu kadar eski eserler ile de ilgilenmişlerdir. Mimar Kemalettin Bey'in öncülerinden olduğu Ulusal Mimari Mimari akımının öğretilerini kalpten benimseyerek desteklemiş ve geliştirmek için uygulama, bilinçlendirme ve örgütlenme konularında çalışmalar yapmışlardır. Mehmet Nihat Nigizberk Kemalettin Bey ile çeşitli projelerde birlikte çalışmış, Sedat Çetintaş Kemalettin Bey'in öğrencisi olmuştur. Bu mimarlar, dönemin zengin yayın ortamında eski eser ve koruma konularında farklı ve çok sayıda makaleler, sergiler ve kitaplar yayınlayarak, mimari üretim ortamının dışında da birbirlerini takip etmiş ve geliştirmişlerdir.

Bu çalışmanın kapsamı Türkiye Cumhuriyeti'nde Mimar Kemalettin Bey'le başlayan mimari koruma altyapısının Ali Saim Ülgen dönemine kadar nasıl geliştirildiği ve koruma alanında kaydedilen dönem kazanımlarının incelenmesidir.

Yapılan çalışmada bulgular göstermektedir ki, Türkiye Cumhuriyeti'nin erken dönemlerinde uluslararası çağdaş koruma anlayışının temel ve detaysal düzenleme ve yaklaşımları ile dünyadaki koruma olgusunu içeren örgütlenme biçimleri adı geçen mimarlar tarafından son derece titizlikle takip edilmiş, İstanbul, Anadolu ve yurtdışında gerçekleştirilmiş uygulamalar, yayınlar ve sergiler ile tabana yayılması için ayrıca büyük çabalar sarf edilmiştir. Çalışma konusu mimarlar, bu dönemin mimarları arasından ancak bir örneklem olarak değerlendirilmelidir, bu çalışmalara eklenen pek çok kıymetli mimar ve çalışmaları daha mevcuttur.

Demir, Abdulbari

CONSERVING THE SHAH TAHMASP ALBUM

The Shah Tahmasp Album is one of the most important manuscripts in the collection of the Istanbul Rare Books Library. The manuscript, with its original lacquer binding, contains various samples of calligraphy, drawing and painting.

Because of its artistic value, the album has been and continues to be sought often by researchers. Due to the inappropriate use by researchers over many years, damage has resulted in many places and its conservation treatment was undertaken to prevent further losses.

After the decision was taken to treat the manuscript, a general study and examination was made. From this, information was obtained about the general condition of the album on which a treatment plan could be built.

The textblock was separated from the binding, the sewing was broken, the endbands were in disarray and tears and breaks were observed at the foldlines of the leaves. On the edges of the leaves, there were folds, tears and losses. Additionally some leaves were splitting, the surface had become softened, and there were surface losses, wormholes and cracking along the ruled framing lines. In the miniatures, cracking and flaking was observed, and on pages where black paint was used there were large breaks and losses. For example, on folio 15, the large border around the artwork was 90% lost.

Even though this general type of damage is common in manuscript conservation, still each work has its own unique differences. In this album, special characteristics of each page stimulated the development of new conservation techniques and methods for treatment. Innovative methods were devised, for example, for the sewing of the textblock and the rebordering of folio 15.

In showing these new methods and how the damage was treated, the goals for the treatment will also be discussed. Of course the manuscript's condition needed to be stabilized to preserve it for future generations. At the same time, its important aesthetic dimension had to be considered at all times so that the artwork could be seen and appreciated as its makers had intended. And finally, the treatment had to preserve all the codicological evidence which showed how the album had been used and changed over time.

ŞAH TAHMASB ALBÜMÜNÜN KONSERVASYONU

Şah Tahmasb Albümü İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler koleksiyonundaki en önemli el yazmalarından biridir. Orijinal lake cildi içindeki albüm çeşitli hat, çizim ve resim sanatı örneklerini barındırmaktadır.

Sanat değeri açısından da çok değerli olan bu albüm, çok sayıda bilimsel çalışmada ele alınmıştır, yeni çalışmalar da yapılmaktadır. Ancak hem yılların verdiği yorgunluk, hem de bilim insanları ve diğer seyircileri tarafından doğru tekniklerle incelenmemiş olması nedeniyle eserin birçok yerinde hasar meydana gelmiştir. Oluşan bu tahribatın yeni hasarlara dönüşmemesi ve fiziksel kayıpları engellemek için konservasyonunun yapılması gereği duyulmuştur.

Konservasyon kararından sonra kapsayıcı bir araştırma ve inceleme yapılarak eserin genel durumu hakkında bilgi derlenmiştir. Bu incelemeler yeni hasarların tespit edilmesini sağlamıştır. Eserin cildi metin kısmından ayrılmış, dikişler kopmuş, şiraze dağılmış olduğu görülmüş, yaprakların birleşme yerlerinde yırtıklar ve kopmalar gözlenmiştir. Yaprak kenarlarında katlanma, yırtık ve parça kaybı mevcuttur. Bazı yapraklarda ise pamuklaşma, yaprakları oluşturan tabakaların ayrılması, yüzey kaybı, kurt yenikleri ve cetvel kırıkları bulunur. Resimlerin boyalarında çatlama ve dökülmeler, siyah boya kullanılan sayfalarda kırılmalar ve parça kayıpları gözlenmiştir. Mesela, 15. varakta eserin etrafını çeviren siyah bordürün %90'ı yok olmuştur.

El yazması konservasyon işlemleri sırasında bu gibi hasarlarla genellikle karşılaşılmasına rağmen bu eserde durum farklılık göstermektedir. Bu albümde her sayfanın özelliklerinin farklı olması nedeniyle yeni konservasyon teknikleri ve uygulama metotlarının geliştirilmesi gerekmiştir. Örneğe, yaprakların dikilmesi ve 15. varagın yeni bordürünün yapılması için yenilikçi metotlar geliştirilmiştir.

Bildiride bu yeni metotlar hakkında bilgi verilip albümdeki hasarlara nasıl uygulandığı aktarılırken, uygulama amaçları da tartışılacaktır. Gelecek nesillere aktarılacak üzere el yazmasının korunması ve kondisyonunun sabitleştirilmesinin gereklidir. Bu koruma sırasında albümün estetik boyutu da boyutunun sürekli göz önünde bulundurulmalıdır, ancak bu koşullar dahilinde içindeki sanat yapıtları albümün özgün halinde hazırlayanların amacı doğrultusunda seyredilip takdir edilmesi sağlanabilir. Öte yandan, albümün asırlarca nasıl kullanıldığı ve değiştirildiğine dair tüm kodikolojik verilerin de korunması gereklidir.

Demircan Aksoy, Zeynep

AN ILLUMINATED ILKHANID KORAN JUZ BELONGING TO THE WAQF OF YUSUF ZIYA PASHA IN KEBAN

Yusuf Ziya Pasha served twice as the grand vizier and occupied various administrative and military positions until his death in 1817. His assignment as the superintendent of the *Maden-i Hümayûn* spanned almost two decades. During the same period, he also served as the governor of various provinces such as Erzurum, Trabzon, Kars, Konya, Baghdad and Basra and led the defensive campaign in Egypt against the French invasion. As the superintendent of the Imperial Mines centred in Keban, Yusuf Ziya Pasha succeeded in securing the production of various iron, copper and silver mines. Known also for his philanthropy, he commissioned a *külliye* in this province.

Most of the Keban Yusuf Ziya Pasha *Külliye* survived to this day; originally it contained a mosque, a madrasa, a library, a bathhouse and two fountains. The *külliye* records suggest that the madrasa had a hundred students. Ziya Pasha also commissioned a library for public use. According to the Waqf records, a clerk (*hafız-ı kütüb*) was assigned to the library with a daily wage of 20 *akçes*, books were not permitted to be lent and when lending was necessary the return of the books was assured via the securing of a deposit exceeding the value of the book. The presence of over three hundred books registered to the library was recorded in the Ottoman Annual (*Salnâme*) for the year 1301 AH (1883-84). In time, the madrasa was destroyed and the library's books were first transferred to the Elazığ Public Library and then in 1955 to the Süleymaniye Library. In addition, some 50 manuscripts bearing the register and the seal of the Waqf of Yusuf Ziya Pasha are preserved in the Ankara National Library archives.

A large portion of the manuscripts in the National Library's Yusuf Ziya Pasha Waqf collection are on religious subjects. Tafsirs and biographies are in Turkish yet they are very few in number. Compilation and copying dates reveal that most of the manuscripts are from the 18th century. Among Ziya Pasha's manuscripts the oldest one with an identified colophon is a copy of the 29th Juz of the Koran (23 Hk 101), which was copied in Baghdad in 713 AH (1313). The manuscript, which is 48.5x35-39x20.5 cm, has a binding made of carmine leather decorated with marbling. It was copied

on abadi paper, has 65 folios written in muhaqqaq script in black ink with five lines to a page and has interlinear Persian translations. The folios do not have rulings but the layout of the lines were carefully executed. The opening page of the juz contains Yusuf Ziya Pasha's waqf seal dated 1207 AH and the waqf entry is dated 1212 AH. The colophon on folio 65a states that it was copied by a calligrapher named Suleyman ibn Mehmed.

This Koran juz starting with the sura Al-Mulk and ending with Al Mursalat is illuminated in accordance with the 14th century Ilkhanid Koran illumination tradition both in terms of its script and its ornamentation program. In the 13th and 14th centuries the Ilkhanid cities of Shanb Ghazan, Soltaniyeh and Rab'-e Rashidi were centres of culture and art, and along with Baghdad contributed greatly to the development of the arts of the book. The Ilkhanid political rivalry with the Mamluks continued in the arts and these two strong powers of this period created many illuminated manuscripts; particularly copies of the Koran and juz. Design and colouring principles and traditions of both of these states had great influence on 14th century Anatolian book illumination art. In this context, the ornamentation program of the 14th century Ilkhanid Koran juz with the inventory number 23 Hk 101, shows similarities to many Koran copies prepared in Anatolia. There is no information on the provenance of the manuscript before it entered Yusuf Ziya Pasha Collection. Although many manuscripts with similar decoration programs are preserved in museums around the world as well as in Turkey, this manuscript, as an important example of the Ilkhanid arts of the book, is also a significant example of the Ottoman intellectuals' interest in book collection.

KEBAN YUSUF ZİYA PAŞA VAKFINA AİT TEZHİPLİ BİR İLHANLI KUR'AN-I KERİM CÜZÜ

Osmanlı saray teşkilatı içerisindeki yerini iki defa Sadrazamlıkla taçlandıran Yusuf Ziya Paşa vefat ettiği 1819 yılına kadar pek çok idari ve askeri görevde bulunmuştur. Maden-i Hümayûn Emaneti'ndeki görevi yaklaşık 20 yıl sürmüş, Erzurum, Trabzon, Kars, Konya, Bağdat ve Basra gibi pek çok ilin valiliğini yapmıştır. Ayrıca Mısır'ın Fransızlara karşı savunulmasında askeri birliğin başında olmuştur. Maden-i Hümayun Emaneti'ndeki görevinde Keban ve çevresindeki demir, bakır ve gümüş

madenlerinin güvenli bir şekilde üretimini sağlamıştır. Hayırseverliğiyle de tanınan Paşa, Keban'a bir külliye inşa ettirmiştir.

Günümüze büyük bir kısmı ulaşmış olan Keban Yusuf Ziya Paşa Külliyesi cami, medrese, hamam ve iki çeşmeden oluşmaktaydı. Paşa, herkesin yararlanması için külliye içerisinde bir de kütüphane inşa ettirmiştir. Vakıf kaydına göre kütüphanedeki kitaplardan sorumlu günlük 20 akçelik maaşla bir memur (hafız-ı kütüb) görevlendirilmiş, kitapların dışarı çıkarılmasına izin verilmemiş, gerekli durumlarda ise kitabın değerinden fazla para alınarak, tekrar sağlam bir şekilde iadesinin temini sağlanmıştır. Kütüphanede kayıtlı üç yüzün üzerinde kitabın varlığı 1301/1883-84 tarihli Salnâme'de kaydedilmiştir. Zamanla medrese yok olmuş, kütüphanedeki kitaplar Elazığ İl Halk Kütüphanesine, buradan da 1955 yılında Süleymaniye Kütüphanesine nakledilmiştir. Diğer taraftan Yusuf Ziya Paşa'nın vakıf kaydı ile mührünü taşıyan 50 kadar el yazması eser, Ankara Milli Kütüphane'de koruma altındadır.

Paşa'nın Vakfına ait Milli Kütüphane koleksiyonundaki eserlerin büyük bölümü Arapça ve dini konuludur. Az sayıda Türkçe eser tefsir ve biyografi türündedir. Bunların içerisinde ketebesini bilinen en eski el yazması 713/1313'te Bağdat'ta istinsah edilmiş olan Kur'an cüzüdür (23 Hk 101). Kuran-ı Kerim'in 29. cüzü olan eser, abadi kâğıt üzerine beş satır halinde muhakkak hatla istinsah edilmiştir. Siyah mürekkeple istinsah edilen eserin satır aralarına altın ile Farsça tercümesi yazılmıştır. Eserin 48.5x35-39x20.5 cm ölçülerindeki vişneçürüğü deri cildi ebru kaplıdır. 65 yapraktan oluşan cüzün açılış yaprağında Paşa'nın 1207 tarihli vakıf mührü ile 1212 tarihli vakıf kaydı vardır. 65a. sayfasının sonundaki ketebesinden eserin Süleyman bin Mehmed adlı hattat tarafından istinsah edildiği anlaşılmaktadır.

Mülk suresinden başlayıp Murselat suresinin sonuna kadar devam eden cüzün, yazı karakteri ve süsleme programı İlhanlı dönemi bezeme anlayışına uygundur. 13. yüzyıl sonları ve 14. yüzyıl başlarından itibaren İlhanlıların kurduğu kültür ve sanat merkezleri Şenb-i Gazan, Sultaniye ve Rab-i Reşidî şehirleri Bağdat ile birlikte İslam kitap sanatlarının gelişmesine büyük katkı sağlamışlardır. Memluklarla olan siyasi rekabet sanatsal alanda da devam etmiş, devrin iki güçlü devleti Kuran nüsha ve cüzleri başta olmak üzere çok sayıda tezhipli el yazması eser meydana getirmişlerdir. Her iki

devletin tasarım ve boyama tekniği açısından belirlemiş olduğu ilkeler, 14. yüzyıl Anadolu tezhibini büyük oranda etkilemiştir. Bu bağlamda 23 Hk 101 envanter numaralı Kur'an cüzünün süsleme programı, Anadolu'da hazırlanmış olan pek çok Kuran nüshasıyla benzerlikler göstermektedir. Benzerleri çeşitli dünya müzeleriyle, ülkemizdeki önemli müze ve kütüphanelerde korunan bu eserin, Ziya Paşa'nın koleksiyonuna intikaliyle ilgili bilgi belirsizdir. Ancak söz konusu cz, tasarım ve bezeme programı açısından İlhanlı kitap sanatlarının zarif bir örneğini oluştururken, aynı zamanda Osmanlı aydınlarının kitap koleksiyonerliği konusundaki ilgilerini göstermesi bakımdan önemlidir.

Demirsar Arlı, V. Belgin
Grošelj, Špela

ARCHITECT ANTONIO LASCIAC (ANTON LAŠČAK) IN THE OTTOMAN EMPIRE

Antonio Lasciac (Slovene: Anton Laščak) was a royal architect of Said Halim Pasha of the Khedive dynasty of Egypt. Lasciac, whose origins are Slovenian, was born in the Austro-Hungarian Empire on September 21st, 1856 in the city of Gorizia (now a border city between Slovenia and Italy). He studied at the University of Vienna just at the time when the Art Nouveau buildings at the Ringstrasse were being built. Lasciac did his apprenticeship in his hometown of Gorizia and in 1882 went to Alexandria (Egypt), where he would help in the reconstruction of the city.

After six years in Egypt, Lasciac went to Italy coming back in 1895, but this time to Cairo, where he received many commissions from the Egyptian nobility. In that period, Abbas Hilmi II (r. 1892-1914) ascended the Khedive throne. Abbas Hilmi II, had studied in Vienna just like Lasciac, and this was one of the reasons why Austrophilia took over the Francophilia of his predecessors. In the same period Lasciac became the personal architect of prince Said Halim, who had spent most of his youth in Istanbul. In 1907, Abbas II gave Lasciac the title *Bey* and named him a royal architect. Due to this new title, he also became a member of the board of the *Comité de Conversation des Monuments de l'Art Arabe*.

Abbas Hilmi's and his extended family's commissions weren't limited only to Cairo. In the beginning of the 20th century, Lasciac visited Istanbul, where he renovated and built some of the palaces (*yali*) on the shores of the Bosphorus. The best known example is the Valide Pasha Palace (also known as Princess Emine's *yali*) in Bebek (currently the Egyptian Embassy). Lasciac is also the architect of the Hıdiv Kasrı in Çabuklu (on the Asian side of the Bosphorus) and according to some sources he had also renovated the Said Halim Pasha palace in Yeniköy. As an architect, he had always collaborated with interior designers from his natal Austro-Hungarian Empire. Besides the palaces in Istanbul, some sources name Lasciac as the architect who planned the renovation of the Imaret in Kavala (now in Greece), the home town of Mohammed Ali, the founder of the Khedive dynasty and grandfather of Said Halim Pasha.

The aim of this paper is to discuss the palaces by the Bosphorus built or rebuilt by Lasciac as well as his role in the rebuilding of the Imaret in Kavala. The authorship of the abovementioned palaces will be examined and they will be compared with Lasciac's work in Egypt, Italy and Slovenia. This study also addresses the question of the origin and nationality (Italian, Austrian or Slovenian) of the architect and how this may have affected his work. In other words how he had interpreted Islamic culture and combined it with a European style.

MİMAR ANTONIO LASCIAK (ANTON LAŠČAK) OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA

Antonio Lasciac (Slovene: Anton Laščak) Mısır'ın Hıdiv hanedanının, Said Halim Paşa'nın kraliyet mimarıydı. Kökenleri Sloven olan Lasciac, Gorizia'da (şimdi Slovenya ve İtalya arasında bir sınır şehri), 21 Eylül 1856'da Avusturya-Macaristan İmparatorluğunda doğmuştur. Ringstrasse'deki Art Nouveau binalarının inşa edildiği dönemde Viyana Üniversitesi'nde eğitim gördü. Lasciac, çıraklığını memleketi Gorizia'da yaptı ve 1882'de şehrin yeniden inşasına yardım edeceği İskenderiye'ye gitti.

Mısır'da altı yıl kaldıktan sonra Lasciac İtalya'ya gitti ve 1895'te tekrar Mısır'a, fakat bu kez

Kahire'ye döndü. Bu esnada Abbas Hilmi II (1892-1914) Hıdiv tahtına yükselmişti. Abbas Hilmi II ile Lasciac aynı dönemde Viyana'da eğitim görmüşlerdi. Bunun etkisi olarak o zamana kadar Mısır'da etkin olan Fransız mimarlar yerine Avusturyalı mimarlar Mısır'a davet edilmeye başlandı. Bu dönemde Lasciac, gençliğinin büyük bir kısmını İstanbul'da geçiren Prens Said Halim'in özel mimarı oldu. 1907'de II. Abbas, Lasciac'a *Bey* unvanını verdi ve onu kraliyet mimarı olarak ilan etti. Bu yeni unvanı nedeniyle, aynı zamanda *Comité de Conversation des Monuments de l'Art Arabe*'in yönetim kurulu üyesi oldu. Abbas Hilmi ve Hıdiv sülalesi sadece Kahire'de yaşamıyorlardı. 20. yüzyılın başında, Lasciac, İstanbul'u ziyaret etti ve burada Boğaziçi'nin kıyılarında birkaç saray (yalı) inşa etti. En bilinen örnek Bebek'te (şu anda Mısır Büyükelçiliği) Valide Paşa sarayıdır (Prens Emine'nin yalısı olarak da bilinir). Lasciac aynı zamanda

Çubuklu'daki Hıdiv Kasrı'nın (Boğaz'ın Asya yakasında) mimarıdır ve bazı kaynaklara göre de Yeniköy'deki Said Halim Paşa Sarayı'nı da yenilemiştir. Lasciac mimar olarak çalıştığı her yere, doğduğu yer olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan iç mimarlar getirtti, onlarla iş birliği yaptı.

İstanbul'daki sarayların yanı sıra, bazı kaynaklara göre Lasciac, Kavala'da (şimdi Yunanistan), Hıdiv Hanedanı'nın kurucusu ve Said Halim Paşa'nın büyükbabası Mehmed Ali'nin memleketindeki imaretin tadilatını planlayan mimar olarak da geçmektedir.

Bu çalışmada, Slovenya kökenli Mimar Lasciac'ın İstanbul'da inşa ettiği veya yenilediği yapılar tanıtılacak, Kavala'daki imarete katkıları değerlendirilecektir. Bu örnekler sanatçının Mısır, İtalya ve Slovenya'daki yaptığı eserlerle karşılaştırılacak, benzerlikler ortaya konulacaktır. Dahası, bu çalışma ile aynı zamanda mimarın kökeni ve uyruğunun (İtalyan, Avusturyalı ya da Slovenyalı) sanatını nasıl etkilediği ortaya konmaya çalışılacaktır. Yani bir Batılı olarak İslam kültürünü yorumlayışı ve Avrupa tarzıyla yoğurması üzerinde durulacaktır.

**Demirsar Arlı, V. Belgin,
Kaya, Şennur**

THE İZNIK TILE KILN EXCAVATIONS (2015-2018): AN EVALUATION OF TILE FINDS

Although Antolian tilework developed extensively during the Seljuk period from the mid 13th century onward, glazed bricks were preferred in architectural decoration due to the latter's durability. This tradition was continued during the early Ottoman times. Besides glazed bricks, tiles with colored glaze technique were also used in the decoration of prominent structures during the early Ottoman era. White paste underglaze decorated tiles on the other hand, started being used in architecture only after the 15th century.

A large number of semi-finished glazed bricks displaying a variety of forms have been found in the İznik tile kiln excavations, supporting the idea that İznik had been one of the production centers for glazed bricks. On the other hand, except for a few examples found in small fragments, there has not been much evidence of colored glazed tile techniques. After the 15th century, types other than white paste underglaze decorated tiles, were also produced in İznik.

The tiles found in excavations may be analyzed in two different periods. The first group consists of high-quality examples of the technique known as Blue-and-White and Rhodes ware. The tiles in the second group are of a lower quality, reflecting the regression in İznik production techniques in the 17th century. The pastes of these tiles are more porous due to the change in quantity of the raw materials in comparison with the earlier ones. Some very poor-quality tiles even have a pinkish or yellowish color. In some of these tiles the style of decoration is also different from those of the 16th century. In both square and border tiles, classical compositions were continued but the contours are thicker and designs are rough and coarse. Among the findings in the excavation, there are some examples of 17th century style, hard paste, shiny glaze tiles with lively colors. Most of these are decorated in the blue-and-white technique. 17th century İznik tiles were used in the decoration of the Sultanahmet Complex, Yeni Mosque, and the Üsküdar Çinili Mosque. This is testified by the large number of examples found in the excavation.

Kütahya tiles of the 17th century have similar styles and for the tiles used in some buildings (where there is no record), there are doubts about the place of production. Within the scope of this study, tiles found in the İznik tile kiln excavations, which have not been introduced before, will be presented. Techniques and decorative features of tiles that are believed to be from the 17th century will be explained, buildings where they have been used will be shown and places of production will also be discussed. Furthermore, results of analyses conducted on some examples selected from these tiles will be shown to determine the proportions of raw materials used with respect to different periods, aiming to demonstrate similarities and differences between İznik production and that of other centers.

İZNIK ÇİNİ FIRINLARI KAZISI ÇİNİ BULUNTULARININ DEĞERLENDİRİLMESİ, 2015-2018

Anadolu Türk sanatında çini, 13. yüzyılın ortalarından itibaren Türkiye Selçukluları döneminde büyük bir gelişim gösterse de mimari süslemede daha dayanıklı bir malzeme olduğu için sırlı tuğla tercih edilmiştir. Bu gelenek erken Osmanlı mimarisinde de devam etmiştir. Sırlı tuğlanın yanı sıra erken Osmanlı dönemi mimarisinde renkli sır tekniğinde çiniler de önemli yapılarda kullanılmıştır. Bununla birlikte beyaz hamurlu sıraltı dekorlu çiniler ise 15. yüzyıldan itibaren mimaride yer almaya başlamıştır.

İznik'te sürdürülen İznik Çini Fırınları kazısında bulunan bazı fırın artığı malzemeler arasında yoğun miktarda, farklı formlarda hazırlanmış yarı mamul nitelikteki sırlı tuğlanın ele geçmiş olması, sırlı tuğlanın üretim yerlerinden birinin İznik olduğu kanaatini güçlendirmiştir. Buna karşılık küçük fragmanlar halinde bulunan birkaç örnek dışında, renkli sır tekniğine dair somut kanıtlara ulaşılamamıştır. İznik'te 15. yüzyıldan itibaren ise beyaz hamurlu sıraltı dekorlu seramiklerin dışında çini de üretilmiştir.

Kazı buluntusu bu çinileri, dönem olarak iki grupta toplanmak mümkündür. İlk grubu “mavi-beyaz” ve “Rodos işi” olarak bilinen tekniğin kaliteli örnekleri oluşturmaktadır. İkinci grup çiniler ise 17. yüzyıldan itibaren İznik'teki üretim teknolojisindeki gerilemeyi yansıtan daha düşük kalitede örneklerdir. Bu çinilerin hamurları, kullanılan hammaddelerin önceki dönemlere oranla miktarlarındaki değişime bağlı olarak daha

gözeneklidir. Düşük kaliteli bazı çinilerde hamur sarımsı, hatta pembemsi renktedir. Bu çinilerin bir bölümünde bezeme üslubu da 16. yüzyıl örneklerinden farklıdır. Gerek çini karolarda gerekse bordür çinilerinde klasik kompozisyonlar süreklilik göstermiş, ancak konturlar kalınlaşmış, desenler de kabalaşmıştır. Ancak, kazı çalışmalarında 17. yüzyıl üslubunda sert hamurlu, canlı renklerin kullanıldığı parlak sırlı çini örnekleri de ele geçmiştir. Bunların büyük bir kısmını mavi-beyaz teknikte dekorlu çiniler oluşturmaktadır. İznik'te 17. yüzyıl üretimi çiniler, Sultanahmet Külliyesi, Yeni Cami ve Üsküdar Çinili Cami gibi yapılarda kullanılmıştır. Kazı çalışmalarında da bunu kanıtlayan birçok örnek de ele geçmiştir.

17. yüzyıla mal edilen Kütahya işi çinilerin benzer üslupta olması, bazı yapılarda kullanılan çinilerin -belgelerle kanıtlanmadığı durumlarda- üretim yeri konusunda tereddüt oluşturmaktadır. Bu bildiride öncelikle İznik Çini Fırınları kazısında ele geçen çini parçalarının daha önce yayınlanmamış örnekleri tanıtılacaktır. Bunlar arasında 17. yüzyıla ait oldukları düşünülen çinilerinin teknik ve süsleme özellikleri ile hangi yapılarda kullanıldıkları belirlenecek, üretim yeri tartışmalı çiniler konusuna açıklık getirilmeye çalışılacaktır. Ayrıca bu çiniler arasından seçilen bazı örnekler üzerinde yapılan analizlerin sonuçlarıyla dönemsel olarak kullanılan hammaddelerin oranları ve içeriği tespit edilmeye çalışılacak böylelikle İznik üretimiyle diğer merkezlerde üretilen çiniler arasındaki benzer ve farklı yönler tespit edilmeye çalışılacaktır.

Dinu, Niculina

ARCHAEOLOGICAL DISCOVERIES OF THE OTTOMAN PERIOD IN BRAILA

Finding traces of Ottoman material culture is difficult in the Braila Fortress, since it was rebuilt in the 19th century after the Treaty of Adrianople (1829). Population increase also led to the construction of public buildings and roads, all to the detriment of the older traces. Archaeological excavations revealed some habitation levels in the old city, but it is impossible to specify their periods. Although the Ottoman fortress was built over the medieval one its size cannot be understood.

The walls of the fortress were destroyed during the 1828-1829 war and used as building material for new houses. It is very hard to find anything Ottoman in the city which was completely changed from the 19th century onward. Descriptions from the immediate aftermath of Braila's return to Wallachia indicate that it had a rural appearance, with scattered houses made of brick and with tiled roofs.

However, an archaeological dig revealed a partial dwelling with annexes located at the intersection of two fords near the boundary of the Lower Danube terrace. The house, which appears to have been built in wood and clay brick with a tiled roof, probably had a stone foundation, and must have been destroyed during the siege of 1828. It was dug in 4 sections; the second section has a 9x3 m north – south annex with 4 levels of burnt brick, broken stone, metal dross, and ashes. It is hard to surmise whether these were due to an accidental fire in the household or a battle. A second room of 8x4 m with an east-west orientation found in sections three and four, had 18th century roof tiles, bricks from a stove base, kitchen ceramics, tobacco pipes, sickles, Ottoman ceramics, and porcelain items, but also seven cannon balls that might have been the reason for the destruction of the dwelling.

Rich and diversified archeological material finds of the dig included kitchen pottery, Ottoman ceramics, tobacco pipes, European and Chinese porcelain, metallic objects (sickles, horseshoes, ax, knife), glass (cup fragments, glasses and bracelets), glazed and unglazed stove tiles, tracery for a stove, Ottoman and Tatar coins. Although the majority of the items

date from the 18-19th century, some 16th century traces were also found. The earlier materials appeared in the pits, which led to the hypothesis that they were brought from another area for the repair of the dwelling.

OSMANLI DÖNEMİ BRAILA'SINDA ARKEOLOJİK KEŞİFLER

19. yüzyılda Edirne Antlaşmasından (1829) sonra, yeniden düzenlenen ve inşa edilen Braila kalesinde Osmanlı kültürünün izlerini gözlemek oldukça zordur. Nüfusu da artan şehir yeni yollar ve kamu yapılarıyla donanırken Osmanlı izlerinin kaybolmasına yol açar. Yapılan arkeolojik araştırmalarda bazı yaşam alanları ortaya çıkmakla birlikte hangi döneme ait oldukları belirlenememiştir. Osmanlı kalesinin Ortaçağ kalesinin üzerine yapıldığı bilinmekle beraber ne kadar büyük olduğu da tam olarak kestirilememektedir.

1828-1829 savaşında kalenin duvarları yıkılmış ve kalan parçaları yeni evler yapmak için kullanılmıştır. 19. yüzyıldan sonra tamamen değişen şehirde Osmanlı eserleri bulmak çok zordur. Tasvirlerden anlaşıldığına göre Braila yeniden Eflak'ın bir parçası olduğunda tuğladan yapılmış kiremit çatılı dağınık evleriyle büyük bir köy görünümündedir.

Braila'da bir arkeolojik araştırma sırasında, Aşağı Tuna terasında nehrin sığılaştığı bölümde bir ev ve ek binası bulunmuştur. Sadece bir bölümü bulunan yapının 1828'deki kuşatma sırasında yıkıldığı anlaşılır. Ahşap ve tuğla malzemeyle inşa edildiği anlaşılan evin temeli taş olmalıdır. Bu ev, dört açma olarak kazılmıştır, ikinci açmada evin 9 x 3 m. büyüklüğünde bir bölümü bulunmuştur. Bu bölümde 4 kat yanmış kiremit, taş, tuğla, metal ve kül ele geçmiştir. Bu yanık izlerinin sıradan bir yangının mı yoksa savaşın sonucu mu olduğu belli değildir. 3. ve 4. açmalarda bulunan ikinci bir oda 8 x 4 m büyüklüğündedir, içinde genellikle 18. yüzyıla tarihlenebilecek çatı kiremitleri, bir fırının kaidesinden tuğlalar, mutfak seramiği, tütün lüleleri, Osmanlı seramikleri, porselenler yanında muhtemelen evin yanmasına neden olmuş olan 7 adet top güllesi de bulunmuştur.

Kazıda oldukça zengin ve bol çeşit yansıtan malzeme ele geçmiştir. Bu buluntular Osmanlı seramikleri, Çin ve Avrupa porselen porselenleri, tütün lüleleri, metal eserler (oraklar, nallar, balta ve bıçaklar), cam

(fincan parçaları, bardaklar ve bilezikler), fırın tuğlaları, Osmanlı ve Tatar sikkelerini içerir. Genellikle 18. ve 19. yüzyıl eserleri olmakla birlikte, bazı 16 yüzyıl buluntusu da ele geçmiştir. Bunların kuyularda bulunması başka bir yerden, evin tamiratı sırasında geldiğini düşündürür.

Drozd, Andrzej

OTTOMAN EMBLEMS AND DEVOTIONAL FIGURES FOUND IN MANUSCRIPTS OF THE POLISH-LITHUANIAN TATARS

This paper presents one of elements linking the old manuscript culture of the Polish-Lithuanian Tatars with the Ottoman cultural environment, which consists of the devotional figures found sometimes in the calligraphic compositions named *hilye-i şerif*, sometimes on their own as emblems, and sometimes in the seals (*mühür*) attributed to Muhammad or Süleyman.

Polish Lithuanian Tatars' devotional or talismanic figures were the representations of the *Tuba tree*, *Zülfikar*, *Selvi* – “the tree from paradise delivered to Adam”, *tabar* – “a dervish or pilgrims' weapon”, and others. The Polish Lithuanian Tatar culture incorporated this category of popular devotion not only in religious manuscripts (prayer-books named *khamails*, or codices named *kitabs*) but also as protective amulets or in the form of calligraphic panels named *muhirs* (ar.>turk. *mühür* – ‘seal’), hanged on walls of houses or mosques, military flags (looted by the Swedish army in 1656 in Poland and preserved in Swedish museums) or calligraphic decoration of mosques (as in the case of the wooden minbar from the mosque in Rejze, Lithuania, dated 1686). Some of the emblem elements or figures used by the Lipka Tatars can be traced to Ottoman devotional writing (as in the *En'am-i şerif* type of manuscripts etc.), or generally to the traditions spread between the Volga and Ottoman lands, but some cannot be clearly identified in known specific sources although their Turkic-Islamic origin is obvious. This is not an isolated fact since the Polish Lithuanian Tatar culture preserved more components of Turkic origin which have not been detected so far by scholars within other Turkic communities (as unknown Old Anatolian tafsir used and copied in Lithuania until the 17th cent.). Therefore the paper reveals the impact of Turkish traditional art and culture outside the borders of the Ottoman empire as well as opening a discussion on the Polish Lithuanian Tatars' traditional culture as a capsule of time for Turkish heritage.

Manuscripts as well as the traditional religious culture of the Polish-Lithuanian Tatars proves not only to be an example of successful cohabitation of a historical Turkic-Muslim diaspora in a Christian society but is also a very important source for the history of Turkic religious art

and culture, which flourished between the Seljuk-Ottoman and Golden Horde-Crimea Khanate lands.

The emblem figures in Polish Lithuanian Tatars' prayer-books and calligraphic works evidence links with the Ottoman culture in the 17th-19th century (directly or through the medium of the Kazan-Crimea Tatar culture), even though at times their prototypes cannot be clearly detected.

POLONYA-LİTVANYALI TATARLARIN EL YAZMALARINDA OSMANLI AMBLEM VE DİNİ MOTİFLERİ

Bu bildiride, Polonya'daki Litvanyalı Tatarların eski el yazma kültürünü Osmanlı kültür ortamına bağlayan, kimileri hilye-i şerif gibi hüsn-i hat kompozisyonlarına yerleştirilmiş, kimileri ise birer amblem olarak görülebilecek, Muhammed'e veya Süleyman'a atfedilen mühürlerde yer alan kutsal motifler irdelenecektir.

Polonya- Litvanyalı Tatarlar için dini veya tılsım niteliği taşıyan motifler; Tuba ağacı, Zülfikar, Selvi (Cennetten Adem'e verilen ağaç), derviş veya hacıların kullandığı teberler ve benzerlerinden oluşur. Litvanyalı Tatarların kültürü yalnızca bu popüler inanç motifleri grubunu sadece *khamail* veya *kitab* denilen dua kitaplarında kullanmakla kalmamış, aynı zamanda cami ya da evlerin duvarlarına asılan *muhir* (ar.>türk. mühür) denilen güzel yazı levhalarına, 1656 yılında İsveç ordusu tarafından ganimet olarak götürülen, şimdi İsveç müzelerinde bulunan sancaklara, ya da 1686 tarihli Litvanya-Rejze'deki caminin ahşap minberinde olduğu gibi camilerin yazı bezemesi içine de yerleştirmiştir.

Lipka Tatarları tarafından kullanılan amblem motiflerinden bazıları Osmanlılarda *En'am-ı şerif* gibi dua kitaplarında ya da genel olarak Volga ve Osmanlı toprakları arasında yayılmış geleneklerde izlenebilir, ancak bazılarının Türk-İslam kökenli oldukları açık olmasına rağmen, kaynaklarını kesin olarak tanımlamak mümkün değildir. Bu durum aslında şaşırtıcı değildir zira Polonya-Litvanyalı Tatar kültürü, bugüne kadar araştırmacıların diğer Türk topluluklarında tespit ettiğinden daha fazla Türkî kökenli kültürel öğeyi yaşatmıştır. Örneğin Anadolu kökenli bir *Tefsir*'in 17. yüzyıla kadar Litvanya'da okunduğunu ve nüshalarının

yapıldığını biliyoruz. Dolayısıyla bu bildiri geleneksel Türk sanatlarının etkisinin Osmanlı sınırlarının dışındaki yaygınlığını göstermesinin yanında Polonya-Litvanya Tatarlarının Türk kültür mirasının korunması konusundaki rolünü de tartışmaya açmaktadır.

Kısacası, Elyazmaları ve Polonya-Litvanyalı Tatarların geleneksel dinî kültürü, Hıristiyan bir toplumda Türkî-Müslüman diasporasının başarılı bir şekilde birlikte yaşamaya örnek olabileceğini kanıtladığı gibi, Selçuklu-Osmanlı ve Altınordu-Kırım Hanlığı toprakları arasında gelişmiş Türkî kökenli dinî sanat ve kültür tarihi için de önemli bir kaynak olarak da görülmelidir. Kimi zaman örnekleri tam olarak tespit edilemese de bu topluluğun koruduğu mühürlerdeki motifler, dua kitapları ve hat sanatı ürünleri 17.-19. yüzyıllarda Osmanlı kültürüyle doğrudan veya Kırım-Kazan Tatarları üzerinden kurulmuş bağlantıları yansıtır.

Ekim, Zeynep Emel

THE CONSTRUCTION AND THE RESTORATION OF AYAZAĞA PAVILLIONS IN THE LIGHT OF NEW ARCHIVAL DOCUMENTS

The Pavillions in the Ayazağa Royal Farm with its surrounding buildings were designed as a complex. The original main buildings of this complex consisted of the Ayazağa Kasr-ı Hümayunu (Ayazağa Pavillion), Süvari Köşkü (Cavalry Mansion), İstabl-ı Has (Royal Barn), Çinili Köşk (Tiled Mansion), Mutfak (Royal Kitchen), Kebir Kuşluk (Aviary) and Su Deposu (Water Reservoir). However, in the course of time, the Aviary and Royal Barn, together with some other buildings constructed in the later periods have disappeared.

In the Building Records known as Ayazağa Kasırları Ebniyesi, dating from 18 May, 1862 until 7 December, 1862, the names and wages of the workers, the amount and costs of materials used for construction, transportation costs, the names of the traders from whom these materials were purchased have been recorded.

The documents, together with photographs, maps and plans show the original form of these palaces and the fact that they underwent renovations during Sultan Abdülhamid II Period. The photographs of the buildings were taken by Abdullah Frères in 1887. In the photographs, obtained through the courtesy of IRCICA, Ayazağa Pavillions, Tavila Köşkü (Tavila Pavilion), İstabl-ı Has (Royal Barn) Çinili Köşk (Tiled Mansion), Kebir Kuşluk (Aviary), Mutfak (Royal Kitchen) and Ahşap Güvercinlik (Wooden Aviary) can be identified.

Floor plans of the Cavalry Mansion obtained from the İstanbul University Rare Book Library, and the map, dated 1887 of the Ayazağa Pavillions obtained from the Topkapı Palace Museum and Archives are two new documents.

The interior walls of the Ayazağa Pavillions, which display oriental features, architectural and ornamental traces from the Alhambra Palace, as well as the interior walls and the exterior of the Tiled Mansion are covered by English Minton tiles, which will be compared with the tile models in the catalogue of the English Minton Factory. In addition, tiles produced by the Minton Factory were used in the Validebağ Pavillion as well.

The land on which Ayazağa Pavillions are located was frequented by the sultans starting from the Sultan Mahmud II period onwards as is indicated by the surviving monogram of Sultan Mahmud II. The Palace has witnessed many events and gatherings and was used for military purposes until 1986 when the Officer School was moved during the First World War.

During the British invasion of İstanbul, many century-old trees were cut, many tiles, glasses and glass cases were taken off. These were either destroyed or sold out. The marble fountain in the pool was broken down. All this information and documents were obtained from ATASE (Prime Ministry Ottoman Archives and Military Archives).

The historical process until the collapse of the Ayazağa stud farm, which has not survived has been determined by several documents obtained from various sources and archives.

As mentioned above, the changes that the Ayazağa Pavillions have undergone will be presented under the light of the new findings and documents.

ARŞİV BELGELERİ İŞİĞİNDA AYAZAĞA KASIRLARININ İNŞA VE ONARIMLARINA İLİŞKİN YENİ BİLGİLER

Ayazağa Çiftlik-1 Hümeyunu içinde yer alan kasırlar, etrafındaki yapılarla beraber bir kompleks olarak tasarlanmışlardır. Bu kompleksin ilk inşasındaki ana yapıları, Ayazağa Kasr-ı Hümeyunu, Süvari Köşkü, İstabl-ı Has, Çinili Köşk, Mutfak (nalbanthane), Kebir Kuşluk ve Su Deposu'ndan ibarettir. Ancak zaman içerisinde bu yapılardan Kebir Kuşluk, İstabl-ı Has'ın yanı sıra daha sonraki dönemlerde eklenen bazı çiftlik yapıları yok olduğundan günümüze ulaşamamıştır.

Ayazağa Kasırları Ebniyesi olarak ifade edilen ve 18 Mayıs 1862 yılında başlayıp, 7 Aralık 1862 senesine kadar devam eden ebniye defterlerinde, kasırların inşaat işlerinde çalışan çeşitli iş kollarındaki ustaların isimleri ve yevmiyeleri, inşaat malzemeleri, nakliye masrafları, inşaat sırasında kullanılan malzemelerin miktarları ve fiyatları, inşaat aletlerinin adet ve fiyatları, bazı malzemelerin satın alındığı tüccarlar gibi veriler bulunmaktadır.

Belgelerden bu kasırların Sultan II. Abdülhamid döneminde de ciddi bir tadilat geçirdiği anlaşılmaktadır. Arşiv belgelerinin dışında Ayazağa Kasırlarının farklı dönemlerini gözler önüne seren çeşitli eski fotoğraf, harita ve plan gibi belgeler de tespit edilmiştir. Yapılara ait en erken tarihli fotoğraflar, Abdullah Frères tarafından, 1887 tarihlerinde çekilmiştir. IRCICA'dan temin edilen bu fotoğraflarda, Ayazağa Kasr-ı Hümayunu, Tavila Köşkü, Istabl-ı Has, Çinili Köşk, Kebir Kuşluk, Mutfak (Nalbanthane) ve Ahşap Güvercinlik teşhis edilmektedir.

İstanbul Üniversitesi Nadir eserler Kütüphanesi'nden temin edilen Süvari Köşkü'nün kat planları ile Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nden alınan Ayazağa Kasr-ı Hümayunları ve civarını gösteren 1887 tarihli harita da tespit edilen diğer yeni belgeler olmuştur.

Ayrıca mimari ve süslemelerinde Elhamra Sarayı'ndan etkiler taşıyan, oryantalist unsurlar görülen Ayazağa Kasrı iç mekânını ve Çinili Köşk'ün iç ve dış duvarlarını kaplayan İngiliz Minton fabrikası üretimi çiniler, fabrikaya ait çini modelleri kataloğu ile karşılaştırılarak tanıtılacaktır. Minton üretimi çinilerin hem Ayazağa, hem Validebağ Kasırlarında bezeme amaçlı kullanıldıkları anlaşılmıştır.

Ayazağa Kasırlarının bulunduğu arazinin, Sultan II. Mahmud döneminden itibaren padişahlar tarafından uğranılan yerlerden biri olduğu da günümüze ulaşan Sultan II. Mahmud tuğralı nişan taşından belli olmaktadır. Sultan V. Mehmed Reşad döneminde birçok hatıraya sahne olan Ayazağa Kasırları, I. Dünya Savaşı'nda Süvari Küçük Zabit Mektebi'nin taşınmasından 1986 senelerine kadar askeri amaçlı kullanılmıştır.

İngilizlerin İstanbul'u işgali sırasında Ayazağa Kasrı civarındaki asırlık ağaçlar kesilmiş, kasrın kıymetli ve iç tezyinatından olan çini, camekân ve pencere camları yerlerinden çıkarılarak satılmak ve kırılmak suretiyle imha edilmiş, köşkün içindeki mermer havuz fiskiyesi yerinden çıkarılmıştır. Tüm bu bilgiler, Başbakanlık Osmanlı Arşivi ve Genelkurmay (ATASE) Daire Başkanlığı Arşivi'ndeki belgelerden elde edilmiş olup, bildiride fotoğraflarla beraber ilk kez sunulacaktır.

Günümüze gelemeyen döneminin Istabl-ı Âmire Müdürlüğüne bağlı olan Ayazağa Harası'nın (Istabl-ı Has) yıkılışına kadar olan tarihsel süreç, çeşitli kurumlara ait arşiv belgeleri, fotoğraf ve haritalarla tespit edilmiştir. Koruma

Kurulu kararlarından, bazı yazışma ve tutanak kayıtlarından 1993 senesinde tescil edilen manejin bu sene içinde veya bu seneyi takip eden birkaç sene içinde yıkıldığı, nadir ve ünük bir tescilli kültür varlığı olan manejin yıkımına karşı hiçbir müdahalenin yapılmadığı da ortaya konulacaktır.

Bütün bu belgeler ve elde edilen yeni bulgular ışığında Sultan Abdülaziz döneminde inşa edilmiş olan Ayazağa Kasırlarının farklı dönemlerde geçirdiği değişimler ile yapıldıkları dönemde sahip oldukları ünük karakter bu bildiriye ana hatlarıyla değerlendirilecektir.

Elemana, Halil

AN EVALUATION OF THE DOCUMENTS RELATED TO THE CONSTRUCTION, REPAIR AND FURNISHING OF THE YILDIZ PALACE IN THE PRIME MINISTRY OTTOMAN ARCHIVES

Yıldız hill, which is located within the boundaries of the Beşiktaş district of Istanbul, is mentioned in 16th century records as a hunting and recreation area but was considered as an area of zoning towards the end of the 18th century. In the 19th century, when the Ottoman Empire was transformed in many areas such as discourse, politics and culture, the fate of the region began to change. It saw its first serious construction at the time of Sultan Abdülaziz with the Great Mabeyn Mansion, and began to become the center of the empire after 1877. Under the rule of Sultan Abdülhamid II, this change in the identity of the region affected a change in its physical appearance as well, and a “city within a city” image was created. The Yıldız Palace, which is a collection of structures rather than a single one, is set apart in terms of settlement within the 19th century European-style Ottoman palace architecture.

Yıldız palace, which can be considered as a brief summary of the late Ottoman architecture, needs to be collectively evaluated regarding its construction, repair and furnishings (interior decoration). The aim of this study is to identify the relevant Ottoman archival documents and to focus on their language and the method of reading them. This study hopes to construct a new research method for the evaluation of Ottoman architecture. The subject of the study is limited to archival documents between 1860 and 1923. The study can be summarized as a method and evaluation study on the archival records related to the architecture of the palace: how can they be accessed, what kind of documents can be found and how the documents should be read.

There are several reasons why such a study is needed. The first is the lack of such a study in the literature. The second is to provide art and architectural historians with the right references for finding the appropriate archival documents saving them time and resources. The third is to prepare researchers for the problems that may be encountered. Finally, it is to raise awareness on the methods of reading the documents. Afife Batur was the first scholar to point out that archival documents relating to the Yıldız

Palace had to be consulted to evaluate its architecture in her report called “Yıldız Palace Some Documents and Problems of Documentation Work in Turkey”. The author based her work on the Italian archives and stated that the Turkish archives had operational challenges for the period (1984-5). Nilay Özlü’s “Center of the Center: The Yıldız Palace during the Reign of Sultan Abdulhamid II” is another study which uses archival documents to analyse the architecture of the Yıldız Palace.

It is hoped that this study will eventually reach a significant maturity. Thus, in the light of the primary sources, the ease of understanding the technical, aesthetic and practical criteria of Ottoman architecture will be obtained.

BAŞBAKANLIK OSMANLI ARŞİVİNDEKİ YILDIZ SARAYI İNŞAATI, TAMİRATI VE TEFRİŞATI İLE İLGİLİ BELGELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Günümüzde İstanbul’a bağlı Beşiktaş ilçesi sınırları içerisinde kalan Yıldız tepesi, arşiv belgelerinde 16. yüzyıl kayıtlarında da kendinden bahsettirmektedir. O dönemki kayıtlarda “avlanma ve mesire alanı” olarak nitelendirilen bölge, 18. yüzyılın sonlarına doğru bir imar alanı olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Osmanlı imparatorluğunun düşün, siyaset ve kültür gibi birçok alanında dönüşümün görüldüğü evre olan 19. yüzyılda, bölgenin kaderi de değişmeye başlamıştır. İlk ciddi yapılaşmasını Büyük Mabeyn Köşkü ile Sultan Abdülaziz zamanında gören bölge, 1877 yılını müteakip imparatorluğun yönetim merkezi olmaya başlamıştır. Sultan II. Abdülhamid’in yönetimi altında bölgenin kimliğinde yaşanan bu değişim fiziki görünüşünde de kendini hissettirmiş, adeta “kent içinde kent” imgesi yaratacak bir yapılaşma düzeni uygulanmıştır. Yıldız Sarayı’nın müstakil bir yapı olmaması ve bir yapılar topluluğunu ihtiva etmesi, 19. yüzyıl Batı tarzlı Osmanlı saray mimarisinden yerleşim biçimlenişi açısından kendini ayrı noktaya taşımasına neden olmuştur.

Geç dönem Osmanlı mimarisinin kısa bir özeti olarak da gözlemleyebileceğimiz saray, inşaat, tamirat ve tefrişatı (iç dekorasyon) noktasında toplu halde bir değerlendirmeye ihtiyaç duymaktadır. Bu çalışmada sarayla ilgili gerekli Osmanlı arşiv belgelerinin belirlenmesi, sınıflandırılması, belgelerin dili ve okuma biçimleri üzerinde durulması

hedeflenmektedir. Bu çalışma amacını, Osmanlı mimarisini değerlendirme ölçütlerine yeni bir araştırma yöntemi üzerine kurgulamaktadır. Çalışmanın konusu 1860 ile 1923 yılları arasındaki arşiv belgeleriyle sınırlandırılmıştır. Çalışma, sarayın mimarisi ile ilgili arşiv kayıtlarına nasıl ulaşıldığı hangi tasniflerden ne tür belgelerin çıkabileceği ve elde edilen belgelerin okuma biçimlerinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili bir yöntem ve değerlendirme çalışması olarak özetlenebilir.

Bu tür bir çalışmaya neden ihtiyaç duyuldu sorusu üzerine birkaç neden sıralanabilir. Bunlardan ilki, literatürde böyle bir çalışmanın olmamasıdır. İkincisi, sanat tarihi, mimarlık tarihi araştırmacılarının arşiv belgelerine doğru biçimde sevk edip özendirmek ve araştırmacılara zaman ve maddi tasarruf sağlamaktır. Üçüncüsü, araştırmacıları inşaat, tamirat ve tefrişat belgelerinde karşılaşılabilecek sorunlara hazırlıklı hale getirmektir. Son olarak, araştırmacıların elde ettikleri belgeleri ne şekilde okuma yapması gerektiği hususunda bilinçlendirmektir. Yıldız Sarayı mimarisiyle ilgili arşiv kayıtlarına gidilmesi gerektiğini mimarisinin anlam ve biçim boyutunun eksik kaldığını ilk vurgulayan Afife Batur olmuş ve bunu “Yıldız Sarayı’na İlişkin Bazı Belgeler ve Türkiye’de Belgeleme Çalışmalarının Sorunları” adlı bildirisinde belirtmiştir. Yazar çalışmasını İtalyan arşivleri üzerinden şekillendirmiş Türkiye’deki arşivlerin o dönem (1984-5) için çalışma zorlukları barındırdığından bahsetmiştir. Sarayın arşiv belgeleri üzerinden ciddi bir araştırma konusu olarak ele alındığı bir diğer çalışma, Nilay Özlü’nün “Merkezin Merkezi: Sultan II. Abdülhamid Döneminde Yıldız Sarayı” makalesidir. Bu çalışmada da sarayın arşiv kayıtlarına dayalı bir mimari çözümlemesi yapılmıştır.

Planlanan bu çalışmanın, nihayetinde kayda değer bir olgunluğa ulaşması ümit edilmektedir. Böylelikle birincil kaynakların ışığında Osmanlı mimarisinin teknik, estetik ve uygulama ölçütlerini anlama kolaylığı elde edilmiş olunacaktır.

**Erduman alış, Deniz
Ilgaz, Nazan**

FROM HAMBURG TO EDİRNE: TWO İZNIK TILE PANELS AND THE SULTAN’S LOGE IN SELİMİYE MOSQUE

This paper analyzes an important Iznik tile panel located on top of the north entrance gate of the Sultan’s Loge (Hünkar Mahfili) in the Selimiye Mosque in Edirne, celebrated as one of Sinan’s greatest architectural achievements. The tile panel in question presents important inconsistencies in its compilation that have yet to be considered in scholarship. A second and similar tile pediment preserved in Hamburg’s Museum für Kunst und Gewerbe is helpful for understanding the decoration program of the Edirne panel. Looking closely at the two tile panels, their designs, colors and presumed architectural structure, this paper will argue that they have a direct relationship and are supposed to come from the same context. At the same time the Hamburg panel gives valuable hints for explaining and understanding the anomalies of the Edirne panel.

In 1901, the Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe purchased an important Iznik tile panel made of 50 tiles for the museum’s collection. The panel in the form of a semicircle has a crown on its top that is different from other available examples. When it is evaluated in terms of color, design and quality, it is thought to be one of the most beautiful examples dating to Selim II’s reign existing outside of Turkey and indicates that it was designed and made for the palace circles.

The Hamburg panel is one of only three comparable panels. The other two panels decorate the Hünkar Mahfili in the Selimiye Mosque constructed between 1568 and 1574. One tile panel decorates the top of the northern entrance gate of the prestigious Mahfil, and a second is above the door of a small alcove (İtikaf Cell) located on the south façade.

A detailed examination has shown that the panel on the north façade has more similarities with the Hamburg panel in terms of design and color characteristics. At the same time, some anomalies in its compilation can be discovered: In some parts the motifs in cobalt and red don’t continue, they seem to be disturbed. The design is interrupted due to a lack of tiles. Some of these missing tiles were cut and trimmed and mounted to fill the gaps on

top of the decoration of the eastern façade wall. Accordingly, it can be seen that the tile panel is smaller than its original size and it is narrowed down in both the horizontal and vertical axes. Afterwards it was mounted very carefully to fit in the place trying not to disturb the motifs.

After realizing this intervention, we tried to reconstruct the original design in its real dimensions. According to the shared design principles, the tile panel at the Hamburg Museum played a key role in decoding the Selimiye tile's composition. We received a completely new design scheme. According to the reconstructed design, the original measure of the panel must have approximately been 290 x 218 cm. At the same time this measure far exceeds the 188 cm wide portal and low ceiling of the Mahfil. The result of our research is important for the history of Iznik tile production as the original size of the pediment would be the largest we know about.

HAMBURG'TAN EDİRNE'YE, SELİMİYE CAMİİ HÜNKÂR MAHFİLİNDEKİ BİR ÇİNİ ALINLIK ÜZERİNE İNCELEME

Araştırmamızın konusu, Mimar Sinan'ın 'ustalık eseri' olarak anılan Edirne Selimiye Camisi hünkâr mahfilinde bulunan bir çini alınlığının analizidir. Bu alınlığın mevcut hali, karoların birleşiminde göz ardı edilemeyecek bir uyumsuzluğa işaret ediyor. Bu farklılık günümüze kadar bilimsel açıdan incelenmemiştir. Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe) müzesinde sergilenen benzer bir alınlık, analizimizin yapılmasında büyük rol oynamıştır. Tasarım, renk ve şekil benzerliği karşılaştırıldığında, iki alınlığın padişah için düşünüldüğü ihtimal dâhilindedir. Aynı zamanda Hamburg alınlığı Edirne alınlığının sıra dışılığının anlaşılması üzerine değerli ipuçları veriyor.

Hamburg Uygulamalı Sanatlar Müzesi 1901 tarihinde, 50 karodan oluşan İznik çinisi bir alınlık müzenin koleksiyonuna dahil edilmiştir. Yarım daire formunda olan alınlığın en üstünde yer alan tepelik formu diğer mevcut olan örneklerden kendini ayırtmaktadır. Renk, tasarım ve kalite açısından değerlendirildiğinde bu alınlığın II. Selim döneminin Türkiye dışında mevcut olan en güzel örneklerinden biri olduğu düşünülmektedir ve saray için yaptırıldığına işaret eder.

Hamburg Müzesi'ndeki bu eser araştırıldığında, karşılaştırılabilecek sadece iki alınlığın günümüze ulaştığı anlaşılmaktadır. Bunların ikisi de 1568-1574 arası inşa edilen Selimiye Camii hünkâr mahfilinde bulunmaktadır. Mahfilin kuzey giriş kapısında ve güney cephede bulunan, itikâf hüccesine açılan kapının üst bölümlerini birer alınlık süslemektedir. Saz yolu hatayı üslubunda tasarlanmış alınlıklar yanlarda yarım, en üst bölümünde tam bir tepelik formundadır. Bahsedilen üç alınlığın ortak özelliği olan tepelik formu göze çarpmaktadır.

Detaylı incelemede, hünkâr mahfili kuzey cephesindeki alınlığın tasarım ve renk özellikleri bakımından, Hamburg alınlığı ile daha çok ortak özellikleri olduğu tespit edilmiştir. Detaylı araştırıldığında alınlık desenlerinin devamlılığında bir uyumsuzluk görülebilir. Çini alınlıkta görsel bütünlük, kenarları çevreleyen kobalt ve kırmızı renklerde işlenmiş dilimli cetvelin dışında bozulmuştur. Karolar arasında devam etmesi gereken tasarım, eksik karolar olması nedeniyle devamlılık göstermemektedir. Bunun sebebi de olması gerekenden dikey ve yatay ekseninde daha küçültülerek uygulanmasıdır.

Eksik karoların bir kısmı, mahfilin doğu cephe duvarı üst kısmındaki çinilerin arasına boşluk doldurma metoduyla tıraşlanarak monte edilmiştir. Görülüyor ki çini alınlık olması gerekenden daha küçük uygulanmış ve dış hatlarını bozmayacak şekilde yatay ve dikey ekseninde daraltılarak yerine itina ile yerleştirilmiştir. Tarafımızdan alınlık tümlenerek orijinal ölçülerine getirilmiş ve tasarım ortaya çıkarılmıştır. Bu tümlenmenin yapılmasında aynı tasarım ilkelerine sahip olan Hamburg alınlığı araştırmamızın kilit noktasını oluşturmuştur.

Selimiye alınlığı, doğu cephe duvarına monte edilmiş eksik karoları ve Hamburg alınlığı karşılaştırıldığında yeni bir tez ortaya çıkıyor. Orijinal tasarıma göre ortadaki büyük şemsenin alt yanlarda da tekrarlandığı ve iki tarafta simetrik (şu an mevcut olmayan) büyük saz yaprakların bulunduğu bir kompozisyon görünüyor. Tasarlanan bu alınlığın esas ölçüleri yaklaşık 290 x 218 cm ebatlarında olduğu tespit edilmesiyle beraber bildiğimiz kadarıyla benzeri olmayan bir boyut ortaya çıkmaktadır. Bu ölçülerde olan bir alınlık Mahfilin 188 cm genişliğindeki kapısını ve alçak tavanını fazlasıyla aşmaktadır.

Bu araştırmayla beraber ortaya çıkan sorulardan birisi, alınlığın neden bu büyük ebatta tasarlanmış olmasdır. Tıraşlanma ve yerleştirme oldukça titiz ve becerikli bir elden gerçekleştirilmiş olduğu kabul edildiğinde (ilk bakışta gözden kaçabilecek) o dönemde orijinal olarak yapıldığı kanaatindeyiz.

Sunduğumuz araştırma sonucunda ortaya çıkan orijinal tasarım tezi, II. Selim dönemi ini alınlıklarının arasında muhtemelen günümüze ulaşmış en büyük ebatta olmasından dolayı önem taşımaktadır.

Erkmen, Aslihan

CONTEMPORARY TURKISH ARTISTS INSPIRED BY MANUSCRIPTS: THREE CASES

Many events and phenomena have inspired artistic production for ages. In this paper, three Turkish artists from three generations will be examined through their artworks that are inspired by manuscripts and miniatures. The paper will also exhibit their interpretation of the high art of the past while transmitting it to new media.

At the end of the past century, a new title, “Contemporary Islamic Art”, was created as a classification in order to claim some contemporary works produced in the region called MENA (Middle East, North Africa) including Turkey. First of all, the title is problematic in terms of relating calligraphy, illumination, etc. as arts associated directly with Islam. Moreover, bringing all contemporary artists from the MENA region, who often use “Islamic” motifs in their works is not very appropriate as an art historical approach. Because, in this highly cosmopolitan region, each country’s unique culture, tradition, history, and social structure affect every artist differently and shape their art practices in divergent ways. Through the Internet and social media, the sharpness of the distinction between contemporary art and traditional art has softened. In such an environment, it is inevitable that all forms of art can learn from each other and the concept of “interdisciplinarity” can be observed in the art world.

İpek (Aksüğü) Duben (b. 1941, Istanbul), an artist, writer, and scholar, who has adopted the principle of multidisciplinary and research-oriented art practice in her works, can be interpreted as having a feminist perspective. Her work *Manuscript*, in her exhibition titled “İpek Duben: A Selection 1994-2009” opened in 2009, presents an artist’s book and installation project. Exhibiting a personal statement about her identity as a modern woman in relation and in opposition to Islamic morality and codes of being, *Manuscript* is brought together with artworks from different media produced by the artist since 1994 in the same theme. Showing that the values of the society we are born to are somehow connected to our lives, *Manuscript* also enables the viewers to question themselves while displaying Duben’s source of inspiration which focuses on the search for a synthesis between Islamic and Western aesthetics.

Inspired by Islamic art, CANAN (Şenol) (b. 1970, Istanbul) is known for her political stance and her works as a reaction to social events. In many of CANAN's exhibitions in the 2000s, it can be observed that she was inspired by Islamic painting; especially from the literature of *Ajā'ib al-Mahlūqāt* and *Ahwāl al-Qiyāmah* in her works that carry elements from the image repertoire of Islamic mythology.

Murat Palta (b. 1990, Hatay), who designs cult film scenes in composition taken from Islamic miniatures, represents the third generation that brings this source of inspiration to present by gathering popular culture, graphic arts, and traditional art. Murat Palta's computer-generated work has a visual character that presents an accurate Islamic miniature form. The artist has expanded his subjects from film scenes to book characters and city illustrations.

EL YAZMALARINDAN İLHAM ALAN ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇILARI: ÜÇ ÖRNEK

Çağlar boyunca pek çok olay ve olgu sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Bu bildiride üç kuşaktan üç Türk sanatçının el yazmaları ve tasvirlerden ilham alan işleri üzerinden, geçmişin yüksek sanatının güncel sanat içinde ne şekilde yorumlandığı, yeni medyaya nasıl aktarıldığı ve geçmişle etkileşimlerinin sonuçları ortaya koyulacaktır.

Geçtiğimiz yüzyılın sonlarından bu yana dünyada “Çağdaş İslam Sanatı” başlığı altında, Türkiye'nin de içinde bulunduğu Orta Doğu, Kuzey Afrika (MENA-Middle East, North Africa) bölgesinde üretilen kimi çağdaş eserler için bir sınıflandırma ortaya çıkmıştır. Başlık öncelikle, hat, tezhip, tasvir, vb. sanatları doğrudan İslam dini ile ilişkilendirmesi açısından sorunludur. Ayrıca söz konusu “İslamî” motifleri eserlerinde sıklıkla kullanan ve MENA bölgesinden çıkan tüm çağdaş sanatçıları da bu ortak noktadan yola çıkarak bir araya getirmek sanat tarihsel yaklaşıma çok uygun düşmemektedir. Zira, son derece kozmopolit olan bu bölgede her ülkenin kendine özgü kültürü, geleneği, tarihi, toplumsal yapısı sanatçıları birbirinden farklı olarak etkilemekte ve sanat pratiklerini şekillendirmektedir. Türkiye'de sanat, eğitim formasyonu, kültür politikaları, sanat çevrelerinin talebi gibi faktörlerden etkilenmektedir.

İnternet ve sosyal medya aracılığıyla da çağdaş sanat ile geleneksel sanat arasındaki ayrımın keskinliği yumuşamıştır. Böyle bir ortamda sanatın her türünün birbirinden beslenmesi ve bilimsel alanda görülen “disiplinlerarasılık” kavramına sanatta da rastlanması kaçınılmazdır.

Disiplinlerarası ve araştırma odaklı sanat pratiğini ilke edinmiş bir sanatçı, yazar ve akademisyen olan İpek (Aksüğür) Duben’in (d. 1941, İstanbul) feminist perspektiften okunabilecek eserlerinde kendi kimliği ve deneyimleri önemli bir yer tutmaktadır. 2009’da açılan “İpek Duben: Bir Seçki 1994-2009” başlıklı sergisindeki *Manuscript* (el yazma) adlı işinde sanatçı bir kitap ve yerleştirme projesini iç içe sunmaktadır. Modern bir kadın olarak İslam ahlakı ve varlık kodları ile hem ilişki içinde hem de bunlara karşı olması ile ilgili kişisel bir duruşu sergileyen *Manuscript*’te sanatçının 1994’ten bu yana aynı temada ürettiği farklı medyumlardan işler bir araya getirilmiştir. İçine doğduğumuz toplumun değer yargılarının bir şekilde hayatımıza sirayet ettiğini gösteren, izleyicinin de bu yerleştirme ile kendisini sorgulamasına fırsat veren *Manuscript*, İslam estetiği ile Batı estetiği arasındaki sentez arayışına yoğunlaşan Duben’in ilham kaynağını göstermektedir.

İslam tasvir sanatlarından ilham alan CANAN (Şenol) (d. 1970, İstanbul) politik duruşu ve toplumsal olaylara tepki niteliğindeki işleri ile tanınmaktadır. CANAN’ın 2000’li yıllardaki pek çok sergisinde ve eserinde İslam tasvir sanatından esinlendiği görülmekte; *Acâ’ibü’l-Mahlûkât*, *Ahvâl-ı Kıyâmet* gibi İslam mitolojisinin kaynaklarına dayanan, geleneksel tasvirlerin imge dağarcığından öğeler taşıyan işleri dikkati çekmektedir.

Kült film karelerini kitap resmi kompozisyonu içinde kurgulayan Murat Palta (d. 1990, Hatay), popüler kültür, grafik sanatlar ve geleneksel tasvir sanatını bir araya getirerek, bu ilham kaynağını günümüze taşıyan üçüncü kuşağı temsil etmektedir. Murat Palta’nın eserleri bilgisayar ile üretilen ama sanki bir el yazmasından çıkmışçasına kesin bir İslam tasvir biçimi sunan görsel karakterdedir. Sanatçı günümüzde konularını film karelerinden kitap karakterlerine, şehir tasvirlerine kadar genişletmiştir.

Eroğlu, İlbilge

ART AND CULTURE IN ANKARA: TÜRKİYE İŞ BANKASI

Türkiye İş Bankası, with its 94 years of banking history is one of the biggest financial institutions in Turkey. Its founding initiated during the İzmir Economy Congress, where the foundations of the national economy were laid, to establish private entrepreneurship after the War of Independence of the new Turkish Republic.

It began service with 1 million nominal stocks, 250 TL of which belonged to Atatürk, and 10 employees in its first branch opened on September 9, 1924 on İstasyon Street in Ulus-Ankara. Providing commercial and individual banking services, it soon became the first bank to encourage savings and distributed moneyboxes. Its Istanbul Branch opened at the end of 1924 and İzmir and Bursa Branches, in 1925, followed by branches in Hamburg-Germany and Alexandria-Egypt and in 1932 and Lefkoşa in 1955. After the financial center moved to Istanbul, its headquarters were also moved there in 2000. Türkiye İş Bankası, with its domestic and overseas branches and funds has become the world's 118th largest bank, having played an important role in the economic development of the country as well as its cultural and artistic life as the first national bank of the Republican era.

The collective initiative by Turkish banks to provide support for art dates back to the mid 1920's. Ziraat Bankası, founded in 1926, started to purchase art works in the same year with the Turkish Central Bank following in the 1930s. Türkiye İş Bankası also began providing support for the arts from the year of its foundation in 1924 and began collecting in 1940, to create one of the first corporate art collections along with Yapı ve Kredi Bankası (1944), Garanti Bankası (1946) and Akbank (1948).

In 1940, the deputy director of the bank, Saim Aybar, started the first acquisitions for the collection, with three paintings: "Ortaköy" by Hikmet Onat, "Interior of the Rustem Pasha Mosque" by Şevket Dağ and "A Boat and Houses by Vecihi Bereketoğlu. In the following years, the bank continued to develop its collection by acquisitions from exhibitions organized by Halkevleri (People's Houses) and Yurt Sergileri (Provincial Exhibitions) as well as directly from the artists themselves. With an exhibition in 1998, 131 works by 128 artists selected from the collection was exhibited at the

Tophane-i Amire in Istanbul. According to a catalog published in 2000, the bank's collection included 1922 pieces by 661 artists. Today it has approximately 2200 artworks by 800 artists.

Its art galleries, and publications, as well as the competitions it organized and the artistic activities at its Art Center all contributed to establish Türkiye İş Bankası as one of the most important among the group of Turkish banks that became the principal actors of the post-1970s - when art and culture management was largely owned by the private sector.

This paper discusses the role of Türkiye İş Bankası, the first national bank of the Turkish Republic in the capital's cultural and artistic life where it kept its headquarters until 2000, its relations with artists there, the conception of collecting through the artworks in its collection, as well as the collection's characteristics, evolution in time and contribution to the discourse of art history.

ANKARA'DA KÜLTÜR VE SANAT: TÜRKİYE İŞ BANKASI

Kurtuluş Savaşı'ndan çıkmış, güç koşullardaki yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde özel girişimciliği artırmak için kurulan İş Bankası 94 yıllık bankacılık geçmişiyle ülkenin en büyük finans kurumlarından biridir.

Milli ekonominin temellerinin atıldığı İzmir İktisat Kongresi sırasında alınan bir kararla 250 TL.sı Atatürk'e ait olan 1 milyon nominal hisse ile 26 Ağustos 1924 kurulan Türkiye İş Bankası, Ankara Ulus'taki İstasyon Caddesi üzerinde 9 Eylül 1924 tarihinde açılan ilk şubesinde 10 personel ile hizmete başladı. Ticari, bireysel bankacılık hizmeti sunan İş Bankası, ulusa tasarruf fikrini aşıl原因 ve ilk kumbara dağıtan banka oldu. 1924 yılının sonlarında İstanbul Şubesi, 1925 yılında ise İzmir ve Bursa Şubeleri açıldı, 1932 yılında Almanya'nın Hamburg ve Mısır'ın İskenderiye kentinde, 1955'te Lefkoşa şubeleri hizmete girdi. Finans merkezlerinin İstanbul'da toplanmasından sonra 2000 yılında genel müdürlüğünü Ankara'dan İstanbul'a taşıdı. Yurtiçi ve yurtdışı şube ağı ve sermayesiyle dünyanın en büyük 118. bankası olan Türkiye İş Bankası, Cumhuriyet döneminin ilk ulusal bankası olarak ülkenin ekonomik kalkınmasında olduğu kadar kültür ve sanat yaşamında da önemli rol oynamıştır.

Türkiye’de bankaların sanata destek vermek amacıyla koleksiyon oluşturma çabaları 1920’lerin ortalarına tarihlenir. 1926’da kurulan Ziraat Bankası aynı yıl yapıt alımına başlamış, onu 1930’larda Merkez Bankası izlemiştir. Türkiye İş Bankası ise kuruluş yılı olan 1924’ten itibaren sanata destek vermeyi ilke edinmiş, 1940 yılında alınan ilk eserlerle bir sanat koleksiyonu oluşturma çabası içine girmiştir. İş Bankası da Yapı ve Kredi Bankası (1944), Garanti Bankası (1946) ve Akbank (1948) gibi koleksiyon yapma geleneğini sürdüren diğer bankalarla birlikte kurumsal koleksiyon oluşumunun ilk temsilcileri arasında yer almıştır.

Bankanın müdür yardımcısı Saim Aybar 1940 yılında koleksiyonun eser satın alımını başlattı. İlk alınan eserler 2. Devlet Resim Heykel Sergisi’nden Hikmet Onat’ın “Ortaköy Manzarası”, Şevket Dağ’ın “Rüstem Paşa Camii içi” ve Vecihi Bereketoğlu’nun “Kayık ve Evler”i olmak üzere üç eser olmuştu. Sonraki yıllarda banka koleksiyon, devlet ve sanatçılar tarafından organize edilen Halkevleri ve Yurt Gezileri sergilerinden, sanatçı atölyelerinden alımlarla büyümüştür. 1998 yılında açılan bir sergiyle koleksiyondan seçilen 128 sanatçıya ait 131 eser İstanbul’da Tophane-i Amire’de izleyenlere sunulmuştur. 2000 yılında yayınlanan koleksiyon kataloğuna göre koleksiyonda 661 sanatçının 1922 eseri yer almaktadır. Günümüzde yaklaşık olarak 800 sanatçının 2200 civarında eseri olduğu bilinmektedir.

Zaman içerisinde diğer bankalar gibi açtığı sanat galerileri, yayınladığı kitaplar, düzenlediği yarışmalar, İş Sanat Merkezi’ndeki çeşitli sanat etkinlikleri ile İş Bankası da kültür ve sanat yönetiminin büyük ölçüde devletten özel sektörün eline geçtiği 1970’ler sonrasında en önemli aktörlerinden birine dönüşmüştür.

Bu bildiride, Türkiye Cumhuriyetin ilk milli bankası olarak genel müdürlüğünü 2000 yılına kadar Ankara’da bulduran Türkiye İş Bankası’nın başkentinkültür ve sanat yaşamındaki rolü, Ankaralı sanatçılarla ilişkileri, özelde ise biriktirdiği eserler üzerinden koleksiyonculuk anlayışı, koleksiyonun niteliği, süreç içinde geçirdiği tarihsel değişim ve sanat tarihi yazımına katkılarının ele alınması amaçlanmaktadır.

Ersoy, Ahmet

“NETWORK OF CURIOSITY:” ABDULHAMID II’S VISUAL ARCHIVES

Abdülhamid II (r. 1876-1909) was a ruler with a strong personal predilection for emerging technologies of modern description and representation. On the eve of the age of mass media, the nerve center of Ottoman government, the Yıldız Palace (which largely bypassed and overshadowed the authority of the Sublime Porte), became more susceptible to new modes of information collecting, control, and transmission. Here, Abdülhamid’s regulatory passion was nurtured by an ever-expanding archival domain (comprising his libraries, reading rooms and offices), which maintained a reticulated and variegated field of raw data that could be shaped, reassembled, and utilized on demand. The broader archival field at Yıldız contained a multimedial assortment of information including official correspondence, informers’ reports (*jurnal*), telegraphic dispatches, statistical data, photographs, books, as well as a rich collection of domestic and international newspapers and illustrated journals. Designed for the collection and filing of information, this archival constellation turned Yıldız into a center of what a contemporary Ottoman observer called a “network of curiosity” (*merak şebekesi*). Highly cognizant of the documentary power of the photographic image, Abdülhamid amassed a collection of over 36,000 photographs in his palace library as part of this broader archival project. This visual collection comprised a hybrid *mélange* of photographic images that ranged from imperial monuments, landscapes, officials’ portraits, and mug shots of convicts to illustrated astronomical albums, furniture catalogs, and ethnographic postcards.

My research involves a thorough study of the texture and logic of this remarkably rich and heterogeneous visual archive; it investigates the ways in which knowledge about the empire and the world was amassed, ordered and processed in the archive through the agency of photography and its intense entanglement with other media. I examine the visual archive as a fluid and fragmented field of raw information that could be copied, reassembled, repurposed, disseminated, and utilized on demand. Through specifically historicized case studies (such as photographic expedition albums describing Ottoman history and geography) I explore

the visual archive's intense connectivity with the broader archival field at Yıldız, as well as its continuous exchange with the broader, dynamic media environment that stretched beyond the palace walls; There was constant exchange between these domains – a constant flow of commercial photography albums, journals and catalogues streamed in to the archive, and, on occasion, photographs and newspaper clippings spilled out to be serviced to the press.

My position, therefore, is mainly informed by the Hamidian archive's condition of mobility and mutability, definitive attributes of any modern endeavor of archiving and knowledge production. Instead of embarking on a reconstructive effort to decode the original meanings of the Yıldız photographs through their image content, I propose to situate them within the messiness of the modern and polyvalent environment of medial production, dissemination and reception. Rather than approaching the photographic material as discrete objects of purely aesthetic and connoisseurial interest, or as self-contained and expressive witnesses to their age, I take them as open and provisional documents that were exposed, in their ongoing archival life and beyond, to multiple visual, textual and material encounters.

Departing from an empirical study of specific examples of archival performance and mobility, and informed by recent approaches in visual culture studies, archival studies, media theory, visual anthropology, and the nascent field of media archaeology, my study aspires to be a first in investigating the Hamidian visual collection as a protean archival project, with due reference to its diverse, bureaucratic and mediatic contexts of operation.

“MERAK ŞEBEKESİ”: SULTAN II. ABDÜLHAMİD'İN GÖRSEL ARŞİVLERİ

Münzevi bir sultan olmakla beraber II. Abdülhamid (s. 1876-1909) 19. yüzyılın modern betimleme ve temsil teknolojilerine yakın ilgisi olan bir hükümdardı. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl dönümünde, yani kitleli medya çağının hemen eşiğinde, Yıldız Sarayı Babıâli'nin otoritesini devralıp gölgeleyen bir konuma geçmiş, dönemin gelişen bilgi toplama, işleme ve

iletim tekniklerine duyarlılık kazanmış ve imparatorluk idari yapısının yeni sinir merkezi haline gelmişti. Yıldız'daki saray kütüphaneleri, ofisler ve okuma odaları genişleyen, katmanlanan ve Abdülhamid'in idari kontrol tutkusunu yansıtan çok odaklı bir arşiv alanı oluşturuyordu. Bu kesif ve yaygın arşivsel yapı içinde ham veriler talep üzerine işleniyor, yeniden düzenleniyor ve kullanıma hazır hale geliyordu. Yıldız'daki geniş arşivsel alan, idari yazışmalar, jurnaller, telgraf çıktıları, istatistiksel veriler, fotoğraflar, kitaplar ve çok zengin, yerli veya yabancı gazete ve resimli dergi koleksiyonları gibi farklı mecralara yayılmış bilgi öbeklerini kapsıyordu. Bilgi depolaması ve tasnifine odaklı bu arşiv sistemi Yıldız'ı, o dönemde yaşamış bir gözlemcinin tanımıyla bir "merak şebekesi" haline getirmişti. Fotoğraf imgesinin belgesel kudretinden fazlasıyla haberdar olan sultan, bu büyük arşivleme projesinin parçası olarak saray kütüphanelerinde 36,000'ı aşkın imge içeren bir fotoğraf koleksiyonu oluşturmuştu. Bu görsel koleksiyon, tarihi anıt imgeleri, imparatorluk manzaraları, memur, asker, mahkum ve savaş esiri portreleri, resimli gökbilim albümleri, mobilya katalogları ve etnografik kartpostallar gibi türlü malzemeyi içeren zengin ve açık uçlu bir imaj alaşımı olarak kurgulanmıştı.

Araştırmamda bu devingen ve heterojen görsel arşivin dokusunu ve işleyiş mantığını anlamaya çalışıyorum. Fotoğrafın fâilliği (ve diğer medya araçlarıyla yoğun ilişkisi) üzerinden hem imparatorluğa, hem de dünyaya dair bilginin arşivde ne şekillerde biriktirilip, harmanlanıp işlendiğini inceliyorum. Görsel arşive, kopyalanabilen, yeniden formatlanıp yeniden işlevlendirilebilen, çoğullaştırılıp yayılabilen akışkan ve çok parçalı ham bilginin alanı olarak yaklaşıyorum. Yakından tarihselleştirilmiş kaynak incelemeleri üzerinden (imparatorluk tarihi ve coğrafyasını belgeleyen keşif gezileri gibi) görsel koleksiyonun hem Yıldız'daki geniş arşiv alanıyla bağlantılarını, hem de saray duvarlarının ötesinde uzanan devingen medya iklimiyle süregiden alışverişini belgelemeyi hedefliyorum (arşiv ve medya alanları arasında muhkem sınırlar yoktu – arşive düzenli bir akış halinde ticari fotoğraf albümleri, dergiler ve kataloglar giriyor, ve, yeri geldiğinde de, saraydan basına fotoğraflar veya gazete kupürleri servis ediliyordu).

Buradaki yaklaşımımı esas olarak Abdülhamid arşivlerindeki devingenlik ve akışkanlık durumu belirliyor – bunlar da her tür modern arşivleme ve bilgi üretimi sürecinin asal özellikleri. Amacım Yıldız koleksiyonu fotoğraflarının "ilk ve özgün anlamlarını" yalnızca görsel içerikleri

üzerinden deşifre etmek değil, onları içinde var oldukları modern ve çok katmanlı medyasal üretim, yayılım ve alımlama ortamının dağınıklığı ve keşmekeşi içinde anlamak. Fotoğraf malzemesine sırf estetik ilgi nesnelere olarak, ya da kendi çağlarının berrak göstergeleri, dışavurumcu tanıkları olarak yaklaşmaktansa, onları süregiden arşiv yaşamlarında (ve ötesinde), yeniden ve yeniden işlevlendirilip anlamlandırıldıkları süreçlerde, birçok görsel, metinsel ve maddi karşılaşmaya maruz kalan açık ve ârzi belgeler olarak algılamayı tercih ediyorum.

Çalışmam bir taraftan Yıldız görsel arşivinin işleyiş ve hareketliliğine dair somut tarihsel örneklere dayanmakta, diğer taraftan da görsel kültür çalışmaları, arşiv çalışmaları, medya kuramı, görsel antropoloji, ve yeni filizlenen medya arkeolojisi alanlarındaki yeni yöntemsel yaklaşımlar ışığında şekillenmektedir. Sultan Abdülhamid'in görsel koleksiyonunu, faaliyetinin kaynağı olan çeşitli bürokratik ve medyasal bağlamları gözetererek, bütüncül arşivsel mantığıyla anlamaya odaklı bu çalışma, alanında bir ilk olmaya namzettir.

**Ersoy, Akın
Uçar, Hasan**

AN EVALUATION OF THE PRODUCTION OF A GROUP OF STONE PIPES FOUND IN THE EXCAVATION OF THE AGORA OF SMYRNA AND THEIR PLACE IN THE STUDY OF OTTOMAN PIPES

Evaluating the place of pipes found in pictorial portraits, as well as collections and archaeological excavations in Ottoman daily life shows that pipes were one of the most used items in Ottoman society. The material of these pipes and accordingly their production techniques vary. Evaluating a couple of stone pipes made of limestone and marble, and those made of earthenware found in the excavation in the Agora of Smyrna will narrow down both the technical and the material varieties. Ancient-period stones found in the archaeological site and used in pipe production make the stone pipes found in the excavation much more special.

The studies on Ottoman pipes distinguish their types only by considering the abundance of earthenware pipes, which is because of their material and production methods. The samples of Ottoman stone pipes are much less in number compared to the earthenware ones, and such samples have been determined to have similar forms with the earthenware pipes generally. Stone pipes found in the excavation in the Agora of Smyrna differ from the limited samples made of meerschaum from the point of material and form. In spite of the fact that Agora samples made of limestone and marble have a single type, pipes with tobacco reservoirs and flue that were failed to be opened completely prove that stone pipes were produced in this site.

The mould technique which enables mass production as well as the production of identical items is the most preferred method to produce earthenware pipes. The mould technique was used most intensively in Turkish art during the Seljuk and Beylik (Principality) periods. The mould press technique began to be utilized intensively together with the smoking pipes from the 17th century, and it was the preferred earthenware production technique until cigarette consumption became widespread. Production with a potter's wheel was generally preferred in the production of the open and close-formed-containers between the 17th and the 20th century. While pipes with their tobacco reservoir and the flues designed

together are extremely widespread, the pipes shaped on the potter's wheel increase the production techniques and form variety. Such pipes have a more vertical form and are plainer than the ones shaped by a mould. Furthermore, their flues are different from those in the other group which have their flues joined in varying angles.

Another potter-work pipe type has polygonal flues and tobacco reservoirs. These are completely different from the previous type since these pipes are made of potter's clay and are glazed. When the material of the stone pipes found in the Agora Excavation is disregarded, they show close similarity with the glazed samples produced by potters. The fact that pipes made in both of these two different materials are plainer than the mould shaped pipes indicates the interaction between these two types.

As a conclusion, stone pipes which are found among the Ottoman findings in the Agora of Smyrna and which are made of local materials, have both similarities and differences with earthenware pipes. Such samples made of stone materials different from meerscham are uncommon types among Ottoman pipes.

SMYRNA AGORASI KAZISINDA BULUNMUŞ BİR GRUP TAŞ LÜLENİN ÜRETİMİNE VE OSMANLI LÜLELERİ ARASINDAKİ YERİNE YÖNELİK DEĞERLENDİRME

Resimsel betimlemeler ile koleksiyonlar ve arkeolojik kazılarda bulunan lülelerin Osmanlı günlük yaşamı içindeki yeri değerlendirildiğinde, lüleler Osmanlı toplumunda en sık kullanılan eşyalardan biridir. Bu lülelerin malzemeleri ve malzemeye bağlı üretim teknikleri farklılık göstermektedir. İzmir Agorası Kazılarında bulunan bir grup kireç taşı ve mermerden yapılmış taş lüle ile yine aynı kazıda bulunmuş pişmiş toprak lülelerin bir bütün içerisinde değerlendirilmesi hem teknik çeşitliliği hem de malzeme çeşitliliğini dar alanda pekiştirecektir. Agora ören yerinde bulunan antik dönem taş malzemelerinin bu üretimde kullanılmış olması kazı çalışmalarında bulunmuş taş lüleleri daha da özel kılmaktadır. Pişmiş toprak lülelerin yapım malzemesi ve üretim tekniğine bağlı olarak sayısal fazlalığı dikkate alındığında, Osmanlı lüleleri üzerine yapılmış çalışmalar Osmanlı lüle tiplerini kesin olarak ortaya koymaktadır. Osmanlı taş lülelerinin örnekleri ise

pişmiş toprak lülelere oranla çok daha az bulunmuş, bu örneklerin de genel anlamda pişmiş toprak lülelerle benzer formlarda oldukları saptanmıştır. İzmir Agorası kazılarında bulunmuş taş lüleler malzeme ve form açısından lüle taşından yapılmış sınırlı sayıdaki örnekten farklılık göstermektedir. Kireç taşı ve mermerden yapılan Agora örnekleri genelde tek tip sergilese de bazı örneklerde gerek tütün haznesi gerekse duman yolunun tam olarak açılmaması, bu ören yeri içerisinde taş lüle üretiminin yapıldığını kesin olarak ispatlamaktadır.

Benzerlerinin üretilmesinin yanında seri üretime de imkân sağlayan kalıp tekniği pişmiş toprak lüle üretiminde çok tercih edilen yöntemdir. Türk Sanatında bu tekniğin kullanımı dikkate alındığında, Selçuklu ve Beylikler dönemi kaplarında en yoğun dönemi yaşadığı anlaşılmaktadır. Kalıba baskı tekniği tütün içme malzemesi lülelerle birlikte 17. yüzyıldan itibaren yeniden yoğun şekilde kullanılmaya başlanarak sigaranın yaygın biçimde kullanılmasına kadar tercih edilen bir lüle üretim tekniği olmuştur. Genellikle açık ve kapalı formlu kapların üretiminde tercih edilen çömlekçi çarkı ile üretim 17.-20. yüzyıl arasında vazgeçilmez bir kullanım eşyası olan lülelerin yapımında da tercih edilmiştir. En yaygın kullanılan form olan duman yolu ve haznenin birlikte tasarlandığı *lüleci işi* ürünler son derece yaygınken, çarkta biçimlendirilmiş lüleler hem yapım tekniğini hem de form çeşitliliğini arttırmaktadır. Kalıpta biçimlendirilen lülelere göre daha dikey bir form sergileyen bu lüleler daha sadedir. Ayrıca diğer grupta üretilmiş lüleler de gövdeye farklı açılarla bağlanan duman yolu bu grupta yer almamaktadır. Çömlekçi işi diğer bir lüle tipi ise duman yolu bulunan, duman yolu ve tütün haznesi çokgen profilli lülelerdir. Malzeme özellikleri dikkate alındığında *lüleci işi* örneklerin kil özelliklerinden tamamen farklılık gösteren bu tip, çömlekçi kilinden yapılmıştır ve bu örnekler sırlıdır. Agora kazısında bulunmuş taş lüleler malzeme özellikleri dikkate alınmazsa çömlekçilerin ürettiği sırlı örneklerle çok yakın benzerlik göstermektedir. Farklı iki malzemeden yapılmış lülelerin kalıpla biçimlendirilmiş lülelere göre daha sade olmaları da iki tip arasındaki etkileşimi ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Smyrna Agorası, Osmanlı buluntuları arasında yer alan, yerel malzemelerden yapılan taş lüleler, pişmiş toprak lülelerle benzerlik gösterdiği gibi farklılık da göstermektedir. Lüle taşından farklı taş malzemelerle yapılmış bu örnekler Osmanlı lüleleri içerisinde eşine az rastlanır türdendir.

Eryılmaz, Fatma Sinem

WHERE GEOGRAPHY, MYTH, AND POLITICS MEET: AN INTERPRETATION OF THE TERRESTRIAL DISK OF THE OTTOMAN IMPERIAL SCROLL

In my paper, I plan to analyze and interpret the terrestrial disk in the Ottoman Imperial Scroll (*Tomar-ı Hümayun*), which was initially prepared for Sultan Süleyman (r. 1520-1566) and now preserved in the Topkapı Palace Museum Library (A. 3599). There has not been a study of the disk to date except for the preliminary examination in my doctoral thesis on the works of ‘Arif and Eflatun, the *shehname* writers of Sultan Süleyman (*The Shehnamecis of Sultan Süleyman: ‘Arif and Eflatun and Their Dynastic Project*, University of Chicago, 2010), where I argued that ‘Arif began the project of the Scroll and Eflatun executed the first half including the terrestrial disk. The conference paper will be an interpretation of the disk based on further analysis and research. At the same time, it will be an integral part of a larger study on the Scroll in its entirety that I plan to publish in 2021.

For the conference, I plan to interpret the disk along three lines of analysis. Firstly, I will treat the disk as a case study for the relationship between myth and its visual representation. I will argue that the terrestrial disk represents the world in relation to the mythical history of Alexander the Great. Here, for comparison, I will prioritize the textual and visual representations of Alexandrian stories that were more relevant for the Ottoman palace of the mid-sixteenth century, when the Scroll was prepared.

Secondly, I will discuss the possible meanings of the disk in the context of the Scroll and its program of symbolically representing Divine Creation on the one hand, and the historical place and mission of the Ottoman dynasty and its tenth sultan, Süleyman, on the other. These first two lines of treatment will be interconnected through the significance of Alexander in pre-modern Turco-Persian civilization as a universal ruler with a quasi-prophet status. His association with the concept of wisdom through the figures of Aristotle and Khidr (Hızır) will be another important element of the discussion. Alexandrian stories were instrumental in treating the concept of Divine knowledge and its different manifestations in the literary culture that was inherited and further cultivated in the Ottoman intellectual

environment. The Scroll and its Alexandrian disk can also be seen as a natural component of the same environment.

Finally, I will problematize the viewer's expectations and the nature of his/her gaze with respect to treating pre-modern maps and geographic representations. How could the expectations of the document's original audience have affected the production of the terrestrial disk at hand? How do the assumptions that our own gaze carry, influence our understanding and interpretation of it? How are we to interpret such an overly schematic representation of the world when much more rational and realistic world and territorial maps were already known in the Ottoman palace? Should we, after all, treat the Scroll's terrestrial disk as a map?

COĞRAFYA, EFSANE VE SİYASETİN BULUŞTUĞU YER: TOMAR-I HÜMAYUN'DAKİ DÜNYA TEMSİLİ ÜZERİNE

Bildirimde Sultan Süleyman'ın hükümranlığı sırasında (1520-1566) başlanan *Tomar-ı Hümayun*'da bulunan disk şeklindeki dünya temsilini inceleyip yorumlayacağım. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde muhafaza edilen A. 3599 numaralı rulo şeklindeki bu eser üzerine Şikago Üniversitesi için 2010 yılında tamamladığım doktora tezindeki kısıtlı inceleme (*The Shehnamecis of Sultan Süleyman: 'Arif and Eflatun and Their Dynastic Project*) dışında bu güne kadar henüz başka bir çalışma yapılmamıştır. Tezimde, içinde bildirimim konusu olan dünya temsilinin de bulunduğu bu eserin hazırlıklarına Süleyman döneminin ilk şehnamecisi 'Arif'in başladığını ve yine aynı padişahın döneminde tamamlandığını düşündüğüm ilk yarısını ikinci şehnameci Eflatun'un icra ettiğini savunmuştum. Konferansta sunmayı planladığım çalışma sözünü ettiğim bu ilk incelemenin ertesinde yaptığım araştırma ve incelemenin sonucu olacaktır. Aynı zamanda, *Tomar-ı Hümayun*'un tümü üzerine yapmakta olduğum ve 2021 yılı içinde kitap olarak basılmasını planladığım kapsamlı çalışmanın bir parçasıdır.

Bildirimde *Tomar*'daki dünya temsilini üç farklı açıdan inceleyeceğim. Öncelikle, konu edeceğim diski efsane ve temsili arasındaki ilişkiyi ele almak yolunda bir örnek olarak değerlendirmeyi planlıyorum. Sunumumun bu bölümünde *Tomar*'daki diskin Büyük İskender ile ilişkilendirilen

efsanelerin anlamlandırdığı bir dünyayı temsil ettiğini iddia edeceğim. İskender odaklı kurgulanmış edebi ve görsel temsillerden karşılaştırma amaçlı kullanacağım örnekleri, öncelikle 16. yüzyıl ortasında, yani *Tomar*'ın hazırlandığı dönemde Osmanlı düşün dünyasında etkin olanlar arasından seçeceğim.

Yer diskinin olası anlamlarını ayrıca *Tomar*'ın genel çerçevesi içinde ve belgenin bir yandan sembolik olarak temsil ettiği Yaratılış'ın İslami mitolojiye uygun öyküsü ve bir yandan da hem Osmanlı Hanedanı hem de onuncu sultan Süleyman'a atfettiği tarihsel konum ve misyonu göz önüne alarak değerlendireceğim. Kısaca özetlediğim bu iki bakış açısı esasen İskender'in modern öncesi Türk-İran uygarlığında peygamberimsi bir dünya imparatoru olarak tanımlanabilecek ayrıcalıklı konumu üzerinden birbirine bağlanabilir. İskender'in bazı rivayetlerde Aristo ve bazılarında Hızır'ın şahısları aracılığıyla hikmet kavramı ile ilişkilendirilmesi sunumumda değinmek istediğim bir başka önemli unsur olacak. Osmanlı düşün dünyasının miras alıp geliştirdiği yazın kültüründe sıkça işlenen İlahi Hikmet kavramı ve bu kavramın farklı dışavurumları konularında Büyük İskender ile ilgili efsanelerin ad ve ilham verdiği eserler aracılık görevi yapmışlardır. *Tomar-ı Hümayun* ve ihtivasındaki İskender'le ilişkilendirdiğim disk bu düşün çevresinin doğal parçası olarak da görülebilir.

Yer diskinin son olarak, modern öncesi harita ve coğrafi temsillerin kullanıcılarının bu görsellere bakışının niteliği ve farkında olarak ya da olmadan barındırdığı beklentileri sorgulayarak yaklaşacağım. Bu belgenin ilk kullanıcılarının beklentileri elimizdeki diskin hazırlanışını nasıl etkilemiş olabilir? Modern kullanıcılar olarak bizim bakışımızın barındırdığı beklentiler diski anlamlandırmamız yönünde bizi nasıl etkiliyor? Bu dönemde çok daha rasyonel ve gerçekçi dünya temsillerin ve yerel haritaların bilindiği Osmanlı sarayında böylesine son derece şematik bir dünya temsiline yapılmış ve kullanılmış olmasını nasıl yorumlayabiliriz? Tüm bu sorgulamanın sonunda, acaba *Tomar*'ın disk şeklindeki dünya temsiline bir harita olarak değerlendirmek doğru olacak mıdır?

Farhad, Massumeh

CIRCULATING IMAGERY: OTTOMAN AND SAFAVID ALBUMS IN THE 17TH AND 18TH CENTURIES

By the 17th century, the Ottomans had formulated their own distinct pictorial language, which had shed earlier references to Timurid and Safavid visual idioms. It was self-consciously translated into all media, especially the arts of the book. Favoring grand dynastic and historical texts, these illustrated manuscripts were replete with paintings of royal military campaigns, lavish banquets, and ambassadorial receptions, which together reinforced the dynasty's political, military, and economic power in the region. The new, carefully crafted visual mode distanced itself from contemporaneous Safavid tradition of book painting, which favored more lyrical literary works.

Historical and literary texts, however, were not the only form of manuscripts that combined word and image. In Safavid Iran, independent drawings, paintings, and calligraphic fragments were carefully assembled in codices, known as *muraqqa'* (album), a term derived from the patched cloak of Sufis. The earliest examples date back to 15th-century Timurid Iran, but the *muraqqa'* became particularly popular after the late 16th century and spread to Ottoman Turkey and Mughal India. With its collection of independent fragments, the format served as an alternative to the illustrated literary text.

One of the notable characteristics of albums was that it gave its patrons greater freedom in the selection, format, and content and allowed them to express their personal taste and artistic preferences. Members of the royal elite commissioned some of the earlier *muraqqa'*s, such as the celebrated Gulshan Album, prepared for the Mughal emperor Jahangir in the first half of the 17th century, or the impressive *muraqqa'* created by Kalender Pasha for Ahmed I in the early 17th century. Most later examples, however, were made for or acquired by anonymous patrons, such as merchants, governors, and physicians in both Ottoman Turkey and Safavid Iran.

By definition, works intended for albums are autonomous fragments, which were often assembled and disassembled and migrated from one volume to another. A close examination of a series of *muraqqa'*s in the

Topkapı Palace Library and the Bibliotheque Nationale de France suggest that many Safavid drawings, paintings, and calligraphic fragments (*qita'*) today appear, in fact, in Ottoman rather than Safavid albums. The prevalence of Safavid content in Ottoman albums suggests that at least among the intellectual elite, the taste for Persian aesthetics continued well after the late 16th century and after the creation of an official Ottoman pictorial language. This persistent taste is best exemplified in the more informal and personal album format.

The presentation will consider some 17th-century and early 18th-century *muraqqa'*s in the Topkapı Palace Library and the Bibliotheque nationale de France to shed light on Safavid-Ottoman aesthetic interactions and provide a more nuanced understanding of their artistic and cultural relations. Moreover, the heterogeneous content of these albums suggests the growing role of artists, merchants, and middlemen, who ensured the availability and wide circulation of Safavid images to satisfy Ottoman (and Mughal) taste.

DOLAŞAN İMGELER: 17. VE 18. YÜZYILLARDA OSMANLI VE SAFEVİ ALBÜMLERİ

17. yüzyıl başlarında Osmanlılar çoktan kendilerine özgü temsil dilini geliştirmişlerdi. Bu temsil tarzı başta kitap sanatları olmak üzere her türlü malzemeye uygulanıyordu. Daha çok hanedanı ve tarihini anlatan metinlerin tercih edildiği el yazmaları askeri seferler, gösterişli ziyafet ve düğünler, elçi kabulleri gibi hanedanın bölgedeki siyasi, askeri ve ekonomik gücünü yansıtan resimlerle donatılıyordu. Bu yeni, özenle oluşturulmuş temsil anlayışı, daha çok lirik edebiyat yapıtların tercih edildiği Safevi resim geleneğinden epeyce farklıydı.

Kuşkusuz söz ve imgeyi bir araya getiren el yazmaları sadece tarih ve edebiyat metinlerinden oluşmuyordu. Safevi İran'ında murakka'larda (albüm) metinden bağımsız desen ve resimler, hüsn-i hat örnekleri özenle derlenip ciltleniyordu. En erken örnekleri 15. yüzyıl Timurlu İran'ında hazırlanmış olmakla birlikte murakka' türü özellikle 16. yüzyılın sonlarında popüler olmuş, Osmanlı Türkiye'sine ve Babürlü Hindistan'ına da yayılmıştır. Murakka'ların birbirinden bağımsız parçalardan oluşan

formatı resimli metinleri barındıran el yazmaları geleneğine farklı bir alternatif oluşturuyordu.

Albümlerin en çarpıcı özelliklerinden biri, sahiplerine seçki, format ve içeriğin belirlenmesinde kendi kişisel-sanatsal beğenilerini ifade edebilecekleri bir özgürlük sağlıyor olmasıdır. 17. yüzyılın ilk yarısında Babürlü hükümdarı Cihangir için hazırlanmış ünlü Gülşen Albümü veya 17. yüzyılın başında Kalender Paşa'nın Osmanlı sultanı I. Ahmed'in emriyle derlediği etkileyici albüm gibi erken yapıtlar saraylı seçkin sınıfın üyeleri tarafından sipariş edilmiştir. Daha geç örnekler ise, Osmanlı Türkiye'sinde veya Safevi İran'ında tüccar, vali veya doktor gibi mesleklerden, isimleri bilinmeyen bireylerin sipariş ettiği ya da satın aldığı eserlerdir.

Albümlere yerleştirilmek üzere hazırlanan eserlerin bir kitap metninden bağımsız olması, doğal olarak, biraraya getirildiği gibi zaman içinde birbirinden ayrılabilmelerine, bir albümden diğerine transfer edilebilmelerine de izin verir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Bibliothèque nationale de France'da bulunan bir grup albüm, pek çok boyalı ve boyasız Safevi imgesi ve hat örnekleri barındırmasına karşın Osmanlı sahipler için yapılmıştır. Osmanlı albümlerinde Safevi eserlerinin yoğunluğu, seçkinler arasında 16. yüzyıl sonunda tam olarak yerleşen Osmanlı tarzının yanında Fars estetiğine olan ilginin devam ettiğine işaret eder. Bu ilgi de çok daha bağımsız ve kişisel içeriğiyle albümlerde yansır.

Bu bildiri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Bibliothèque nationale de France'da bulunan 17. ve 18. yüzyıllarda derlenmiş bazı albümleri Osmanlı-Safevi sanatsal etkileşimini, kültürel ve sanatsal ilişkilerini biraz daha ayrıntılarıyla anlamak üzere ele almayı amaçlamaktadır. Ayrıca albümlerin heterojen yapısının görünür kıldığı gibi, Osmanlı (ve Babürlü) ilgisini besleyen Safevi imgelerinin dolaşımının ve ulaşılabilirliğinin sağlanmasında sanatçıların, tüccarların ve aracılardan giderek artan rolleri de tartışılacaktır.

Farhat, May

BEIRUT'S GREAT UMARI MOSQUE IN THE LATER OTTOMAN PERIOD

The history of Beirut during the later Ottoman period has attracted much scholarly attention. Its mosques however have yet to be studied. In this paper, I examine the patronage of Beirut's principal mosque, the Great Umari Mosque located in the center of the old medieval town, during the later Ottoman period. The mosque, a converted 12th-century Crusader Church, is a palimpsest of additions and renovations that date from the Mamluk period to the present. From 1850 onwards, with the rise of Beirut's status in the Ottoman provinces, the mosque became the focus of attention of Ottoman Sultans and governors.

Following the building of the road that connected Beirut to Damascus in 1862, Sultan Abdul Aziz (1861-1876) donated "three hairs from the beard of the Prophet" in recognition of the city's position as one of the gateways to the Ka'ba. This was commemorated by an inscription that states that the relic (*athar sharif*) was gifted in 1276/1859–60 and entrusted to the Fakhury family. In July 1886, following a visit to the mosque, the governor general of Beirut Abd al-Khaliq Nassuhi Bek observed the narrowness of the shrine (*maqam*) of Prophet Yihya, located within the mosque's prayer hall, and directed his efforts toward having it enlarged. Expanding the mosque and adding a minaret was also considered. Few months later, an imperial decree by Sultan 'Abd al-Hamid II, dated February 1887/Jamadi I 1304, authorized the rehabilitation of the tomb. A metal-grilled aedicule was designed and inserted into the qibla wall. The *maqam* had its own caretaker (*turbatdar*), assigned to a Beirut family, the Bekdash. With Beirut becoming the capital of an expansive province, Beirut notables became concerned with enhancing the status of the Umari mosque, advocating for its restoration and expansion. In 1894, a new entrance to the mosque was inaugurated following the enlargement of the street, allowing the governor to arrive from his palace by a horse drawn cart to meet the bureaucrats and local dignitaries gathered at the entrance. An official document, listing the salaries of the religious officials assigned to the Umari mosque, drawn from the mosque's endowments, survives in the Yıldız Palace archives. The staff, whose appointment needed the approval of the Sultan, included

a principal and an assistant Imam, a teacher of Hanafi Law, a preacher (*khatib*), muezzins, Qur'an readers, the caretakers of the turba, i.e. Nabi Yihya's shrine, and a time keeper. In 1908, a committee was formed to look again into the restoration and the expansion of the mosque. Finally, in 1909, the Administration of Religious Endowments in Istanbul authorized the lighting of the three big mosques of Beirut with gas. Using newspaper reports, waqf documents, and Ottoman archival material from the period, this article retraces the history of Beirut's principal mosque during the later Ottoman period. It seeks to shed light on the life of a significant communal mosque, and its changing identity against a rapidly expanding city, and an effervescent political and social scene.

BEYRUT'TA GEÇ OSMANLI DÖNEMİ UMARİ CAMİSİ

Beyrut'un geç Osmanlı dönemi tarihi akademisyenlerin ilgisini çok çekmiştir. Ancak camileri henüz çalışılmamıştır. Bu bildiri, eski Orta Çağ kasabasının merkezinde bulunan Beyrut Ulu Camisinin Osmanlı dönemindeki patronajını incelenecektir. Cami, işlevi değiştirilmiş bir 12. yüzyıl Haçlı kilisesidir. Memlûk döneminden günümüze kadar uzanan, farklı dönemlerin ek ve yenilemelerini bünyesinde barındıran bir palimpsest niteliğindedir. 1850'den itibaren Beyrut'un Osmanlı illeri arasındaki statüsünün yükselmesiyle, cami, Osmanlı Sultanlarının ve valilerinin dikkat odağı oldu. Beyrut'u 1862'de Şam'a bağlayan kara yolunun inşasından sonra Sultan Abdülaziz (1861-1876), kentin Kabe'ye açılan kapılardan biri olarak konumunun tanınması için "Peygamberin sakalından üç kıl" hibe etti. Bu röliklerin (*asar-ı şerif*) 1276/1859-60 yıllarında Fakhury ailesine hediye edildiğini belirten bir kitabe ile belgelenmiştir. 1886 yılının Temmuz ayını takiben Beyrut Genel Valisi Abdüllahid-Halid Nassuhi Bey, camiye yaptığı ziyarette, caminin ibadethanesinde bulunan Yahya Peygamber makamının dar olduğunu görmüş ve genişletilmesine yönelik çabaları yönlendirmiştir. Caminin genişletilmesi yanı sıra bir minare eklenmesi de düşünülür.

Birkaç ay sonra, Cemaziyevvel 1304/Şubat 1887 tarihli Sultan II. Abdülhamid'in makamın yeniden düzenlenmesine izin verdiğine dair bir ferman gelir. Kible duvarına metal ızgaralı bir bölüm tasarlanarak yerleştirilir. Makamı korumakla görevli bir türbedar da Beyrutlu Bekdaş

ailesine atanır. Beyrut'un geniş bir eyaletin başkenti haline gelmesiyle, Beyrut'un önde gelen aileleri arasında Umari camisinin statüsünün arttırılması, restorasyonu ve genişletilmesi önemli bir mesele haline gelir. 1894 yılında sokağın genişletilmesinin ardından, camiye valinin sarayından bir at arabasıyla gelerek toplanan bürokratları ve yerel eliti karşılayabileceği yeni bir giriş yapılır. Vakfiyesi uyarınca Umari camisinde çalışan din görevlilerin maaşlarını listeleyen resmi bir belge bugün Yıldız Sarayı arşivlerinde bulunmaktadır. Sultanın onayı ile tayin edilen personel, bir imam ve yardımcısı, bir Hanefi hukuku öğretmeni, bir vaiz (hatip), müezzinler, Kur'an kıraatçıları, bir muvakkit, Yahya Peygamber makamının türbedarlarından oluşur. 1908 yılında, caminin restorasyonuna ve genişletilmesini incelemek için bir komite kurulur. 1909'da ise İstanbul'daki Vakıflar İdaresi, Beyrut'taki üç büyük caminin gazla aydınlatılmasına izin verir.

Bu bildiri de dönemin gazete haberlerini, vakfiyeleri ve Osmanlı arşiv malzemesini kullanarak geç Osmanlı döneminde Beyrut'un en önemli camisinin tarihini yeniden izlenecektir. Bildirinin ana amacı önemli bir toplumsal caminin tarihine ve hızla genişleyen kentin canlı siyasal ve sosyal sahnesinde değişen kimliğine ışık tutmaktır.

Fellinger, Gwenaëlle

INTERWOVEN HISTORIES: OTTOMAN BANNERS IN FRENCH COLLECTIONS

This paper aims to study some Ottoman banners kept in French collections. The first one belongs to the Musée du Louvre's collection and was long exhibited in the galleries during the first half of the century. It was then kept in storage from the Second World War onward, and was recently rediscovered. What is more, the previous exhibition in the Museum caused its degradation and it needed to not only be studied, but also to go under a long conservation process that revealed a number of new features, inducing us to reconsider its dating and history before its arrival in our collection.

Banners are also found in other French Museums, including Lyon, Rochefort (the former Pierre Loti collection) or Paris (the former Victor Hugo collection or the Decorative Arts Museum of Paris). They will serve as elements for comparison for the study of the Louvre banner, but will also help to understand a group of textiles that still present quite a puzzling question.

An in-depth study of the Louvre banner, including its technical analysis, iconography and comparison with similar artworks, has raised some question, both on a technical level and on the dating of the French group: while preparing the conservation process, some new material elements appeared that serve to increase our understanding of the technique and textiles employed. The preliminary study showed, for example, that this banner was of real lampas and that it employed a specific technique of painting over the textile, in addition to the dyeing of fibers, but that it also had various kinds of metallic thread. Depending on all these varieties that came to light only now, we hope to be able to suggest a reconstruction of the original visual aspect of the banner.

Moreover, the history of the entire group studied here may be linked to the milieu of great French collectors of Islamic art during the second half of the 19th and early 20th century. They are probably later than the often studied similar textiles. The symbolic meaning and use of these banners can also be questioned, through the use that was made of them in Europe in the 19th century. What was their role among the objects forming the

collection of such artists as Victor Hugo or Pierre Loti? Were they acquired in the Ottoman Empire or through the Art Market? How were they re-used in European public and private collections? Are they carrying a specific symbolism for their owner? Does this include some clues for their dating?

This paper presents the history, physical characteristics and techniques of all of these artworks. It also discusses the entire group of Ottoman banners and the place of textiles from the 19th century, which is still puzzling on many levels. It thus aims to complete the corpus of published work on Ottoman banners, with the addition of the banners kept in French collections.

BİRLİKTE DOKUNAN TARİHLER: FRANSIZ KOLEKSİYONLARINDAKİ OSMANLI SANCAKLARI

Bu bildiri, Fransız koleksiyonlarında bulunan bazı Osmanlı sancaklarını incelemeyi amaçlamaktadır. Bunlardan ilki Louvre Müzesi'nin koleksiyonundadır ve yüzyılın ilk yarısında galerilerde uzun süre sergilenmiştir. Aynı sancak, II. Dünya Savaşı'ndan bu yana sergiden kaldırılarak müzenin deposuna alınmış, kısa bir süre önce yeniden keşfedilmiştir. Üstelik müzede sergilenirken oldukça yıprandığı için çalışmak üzere ele alındığında uzun bir konservasyon işlemine de tabii tutulmuştur. Bu süreçte, daha önce bilinmeyen birçok niteliği de ortaya çıkmış, bu nitelikler sancağın üretim tarihi ve müzemize gelmeden önceki tarihine dair fikirlerimizi yeniden değerlendirmeyi gerektirmiştir.

Diğer bazı örnekler ise Lyon, Rochefort ve Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi gibi çeşitli Fransız müzelerinde bulunmaktadır. Bu örneklerden Rochefort'ta bulunanlar eskiden Pierre Loti'ye, Paris'tekiler ise Victor Hugo'nun koleksiyonuna aitti. Bu eserler Louvre sancağı için karşılaştırma malzemesi olarak kullanılacağı gibi, aynı zamanda hala birtakım sorular barındıran bir grup olarak da incelenecektir.

Louvre müzesindeki sancağın teknik analizi, ikonografisi ve benzer sanat eserleri ile karşılaştırılması yoluyla derinlemesine yapılan bir çalışma, kullanılan teknikler veya Fransız grubunun tarihlendirilmesi ile ilgili bazı soruların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Öte yandan, konservasyon sırasında

ortaya çıkan malzemeye ilgili yeni veriler kumaşların yapım tekniklerinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmuştur. İlk çalışmaların gösterdiğine göre sancak, üzerine boyama yapılabilen gerçek lampas tekniğinde dokunmuş, iplikler boyandığı gibi metal iplikler de kullanılmıştır. Bütün bu nitelikleri yeni tespit edilmiştir. Sancağın özgün görünümünü yansıtmak üzere bir rekonstrüksiyon yapılabilmesi umulmaktadır.

Genellikle daha önce çalışılmış kumaş örneklerinden daha geç tarihli olan ve geçmişleri 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da İslam sanatının büyük koleksiyoncuları ile bağlantılı olan bu eserler kendi içlerinde tutarlı bir grup olarak çalışılmalıdır. Bu sancakların sembolik anlamları ve kullanımları, 19. yüzyılda Avrupa'daki kullanımları incelenerek de sorgulanabilir. Victor Hugo ya da Pierre Loti gibi sanatçıların koleksiyonunu oluşturan nesnelere arasındaki rolleri nedir? Osmanlı İmparatorluğunda mı satın alınmışlardı yoksa sanat piyasasından mı? Avrupa'daki kamu ve özel koleksiyonlarda nasıl yeniden kullanıldılar? Sahipleri için belirli bir sembolik anlam taşıyorlardı mı? Bu sorular tarihlendirilmeleri için bazı ipuçları içeriyor mu?

Bu bildiride, bu eserlerin hepsi tarihi, fiziksel özellikleri ve teknikleriyle tanıtılacaktır. Ayrıca bütünlüklü bir grup olarak 19. yüzyıl kumaş sanatı içindeki halâ tam anlamıyla bilinmeyen yerleri tartışılacaktır. Bildirinin, Fransız koleksiyonlarında bulunan sancakların eklenmesiyle, şimdiye dek Osmanlı sancaklarıyla ilgili yapılmış yayınlara katkısı olması hedeflenmektedir.

Gierlichs, Joachim

KATHARINA OTTO-DORN AND HER VIEWS ON PERSIAN (SELJUK) ART IN ANATOLIA AND PERSIA

Katharina Otto-Dorn (1908-1999) studied with Josef Strzygowski (1862-1941) in Vienna, and received her PhD (dissertation on Sasanian Silver) in 1934. She moved to Berlin, where she volunteered for a year at the “Islamische Abteilung” under Ernst Kühnel (1882-1964). In 1935, aged 27, she went to Istanbul and stayed in Turkey for almost 10 years. After the Second World War, in 1954 she was appointed Professor for Islamic Archaeology and Art History in Ankara (Ankara Üniversitesi, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi). She stayed until 1967 and established a successful institute, in which a new generation of scholars were trained, some becoming the leading figures in Turkish Islamic Art and Architecture in Turkey for the next decades. During her very active “Ankara period” she researched new topics focusing on the Seljuk period, and so contributing substantially to what is known as Anatolian Seljuk Art.

Her important publications on the topic are: Seldschukische Holzsäulenmoscheen in Kleinasien, in: *Aus der Welt der Islamischen Kunst, Festschrift für E. Kühnel zum 75. Geburtstag*. Berlin 1957, 59-88; Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien, *Ars Orientalis* 3, 1959, 63-76; Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in der islamischen Kunst, in: *In Memoriam E. Diez. Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens*. Istanbul 1963, 131-65; Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966, *Archäologischer Anzeiger* 1969 (1970), 438-506; *Kunst des Islam*. Baden-Baden 1964; *The Art and Architecture of Islamic World* (finalized c. 1996, unpublished).

This paper will try to analyze - for the first time as far as I know - some of her influential articles as well as her widely used “*Kunst des Islam*” (1st ed. 1964) and the unpublished 2nd revised and enlarged edition (*Art and Architecture of the Islamic World*) in order to determine how she defined and described the Art and Architecture of the Seljuk period, both in Anatolia and Persia, and, based on this, whether and how her views shaped further generations of Islamic art historians.

KATHARINA OTTO-DORN VE ANADOLU-İRAN SELÇUKLU SANATI ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

Katharina Otto-Dorn (1908-1999) Viyana’da, Josef Strzygowski (1862-1941) ile çalıştı ve 1934’te Sasani gümüşleri ile ilgili tezi ile doktora derecesini aldı. Aynı yıl taşındığı Berlin’de Ernst Kühnel’in (1882-1964) yönetimi altındaki “Islamische Abteilung”ta gönüllü olarak çalıştı. 1935 yılında, 27 yaşındayken İstanbul’a gitti ve yaklaşık 10 yıl Türkiye’de kaldı. II. Dünya Savaşı’ndan sonra, 1954’te Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi İslam Arkeolojisi ve Sanat Tarihi kürsüsüne profesör olarak atandı. Ankara’da 1967 yılına kadar kaldı ve yeni nesil bilim adamlarının eğitildiği başarılı bir enstitü kurdu. Bunlardan bazıları ileriki yıllarda Türkiye’de Türk İslam sanatı ve mimarisi konularında öncü oldu. Çok aktif olan “Ankara dönemi” sırasında Selçuklu dönemine odaklanarak yeni konular araştırdı ve bu yüzden Anadolu Selçuklu sanatı sahasında bilinenlere önemli katkılarda bulundu.

Katharina Otto-Dorn’un bu sahada yayınladığı başlıca yapıtları şunlardır: *Seldschukische Holzsäulenmoscheen in Kleinasien, Aus der Welt der Islamischen Kunst, Festschrift für E. Kühnel zum 75. Geburtstag.* Berlin 1957, 59-88; *Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien, Ars Orientalis* 3, 1959, 63-76; *Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in der islamischen Kunst, In Memoriam E. Diez. Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens.* Istanbul 1963, 131-65; *Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966, Archäologischer Anzeiger* 1969 (1970), 438-506; *Kunst des Islam.* Baden-Baden 1964; *The Art and Architecture of Islamic World* (1996 civarında tamamlanmış ancak yayınlanmamıştır).

Bu bildiri de (bildiğim kadarıyla ilk olarak) Otto-Dorn’un sahada etkili olmuş bazı makaleleri, yaygın olarak kullanılan “*Kunst des Islam*” (1. basım 1964) başlıklı kitabı ve revize edilmiş, genişletilmiş ancak yayınlanmamış basımı (*Art and Architecture of the Islamic World*), Selçuklu dönemi sanat ve mimarisini hem Anadolu’da hem de İran’da nasıl tanımlayıp tanıttığını ve bu konudaki fikirlerinin nesillerce İslam Sanatı tarihçilerinin araştırmalarını nasıl şekillendirdiğini belirlemek amacıyla ele alınacaktır.

Girardelli, Paolo

**OTTOMAN ELEMENTS IN NON-MUSLIM ARCHITECTURE:
AN OVERVIEW OF THE 19TH CENTURY EVIDENCE IN
BEYOĞLU**

This paper surveys and evaluates the appropriation of Ottoman forms in churches and synagogues built or re-built during the 18th and 19th centuries in Pera and Galata. Cases discussed range from the Greek Orthodox Panaghia (1804) to the chapel of the Catholic Cenetry in Feriköy (c. 1860), from the Ashkenazi Synagogue in Yüksek Kaldırım (1900) to the Greek Orthodox church of Hagia Triada in Taksim.

Architectural and decorative elements usually considered as typically Islamic, have often crossed religious and cultural borders, to be adopted in Christian, Jewish or Hindu sanctuaries. However, beyond famous medieval and early- Modern cases and landmarks – from the Cappella Palatina in Palermo to the Armenian churches of New Julfa - this phenomenon has rarely attracted the attention of scholars focusing on more recent periods. Notable exceptions are the studies of Orientalist synagogues from the 19th century by authors such as Rudolph Klein and Olga Bush, as well as Alyson Wharton’s analyses of Armenian churches in Eastern Anatolia.

The literature available on non-Muslim buildings in Beyoğlu seldom acknowledges Ottoman connections and borrowings. In fact, in these cases transcultural movement of forms from Islamic to non-Muslim spaces is less evident and more difficult to trace and evaluate than in the above-mentioned examples. The main reason is probably that reconstruction and reworking of many non- Muslim structures of Beyoğlu during the 19th century often followed “national” styles, as in the case of Italian, French, British, Russian and German communal churches. However, from masonry work to vernacular timber structure, from the shape of arches and capitals to the use of ceramic and sculptural reliefs, Catholic, Greek-Orthodox, Armenian and Jewish communities did adopt Ottoman elements signifying their belonging to a broader Ottoman political system. In some cases, the absence of figural decoration, and reliance on inscriptions as a vehicle of meaning, can also be considered as an indirect effect of the Ottoman context. Was this belonging intentionally expressed through the formal choices displayed in the fabric of churches and synagogues? Was it

rather the inevitable outcome of a shared material culture? How should we evaluate the absence or disappearance of such elements in certain periods and contexts? These and other questions are addressed and discussed in the paper, drawing on both archival and architectural evidence.

GAYRİ-MÜSLİM MİMARİSİNDE OSMANLI ÖGELERİ: 19. YÜZYIL BEYOĞLU ÖRNEKLERİNE BİR BAKIŞ

Bu bildiriye, geç 18. ve 19. yüzyıl Beyoğlu'sunda yeni yapılan veya yenilenen/onarılan Hristiyan ve Musevi dini mimarisinde gözlenen Osmanlı etkileri hakkında bir değerlendirme sunulmaktadır. Örnekler arasında, Rum Ortodoks Panagia kilisesi (1804), Feriköy'deki Katolik mezarlık şapeli (1860), Taksim Hagia Triada kilisesi (1882) ve Galata Yüksek Kaldırım Eskenazi sinagogu (1901) ele alınacaktır.

İslam görsel kültürüne ait olduğu kabul gören bezeme öğeleri, çoğu kez sınırları aşarak birçok yerde Hristiyan, Musevi veya Hindu kültürler tarafından benimsenip kullanılmışlardır. Ancak, Palermo'daki Cappella Palatina veya İran'daki Yeni Culfa Ermeni manastırı gibi meşhur Orta Çağ ve Erken Modern dönem örneklerinin dışında, bu dinamikler daha yakın dönemler üzerinde çalışan sanat tarihçilerinin fazla dikkatini çekmemiştir. İstisna olarak, Rudolph Klein ve Olga Bush'un oryantalist sinagoglar üzerindeki çalışmalarından veya Alison Wharton'un Doğu Anadolu'daki Ermeni kiliseleri hakkında incelemelerinden bahsedebiliriz.

Beyoğlu'ndaki gayri-Müslim yapılarla ilgili literatürde, Osmanlı görsel kültürü ile bağlantılar, Osmanlı-İslam yapılarından alıntılar nadiren ele alınmıştır. Gerçekten de yukarıda söz edilen örneklerde gözlenen kültürler arası geçişlilik çok daha açıkken, Beyoğlu yapılarında Müslüman-Gayri Müslim bağlantısını takip etmek ve bu alışverişi değerlendirmek daha zordur. Bunun en olası sebebi, İstanbul'da 19. yüzyıl Fransız, İngiliz, Alman, İtalyan ya da Rus kiliselerinde, mimari anıtların yeniden yapılması veya yenilenmesi süreçlerinde çağdaş Avrupa'da da olduğu gibi, "ulusal" üslubun izlenmesidir. Öte yandan, taş-ahşap işçiliğinden kemer ve sütun biçimlerine ya da dekoratif çini ve kabartmalara kadar, Katolik, Rum-Ortodoks, Ermeni ve Musevi cemaatler Osmanlı siyasi sistemine bağlılıklarını da ifade eden yerel formlar ve öğeleri benimsemiş

bulunuyorlardı. Bazı durumlarda, figürlü dekorasyonun olmaması ve iletim aracı olarak yazının kullanılması da dolaylı olarak İslam/Osmanlı etkisinin bir sonucu sayılabilir.

Bu aidiyet göstergeleri kilise ve sinagog mimarisindeki formlarla bilinçli olarak mı yer alıyordu? Yoksa ortak bir maddi kültürünün kaçınılmaz bir sonucu muydu? Bazı örneklerde ve dönemlerde Osmanlı unsurlarının olmamasını veya kaybolmasını nasıl değerlendirmeliyiz? Bildiride bu ve benzeri sorular mimari/görsel verilerin ve yazılı belgelerin ışığında ele alınacaktır.

Gnepp, A. Pinar

WOODEN MUQARNAS CAPITALS IN THE MOSQUES OF MEDIEVAL ANATOLIA

Anatolia is home to a group of medieval mosques that has largely escaped scholarly attention. Built in the cities of Konya, Afyon, and Beyşehir during the mid 13th and late 14th centuries, the mosques in question appear deceptively plain and unpretentious on their exteriors. However, on entering each mosque, a wide array of intricately carved and painted woodwork reveals itself; all structures are supported by wooden columns (rather than stone), while some make use of large and visually striking composite wooden capitals and have wooden ceilings, often with polychrome paintings. This paper analyzes the prominent use of wood in the interior of an Islamic sacred space and investigates the technical properties of wooden muqarnas capitals and their production process.

Wood typically succumbs to fires, insects, and rotting, and working with a substantial corpus of surviving medieval wooden architecture is rarely possible. Even in Yemen, where we have the best-preserved examples of medieval wooden mosque ceilings, there is no synthetic study of the extant mosques. By contrast, these Anatolian mosques hold the potential to provide a micro-history of an ephemeral medium focused on a specific locale. Incorporating advanced digital technologies, this project is not intended simply as a focused regional study, but as an attempt to produce a study of a unique corpus of spectacular medieval mosques that might serve as the model or template for future studies of this ephemeral material, so rarely preserved as an architectural medium in the Islamic world.

Among the most distinctive features of the Afyon Friday Mosque (ca. 1272) and Beyşehir Esrefoglu Mosque (1296) are their elaborate wooden muqarnas capitals. Unlike the monolithic stone muqarnas capitals found in contemporary Seljuq buildings, these wooden capitals are composite, and were constructed from several distinct wooden pieces conjoined to form a muqarnas design. Three capitals originally from Afyon Friday Mosque, which are the earliest surviving examples of wooden muqarnas capitals, were left to their destiny in the courtyard of Afyon Archaeological Museum before their transportation to an indoors storage in 2017. While highly damaged by weather exposure, their display on the ground makes

them conveniently accessible for detailed analysis. Although they vary in size and number of pieces, they were all executed in the same technique: constructed from distinct wooden pieces conjoined to form a muqarnas design, with each piece attached to the column and to its neighbors by iron nails. In effect, each capital is a complex assembly of interlocking but distinct irregularly shaped pieces, creating an enormous three dimensional puzzle as large as 63 inches in height.

This paper investigates the production process of these capitals by using digitalization tools such as generating a 3D model of one of these capitals, therefore, it will demonstrate the production process in detail that has not been examined in detail before. By analyzing this technique, I aim to investigate the craftsmanship and workshop practices, if the mosques in question were built by the same group of craftsmen, if the technique already existed in Anatolia or if it was enabled by the presence of traveling workshops/craftsmen. By doing so, I aim to situate the wooden material that has not been studied in depth before within the medieval Seljuq studies.

ORTA ÇAĞ'DA ANADOLU'NUN MUKARNASLI AHŞAP SÜTUN BAŐLIKLARI

Anadolu bugüne kadar akademik çalışmalara çok konu olmamış bir grup Orta ağ camisine ev sahipliği yapmaktadır. Konya, Afyon ve Beyşehir'de 13. ve 14. yüzyıllarda yapılmış ve bu makaleye konu olan camilerin ayakta duranları, dışarıdan bakıldığında sade ve gösteriŐsizdir. Fakat ilerine girildiği an, ince iŐle nakŐedilmiŐ ve oyulmuŐ geniş kapsamlı bir dekoratif yelpaze kendini etkileyici bir Şekilde göstermektedir. Her bir cami, taş yerine ahşap sütünlar üzerine oturtulmuŐ, gÖze çarpıcı ahşap mukarnas baŐlıklarla taşınan ahşap bir çatıya sahiptir ve çoğu renkli nakıŐlarla bezenmiştir. Bu bildiri, ahŐabın kutsal iç mekânlarda ŐeŐkin kullanımını, ahşap mukarnas sütün başlıklarının teknik özelliklerini ve yapıım tekniklerini analiz etmektedir.

Ahşap malzeme genellikle yangınlara, böceklerle ve çürümeye karşı savunmasızdır ve Orta ağ'dan günümüze kadar gelen ahşap mimariyi çalıŐabilmek çok nadir bir fırsattır. Günümüze kadar gelen en iyi korunmuş örneklere içeren Yemen'deki mimari binalar üzerine bile kapsamlı bir

çalışma yoktur. Dolayısıyla çok kalıcı ve dayanıklı olmayan ahşap malzeme ile üretilen ve belli bir yöreye toplanmış bu camilerin Anadolu'nun bu bölgesinin mikrotarihinin anlaşılması için büyük bir potansiyelleri vardır. Ancak, dijital çalışmalarla desteklediğim bu araştırma, sadece bölgesel bir araştırma değildir. Aynı zamanda, olağanüstü süslemelere sahip bu özgün Orta Çağ camilerini inceleyen çalışma ahşap mimari gibi kısa süreli olduğu düşünülen ve İslam dünyasında günümüze ulaşan çok az sayıdaki örnekleri içeren araştırmalara gelecekte bir model ya da taslak olabilecek bir girişimdir.

Afyon Ulu Cami (1272 civ.) ve Beyşehir Eşrefoğlu Cami'nin (1296-99) en belirgin öğeleri özenle hazırlanmış olan mukarnas sütun başlıklarıdır. Döneminin Selçuklu binalarında bulunan taştan sütun başlıklarının aksine, bu ahşap mukarnas başlıklar birçok parçadan oluşmaktadır. Günümüze kadar gelen en erken örnek olan Afyon Ulu Camii'ne ait üç sütun başlığı 2017 yılında kapalı bir depoya alınana kadar Afyon Arkeoloji Müzesi'nin bahçesinde kaderlerine terk edilmişti. Her ne kadar büyük ölçüde açık havadan zarar görmüş olsalar dahi, yerde sergilendiklerinden dolayı, detaylı analizlerinin yapılması için çok elverişli bir konumlardı. Her biri bitişiğinde bulunan parçaya demir çivi ile çakılarak mukarnas formunu oluşturan bu başlıkların ölçüleri ve parçalarının sayıları değişmekle birlikte, her başlık aynı yapım tekniğine sahiptir. Birbiri ile iç içe geçmiş, üstüne ve altına kenetlenmiş özgün ahşap parçaların karışık bir sistemle oluşturduğu her bir başlık, neredeyse iki metre yüksekliğinde üç boyutlu kocaman bir bilmecedir. Bu bildiride, bahsi geçen sütun başlıklarının yapım tekniklerini araştırmak ve en iyi şekilde gösterebilmek için üç boyutlu dijital modeller kullanarak, yapım tekniği daha önce aktarılmadığı haliyle sunulacaktır.

Bildiride söz konusu yapım tekniğinin aktarılmasından sonra 13.ve 14. yüzyılda yapılmış olan ahşap camilerin işçilerinin ve işçiliklerinin nasıl bir düzene sahip olduğu tartışılacaktır. Böylece bu tekniğin yeni olup olmadığı, eğer dışarıdan geldi ise nereden geldiği ve bu camilerin aynı işçiler tarafından yapıp yapılmadığı sorgulanacaktır. Bu bağlamda daha önce kapsamlı çalışılmamış olan ahşap malzemenin Selçuklu araştırmalarında henüz olmayan yerini doldurmayı amaçlamaktadır.

**Gök, Sevinç
Koç, Muhterem**

FINDINGS ABOUT THE PRODUCTION PLACE OF A GROUP OF LATE PERIOD (18TH-19TH CENTURIES) OTTOMAN CERAMICS IN THE LIGHT OF ARCHAEOLOGICAL ANALYSIS

The place of production of some of the ceramic groups from the late Ottoman period (18th-19th centuries) has not yet been determined. One of these groups is the green/yellow unicolor glazed and roulette printed samples with curved edges. Excessive numbers of these ceramics were found in the Sinop Balatlar Construction Group and Smyrna (İzmir) Agora excavations. Samples from both excavation sites can be dated to the 18th or 19th centuries depending on their stratigraphy. Our research indicates that these samples were produced not locally but most probably at Çanakkale. This assumption, obtained through the comparison of clay and form characteristics should be supported by methods that provide more accurate results. Besides the work that utilized ceramic technology, glazing, lining and clay analyses (SEM, EDX, XRD and Raman Spectroscopy) would undoubtedly produce more accurate results in determining the place of production of the samples discussed. For this purpose, this study compares the green/yellow unicolor glazed and roulette printed samples with a curled edge that were found in two significant coastal towns, İzmir and Sinop excavation sites with Çanakkale ceramics.

Samples of this group comprising bowls, cups and plates in various forms are of red clay and white lined. Only the edge of the outer surface is glazed and lined. Additionally, the body has glazing and lining leaks. In some samples of the group the plates have curved edges, and others have a roulette printed ornament stripe on the outer surface of the broad side. There are (printed) single or double profiled circles in the center of some of the ceramics. There have been several suggestions for the places of production of these samples, for example: J. W. Hayes identifies outer surface roulette printed bowls within late period Ottoman ceramics as “Ware P2”, “Çanakkale imitation, probably local samples”. In the publication of P. Armstrong and N. Günsenin relating to ceramics found in Ganos (Hoşköy/Tekirdağ), plate samples with curved edges and outer surface roulette printed ceramics are classified as 19th century Ganos production.

This paper discusses the production place and evaluates the style characteristics of these ceramics by comparing the analysis results of the green/yellow unicolor glazed ceramics discovered in the abovementioned two excavation sites and the samples with known production places.

ARKEOMETRİK ANALİZLER IŞIĞINDA BİR GRUP GEÇ DÖNEM OSMANLI (18.-19. YÜZYIL) SERAMIĞİNİN ÜRETİM YERİNİN TESPİTİ

Geç Osmanlı dönemine (18.-19. yüzyıl) tarihlenen bazı seramik gruplarının nerede üretildiği konusu aydınlatılamamıştır. Bu gruplardan biri de yeşil/hardal sarısı tek renk sırlı, dalgalı kenarlı ve rulet baskılı örneklerdir. Sinop Balatlar Yapı Topluluğu ile Smyrna (İzmir) Agorası kazılarında yoğun olarak ele geçen bu gruba ait örneklerin nerede üretilmiş olabilecekleri sorusu cevaplanmaya çalışılmaktadır. İki kazı alanında da stratigrafiye bağlı olarak ortaya çıkarılan örnekler, 18. yüzyıl ile 19. yüzyıla tarihlenebilmektedir. Bu örneklerin yerel üretim olmadığı kesindir. Çeşitli araştırma ve gözlemlerimiz, bu gruba dahil örneklerin Çanakkale üretimi olabileceğini göstermektedir. Ancak, hamur/bünye ile form özelliklerinin karşılaştırılması sonucu elde edilen görüşlerin, daha kesin sonuçlar almamızı sağlayacak yöntemler kullanılarak desteklenmesi gerekmektedir. Seramik teknolojisinin imkanlarından yararlanılarak yaptığımız ortak çalışmayla, seramiklerin sır, astar ve hamur analiz sonuçlarının (SEM, EDX, XRD ve Raman Spectroscopy) ele aldığımız örneklerin üretim yerleri konusunda bize daha kesin bilgiler sunacağı açıktır. Bu amaçla, iki önemli liman kenti olan İzmir ve Sinop'taki kazı alanlarında ortaya çıkarılan yeşil/hardal sarısı tek renk sırlı, dalgalı kenarlı ve rulet baskılı örneklerin, özellikle Çanakkale seramikleriyle karşılaştırılması, çalışma konumuzu oluşturmaktadır.

Form açısından çeşitlilik sunan, kase, çanak ve tabaklardan oluşan bu gruptaki örnekler, kırmızı hamurlu ve beyaz astarlıdır. Dış yüzün, yalnızca kenar kısmı sırlanmış ve astarlanmıştır. Ayrıca gövde üzerinde sır ve astar akıntıları dikkati çekmektedir. Bu gruptaki örneklerin bir kısmında tabak kenarları dalgalıdır. Bir kısmında ise geniş kenarın dış yüzünde, rulet baskı süsleme şeridi dikkati çeker. Seramiklerin bir bölümünün merkezinde (baskıyla oluşturulmuş) tekli ya da çiftli, profilli halkalar vardır. Bu

örneklerin nerede üretildikleri hakkında araştırmacılar tarafından çeşitli öneriler sunulmaktadır. Örneğin; J. W. Hayes, dış yüzeyi rulet baskılı kapları geç dönem Osmanlı seramikleri grubu içerisinde, “Ware P2”, “Çanakkale taklidi, muhtemelen lokal örnekler” olarak tanımlar. P. Armstrong ve N. Günsenin’in Ganos’ta (Hoşköy/Tekirdağ) bulunan seramiklere ilişkin yayınında, tabak kenarı dalgalı hatlı örnekler ile dış yüzeyi rulet baskılı seramiklerin bulunduğu grubu 19. yüzyıl, Ganos üretimi olarak tasniflerir.

Bildirimizde, iki kazı alanında ortaya çıkarılan yeşil ve hardal sarısı tek renk sırlı seramikler ile üretim yeri belirli örneklerin analiz sonuçları paylaşılarak, bu seramiklerin üretim yerleri ve üslup özellikleri değerlendirilecektir.

Göloğlu, Sabiha

ROYAL WOMEN, THE *DALĀ'IL AL-KHAYRĀT*, AND THE *EN'ĀM-I ŞERİF*: PRIVATE OWNERSHIP AND ENDOWMENT OF PRAYER BOOKS

The *Dalā'il al-Khayrāt* and the *En'ām-ı Şerif* were two widely copied and frequently illustrated prayer books in the late Ottoman Empire. Copies of these prayer books were held at the Ottoman palace and in Medina libraries, endowed to institutions, and owned by private individuals. Mahmud II (r. 1808–39) and his harem had a special interest in these prayer books. The sultan himself, his wives (Bezmialem Valide Sultan, Pertevniyal Valide Sultan, and Huşyar Kadınefendi), his daughter (Atiyye Sultan), his son (Sultan Abdülmecid), his daughter-in-law (Düzdidil Kadınefendi), and his granddaughter (Refia Sultan) owned and/or endowed copies of the *Dalā'il al-Khayrāt* or the *En'ām-ı Şerif*. This paper focuses on the ownership and endowment of prayer books by late Ottoman sultans and royal women. It aims to demonstrate the circulation and recitation of prayer books in the public and private spheres, and the role of dynastic pedigree in their dissemination.

Even though their earlier copies exist, the existing body of *Dalā'il al-Khayrāt* and *En'ām-ı Şerif* manuscripts show that these prayer books were particularly popular in the 18th- and 19th-century Ottoman Empire. Biographical dictionaries, library catalogues, endowment documents, and inheritance records also point out the public and private prevalence of prayer books, as well as the lively market for them. There are numerous exhibition and collection catalogues and a number of theses that consist of entries for prayer books describing manuscripts' physical properties. Furthermore, Hiba Abid, Alexandra Bain, Frederike-Wiebke Daub, Christiane Gruber, Semra Güler, and Jan Just Witkam have studied copies of the *Dalā'il al-Khayrāt* and the *En'ām-ı Şerif*. They have discussed textual and visual contents, codicological features, popularity, and uses of prayer books. Nevertheless, they do not touch upon the ownership, endowment, circulation, or recitation of prayer books in the Ottoman Empire.

As extant copies and corpora of the *Dalā'il al-Khayrāt* and the *En'ām-ı Şerif* demonstrate, common and palatial demand necessitated the rapid production of prayer books individually or as groups. *Dalā'il al-Khayrāt*

copies were produced for a large market, endowed to mosques, libraries, madrasas, and tombs, and recited in mosques including the Masjid al-Nabawi in Medina. Ottoman royalty, and especially elite women had a prominent role in the circulation of prayer books in the public and private spheres. Personal prayer books and/or endowments of Düzdidil Kadınefendi (d. 1845), Atiyye Sultan (d. 1850), Bezmialem Valide Sultan (d. 1853), Huşyar Kadınefendi (d. 1859), Refia Sultan (d. 1880), and Pertevniyal Valide Sultan (d. 1883) attest to their agency in the dissemination of the *Dalâ'il al-Khayrât* and the *En'âm-ı Şerif* within the palace and from Istanbul to Medina.

SARAY KADINLARI, DELÂİLÜ'L-HAYRÂT VE EN'ÂM-I ŞERİF: BİREYSEL VE VAKFEDİLEN DUA KİTAPLARI

Delâilü'l-Hayrât ve En'âm-ı Şerif geç Osmanlı döneminde yaygın biçimde istinsah edilmiş ve sık sık resimlenmiş iki dua kitabıdır. Bu dua kitapların nüshaları Osmanlı sarayı ve Medine kütüphanelerinde yerlerini almış, başka kurumlara vakfedilmiş ve bireyler tarafından sahiplenilmiştir. II. Mahmud (1808–39) ve haremının dua kitaplarına özel bir ilgisi olmuştur. Padişahın kendisi, eşleri (Bezmialem Valide Sultan, Pertevniyal Valide Sultan ve Huşyar Kadınefendi), kızı (Atiyye Sultan), oğlu (Sultan Abdülmecid), gelini (Düzdidil Kadınefendi) ve torunu (Refia Sultan) *Delâilü'l-Hayrât* veya *En'âm-ı Şerif* nüshalarına sahip olmuştur veya onları vakfetmiştir. Bu bildiri geç dönem Osmanlı padişah ve saray kadınlarının mülkiyetinde bulunan veya vakfettiği dua kitaplarına odaklanmaktadır. Araştırmanın amacı dua kitaplarının kamusal ve özel alanlarda kıraat ve dolaşımı ile hanedanın etkisiyle yayılmasını göstermektir.

Daha erken nüshaları mevcut olsa da günümüze gelebilmiş *Delâilü'l-Hayrât* ve *En'âm-ı Şerif* nüshaları bu dua kitaplarının Osmanlı imparatorluğunda özellikle 18 ile 19. yüzyıllarda yaygın olduğunu göstermektedir. Hat tezkereleri, kütüphane katalogları, vakfiyeler ve tereke kayıtları da dua kitaplarının kamusal ile özel alanlarda yaygınlığına ve hareketli bir pazarın varlığına işaret etmektedir. Dua kitapları çok sayıda sergi ve koleksiyon katalogu ile birkaç tezde fiziksel yönleriyle incelenmiştir. Ayrıca Hiba Abid, Alexandra Bain, Frederike-Wiebke Daub, Christiane Gruber, Semra Güler ve Jan Just Witkam metin ve görsel içerik, kodikoloji, yaygınlık ve kullanım bakımından *Delâilü'l-Hayrât* ile *En'âm-ı Şerif* yazmalarını

çalışmıştır. Ancak Osmanlı dua kitapları temellük, vakıf, dolaşım ve kıraat özellikleriyle henüz irdelenmemiştir.

Münferit veya seri halde çoğaltılmış *Delâilü'l-Hayrât* ve *En'âm-ı Şerif* nüshaları saray içi ve dışı talepler doğrultusunda dua kitaplarının geç Osmanlı döneminde hızlı ve etkin bir şekilde üretildiğini gösterir. *Delâilü'l-Hayrât* nüshaları büyük bir pazar için üretilmiş; cami, kütüphane, medrese ile türbelere vakfedilmiş; Medine'deki Mescid-i Nebevi de dahil olmak üzere camilerde kıraat edilmiştir. Osmanlı hanedanı ve özellikle saray kadınlarının dua kitaplarının kamusal ve özel alanlardaki dolaşımında rolleri büyüktür. Düzdil Kadınefendi (ö. 1845), Atiyye Sultan (ö. 1850), Bezmialem Valide Sultan (ö. 1853), Huşyar Kadınefendi (ö. 1859), Refia Sultan (ö. 1880) ve Pertevniyal Valide Sultan'ın (ö. 1883) kişisel dua kitapları veya vakfiyeleri bu hanımların *Delâilü'l-Hayrât* ve *En'âm-ı Şerif*'in saray içinde ve İstanbul'dan Medine'ye yayılmasında etkili olduklarını ortaya koymaktadır.

Gümüş, Müjde Dila

AN EARLY EXAMPLE OF THE SECOND CONSTITUTIONAL ERA MONUMENTS: THE PROJECT OF RAYMOND PÉRÉ

The declaration of the IInd Constitutional Monarchy brought along with it a course of significant change and it was decided that two monuments should be built to commemorate this milestone; one in Istanbul and another one in Thessaloniki. The first project created for Istanbul is the *Hürriyet Abidesi* (Liberty Monument), designed by Vedad (Tek) Bey. The project, planned to be situated in Sultanahmet Square, was shelved after the 31st March Incident. Instead, Muzaffer Bey's *Abide-i Hürriyet* (Monument of Liberty) was built in Çağlayan. Even though the foundations were laid for the project developed for Thessaloniki, its construction was never completed. Its project, designed by Raymond Péré, which can be found in the Ottoman State Archives, indicates that the construction of another monument in Izmir was also considered. This paper will explore the position of the monument designed by Raymond Péré in regard to the design approach that symbolized the new regime.

Péré's project is drawn on a letterhead paper with the heading "Raymond C. Péré. Architecte & Peintre. Smyrne (Turquie d'Asie)", and the date - in the form of "Smyrne, le ... 190..."- was left unfilled. There is no written explanation, date or signature on the document. The fact that there is a belt on the monument inscribed with the date "24 Juill[et] 1908", shows that the monument was designed to commemorate the declaration of the IInd Constitutional Monarchy. Péré's design consists of a column placed on a large-scale architectural construction serving as a pedestal. Between the column and the pedestal, there is a rock wrapped with tattered ropes and chains, which is flanked by a cannonball and a naval ship, intended to highlight the state's military power. The coat of arms of the Ottoman Empire is placed on top of the column. The monument shows great resemblance to the Izmir Clock Tower which was designed by the same architect. Raymond Péré's monument project is an eclectic one significantly influenced by an orientalist approach, during the IInd Constitutionalism years when the National Style was supported by the state. It is set apart from the *Abide-i Hürriyet* and *Tayyare Şehitleri Anıtı* (Monument of the Matrys of the Aircraft Accident) in Istanbul by its design and ornamental features.

Although the *Şam Telgraf Anıtı* (The Telegraph Monument in Damascus) designed by Raimondo D’Aronco during the reign of Abdülhamid II is earlier, it is an exceptional case, and the *Abide-i Hürriyet* is considered the first monument of the Ottoman Empire in respect of its symbolizing a milestone such as the change of regime. The IInd Constitution monument projects of Raymond Péré and Vedad (Tek) Bey are remarkable in the sense that they are dated prior to the *Abide-i Hürriyet*. Since no visual document of the project designed for Thessaloniki or Sultanahmet Square has been found so far, Raymond Péré’s design gains importance as one of the first examples of the earliest monuments in the history of Ottoman art and architecture. As a result of the presentation of the project in question, the examination of its features and its comparison with other examples from the period, Raymond Péré’s design will find a place in the literature of the history of late Ottoman art and architecture.

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ ANITLARINA ERKEN TARİHLİ BİR ÖRNEK: RAYMOND PÉRÉ’NİN PROJESİ

II. Meşrutiyet’in ilanı, Osmanlı Devleti’nde büyük bir değişim sürecini beraberinde getirmiş; bu dönüm noktasını simgelemek amacıyla, İstanbul ve Selanik’te birer anıt inşa edilmesine karar verilmiştir. İstanbul için hazırlanan ilk proje, Mimar Vedad (Tek) Bey’in Hürriyet Abidesi’dir. Sultanahmet Meydanı’nda yer alması planlanan bu proje, 31 Mart Vakası’nın ardından rafa kalkmış ve Çağlayan’a, Muzaffer Bey’in tasarımı olan Abide-i Hürriyet inşa edilmiştir. Selanik için hazırlanan projenin temeli atılmışsa da inşası tamamlanamamıştır. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri’nde bulunan, Raymond Péré’ye ait II. Meşrutiyet Anıtı projesi, diğer bir anıtın İzmir’de yapılmasının gündeme geldiğini göstermektedir. Bildiri kapsamında, bu anıt önerisinin, yeni rejimi temsil eden tasarım anlayışı içinde nasıl konumlandığı tartışılacaktır.

Péré’nin projesi, “Raymond C. Péré. Architecte & Peintre. Smyrne (Turquie d’Asie)” antetli bir kağıda çizilmiş olup, sağ üst köşede bulunan “Smyrne, le ... 190...” yazılı tarih kısmı boş bırakılmıştır. Evrak üzerinde herhangi bir açıklama, tarih veya imza bulunmamaktadır. Anıtın üzerinde “24 Juill[et] 1908” yazan bir kuşak bulunması, II. Meşrutiyetin ilanını simgelemek amacıyla hazırlandığını göstermektedir. Péré’nin tasarımı,

kaide olarak büyük ölçekli bir mimari düzenlemenin üzerine yerleştirilmiş bir sütundan oluşmaktadır. Sütun ile mimari düzenleme arasında, etrafı parçalanmış halat ve zincirlerle sarılı bir kaya; bu kayanın iki yanında ise devletin askeri gücüne vurgu yapmak üzere bir top ve bir savaş gemisi heykeli bulunmaktadır. Sütunun üzerine ise Osmanlı arması yerleştirilmiştir. Sütunun altındaki mimari düzenleme, aynı mimarın eseri olan İzmir Saat Kulesi ile büyük benzerlikler taşımaktadır. Milli Mimari üslubunun devlet katında tercih edildiği II. Meşrutiyet yıllarında Raymond Péré 'nin projesi, oryantalist yaklaşımın ağır bastığı eklektik bir tasarımdır. Bu bakımdan, İstanbul'da inşa edilmiş olan Abide-i Hürriyet ile Tayyare Şehitleri Anıtı'ndan ayrılmaktadır.

II. Abdülhamid döneminde mimar Raimondo D'Aronco tarafından tasarlanmış olan Şam Telgraf Anıtı'nın istisnai durumu tartışmaya açık olmakla beraber, yönetim biçiminin değişmesi gibi bir dönüm noktasını simgelemesi bakımından Abide-i Hürriyet; Osmanlı devletinde inşa edilmiş ilk anıt olarak kabul edilmektedir. Raymond Péré ile Vedad (Tek) Bey'in II. Meşrutiyet Anıtı projeleri, Abide-i Hürriyet'ten önceye tarihlenmeleri bakımından dikkat çekicilerdir. Selanik için hazırlanan projeye ve Vedad Bey'in projesine ilişkin herhangi bir görsel belgeye henüz ulaşamaması göz önünde bulundurulduğunda, Raymond Péré'nin tasarımı, Osmanlı mimarlık ve sanat tarihindeki erken tarihli anıt önerilerinden biri olarak önem kazanmaktadır. Söz konusu projenin tanıtılması, tasarım özelliklerinin incelenmesi ve dönem örnekleri ile karşılaştırılması sonucunda; Raymond Péré'nin tasarımı, geç dönem Osmanlı mimarlık ve sanat tarihi yazınında yer bulacaktır.

Güngören, Ayşegül

**FROM CRETE TO SÖKE, A POPULATION EXCHANGE STORY:
THE AHMET HİLALİ UZBEK FAMILY COLLECTION**

Until the beginning of the 20th Century, Söke had two neighbourhoods one of which was mainly inhabited by Turkish and the other, Greek families. Söke Stream acted like a border between the two ethnicities and the relationship between these neighbourhoods were through two bridges for a while. During the exchange, many Cretan families moved to the Greek neighbourhood then named Kemalpaşa Neighbourhood and were placed in homes left vacant by the Greek families. These stone structures with varying typologies have been dilapidated to the point of becoming ruins, however their basic frames have survived to this day as a group. Streets, avenues and houses were restored by the municipality, and the residences thus included in the city life via public works started to give Söke a distinguished allure. Now, the old residents of Söke find themselves unwilling to leave the neighbourhood when they visit because they find touchstones of their childhoods and stories adorn the neighbourhood. One of those adornments, restored to its former elegance by the municipality, holds an interesting story and a collection that enriches this story.

This mansion, which was designed by an Athenian architect, was commissioned by Kalenço, one of the landowners of Söke during the Greek era, as a wedding gift for his daughter in the last quarter of the 19th century. After the Greek family left Söke as per the exchange act signed on 30th January 1923 during the Lausanne negotiations, it was taken by Ahmet Hilali Bey, the last sheikh of the Halveti Sect, an exchange immigrant from the Kandiye (Iraklion) city of Crete. Ahmet Hilali Bey was born in 1892 in Crete, Kandiye. He attended the Muslim School in Kandiye before taking special education from the period's distinguished teachers to ultimately become well rounded both in religious and scientific disciplines. He spoke seven languages including English, French, German, Ottoman Turkish, Arabic, Greek and Turkish. It is known that he had a large library including literature pieces in these languages and he placed this library in his residence in Söke. According to the family, only a few hundred of the thousands of books in this library survived.

Ahmet Hilali Bey, took the surname of “Uzbek” upon the passing of the family name law. He continued his mentorship work in Söke after the exchange and got involved in many social services. Uzbek Family, have brought artefacts of both the Halveti Sect of Crete and the hidden history of Crete itself in a rich assortment and as complete as possible. Most of the artefacts moved from Crete to Anatolia during the exchange are being preserved by the family today.

Information uncovered during the restoration of the mansion as well as the collection we were able to locate made it possible to arrange an opening for the mansion including an exhibition of artefacts that was part of the mansion’s history at a time. This exhibition was prepared in order to make the opening of the Uzbek Mansion located in the Kemalpaşa neighbourhood of Söke with its colourful history from 19th century to this day more meaningful and revitalise a section of history by reuniting memories with artefacts. The aim here, which was supported by the authorities, is to take a step towards establishing a museum that will keep the story and the name of the mansion alive and preserve its artefacts.

The story of the Uzbek Mansion brings traces of many cultures and geographies to the present day and in turn uncovers the common values of the people of Söke, who experienced the concept of immigration at an internalised level and reflect this in their culture.

GİRİT’DEN SÖKE’YE BİR MÜBADELE ÖYKÜSÜ: AHMET HİLALİ UZBEK AİLE KOLEKSİYONU

Söke’nin 20. yüzyıl başına dek ağırlıklı olarak biri Türk, diğeri ise Rum ailelerin yaşadığı iki mahallesi vardır. Söke Çayı, iki etnik grup arasında adeta bir sınır oluşturmuş ve iki mahallenin birbiriyle iletişimi bir zamanlar iki köprüyle sağlanmıştır. Mübadele sürecinde Kemalpaşa Mahallesi olarak adlandırılmış olan Rum mahallesine çok sayıda Giritli aile gelmiş ve pek çoğu Rum ailelerden boşalan konutlara yerleştirilmiştir. Birbirinden farklı tipte kâgir konutlar günümüze harap da olsa bir grup halinde ulaşmıştır. Belediye tarafından yollar, sokaklar ve evler onarılmış ve kamusal işlevlerle kent hayatına dahil edilmiş konutlar Söke’yi ayrı bir cazibe haline getirmeye başlamıştır. Günümüzde Eski Sökeliler mahalleye geldiklerinde artık ayrılmak istememekte her birinin

çocukluk anılarında bir mihenk taşı karşılarına çıkmakta ve hikâyeler mahalleyi donatmaktadır. İşte bunlardan belediye tarafından restore edilen biri, oldukça ilginç bir öyküye ve o öyküyü zenginleyecek bir koleksiyona sahiptir.

Söke'nin Rum dönemi toprak zenginlerinden Kalenço'nun, 19.yüzyılın son çeyreğinde kızına düğün hediyesi olarak inşa ettirdiği, projesini Atinalı bir mimarın yaptırdığı konağa Lozan müzakereleri sırasında imzalanan, 30 Ocak 1923 tarihli mübadele anlaşması gereği Rum aile Söke'den ayrılınca, Girit'in Kandiye (İrakilion) kentinden beldeye göçmüş mübadillerden, Halveti Tarikatı son Şeyhi Ahmet Hilali Bey'e ev sahipliği yapmıştır. Ahmet Hilali Bey, 1892 yılında Kandiye'de dünyaya gelmiştir. İlköğretimini Kandiye'de Müslüman mektebinde tamamlamış, daha sonra dönemin seçkin hocalarının eşliğinde özel dersler alarak hem bilimsel hem de dini eğitimi ile takdir edilecek bir donanım sahibi olmuştur. İngilizce, Fransızca, Almanca, Osmanlıca, Arapça, Rumca ve Türkçe olmak üzere yedi dil bilen A. Hilali Bey'in bu dillerde yazılmış geniş bir kütüphanesi olduğu ve bu kütüphanenin Söke'deki konuta yerleştirildiği bilinmektedir. Ailenin verdiği bilgiye göre binlerce kitaptan günümüze birkaç yüz kadarı ulaşabilmiştir.

Ahmet Hilali Bey, soyadı kanunu ile "Uzbek" soyadını almıştır. Kendisi mübadele sonrası Söke'de mürşidliğe devam etmiş, birçok sosyal hizmette bulunmuştur. Uzbek Ailesi Girit'ten hem Halveti Tarikatı'nın hem de Girit'in gün yüzüne çıkmamış objelerini günümüze zengin çeşitlilikte ve bir bütün halinde ulaştırmışlardır. Mübadele sürecinde, Girit'ten Anadolu'ya gemiyle taşınan pek çok eser, günümüzde ailenin koruması altındadır.

Konağın restorasyonu sırasında elde edilen bilgiler ve karşımıza çıkan koleksiyon konağın açılışının konağın bir döneminde yer alan eserlerden oluşan bir obje sergisi ile gerçekleştirmeyi mümkün kılmıştır. Sergi; Söke'nin Kemalpaşa Mahallesi içerisinde yer alan ve yerleşimin 19. yüzyıldan günümüze uzanan tarihinin bir özetini sunan renkli bir öyküye sahip Uzbek Konağı'nın açılışını anlamlı kılmak, hatıraları objelerle buluşturarak tarihin bir kesitini canlandırmak için hazırlanmıştır. Amaç, konağın adını, öyküsünü yaşatan ve eserlerini barındıran bir müze olması için adım atmaktır. Bu görüş tarafımızca yetkili mercilere iletilmiş ve kabul görmüştür.

Uzbek Konağı'nın öyküsü, pek çok coğrafyanın ve kültürün izlerini günümüze aktarmaktadır ki bu öykü göç olgusunu yaşayan ve kültürüne aktaran Sökelilerin ortak değerlerini gün yüzüne çıkartmaktadır.

Gürkan Anar, Damla

SULTAN AHMED MOSQUE'S DECORATIVE PROGRAM AND FURNISHINGS

The Ottoman sultans' mosques constitute one of the main topics of the history of Ottoman architecture, and have been the subject of sustained scholarly attention. Several scholars of Ottoman architectural, cultural, socio-economic and political history handled different aspects of the Ottoman sultanic mosques in diverse studies. These royal mosques have been mostly studied in terms of their architectural, formal, spatial, and decorative aspects, and the majority of the existing studies focus on the complexes that were built during Sinan's tenure. Despite the intensity of academic interest, there is still work to be done on this topic. Focusing on one of the less studied Ottoman sultanic mosques, this talk aims to make a modest contribution to the academic literature on the Ottoman sultanic mosques.

The purpose of this study is to describe and contextualize the decorative program and furnishings of the Sultan Ahmed Mosque (b. 1609-1616), which was built by Ahmed I (r. 1603-1617). The inscriptions, ceramic tiles, woodworks and furnishings decorating the edifice will be analysed in terms of their formal and material aspects, as well as their functional and symbolic facets. The scope of this research is limited to the 17th century. It aims to portray the decoration and furnishings of the mosque in its original form. Changes in the decorative texture that occurred in the centuries following the mosque's construction is beyond the limit of this research. It relies on a variety of sources including the mosque's decorations that remained intact; registers of workmen and construction apparatus; the foundation deed (*vakfname*); a series of royal orders in *mühimme defters*, and accounts of vernacular and foreign observers. Relevant information derived from various primary sources will be presented in a comprehensive interpretative framework, which centres on a couple of questions including 'How does the mosque's decoration coalesce with its spatial, formal and material facets?'; 'How does it reflect the patron's religio-political concerns in terms of the symbolic attributes and references that are implicit in the decorative repertoire?'; 'How do its material and symbolic aspects represent the patron's piety, wealth, and glory?', and 'How do its

decoration and furnishings relate with various social and religious usages of the sanctuary?'.

The present study attempts to describe and interpret the decoration of the Sultan Ahmed Mosque with a holistic approach that does not prioritize either its formal aspects, or a contextual interpretation of the mosque's decoration. Rather, it aims to investigate the mosque's decorative program as an integral part of the building's architectural and ritualistic facets, and to assess its materials, repertoire, and formal aspects as a whole.

SULTAN AHMED CAMİİ'NİN TEZYİNAT VE MEFRUŞATI

Selâtin camileri, Osmanlı mimarlık tarihinin ana konularından birini teşkil etmektedir ve süregelen bir bilimsel ilginin odağı olmuştur. Osmanlı mimarlık, kültür, sosyoekonomik ve siyasi tarihiyle ilgilenen pek çok araştırmacı, selâtin camilerini farklı yönleriyle çeşitli çalışmalarda ele almıştır. Söz konusu yapılar en çok mimari, biçimsel, mekânsal ve tezyini özellikleri açısından incelenmiştir ve var olan çalışmaların çoğu, Mimar Sinan devrinde inşa edilmiş selâtin camilerine odaklanmaktadır. Var olan yoğun bilimsel alakaya rağmen, konu hakkında çalışmalar hala eksiktir. Diğerlerine nazaran daha az araştırılmış bir selâtin camiine odaklanan bu konuşma, Osmanlı selâtin camileri hakkındaki literatüre mütevazı bir katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmanın amacı, I. Ahmed (s. 1603-1617) tarafından inşa ettirilmiş olan Sultan Ahmed Camii'nin (i. 1609-1616) tezyinat ve mefruşatını tasvir etmek ve bağlamsal bir çerçevede yorumlamaktır. Bu camiye süsleyen kitabeler, çiniler, ahşap işleri ve mobilyalar, biçimsel olarak ve malzemeleri açısından incelenecek; aynı zamanda bunların sembolik ve işlevsel özellikleri de ele alınacaktır. Bu çalışmanın kapsamı, 17. yüzyıl ile sınırlıdır. Amacı, caminin tezyinat ve mefruşatını, yapıldığı haliyle incelemek ve tasvir etmektir. Caminin inşasını takip eden asırlarda tezyini dokuya yapılan müdahaleler, bu incelemenin çerçevesinin sınırları dışındadır. Caminin değişime uğramamış süslemeleri, inşaatta çalışan işçiler ve kullanılan malzemeyi gösteren arşiv kayıtları (inşaat defterleri), caminin vakfiyesi, mühimme defterlerinde bulunan bir dizi hüküm ile 17. yüzyılda yaşamış pek çok yerli ve yabancı gözlemcinin anlatıları,

bu çalışmanın temel kaynaklarını oluşturmaktadır. Çeşitli birincil kaynaklardan devşirilen malumat, şu sorular etrafında şekillenen bir yorumsal çerçeve içinde sunulacaktır: ‘Caminin tezyini dokusu, yapının mimari ve biçimsel özellikleri ve malzemeleri ile nasıl bütünleşmektedir?’, ‘Caminin süsleme repertuarında içkin olan sembolik anlam ve referanslar, baninin dini-siyasi kimliği ve ajandasını nasıl yansıtmaktadır?’, ‘Süsleme ve mobilyalar, baninin dindarlık, güç ve zenginliğini yansıtmada nasıl bir rol oynamıştır?’, ve ‘Caminin mefruşat ve tezyinatının, mabedin çeşitli sosyal işlevleri ve ev sahipliği yaptığı ayin ve ritüellerle ilişkisi nedir?’

Bu çalışma, Sultan Ahmed Camii’nin tezyinat ve mefruşatını bütünsel bir yaklaşımla, biçimsel özellikleri veya bağlamsal çerçeveyi öncelmeden betimlemeyi ve yorumlamayı amaçlamaktadır. Caminin süslemesi, yapının mimari ve sosyal/işlevsel yapısının bir parçası olarak ele alınacak, malzeme, biçim ve repertuar bir bütün olarak incelenecektir.

Hepworth, Paul

THE SHAH TAHMASP ALBUM AND ITS POTENTIAL INFLUENCE ON OTTOMAN ALBUM-MAKERS

The Shah Tahmasp Album in the Istanbul University Rare Books Library is of great interest to scholars. It was probably also of interest to the members of the Ottoman workshops when it entered the Ottoman imperial collections in the 16th or 17th century. This paper poses the question about what the Ottomans may have thought of its features. Did the album's contents, their formatting and organization serve as a model for Ottoman album-making efforts?

To address this issue, the paper examines how much the album in its present state resembles what it looked like when the Ottomans first received it. The evidence suggests that significant changes were made, for example, to the ordering of the leaves. As will be discussed, this seems to show that the Ottomans critically assessed the album and made changes to it according to their own standards and criteria. So, at least partially, they saw it not as a set reference but something to be adapted and modified.

The paper then considers some features of the album that were clearly Safavid in origin and seem peculiar to a modern sensibility. For example, the introductory text is partially dispersed in the album and covers miniatures that must have been intended to be seen at one time. Also, on several consecutive pages, some of the artwork has been mounted upside down relative to the orientation of the artwork in the rest of the album. Would these organizational inconsistencies have been something that the Ottomans emulated or accepted in their own albums?

In order to fit some of the calligraphic artwork in the album, it was dramatically reformatted. The reformatting also affected the narrative meaning carried by the writing and would have created challenges for someone looking at the album who actually wanted to read and follow the text. A parallel reformatting of many of the miniatures in the album also exists. The paper considers the narrative meaning that these miniatures would have carried as illustrations of a popular and well-known cycle of stories. This contrasts with the possible meaning most of them could have had when recombined and reordered in the album. In the reformatting

of both calligraphy and illuminations for the album, the Safavids seem to have been creating new qualities in the album's contents. Did the Ottomans artistically and intellectually engage with this effort and undertake comparable reformatting of artwork for their albums?

Although these questions remain open, the paper begins the process of determining how Safavids and Ottomans defined their albums: not only what contents were deemed appropriate to include, but what implicit rules were used in their organization and modification.

ŞAH TAHMASP ALBÜMÜ VE OSMANLI ALBÜM YAPIMCILARINA OLASI ETKİSİ

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunan Şah Tahmasp Albümü, bilim insanlarının daima ilgisini çekmiştir. 16. veya 17. yüzyılda Osmanlı saray koleksiyonuna girdikten sonra da nakkaşhanedeki ustaların aynı şekilde ilgisini çekmiş olmalıdır. Bu sunumda Osmanlıların albümün özellikleri hakkında neler düşündükleri ve albümün içeriğinin, düzenleme ve formatının Osmanlı albümleri için bir örnek oluşturmuş olma ihtimali sorgulanacaktır.

Bu soruyu cevaplamak için, sunumda albümün Osmanlı sarayına ulaştığı zamanki durumuyla şimdiki hali kıyaslanacaktır. Albüm, verilerin gösterdiğine göre mesela yaprakların sıralamasında olduğu gibi önemli değişiklikler geçirmiştir. Bu veriler Osmanlıların kendi standartları ve kriterlerine göre albümü ciddi bir şekilde değerlendirmeye ve değiştirmeye çalıştıklarını kanıtlamaktadır. Yani hiç değilse kısmen, albüme bir referans-model seti olarak değil, uyarlanacak ve değiştirilebilecek bir eser olarak bakmışlardır.

Bu nedenle, bildiride albümde Safeviler tarafından yaratılan ama modern duyarlılık için tuhaf olan özellikler göz önünde bulundurulacaktır. Mesela önsöz metninin bir bölümü albümün farklı sayfalarına dağılmıştır, bazıları özgün halinde görülmek üzere yerleştirilmiş olan resimlerin üzerine yapıştırılmıştır. Ayrıca, ardışık birkaç sayfada sanat eserlerinin diğer örneklerle göre baş aşağı yapıştırıldığı görülmektedir. Osmanlılar kendi albümlerinde, bu tarz düzensizlikleri veya tutarsızlıkları taklit edecek veya kabul edecekler miydi?

Albüme hat sanatı ürünlerini sığdırmak için eserlerin formatları epeyce değiştirilmiştir. Bu format değişiklikleri yazının içeriğinin anlaşılmasını da zorlaştırmış ve okuyanlara sorun yaratmıştır. Benzer format değişiklikleri albümdeki resimlere de uygulanmıştır. Bu sunumda, popüler ve iyi tanınan hikâyelerden çıkarılan resimlerin anlatılarının anlamlarının yeni düzenleme ve sıralamada nasıl değiştirildiği irdelenecektir. Hem hat hem resim örneklerinin formatları değiştirilirken Safevi sanatçıların albümün içeriğine yeni nitelikler katma istekleri gözlenebilmektedir. Osmanlıların da kendi albümlerini oluştururken hem entelektüel hem de sanatsal açıdan benzer bir çabaları var mıydı?

Bu tarz soruları kesin olarak yanıtlayamamakla birlikte, bu sunum Safevilerin ve Osmanlıların albümlerini nasıl oluşturduklarını belirlemeyi hedeflemektedir. Sadece uygun içeriğin nasıl seçildiği değil, hangi üstü kapalı kuralların, içeriklerin düzenlenmesinde ve değiştirilmesinde kullanıldığı da sorgulanacaktır.

Ionescu, Stefano
Boz, Levent

TRANSYLVANIAN RUGS AND THEIR RELATION TO ISLAMIC ARCHITECTURE

The so-called ‘Transylvanian’ rugs, totalling about 760 surviving examples, is the largest and best researched group of 17th century western Anatolian prayer rugs. The name of the group, which is currently used in carpet literature and trade, derives from their massive presence in Transylvania (especially in the churches of the Saxon community), where they survived in sizeable numbers. These rugs are not the products of organised workshops, but have most probably been woven by women on their home looms, mostly for trade. In the 17th century they have been intensely exported to Transylvania as well as to other countries where sometimes they survived in situ (Sweden) or where they can be found in 17th century paintings: Netherlands, Italy, Poland and England. In 1699 Transylvania became part of the Habsburg Empire and the local taste changed. Soon the production of ‘Transylvanian’ rugs ceased completely. Until recent times the theory of the extra-Anatolian origin of these rugs had several supporters and among them CG Ellis was the most influential. This misleading theory, which is not supported by technical evidence or by historical facts, disoriented many scholars.

On the background of the studies of **Emil Schmutzler**, Michael Franses, Ferenc Batari, Jon Thompson, Alberto Boralevi, Walter Denny and John Mills, Stefano Ionescu proposed for the first time a full classification of the ‘Transylvanian’ group and variants. On the other hand Levent Boz conducted a research of the rugs of this type in Turkish museums which are of the same type as those found in Transylvania. Exhaustive information from carpets in paintings, mostly from the Dutch Golden Age, combined with data from inventories and inscribed examples donated by the parishioners allow accurate dating to a quarter of a century, which is remarkable in carpet studies. According to the general layout, the ‘Transylvanian’ group can be divided into four main types, which have distinctive spandrels, borders and minor borders. This clearly points to different production areas in Western Anatolia. In some cases the design can be traced to earlier Ottoman court prototypes.

This paper will try to explore the relation of the different types of ‘Transylvanian’ rugs with Islamic architecture. The design of the Single-niche ‘Transylvanian’ group, as the TIEM inv. 401 with a decorated mihrab topped by a religious script (the call for the Friday prayer), framed by a star and cartouche border and reciprocal minor borders recalls the inner Ottoman stained-glasses. Certain types of plain niche ‘Transylvanian’ rugs recall the Seljuk cusped mihrabs decorated with muqarnas. Finally the triple-arched ‘Transylvanian’ column-rugs can be seen as the gates of mosques. The peculiar motif of the columns, with Corinthian capitals and stepped faceted bases is a clear architectural motif borrowed by the carpets but the origin of this design is still not clear and will be discussed.

TRANSİLVANYA HALILARI VE İSLAM MİMARİSİ İLE İLİŞKİLERİ

“Transilvanya” tipi olarak tanımlanan ve dünya çapında yaklaşık 760 örneği bulunan halılar, 17. yüzyıl Anadolu halıları içindeki en büyük ve en iyi araştırılmış grubu meydana getirmektedir. Halı araştırmalarında olduğu kadar ticaret hayatında da kabul görmüş olan “Transilvanya” adı bu halıların büyük oranda Transilvanya’da, özellikle de Sakson kiliselerinde bulunmalarından kaynaklanmaktadır. Bu halıların organize bir üretimin ürünü olmaktan çok, büyük olasılıkla köylü kadınlar tarafından ticari amaçlı olarak ev tezgâhlarında dokunduğu düşünülmektedir. 17. yüzyılda Transilvanya’ya yoğun şekilde ihraç edilen bu halıların örneklerine İsveç gibi uzak ülkelerde de rastlanmakta, ayrıca Hollanda, İtalya, Polonya ve İngiltere resim sanatında da betimlendikleri gözlenmektedir. 1699 yılında Transilvanya Habsburg İmparatorluğu’nun bir parçası haline gelmiş ve ardından estetik tercihlerde farklılaşma başlamış, halı modası gerilemeye başlamış, kısa süre sonra ise “Transilvanya” tipi halıların üretimi son ermiştir. Yakın zamana kadar bu halıların Anadolu dışında dokunduğu teorisi, C. G. Ellis başta olmak üzere birkaç kişi tarafından desteklenmiştir. Fakat pek çok araştırmacıyı yanıltan bu yanlış teori günümüzde teknik kanıtlarla ve tarihi gerçeklerle çürütülmüştür.

Emil Schmutzler, Michael Franses, Ferenc Batari, Jon Thompson, Alberto Boralevi, Walter Denny ve John Mills’in çalışmalarını devam ettiren Stefano Ionescu, ilk kez “Transilvanya” tipi halı grubunun tam bir

sınıflandırmasını oluşturmuştur. Ayrıca Levent Boz, Türkiye müzelerinde bu tür halıların örneklerini araştırmış ve mevcut örneklerin Transilvanya’da bulunanlarla aynı olduğunu değerlendirmiştir. Başta Hollanda olmak üzere Avrupa resim sanatındaki halı tasvirlerinin, gümrük/envanter kayıtlarının ve halıların üzerindeki bağış notlarının değerlendirilmesi neticesinde halıların bir yüzyılın çeyreği hassasiyetinde tarihlendirilebilmesi mümkün olmuştur ki bu halı çalışmaları için dikkat çekici bir başarıdır. Genel tasarımları değerlendirildiğinde “Transilvanya” tipi halılar birbirinden farklı mihrap köşeleri ve bordürleriyle dört ana gruba ayrılmaktadır. Bu bilgi bize söz konusu halıların Batı Anadolu’nun farklı noktalarında üretilmiş olabileceğini göstermektedir. Bazı örneklerin tasarım özellikleri ise Osmanlı saray halısı prototiplerini hatırlatmaktadır.

Bu çalışmada farklı gruplara ait “Transilvanya” tipi halı tasarımlarının İslam mimarisiyle olan bağlantıları değerlendirilecektir. Tek mihraplı “Transilvanya” tipi halıların tasarımı, Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde bulunan 401 envanter numaralı halıda olduğu gibi, dekoratif bir mihrap üzerinde yazıt alanı, yıldız ve kartuş varyasyonlu bordürü ve karşılıklı yerleştirilmiş küçük bordürleriyle Osmanlı vitraylarını hatırlatmaktadır. Seccade formu bazı “Transilvanya” tipi halıların tasarımı sivri uçlu ve mukarnaslı Selçuklu mihraplarını düşündürmektedir. Üç kemerli “Transilvanya” tipi halıların tasarımındaki mimari etkileşim ise bazı camilerin kapılarında izlenebilmektedir. Korinth başlıklı ve basamak taban sütunlu halıların tasarımları açıkça mimari bir öğeden esinlenilmiştir, fakat bu tasarımın kökeni tam olarak ortaya koyulamamıştır ve çalışmamızda değerlendirilecek hususlardan biri olacaktır.

Islam, Zohirul

TURKISH ART, ARCHITECTURE AND LANGUAGES IN BANGLADESH (PAST BENGAL): A HISTORICAL AND ANALYTICAL STUDY DURING THE MEDIEVAL PERIOD

During the South Asia Sultanate and the Mughal periods (1200-1800), with the rise of the Islamic states as the dominant powers in India, the Indian Sub-Continent (India, Pakistan and Bangladesh) and Indian art were subjected to Islamic influence. This resulted in a hybrid aesthetic as well as Indo-Islamic art, which flourished to varying extents across south and south east Asia. Bangladesh (past Bengal), situated in South Asia, is the world's third largest Muslim majority country and the nation's main identity is defined through mosque architecture and language. Traditional history placed the Mughal and Ottoman states in the center of the trade and considered them as the "Middle Man" due to their access to water routes between Asia and Europe. Although the Ottomans and the Mughals share common ethnic roots, their approach to Islamic art and architecture, from paintings to architecture, is different in the Indian subcontinent, Turkey and eastern Mediterranean.

Turkish commander Ikhtiyar Uddin bin Muhammad Bhaktiyer Khilji captured Bengal with his Turkish followers in 1204 A.D. and began ruling the region. Besides these many sufi saints like Khan Jahan Ulugh Khan, Burhan Khan, came there spreading Islam and Turkish culture together with Turkic languages. The Ilyas Shahi dynasty, founded in 1342 by Shamsuddin Ilyas Shah, was the first independent Turkic Muslim dynasty, which ruled Bengal during the 14th and 15th centuries. Many Turkish words like *Barood*, *Nishan*, *Chaku*, *Bahadur*, *Begum*, *Chadar*, *Surma*, *bavarchi*, *kiyma*, *Korma* are still used in Bengali language. The Adina Masjid (1368) and Eklakhi mausoleum at Pandua; the Shah Rukn-e Alam tomb in Multan, the Sixty Domed Mosque at Bagherhat in Bangladesh etc. are from this period. These demonstrate the Turkish contribution to the Bengali culture and language, as well as art and architecture.

This paper analyzes the connections between the Turkish world and Bangladesh through Islamic art, architecture, languages and culture. It will also discuss the Turkish tribal leaders in Bangladesh during the 13th– 15th centuries. Its main focus concentrates on the importance of the role of the

Turkish or Turkic groups on the art and culture of the Indian sub-continent and Bangladesh.

BANGLADEŞ’TE TÜRK SANATI, MİMARİSİ VE DİLLERİ: TARİHSEL VE ANALİTİK YAKLAŞIM

Güney Asya Sultanlığı ve Babürlü dönemlerinde (1200-1800) Hindistan ve Hindistan alt kıtasında (Hindistan, Pakistan ve Bangladeş) İslam yönetimlerinin yükselmesiyle İslam sanatının etkisiyle karşılaşan Hint sanatında melez bir estetik oluşmaya ve güney ve güney doğu Asya’da farklı şekillerde uygulanmaya başlar. Bangladeş (eski Bengal) Güney Asya’da Müslüman çoğunluk bakımından dünyada üçüncüdür, cami mimarisi ve dil, bu topluluğun kimliğinin ana göstergeleridir. Geleneksel tarih Babürlü ve Osmanlıları ticaretin merkezine koyar ve Asya ve Avrupa arasındaki su yollarına erişimleri dolayısıyla “aracı” olarak niteler.

Aynı etnik kökenden gelmelerine rağmen, Osmanlı ve Babürlülerin resimden mimariye dek İslam sanat ve mimarisine yaklaşımları bakımından Hindistan alt kıtası, Türkiye ve doğu Akdeniz’deki izleri farklıdır.

Türk komutanı İhtiyaru’d-din bin Muhammad Bahtiyar Hilci ve Türklerden oluşan askerleri Bengal’i 1204’te aldıktan sonra bu bölgeyi yönetmeye başlarlar. Ayrıca Han Cihan Uluğ Han, Burhan Han gibi sufi şeyhleri bölgeye gelerek İslam ve Türk kültürü ve dillerinin yaygınlaştırılmasına katkıda bulunmuşlardır. 1342’de Şemsüddin İlyas Şah tarafından kurulan Türk kökenli İlyas Şahi sülalesi 14 ve 15. yüzyıllar boyunca Bengal’i yönetmiştir. Barud, nişan, çaku, bahadur, begum, çadar, surma, bavarçi, kiyma gibi pek çok Türkçe asıllı sözcük bugün halâ kullanılmaktadır. Pandua’daki Adina mescidi (1368) ve Eklakhi türbesi, Multan’da Şah Rukn-i Alam türbesi, Bagherhat’da 60 Kubbe Camisi gibi yapılar da bu dönemin izlerini taşır. Bütün bu veriler, Türklerin Bengal dillerine, kültürüne, sanat ve mimarisine katkılarını kanıtlar.

Bu bildirinin odağını Osmanlı- Türk dünyasıyla Bangladeş arasındaki İslam mimarisi, sanatı ve diller aracılığıyla kurulabilecek bağlantılar oluşturur. Bu bağlantıların tarihsel analizi yapılacaktır. Ayrıca, 13-15. yüzyıllar arasında Bangladeş’teki Türk aşiret liderleri ele alınacaktır.

Bildirinin ana tartişması Türk ya da Türki ögelerin İslam tarihi boyunca Hint alt kıtası ve Bangladeş'te kültür ve sanat alanında oynadıkları önemli rol üzerinde yoğunlaşacaktır.

İbrahimgil, Ammar

EXAMPLES OF TOMBS WITH GRAVE CHAMBERS (CRYPT) IN EARLY OTTOMAN SKOPJE: THE TOMBS OF PAŞA YİĞİT BEY AND İSHAK BEY

The Prime Ministry Ottoman Archives contain the records for 113 tombs from the Ottoman period in Macedonia. Most of these were destroyed due to natural disasters, new zoning plans and political works to eliminate the Turkish identity. Some of them have lost their original architectural and aesthetic values because of misguided restorations. From the surviving 26 tombs, 5 were built adjacent to mosques and dervish lodges, while 21 are free standing structures. 5 of these standing tombs were registered under the protection of the Macedonian Cultural Heritage Protection Board, 7 of them were given the status of cultural assets (not protected), while the remaining 14 are not registered even though they have artistic architectural features from the period they were built in. They are generally built by founders of mosques and tekkes, state administrators, important local administrators, or in the name of commanders who died during the conquest, the veterans, the dervishes, etc.

This study focuses on the excavation, restoration and architectural features of the 15th century Yiğit Bey and İshak Bey tombs in Skopje. In 2014, the houses of the occupiers, who settled in the region in 1963, were purchased by the late Şarık Tara, the founder of the ENKA holding, and archaeological excavations were initiated under the control of the Skopje City Museum, which brought to light the grave chambers (crypts) belonging to Paşa Yiğit Bey, Meddah Baba and Hoca Salahuddin, the water well called Ayazma, and the basic traces of the tekke and madrasa. Together with the written documents in Turkey and Macedonia state archives new information on these structures could be reached.

Before the excavation, there was only a single archival photograph of the Paşa Yiğit Bey Tomb. Works for its restitution and restoration were conducted according to the data obtained during the excavation, as well as the study of archival photographs and coeval tombs. The tombs of Meddah Baba and Hoca Salahuddin Bey were not known at all. They are examples of tombs built in the tumulus style called “Akıt” in Anatolia. Both have a square-planned, one-room burial cell (krypta), partially buried in the

ground, and not with a monumental tomb on top, but a simple pyramid-shaped structure. Similar examples of these types of tombs were not found in Macedonia and the Balkans. Examples of similar tombs of this type were found only in Anatolia in several tombs belonging to the Seljuk period in Ahlat. In this paper, comparison and evaluation of this type of tombs will be done.

The tombs as well as their restitution and restoration drawings will be discussed in detail in the light of archaeological excavations and archival documents. The two tombs with grave chambers in Skopje, the Kral Kızı and Altı Ayak tombs and the Lala Şahin Pasha in Kazanlak, will be compared with the Hızır Baba in Harmanlı in Bulgaria and the Evrenos Bey tombs in Yenice Vardar (Giannitsa) in Greece, as well as the shrines in Anatolia and Nakhchivan. In addition, their plans, covering systems and material will be discussed to reveal their places and importance in Turkish art and architecture.

ÜSKÜP'TE ERKEN OSMANLI DÖNEMİ MEZAR ODALI (KRİPTALI) TÜRBE ÖRNEKLERİ: PAŞA YİĞİT VE İŞHAK BEY TÜRBELERİ

Osmanlı Arşivlerinde, Makedonya'da Osmanlı Dönemine ait 113 türbenin arşiv kaydı bulunmaktadır. Bu türbe yapılarının büyük bir kısmı tabii afetler, yeni imar planları ve şehirlerde Türk kimliğini ortadan kaldırmaya yönelik yapılan siyasi çalışmalar sonucunda yıkılmıştır. Bir kısmı da geçen zaman içinde gerçekleştirilen bilinçsiz onarımlarla özgün mimari ve estetik değerlerini kaybetmişlerdir. Ayakta kalan 26 türbeden 5'i cami ve tekke yapılarına bitişik, 21'i ise müstakildir. Ayaktaki türbelerden 5'i Makedonya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından tescil kaydı yapılarak koruma altına alınmış, 7'sine kültür varlığı statüsü verilmiş (koruma altında değil), kalan 14 türbenin ise dönemsel ve sanatsal mimari özellikleri olmasına rağmen ilgili resmi kurum tarafından tescil kaydı yapılmamıştır. Türbeler genellikle cami ve tekke kurucuları, devlet yöneticileri, önemli mahalli idareciler, fetih esnasında şehit düşen önemli komutanlar, gaziler, veliler, dervişler, halk arasında itibarlı zengin kişiler adına inşa edilmiştir.

Bu çalışmada, Makedonya’da Osmanlı döneminde 15. yüzyılda Üsküp’te inşa edilen, mezar odalı/kriptalı Paşa Yiğit Bey ve İshak Bey türbe yapılarının kazı, restorasyon ve mimari özellikleri üzerine durulacaktır. 2014 yılında ENKA Holding kurucusu merhum Şarık Tara tarafından işgalcilerin evleri satın alınarak bölge boşaltılmış ve ardından Makedonya Üsküp Şehir Müzesi denetiminde arkeolojik kazı çalışmaları finanse edilerek Paşa Yiğit Bey, Meddah Baba ve Hoca Salahuddin’e ait mezar odaları, ayazma adıyla anılan su kuyusu ile tekke ve medrese yapılarına ait temel izlerinin gün ışığına çıkması sağlanmıştır. Kazı çalışmaları ile Türkiye ve Makedonya Devlet arşivlerindeki belgeler ışığında yeni bilgilere ulaşılmıştır.

Söz konusu kazıdan önce sadece Paşa Yiğit Bey Türbesine ait bir arşiv fotoğrafı mevcuttu. Restorasyonu da kazıda ortaya çıkan veriler, arşiv fotoğrafı ve aynı dönem türbe örneklerine bakılarak yapıldı. Meddah Baba ve Hoca Salahuddin Bey’e ait mezar yapıları ise hiç bilinmiyordu. Kazıda ortaya çıkan bu iki mezar yapı örneği Anadolu’da “Akıt” denen tümülüs tarzında yapılmıştır. Her ikisi de kare planlı ve tek odalı birer mezar hücrelerinden oluşan kısmen toprağa gömülü, üstte ayrıca anıtsal bir türbe gövdesi bulunmayan, üst yapısı piramit şeklinde nihayetlenen basit kuruluşa sahiptir. Akıt tarzındaki bu tür mezar türbe örnekleri Makedonya’da ve Balkanlar’da tespit edilememiştir. Bu tipte benzer türbe örneklerine Anadolu’da sadece Ahlat’ta Selçuklu dönemine ait birkaç türbe yapısında rastlanmaktadır. Bildirimizde bu tarz türbe örneklerinin karşılaştırılması ve değerlendirilmesi yapılacaktır.

Türbeler kazı sonuçları ve arşiv belgeleri ışığında detaylı bir şekilde ele alınacak, restitüsyon ve restorasyon çizimleri ile desteklenerek tartışılacaktır. Üsküp’te kriptalı diğer iki türbe olan Kral Kızı ve Altı Ayak türbe örnekleri Bulgaristan Kızanlık’taki Lala Şahin Paşa ve Harmanlı’daki Hızır Baba ile Yunanistan Yenice Vardar (Gieenitsa)’da Evrenos Bey türbeleri ile ve Anadolu’da, Azerbaycan Nahçıvan’daki kriptası olan türbelerle plan, örtü sistemi, malzeme gibi mimari özellikleri bakımından karşılaştırılarak Türk sanatı ve mimarisindeki yerleri saptanacaktır.

İbrahimgil, Mehmet Zeki

CRETE, CHANIA SEYYİT SÜLEYMAN ŞEMSETTİN DEDE MEVLEVİ HOUSE (MEVLEHİHANE)

In the works carried out in mainland Greece as well as the Greek islands within the scope of the Ottoman Period Foundation Works Projects between 2012 and 2020, a total of 750 works were investigated. In this context, 124 Turkish works were listed only in the island of Crete. Of these 17 dervish lodges, including 7 in Chania (Hania), 5 in Heraklion (İraqı), 3 in Rethymno (Rethimno) and 2 in Lachidi were examined. Those in Chania are Konakçı Ali Pasha Bektaşî Tekke, Hacı Ahmet Baba Kadiri Tekkesi, Hünkâr Mosque District Nakşibendi Tekke, Hacı Mustafa Efendi Halveti Tekke, Haseki Ahmet Ağa Halveti Tekke, Kubaş Halveti Tekkesi and Seyyid Süleyman Şemseddin Dede Mevlevi Tekke.

This report provides some general information about dervish lodges, and discusses the Seyyid Süleyman Şemseddin Dede Mevlevi Tekke in detail. It also analyzes two documents from the archives of the General Directorate of Foundations: the foundation document of the building (D. 988) dated 1297 (1880) which gives valuable information about the lodge and its outbuildings, and an appendix to the building's foundation document (D. 1819) dated 1302 (1885), which lists the lodge's goods, books and valuables in its library. In addition, it will focus on the founder of the Tekke, Seyyid Süleyman Şemseddin Dede, his life, education in Konya Mevlevi Tekkes and transfer to Chania, as well as listing the foundation goods belonging to the Şemseddin Dede Mevlevi Tekke.

The foundation document names Seyyid Süleyman Şemseddin Dede Efendi el-Konevî bin Osman as the founder of the Chania Mevlevi Tekke, and states that he was raised in the Konya Mevlevi Tekke, and that a dervish lodge, mosque, various outbuildings, a fountain and a tomb were built in a large area outside of Chania surrounded by a wall. The Tekke continued its activity until 1924.

Today only the two-story dervish lodge, fountain and tomb remain from the Chania Mevlevi Dervish Lodge. All other structures mentioned above have been demolished. The remaining two-story dervish house consists of 6 rooms with a lower deck and a dervish square. The building survived

without much change and is now used as an orphanage. For this function change made by the Municipality of Chania, bunk beds were placed in the rooms and the dervish square was transformed into a painting workshop.

The foundation document states that Seyyid Süleyman Şemseddin Dede Efendi al-Konevî bin Osman built tombs for himself and his sons. Nowadays, the standing tomb is covered with a dome that sits on four feet in the form of a baldachin with an octagonal base. The tomb, which is built of stone, does not have a sarcophagus or the trace of a tombstone.

The extant fountain of the tekke was moved to a park in the city center. The hexagonal fountain is made up of six marble slabs, has a pool within it with a tap and a trough at its base. The surfaces of the marble slabs have baroque-style vegetal ornaments.

The dervish house, tomb and fountain of the Chania Seyyid Süleyman Şemseddin Dede Tekke, which have survived until the present day, will be discussed using archival photographs and drawings. Detailed information about the collapsed tekke buildings will be provided based on archival documents. In addition, the immovable and movable properties of the tekke will be described in detail.

GİRİT, HANYA SEYYİT SÜLEYMAN ŞEMSETTİN DEDE MEVLEVİHANESİ

Yunanistan'ın gerek ana kara gerekse Ege ve Akdeniz adalarında 2012-2016 yılları arasında farklı kurum ve kuruluşlar adına yürüttüğümüz Osmanlı Dönemi Vakıf Eserleri Projeleri kapsamında arazide yapılan çalışmalarda takriben toplam 750 eser yerinde incelenmiştir. Bu bağlamda sadece Girit Adasında 124 Türk eserin tespiti yapılmıştır. Bu eserlerden Hanya'da 7, Kandiye'de 5, Resmo'da 3 ve Lachidi'de 2 olmak üzere toplam 17 tekke yapısı yerinde incelenmiştir. Hanya şehrinde tespit edilen Konakçı Ali Paşa Bektaşî Tekkesi, Hacı Ahmet Baba Kadiri Tekkesi, Hünkâr Camisi Mahallesi Nakşibendi Tekkesi, Hacı Mustafa Efendi Halveti Tekkesi, Haseki Ahmet Ağa Halveti Tekkesi, Kubaş Halveti Tekkesi ve Seyyid Süleyman Şemseddin Dede Mevlevî Tekkesi yapılarıdır.

Bu bildirimizde Hanya'daki tarikat ve tekke yapıları hakkında genel bilgi verdikten sonra günümüze kadar tüm ihtişamı ile ayakta kalmış Seyyid Süleyman Şemseddin Dede Mevlevi Tekkesi üzerine detaylı bilgi verilecektir. Söz konusu tekke ile ilgili Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde 988 numaralı defterde 1297 (1880) tarihli bani vakfiyesi incelenerek gerek tekke gerekse müstemilat olarak inşa edilen yapılar hakkında değerli bilgilere ulaşılmıştır. Ayrıca 1302 (1885) tarihli aynı numaralı defterin vakfiye zeylinde ise tekkeye ait vakıf malları, kütüphanedeki kitaplar ve değerli eşyalar hakkında ayrıntılı bilgi verilmiştir. Tekkenin kurucusu olan Seyyid Süleyman Şemseddin Dede'nin hayatı, Konya Mevlevi Tekkesindeki eğitimi ve Hanya'ya gidişi üzerinde durulacaktır. Hanya'da Şemseddin Dede Mevlevi Tekkesine ait vakıf mallarının tasnifi liste halinde verilecektir.

Vakfiyede, Hanya Mevlevi Tekkesinin kurucusu olarak gösterilen Seyyid Süleyman Şemseddin Dede Efendi El- Konevî Bin Osman'ın, aslen Konya Mevlevi Tekkesinde yetiştiği ve Hanya şehrinin dışında Topaltı adlı yerde etrafı duvarlarla çevrili geniş bir arazide dergâh, cami, semahane, imaret, şeyh meydan evi, derviş evi, şadırvan ve türbe yapılarının inşa edildiği belirtilmiştir. Tekke 1924 yılına kadar faaliyetini sürdürmüştür.

Hanya Mevlevi Tekkesinde, günümüzde sadece tekke dervişlerinin iskân edildiği iki katlı derviş evi (dervişhane), türbe ve şadırvan ayakta kalmıştır. Yukarıda saydığımız diğer yapılar yıkılmıştır. Ayakta kalan iki katlı derviş evi (dervişhane) altı üstlü 6 odadan ve derviş meydanından ibarettir. Özgün halini korumuş yapı, günümüzde kimsesiz çocuklar yurdu olarak kullanılmaktadır. Hanya Belediyesi tarafından yapılan bu fonksiyon değişikliğinde odalara ranzalar yerleştirilmiş, derviş meydanı ise resim atölyesine dönüştürülmüştür.

Vakfiyede, Seyyid Süleyman Şemseddin Dede Efendi El- Konevî bin Osman kendisinin ve evlatlarının defnedileceği bir türbe ve hazire inşa ettiği ifade edilmiştir.

Günümüzde ayakta olan türbe baldaken tarzında dört ayağa oturan ve üzerinde sekizgen kasnağa oturan kubbe ile örtülmüştür. Kesme taş ile inşa edilmiş türbenin içinde sanduka veya mezar taşı izi yoktur.

Tekkeden geriye kalan şadırvan ise tekke avlusundan taşınarak şehir merkezindeki parka yerleştirilmiştir. Altıgen şadırvan altı mermer levhadan oluşmaktadır. İçinde havuz ve fiskiyesi olan şadırvanın alt yüzeyinde çeşme ve yalağı vardır. Mermer levhaların dış yüzeylerinde barok tarzı bitkisel süslemeler bulunmaktadır.

Hanya Seyyid Süleyman Şemseddin Dede Mevlevi Tekkesinden günümüze kadar ayakta kalan derviş evi (dervişhane), türbe ve şadırvan yapıları arşiv fotoğraf ve çizimlerle desteklenerek anlatılacaktır. Tekkede yıkılan yapılar hakkında ise arşiv belgelerine dayanarak detaylı bilgi verilecektir. Ayrıca bildiride, her iki vakfiyedeki tekkenin gayri menkulleri ve taşınır malları üzerinde durulacaktır.

İpek, Selin

DIPLOMATIC GIFTS TO OTTOMAN SULTANS: PORTRAITS OF MUGHAL SHAHS

Topkapı Palace Museum Painting collection contains a rich collection of “Sultans’ portraits” including those of all thirty-six Ottoman Sultans. After the palace became a museum in 1924, the collection was enlarged with donations, purchases and transfer of portraits from other later-era palaces such as Yıldız and Dolmabahçe. The latest addition to the collection, representing the enthronement of Sultan Osman II, was acquired in 2016 through the Ministry of Culture. The collection, representing the works of a rich variety of artists, mainly has the portraits of sultans, royal women, princes, important statesman, artists and intellectuals of the Republican era. The works are in various media such as oil paint, watercolor, ivory, pastel, pen-and-ink drawings as well as engravings.

This paper introduces and evaluates a special group of 23 portraits made in oil paints on ivory depicting the Mughal dynasty. These portraits are placed in velvet pouches within wooden cases. The portraits have been situated on a footed pedestal within an oval frame ornamented with floral motifs. The same style of frame can be seen on the reverse of the paintings; the center of a tilted square framed by floral motifs contains, in Arabic script, the name, date of birth, death and reign, and the place of burial. The name of the shah is repeated in Latin script below it. Mughal Shahs are depicted in three quarter profile or full face bust portraits, seated on a bejeweled throne, in resembling patterns; they wear jeweled crests known as *cîga*, weapons, jeweled medallion necklaces, silk or fur garments embellished with strips of silver embroidery and hold the seals of their sultanate; above their heads are one or more ornately decorated parasol-like symbols of their sovereignty. Small details distinguish them from one another: Shah Jahan holds a flower in his hands; Ahmet Shah holds a rose, Evrengzip Âlemgîr I, a book, and Shah-ı Âlem, prayer beads.

The Mughals ruled India from 1526 to 1858, considering themselves the legitimate heirs to the Timurids, and depicted their ancestors all the way back to Timur in genealogical scrolls illustrated with miniatures that have been dated to the 17th century. This series, which has been dated to the mid-19th century, is a continuation of the tradition, portraying the shahs

seated on the sovereign throne together with their ancestors from Sheikh Omar, father of Babur Shah, founder of the state, all the way back to Timur. The iconography of the genealogical scrolls or single-page portraits of the dynasty clearly continues in the portraits in this series. Portrayed in three-quarter profile up until seventeenth century, the Mughal rulers were depicted full-face from the era of Jihangir Shah (r. 1605-1627) onwards, which explains why some of the sovereigns are depicted in this manner. The floral motifs ornamenting the frames of the portraits are the late-era version of the *saz* style that appears in 17th-century Mughal miniatures.

The present paper aims to introduce the above mentioned Mughal Shah portraits and discuss how and why they may have entered the Palace Collection.

OSMANLI SULTANLARINA DİPLOMATİK BİR HEDİYE: BABÜR ŞAHLARININ PORTELERİ

Topkapı Sarayı Müzesi Resim koleksiyonu, Osmanlı devletinin kuruluşundan itibaren hüküm süren otuz altı padişahın çeşitli tekniklerle ve farklı dönemlerde yapılmış portrelerini içermekte ve “padişah portreciliği” açısından zengin bir koleksiyon oluşturmaktadır. Koleksiyon, sultanların kendilerine veya atalarına ait portreleri Saray hazinesinde korumaları ve biriktirmeleriyle oluşmuştur. Sarayın 1924 yılında Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün emriyle müze haline getirilmesinden sonra, bağış ve satın alma yoluyla koleksiyon büyümüş, zamanla Dolmabahçe ve Yıldız gibi geç dönem saraylarından gelen resimlerin de eklenmesiyle daha da zenginleşmiştir. Koleksiyona en son olarak 2016 yılında Bakanlığımız tarafından kazandırılan eser, Sultan II. Osman’ın tahta çıkışını gösteren yağlıboya tablodur. Koleksiyondaki yağlıboya, suluboya, pastel, karakalem ile fildişi ve gravür gibi çeşitli tekniklerle yapılmış olan eserler; padişahların, hanedan kadınlarının, şehzadelerin, önemli devlet adamlarının, Cumhuriyet dönemi sanatçı ve aydınlarının portreleri ile peyzaj, tören, günlük yaşam konulu resimlerden oluşmaktadır. Konu ve üslup çeşitliliğinin yanı sıra, farklı kültür ve disiplinlerden gelen sanatçı çeşitliliği açısından da zengindir ve portre alanındaki en eski ve önemli koleksiyonlardandır.

Bu bildiri, Resim koleksiyonunda yer alan bir grup resmi tanıtmak ve

değerlendirmek amacıyla hazırlanmıştır. Resim koleksiyonunda fildişi üzerine yağlıboya ile yapılmış, Babür hanedanını tasvir eden küçük boyutlu, 23 portreden oluşan bir seri bulunmaktadır. Kadife keseler içine yerleştirilmiş olan portrelerin ahşap bir mahfazası daha vardır. Mahfaza içine yerleştirilmiş olan levhalardaki portreler, ayaklı bir kaide üzerinde yükselen bitkisel bezemeli oval çerçeveler içine alınmıştır. Resimler en dışta enli bir pervaz halinde halkâri bezeme ile çevrelenmiştir. Aynı tarz çerçeve, resimlerin arka kısmında da yer alır. Ortadaki salbekli dörtgen şemsede resimlenen şahsın ismi, doğum, ölüm ve saltanat tarihleri ile defnedildikleri yer belirtilmiştir. Şahların isimleri şemsede Arap harfleriyle, altına ise Latin harfleriyle yazılmıştır. Babür şahları, dörtte üç profilden veya tam profilden, büst olarak, mücevherli bir tahtta oturur vaziyette, birbirine benzer kalıplarda resimlenmişlerdir; cîga denilen mücevherli sorguçları, silahları, mücevherli madalyon kolyeleri, sırma işlemeli şeritlerle bezeli ipekli veya kürklü giysileri vardır, ellerinde saltanat mühürleri tutarlar, başlarının hizasına işlemeli sayeban gibi hükümdarlık alametlerinden biri veya birkaçı yerleştirilmiştir. Elinde bir çiçek tutan Şah Cihan, gül tutan Ahmed Şah, kitap tutan I. Evrengzip Âlemgir ve tespihi olan Şah-ı Âlem, bu ayrıntılarla diğerlerine göre küçük bir farklılık yaratır.

Hindistan'da 1526-1858 yılları arasında hüküm süren Babürlüler, kendilerini Timurlu soyunun meşru varisi olarak kabul etmişler ve bunu 17. yüzyıla tarihlenen resimli rulo şecerelerinde atalarının portrelerini Timur'a kadar götürerek görselleştirmişlerdir. 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bu seride de aynı gelenek devam ettirilmiş, tahtta oturmuş şahların portreleri ile birlikte devletin kurucusu olan Babür Şah'ın babası Şeyh Ömer'den Timur'a kadar uzanan atalarının portreleri de betimlenmiştir. Aynı şekilde serideki portrelerde rulo şecerelerindeki veya tek sayfa hanedan portrelerindeki ikonografinin devam ettirildiği görülmektedir. 17. yüzyıla kadar dörtte üç profilden betimlenen Babür hanedanı, Cihangir şah (s.1605-1627) döneminden itibaren tam profilden betimlenmiştir, bu da serideki kimi hükümdarların neden tam profilden betimlendiğini açıklamaktadır. Resimleri kuşatan bitkisel bezemeli çerçevelerin üslubu, 17. yüzyıl Babür resimlerinde görülen hatayi ve yaprak desenli çerçevelerin geç dönem uygulamalarıdır.

Bu bildiride, Babür şahlarının portrelerinden oluşan ve yukarıda kısaca bahsedilen seri tanıtılacak, Saray koleksiyonuna nasıl ve ne sebeple girmiş olabileceğine dair veriler üzerinde tartışılacaktır.

Jackson, Cailah

THE KARAMANIDS AND THEIR ILLUMINATED MANUSCRIPTS IN 14th-CENTURY KONYA

Scholarship concerning the artistic landscapes of medieval Anatolia has made encouraging progress in recent years. Published research to date, however, has not considered the production of the Islamic arts of the book in this period in its fullest cultural contexts. Several illuminated Anatolian manuscripts remain from the late 13th and 14th centuries. Many of these feature lavish ornamentation and contain rich historical details concerning their scribes, illuminators and patrons. However, this material remains relatively neglected in broader surveys of Islamic art. This paper partially addresses this gap in scholarship by discussing two illuminated manuscripts produced for the Karamanid dynasty (1256-1474) who were based in Larende (Karaman), Ermenek and, eventually, Konya in the medieval period.

These two Arabic manuscripts are a Qur'an dated to 1314-15 and an almanac (*taqwīm*) produced in 1369-70. The two-volume, monumental Qur'an was produced in Konya in 714/1314-15 for Khalil ibn Mahmud ibn Qaraman. The manuscript is now in the Mevlana Museum collection (no. 12). It was copied in large-scale *muhaqqaq* by Isma'il ibn Yusuf and skillfully illuminated by Ya'qub ibn Ghazi al-Qunawi. The almanac was recently discovered by A.C.S. Peacock in the University Library of Leiden (MS.Or.563). It was produced for 'Ala' al-Din ibn Khalil ibn Mahmud ibn Qaraman, probably in Konya, in 771/1369-70. The manuscript contains several (quite damaged) illustrations. Due to these illustrations, it is a rare surviving example of a securely-identified illustrated manuscript from late medieval Anatolia. I will also present another manuscript (a mirror for princes) produced in 1228 (625 AH) that contains an illuminated fourteenth-century reading note. This manuscript was originally produced for 'Ala' al-Din Kaykubad I in Alanya but was later owned by Ibrahim ibn Mahmud ibn Qaraman. It probably acquired its additional illumination in early fourteenth-century Konya. It is now in the collection of the Süleymaniye Library (Aşir Efendi 316).

I argue that the manuscripts display visual links to the Ilkhanid and Mamluk arts of the book demonstrating that manuscript production in Konya was

not an isolated undertaking. However, I will also highlight certain motifs that are unique to the town and (taken with additional evidence) suggest that there was a local tradition, or ‘school’, of illumination. The paper will also discuss the manuscripts’ production contexts, including the cultural and artistic activities of their Karamanid patrons. Looking at the patrons in more depth reveals some perhaps unexpected characteristics. For example, all three were on friendly terms with the Persian-speaking Mevlevi and there are even Persian interlinear translations in one of the manuscripts. In their choices of reading material, it would appear that the three *beys* were also interested in emulating archetypal Islamic princes by consuming advice literature and astrological manuals. I argue that these aspects complicate any simple assumptions about the ‘Turkish’ (i.e. non-Persian) and ‘frontier warrior’ identity of the Karamanids and also challenges approaches that treats the beyliks as homogenous groups.

14. YÜZYIL KONYA’SINDA KARAMANOĞULLARI VE TEZHİPLİ EL YAZMALARI

Orta Çağ Anadolu’sunun sanat dünyası üzerine son yıllarda yapılan araştırmalar cesaret verici bir şekilde artış göstermektedir. Bununla birlikte, günümüze kadar yayınlanmış çalışmalar, Orta Çağ’daki kitap sanatları üretimini bütün kültürel bağlamı içerisinde değerlendirmemiştir. 13. yüzyıl sonları ve 14. yüzyılda Anadolu’da üretilmiş pek çok tezhipli el yazması eser günümüze ulaşmıştır. Çoğu zengin bir şekilde süslenmiş bu eserler, müstensihleri, müzehhipleri ve sanat hamileri ile ilgili pek çok tarihi veri de içerirler. Buna rağmen, bu yazmalar İslam sanatları araştırmaları içerisinde nispeten ihmal edilmiştir. Bu bildiri, alandaki bu boşluğu kısmen doldurma hedefiyle Orta Çağ’da Larende (Karaman), Ermenek ve nihayetinde Konya’da ikamet etmiş olan Karamanoğulları (1256-1474) için üretilen iki tezhipli el yazmasını incelemeyi amaçlamaktadır.

Bahsi geçen iki Arapça el yazmasından biri 1314-15 tarihli bir Kur’an, diğeri ise 1369-70’te üretilen bir takvimdir. Anıtsal boyutlarda iki ciltlik Kur’an-ı Kerim, Halil İbn Mahmud İbn Karaman için Konya’da 714 (1314-15)’de istinsah edilmiştir Bugün Mevlâna Müzesi’nde (n. 12) bulunan Kur’an İsmail ibn Yusuf tarafından iri muhakkak ile yazılmış ve Yakub ibn Gazi el-Konevi tarafından ustalıkla tezhiplenmiştir. Leiden Üniversitesi

Kütüphanesinde bulunan (MS.Or.563). *Takvim* ise A. C. S. Peacock tarafından yakın zamanda keşfedilmiştir. 771 (1369-70) yılında olasılıkla Konya’da Alâeddin İbn Halil İbn Mahmud İbn Karaman’ın istinsah ettiği el yazması epeyce tahrip olmuş çok sayıda resim içerir. Kesin tarihiyle Geç Orta Çağ Anadolu’sundan günümüze ulaşmış resimli el yazmalarının çok nadir bir örneğini oluşturur. Ek olarak, 1228 tarihli bir *Nasihatname*’nin 14. yüzyıla ait tezhipli okuma notları da ayrıca değerlendirilecektir. Bugün Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan (Aşir Efendi 316) el yazması Alanya’da I. Alâeddin Keykubad için istinsah edilmiştir, sonraki sahibi ise İbrahim ibn Mahmud ibn Karaman’dır. Tezhiplerinin, 14. yüzyılın başlarında Konya’da eklenmiş olması muhtemeldir.

Bildiride yukarıda kısaca bahsedilen el yazmaların dekoratif ve kodikolojik özellikleri ana hatlarıyla analiz edilecek ve Memlûk ve İlhanlı kitap sanatları ve Konya’daki diğer tezhipli yazmalar ile olan görsel ilişkilerini ortaya konulacaktır. Ana argüman ise bildirinin konusu olan yazmalar ile Memlûk ve İlhanlı kitap sanatları arasında önemli görsel benzerliklerin bulunduğu, dolayısıyla Konya yazmalarının aynı beğeniye ait ürünler olduğu yönündedir. Öte yandan, bazı motiflerin Konya’ya özgü olduğunun altı çizilecek, başka verilerle desteklenerek bu motiflerin yerel bir geleneğe ya da tezhip ekolünün varlığına işaret ettiği öne sürülecektir. Bildiride ayrıca, bu yazmaların üretim bağlamları içerisinde Karamanoğulları hamilerinin kültürel ve sanatsal etkinliklerini de tartışacağım. Bu sanat hamilerini derinlemesine incelemek bizi bazı beklenmedik sonuçlarla karşı karşıya bırakmaktadır. Örneğin, her üç haminin de Farsça konuşan Mevlevilerle yakın bir ilişkisi olduğunu ve hatta yazmaların birinde satır-arası Farsça çevirilerin bulunduğunu görüyoruz. Bu üç beyin, okuma alışkanlıkları açısından, nasihat edebiyatını ve astroloji kılavuzlarını tercih ettiklerini, dolayısıyla İslam dünyasının prototip emirlerine benzemeye çalıştıklarını görüyoruz. Kısacası, bu bildiri, Karamanoğullarının, ‘Türk’ (Fars-karşıtı) ve ‘gazi’ oldukları yönünde fazlasıyla basitleştirilerek yapılmış varsayımlardan daha karmaşık bir kimliğe sahip olduklarını ve Anadolu beyliklerinin genel itibarıyla homojen bir grup olmadığını savunmaktadır.

Jacotin, Mireille

A RECENTLY CREATED COLLECTION FOR TURKISH ART FOR A NEW FRENCH NATIONAL PUBLIC MUSEUM, THE MUCEM (MARSEILLES, FRANCE)

From 2002 onwards, the French national ministry for Culture decided to create in Marseilles a new museum devoted to European and Mediterranean civilizations. A part of the Musée de l'Homme collections devoted to Europe were transferred to this new museum, as well as the French ethnological collections of the Paris Musée national des arts et traditions populaires which was closed in 2006. During the preparation of this new project, which finally opened in June 2013, new pieces were acquired in order to be able to display ethnographic and artistic pieces coming from the Mediterranean area, and especially from Anatolia and the Ottoman Empire.

Some pieces were acquired in public sales in Paris, some others as donations from private collections. The MuCEM is thus able to present some under glass Anatolian paintings from Ali Katranci's workshop, a well-known Iznik ware from the former Soustiel collection, as well as a piece of textile from the former Dikran Khan Kelekian collection and an embroidery from the Ottoman period. The museum also focused on popular Islam and fraternities from the Ottoman period, and acquired some pieces related to the Egyptian sufi Ahmad al Badawi and some others to Hajji Bektash.

In relation with an exhibition devoted to coffee, named *Café In*, and put on display from October 2016 to January 2017, some Ottoman pieces of art such as a Bohemian crystal narghile used in Istanbul at the end of the Ottoman period and some wares from the Tophane workshops were acquired.

This presentation will first discuss how a new collection can be created for a new public museum, and how the relationships with other French national museums, such as the Musée du Louvre, the Musée du Quay Branly and public collections devoted to Ottoman Iznik wares, such as the Musée national de la Renaissance-Château d'Ecouen were managed. The aim for these efforts was to produce a new museological creation, different from those that had been created during the 19th and early 20th centuries.

The second part of this presentation will deal with the question of ethnography, and the choices which could be made regarding the existing collections for ethnography especially in Turkey today. How can ethnography be a kind of “mirror” for a civilian society during a particular period in history? Can it be possible to select some pieces of material heritage linked to a specific Turkish “character”?

The final part of this paper will be devoted to the ways of sharing our collection with the widest public audience. For this purpose Mucem decided to use social networks to extend public attendance, and the whole collection is now digitalized. It has been available on the Mucem website from 2013 onward. The museum loans to other museums and private foundations all over the world, and we put on display in our galleries certain parts of the collections. For instance the Iznik ware was on display for the exhibition “Aventuriers des Mers” in 2016, held both in the Institut du Monde Arabe in Paris and in MuCEM. This ware is now presented in our permanent galleries since fall 2017.

YENİ FRANSIZ ULUSAL MÜZESİ MUCEM'DE YENİ OLUŞTURULAN TÜRK SANATI KOLEKSİYONU (MARSİYA, FRANSA)

2002’te, Fransız Kültür Bakanlığı Marsilya’da Avrupa ve Akdeniz uygarlıklarına odaklanan bir müze oluşturmaya karar verdi. Avrupa sanatıyla ilgili Musee de l’Homme koleksiyonunun bir bölümü ve 2006’da kapatılmasına karar verilen Paris’teki Musée national des Arts et Traditions populaires’in Fransız etnoloji koleksiyonu bu yeni müzeye aktarılması kararlaştırıldı. 2013’te açılan bu müzenin hazırlık çalışmaları sürecinde Akdeniz, özellikle Anadolu ve Osmanlı İmparatorluğunu temsil edecek bazı etnografik ve sanatsal eserlerin de gösterilmesi amacıyla yeni yapıtlar satın alındı.

Bu eserlerin bazıları Paris’teki müzayedelerden alındı, bazıları da özel koleksiyonlardan bağış olarak elde edildi. Böylelikle MuCEM’de Ali Katrancı’nın bazı cam altı resimleri, Soustiel koleksiyonunun ünlü İznik eserleri, eskiden Dikran Khan Kelekian’da bulunan bir kumaş parçası ve Osmanlı döneminden bir işlemenin gösterilebilmesi mümkün oldu.

Müzedede aynı zamanda popüler İslam ve Osmanlı dönemi tarikatlarına da yer ayrıldı, bu amaçla Mısırlı mutasavvıf Ahmed el-Bedevi ve Hacı Bektaş tarikatlarıyla ilişkili bazı objeler de satın alındı.

Ekim 2016-Ocak 2017 tarihleri arasında düzenlenen kahve ile ilgili *Café In* başlıklı sergi için Tophane işi eserler ve geç Osmanlı döneminde İstanbul'da kullanılmış Bohemya kristalinden yapılmış bir nargile de alındı.

Bu bildiriye ilk olarak yeni bir müze için yeni bir koleksiyonun nasıl yaratılabildiği tartışılacak, Musée du Louvre ve Musée du Quay Branly gibi diğer ulusal Fransız müzeleriyle ve İznik seramiklerine adanmış Musée national de la Renaissance-Château d'Ecouen gibi koleksiyonlarla nasıl bağlantı kurulduğu aktarılacaktır. Bu girişimler, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarında yapılmış olandan farklı, yeni bir müzecilik yaratısını sağlamak amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Bildirinin ikinci bölümü etnografya kavramıyla ilgili olacaktır, bu alanda nasıl seçim yapıldığı tartışılacaktır. Bu bağlamda etnografya belirli bir tarih aralığında belirli bir topluluğa nasıl ayna tutabilir veya belirli bir Türk özelliğini yansıtan maddi kültür öğelerinin saptanması mümkün müdür gibi sorgulamalar yapılacaktır.

Son bölüm ise müzenin koleksiyonunu mümkün olan en geniş izleyici kitlesiyle paylaşabilmenin yollarını tartışmaya ayrılmıştır. MuCEM bu kitleyi genişletmek için sosyal medya ağlarını kullanmaya karar vermiş ve 2013'ten beri tüm koleksiyonu dijital olarak MuCEM'in internet sitesinden erişime açmıştır. Özel vakıf ve müzelere ödünç eser verdiğimiz gibi koleksiyonun bazı parçalarını da sergiliyoruz. Örneğin, İznik eserleri 2016 yılında hem Paris'teki Institut du Monde Arabe'da, hem de MuCEM'de düzenlenen "Aventuriers des Mers" başlıklı sergide gösterilmiştir. Bu yapıtlar 2017 Sonbaharından beri sürekli sergimizde yer almaktadır.

Kafescioğlu, ığdem

CITY AND NATURE IN ISTANBUL’S WATERWAY MAPS IN THE EARLY MODERN ERA

Among the products of Ottoman cartography of the early modern era are a set of waterway maps, depicting aspects of the water supply and distribution of Istanbul through a varied set of conventions. Regardless of their different formats (sketches, planar maps and rolls), these maps typically contain information on the sources, the course of the conduits, the aqueducts and underground channels, former and newly added sections, and the buildings (whether public or private, urban or courtly) that received water from the system.

Istanbul’s waterway maps were published and utilized, most thoroughly by the late Kazım een, in inquiries and surveys of the water supply of Istanbul. With the exception of a few works, on the other hand, analyses of their visual and pictorial aspects, the changes in their representational conventions between the 16th and the 19th centuries have not been made topics of scrutiny. Observations on their links to Ottoman book painting and architectural drawing, and for later maps, some of their westernizing stylistic properties have been noted, however a closer scrutiny of their pictorial and representational aspects, and attention to their functions, I contend, would reveal further dimensions of their meanings and uses.

Attending to issues of authorship, representational strategies, functions and audiences of these maps, I would like to address the ways in which the cartographic conventions of the waterways changed between the 16th and the early 19th centuries. It is striking (and hardly noted in the scholarship) that the earliest extant maps of Istanbul’s water supply, connected to the chief architect Sinan’s work on the expansion of the extant system, are planar maps, that is images that depict the system within a planar depiction of the topography that they trespassed. A sketch plan of the Kırkçeşme system that has been associated with Sinan (currently held at the Topkapı Palace Museum Archives), and a wellknown but little analyzed map attached to a history of the reign of Sultan Süleyman (*Tarih-i Sultan Süleyman*, Dublin Chester Beatty Library) remain the only examples of their kind until the early 19th century. My paper will present an analysis of the DCBL map through a comparison to the Topkapı sketch, and through

a GIS-based analysis of the map which will establish its connection to the actual course of the Kırkçeşme system. The study will reveal aspects of the making of this map, and interventions it underwent at the time it was adapted to be placed in the *Tarih-i Sultan Süleyman*. Later waterway maps of Istanbul, prepared between the turn of the 17th century and the early 19th, are all preserved in rolls rather than codices, and depict the course of the system in the form of linear itineraries. The passage from the planar map to itineraries preserved in rolls (a form of cartographic representation more widespread in the ancient and medieval eras), the visual conventions and pictorial aspects of the itineraries are also points of interest for the paper.

Turning to the expanded use of rolls and the representational conventions of itineraries, the paper will also address the following questions: How was the Byzantine water distribution system, which remained the foundation of Ottoman Istanbul's water supply, represented in these images; did mapmakers accent, or silence the "ancient" (*kadim*) remains at particular historical junctures? What do the emphases and the silences of these maps convey about water rights, changes in water use practices, and more generally, about the dynamics of private vs. public, court vs. city regarding access to and use of natural resources in the early modern city? What do the maps convey regarding the conceptualization and visualization of the city and its hinterland, the city's built fabric and its natural habitats, whether intra- or extra-muros; in what ways did modes of imagining and representing the city's natural environment changed in the early modern era?

İSTANBUL'UN ERKEN MODERN DÖNEM SU YOLU HARİTALARINDA ŞEHİR VE DOĞA

Erken modern dönemden günümüze ulaşmış Osmanlı haritaları arasında İstanbul'un suyollarını farklı tekniklerle betimleyen bir grup harita vardır. Taslaklar, alan haritaları ve rulolar, şehrin su kaynakları, suyollarının güzergâhı, kemerler ve yeraltı kanalları, savaklar ve kuleler, restore edilen, genişletilen ve yeni inşa edilen su yapıları ve suyun şehir içinde ulaştığı saraylar, kamusal ve özel yapılar hakkında bilgi barındırırlar. Bu haritaların büyük bölümü özellikle Kazım Çeçen'in İstanbul suları

hakkındaki etraflı çalışmaları içerisinde yayınlanmıştır. Bu haritaların görsel ve temsili özelliklerini irdeleyen, 16. ve 19. yüzyıllar arasında temsil tekniklerindeki dönüşümler üzerinde duran çalışmalar ise nispeten az sayıdadır. Temsili özelliklerinin Osmanlı kitap resmi ve mimari çizim teknikleri ile bağlantıları ve daha geç tarihli haritaların batı resmi tarzına yaklaşan özellikleri üzerinde durulmuş olsa da, suyolu haritalarının görsel ve teknik özellikleri ile içeriklerinin detaylarıyla incelenmesi, bu belgelerin kullanımları ve barındırdıkları anlamlar üzerinde yeni sonuçlara ulaşmamızı sağlayacaktır.

Bu tebliğde, haritaları hazırlayan mimar ve nakkaşlar, haritaların görsel temsil açısından özellikleri, işlevleri ve kullanıcıları ve farklı betimleme tekniklerinin kullanımları üzerinde durmayı planlıyorum. İstanbul'a ait en erken tarihli ve Mimar Sinan'ın suyollarında gerçekleştirdiği genişletme projeleri ile bağlantılandırılan suyolu haritalarının rulolar üzerinde gerçekleşmiş çizgisel betimlemeler değil, topografyayı da içeren alan haritaları olmaları, üzerinde durulmamış fakat çarpıcı bir noktadır. Kırkçeşme sistemine ait, Sinan'a atfedilen ve halen Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan bir taslak harita ve Sultan Süleyman'ın hükümdarlığına ait bir tarih yazması içinde bulunan harita (*Tarih-i Sultan Süleyman*, Dublin Chester Beatty Library), Osmanlı suyolu haritaları arasında 19. yüzyıla kadar başka örneği bulunmayan alan haritalarıdır. Tebliğim, iyi bilinen fakat henüz etraflı bir incelemeye konu olmayan DCBL haritasını GIS tabanlı bir analize tabi tutarak Kırkçeşme su sisteminin gerçek planı ile ilişkilendirecek, ayrıca Topkapı arşivindeki taslak harita ile de karşılaştırarak, bu haritanın yapımı ve halen içerisinde bulunduğu tarih yazmasına uyarlanırken geçirdiği değişiklikler üzerine gözlemler sunacaktır. 17. yüzyıl başı ve 19. yüzyıl başı arasına tarihlenen suyolu haritalarının tümü rulolar üzerine resm edilmişlerdir ve su sisteminin çizgisel birer menzilname formatında betimlenirler. 16. yüzyılın ikinci yarısında yapılan alan haritalarından menzilname tarzı haritalara geçiş (ki menzilname ağırlıklı olarak eski ve ortaçağlarda kullanılan bir haritacılık tekniği ve betimleme tarzıdır), ve rulo haritaların görsel ve temsili özellikleri tebliğimde üzerinde duracağım konular arasındadır.

Rulo şeklindeki haritalar ve temsili özelliklerini tartışırken şu sorular üzerinde durmayı planlıyorum: Osmanlı İstanbul'unun su sisteminin temelini oluşturan ve haritalarda 'kadım' olarak işaretlenen Bizans su

yapılarının temsil özellikleri, erken modern dönemin geçmiş algıları hakkında ne tür gözlemler sunar? Bu haritaların içerikleri, erken modern dönem İstanbul’unda su kullanımındaki dönüşümler, su hakları, farklı sosyal kesimlerin suya erişim imkânları ve daha genel anlamda şehirde doğal kaynakların kullanımında özelkamusal, mîrî-şehrî alanlar arasındaki dinamikleri ne ölçüde yansıtırlar? Şehrin ve doğal çevresinin, yapılı çevrenin ve doğal habitatların nasıl kavramsallaştırıldığı ve görselleştirildiği konusunda ne tür perspektifler sağlarlar? Şehir ve doğal çevresine dair tahayyüller ve temsiller erken modern dönem boyunca ne tür dönüşümler geçirmiştir?

Karaaslan, Muzaffer

FOLLOWING AN ÉCOLE IN THE OTTOMAN WALL PAINTINGS IN KOSOVO

Wall paintings, which began to be widely seen in the late Ottoman period, were first seen in the Ottoman Palace and its surroundings, followed by edifices in Anatolia, the Balkans and the Middle East from the 18th century onward. They spread over a wide territory within a short time, and became an important branch of art thanks to the *ayans* (landed proprietors in Ottoman Empire), city governors, wealthy merchants and leading figures of the city.

This study is about four of the buildings with wall paintings in Kosovo, that are in similar styles and subjects: The Sinan Pasha Mosque, Emin Pasha Mosque, Ilyas Kuka Mosque in Prizren and the Fatih (Bayraklı) Mosque in Peja. The paper introduces the wall paintings and painted decorations and examines them in terms of subject and style. It also dwells upon the spread of this painting école by traveling artists and their contribution to its development.

Wall painting spread over different regions of the Ottoman territories from the 18th century onward. The differences in the wall paintings found in different regions such as Istanbul, Anatolia, Balkans and the Middle East that are due to the influence of various ethnic groups and artists form the schools.

Ottoman period wall paintings can be considered as a whole from their technical aspects. However, recent studies have postulated different schools. İnci Kuyulu states that there is a common école in the Aegean region while Pelin Şahin Tekinalp and Stefan Weber emphasize that it is possible to talk about an artist group or a school around Gaziantep, Hatay and Damascus. Although some think that there may be a Balkan école as well, there are few studies to support this view.

The main focus of this study is to determine whether or not there is a specific way of expression in the paintings and painted decorations in Kosovo. Three of the above mentioned four buildings are located in Prizren and the last one in Peja. The distance between these two cities is approximately 70

kilometers. This fact supports the idea of the existence of an artist group in the region. In addition, the date differences among the buildings show that there is also an embraced decoration repertoire aside from the existence of the same artist or artist group.

The subjects, colors, styles, filled and unfilled portions in the decorations of the mentioned buildings strengthen the idea of the existence of an école in Kosovo. In addition, the presence of wall paintings in two different cities shows that there could have been travelling artists.

Another problematic of the study is the identification of the artists who worked in the buildings. Artist names are not encountered much in wall paintings. Therefore, these decorations mostly remain anonymous. There are no signatures in any of the four buildings included in our study, but the name Vasilije Kristic is mentioned in some publications of an artist who is claimed to have worked in the decoration of the Sinan Pasha Mosque in Prizren- is quite important. This paper will discuss the identity of this artist and whether or not he worked within a group of artists. In addition, the wall paintings in the four buildings will be compared with the identified works of the mentioned artist.

KOSOVA'DAKİ OSMANLI DUVAR RESİMLERİNDE BİR EKOLÜN TAKİBİ

Osmanlı Devleti'nin geç döneminde yaygınlaşan duvar resimleri 18. yüzyıldan itibaren ilk olarak Saray ve çevresinde ardından Anadolu, Balkanlar ve Ortadoğu'da görülmeye başlamıştır. Kısa bir süre içerisinde geniş bir coğrafyaya yayılan duvar resimleri özellikle ayanlar, kent yöneticileri, zengin tüccarlar ve kentin ileri gelenleri sayesinde önemli bir sanat türüne dönüşmüştür.

Çalışmanın kapsamı Kosova'da tespit edilen duvar resimli yapıların arasında benzer üslubun ve konuların görüldüğü dört yapıdır. Bu yapıların üçü Prizren kentindeki Sinan Paşa Cami, Emin Paşa Cami ve İlyas Kuka Camisi'dir. Diğer yapı ise Peja şehrindeki Fatih (Bayraklı) Camisi'dir. Bildirinin amacı adı geçen yapılardaki duvar resimlerini ve boyalı nakışları tanıtmak, bunları konu ve üslup açısından incelemektir. Bir diğer amaç ise

ele alınan örneklerin sanatçılarını ve ekollerini değerlendirirken gezgin sanatçı gruplarının ekolleri nasıl farklı bölgelere taşıdıkları ve duvar resminin gelişimine nasıl katkı sağladıklarını incelemektir.

Duvar resimleri 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerine yayılan ve benimsenen seçkin bir süsleme sanatıdır. Mimarının önemli ögesi haline gelen bu sanat türünün zaman içinde yapıyla organik bir bağ oluşturduğu görülmektedir. İstanbul, Anadolu, Balkanlar ve Ortadoğu gibi birbirinden ayrı bölgelerde çeşitli etnik grupların ve sanatçıların da etkisiyle duvar resimlerinde farklılıklar meydana gelmiştir. Bu farklılıklar ise ekolleri oluşturmaktadır.

Osmanlı dönemi duvar resimleri teknik açıdan bir bütünü ifade etmektedir. Ancak yapılan araştırmalar sonucu bu bütünün, farklı parçalara veya ekollere ayrıldığı anlaşılmaktadır. İnci Kuyulu, Ege bölgesindeki duvar resimlerinde ortak bir ekolün olduğunu ifade ederken Pelin Şahin Tekinalp ve Stefan Weber ise Gaziantep, Hatay ve Şam dolaylarında yer alan duvar resimlerinde yine bir sanatçı grubu veya ekolden bahsetmenin mümkün olabileceğini vurgulamaktadırlar. Araştırmacıların Balkanlar'daki duvar resimlerinde de bir ekolün olabileceği yönünde görüşleri bulunsa da bu görüşü destekleyecek çalışmalar oldukça azdır.

Çalışmanın ana tartışması Kosova'daki duvar resimlerinin ve boyalı nakışların kendine özgü bir ifade biçiminin olup olmadığıdır. Çalışmanın kapsamındaki dört yapının üçü Prizren'de biri ise Peja kentinde bulunmaktadır. Kentler arasındaki mesafe aşağı yukarı 70 km'dir. Bu durum bölgede bir sanatçı grubunun varlığı yönündeki fikri desteklemektedir. Bunun yanı sıra yapılar arasındaki farklı tarihler aynı sanatçı veya sanatçı grubunun dışında benimsenmiş bir bezeme repertuarının da olduğunu göstermektedir.

Ele alınan yapılardaki bezemelerin konuları, renkleri, üslupları repertuardaki doluluk ve boşluk oranlarının birbirine yakın olması Kosova içerisinde bir ekolün varlığı fikrini güçlendirmektedir. Ayrıca duvar resimlerinin iki farklı kentte yer alması sanatçıların gezici olduğunu göstermektedir.

Çalışmanın bir diğer sorunsalı ise yapılarda çalışan sanatçıların tespitidir. Duvar resimlerinde sanatçı isimleriyle çok karşılaşmamaktadır. Bundan dolayı bu bezemeler çoğunlukla anonim kalmaktadır. Konumuza dâhil

edilen dört yapıda da yazılı herhangi bir imza yoktur fakat bazı yayınlarda geçen ve Prizren'deki Sinan Paşa Camisi'nin bezemelerinde çalıştığı iddia edilen Vasilije Kristic ismi oldukça önemlidir. Bu sanatçının kim olduğu ve herhangi bir sanatçı grubuyla çalışıp çalışmadığı üzerinde de durulacaktır. Ayrıca adı geçen sanatçının tespit edilen eserleriyle çalışmaya konu edilen duvar resimlerinin karşılaştırılması yapılacaktır.

Kavalcı, Füsün

FROM 1980S TO PRESENT: THREE GENERATIONS OF AVANOS POTTERY PRODUCTION AND TRANSFORMATION

This study documents the modes of production of the Avanos potteries from the 1980s to the present. It aims to illustrate forms, decoration, and firing techniques used in the region during three generations of pottery production. The old generation potters produced unglazed pottery with red burnishing. The new generation craftsmen use traditional production techniques with glazed, colorful, decorated forms, not only with Avanos clay, but also with a variety of clay in different firing techniques that result in abstract, modern surfaces on pottery. In the past, only red clay extracted from this region was used, but now clay from Kınık and Kütahya regions are also used.

The drip slipped pottery produced during the 1980s in Kınık was sold in Avanos, but not produced in Avanos since electric kilns were not used back then. Kütahya ceramics were in such high demand at the end of the 1980s that the traditional Avanos red clay production almost came to an end. Since the 2000s Avanos potteries started to produce glazed pottery with decoration under the influence of Kütahya pottery, and called it family tradition.

While vertical forms were always produced in Avanos pottery, in the 1980s, the traditional red clay was used for the first time for the production of horizontal forms (plate) by the Kavalcı workshop using traditional Anatolian motifs with seal printed decoration. At the same time, embossing with seal printed technique was also applied on vertical forms by the Kavalcı Workshop for the first time. Today seal printed plates, and plates with a varied decoration are produced using electric ovens.

Until the 1990s the traditional black furnace was used for firing stacked pottery. Since in this type of stacking, the firing of the forms is difficult, the pots were stacked above the bricks in the tunnel kilns of the brick factories after the bricks were loaded, and fired under difficult conditions. During the firing, the ceramics turned from black to red as random coal dust settled over the pots. Since the early 1990s, electric and gas ovens were used for firing. Although limited in number, black furnaces are still

used today, but are mostly replaced by electric kilns. *Raku* and *sagar* production needs a different firing technique, which results in original, and diverse abstract effects on the surface bringing Avanos pottery to the contemporary era. In the past to obtain a black surface, the product was buried in a pit with coal dust, and fired. Today these effects are created by the raku technique.

Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Ceramics Department and Avanos Municipality have initiated the first International Ceramics Symposium in 2000. This Symposium has pioneered a transformation of the traditional production by design, decoration and firing techniques. After 2000, the young generation of artists, who graduated from fine arts ceramics departments, came to live in Avanos and produced pottery under the influence of the work of traditional potters.

The main goal of this study is to document the development of Avanos pottery in the last 30 years as an extension of ancient times, as well as documenting the tradition of the potter-families, and transferring it to future generations.

1980'LERDEN GÜNÜMÜZE AVANOS ÇÖMLEKÇİLİĞİ: ÜÇ KUŞAK SERAMİK ÜRETİMİ VE DEĞİŞİMİ

1980'lerden günümüze Avanos bölgesi çömlekçiliğinin değişimi ile ilgili bir belgeleme niteliğinde olan bu çalışma, bölgede yapılan ve kullanılan form, bezek, yapım ve pişirme tekniğini, çömlekçilerin üç kuşağını ele alarak belgeleri ile sunar. Eski kuşak çömlekçiler sırsız, süslemesiz kırmızı perdahlı formlar üretmişlerdir. Yeni kuşak ustalar geleneksel tarzın yanı sıra sırlı, renkli, bezekli, sadece kırmızı kil değil çok çeşitli kil kullanarak farklı pişirim ve teknikte soyut ve modern ürünleri de çalışmaktadır. Eskiden sadece bu bölgeden çıkarılan kırmızı kil kullanılırken şimdi Kınık, Kütahya gibi farklı bölgelerin killeri de kullanılmaktadır.

1980'lerde Kınık'da üretilen kırmızı kil üzerine akıtma tekniği ile yapılan dekorlu ürünler Avanos'da satılıyordu. Burada elektrikli fırın olmadığı için sırlı çalışmalar yapılmamıştır. Avanos'da 1980'lerin sonlarına doğru da talep edilen ve gittikçe yayılan Kütahya seramiklerinin satılması

atölyelerde kırmızı kille üretilen Avanos çömlekçiliğini bitirme noktasına getirmiştir. 2000'lerin başından beri Avanos'un büyük atölyeleri renkli sırlı Kütahya seramiğinden esinlenerek farklı motifli, sırlı, çok renkli ürünler üretmişlerdir ve buna da aile geleneği demişlerdir.

1980'lere dek Avanos çömlekçiliğinde hep dikey formlar yapılırken, ilk kez Kavalcı atölyesi tarafından bu yörenin kili ile yatay form (tabak) üretilmiş, üzerine Anadolu motifleri ile mühür baskı tekniği yapılmıştır. Aynı zamanda mühür baskı tekniği ile süsleme dikey formlara da Kavalcı Atölyesi tarafından ilk kez uygulanmıştır. Bugün hala sadece elektrikli fırında pişirilen tabaklarda mühür baskı tekniği kullanılmakta, farklı teknikte süslemeli tabaklar da çalışılmaktadır.

1990' lara kadar geleneksel kara fırında birbiri üzerine yığılarak pişirme tekniği uygulanmıştır. Bu tarz istiflemeye yatay formların pişirimi zordur. Bu nedenle tabaklar tuğla fabrikasında tünel fırınlarda tuğlalar yüklendikten sonra en üste dizilerek zor koşullarda pişirilmektedir. Pişme esnasında rastgele kömür tozu kapların üstüne sıçradığı için siyahdan kırmızıya dönen hareli seramikler çıkmıştır. 1990'ların başından itibaren elektrikli ve gazlı fırın ile pişirim yapılmıştır. Bugün kara fırın sayısı çok az olsa da kullanılmaktadır, yerini elektrikli fırına bırakmıştır. Çok farklı bir pişirim tekniği olan *raku* ve *sagar* Avanos çömlekçiliğini çağdaşa taşımıştır. Bu pişirim teknikleri form yüzeyinde özgün, çeşitli, soyut efektler yaratır. Eskiden siyah bir yüzey elde etmek için, ürün bir küp içinde kömür tozuna gömülüp pişirilerek yapılırken, *raku* pişirim tekniği ile yapılmaktadır.

2000 yılında Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü ile Avanos Belediyesi'nin birlikte başlattığı, ilk kez yapılan Uygulamalı Seramik Sempozyumu Türk ve yabancı sanatçılarla ustaları bir araya getirmiştir. Bu paylaşım geleneksel üretimin tasarım, bezeme, pişirim tekniği bakımından değişimine öncülük etmiştir. Bu bölge civarında kurulan üniversiteler tarafından halen böyle sempozyumlar yapılmaktadır. 2000 yılından itibaren bu bölgeye şehirlerden güzel sanatlar fakültelerinden mezun çok sayıda seramikçinin yerleşmesiyle, genç kuşak ustalar onların ürettiklerinden daha çok etkilenmiş ve bu da üretimlerine yansımıştır.

Bu otuz yıllık süreçte Avanos çömlekçiliğinin gelişiminin antik çağlar uzantısı ile belgelenmesi, usta-aile geleneğinin uzantıları ve üretim modu bilgilerinin gelecek nesillere aktarılması bu çalışmanın ana hedefidir.

Kaya, Misra

ARTISTIC CONTINUITY IN TRANSCULTURAL CONTEXTS: THE GREEK DANCE

The recycled representation of Ottomans in Western art was perpetual throughout the centuries, where artists used images executed by previous artists. The distinctive type of motifs can be traced within the costume albums and travel accounts, and these certain motifs which dominated the works of art can be tracked down to the 16th century. The circulation of certain motifs and compositions is very well-known, especially in the 18th century between European and Ottoman artists. However, the interaction between different artistic styles and schools seems to have an even broader and greater effect on the artistic milieu of the time. This paper will focus on one specific imagery known as the “Greek Dance.”

After the 1683 Vienna defeat and the 1699 Karlowitz agreement, there was a period of peace and a balance of power for Europe and the Ottoman Empire. During this period, instead of waging war, both the Ottomans and the Europeans chose to get acquainted with one another through diplomatic and trade relations. The newly strengthened ties between the nations caused an increase in cultural interactions, and thus the eighteenth century became the peak of interconnectedness.

The interactions between eastern and western cultures are one of the most studied and discussed topics of the history of art; nonetheless, if we were to focus on the topic of the “Greek Dance,” research needs to go further. However significant the earlier scholarship on the subject of borrowings and blendings may be, the aim of this paper is to bring forth new examples and expand the current knowledge to even more distant corners of history.

The particular motif called the “Greek Dance” is used for the specific type of dance associated with the Greek population of the empire. Even though there are various ways of depicting this type of dancing, some artists chose extremely similar, almost identical, compositions in their artworks. This paper will present nine images in order to examine the relationship between the artworks, to trace the movement of the motif through the centuries. Starting from Baudier’s *Histoire générale du Serail, et de la cour du Grand Seigneur empereur des Turcs* in the 17th century, the visual material will

be introduced in chronological order until the late 19th century. The visual materials belong to a diverse range of artists, both Ottoman and foreign, including Konstantin Kapıdağlı and his “The Dancing of the Greek Women,” currently in The Collection of Stanislaw August Poniatowski, The University of Warsaw Library. The corresponding European image for this example, by Jean-Baptiste Hilair, is an engraving taken from Ignatius Mouradgea D’Ohsson’s *Tableau Général de l’Empire Othoman*.

This paper will argue for the further development of artistic fluidity and interconnectedness of the art circles of the Ottoman Empire and Europe. Examples of artistic continuity will shine a light on the intricate nature of art production in the Ottoman Empire and Europe, and the way in which both cultures and artistic milieus were complementing each other. The provided visual material will highlight the occurrence of interactions and borrowings in both ways, east, and west.

KÜLTÜRLERARASI BAĞLAMLARDA SANATTA SÜREKLİLİK: RUM DANSI

Batılı sanatçılar, Osmanlı topraklarını ziyaret eden sanatçıların yarattığı belli imgeleri yüzyıllar boyunca tekrar tekrar kullanmışlardır. Belirgin motiflerin başlangıç noktaları, kostüm albümlerinden ve seyahatnamelerden izlenebilir ve sanat eserlerinde baskın olan belli başlı motiflerin 16. yüzyıla kadar uzanan geçmişlerinin izi sürülebilir. Özellikle 18. yüzyılda Avrupa ve Osmanlı sanatçılarının belirli motifleri ve kompozisyonları ortak kullanmaları oldukça aşina olduğumuz bir konudur. Ancak, farklı üslup ve ekollerin kendi aralarındaki ilişkilerin, dönemin sanat ortamına daha büyük ve geniş bir etkisi olduğu gözlemlenmektedir. Bu çalışmanın odak noktası, “Rum Dansı” olarak bilinen özgün bir tasvir olacaktır.

17. yüzyılın son çeyreğinde vuku bulan Viyana yenilgisi ve Karlofça Antlaşması’ndan sonra, Avrupa ve Osmanlı İmparatorluğu, güç dengesinin sağlandığı ve barışın hüküm sürdüğü yeni bir döneme girdi. Bu dönemde, hem Osmanlılar hem de Avrupalılar artan diplomatik ve ticari ilişkiler sayesinde birbirlerini daha yakından tanıma fırsatı buldular. Güçlenen diplomatik ilişkilere paralel olarak 18. yüzyıl kültürel etkileşimin ve alışverişin doruk noktası oldu.

Batı ve doğu kültürleri arasındaki ilişkiler sanat tarihinin ilgiyle incelenen araştırma konularından birisi olmuştur. Buna karşın, “Rum Dansı” konusunun daha derin bir şekilde araştırılmaya ihtiyaçı vardır. şimdiye kadar kültürel alişveriş konusu üzerine yapılmış araştırmalar her ne kadar kapsamlı olsa da bu çalışmanın amacı yeni örnekleri ortaya sunmak ve mevcut bilgi birikimini tarihin uzak köşelerine uzatmaktır.

“Rum Dansı” olarak adlandırılan bu motif, Yunan halklarına özgü bir dansı temsil etmektedir. Bu dansı tasvir etmenin birden farklı yolu olduğu halde, sanatçılar birbirine son derece benzeyen hatta neredeyse birbiri ile aynı kompozisyonlar kullanmışlardır. Sanat eserlerinin arasındaki bağlantının incelenmesi ve motifin yüzyıllar içerisindeki hareketlerinin anlaşılabilmesi için dokuz farklı görsel üzerinde odaklanılacaktır. Baudier’in 17. yüzyılda yayınladığı *Histoire gnrale du Serail, et de la cour du Grand Seigneur empereur des Turcs* kitabından başlayarak, 19. yüzyılın sonuna kadar uzanan görsel materyaller kronolojik bir sırayla takdim edilecektir. Sözü geçen bu resimler hem Osmanlı sanatçılarına hem de yabancı sanatçılara atfedilmektedir ve bu resimlerin arasında Kostantin Kapıdağlı’nın Varşova Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki Stanislaw August Poniatowski Koleksiyonu’nda yer alan “Yunan Kadınlarının Dansı” adlı eseri de bulunmaktadır. Bu örneğe karşılık gelen Avrupalı resim, Jean-Baptiste Hilair tarafından yapılan ve Ignatius Mouradgea D’Ohsson’un *Tableau Gnral de l’Empire Othoman* kitabından alınan bir gravrdr.

Karşılaşmalardan yola çıkarak sanatsal akışkanlığın ve Osmanlı ile Avrupa sanat çevrelerinin kültürel alişverişlerinin birbirlerine bıraktığı izlerin derinliği savunulacaktır. Sanatsal dolaşımın rnekleri, Osmanlı ve Avrupa’daki sanat üretimine ışık tutarken, kültür ve sanat çevrelerinin birbiriyle nasıl rtştğn gsterecektir. Görsel rneklerle hem batı hem de doğu için etkileşimlerin ve alıntılarının oluşumu tartışılacaktır.

Kazan, Hilal

SOME WORKS OF WAQFS OF OTTOMAN PHILANTHROPIST WOMEN IN THE BALKANS: THE CASE OF GREECE

Throughout history women as well as men were concerned with art, science, and cultural activities and have not only shown success but have established charitable institutions that have been dedicated to the service of people. Women could not become prominent in Islamic societies including the Ottoman society. Waqfs have played a major role in women occupying a place in society and being mentioned in connection with charitable works. Waqfs, at the same time, became the tool for women motivated with devoutness, humbleness, charitableness, to serve the society by using their legal rights just like any Muslim. This paper analyses examples of women philanthropists' charities such as fountains, schools, baths, mosques, dervish lodges (*tekke*) within the mainland and the Greek islands. The aim of this paper is to analyse the contribution of Ottoman women who devoted their financial assets to public interest, as well as contribute to the women's studies and Ottoman architecture by introducing their works. It also aims to provide a positive contribution to the widespread negative perception of women in Ottoman society.

The studies carried out in this field are as follows; Hatice Sultan by Lucienne Thys-Şenocak, Gülnuş Valide Sultan by Muzaffer Özgüleş and Betül Argıt, Üsküdar Hanım Sultanların Külliyesi, a Master Thesis by Sinem Arcak. In addition, some regional works were carried out by Ekrem Hakkı Ayverdi, Filiz (Çalışlar) Yenişehirlioğlu, Heath W. Lowry and SETA. Moreover, some records published by institutions such as IRCICA, the publications of the Ministry of Culture of Greece, and some of the earlier studies deal with Ottoman women philanthropists and their works. In addition to these works, this study aims to use archival documents from the Ottoman Archives, the Archives of the Foundations General Directorate, Historical Archives of Macedonia, photographic archives of Albert Khan, British School of Athens and Sultan Abdulhamid. Additionally, on site monitoring is planned in some cities on mainland Greece and islands such as Rhodes, Crete, Mytilene. As was mentioned above, works of women philanthropists which are found in various publications, archives and photographic albums will be analysed in a single paper. The social status

and demographic structure of these women will be explored and thus, the studies carried out up to the present will be covered with a broad and comprehensive research.

HAYIR SAHİBİ OSMANLI KADINLARININ BALKANLARDAKİ VAKIF YAPILARI: YUNANİSTAN ÖRNEĞİ

Tarih boyunca erkeklerin yanı sıra kadınlar da kültür, sanat, ilim/bilim ile uğraşıp başarılı oldukları gibi maddi imkânları el verdikçe hayır kurumları inşa ettirip bunları insanların hizmetine adanmışlardır. Özelde Osmanlı, genelde İslam toplumunda Müslüman kadın sosyal hayatta çok fazla öne çıkmamıştır. Müslüman kadının kendi mahremiyet sınırlarının ötesinde bir hayır yapısıyla anılmasında ve sosyal hayatın bir parçası hâline gelmesinde vakıfların büyük payı olmuştur. Vakıflar ayrıca, herhangi bir Müslüman için geçerli olduğu gibi, kadının hukuki haklarını kullanarak hayırseverlik, alçak gönüllülük, dindarlık gibi motive edici bir güçle, maddi varlığını sosyal hayata yansıtmasının ve toplum hizmetine sunmasının araçlarından biri hâline gelmiştir. Bu bildiride Osmanlı kadınının tarihi süreç içerisinde sadece ana kara değil adalar da dahil edilerek Yunanistan örneğinde Baklanlardaki çeşme, mektep, hamam, tekke, camii gibi irili ufaklı mimari hayratı üzerinde örneklendirilerek durulacaktır. Bu bildirinin amacı hem kendi maddi varlıklarını toplumun faydasına harcayan Müslüman Osmanlı kadını ve onun inşa ettirdiği yapıtları tanıtarak Osmanlı-Türk mimarisine, cinsiyet/kadın çalışmalarına katkıda bulunmanın yanı sıra İslam devletlerinde kadınların kamusal alana erişimlerini kısıtlayan mahrem olgusu nedeniyle güçsüz oldukları yönündeki yaygın olumsuz düşünceye pozitif bakış açısı getirmektir.

Alanda yapılan müstakil çalışmalar Lucienne Thys-Şenocak'ın *Hatice Sultan*, Muzaffer Özgüleş ve Betül Argıt'ın *Gülnuş Valide Sultan*, Sinem Arcak'ın *Üsküdar'da Hanım Sultanların Külliyesi*, (Yüksek Lisans Tezi), gibi yayına dönüşen araştırmaları Osmanlı hanım sultanları ile doğrudan ilgilidir. Ancak Ekrem Hakkı Ayverdi, Filiz (Çalışlar) Yenişehirlioğlu, Health W. Lowry ve SETA gibi bölgesel olarak yapılan bazı envanter çalışmaları, IRCICA gibi bazı kurumlar tarafından yayınlanan vakıf kayıtları, Yunanistan Kültür Bakanlığı yayınları gibi ve bazı araştırmacıların makalelerinde Osmanlı bânî kadınları ve eserleri yer almaktadır. Bu

bildiride bahsedilen çalışmalara ek olarak Başkanlık Devlet Arşivleri, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi ve Selanik Makedonya Tarih Arşivi gibi arşiv belgeleri ve Albert Khan, BSA (British School of Athens), Sultan Abdulhamid Han ve benzeri fotoğraf arşivlerindeki kayıtlar da taranarak konunun daha geniş bir çerçevede ele alınması planlanmaktadır. Ayrıca Rodos, Girit, Sakız ve Midilli gibi adalara ve ana karadaki bazı şehirlere gidilerek yerinde tespitler yapılması düşünülmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi muhtelif yayınlarda ve fotoğraf albümlerinde/ arşivlerinde dağınık halde bulunan ve yeni tespit edilen Yunanistan'daki Osmanlı kadın banilerine ait yapılar bu bildiride tek bir yayın altında ele alınmış olacak, bu yapıların banileri/patronları olan kadınların sosyal statüleri, demografik yapıları ile maddi varlıkları araştırılıp ortaya konmaya çalışılacak böylece şimdiye kadar yapılan çalışmalar bir st araştırmanın konusu olacaktır.

Khan, Shahbaz Nadhra

LAHORE FORT PICTURE WALL: FANTASTICAL CREATURES IN MUGHAL, TURKISH AND PERSIAN IMAGINATIONS

The Lahore Fort's Picture Wall carries faience mosaic decoration generally known as *kāshikārī*, a term that denotes a link to the Persian city Kashan from where the technique is understood to have originated. Dated between 1611 to 1640s, it carries aesthetic impressions of two important Mughal emperors: Jahangir (r. 1605–1627) and Shah Jahan (r. 1628–1658). Its visual vocabulary heavily relies on fantastical creatures such as horned and winged quadruped dragons, male and female winged figures, the mythical Simurgh, harpies and/or cherubs and demons, to both allure and alarm the viewers. Blended with astronomical signs and human figures that include a male figure clad in Ottoman headdress and costume, these narrative panels present an extraordinary visual treat spread over five-hundred yards on the exterior of Lahore Fort's northern and western walls.

What appears to be a unique example in the entire Subcontinent of ceramic architectural decoration employing figural themes, has strangely attracted very little scholarship. It is not only missing from the Mughal court chronicles but has also attracted very little attention in other contemporary or later local or foreign accounts of the fort or the city. Not surprisingly, therefore, it has never been studied in light of its parallels in Turkish and Persian traditions. One of the most thematically relevant earliest examples consists of the star-shaped tiles of the Kubadabad Palace on Lake Beysehir, in Konya, founded by 'Ala-ud Din Kayqubad in 1227. Figural representations of dragons, griffins, harpies, sphinxes and double-headed eagles along with birds, animals and human figures in glazed tiles rendered in eight-pointed star shapes invite direct comparisons of these images to the iconography of the Lahore Fort Picture Wall.

This paper aims to compare visual and textual connections of some of these fantastical creatures included in the Picture Wall iconography with similar Turkish and Persian examples to see the extent of adoptions and adaptations. My special focus will be dragons and human heads with wings found on the Picture Wall and in Mughal miniature paintings as more than any other, these two icons offer the most complicated and contrasting interpretations from different cultural perspectives. Dragons are vanquished in the *Shahnameh* but are represented as prophylactic symbols in Turkish and Central Asian material

culture. Here they appear on royal portals and numismatics and not only carry astronomical and astrological significance but also “a celestial quality”. The winged heads have been labelled as putto or cherubs in Western commentaries on Mughal allegorical imagery overlooking the possibility of their identity as harpies. This again presents another twist. What are referred to in classical and late antiquity as “voracious monsters, with the faces of women, the bodies of vultures, and the claws of dragons,” are used as signs of kingly glory and investiture in Sasanian imaginary.

The Mughals as Timurid refugees created both real and imaginary symbols in India to define themselves. They adopted the Persian courtly culture, complete with the Persian language (instead of Chaghatai or Azerbaijani Turkish), art and architectural practices. This paper will approach fantastical creatures on the Picture Wall, especially dragons and harpies/putti along with Mughal court chronicles, panegyrics and imperial manuscripts to investigate their social, cultural and political undertones. This reading argues for a more nuanced understanding of these symbols in Mughal material culture and promises deeper corollaries of Turkish and Persian iconographic vocabularies than fathomed so far.

LAHOR KALESİ RESİMLİ DUVARI: BABÜRLÜ, TÜRK VE FARS İMGELEMİNDEN DOĞAÜSTÜ YARATIKLAR

Lahore Kale’sinin Resimli Duvarı genellikle *kâşikârî* olarak bilinen çini mozaik tekniğinde yapılmıştır. Bu terim, tekniğin bulunuş yeri olan İran’daki Kaşan şehri ile bağlantısını belirtir. 1611-1640 yılları arasına tarihlenen duvar, iki önemli Babürlü hükümdarı Cihangir (s. 1605-1627) ve Şah Cihan’ın (s. 1628-1658) estetik tercihlerini yansıtır. Görsel içeriği, ağırlıklı olarak, izleyenleri hem cezbedecek hem de korkutacak, boynuzlu ve kanatlı fantastik yaratıklar, dört ayaklı ejderhalar, erkek ve dişi kanatlı figürler, efsanevi simurglar, harpiller ve/veya melek ve şeytanlardan oluşur. Astronomik semboller ve aralarında Osmanlı türbanı ve kostümü giymiş bir erkek figürünü de içeren insan figürleriyle harmanlanmış bu öykücü panolar, Lahor Kalesi’nin kuzey ve batı duvarlarının dış cephesinde, yüzlerce metreye yayılan olağanüstü bir görsel şölen sunarlar.

Bir çini duvar kaplaması olarak Güney Asya’da benzersiz bir örnek olan, figürlü

tasvirler de içeren bu dekoratif duvar nedense çok az akademik ilgi toplamıştır. Babürlü saray tarihlerinde yer almadığı gibi, yapıldığı yıllarda veya daha sonra yazılmış yerel veya yabancı anlatılarda da çok az bahsedilmiştir. Bu nedenle de Türk ve Fars geleneklerindeki paralelleriyle karşılaştırılarak çalışılmamış olması hiç şaşırtıcı değildir. Tematik olarak en yakın erken örnekleri Konya’da, Beyşehir Gölü kıyısında 1227 yılında Alâeddin Keykubad tarafından yaptırılmış olan Kubâdâbâd Sarayı’nın çinileridir. Sekiz köşeli yıldız şeklindeki sırlı çiniler üzerinde, ejderhalar, grifonlar, harpiller, sfenksler, çift başlı kartallar, kuşlar, çeşitli hayvanlar ve insan figürleri tasvir edilmiştir. Bu imgeler, Lahor Kalesi Resimli Duvarı ikonografisi ile doğrudan karşılaştırma yapmaya olanak verir.

Bu bildiri, Resimli Duvarın ikonografisinde yer alan bu fantastik yaratıklardan bazılarında benzer Türk ve Fars örneklerinden görsel ve yazımsal açılardan yapılmış alıntı ve uyarlamaları belirlemek üzere karşılaştırma yapmayı amaçlamaktadır. Özel olarak, Lahor Duvarında ve Babürlü minyatürlerinde bulunan, farklı kültürlerde en karmaşık ve zıt yorumlar yansıtan ejderha ve kanatlı insan başı imgelerine odaklanacağım. Ejderhalar Şehname’de kahramanlara mağlup olan yaratıklardır, ancak Türk ve Orta Asya maddi kültürlerinde koruyucu semboller olarak temsil edilirler. Burada sultani portallerde ve paralar üzerinde görülürler ve sadece astronomik ve astrolojik önem taşımakla kalmazlar, aynı zamanda “göksel nitelik”leri de vardır. Kanatlı başlar, Babürlülerin alegorik imgeleminin Batılılar tarafından yapılan yorumlarında Harpi kimlikleri göz ardı edilerek “putto” ya da “kerubim” olarak tanımlanmıştır. Harpiller bizi başka bir yere daha götürür. Klasik ve geç antik dönemde “kadın başlı, akbaba bedenli ve ejderha pençeli, doymak bilmez canavarlar” olarak tanımlanan bu yaratıklar, Sasani görsel kültüründe kralî ihtişam ve tanrısal gücün simgesi olarak kullanılmıştır.

Timurlu kökenli Babürlüler, Hindistan’a yerleştiklerinde kendilerini tanımlayacak hakiki ve hayal ürünü semboller yarattılar. İran’ın saray kültürünü, sanat ve mimarlık uygulamalarını, Çağatay veya Azerbaycan Türkçesi yerine Farsçayı benimsediler. Bu bildiri, Resimli Duvar üzerindeki fantastik yaratıklara, özellikle ejderhalar ve harpi/puttilere odaklanacak, Babür saray kronikleri, kasideler ve saray el yazmaları bu imgelerin sosyal, kültürel ve politik anlamlarını çıkarsamak için kullanılacaktır. Böylece Babürlü maddi kültüründe bu sembollerin özgün, farklı niteliklerinin anlaşılması ve Türk ve Fars ikonografik dağarcığıyla bağlarının şimdiye dek tespit edildiğinden daha derin olduğunun gösterilmesi amaçlanmaktadır.

**Koshenova, Gulbanu
Zhiyenbayev, Yerlan**

AN EXAMPLE OF MOSQUE ARCHITECTURE FROM KYZYLORDA REGION, KAZAKHSTAN: GANI BAY MOSQUE

Kyzylorda is one of the largest regions of Kazakhstan, a vast country located in the steppes of Central Asia. Never losing its centrality and importance in history, Kyzylorda became the center of many cultures and civilizations as it is situated in Mavennaunehir between Sirderya (aka Seyhun) and Amuderya (aka Ceyhun) Rivers. It was also the home of the Oghuz Turks before their migration to Anatolia. Situated in Sirderya Basin where trade routes intersect, many wars were waged to control this strategic region and cities, which passed from one conqueror to another.

Thus, from the 19th century on, Kokand Khanate and Tsarist Russia built defensive structures on the right and left banks of Sirderya River in order to gain control over the region. Caravans leaving Tashkent, Bukhara, Samarkand and Khiva were going from Atbasar to West Siberia, from Turgay to Troisk, and Orenburg Gubernia. Majority of the trade routes established by Tsarist Russia in the 19th century passes through Kazakhstan, and especially through Kyzylorda region. As the number of caravans increased, Tsarist Russia built a castle in Kazalı District (Raiym) which is located on the Khorezm-Russia trade route, and Muslim Tatars living in the neighboring areas and Orenburg city were deported to Kazalı. In 1847, Tsarist Russia established a small settlement called Kazalı under the pretext of protecting local Kazakh people against Kokandians and Khiveans but with the real purpose of establishing control over the region. Kazalı developed into a city with time.

Constructions increased in Kazalı district when Tartar Turks arrived in 1854. Historical sources tell us that four mosques were built in 1872, 1894, and 1905. After five decades, only the one built by Tartar tradesmen at the city center in 1894 survived. Most likely the other mosques collapsed because they were made of adobe.

Gildiı Husaynov, who is of Tartar origin, had a mosque and a caravansary built next to each other during the early years of the establishment of Kazalı city (or bastion back then) with the aim of satisfying the religious and commercial needs of travelers.

It is known that it was designed and built by Architect Musinov in 1894 with the financial support of Gani Galiyevich Husaynov during the establishment years of Kazalı.

The building has a rectangular design. Its mihrap niche located on the western side (kiblah direction) is semicircular and bulges outside the building, which is in the east-west direction and consists of three sections. The design of the Gani Bay Mosque is a uniform one used throughout Kazakhstan and Kyzylorda region.

In this paper, we will examine the Gani Bay Mosque in detail with a focus on its design and materials using its restoration documents and drawings. We will also compare it with the other mosques in the same district such as Noğay, Kojanazar İşan, and Merjani mosques, highlighting the unique features of the architecture of Ganibay Mosque.

KAZAKİSTAN, KIZILORDA BÖLGESİNDE CAMİ MİMARİSİ ÖRNEĞİ: GANİBAY CAMİSİ

Orta Asya'nın bozkır coğrafyasında geniş bir arazi üzerinde yer alan Kazakistan'ın büyük illerinden biri olan Kızılorda, tarih boyunca önemli merkezi konumunu ve özelliğini kaybetmemiştir. Bölgeye hayat veren Sırderya Nehri ve verimli arazileri sebebiyle değişik dönemlerde farklı kültür ve medeniyetlerin mücadelesine sahne olmuştur. Şehrin geçmişten günümüze bu süreç içerisindeki önemi tarihi kaynaklardan öğrenilmektedir. Kızılorda, Sırderya (Seyhun) ve Amuderya (Ceyhun) Nehirleri arasındaki Maverâünnehir olarak adlandırılan bölgede bulunması nedeniyle birçok kültür ve medeniyetin merkezi olma özelliğini sürdürmüştür. Oğuz boyu Türklerinin Anadolu'ya göç etmeden önce yurt edindikleri bölge olması hasebiyle de büyük önem arz etmektedir.

Bu bağlamda Kokand Hanlığı ve Çarlık Rusya, bölgede kendi hâkimiyetini sağlamak için Sırderya Nehrinin sağ ve sol sahillerinde 19. yüzyıl başlarından itibaren savunma yapıları inşa etmişlerdir. Taşkent, Buhara, Semerkant ve Hive bölgelerinden çıkan bir kervan, Atbasar'dan Batı Sibirya'ya, Turgay'dan ise Troisk, Orenburg Guberniyası'na (Vilayetine) ulaşıyordu. Çarlık Rusya'nın, 19. yüzyılda komşu ülkelerde gerçekleştirdiği kara, nehir deniz gibi ticaret yollarının önemli bir kısmı Kazakistan sınırları içerisinde, özellikle de Kızılorda bölgesinden geçmektedir. 19. yüzyılda kervanların artması ile Horezm-Rusya

arasındaki kervan yolu güzergâhında Çarlık Rusya tarafından Kazalı ilçesinde (Raiym) bir kale inşa edilmiş, çevre bölgelerden ve özellikle Orenburg şehrinden Müslüman Tatar Türkleri zorunlu göçe tabi tutularak Kazalı'ya yerleştirilmişti. 1847 yılında Çarlık Rusyası, Orta Asya'da kendi hâkimiyetini sağlamak siyaseti çerçevesinde yerli Kazak halkını Kokandlılar ve Hivelilerin saldırılarından korumak gerekçesiyle küçük bir yerleşim yeri olan Kazalı'nın temellerini atmıştır.

1854'te Tatar Türklerinin Kazalı ilçesine gelmesiyle şehirde imar faaliyetleri artmıştır. Kaynaklardan burada 1872, 1894 ve 1905 yıllarında dört caminin inşa edildiğini öğreniyoruz. Bu 50 yıllık dönemde Tatar tüccarlar tarafından inşa edilen camilerden sadece Kazalı merkezde yapılan 1894 tarihli cami günümüze ulaşabilmiştir. Büyük ihtimalle diğer camiler kerpiçle inşa edildiğinden geçen zaman içinde yıkılmışlardır.

Tatar asıllı tüccar Gildiy Husaynov, Kazalı şehrinin (Kazalı savunma kalesi) kurulduğu yıllarda şehrin merkezinde misafirlerin dini ve ticari ihtiyaçlarını karşılayabilmek için yan yana bir cami ve kervansaray inşa ettirmiştir. Kazalı İlçesi Kazalı şehri merkezinde bulunan Ganibay Camisi günümüzde M. Gorkiy kütüphane binası olarak kullanılmaktadır. Kazalı'nın kurulması sırasında Gani Galiyeviç Husaynov'un maddi destekleriyle mimar Musinov tarafından caminin projesi hazırlanmış ve 1894 yılında inşa edilmiştir.

Doğu batı yönünde dikdörtgen planlı cami üç bölümden oluşur. Batı cephesinde (kible yönünde) yer alan mihrap nişi yarım daire şeklinde dışa taşkındır. Ganibay Camisi'nde görülen plan şeması Kazakistan ve Kızılorda bölgesinde tek örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Cami, doğu cephesindeki asma katı, harim mekânının karşı cephesinde 'U' şeklindeki üst kat mahfili ve çift sıra pencereler barındırması gibi özellikleriyle diğer cami örneklerinden ayrılmaktadır. Günümüzde kütüphane binası olarak kullanılmakta olan yapı, 2011 yılında onarımdan geçirilmiştir.

Bu bildirimizde, Ganibay Camisi plan, örtü, malzeme, cephe düzenlemesi gibi özellikleri, onarım belge ve çizimleri ile birlikte ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Aynı ilçede bulunan Noğay, Kojanazar İşan ve Merjani gibi camilerle mukayeseli bir şekilde değerlendirmesi yapılacaktır. Ganibay Camisi'nin kendine özgün mimarisi üzerinde durulacaktır.

Kut, Naz Defne

ICONOGRAPHY OF A CATHOLIC VICTORY: THE BATTLE OF LEPANTO IN ITALIAN PAINTING

This paper examines the symbolic significance of the Battle of Lepanto for the Catholic world by focusing on the artistic outcome of the battle, particularly on the depictions of the Battle of Lepanto in Italian painting. It aims to contribute to the existing literature in art history on Lepanto, which is a relatively understudied subject compared to the abundance of the relevant artistic material, through the iconographic analysis of the Catholic “victory” narrative.

The Battle of Lepanto, which took place on October 7, 1571, was a naval encounter between the Ottoman Empire and the Holy League, an alliance between Venice, the Papal States, and Spain. Although the battle itself was a brief encounter in a series of battles during the Fourth Ottoman-Venetian War (1570-1573), which eventually resulted in favor of the Ottomans, the symbolism attributed to the Holy League’s victory at Lepanto, exceeded its real military significance and extended well beyond the time and place it occurred.

Their victory became a global victory for Catholicism, which helped the re-establishment of the Catholic Church’s authority in the face of the “heretical” challenges posed by the Protestant Reformation and the Ottoman advancement in the Mediterranean in the sixteenth century.

In this paper, I present the findings of my on-site research, consisting of descriptive and iconographic analysis of Italian religious paintings, as well as other forms of art related to the battle, to demonstrate the extent of the symbolic significance of the battle.

For the purposes of this study, the artistic outcome of the battle is categorized thematically under two main sections: secular and religious. The secular artworks mainly serve to document the battle through maps and engravings by its contemporaries or appear in later periods as examples of history or maritime paintings as genres. On the other hand, the religious outcome appears either in tangible or intangible form. The tangible form includes paintings with religious attributions, monuments, tiles and stained

glass decorations in churches, whereas the intangible includes various social activities to celebrate the victory at Lepanto.

The analysis of 85 religious paintings from different Catholic regions and periods reflect a common characteristic in the form of an emphasis on a belief in divine intervention, which ultimately led to a Christian victory. The assumed divine intervention appears in numerous paintings in several forms. Many depict saintly figures, such as the Madonna of the Rosary, appearing on top of the naval battle scenes and guiding the fleet of the Holy League, thus implying that the Holy League is believed to have won the battle against the Ottoman Empire thanks to their Catholic faith.

Overall, this study presenting paintings and other forms of visual accounts, argues that the victory of the Holy League was instrumentalized as a means for Catholic propaganda at the start of the Counter-Reformation period in the Italian peninsula and then became a symbol of the strength of Catholicism around the world for centuries to come.

BİR KATOLİK ZAFER İKONOĞRAFİSİ: İTALYAN RESMİNDE İNEBAHTI MUHAREBESİ

Bu çalışma, İnebahtı Muharebesi’ni konu alan sanat eserlerini, özellikle de İtalyan sanatçılar tarafından yapılmış dini konulu resimleri analiz ederek, bu muharebenin Katolik dünyası için ifade ettiği sembolik önemi incelemektedir. Bu şekilde, Katolik “zafer” anlatısını ikonografik analizler yöntemiyle inceleyerek konu hakkındaki sanatsal materyalin bolluğuna kıyasla sanat tarihçileri tarafından oldukça az çalışılmış İnebahtı Muharebesi’nin sanattaki yansımaları konusunda mevcut sanat tarihi literatürüne katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

İnebahtı Muharebesi 7 Ekim 1571 tarihinde Osmanlı Devleti ve Venedik, Papalık Devleti ve İspanya’dan oluşan Kutsal İttifak Donanması arasında meydana gelmiş bir deniz muharebesidir. Bu muharebe Osmanlıların galibiyetiyle sonuçlanan Dördüncü Osmanlı-Venedik Savaşı’nın (1570-1573) çok sayıdaki muharebelerinden biri olmasına rağmen, Katolik dünyasında Kutsal İttifak’ın İnebahtı zaferine atfedilen sembolizm, hem savaşın gerçek anlamda askeri sonucunu hem de meydana geldiği zaman ve coğrafyayı aşan

bir boyuta ulaşmıştır.

Kutsal İttifak'ın bu deniz zaferi Katolik mezhebinin 16. yüzyılda “kâfir” olarak nitelendirdiği Osmanlıların Akdeniz'deki ilerleyişi ve “sapkın” olarak nitelendirdiği Protestanların hızla yayılan Reform hareketine karşı kendi otoritesini yeniden sağlamasına yardımcı olmuştur.

Bu bildiri, yerinde gözlemlenen malzemeden elde edilen bulguları ve İnebahtı Muharebesi temalı İtalyan dini resimleri ile diğer sanatsal çalışmaları betimsel ve ikonografik analiz yöntemleriyle incelemektedir. Çalışmanın amaçları doğrultusunda, muharebe üzerine yapılan sanatsal üretim, seküler ve dini olarak iki tematik başlık altında toplanmıştır. Seküler sanat eserleri bölümünde esas olarak savaşın çağdaşları tarafından belgeleme amacı ile hazırlanmış harita, desen ve gravürler ile daha sonraki dönemlerde Tarih resmi veya Deniz resmi gibi sanat akımlarının örnekleri yer almaktadır. Öte yandan, dini temalı sanatsal üretim maddi ve maddi olmayan olarak ortaya çıkmaktadır. Maddi örnekler arasında dini temalı resim ve fresklere ek olarak, kiliselerde bulunan heykeller, vitraylar, goblenler ve fayanslar yer alırken, maddi olmayan kültürün içerisinde İnebahtı zaferini kutlamak için okunan dualar ve günümüze kadar devam eden anma törenleri ve kutlamalar gibi çeşitli sosyal faaliyetler bulunmaktadır.

İnebahtı Muharebesi'ni konu alan, farklı dönemlerde ve farklı Katolik bölgelerde yapılmış dini temalı konulu 85 resmin analizinin gösterdiği üzere, bu sanatsal çalışmaların gelenekselleşmiş bir şekilde ön plana çıkan ortak özelliği, muharebenin kazanılmasını sağlayan olgunun ilahi müdahale olduğu inancıdır. Bahsi geçen resimlerde de genellikle Tesbihli Meryem gibi aziz figürlerinin savaş tasvirlerinin üzerinde belirterek Kutsal İttifak donanmasını yönlendirdiği, böylelikle Kutsal İttifak'ın Osmanlı devleti karşısında elde ettiği zaferin Katolik inancı sayesinde gerçekleştiği izlenimi verilmektedir.

Özet olarak bu çalışma, Kutsal İttifak'ın kazandığı İnebahtı zaferinin öncelikle Katolik Karşı Reform sürecinde İtalyan yarımadasında Katolik propagandası yapmak üzere etkin bir araç olarak kullanıldığını, sonra da yüzyıllar boyunca Katolik gücünün göstergesi olan bir sembol haline geldiğini sanat tarihinden örneklerle açıklamaktadır.

Mahi, Khalida

PROBLEMS OF IDENTIFICATION OF THE “MASTERS OF TABRIZ”

The paradox of the “Masters of Tabriz” is that they are both famous and enigmatic. On one hand they are well-known because they are associated with the splendor of the architectural ceramics for which the ottoman edifices are renowned: on the other hand, they remain mysterious and very little is known about these ceramists.

The name is itself a problem. The majority of the sources refer to them as the masters of Tabriz because of the signature *Ustādān-i Tabrīz* found in the Yeşil Cami in Bursa (1424). However, this same name refers to four groups of ceramists who worked mainly in Bursa, Edirne, Istanbul and Jerusalem from the beginning of the 15th century to the middle of the 16th century. They are called by this name because most of them are directly or indirectly linked to Tabriz. But this designation leads to confusion as it implies that they all come from Tabriz whereas for some, it is difficult to prove a link with this Iranian town.

It is not only their geographical origin that is controversial, but also several aspects of their history. Certain architectural tiles which they have not signed give rise to problems of attribution and consequently lead to further questions concerning their artistic route through the Ottoman Empire and neighboring principalities. Furthermore, even their trade as ceramists can be contested since it is not easy to prove. These problems of identification are essentially due to the absence of biographies. In concrete terms, these ceramists are only known from their names inscribed in the buildings and from the Ottoman chancellery documents.

“Masters of Tabriz” have interested specialists since the beginning of the 29th century. Studies since then have brought to light precious information on the historical and artistic context of this period and convincing hypotheses have been formulated on the history of these craftsmen. But the problem is that the number of theories concerning their geographical origins, their artistic career or their trade, are undoubtedly confusing. The lack of tangible proof and the fragility of the identification methods allow different points of view. Hence, it becomes increasingly difficult for the reader to draw

a distinction between reliable arguments and those which are uncertain. Furthermore, extrapolation and hasty interpretation of ancient texts lead to false deductions. Yet they are considered as convincing indications. This approach is problematic because it spreads incorrect notions and naturally falsifies the identification of the ceramists.

This present study proposes to analyze once again the elements of identification, in particular by rereading the Ottoman, Arabic and Persian sources. The objective is to bring to light tangible notions about the “Masters of Tabriz” and to dismiss unfounded hypotheses. This clarification of their identification will give a clearer vision of these craftsmen and will put an end to misconceptions, as their enigmatic history tends to give rise to imaginary stories.

TANIMLANMA PROBLEMLERİ İLE “TEBRİZLİ USTALAR”

“Tebrizli Ustalar” paradoksu, bu ustaların aynı zamanda hem ünlü hem de gizemli olmalarından kaynaklanmaktadır. Bir yandan çok iyi tanınırlar çünkü büyük Osmanlı yapılarındaki meşhur çinilerle bağlantılıdırlar. Diğer yandan, gizemli bir şekilde bu çini ustalarının kimlikleri ve haklarında bilinenler çok azdır.

Bu çini ustalarının isimleri başlı başına bir problemdir. Kaynakların büyük çoğunluğunda 1424 tarihli Bursa Yeşil Cami’de yer alan imza nedeniyle *Ustādān-i Tabrīz* (Tebrizli ustalar) adıyla anılırlar. Ancak, bu isim aslında 15. yüzyılın başları ile 16. yüzyılın ortalarına kadar çoğunlukla Bursa, Edirne, İstanbul ve Kudüs’te çalışmış dört farklı grubu kapsamaktadır. Böyle anılmalarının nedeni ise bu ustaların çoğunluğunun doğrudan ya da dolaylı olarak bir şekilde Tebriz ile bağlantılı olmalarıdır. Ancak bu tanımlama tüm seramik ustalarının Tebrizli olduğu varsayımına yol açarak karışıklığa sebep olur, aslında günümüzün İran şehriyle bağlantılarını ispatlamak oldukça zordur.

Tartışmalı olan yalnızca coğrafi kökenleri değil, hikâyelerindeki çeşitli boşluk ve çelişkilerdir. Aslında, imzalamadıkları bazı yapılar, bu ustalara yapılan atıflarla ilgili sorunlara yol açar ve Osmanlı İmparatorluğu ve komşu bölgelerdeki sanatsal güzergâhlar ile ilgili yeni sorulara neden

olur. Üstelik mesleklerinin çinicilik olduğu bile kolay kanıtlanabilen bir şey değildir. Bu ustaların tanımlanmalarını sorunlu kılan en önemli neden biyografi kaynaklarındaki yetersizlik ve eksikliktir. Kesin veriler sadece, bu ustaların isimlerinin bazı Osmanlı kaynaklarında geçmesi ve binalardaki imzalarından sağlanmaktadır.

“Tebrizli Ustalar” 20. yüzyılın başlarından itibaren uzman-araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Bu araştırmalar hem tarihsel hem de sanatsal olarak kesin bilgiler formüle etmiş, hem de zanaatla ilgili ikna edici hipotezler öne sürmüşlerdir. Ancak bu yayınlarla ustaların coğrafi kökenleri, sanatsal kariyerleri ve meslekleriyle ilgili ortaya çıkan çok sayıda teori karmaşık bir noktaya ulaşmıştır. Elle tutulur güvenilir kanıtların kısıtlılığı ve tanımlama metotlarının kırılğanlığı yüzünden birbirinden farklı bakış açıları türemiştir. Dolayısıyla bir okuyucunun güvenilir tartışmalar ile kesin olmayan verilerle yapılanlar arasındaki sınırı fark etmesi giderek zorlaşmıştır. Üstelik arşiv dokümanlarının yanlış değerlendirilmesi yanlış çıkarımlara yol açmış olmasına rağmen doğru olarak kabul görmüştür. Bu yaklaşımın sorunu yanlış bilginin dağılmasına ve ustaların tanımlanmasını yanlış yönde etkilemesidir.

Bu çalışma, Osmanlıca, Arapça ve Farsça eski kaynakların tekrar incelenip bu çini ustalarının tanımlanmalarıyla ilgili daha detaylı bilgiler vermeyi hedeflemektedir. Temel amaç ise “Tebrizli Ustalar” ile ilgili kanıtlanabilir bilgiler verip kanıtlanabilirliği olmayan hipotezleri çürütmektir. Bu bilgiler, ustaların sanatları ve tanımlanmaları ile ilgili ikilemleri ortadan kaldıracak ve bizlere daha berrak bir bakış açısı sunacaktır.

Maury, Charlotte

SOME INSCRIPTIONS IN NASTA'LIQ SCRIPT ON OTTOMAN DAMASCUS TILES AND THEIR HISTORICAL SIGNIFICANCE

Nasta'liq script developed in Iran for the copy of poetical texts in Persian in the course of the 14th century and gradually acquired a distinctive and standard shape. In the next century this new script witnessed a formal evolution that made it suitable for other uses than the mere copying of texts. Thus, by the end of the 15th century *nasta'liq* made its appearance in Iran and Central Asia on monumental inscriptions as well as on objects, though its presence was still occasional. One century later, on the eve of the 17th century, the situation had totally changed and the fashion for *nasta'liq* reached the Indian subcontinent as well as Ottoman Lands. Some practitioners of *nasta'liq* emigrated or travelled from Iran to neighboring regions and contributed to its diffusion in a broader geographical area of the Islamic world. In keeping with these developments and from the second half of the 16th century onward, *nasta'liq* began to appear on the buildings of Ottoman Damascus, whether on stone slabs or on locally produced ceramic panels, giving a distinct look to the epigraphic program of newly erected buildings.

This presentation will focus on some *nasta'liq* inscriptions painted on ceramic panels produced in Ottoman Damascus, examples of which are disseminated in Museum collections or preserved in their original architectural settings. *Nasta'liq* is used here to convey religious, historical or poetical messages, expressed alternately in Arabic, Ottoman or Persian. This variety of languages also bears testimony to the multilingual culture of local Ottoman elites as well as their receptivity to novel graphic trends. Often in conjunction with other scripts, *nasta'liq* is seen in important religious buildings founded by Ottoman officials, including the famous mosque erected around 1574-1579 by the Ottoman governor Darwish pasha, or the complex sponsored in the city by Koca Sinan Pasha (1520-1596), who only briefly held a position in Damascus. Inside the mausoleum of Saladin, *nasta'liq* also assumes a prominent role, through an inscription commemorating a restoration from the reign of Osman II, in the year 1017 (1617-1618).

Apart from the noticeable adoption of *nasta'liq*, some of the inscriptions in question bear a clear historical significance, so far neglected in modern literature dedicated to Ottoman Damascus, possibly because ceramic material was viewed as a potential source of information for the history of architecture less often than stone. They were not included in Gaube's book *Arabische Inschriften Aus Syrien* and not mentioned or overlooked in academic articles and studies dedicated to Ottoman Damascus tiles, the latter being more concerned with anepigraphic decoration and patterns. However, the study of some ceramic inscriptions reveals names of individuals involved in the erection of buildings and in the conception of its epigraphic design (architect, supervisor, calligrapher, author of the inscription), providing us with crucial historical data on building activities in Ottoman Damascus. It supplements the existing bio-bibliographical literature and suggests that ceramic decoration should never be treated as a mere decoration.

OSMANLI DÖNEMİNDE ŞAM ÇİNİLERİNDE BAZI TA'LİK KİTABELER VE TARİHSEL ÖNEMLERİ

Ta'lik yazı ilk olarak İran'da 14. yüzyılda Farsça edebiyat metinlerini kopyalamak için gelişti ve giderek belirgin ve standart bir form kazandı. Ertesi yüzyıl boyunca ise bu yeni yazı türü kağıt-kitap dışında başka malzemelerde de kullanılmasına izin verecek bir biçimsel dönüşüm yaşadı. 15. yüzyılın sonlarından itibaren nesta'lik İran ve Orta Asya'da anıtsal yazıtlarda ve objelerde nadiren de olsa görülmeye başladı. Bir yüzyıl sonra, 16 yüzyıl sonlarında ise bu durum bütünüyle değişti ve nesta'lik modası Hindistan Alt Kıtası'na ve Osmanlı topraklarına ulaştı. Nesta'lik ustaları da İran'dan komşu bölgelere giderek ya da göç ederek İslam dünyasında geniş bir coğrafyada bu yazının yayılmasına katkıda bulundular. Bütün bu gelişmelerle paralel olarak nesta'lik yazı, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Şam'daki Osmanlı yapılarının çinileri üzerinde taş levhalar veya yerel üretim çini karolar üzerinde de görülmeye başladı ve yeni inşa edilen binaların epigrafik programına ayrı bir görünüm kazandırdı.

Bu bildiri Osmanlı Şam'ında üretilmiş, bugün çeşitli müzelerin koleksiyonlarına dağılmış, veya özgün yerinde, yapıların içinde bulunan çiniler üzerindeki nesta'lik yazıtlara odaklanır. Arapça, Farsça veya

Osmanlı Türkçesiyle yazılmış bu nesta'lik yazıtların içeriği dini, tarihi veya edebi olabilir. Dil çeşitliliği yerel Osmanlı elitlerinin çok dilli kültürlerine işaret ederken yeni grafik eğilimleri benimseyici bir yaklaşımları olduğuna da tanıklık eder. Nesta'liğin diğer yazı türleriyle yan yana, birlikte kullandığı kitabeler Osmanlı yöneticilerin yaptırdığı çeşitli dini yapılarda görülür. Bunlardan biri Osmanlı valisi Derviş Paşa'nın 1574-79 arasında yaptırdığı ünlü cami, diğeri Şam'da kısa bir süre görev yapan Koca Sinan Paşa'nın (1520-1596) yaptırdığı külliye'dir. Selahaddin Eyyubi'nin türbesinde II. Osman döneminde 1017 (1617-18) yılında yapılan onarımı anlatan kitabenin nesta'lik yazısı da türbenin bezemesinde öne çıkan bir konumdadır.

Nesta'lik türünün benimsenmesi ve kullanılmasının dikkat çekici olmasının yanında, bu yazıtların bazıları önemli tarihi veriler de içerir. Tarihi yazıtların seramikten çok taş malzemeyle ilişkilendirilmesi eğilimi nedeniyle olmalı, bu veriler Osmanlı döneminde Şam'la ilgili modern mimarlık tarihi çalışmalarında ihmal edilmiştir. Muhtemelen yine aynı nedenle, bu yazıtlara Gaube'nin *Arabische Inschriften Aus Syrien* adlı kitabında da yer verilmemiştir. Daha çok epigrafik olmayan süsleme ve kompozisyonlar üzerine yoğunlaşan Osmanlı Şam çinileriyle ilgili bilimsel makale ve araştırmalarda ise hiç ele alınmamıştır. Oysa bazı örneklerde, mimar, bina emini, hattat ve kitabenin yazarı gibi bina ve dekorasyonundan sorumlu olan kişilerden de bahseden bu yazıtlar mevcut biyo-bibliyografya literatürüne katkıda bulunur ve Osmanlı döneminde Şam'da gerçekleştirilen inşaat faaliyetleri hakkında yeni veriler sağlar. Bu nedenle de çini bezemeler sadece dekoratif niteliği ile ele alınmamalıdır.

Naza Dönmez, E. Emine

A NEW DISCOVERY IN AMASYA HARŞENA FORTRESS: YILDIRIM MOSQUE

The fortress of Amasya was began to be built in the Hellenistic Period on the Harşena Mountain, which spans the high slopes of the northern city towards Yeşilırmak. The Hellenistic walls stand before the area known as the “Maiden’s Palace” in front of the royal rock-tombs. The walls by the riverside are dated to the Roman Period. The fortress, which was repaired and rebuilt by many civilizations, consists of three sections. These, from up to down are: upper fortress called the Harşena Fortress; the fortress terrace in front of the royal tombs called the Maiden’s Palace and the contemporary Hatuniye neighbourhood, which was called the Lower Palace in earlier times.

Amasya Harşena Fortress and Maidens’ Palace Excavations began in 2009. In 2017 work began in the Mosque Area at the entrance of the fortress, on the south side of the watch tower. In this area where Amasya Museum has done salvage excavations in 2008, some walls were discovered in the archaeogeophysics studies implemented in 2010. The pedestal traces of a sacred fire altar dated to the Roman Period was located to the north of the area. The idea of a fire altar located here comes from a depiction of Harşena Mountain on a silver coin from the reign of Emperor Alexander Severus (222-235 AD). On this coin the temples located in the fortress and the fire rising from the fire altar at the top can be identified. It is believed that the pedestal hole of the fire altar was utilized as the foundation of the minaret of Yıldırım Mosque located in the fortress. Evliya Çelebi mentions the Yıldırım Han Mosque in the fortress. In the aerial photographs of the area, square shaped foundation walls and the foundation traces of the fire altar that was considered as the base of the minaret to the north west of the structure can be clearly identified. These results support our deduction that the aforementioned walls belonged to the remains of the Yıldırım Mosque.

Amasya came under Turkish control in the Danishmenid Period (1072-1178). An old Byzantine church that was turned into the Fethiye Mosque by Fetih Gazi in 1116 is the first mosque of Amasya. Loğ Minaret Mosque that was built as the Grand Mosque later in the lower fortress, which is the contemporary Hatuniye neighbourhood, could not serve this purpose

because of the topography of the city. The Burmalı Minaret Mosque that was thought to have been built by Gıyaseddin Keyhüsrev (1237-1247) had served as the Grand Mosque for a long time.

In the chronicle of his travels, Evliya Çelebi mentions the Yıldırım Han Mosque in Amasya Fortress by saying its “ceiling reaches the heavens”. When Yıldırım Bayezid (1389-1403) conquered the city, Loğ Minaret Mosque stood in the lower fortress inside the city while the Burmalı Minaret Mosque was located in the urban centre outside the fortress. The fortress and the mosque built here suggest that this was where Ottoman dominance was first proven. It is known that cult places continue through the centuries in spite of religious changes. The site of the fire altar was also a sanctuary, and constructing a mosque in a site overlooking the whole city also seems plausible.

All the evidence suggests that the first Ottoman mosque in Amasya, Yıldırım Han Mosque, was built in the fortress and was uncovered by the present excavations. The building is square shaped and its minaret stands at the western side. It probably had wooden columns and roof. The large number of nails, tacks and door parts that were uncovered proves that it had wooden components. It is our aim to present the evidence of this important discovery of Ottoman archaeology to the scientific community.

AMASYA HARŞENA KALESİ'NDE YENİ BİR BULGU: YILDIRIM CAMİİ

Amasya kalesi Helenistik dönemde inşa edilmeye başlamıştır. Kale, kentin kuzeyindeki yüksek yamaçlardan, dik bir şekilde Yeşilirmak'a uzanan Harşena Dağı'na kurulmuştur. Helenistik döneme ait sur duvarları, kral kaya mezarlarının önündeki yerde “Kızlar Sarayı” olarak bilinen mevkiinin önünde yükselmektedir. Nehir kenarındaki sur duvarları Roma dönemine tarihlenmektedir. İnşa edildiğinden beri birçok uygarlığın, tamiratlar ve yeni eklemelerle kullandığı kale, üç ana bölümden oluşur. Yukarıdan aşağıya doğru Harşena Kalesi denen Yukarı Kale, altta kral kaya mezarlarının önündeki alan Kızlar Sarayı denilen kale teras ve Aşağı Saray olarak adlandırılan günümüzde Hatuniye Mahallesi'nin olduğu yerdir.

Amasya Harşena Kalesi ve Kızlar Sarayı Kazısı, 2009 yılından beri devam etmektedir. Kazılar iki alanda yürütülmektedir. Bunlardan biri “Harşena” olarak adlandırılan yukarı kale de diğeri ise kral kaya mezarları önünde yer alan “Kızlar Sarayı” mevkiidir. 2017 yılı kazı çalışmaları Harşena Kalesi’nde Cami Alanı olarak adlandırılan kaleye girişte Gözetleme Kulesi’nin güneyinde yer alan alanda yapılmıştır. 2008 yılı Amasya Müzesi’nin kurtarma kazısı yaptığı bu alanda, 2010 yılında yürütülen arkeojeofizik çalışmalarında bazı duvarlar tespit edilmiştir. Alanın kuzeyinde Roma döneminden kalma bir ateş sunağının kaide boşluğu yer alır. Burada bir ateş sunağı olduğu düşüncesi Amasya’da basılan İmparator Alexander Severus (MS 222-235) Dönemi’ne ait bir gümüş sikke üzerindeki Harşena Dağı betimlemesinden kaynaklanır. Sikkede kalede tapınaklar ve tepede ateş sunağından yükselen alevler görülmektedir. Ateş sunağının kaide boşluğunun Kalede bulunan Yıldırım Camii’nin minaresinin kaidesi olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Evliya Çelebi kalede Yıldırım Han camiinden söz etmektedir. Kazı döneminin sonunda gerçekleştirdiğimiz hava fotoğrafı çekiminde bu alanda kare planlı bir temel duvarı ve kuzey batısındaki minarenin kaidesi olduğu düşünülen ateş çukuru temel boşluğu net olarak görülmektedir. Bu değerlendirmeler söz konusu duvarların Yıldırım Camii kalıntıları olabileceği düşüncemizi kuvvetlendirmektedir.

Amasya Türk hâkimiyetine Danişmentliler (1072- 1178) zamanında geçmiştir. Danişmentli Fetih Gazi’nin 1116 yılında eski bir Bizans kilisesinden bozularak camiye çevirttiği Fethiye Camii de Amasya’nın ilk camisidir. Daha sonra aşağı kalede günümüzde Hatuniye mahallesine inşa edilen günümüze ulaşmayan Loğ Minare Camii, Ulu Camii olarak inşa edilse de kentin topografyası yüzünden bu amaca hizmet edememiştir. Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Keyhüsrev (1237-1247) tarafından inşa edildiği düşünülen Burmalı Minare Camii uzun yıllar Ulu Camii olma özelliğini taşımıştır.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde Amasya Kalesi’nde Yıldırım Han Camii’nden söz ederek “tavanlarının göğe yükseldiğini” belirtmiştir. Yıldırım Bayezid (1389-1403) kenti fethettiğinde aşağı kalede Loğ Minare Camii ve kalenin dışında kentin merkezi konumunda Burmalı Minare Camii yer almakta idi. Buradan yola çıkarak Osmanlı hâkimiyetinin varlığını ilk gösterdiği alan kale ve burada yer aldığı düşünülen camidir. Kült alanlarının sürekliliği dini değişikliklere rağmen yüzyıllar boyunca

devam ettiği bilinmektedir. Kaledeki alan da ateş sunağının da yer aldığı kutsal bir alandır. Kente hâkim bir noktada cami yapılması da uygun gözükmektedir.

Bu veriler doğrultusunda Amasya'nın ilk Osmanlı camisi Yıldırım Han Camii kalede inşa edilmiş, kalıntıları tarafımızdan yürütölen kazıda ortaya çıkarılmıştır. Yapı kare planlıdır kuzey batı yönünde ise minaresi yer alır. Muhtemelen ahşap dikmeli ve çatılıdır. Kazıdan ele geöen çok sayıdaki çivi, mih ve kapı aksamları, söz konusu caminin ahşap elemanları olduğunu düşündürmektedir. Osmanlı arkeolojisi için önemli bir keşif olan bu bulguların bilim çevresine tanıtılması amaçlanmaktadır.

O’Kane, Bernard

PLACEMENT, DESIGN AND CONTENT: EARLY OTTOMAN FOUNDATION INSCRIPTIONS

One of the main aims of any architectural patron is to advertise his or her munificence by means of a foundation inscription. This paper analyses the choice of location on buildings for such inscriptions, as well as their format and their content, to see the evolution of the ways in which patrons successfully, or otherwise, communicated this message.

Unlike Saljuq or Beylik architecture, early Ottoman structures were frequently fronted by a portico rather than an entrance iwan. One might have thought that the band above the arches of a portico would be an ideal place for a large eye-catching inscription, but surprisingly the much smaller area around the door into the mosque itself was always preferred.

Early awkwardness is revealed in the design of the panel of the Orhan Gazi Cami in the citadel at Bursa. Its square panel has four larger horizontal lines containing Quran 112 (*surat Ikhlās*) followed by the date 738 (1337-8), surrounded by the foundation inscription that begins at the bottom right but continues so that the line on the bottom, which contains the name of the patron, is upside down. Just slightly later at the intramural Orhan Cami at Bursa (1339-40) is a more successful inscription in five lines above the tympanum.

The Eski Cami at Edirne (1414) has a conventionally designed foundation inscription in three lines on a rectangular panel, but at the Bayezid Pasha Cami at Amasya (1414) we see another popular tendency in Ottoman foundation inscriptions, to divide them into three panels, right, center and left of the main door. In this case there are three identical frames in the form of cartouches, each with two lines.

The Bursa Yeşil Cami (1419) does feature a rectangular frame with a post and lintel inscription (largely Quranic), but it was intended to be obscured by the (unbuilt) portico. Its foundation inscription is also in panels to the right center and left, above the main door, but exceptionally they are not split into separate panels. Instead, its three lines are to be read continuously in each of the three registers, carelessly (or fearlessly) bending many

words around the corners. But some misgivings at the wisdom of this may have resulted in the foundation inscription (849/1445) of the next major Ottoman mosque, the Üç Şerefeli at Edirne, being on one line on the central panel above the door, leaving the calligraphic innovation to the two side vertical panels which have religious inscriptions in a stunning mirror-image design.

At the Fatih Cami at Istanbul (1470) we also find three panels at the entrance door, arranged, like the Üç Şerefeli, as a central horizontal one (here in two lines) and two vertical side panels (each in seven lines), but here they form one continuous inscription. But interestingly the last word of the central panel, Osman, is tilted 90 degrees, so that its *alif* could be extended horizontally through the whole length of the panel.

However, it is very rare in later Ottoman monuments to find examples where a word is bent around a corner. A common trend in later foundation inscriptions, as in the Selimiye at Edirne, for instance, is to frame them within cartouches. Surprisingly, this example, arranged in eight cartouches on two lines, is located not over the main door to the prayer hall, but on the door to the courtyard.

But the advantages of the single panel were still apparent, nowhere more than at the Istanbul mosque of Sultan Ahmed (the Blue Mosque), where the central panel shows only the genealogy of the reigning sultan, a perfect visual embodiment of his royal descent within a long-lived dynasty, and one even more effective in that it would read the same in Turkish, Persian or Arabic.

The paper will explore these and many related examples to trace the evolution of Ottoman foundation inscriptions.

YERLEŞTİRME, TASARIM VE İÇERİK: ERKEN OSMANLI İNŞA KİTABELERİ

Mimarlık alanında vakıf yapan bir kişinin temel amaçlarından biri, bir yapı kitabesi ile cömertliğini duyurmaktır. Bu bildiri bu kitabelerin yapıların üzerindeki yerlerini, biçimlerini ve içeriklerini belirleyerek, vakıf yapan

kişilerin mesajlarını iletmekteki başarılarını ve bu konudaki gelişmeleri analiz etmektedir.

Selçuklu ve Beylikler Dönemleri mimarisinden farklı olarak, erken dönem Osmanlı yapılarının giriş cephelerinde eyvan yerine sütunlu ve kemerli bir son cemaat yer alır. Bunun kemerleri üzerindeki bant içerisine geniş, göz alıcı bir kitabe yerleştirmenin en uygun yer olduğu düşünülebilir, ancak şaşırtıcı bir şekilde, kitabe için, caminin giriş kapısının yanında daha küçük bir alan tercih edilmiştir.

Erken dönemin yerleştirme bakımından tuhaf olarak nitelenebilecek bu tutumu, Bursa Kalesi'ndeki Orhan Camisi'nin kitabesinde de izlenir. Kare panel içerisine dört yatay satır halinde Kuran'dan İhlas Suresi (112), ardından da 738 (1337-38) tarihi yazılmıştır. Bunu çerçeveleyen yapı kitabesi sağ alt köşeden başlar, yukarı devam eder, ancak en alt sırada vâkıfın adının bulunduğu satır ters döner. Kısa süre sonra yapılan Bursa'da Kale içerisindeki Orhan Camisinde (1339-40), alınlığın üst kısmında, beş satırlık, daha başarılı bir kitabe yer almaktadır.

Edirne 'deki Eski Cami'de (1414), dikdörtgen panel üzerinde üç satırlık yapı kitabesinin daha geleneksel bir tasarımı vardır, ama Amasya'daki Bayezid Paşa Camisi'nde (1414) rastlanan ve Osmanlı dönemi yapı kitabelerinde sık rastlanan bir diğer eğilim, kitabeyi üç panele ayırarak ana girişin sağına, üstüne ve sol tarafına yerleştirmektir. Bu durumda üç tane birbirinin benzeri, hepsinde kartuş içinde ikişer satırlık kitabe bulunan üç panel bulunmaktadır.

Bursa'da Yeşil Cami'de (1419), kitabe (çoğunlukla Kur'an metni), dikdörtgen panel içerisine yerleştirilmiştir. Önüne gelecek olan son cemaat bölümünün kitabeyi örteceği düşünülmüş, ancak inşa edilmemiştir. Yapı kitabesi ana girişin üzerinde, yine sağ, orta ve sola yerleştirilmiş üç levha içindedir. Ancak, olağanüstü şekilde, kitabe metni bu üç levhaya ayrı ayrı yazılmamıştır, üç satır ardarda gelir. Köşelerdeki birçok kelime dikkatsizce (ya da korkusuzca) kıvrılmıştır. Bir sonraki önemli Osmanlı Camisi Edirne Üç Şerefeli'de (849-1445), kitabe tek satır olarak kapının üzerine, merkeze yerleştirilmiş levhanın içindedir. Hat sanatındaki yenilikleri yansıtan yazılar iki kenardaki dikey levhalardadır, bu dini içerikli metinler mükemmel bir aynalı yazıyla yazılmıştır.

İstanbul Fatih Camisi'nde (1470) yine giriş kapısında, Edirne Üç Şerefeli'de olduğu gibi, ortada yatay yönde (iki satır) ve kenarlarda dikey yönde (yedi satır) olmak üzere üç levha yer alır. Ancak burada sürekliliği olan tek bir kitabe metni oluştururlar. İlginç olan, ortadaki paneldeki "Osman" kelimesi 90 derece döndürülmüştür, böylece elif harfi tüm kitabe boyunca yatay olarak uzatılabilmiştir.

Daha sonraki Osmanlı kitabelerinde bir kelimenin köşede döndürülmesiyle pek karşılaşılmaz. Edirne Selimiye'de olduğu gibi bu örneklerde inşa kitabeleri genellikle kartuşların içine yazılır. Şaşırtıcı olan, sekiz kartuş içindeki iki satırlık bu kitabenin esas kapı üzerinde değil, avluya açılan kapının üzerinde yer almasıdır.

En çok İstanbul'da Sultan Ahmed camisinde belirgin olduğu gibi kitabenin tek levhaya yazılması çok daha kullanışlıdır. Burada ortadaki levhada Sultan I. Ahmed'in şeceresi yazılıdır. Türkçe, Farsça ve Arapça okunabilen bu soy ağacı sultanın uzun süre yaşamış sülaleyle bağlantısının ve soylu geçmişinin mükemmel bir görsel ifadesidir.

Bu bildiri bunlar ve benzeri birçok örneği inceleyerek Osmanlı inşa kitabelerinin zaman içindeki gelişimini izleyecektir.

Ohta, Alison

ANOTHER SMALL PIECE IN THE PUZZLE: USING TOOLED IMPRESSIONS ON OTTOMAN AND MAMLUK BINDINGS OF THE 14TH AND 15TH CENTURIES AS A MEANS OF ESTABLISHING DATING AND PROVENANCE

Tooling in the blind or in gold for the decoration of book covers forms the basis of the bookbinders' craft. Unfortunately, to date no detailed record has been made of the small tools used on Islamic bindings apart from those recorded by Marçais and Poinsot on the bindings at Qayrawan and by Ursula Dreiholtz on the bindings at San'a which date between the 9th and 13th centuries. The decoration of early Islamic bindings was achieved by using small tools in the shape of arcs, circles, dots and punches which were often used together to create composite designs. The use of these simple tools was widespread throughout the Islamic world making it difficult to assign with any certainty dates or provenances to bindings that no longer included their original manuscripts. By the end of the 15th century advances in technology allowed for the production of large stamps which were used for borders, corner-pieces and the central design element of the main panel. This development made it possible to apply a complete decorative unit in a single strike without resorting to the time-consuming practice of creating composite designs through tooling them by hand or the use of individual small tools to create a pattern. Small tools were, however, never completely abandoned. This paper proposes to examine the tools that appear on Mamluk and Ottoman bindings of the 15th and 16th centuries and discuss whether they might provide a valid approach to establishing the date and provenance of bindings without their original manuscripts.

The main argument of the paper is to show that the study of tools/stamps used on Ottoman and Mamluk bindings of the 15th and 16th centuries may be of help in the determination of a date or provenance on those bindings which no longer include a dated original manuscript.

BULMACADA YENİ BİR PARÇA: 14-15. YÜZYILLARDA OSMANLI VE MEMLUK CİLTLERİNDE ALETLE YAPILMIŞ BASKILARIN TARİH VE YAPIM YERİ TESPİTİ AMACIYLA KULLANILMASI

Yaldızlanarak veya doğrudan deri üzerine aletle yapılmış bezemeler mücellidin sanatının ana yöntemini oluşturur. Ne yazık ki, bu güne dek 9. ve 13. yüzyıllar arasında yapılmış eserlerden Marçais ve Poinssot'un Kayrevan ciltleri ve Ursula Dreiholtz'un San'a ciltleriyle ilgili çalışmaları dışında İslam cilt sanatında kullanılan küçük aletlerle ilgili detaylı bilgi ve tarih içeren yayın bulunmamaktadır. Erken İslam dönemi ciltlerinin bezemelerinde küçük aletler kemerler, daireler, noktalar ve zimba izleri gibi motiflerden oluşan kompozisyonları yapmak için kullanılmıştır.

15. yüzyılın sonlarından itibaren teknolojiadaki gelişmeler pervazlarda, köşeliklerde ve ortadaki ana bölümün merkezindeki süsleme ögesini oluşturacak büyük baskı aletlerinin üretilmesini sağlamıştır. Bu gelişme bir desen oluşturmak için tek tek her bir motifin elle veya ayrı ayrı küçük aletlerle yapılması şeklindeki zaman alıcı pratiğin yerine tüm süsleme kompozisyonunun tek bir seferde basılarak uygulanabilmesini sağlamıştır. Öte yandan, küçük aletlerin kullanılmasının hiç bir zaman tümüyle terk edilmediği de bilinmektedir. Bu bildiride 15. ve 16. yüzyıllarda Memlük ve Osmanlı örneklerinde görülen aletle yapılmış baskıların izi sürülecek ve bu bezemelerin kapladıkları özgün el yazmalarından ayrılmış ciltlerin tarih ve yapım yerlerinin belirlenmesinde sağlam birer veri olarak nasıl kullanılabileceği tartışılacaktır.

Başka bir deyişle bildirinin ana tartışması 15. ve 16. yüzyıllarda yapılmış Osmanlı ve Memlük cilt kapaklarındaki alet/baskıların araştırılmasının, özgün el yazmasından sökülmüş ciltlerin tarih ve yapım yerine dair bilgi verebileceğini göstermektir.

Oral, Bülent

REFORMIST APPROACHES IN MOSQUE ARCHITECTURE IN RELATION TO ARTIST-ARCHITECT IDENTITY

Diverse approaches were influential on mosque architecture during the republican era. The structural concepts of these buildings were in line with their era's social, political, and economical developments. They were defined as classical, modern, conservative, type project, kitsch etc. Mosques with modern plans and designs were classified with various descriptions such as modern linear approach, artist's unique approach and both modern linear and artist's unique approach.

Until the 2000s, modern/reformist designs could not create diversity within continuity in mosque architecture. At the beginning of the 21st century, as a result of the political developments in Turkey, the number of newly constructed mosques increased and there was a quantitative expansion of buildings with modern designs, with the result that such structures are now found in many of the Anatolian cities. The most famous are the Sancaklar and Yeşil Vadi Mosques in Istanbul. Modern design is visible in both these structures. Other examples of modern mosques are the Kayışdağı Medine Mescidi Mosque, Kadıköy Mehmet Çavuş Mosque in Istanbul as well as the İzmir Egekent Mosque, Ankara Yaşamkent Mosque, Ankara Mogan Lake Mosque, Kocaeli GOSB Mosque, Malatya Abdurrahmani Erzincani Mosque and etc. Although modern linear approach comes forward in the planning and design of these mosques, in some of the structural elements and details, different approaches may well be present. In addition, both the wishes of the patron or the sponsoring institution and the identity of the architect can be felt in these buildings.

Both Kemal Kutgün Eyüpgiller's article "20th Century Mosque Architecture in Turkey," and Nesibe Akbulut-Alev Erarslan's paper "Reformist approaches in Modern Mosque Architectural Design in Turkey" discuss modern mosque architecture. In addition, modern planning and design of various buildings that were affected by the socio-political and economic developments of the period, as well as their reflections and the architect's own reactions to these, were analyzed with a new perspective comprising a reformist viewpoint of the architect.

This paper analyzes the use of modern design in mosque architecture; examines the factors affecting modern plan and designs in religious architecture; and discusses the place of the republican period mosques built with a modern linear approach to mosque design.

SANATÇI MİMAR KİMLİĞİ BAĞLAMINDA CAMİ MİMARİSİNDE YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLAR

Cumhuriyet döneminde cami mimarisini etkileyen farklı birçok yaklaşımın hâkim olduğu görülmektedir. Dönemin sosyo-siyasal ve ekonomik gelişmelerine paralellik gösteren bu mimari anlayıştaki yapılar modern, klasik, muhafazakâr, tip proje, kitsch vb. kavramlarla tanımlanmaktadır. Modern planlama ve tasarıma sahip camilerin gerçekleştirilme süreçleri birbirinden bağımsız yargılar ortaya çıkarmıştır. Bunları çağdaş çizgileri temel alan yargılar, tamamen sanatçının özgün yorumlarının belirleyici olduğu yargılar ve hem çağdaş çizgilerin hem de özgün sanatçı yorumlarının birlikte ele alındığı yargılar şeklinde sınıflandırabiliriz.

2000’li yıllara değin ülkemizdeki cami mimarisinde yenilikçi/modern tasarımlar belirli bir devamlılık gösterecek çeşitlilik yaratamamıştır. Ancak, 21. yüzyıl başlarında ülkemizde ortaya çıkan politik gelişmelerin sonucunda cami yapımına hız verilmesi ile birlikte yer yer yenilikçi tasarımlarıyla görünür olan yapılarda nicel bir büyüme ortaya çıkmıştır. Anadolu’nun birçok kentinde bu türden yapılarla karşılaşmak mümkündür. Bunların en bilinenleri İstanbul’daki Sancaklar ve Yeşil Vadi camileridir. Her iki cami de modern yaklaşımlara sahiptir. Bunların yanı sıra modern planlama ve tasarıma sahip camilere İstanbul’da Kayışdağı Medine Mescidi Camisi, Kadıköy Mehmet Çavuş Camisi, İzmir Egekent Camisi, Ankara Yaşamkent Camisi, Ankara Mogan Gölü Camisi, Kocaeli GOSB Camisi ve Malatya Abdurrahmani Erzincani Camisi örnektir. Camilerin plan ve tasarımında modern çizgisel yaklaşım öne çıkmakla birlikte, kimi yapı elemanlarında ve yapının detaylarında yer yer farklı yaklaşımların da ortaya çıktığı görülmektedir. Bu camilerin planlama ve tasarımında yaptırın kurum veya kişilerin görüşlerinin yanı sıra genellikle mimarın sanatçı kimliği belirleyici olmuştur.

Kemal Kutgün Eyüpgiller'in 'Türkiye'de 20. yüzyıl Cami Mimarisi', Nesibe Akbulut-Alev Erarslan'ın 'Türkiye'de Çağdaş Cami Mimarisi Tasarımında Yenilikçi Yaklaşımlar' başlıklı makalelerindeki çağdaş cami mimarisine vurgu yapan yaklaşımlara ek olarak bu çalışmada yapıların gerçekleştirme sürecindeki sosyo-siyasal ve ekonomik gelişmeler ile dönemin politik yaklaşımlarının yansımaları ve bu yansımalar karşısında mimarın özgün bakış açısıyla ortaya çıkan modern planlama ve tasarım farklı örnekler üzerinden yeni bir perspektifle ele alınmıştır.

Bu çalışmada cami mimarisinde yenilikçi yaklaşımların ortaya konması, dini mimari yapılardaki modern plan ve tasarımlar ile bunları etkileyen unsurların irdelenmesi ve Cumhuriyet Dönemi cami tasarımlarındaki çizgisel yorumlar sonucu ortaya çıkan yapıların çağdaş mimarideki yerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

**Öksüz, Aysun Aydın
Küçük Karakaş, Bahar
Seymen, Gizem**

THE INSTRUMENTALIZATION OF ARCHITECTURE IN THE EARLY REPUBLICAN PERIOD HISTORIOGRAPHY : THE CASE OF THE JOURNAL OF ILLUSTRATED HISTORY OF TURKISH LITERATURE

In the early republican period (1923-1950), the newly established state of the Republic of Turkey entered into a political, intellectual, cultural and physical building process. This process is generally considered as nation-building. To reach the level of contemporary civilizations was indigenized as the ideology of the newly established state and the nation-building process was constructed in this direction. All the apparatuses of the state worked in accordance with the indigenized official ideology and gave products for this purpose.

In the early republican period, the desired goal of the political power elite, which was achieving the level of a modern civilization, and could be defined as nation-building, needed to be set on a solid basis. In this context, a culturally rooted and solid historical process of the new state needed to be written. In other words, it was thought that the cultural basis of the new state, which was intended to be constructed/fictionalized/imagined, had to be rooted in a solid foundation.

For example, the establishments of government departments such as the Turkish Historical Society and the Turkish Language Association caused the formation of the cultural leg of the nation building process by the state and with state ideology. In this context, in 1948, the Turkish Ministry of Education published a literary journal entitled the Illustrated Journal of the History of Turkish Literature, which consisted of 12 fascicles. The journal traces the oral and written literature of the Turkic nations in chronological order beginning from the period defined as the epic period of the pre-Christian era till the publication of the journal in 1948.

The journal can be read as the shaping of the national culture section of the Early Republican Period nation-building project. This action can be seen as the formation of a new state, which was established at the beginning of the 20th

century, through the usual nationalist discourse.

At this point, the part that is interesting and constitutes the problematic of this study, is the use of architectural knowledge in the writing of the history of national literature. In this context, at first stage, all 12 volumes of the Illustrated Journal of the History of Turkish Literature (*Resimli Edebiyat Tarihi Dergisi*) were scanned to search for data related to architecture and the number of words like “architect-architecture-architectonic” were counted. In the second stage, usage formats of the same words “architect-architecture-architectonic” were examined. After the architectural structures that were used within the text of the 12 volume History of Literature were identified, it was possible to establish how architectural knowledge was instrumentalized for the writing of the history of literature.

In the constructing stages of the history of Turkish Literature, it is also possible to implicitly observe the construction of Turkish architecture. In this context, the purpose of this study is to reveal how architectural history was used for literary history during the early years of the Turkish Republic between 1923-1950, when the cultural and artistic historical references of the new state were being established. The questions of how architectural history was used for a national literature to be built, and how architecture was implicitly produced through national concepts, form the basic examination framework of the study.

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TARİH YAZIMLARINDA MİMARLIĞIN ARAÇSALLAŞTIRILMA BİÇİMLERİ: RESİMLİ TÜRK EDEBİYATI TARİHİ DERGİSİ ÖRNEĞİ

Türkiye coğrafyasında erken Cumhuriyet dönemi olarak adlandırılan 1923-1950 yılları aralığında yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, siyasal, zihinsel, kültürel ve fiziksel olarak bir inşa sürecine girmiştir. Söz konusu sürecin adı genel olarak ulus inşası olarak nitelendirilebilmektedir. Yeni kurulan devletin ideolojisi muasır medeniyetler seviyesi olarak benimsenmiş ve ulus inşa süreci bu yönde kurgulanmıştır. Devletin tüm aygıtları kabul edilen resmi ideoloji doğrultusunda çalışmış ve bu amaçta ürünler vermiştir.

Erken Cumhuriyet döneminde iktidarın tahayyül ettiği ve ulus inşası olarak tanımlanabilecek muasır medeniyetler hedefinin köklü ve doğru temellere

oturtulması gerekmektedir. Bu bağlamda yeni devletin kültürel anlamda köklü ve sağlam bir tarihsel sürecinin yazılması gerekmektedir. Bir başka deyişle inşa edilmek istenen/kurgulanan/tahayyül edilen yeni devletin kültürel verilerinin köklü sağlam bir temele oturtulması gerektiği düşünülmüştür. Örneğin, Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu gibi devlet dairelerinin kurulması, ulus inşa sürecinin kültürel ayağının devlet eli ile şekillenmesine ve devletin sahip olduğu ideoloji ile biçimlenmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda 1948 yılında Milli eğitim Bakanlığı tarafından 12 fasikülden oluşan *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* adlı edebiyat dergisi yayınlanmıştır. Dergide milattan önce bir zamandan başlanıp ki bu destanlar devri olarak tanımlanmıştır, derginin yayımlandığı yıl olan 1948 yılına kadar olan geniş bir tarih aralığında Türk milletine ait sözlü ve yazılı edebiyat kronolojik olarak anlatılmaktadır.

Dergi erken Cumhuriyet dönemi ulus inşası projesinin **milli kültür** ayağının biçimlenmesi olarak okunabilir. Bu eylem, 20. yüzyılın başında kurulmuş yeni bir devletin olağan milliyetçi söylemi üzerinden biçimlenmesi olarak görülebilir. Bu noktada ilginç olan ve bu çalışmanın problematiğini oluşturan, milli edebiyat tarihi yazma eyleminde mimarlık bilgi alanının kullanılma biçimidir. Bu bağlamda öncelikle 12 ciltten oluşan *Resimli Edebiyat Tarihi* dergisinin her bir cildinde mimarlık bilgi alanı ile ilgili veriler aranmıştır. Her bir cilt içerisinde birinci aşamada mimar-mimarlık-mimari kelimelerinin sayısı tespit edilmiştir. İkinci aşamada tespit edilen mimar-mimarlık-mimar kelimelerinin kullanım biçimlerine bakılmıştır. 12 ciltten oluşan Edebiyat Tarihi metni içerisinde hangi mimari yapıların kullanıldığı ve edebiyat tarihi yazımı için mimarlık bilgi alanının nasıl araçsallaştırıldığı tespit edilmiştir.

Türk edebiyatı bilgi alanının tarihsel sürecini inşa etme aşamasında örtülü bir biçimde Türk mimarlığının da inşa edilme biçimi gözlenebilmektedir. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı, Türkiye Cumhuriyeti devletinin erken yılları olarak kabul edilen 1923-1950 yılları aralığında, kurulan yeni devletin kültürel ve sanatsal tarihsel referanslarının yazıldığı dönemde edebiyat bilgi alanı için mimarlık bilgi alanından nasıl faydalandığının ortaya koyulmasıdır. İnşa edilmek istenen milli edebiyat bilgisi altında mimarlık bilgi alanından nasıl faydalanılıp, örtük bir biçimde mimarlık bilgi alanının da nasıl milli kavramı üzerinden üretildiği soruları çalışmanın temel inceleme çerçevesini çizmektedir.

Özaltın, Zeynep

SUUT KEMAL YETKİN AND ART CRITICISM: WRITING ON ART AND INSTITUTIONALISATION OF THE CULTURE OF ART CRITICISM 1950-1980

The continuing institutional and cultural structures formed by the leadership of Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin (1903-1980) show his important impact in art life. This paper aims to show the importance of Yetkin's studies to make Turkish art visible in the international arena and the contemporary interactions in the foundation of our criticism culture.

Suut Kemal Yetkin was among the participants of the first Board Meeting of UNESCO (founded in 1945) at the National Library in Ankara in 1949. The parallel and interconnected structures of international processes in the fields of art and politics are important to see to understand the interconnected progress of social and cultural elements. For example, "International Association of Art Critics" (Association Internationale des Critiques d'art-AICA), founded in Paris in 1950, is a UNESCO organization. Almost three years after its foundation, Suut Kemal Yetkin was among the founders of the Turkish branch. One of his contributions that should be remembered as an important development in this process is his speech at the prestigious AICA Congress in Dublin in 1953, which brought together the important art critics of the period. As a result of his speech and the discussions initiated on Eastern and Western art, the congress was moved to Istanbul the next year. Thus, an area was opened for Turkish critics where they could follow international developments directly and develop global ideas and actions simultaneously. The fact that important critics such as Herbert Read (1893-1968), Lionello Venturi (1885-1961), one of the founders of AICA, came to Istanbul for the congress shows the existence of a profound history of contemporary interactions in terms of art history and criticism culture.

As one of the originators of the 16th International Turkish Art Congress, which will be held in 2019, it will be important to remember these precious efforts in the past and to inspire new ideas as well as to discuss Suut Kemal's contributions to the field of art and criticism.

The purpose of the paper is to make visible the type of art criticism developed and proposed by Suut Kemal Yetkin himself, who says “*It is possible to observe a work of art with the excitement it awakens and to speak not of our own adventure but its aesthetic adventure.*” In this way, it tries to show that competent criticism can examine an art work through social, historical, political, aesthetic and philosophical processes and make it more understandable by supporting its judgement through personal feelings. Suut Kemal’s critical approach which is parallel to Spinoza’s (1632-1677) idea: “*It’s not about contempt, it’s about understanding*” as well as his role, works and activities undertaken as a person of culture will be examined together with the components of the culture of art criticism to determine the position of criticism in the art world.

SUUT KEMAL YETKİN VE SANAT ELEŞTİRİSİ: SANAT ÜZERİNE YAZMAK VE ELEŞTİRİ KÜLTÜRÜNÜN KURUMSALLAŞMASI 1950-1980

Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin (1903-1980) öncülüğünde oluşturulmuş kurumsal ve kültürel yapıların günümüzde devam etmesi, sanat hayatındaki önemli etkisini göstermektedir. Bu yaklaşım kapsamında, bildirimizde Yetkin’in çalışmalarının Türk sanatının uluslararası alanda konumlanması ile eleştiri kültürümüzün temellerindeki çağdaş etkileşimlerdeki öneminin gösterilmesi amaçlanmıştır.

1945’te kurulmuş olan UNESCO’nun, 1949’da Ankara’da Milli Kütüphane’de yapılan ilk Yönetim Kurulu toplantısında, Suut Kemal Yetkin de yer almıştır. Sanat ve siyaset alanında milletlerarası süreçlerin paralel ve birbiri içinden çıkan yapıları, toplumsal ve kültürel olanın birbirine bağlı ilerleyişini görmek adına önemlidir. 1950 yılında Paris’te kurulan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (Association Internationale des Critiques d’Art-AICA), UNESCO bünyesinde yapılan bir oluşumdur. Kuruluşundan hemen üç yıl sonra Türkiye şubesi açılırken yer alan isimler arasında Suut Kemal Yetkin de vardır. Bu süreçte önemli bir gelişme olarak hatırlanması gereken çalışmalardan biri Yetkin’in de yer aldığı, 1953 Dublin AICA Kongresi’nde yaptığı konuşma ve doğu-batı sanatı üzerine başlatılan tartışmalar neticesinde, dönemin önemli sanat eleştirmenlerini bir araya getiren bu prestijli kongrenin ertesi yıl İstanbul’a taşınmış

olmasıdır. Böylece Türk eleştirmenleri için de bu gelişmeleri doğrudan takip edebilecekleri ve de eş zamanlı olarak fikir ve hareket geliştirebilecekleri bir alan açılmıştır. AICA'nın kurucuları arasında yer alan Herbert Read (1893-1968), Lionello Venturi (1885-1961) gibi önemli eleştirmenlerin, Türkiye'de yapılacak kongre vesilesi ile İstanbul'a gelmesi, sanat tarihi ve eleştiri kültürü açısından çağdaş etkileşimlerin olduğu köklü bir geçmiş de gösterir.

2019 yılında on altıncısı gerçekleştirilecek olan Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'nin fikir sahiplerinden biri olarak da Suut Kemal'in kongrenin gerçekleştirilmesinin yanı sıra sanata ve eleştiri alanına yaptığı katkılarının birlikte ele alınması geçmişte ortaya konmuş bu çok kıymetli çabaların hatırlanması ve yeni fikirlere ilham olabilmesi açısından önemli olacaktır.

Bildiri, “*Sanat eserini bizde uyandırdığı heyecan ile yoklamak ve kendi serüvenimizi değil onun estetik serüveni anlatmakla mümkündür.*” diyen Suut Kemal'in bizzat geliştirdiği ve de önerdiği tarzdaki sanat eleştirisini yeniden görünür kılmak maksadı taşır. Böylece, zengin ve yetkin bir eleştiri metninin bir eseri, toplumsal, tarihi, siyasi, estetik ve felsefi süreçlerle nasıl inceleyebildiği ve eleştiri yazımında kişisel duygulanımın ifade edilebilmesinin üretilen yargıyı desteklemesi yoluyla nasıl daha anlaşılabilir olacağı ortaya konmak istenmektedir.

Spinoza'nın (1632-1677) “*Mesele yermek değil, anlamaktır.*” ifadesiyle birleşen Suut Kemal'in eleştirel yaklaşımı ve bir kültür insanı olarak üstlendiği rol, eserleri ve faaliyetleriyle sanat eleştirisi kültürünün bileşenleri, eleştiri olgusunun sanat dünyasındaki konumunu belirlemek üzere irdelenecektir.

Özkul Fındık, Nurşen

THE DIVERSITY OF DECORATING TECHNIQUES IN ARTUQID UNGLAZED CERAMICS

Ceramic art, throughout its historical development, has been open to cultural interaction in terms of forming, decorating and production techniques. The similarity of known and available production methods does not cause great confusion; however, it seems possible to investigate and analyze the mobility area of ceramic products as a commodity, looking especially at regional and period characteristics, styles and decorative elements. From this perspective, this paper concentrates on different decorative techniques in unglazed ceramics of the Artuqid period within the context of finds discovered in the excavations in Hişn Kayfa (Hasankeyf), which is an important medieval town in Anatolia.

Hişn Kayfā was ruled by the Artuqid Dynasty, which was founded in 1102 by Artuq Bey following the tradition of the Great Seljuq Empire and survived until the reign of the Ayyūbid Dynasty in 1232. Architectural and small finds have revealed that the city grew as an important political centre during the Artuqid period and retained its role also during the Ayyūbid period.

Ceramics were produced in the city during both the Artuqid and Ayyūbid periods. Ceramic production in Hişn Kayfa adhered to traditions during Artukid period (12th and 13th centuries), which was a small principality under the control of the Seljuqs. The production in the region bear traces of the territory (Iran, and especially much closer Syria) of the Great Seljuq Empire, with which the Artukid rulers necessarily communicated since it was the centre of the sovereignty.

This paper analyses ceramic pots used as an indispensable part of daily life for cooking, serving and storing foods and liquids. Considering the finds discovered, there was a wide range of products that can appeal to any type of buyer depending on their buying power. Most of these vessels are unglazed and decorated with plants, figures, and scripts using the impressive technique.

Unglazed ceramics of the Artuqid period are quite remarkable for imitating metalwork. This interaction is reflected by the neck rings of the Hışn Kayfa unglazed ceramics, conic shapes on their mouths and necks, polygonal necks, raised and depressed areas contrary to the traditional ceramic production, sharp bends, and protruding handles.

While prominent decorations include radial lines and ornamental strips along the body, marquetry is also used in addition to the scratching, carving, and impressing techniques that are commonly used in both metal and ceramic decoration. Applique and openwork decorations are the most interesting examples. This paper will introduce neck rings decorated by openwork and assembled as a separate piece to pitch necks, and low-relief pieces affixed as an appliqué to the vessel surface by the impressing technique. It will also discuss the origin and proliferation of such decorations.

ARTUKLU SIRSIZ SERAMİKLERİNİN BEZEME TEKNİKLERİNDEKİ ÇEŞİTLİLİK

Seramik sanatı, tarihsel gelişimi boyunca form, bezeme ve üretim teknikleri bakımından kültürel etkileşme açık olmuştur. Bilinen ve bulunan üretim yöntemlerinin benzerliği çok fazla zihinsel karmaşa yaratmasa da; bilhassa bölgesel veya dönemsel özellikler, üsluplar ve bezeme unsurlarını izleyerek, seramik ürününün ticari emtia olarak hareketlilik alanı üzerinde analiz ve çözümlenmeler yapabilmek mümkün görünmektedir. Keza bu bildiride Anadolu'da önemli bir Orta Çağ kenti olan Hasankeyf kazılarında ele geçen buluntular bağlamında, Artuklu Dönemi sırsız seramiklerinde görülen farklı bezeme teknikleri üzerinde durulacaktır.

Bilindiği üzere Hasankeyf, Artuk Bey tarafından Büyük Selçuklu geleneğine bağlı olarak 1102 de kurulan ve 1232'deki Eyyubi egemenliğine kadar varlığını sürdüren Artukluların elinde kalmıştır. Gerek mimari gerekse küçük buluntularıyla önemli bir merkez özelliği yansıtan şehrin, Eyyubi döneminde de bu durumunu sürdürdüğü ortaya çıkarılmıştır.

Siyasi merkez olan şehirde hem Artuklu hem de Eyyubi döneminde seramik üretimi gerçekleştirilmiştir. Selçuklu güdümünde küçük bir beylik olan Artuklular döneminde (12-13.yüzyıllarda) Hasankeyf'te geleneklere

bağlı bir üretim yapılmıştır. Bölgedeki üretim, Artuklu emirlerinin saltanat merkezi olarak zorunlu bir iletişim kurduğu özellikle Büyük Selçuklu egemenlik sahasından (İran- özellikle daha yakın olan Suriye'den) izler taşımaktadır.

Burada, günlük yaşamın vazgeçilmezi olan yeme-içme-saklama amaçlı seramik kaplar üzerinde değerlendirme yapılmıştır. Ele geçen buluntulara bakıldığında alım gücüyle bağlantılı olarak, her gruba hitap edebilecek, geniş bir ürün yelpazesinde üretim gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu kapların büyük bölümü sırsız olup, kalıp baskı tekniğinde bitki-figür-yazı bezemelidirler

Artuklu dönemi sırsız seramiklerinde yoğun olarak, madeni kap taklidi uygulamalar dikkat çekmektedir. Hasankeyf sırsız seramiklerin boyunlarında görülen bilezikler, ağız ve boyunlarda çokgen ve konik biçimlendirmeler, seramik yapım geleneğine ters gelen çökertme ya da yükseltmeler, keskin kırılmalar, çukıntılı kulplar bu etkileşimi yansıtırlar.

Bezemede gövdelerde radyal hatlar, şeritler halinde düzenlemelere ek olarak, hem metal hem de seramik süslemesinde ortak kullanılan kazıma, oyma, kalıp baskı ve kakma tekniklerinde süslemeler de dikkat çekmektedir. Aplike ve ajur tekniklerindeki örnekler en ilginç grupları oluşturmaktadır. Testi boyunlarına ayrı bir aparat olarak takılan ajur tekniğinde bezenmiş bilezikler, ayrıca kalıp baskı tekniğinde çok ince hazırlanarak kap yüzeyine applike gibi yapıştırılan parçalar tanıtılacaktır. Bildiri kapsamında bu tür bezemelerin ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasının süreci de tartışılacaktır.

Özsu, Arda Can

THE PORTRAIT OF ŞEKER AHMED ALİ PASHA AT THE NATIONAL ART GALLERY COLLECTION IN GREECE AND SIMEON SAVVIDIS, AN ARTIST OF ANATOLIAN ORIGIN

This study deals with Şeker Ahmed Ali Pasha (1841-1907) who presents a multi-faceted cultural profile as an artist, art teacher, art consultant and exhibition organizer, the interpretation of his self-portrait by Simeon Savvidis (Sabbides) (1859-1927), a Greek artist of Anatolian origin, and the artistic production of the latter with Ottoman-Turkish influence. The purpose of the study is to show that Şeker Ahmed Ali Pasha, while shaping modern Turkish art, was also influential outside of the local sphere and to point out that there are also non-Muslim artists, who can be evaluated within modern Turkish art by taking into account the special nature of Savvidis, who kept organizing trips to Istanbul, Samsun, and his birthplace, Tokat, many years after his immigration from Anatolia. In addition to these, this paper examines the differences in style through the same portrait by two local artists - Şeker Ahmed Ali Paşa's self-portrait and its interpretation by Simeon Savvidis, while at the same time comparing the School of Paris, where the Pasha was educated, and the Academy of Munich, where Savvidis went.

Research for the paper has focused on the artistic developments between Tanzimat through which the Ottoman Empire adopted innovation and modernization policies announced to the whole country (1839) and the establishment of the Republic of Turkey, built on secular bases (1923). A literature survey was conducted to understand the sociological and anthropological background of the art circles. Apart from the publications on modern Turkish art as a source, museum catalogues, and trade annuities, information about Şeker Ahmed Ali Pasha and Simeon Savvidis included in national and international archives were examined. In the light of this information, the question of the two artists' possible acquaintance during the period when Abdülaziz (1830-1876) asked the Pasha to create a collection of paintings in the palace is posed. However, it was not possible to confirm this information. These questions and problems brought about the originality of the subject of the study and the fact that it was the first research conducted on the uniqueness of the Pasha's self-portrait.

The main discussion of the paper is to examine the transition period of modern Turkish art from empire to nation-state in a historical framework, to look at the subject from the point of view of the problems surrounding art like “representation“, ”identity“ and to try to clarify the role of Şeker Ahmed Ali Pasha in Ottoman-Turkish art. In this way, through a pioneering artistic figure like Şeker Ahmed Ali Pasha, the study aims to reveal the story of a Greek artist of Anatolian origin like Simeon Savvidis, which is about to disappear, within the framework of Turkish art, and to make it visible through artistic and scientific methods as a document as well as to pinpoint the problems. In addition to that, Savvidis’ importance in terms of his contributions to Turkish painting which was developed during the process of renovation of the Ottoman Empire will be examined. The paper also aims to look at an important artist of Ottoman painting, who is widely known and discussed, and who was the subject of many publications, theses and even symposiums such as Şeker Ahmed Ali Pasha through the eyes of Savvidis, who had a different ethnic and religious background but who shared the same culture (Anatolia). In addition to this, the emergence of Modern Turkish art as a synthesis of different nationalities such as Turkish, Greek, Armenian and Levantine, and their role in its cultural richness is going to be highlighted by the example of Savvidis. The Turkish influence in the works of the Greek painter is observed from his *Turkish Bath*, *Turkish Woman*, *Turkish Woman with Coffee Time*, *Turkish Woman with Hookah*, *Turks Playing Backgammon*, *Excursion on the Bosphorus and Boats in the Bosphorus*.

YUNANİSTAN ULUSAL SANAT GALERİSİ KOLEKSİYONU’NDA YER ALAN ŞEKER AHMED ALİ PAŞA PORTRESİ VE ANADOLU KÖKENLİ RESSAMI SİMEON SAVVİDİS

Bu bildiri, sanatçı, sanat hocası, sanat danışmanı ve sergi düzenleyicisi gibi çok yönlü bir kültür insanı profili sunan Şeker Ahmed Ali Paşa’yı (1841-1907), Paşa’nın otoportre çalışmasını kendi tarzıyla yorumlayan Anadolu kökenli Rum sanatçı Simeon Savvidis’i (Symeon Savvidis/Sabbides) (1859-1927) ve bu sanatçının Osmanlı-Türk etkisi taşıyan sanatsal üretimlerini ele almaktadır. Çalışmanın amaçları ise, Şeker Ahmed Ali Paşa’nın modern Türkiye sanatını biçimlendirirken yerel ölçekte

kalmadığını göstermek, modern Türkiye sanatı içerisinde gayrimüslim sanatçıların da var olduğunu Savvidis özelinden yola çıkarak belirtmek ve Anadolu'dan göç edeli uzun yıllar geçse de İstanbul, Samsun ve doğduğu yer olan Tokat'a geziler düzenleyen bu sanatçıyı, çalışma içerisinde Türk kültür referansı taşıyan üretimleri bazında değerlendirmektir. Ayrıca, Şeker Ahmed Ali Paşa ve Simeon Savvidis gibi Osmanlı'da doğan iki sanatçıyı aynı portre üzerinden -Şeker Ahmed Ali Paşa Portresi- irdeleyerek üslup farklılıklarını, Paşa'nın eğitim aldığı yer olan Paris Okulu ile Savvidis'in gittiği akademi olan Münih Okulu karşılaştırmasıyla belirginleştirmektedir.

Bu bağlamda, araştırmada Osmanlı Devleti'nin yenileşme ve modernleşme politikasını benimsediği ve tüm ülkeye duyurduğu Tanzimat Fermanı (1839) ile Osmanlı'nın ardılı olan ve laik temeller üzerine inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu (1923) arasına tarihlenen dönem içerisindeki sanatsal gelişmelere odaklanılmış, araştırmaya dönemin sanat çevrelerinin sosyolojik ve antropolojik arka planını anlamaya yönelik literatür taramasıyla başlanmıştır. Kaynak olarak başlıca modern Türkiye sanatı üzerine yazılan yayınlar dışında müze katalogları, ticaret yıllıkları, ulusal ve uluslararası arşivlerde bulunan Şeker Ahmed Ali Paşa ve Simeon Savvidis ile ilgili bilgiler incelenmiştir. Bu bilgiler ışığında iki sanatçının olası tanışıklık durumu, Abdülaziz (1830-1876) tarafından Paşa'ya verilen sarayda resim koleksiyonu oluşturulması görevi sırasında gerçekleşip gerçekleşmediği sorusunu akıllara getirmiştir. Ancak bu bilgiyi doğrulayacak herhangi bir veriye rastlanmamıştır. Bu soru ve sorunsallar çalışma konusunun özgünlüğüne ve Paşa'nın *otoportre* çalışmasının tekilliği üzerine bir ilk araştırma olmasını beraberinde getirmiştir.

Bildirinin ana tartışması ise, modern Türkiye sanatının imparatorluktan ulus devlete geçiş dönemini, sanat tarihsel bir çerçeve içerisinde ele alarak, konuya "temsil", "kimlik" gibi sanatı kuşatan problematikler açısından bakmak ve Şeker Ahmed Ali Paşa'nın Osmanlı-Türk sanatındaki rolünü belirginleştirmeye çalışmaktır. Böylelikle, Şeker Ahmed Ali Paşa gibi öncü bir sanatsal figür özelinden Simeon Savvidis gibi Anadolu kökenli bir Rum sanatçının kaybolmaya yüz tutmuş hikâyesini, geniş bir Türkiye sanatı ekseninde düşünerek bir belge niteliğinde sanatsal ve bilimsel yöntemlerle görünür kılmak ve sorunsalları ortaya koymaktır. Ayrıca, Osmanlı Devleti'nin yenileşme sürecinde gelişen resim sanatına Savvidis'in ne derecede katkı sunduğu sorusuna da yanıt bulmaya

çalışmaktadır. Bu kapsamda çalışma konusu, Osmanlı-Türk resim sanatı çerçevesinde Şeker Ahmed Ali Paşa gibi çokça bilinen, üzerine konuşulan, yayınlar çıkartılan, tezler yazılan, sempozyumlara konu olan vb. birçok malzemenin bulunduğu bir sanatçıya farklı etnik ve dinî kökenden gelen ancak aynı kültüre (Anadolu) sahip olan ressam Savvidis'in gözünden bakmaktır. Bunun yanında modern Türkiye sanatının Türk, Rum, Ermeni ve Levanten gibi farklı milletlerin sentezinden ortaya çıktığı düşüncesinden hareketle, kültürel zenginliğimizdeki rollerine tekil bir örnek olan Savvidis ile belirginleştirmektir. Rum ressamın yapıtlarında gözlenen Türk etkisi *Türk Hamamı*, *Türk Kadını*, *Kahve Zamanı Türk Kadını*, *Nargileyle Türk Kadını*, *Tavla Oynayan Türkler*, *Boğaz'da Gezinti* ve *Boğaz'daki Kayık* adlı yapıtlarıyla gözlemlenmektedir.

Parladır, Şebnem

AN ILLUSTRATED MECMUA FROM A SUFI'S BOOK TREASURE

Mısrıyye branch founded by Niyazi-i Mısrı (d. 1694) of the Khalwatiyya Sufi order which was widespread in Anatolia in the 15th century, became one of the leading Sufi orders in 17th century Bursa. The subject of this paper is a manuscript, a poem compilation which was bought by Ahmet Erdönmez when the Niyazi-i Mısrı Lodge in Bursa was about to be demolished in the second half of the 20th century. The manuscript which consists of 384 folios in ta'liq script opens with a narrative taken from the epic called *Mehşeti and Emir Ahmed* written by a 13th century poet, Cevheri Tebrizi. It contains poems from 443 poets who lived from the 10th to the 17th century including poems of some of the Ottoman sultans in Turkish and Persian. It does not have a colophon or a personal record except a seal reading “*el-fakir Mansur Shah*” on fol. 132r. It is possible to date the manuscript to the 17th century by means of the life records of some of the poets, whose poetry it contains. The subjects of most of the poems are related to the genre of tasawwuf. It is therefore possible to assert that the taste of the compiler of the manuscript coincided with the principles of the circle to which he belonged and that the target group of the manuscript was the disciples of the lodge. The marginal notes and those written on the empty pages within the manuscript contain prescriptions regarding some pharmaceuticals, prayers, talismans and some money calculations indicating that the manuscript was read and passed from hand to hand in the course of everyday life.

A prominent quality of the manuscript is its illustrations. Although there are illustrated 17th century Ottoman anthologies, especially those from the Sufi circles are scarce. This arrangement contains 6 flower illustrations in saz style (consisting of single and a bunch of *hatayi* and rose motifs with large *hançeri* leaves), a cloud and a figure of a giant. The common quality of the illustrations colored in light green, orange, blue and yellow indicates that their illustrator was the same individual. There are no correlations between the illustrations and the poems but some notes such as “well done to the illustrator brothers”, “say a prayer to the soul of the illustrator” indicate that these illustrations reflect an aesthetic taste and drew attention at the time. The flower illustrations in the manuscript bear mystical

meanings that are reflections of the sufi culture. The figure of a giant is also a part of “*vahdet-i vücud*” (unity of the existence) doctrine of the circles in which Niyazi-i Mısri moved. It seems that the Sufi illustrator, maybe in accordance with the compiler of the manuscript, wished to develop a visual symbolic narration language in order to transfer these doctrines to the readers. In this paper, which can be taken as a humble contribution to the growing field of anthology research in Ottoman art and literature, all the aforementioned information is considered together with the manuscript production of the era. The paper aims to evaluate the manuscript in relation to other cultural and artisan activities of the Khalwati and other Sufi orders and to stress the common and distinctive characteristics shared among them.

BİR SUFİ’NİN KİTAP HAZİNESİNDEN TASVİRLİ BİR MECMUA

15. yüzyıldan itibaren Anadolu’da yayılan Halvetiye tarikatının Niyazi Mısri (ö.1694) tarafından kurulan Mısriyye kolu 17. yüzyılda Bursa’da etkindir. Bu çalışmanın konusu olan el yazması, 20. yüzyılın ikinci yarısında yıkılan Bursa’daki Mısri dergahından koleksiyoner Ahmet Erdönmez tarafından alınan bir mecmuadır. 384 varak olan ve talik hatla kaleme alınan eser, 13. yüzyılda Cevheri Tebrizi’nin yazdığı *Mehseti ve Emir Ahmed* isimli destandan bir bölümle açılır. 10. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar birçok tanınmış şairin yanı sıra bazı Osmanlı padişahlarının Farsça ve Türkçe şiirlerini de içeren bu elyazması toplamda 443 farklı şairin şiirlerinin bir derlemesidir. Kitabın ketebe kaydı yoktur, yazma tarih düşünülen şahsi bir kayıt da taşımaz ancak vr. 132a’da “el-fakir Mansur Şah” isimli bir şahsın mührü yer alır. Dolayısıyla kitabın ne zaman ve kim için hazırlandığı gibi soruların yanıtları, mecmuada şiiri bulunan şairlerin yaşam aralıklarından hareketle 17. yüzyıl olarak belirlenir. Bir kısmı Halveti tarikatına mensup 443 şair ile oldukça zengin bir içerik sergileyen mecmuayı oluşturan şiirler konularına göre incelendiğinde şiirlerin genellikle tasavvufia ilgili olduğu görülür. Bu bağlamda mecmuaya dahil ettiği şairlerin ve şiirlerin seçiminde belli bir ölçü gözettiği anlaşılan derleyicinin edebi zevkinin ve ilgi alanının, dahil olduğu çevrenin öğretilerini içeren şiirlerden oluştuğu, bu derlemeyi belki de bu öğretileri yaymak istediği belli bir okuyucu kitlesine -ki bu kitle dergah çevresindeki müridandır- hitaben hazırladığı söylenebilir. Nitekim mecmuanın boş sayfalarına, derkenarlara yazılan çeşitli ilaç terkib ve

tarifleri, dualar, tılsımlar ve para hesapları gündelik hayatı yansıtan belgeler sunmasının yanında, yazmanın elden ele dolaşan, sürekli okunan bir kitap olduğunu düşündürür.

Kuşkusuz bu şiir mecmuasında irdelenecek en önemli özellik eserin resimli oluşudur. 17. yüzyıl Osmanlı tasvir sanatı geleneği içinde resimli mecmulara rastlanmakla birlikte şiir mecmualarının -özellikle Sufi çevrelerde üretilenlerin- bilinen resimli örnekleri az sayıdadır. İncelenen bu mecmuada şiirler arasına serpiştirilmiş resimler saz üslubunda altı adet çiçek -ki bunlar iri hançeri yapraklı tek ya da demet halinde hatayi ve gül motifleridir- bir bulut ve bir dev (?) figüründen oluşur. Yer yer açık yeşil, turuncu, mavi, sarı renklerle boyanan resimlerin sergilediği ortak üslup birliği bunların tek bir sanatçının elinden çıktığını düşündürür. Resimlerden önceki ve sonraki sayfalarda yer alan şiirlerden resimlere yansıyan bir ifade olmamakla birlikte çiçek resimlerinden üçünün yanına düşülen “Aferin olsun bu resmi işleyen kardaşlara”, “İşleyen usta ruhu için Fatiha” gibi ibareler ve bunlara bakıp nazar edenin bir Fatiha okumayı esirgememesini salık veren cümleler dergahta elden ele dolaşan bu eserin tasvirlerinin okuyucuları tarafından beğeni ile karşılandığını, onların estetik zevkine hitap ettiğini gösterir. Bu eserde resimlere yansıyan çiçekler tasavvuf kültüründe sözlü ifadelere de yansıyan mistik bir anlam taşır. Yine yazmada yer alan dev figürü Niyazi Mısri'nin de içinde yer aldığı tarikat çevrelerinde hakim vahdet-i vücud öğretisinin bir parçasıdır. Muhtemelen bu Sufi nakkaş, belki eseri derleyeninin de tercihleri doğrultusunda tasavvuf konulu şiirlerle donatılmış bu mecmuanın içine okuyuculara bu öğretileri aktaracak görsel bir sembolik anlatım dili de ekler. İşte Osmanlı edebiyatı araştırmaları içinde son yıllarda önemi gittikçe artan çalışma alanlarından biri olan mecmua araştırmalarına interdisipliner bir yaklaşımla kitap sanatları açısından küçük bir katkı yapmayı amaçlayan bu çalışmada tüm bu bilgiler eserin hazırlandığı tarihsel dönemin kitap sanatı üretimleri ve Halveti dergahlarının ve diğer Sufi çevrelerin başkaca kültürel ve sanatsal faaliyetleri ile birlikte değerlendirilecek ve yazmayı bunlardan ayıran ya da yaklaştıran yönleri vurgulanacaktır.

Perinçek Karavit, Kiraz

WHERE DID PIERRE BONNARD MEET MEHMET SIYAH KALEM?

Musée des Arts Decoratifs in Paris hosted an exhibition titled *Miniatures Persanes* between June and October 1912. Among the miniatures collected from the important collections of the period, two works attract attention. These works, numbered as 59 and 60 in the catalogue of the exhibition published in 1913 by Bibliothèque d'Art et d'Archéologie in only 150 copies, are in many terms very much similar to the works of the so-called Mehmet Siyah Kalem, now in the Yakup Bey albums in Topkapı Palace Library, Hazine 2153 and Hazine 2160.

Figure 59 represents two people showing respect to a white bearded seated figure. In figure 60, which also has three figures, a demon is captured by two peasants. On the upper right and lower left of the work, the words “divs” are remarkable. In the catalogue, they are inclined to attribute the two “miniatures” to the lands of western Kipchak, i.e. Crimean or Astrakhan Khanates, Timurid period, 14th or 15th century. The style is considered “very peculiar”, never seen before, other than in these two miniatures.

The “miniatures” were from the collections of Claude Anet and Charles Vignier, two prominent figures in the Paris literary and artistic *milieu* at the turn of the 20th century. In this presentation, Pierre Bonnard is a symbolic figure chosen to represent a Parisian artist of that period. He was a close and longtime friend of Claude Anet. He had painted the portrait of Anet's wife, Leila twice in 1910 and in 1930, while Anet's book *Notes sur l'amour*, published in Paris in 1922, was illustrated by Bonnard. The introduction of the catalogue of Bonnard's exhibition, which opened in New York during April 6-28, 1928 by Hauke & Co., is then written by Anet. There are also many more such examples concerning Charles Vignier too. Picasso paintings were among the works he traded, and he had his portrait painted by André Derain.

These two pieces, which have both technically and thematically great similarities with Mehmet Siyah Kalem paintings, had presented a question mark during the exhibition in Paris in 1912. The publications about the exhibition show that the collection owners and authors of the catalogue

talked about and discussed these works, and consulted with other experts. It wouldn't be wrong to think that they have shown these peculiar and unique works to the artists and experts of their acquaintance, and shared their ideas. One of these persons must have been Pierre Bonnard. Looking at this network of relationships, it is very likely that Pierre Bonnard had seen at least one of these paintings, the one in the collection of his friend Anet, if not visited the exhibition which was much talked about during the five months that it ran in Paris.

Following the track of these two paintings, this “symbolic encounter” and other possible occasions reveal important hints about the origin, appreciation and circulation of these two pieces exhibited in Paris, as well as the ones in the Topkapı Palace Library, and probably more we haven't discovered yet.

PIERRE BONNARD, MEHMET SİYAH KALEM'E NEREDE RASTLADI?

Paris'teki Musée des Arts Decoratifs, 1912 yılının Haziran-Ekim ayları arasında *Miniatures Persanes* başlıklı bir sergiye ev sahipliği yapar. Dönemin önemli koleksiyonerlerinden alınan minyatürler arasında, iki eser dikkati çeker. 1913 yılında Bibliothèque d'Art et d'Archéologie tarafından Paris'te yalnızca 150 kopya basılan sergi kataloğunda 59 ve 60 numaralı bu eserler, İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki Hazine 2153 ve Hazine 2160 Yakup Bey albümlerinde yer alan Mehmet Siyah Kalem resimleriyle gerek teknik gerekse konu açısından büyük benzerlik göstermektedir.

59 numaralı resimde, beyaz sakallı bir beye hürmetlerini sunan iki kişi betimlenmiştir. Yine üç kişilik bir sahne olan 60 numaralı resimde ise, iki köylü tarafından zaptedilmiş bir cin görülmektedir. Bu eserin sağ üst ve sol alt tarafında, “devler” yazıları dikkat çekmektedir. Katalogda her iki eser de 14-15. yüzyıl Timur dönemine atfedilmiş, ancak diğer Timurlu eserlerine göre kökenlerinin daha Batı'da olduğu, “büyük olasılıkla Kıpçak bölgeleri, yani Kırım veya Astragan Hanlıkları” olduğu düşünülmüştür. Ancak her iki resmin de “bu ikisinden başka örneği bilinmeyen çok özel bir karaktere sahip olduğu” belirtilmiştir.

“Minyatürler”, 20. yüzyılın başında Paris edebiyat ve sanat dünyasının önde gelen isimlerinden olan Claude Anet ve Charles Vignier koleksiyonlarından sergilenmiştir. Bu sunumda Pierre Bonnard, dönemin Parisli sanatçısını temsil etmek üzere seçilmiş sembolik bir isimdir. Bonnard ve Anet’nin arkadaşlıkları gençlik yıllarına dayanmaktadır. Bonnard, yakın dostu Claude Anet’nin eşi Leyla Anet’nin portresini 1910 ve 1930 yılında olmak üzere iki kere yapmıştır. Anet’nin 1922’de Paris’te basılan *Notes sur l’amour* kitabının desenlerini Bonnard çizmiştir. 6-28 Nisan 1928’de Bonnard’ın New York’ta de Hauke&Co. tarafından açılan sergisinin katalog yazısını ise Claude Anet yazmıştır. Charles Vignier için de benzer birçok örnek vardır. Alıp sattıkları arasında Picasso resimleri yer almakta, André Derain tarafından portresi yapılmaktadır.

Gerek teknik açıdan gerekse konu açısından Mehmet Siyah Kalem ekolüyle çok büyük benzerlikler gösteren bu iki resim, 1912 yılında Paris’te açılan söz konusu sergide soru işaretleri doğurmuştur. Sergi hakkında yapılan yayınlara bakıldığında, koleksiyon sahiplerinin ve katalog yazarlarının bu eserler hakkında konuştukları ve tartıştıkları, çevrelerine danışarak fikir yürüttükleri anlaşılmaktadır. Bu ilgi çekici eserleri, çevrelerindeki sanatçı ve uzman dostlarına göstermiş olduklarını, fikir ve düşüncelerini paylaşmış olduklarını düşünmek yanlış olmaz. Bu kişilerden biri de çok büyük olasılıkla Claude Anet’nin gençliğinden beri yakın dostu olan Pierre Bonnard olmalıdır. Tüm bu ilişkiler ağına bakıldığında, Pierre Bonnard’ın, Paris’te beş ay boyunca açık kalan ve büyük yankı uyandıran sergiyi gezmemiş olsa bile, özellikle yakın arkadaşı Claude Anet’nin koleksiyonunda yer alan bu eseri görmüş olma olasılığı çok yüksektir.

Bu iki resmin izini sürdürdüğümüzde, bu “sembolik rastlaşma” ve olası başka kesişmeler, hem Paris’te sergilenen iki eser, hem de Topkapı Sarayı Kütüphanesi’nde yer alan diğerlerinin kökeni, gördüğü ilgi ve dolaşımı hakkında önemli ipuçları taşımakta, henüz rastlamadığımız başka eserler olabileceği fikrini de doğurmaktadır.

Pfeiffer Taş, Şule

THE TURKISH IMAGE IN THE ERA OF MARIA THERESIA: ART, POLITICS, PROPAGANDA

In this paper, the Turkish image in the era of Maria Theresia (1740-1780), known as ‘Empress of Austria’ will be examined in terms of its reflections on politics and art. Maria Theresia was a great strategist, who initiated major reforms in the fields of education, army and diplomacy, and used art for the purposes of propaganda. This paper seeks to answer the question of whether Maria Theresia, who had pictures of herself and her family members dressed in Turkish clothes, did so because of the popularity of the Turkish fashion in Europe, or for the purposes of propaganda and diplomacy.

Maria Theresia was the first woman ruler from the Habsburg dynasty after her father Emperor Karl VI. (died 1740), who did not have a male heir. The fact that she was not recognized by some European states as the rightful heir, led to a War of Succession. The Belgrade Peace Agreement with the Ottoman Empire in 1739 allowed the Empress to devote all her power to the wars within her own empire.

To celebrate her 1743 conquest of Prague, she organized horse cart races for women, a first for the Court Riding School in Vienna. Wooden or cardboard Turkish heads were used as sword targets during the game. The captured head had always played an important role between the Habsburgs and the Ottomans. The game represents victory; a work depicting this play is seen in the Schönbrunn Palace.

In 1743, Maria Theresia was crowned as the Queen of Bohemia and hosted a spectacular celebration in the Schönbrunn Palace. The subject was once again the Turks; guests were asked to come in Turkish costumes. Opera artists with oriental costumes performed a ballet in the hall.

The court painter Martin van Meytens portrayed Maria Theresia after a masked ball, dressed in Turkish costume. There are several more paintings of Maria Theresia and her husband Franz Stephan I, who became the Roman-Germanic Emperor in 1745, dressed in Turkish costumes. They are undated and the artist is unknown. The famous painter Jean-Etienne

Liotard also depicted Maria Theresia and her family in Turkish costumes.

It is also noteworthy that Maria Theresia, who had 16 children of her own, kept her adopted Circassian Christian daughter, Anna Maria, who was known as 'Maria Theresia's Turkish daughter,' together with her in Turkish costumes.

Maria Theresia has used diplomacy for the development of Eastern trade and had the Maria Theresia Levantin Taler minted specifically for this purpose. The Ottoman ambassadors in Vienna were often invited to Turkish themed balls and opera performances at the Schönbrunn Palace to strengthen the relationship between the two countries. Maria Theresia also founded the Orient Akademie (1754), (the Eastern Academy of Sciences; nowadays Diplomatische Akademie Wien) to educate her own citizens as foreign representatives by teaching Eastern culture and languages.

After her death in 1780, the Austria-Ottoman relations began to deteriorate and turned into war between 1787-1792. This change reveals the strategic importance of Maria Theresia's position on this issue.

This paper evaluates the visual data, stored in various Austrian museums and libraries, as well as the German and Ottoman written sources, together with the developments in domestic and foreign policies to be able to interpret the Turkish image during this period.

MARIA THERESIA DÖNEMİNDE TÜRK İMGESİ: SANAT, POLİTİKA, PROPOGANDA

Bu bildiride, 'Avusturya İmparatoriçesi' olarak bilinen Maria Theresia dönemindeki (1740-1780) Türk imgesi mercek altına alınacaktır. Bildirinin amacı, bu dönemde, Türk imgesini, politika ve sanata yansımaları açısından sorgulamaktır. Büyük bir stratejist olan, eğitim, ordu, diplomasi konularında önemli reformlar gerçekleştiren Maria Theresia'nın, sanat ve mimarlık alanında etkisi ve sanatı, yoğun bir şekilde propaganda aracı olarak kullandığı bilinmektedir. Bildirinin sorunsalı, kendisinin ve aile fertlerinin Türk giysileri içinde resimleri bulunan Maria Theresia'nın, yalnızca, bu dönemde Avrupa'da oldukça yaygın olan Türk modasına mı

uyduğu yoksa bu eserleri de bir propaganda ve kültürel diplomasi aracı olarak mı kullandığı sorusuna yanıt aramaktadır.

1740 yılında babası İmparator VI. Karl'ın ardından erkek varis olmadığı için Habsburg hanedanlığının başına geçen ilk kadın olan Maria Theresia, bazı Avrupa devletleri tarafından varis olarak tanınmamış ve Veraset Savaşı başlamıştır. Bu süreçte, Osmanlı İmparatorluğu ile 1739'da Belgrad Barışı'nın imzalanmış olması, bütün gücünü kendi imparatorluğu içindeki savaşlara ayırmasına olanak sağlamıştır.

Diğer taraftan, Maria Theresia, Prag'ı ele geçirmesini kutlamak için 1743'te Binicilik Okulunda düzenlediği kadınlar için bir ilk olan Kadınlararası Atarabası Oyunu sırasında ahşap veya kartondan yapılmış Türk başlarına kılıçlar ile vururken görölmektedir. Ele geçirilen kafa, Habsburg ve Osmanlılar arasında her zaman önemli bir rol oynamıştır. Zaferi temsil eden bu oyunun resmedildiği bir eser Schönbrunn Sarayı'nda bulunmaktadır.

Maria Theresia, Bohemya Kraliçesi olarak taç giydikten sonra 1743'te Schönbrunn Sarayı'nda gösterişli bir kutlama düzenler. Konu yine Türklere, davetlilerden Türk kostümleri içinde gelmeleri istenir. Opera sanatçıları oryantal kostümler içinde bir bale gösterisi yaparlar.

Saray ressamı Martin van Meytens, 1744'te Maria Theresia'yı bir maskeli balo sonrası, Türk kostümü içinde tuvale aktarmıştır. Maria Theresia'nın ve 1745 yılında Roma-Cermen İmparatoru olan eşi Franz I. Stephan'ın Türk kostümleri içinde tarihsiz ve sanatçısı bilinmeyen resimleri de bulunmaktadır. Meşhur ressam Jean-Etienne Liotard'ın da Maria Theresia ve ailesini Türk giysileri içinde tuvale aktardığı eserleri bulunmaktadır.

16 öz çocuğu olan Maria Theresia'nın, yanında sürekli 'Maria Theresia'nın Türk kızı' olarak bilinen evlatlığı Çerkez asıllı Hristiyan Anna Maria'yı bulundurması da dikkat çekicidir.

Maria Theresia, Doğu ile olan ticaretin gelişmesi için de diplomatik açıdan büyük çaba göstermiş ve Doğu ticareti için Maria Theresia Levantin Taler'ini bastırmıştır.

Osmanlılar tarafından Viyana'ya gönderilen sefirler, iki ülke arasındaki

ilişkilerin güçlenmesi için Schönbrunn Sarayı'nda düzenlenen ve Türk temasının işlendiği balolara, opera gösterilerine davet edilmiştir. Maria Theresia, kendi vatandaşlarına Doğu kültürü ve dillerini öğretmek için Orient Akademie'yi (1754), (Doğu Bilimleri Akademisi; günümüzde Diplomatische Akademie Wien) kurmuştur.

Maria Theresia'nın 1780'de ölümünden sonra bozulmaya başlayan Avusturya-Osmanlı ilişkileri 1787-1792 yılları arasında savaşa dönüşür. Bu değişim, Maria Theresia'nın tavrının stratejik önemini ortaya koymaktadır.

Bildiride, Avusturya'da çeşitli müzelerde ve kütüphanelerde muhafaza edilen görseller, Almanca ve Osmanlıca yazılı kaynaklar, iç ve dış siyasetteki gelişmeler ile birlikte değerlendirilerek, Maria Theresia döneminde Türk imgesi konusunda yorumlar yapılacaktır.

Pittui, Ilenia

PAOLO GIOVIO AND THE REPRESENTATION OF THE TURKISH POWER: SOME CASE STUDIES

This proposal aims to deepen Paolo Giovio's idea of the Turkish world by means of an iconological commentary on some Ottoman portraits preserved in his historical *Museo*. Particularly, the analysis will take account of the word and image relationship on which Giovio based the *Museo*'s structure in order to understand the correct meaning of these images according to Giovio's point of view. Linda Susan Klinger's Ph.D. dissertation (Princeton University, 1991) represents an important contribution to the field. Her study contextualises Giovio's collection and highlights its roots and evolution as well as representing an artistic, historical and critical research, which was later carried on by Sonia Maffei and Franco Minonzo's works. Nevertheless, the focus on *virii illustres*' portraits seems a partial one since it does not fully develop the real structure of the *Museo*: a combination of *impresae* – which represent characters' soul – and portraits – which show characters' features – governed by the word and image relationship. Her interest, as she claims in the dissertation's conclusion, is in “the nature of portraiture as a type of visual image”, mainly focusing on the relationship between portraits and viewers and trying to identify Giovio's role in the history of the art collection.

Even in the more recent Ph.D. dissertation by Nassim Rossi (Columbia University, 2013) we can find an artistic interest in these portraits, especially in Veronese's production, whose purpose appears to be a figurative comparison among different copies. The first objective of my proposal is to apply the mechanism promoted by Giovio to analyse the portraits of Ottoman Sultans. Some case studies will be presented according to a philological methodology focused on textual sources used by Giovio to create these written *elogia*. The portraits will be put in connection with two of his texts, the *Commentario de le cose de' Turchi* and the *Elogia*, which Giovio composed as a ἔκφρασις: the aim will be to identify the physiognomic sources, taking into consideration Giovio's education. He was a medical doctor, he studied in Pavia and Padua with prominent academics – such as Marcantonio della Torre – at a time when

medicine also included the practice of physiognomy. Why would Giovio consider one character a kind and generous person and another an evil and cruel one?

Moreover, Florentine copies, preserved at the Uffizi Galleries of Florence and part of the collection known as *Gioviana Series*, serve as an interesting figurative example of the *elogia* because they show some particular astrological signs on the back. These signs were discovered in 1993 by Stefano Tasselli and constitute the subject of a first essay written by Stefano Tasselli and Valentina Conticelli, including their transcript, in a catalogue of an exhibition in 2010. They raise the problem of the connection between medicine, physiognomy, and astrology during the Renaissance. What astrological signs have been chosen to describe the Turkish power?

Subsequently, the analysis will include comparisons between Ottoman and Persian portraits: as it is suggested by Giampiero Bellingeri's studies, Venetian sources appear to describe Ottoman portraits by means of contrastive comparisons with Persian ones, it would then be interesting to understand whether similar stances exist in Giovio's work. In this case, Giovio's words would authenticate the painted image and contribute to construe the representational profile of Islamic power.

PAOLO GIOVIO VE TÜRK KUDRETİNİN TEMSİLİ: BAZI ÖRNEKLEMELER

Bu tebliğde tarihi *Museo*'sunda bulunan Osmanlı portrelerinden bazılarının ikonolojik yorumlarıyla Paolo Giovio'nun Türk dünyasına dair algısının anlaşılması amaçlanmaktadır. Bu analiz, imgelerin Giovio'nun bakış açısından anlaşılmasını sağlamak üzere, *Museo*'sunun temelini de üzerine kurduğu metin-resim ilişkisi göz önüne alınarak yapılacaktır. Linda Susan Klinger'in doktora tezi (Princeton University, 1991) alana önemli bir katkı sağlamıştır. Bu araştırma Giovio'nun koleksiyonunu bağlam içinde irdeler, kökenlerini ve gelişimini ortaya koyar. Aynı zamanda sanatsal, tarihsel ve eleştirel bir yaklaşım sergileyen bu çalışma daha sonra Sonia Maffei ve Franco Minonzio'nun araştırmalarıyla ileri götürülmüştür. Ancak, *virii illustres*'nin portrelerine

yoğunlaşmak *Museo*'nun temel kurgusunu tam olarak anlamaya yetmez. *Museo*, metin ve imge arasındaki bağlantının belirlediği, bireylerin karakterlerini temsil eden *imprese* ile dış görünümünü temsil eden portrelerin kombinasyonundan oluşur. Klinger, tezinin sonucunda belirttiği gibi esas olarak “görsel bir imge türü olarak portre'nin doğası” ile ilgilidir. Yazar, portreler ve seyircileri arasındaki ilişkiye yoğunlaşarak Giovio'nun sanat koleksiyonu tarihi içindeki rolünü saptamayı amaçlar. Nassim Rossi'nin daha yakın tarihli doktora tezinde de (Columbia University, 2013) portreler sanatsal açıdan ele alınmış, özellikle Veronese'nin ürettiği portrelerin kopyaları karşılaştırılmıştır.

Bu bildirinin ilk amacı Osmanlı sultanlarının portrelerini Giovio'nun yöntemiyle analiz etmektir. Bu amaçla bazı örnekler Giovio'nun *Elogia*'yı yazarken kullandığı yazılı kaynaklar üzerine odaklanan filolojik bir yöntemle çözümlenecektir. Portreler bir *ἔκφρασις* olarak tasarlanmış *Commentario de le cose de' Turchi* ve *Elogia* adlı eserleriyle ilişkilendirilecek ve Giovio'nun eğitimi dikkate alınarak hangi fizyonomi kaynaklarını kullanmış olabileceği sorgulanacaktır. Giovio, fizyonominin tıp eğitiminin bir parçası olduğu yıllarda Pavia ve Padova'da Marcantonio della Torre gibi önemli akademisyenlerin öğrencisi olmuş bir tıp doktorudur. Giovio neden bir karakteri iyi ve cömert, diğerini kötü ve acımasız olarak nitelemiş olabilirdi?

Portrelerin bugün Floransa Uffizi Galeri'de bulunan Giovio serisine ait Floransa işi kopyaları *elogia*'nın simgesel örnekleri olarak görülebilir, çünkü bunların arka yüzlerinde çeşitli astrolojik semboller bulunur. Bu simgeler 1993'te Stefano Tasselli ve Valentina Conticelli tarafından keşfedilmiş ve 2010'da hazırlanan bir sergi kataloğunda yayınlanmıştır. Yazarlar Rönesans dünyasında tıp, fizyonomi ve astroloji arasındaki bağlantıları sorunsallaştırmışlardır. Türk Kudretini tasvir etmek için hangi astrolojik semboller kullanılmıştır? Analiz Osmanlı ve Fars portreleri karşılaştırarak yapılacaktır. Giampiero Bellingeri'nin çalışmalarının gösterdiği gibi, Venedik kaynakları Osmanlı portrelerini İranlıların portreleriyle karşılaştırarak tasvir ederler. Bu nedenle Giovio'nun eserinde de bu tür bir karşılaştırma yer alıp almadığını irdelemek ilginç olacaktır. Böylece, Giovio'nun metinleri, resmedilmiş imgenin gerçekliğini onaylayarak İslam dünyasının gücünün görsel profilinin anlaşılmasına katkıda bulunacaktır.

Radway, Robyn Dora

**ALBUM NETWORKS FROM THE GERMAN HOUSE IN
CONSTANTINOPLE: CIRCULATING PAPERS, IMAGES, AND
ARTISTS FROM 1568-1593**

During a period of relative peace serving in the retinue of a Habsburg ambassador to the Ottoman court or stopping over on their way to the Holy Land, subjects of the emperor found food, wine, shelter, and good company in the confines of the Habsburg ambassador's residence. This multi-lingual and religiously diverse group of noblemen, humanists, artists, cooks and messengers living in close quarters left behind over fifty albums of decorative papers, signatures, costume images, genre scenes, and city views. During gatherings at the Nemçe Hanı (also called the Elçi Hanı), ambassadors, humanists, pilgrims, priests, secretaries, couriers, and even cooks collected commemorative inscriptions to memorialize their fleeting personal networks. The pages that made up these albums were frequently examples of lavishly decorated silhouette, marbled, dripped, sprinkled, and monochrome pages in a wide range of sophisticated forms, styles, and color combinations. This paper aims to introduce this diverse corpus of materials and show how they relate to each other and to the archival materials from the German House using a network analysis of signatures, watermarks, and images.

I argue for a reevaluation of the overlapping genres of costume book, album amicorum, and European collection of ebru papers. These objects were part of a trans-imperial manuscript tradition in the 16th century. By using trans-imperial, I mean to invoke the arguments of historian Natalie Rothman whose book on trans-imperial subjects looks at go-betweens such as merchants, brokers, and translators to argue that they are both imperial boundary crossers and imperial boundary markers who helped shape notions of alterity. These objects are also crossers and markers. They were produced collaboratively and yet they became known, almost immediately as foreign. Several documents explicitly call them "Turkish Papers." In fact, residents of the house experimented with Ottoman paper arts to create objects that appealed to the mannerist tastes of the Habsburg courts back home.

İSTANBUL'DAKİ ALMAN EVİ'NDEN ALBÜM ŞEBEKELERİ: 1568-1593 YILLARINDA DOLAŞIMDA OLAN KÂĞITLAR, TASVİRLER VE SANATKÂRLAR

16. yüzyıl sonlarında iki rakip imparatorluk arasında hüküm süren nispi barış döneminde Osmanlı sarayına giden Habsburg elçi heyetinde çalışan, ya da Kutsal Topraklara yolculukları sırasında İstanbul'da konaklayan imparatorun tebaasından bireyler, Habsburg elçisinin ikametgâhında barınıp, yiyecek, şarap bulup, güzel dostluklar kurarlardı. Yakın mekânlarda kalan, çeşitli dinlere mensup, çeşitli diller konuşan, soylular, hümanistler, sanatkârlar, aşçılar ve habercilerden oluşan bu kişilerden bugüne içlerinde dekoratif kâğıtlar, imzalar, kıyafet tasvirleri, günlük yaşam konulu resimler ve şehir manzaraları bulunan ellinin üzerinde albüm kalmıştır. Elçi Hanı veya Nemçe Hanı olarak tanınan mekândaki buluşmalarda elçiler, hümanistler, hacılar, din adamları, katipler, haber taşıyanlar, hatta aşçılar, kısa süreli-geçici olarak kurulan bu bireysel bağlantılarını hatırlatacak yadigarlar topluyorlardı. Bu albümler değişik biçimler, üsluplar ve renk çeşitlemeleriyle yapılmış ebrularla, damlatılmış, püskürtülmüş ya da kalıpla yapılmış bezemelerle süslenmiş veya tek renge boyanmış kağıtlardan oluşuyordu. Bu bildiri, çeşitli malzemelerden oluşan bu külliyatı tanıtmayı amaçlarken, kendi aralarındaki ve Alman Evi'ndeki belgelerle bağlantılarını kurarak; imzalar, su damgaları ve imgeleri bu ilişki ağı içinde yorumlamayı hedeflemektedir.

Konuşmamda kıyafet albümleri, dostluk albümleri denilen türlerin ve Avrupalıların ebru kağıt toplama eğilimlerinin örtüşmesini yeniden değerlendirmek üzere tartışacağım. Bu eserler 16. yüzyıl trans-emperyal el yazması geleneğinin bir parçasıdır. Trans-emperyal terimini kullanırken tarihçi Natalie Rothman'ın tüccarlar, simsarlar ve çevirmenler gibi trans-emperyal bireylerin hem sınırları geçen, hem de sınırları belirleyen, böylelikle farklılık kavramlarını şekillendiren rolleri konusundaki tartışmalarından ilham alıyorum. Bu eserler de hem sınırları aşan hem de sınırları belirleyen objelerdir. Ortak bir üretimleri olmasına rağmen, yabancı olarak tanımlanmışlardır. Pek çok belgede bu eserler “Türk Kağıtları” olarak geçer. Alman Evi'nin sakinleri bu Osmanlı kağıt sanatı örneklerini Habsburg saraylarındaki maniyerist beğenilere hitap eden objeler olarak algılamışlardır.

Redford, Scott

SELJUK CANDLESTICKS AND THEIR ESOTERIC WRITING

This paper addresses the role of esoteric writing on inlaid medieval Islamic candlesticks, some of which are attributed to Seljuk Anatolia. This writing consists of a band of Kufic letters, repeating 4 or 5 letter sequences, and usually located at the base of the candlestick. This paper proposes an esoteric interpretation of the contents of these epigraphic bands, many of which bear similar if not identical letter sequences. The interpretation proposed in this paper could be related both to the circular form of the candlesticks themselves, and their decorative program, as well as their function of providing light.

These Kufic letter bands have usually either been ignored or treated as “pseudoepigraphic” in art historical treatments of medieval Islamic candlesticks and their inlaid decoration. The one exception to this generalization is the catalogue of the Iranian metalwork in the Victoria and Albert Museum in London, written by Souren Melikian-Chirvani and published in 1982. Melikian-Chirvani tentatively proposed a mystical explanation for these letter sequences, possibly related to the *zikr* of dervishes in Sufi convents, and the use of candlesticks there. Since then, the issue of a possible meaning, esoteric or otherwise, of these bands has not, to my knowledge, been raised in the scholarly literature.

This paper will argue that it is possible to relate the Kufic letter sequences found on these bands to the medieval Islamic esoteric fascination with the initial letters that are found at the beginning of some Qur’anic suras. The esoteric meaning of these Qur’anic letters or letter sequences formed part of the teachings of Sufi masters such as al-Shadhili and Ibn Arabi. Given their importance for these and other medieval Sufi masters, and the interest in esoteric meanings of letters in general at this time, it cannot be coincidental that the same letters found at the beginning of suras were also found on candlesticks. Melikian-Chirvani’s proposal of their use as *zikr*, or as parts of prayers is one possibility, but it is also possible to think of their location (usually) at the bottom of candlesticks as pertaining to the rest of the decorative program, in cosmic terms, and possibly in relation to the light issuing from the tops of these candlesticks in the form of candles.

These bands usually lie at the bottom of the candlestick, below a decorative band that often consists of roundels encircling the middle of the body of the candlestick. These roundels contain representations of signs of the zodiac or other scenes of the princely cycle of hunting, feasting, music playing, and other activities. There are also enthronement scenes. All of these representations, whether in or outside roundels, play on the circular form of the candlestick. It may be, then, that the form (circular) and function (illuminating) of candlesticks contributed to their being chosen as a locus for this kind of esoteric writing. To my knowledge, no other form of inlaid metalwork from the medieval eastern and central Islamic lands consistently bears this kind of writing.

SELÇUKLU ŞAMDANLARI VE GİZEMLİ YAZILARI

Bu bildirinin konusunu bazıları Selçuklu Anadolu'suna atfedilen Orta Çağ İslam devri kakma bezemeli maden şamdanlar ve üzerlerindeki gizemli (ezoterik) yazıların çözümlenmesi oluşturmaktadır. Söz konusu yazılar Kufi harflerle yazılmış şeritler halinde düzenlenmiştir. 4 ya da 5 harfin tekrarıdan ibaret olan bu şeritler, şamdanların en alt bölümüne yerleştirilmiştir. Birçok şamdanda aynı harf sırası görülmektedir. Bildiride bu Kufi harf şeritleri gizemli (ezoterik) anlamları bağlamında yorumlanmaktadır. Bu şeritler, şamdanların dairesel formlarıyla ve bezeme programlarıyla, hatta aydınlatma işlevleriyle ilişkilendirilebilir.

Gümüş kakma desenli şamdanları konu eden sanat tarihi literatüründe, çoğu zaman bu Kufi yazıtlardan bahsedilmemektedir, ya da “pseudo-epigrafik bezeme” olarak yorumlanmaktadır. Bu genellemenin dışına çıkan yegâne sanat tarihçisi Souren Melikian-Chirvani'dir. 1982 senesinde yayınlanan Victoria & Albert Müzesinin İran maden eserleri kataloğunda, Melikian-Chirvani bu Kufi harf dizilerinin dervişlerin zikir ibadetleriyle bağlantılı olduğunu ileri sürmektedir. Ayrıca, Sufi dergâhlarında şamdan kullanımına değinmektedir. Melikian-Chirvani bu yorumunun bir hipotez olduğunu belirtirken, savını kanıtlamak için somut delil sunmamaktadır. Bundan sonraki yıllarda, bildiğim kadarıyla, konuyu araştıran olmamıştır.

Bu bildiride şamdanlarda bulunan Kufi harf dizileri, Kuran'ın bazı ayetlerinin başındaki harflere ve gizemli anlamlarına karşı Orta Çağ İslam

dünyasında gelişen ilgiyle ilişkilendirilecektir. Ibn Arabi ve al-Shadhili gibi dönemin mutasavvıfları ve genel olarak harflerin gizemini araştıran yazarlara göre, bu harfler kâinatın temel unsurlarıdır. Bilindiği gibi, Orta Çağ İslam dünyasının bir parçası olarak Selçuklu Anadolu'sunda tasavvufa karşı ilgi büyüktü. Bu şamdanların üzerindeki Kufi şeritlerde bazı Kuran ayetlerinin baş harflerinin bulunması basit bir rastlantı olmasa gerektir. Melikian-Chirvani'nin harfleri zikir-dua ilişkisiyle açıklayan savı kabul edilebilir görünmekle birlikte, bu şeritlerin (çoğu zaman) şamdanların en alt bölümünde bulunması başka bir önermeye izin vermektedir. Şamdanların bezeme programlarıyla ve genellikle hemen üstlerinde betimlenmiş burç tasvirleriyle birlikte bir bütünün parçası olarak görüldüğünde, bu Kufi harfler şamdanın ışık verme işleviyle de bağlantılı, kozmolojik bir bağlamda tartışılabilir.

Bu harflerle bezeli şeritler kaidenin en altında bulunur, üzerinde de madalyonlardan oluşan ve genellikle şamdanın tüm gövdesini dolanan dekoratif bir diğer şerit bulunur. Üstteki bu yuvarlak madalyonların içinde burç sembolleri, taht sahneleri ve av, eğlence, müzik dinleme veya benzeri saray etkinliklerinin tasvirleri bulunur. Yuvarlak madalyonların içinde ya da dışında olsun bütün bu tasvirler kandilin yuvarlak bedeniyle uyum içinde dairesel biçimde dağılırlar. O yüzden de belki, şamdanların biçimleri (dairesel) ve işlevleri (ışık verme) bu türden gizemli harfler taşımalarıyla doğrudan bağlantılıdır. Bildiğim kadarıyla, bu harfler-yazılar İslam dünyasının merkezinde ve doğusunda yapılmış başka formdaki Orta Çağ maden eserlerinde görülmez.

Rendlova, Kristyna

THE TOPKAPI PALACE PORTRAYED IN SIXTEENTH-CENTURY OTTOMAN ILLUSTRATED MANUSCRIPTS: BETWEEN IMPERIAL IDEOLOGY AND PICTORIAL AND ARCHITECTURAL MODELS

When the architectural monuments in Kostantiniyya's Atmeydanı, which were pictured as part of a rather uniform *scaenae-frons*-like background in the repetitive scenes of processions are discounted, the Topkapı Palace was the most frequently portrayed actual structure in 16th-century Ottoman illustrated historical manuscripts. Such a pictorial representation of the actual imperial palace was unprecedented in Islamic manuscript tradition. The Topkapı Palace was also repeatedly depicted with a great measure of accuracy, considering the standards of contemporary Ottoman painting. This paper argues that this phenomenon resulted from a unique and intricately developing interplay between pictorial and architectural models, and imperial ideologies. Thus, using the paramount case of the visual representation of the Topkapı Palace in the 16th-century Ottoman illustrated manuscripts, this paper aims to illustrate the intricate historical reality of the transcultural and cross-media artistic exchange within the framework of the historical-ideological background of the early-modern Ottoman Empire.

While considering the pictorial representation of architecture, two basic approaches to the subject are prevalent. The first one uses architectural depictions as a primary source, through a research concerned primarily with the issue of architectural and urban history. The other holds the perspective of book painting history itself, and this is the approach employed throughout this paper. The primary research question, therefore, is: What do the portrayals of the Topkapı Palace tell us about 16th-century Ottoman book painting?

This paper addresses the following questions: What were the significance and functions of the pictorial representations of the Topkapı Palace at various points in time? To what extent did the book illustrations reflect the actual architectural elements and decorative features and their shifts through time (i.e. to what extent can a formal mimesis be considered as accurate in picturing actual buildings and undergoing stylistic shifts)?

How did the portrayals of the Topkapı Palace contribute to the formation of the royal and imperial image, and to the communication of this image?

To answer these questions this paper juxtaposes the illustrations of particular venues and buildings within the palatial complex, and compares them not only with one another and with actual structures, but also with additional contemporary textual and visual sources, in order to trace their 16th-century appearances when layers of palimpsest were already present.

Bearing these broader questions in mind, many specific issues arise, such as: the visual translation of the ceremonial role and the spatial hierarchy of the Topkapı Palace into the medium of painting; the conception of space (e.g. the notions of separation, transfer, enclosure, continuum and extension of the Sultan's body as an expression of kingship); the impact of the shifts in the Sultan's lifestyle (from joining campaigns to being settled in the Palace) and manuscript patronage (from royal patronage to the participation of the bureaucratic-military class and household servants) on the portrayals of the Topkapı Palace; the employment of pictorial templates and short-cuts; and finally, the broader consequences resulting from the above-mentioned issues for the Ottoman visual idiom and aesthetics.

16. YÜZYIL OSMANLI EL YAZMALARINDA TOPKAPI SARAYI TASVİRLERİ: İMPARATORLUK İDEOLOJİSİ VE GÖRSEL-MİMARİ MODELLERİ

16. yüzyılda Osmanlı tarih konulu el yazmalarında tören alaylarının tekrarlanan sahnelerinin *sceanae-frons* benzeri, tekdüze ve arka planın parçası olarak çokça resimlenen Kostantiniyye Atmeydanı'ndaki mimari anıtlar sayılmazsa, tasvirine en sık rastlanan yapı Topkapı Sarayı'dır. Mevcut bir imparatorluk sarayının böylesi bir resimsel temsili, İslam el yazması geleneği içinde daha önce görülmemiştir. Ayrıca, çağdaş Osmanlı resminin standartları göz önüne alındığında, Topkapı Sarayı büyük bir doğrulukla defalarca betimlenmiştir. Bu araştırma, bu fenomenin, görsel ve mimari modeller ile imparatorluk ideolojileri arasındaki kendine has ve karmaşık bir şekilde gelişen etkileşimin sonucunda ortaya çıktığını tartışmaktadır. Dolayısıyla, bu araştırma, 16. yüzyıl Osmanlı el yazmalarındaki Topkapı Sarayının resimsel temsili gibi önemli bir örneği kullanarak, kültürler

ve medyalar arası sanatsal alışverişin karmaşık ve tarihsel gerçekliğini, erken modern Osmanlı imparatorluğunun tarihsel-ideolojik bağlamında göstermeyi amaçlamaktadır.

Mimarlığın resimsel temsili söz konusu olduğunda, konuya iki temel yaklaşım öne çıkmaktadır. Birincisi, mimari tasvirlerin, başlıca ilgi alanı mimarlık ve kentsel tarih olan araştırmalarda birincil kaynak olarak kullanılmasıdır. Diğeri ise, doğrudan kitap resmi sanatı tarihi bakış açısına dayanmaktadır ve bu araştırmada bu yaklaşım izlenmiştir. Böyle olunca, bu araştırmanın en kapsamlı sorusu şudur: Topkapı Sarayı tasvirleri, 16. yüzyıl Osmanlı kitap resim sanatı hakkında bize ne söyler?

Bu soruya bağlı olarak, bu araştırma şu alt soruları ele almaktadır: Topkapı Sarayı resimsel temsillerinin değişik zamanlardaki anlamı ve işlevi neydi? Kitap resimleri, gerçek mimari unsurları ve dekoratif özellikleri ve bunların zaman içindeki değişimini ne ölçüde yansıtıyordu? Diğer bir deyişle, bu resimlerde mevcut binalar ve süregelen üslupsal değişimler ne derece doğru tasvir edilebilir? Topkapı Sarayı tasvirleri imparatorluk imajının oluşmasına ve bu imajın yayılmasına nasıl bir katkı sağlamıştır? Bu soruları cevaplamak için Saray kompleksi içindeki belirli mekân ve binaların tasvirlerini yan yana koyarak, bunları sadece kendi aralarında ya da mevcut yapılar ile değil, çağdaş yazılı ve görsel kaynaklarla da '*palimpsest*' katmanlarının oluştuğu 16. yüzyıl görünümünün izini sürmek amacıyla, karşılaştırmaktadır.

Konuya bu genel sorular içinden bakarken, karşımıza daha belirgin tartışma konuları çıkmaktadır: Topkapı Sarayı'ndaki mekân hiyerarşisinin ve teşrifatın görselliğe dönüşmesi; mekân kavramı (Saray mekanlarının ayrılması, devredilmesi, devamlılığı ve sultanın her yerde izlenebilmesiyle belirginleşen hükümdarlık ifadesi); sultanın yaşam tercihlerindeki dönüşümün (seferlere katılmaktan ziyade Saray'da ikamet etmesi) ve el yazması hamiliğinin değişiminin (saltanat hamiliğinden çıkıp bürokratik-askeri sınıfa ve saraya mensup kişilere yayılması) Topkapı Sarayı tasvirlerine etkisi; görsel modeller ve kısaltmaların kullanımı; ve bütün bunların Osmanlı görsel-diline ve estetiğine daha genel tesirleri.

Rettig, Simon

ANNOUNCING VICTORY: AN EARLY SIXTEENTH-CENTURY COPY OF SURA AL-FATH SENT FROM ISTANBUL TO CAIRO

The manuscript Revan 18 in the collections of the Topkapı Palace Museum's Library has attracted little, if any, scholarly attention. First mentioned in Fehmi Edhem Karatay's catalogue, it was later the focus of a one-page essay by Uğur Derman. Composed of only ten folios, Revan 18 consists of the Qur'anic chapter sura *al-Fath* (The Victory) preceded by sura *al-Fatiha* (The Opening). A lengthy colophon and dedicatory text written in *naskh* by Hamza al-Sharqi in Istanbul in 909 AH (1503) stipulates that the volume was intended for the Mamluk sultan Qansuh al-Ghuri (r. 1501–16).

The work stands out by two unprecedented features. First the Qur'anic text is entirely written in a form of script based on the ancient angular Kufic. By the early 16th century, this old script had long been relegated to the decorative sphere, sporadically used for minor inscriptions on architecture or on portative objects as well as for title headings in manuscripts. Here, it is further adorned with a stupendous repertoire of motifs which include elaborate flowers and leaves, stylized whirling clouds, and geometric forms with complex knots. Second, the whole volume is made of lacquer on paper. Lacquer technique is thought to have originated from the Timurid realm in the late 15th century, not long before the completion of the manuscript in the Ottoman capital. The first three pages and the colophon on the last folio present large veneers in painted lacquer whereas the rest of the copy has the text of sura *al-Fath* made letters under varnish.

In this paper I will first present the stylistic characteristics of both the script and the letters' decoration. By comparing with various examples from the second half of the fifteenth century, I will attempt to demonstrate how the volume encapsulates the development of an aesthetic specifically Ottoman further reinforced by the use of novel decorative techniques. Then I will investigate the visual and symbolic meaning as well as the historical and religious significance of the manuscript in the context of relations between the Ottoman and Mamluk sultanates around 1500.

BİR ZAFER İLANI: FETİH SURESİNİN İSTANBUL'DAN KAHİRE'YE YOLLANAN BİR ERKEN 16. YÜZYIL NÜSHASI

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Revan 18 envanter numarasıyla korunan bir el yazması, bilim insanlarının yeterince dikkatini çekmemiştir. İlk kez Fehmi Edhem Karatay'ın katalogunda tanıtılan kitap, daha sonra Uğur Derman'ın bir sayfalık bir yazısında ele alınmıştır. Fatıha Suresi ile açılan ve Fetih Suresiyle devam eden Revan 18 sadece dokuz yaprakтан oluşur. Hamza el-Şarki tarafından nesih ile yazılmış uzun ketebesı ve ithaf metnine göre, yazma Memluk sultanı Kansu Gavri'ye (s. 1501-16) hediye edilmek üzere İstanbul'da 909 (1503)'te istinsah edilmiştir.

Eser daha önce görülmemiş iki özelliğiyle öne çıkar. Bunlardan birincisi Kur'an metninin tümünün kadim Kufi karakterlere benzeyen bir yazıyla istinsah edilmiş olmasıdır. 16. yüzyılın başlarına gelindiğinde bu kadim yazı türü artık sadece süsleme sahasında, mimari kitabelerde, taşınabilir objelerde ve el yazmalarındaki başlık bölümlerinde kullanılıyordu. Revan 18'de yazı, çeşitli çiçekler, yapraklar, kıvrımlı bulut motifleri ve karmaşık düğümler içeren geometrik örgelerden oluşan çok zengin bir motif dağarcığıyla bezenmiştir. Eserin ikinci özelliği ise tüm yaprakların kağıt üzerine lake/rugan ile kaplanmış olmasıdır. Lake tekniğinin kullanılmasının Revan 18'in Osmanlı başkentinde üretilmesinden kısa bir süre önce, 15. yüzyılın sonlarından itibaren Timurlu dünyasından kaynaklandığı kabul edilir. Eserin ilk üç sayfası ve sondaki ketebe bölümü tümüyle boyalı lakeyle kaplanmış, geri kalan kısmında yer alan Fetih suresinde ise lake sadece harflerin üzerine sürülmüştür.

Bu bildiriye, yazı ve harflerin bezemesinin üslup özellikleri ilk kez tanıtıldıktan sonra, 16. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış çeşitli örneklerle karşılaştırılarak eserin giderek gelişerek yerleşen Osmanlı estetiğini içerdiği ve tümüyle yeni bir süsleme tekniğiyle bu estetiği pekiştirdiği tartışılacak ve eserin görsel ve sembolik nitelikleri, tarihi ve dini önemi 1500 civarında Osmanlı-Memluk ilişkileri bağlamı içinde tartışılacaktır.

Rüstem, Ünver

MODERN MAKEOVERS: LATE OTTOMAN COSTUME ALBUMS AND THEIR LEGACIES

In the late 18th and early 19th centuries, the well-established tradition of Ottoman costume books underwent profound changes reflecting the empire's own sociopolitical transformation. Albums containing painted images of variously clothed Ottoman denizens had abounded since the 17th century, produced by local artists for European travelers who treated such compendia as windows onto the empire's character. Catering to Western tastes in Islamic pictorial terms, these albums relied upon stock types that were incrementally modified with shifting sartorial and artistic fashions, all the while responding to, and in turn reshaping, European visions of the "Turk." The patterns of repetition and circulation defining the genre grew more pronounced from the late 18th century onward, as modern conditions of image making brought greater aesthetic and thematic homogeneity. Now rendered naturalistically, the albums were plagiarized in printed European copies that made no acknowledgment of their Ottoman authorship. Within this increasingly uniform visual category, Ottoman and Western (re)producers vied, with varying success, to distinguish their portrayals as authentic and original. Exacerbating the tension between topicality and cliché were the sweeping reforms to Ottoman dress instituted in the 1820s, after which costume books gave way to new modes of sartorial representation--including photography and costume museums--that more effectively served the empire's modernizing image.

MODAYLA MODERNLEŞME: GEÇ DÖNEM OSMANLI KIYAFET ALBÜMLERİ VE MİRASLARI

Varolagelen Osmanlı kıyafet albümü geleneği, geç 18. ve erken 19. yüzyılda imparatorluğun sosyopolitik dönüşümünü de yansıtan büyük değişimlere uğradı. 17. yüzyıldan beri İstanbul'un çarşı ressamaları, imparatorluğun kıyafet düzenini Osmanlı kimliğinin bir göstergesi sayan Batılı seyyahlar için Osmanlı toplumunu çeşitli kıyafetleriyle gösteren resimlerle dolu albümleri çok sayıda üretmekteydi. Batılı zevklere hitap edecek şekilde yerel resim anlayışına uygun olarak hazırlanan bu albümler,

giyim modaları ve görsel sanatlardaki değişimlerle beraber zamanla adım adım güncelleştirildi. Albümler böylece Avrupa'da Türk imgesini hem beslemiş hem de yeniden biçimlendirmiş oldu. 18. yüzyılın sonuna doğru Osmanlı sanatının üslubundaki gelişmelerden dolayı albümlerin Batı görsel kültürüyle ilişkisi daha karmaşık bir hal almaya başladı. Osmanlı ressamlarının bu dönemde natüralist bir tarz benimsemeleri, el boyaması albümlerin Avrupa'da yayınlanan resimli basma kitaplarda intihal edilmesine yol açtı. Osmanlı ve Batı sanatkarları gittikçe daha yeknesak hale gelen bu görsel çerçeve içinde, kendi eserlerini bazen başarılı bazen başarısızca özgün ve güvenilir kılmaya çalışarak birbirleriyle rekabet ettiler. Bu yolla güncellik ile klişe arasında kalan albüm sanatı, 1820'lerde başlayan kıyafet reformunun getirdiği standardizasyon yüzünden daha da kısıtlı bir duruma geldi. Bundan sonra albümlerin yerini alan fotoğraf ve kıyafet müzesi gibi yeni temsil biçimleri, imparatorluğun modernleşme sürecinin daha yerinde ve etkili bir şekilde ifade edilmesine imkân sağladılar.

Saraç, Elif

WATERMARKS IN THE MANUSCRIPTS OF THE ANKARA ETHNOGRAPHY MUSEUM COLLECTION

Watermarks are signs of various shapes, texts or numbers, which are found in the texture of the papers that can only be seen when they are held against transmitted light. Made of thin wires and attached to the sieves for paper making, these marks are within the tissue of the paper and are considered to be indicative of European handmade paper. They consist of symbols of the factory of production, the place of production, the place of export, or different figures that are independent of all these elements.

In Turkish archives, paper is classified as being from an eastern or western origin or as domestic production. Eastern papers can be identified from the commercial data in the archives and definitions but western papers can only be determined from watermarks. Many examples with the three-crescent figure, which is considered the symbol of Islam in Europe, exist in Turkish archives.

The scope of the study is to introduce the watermarks found in the manuscripts from the collection of the Ethnography Museum in Ankara. These manuscripts range from Qur'an copies to medical books and were produced from the 15th to the 19th century.

The purpose of this paper is to introduce the watermarks that can be detected in the manuscripts that the museum considered appropriate to examine. Another aim is to examine how watermarks, revealing clues about their history, production centre, etc., can be used to date documents and books. In this paper the production centres of the papers with watermarks, their production dates and their use in the dating of undated documents or books will be discussed.

Watermark catalogues show the dates of the books or documents bearing the watermarks, giving approximate information about the period in which they were used. To be able to use watermarks to date a document or a manuscript, all written material with watermarks must be scanned, and paper production centres must have complete catalogues. For this reason, when the holdings of more archives and libraries are studied and their

watermarks recorded, the possibility of dating undated watermarks and manuscripts will increase.

Undated documents and books are often dated through their illumination, miniatures, calligraphy or bindings. In Europe, however, when this type of information is insufficient the history of watermark information becomes important. This paper investigates whether the historical manuscripts of Ankara Ethnography Museum can be dated through the catalogues created as a result of watermark scans conducted in European libraries and archives. In some cases, various data can be obtained about the production centres of certain watermarks.

The aging of the sieves used during the production of the fevils or the deformation of the wires forming the watermark cause the watermark figures to change over time. Therefore, it is sometimes not possible to find identical watermark figures in the catalogues. In such cases, determining whether the most similar figure is valid or not is one of the problems of this study. Furthermore it is not known whether a catalogue of watermarks from the holdings of the museum would help date the holdings of various museums, archives or collections in Turkey.

ANKARA ETNOGRAFYA MÜZESİ KOLEKSİYONUNDA YER ALAN EL YAZMALARINDA BULUNAN FİLİGRANLAR VE DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Filigran; kağıtların dokusunda bulunan, ancak ışığa tutulduklarında görülebilen, çeşitli şekil, yazı ya da rakamlardan meydana gelen işaretlerdir. İnce tellerden yapılan ve kâğıt yapımı sırasında elekler üzerine tutturulan bu işaretler, kâğıdın dokusuna işler ve Avrupa el yapımı kağıdın göstergesi olarak kabul edilir. Filigranlar, üretimin yapıldığı fabrikanın sembolü, kâğıdın üretildiği yeri ve tarihi gösterir yazılardan, kâğıdın ihraç edileceği yerin adından ya da tüm bu unsurlardan bağımsız olarak değişik figürlerden oluşmaktadır.

Ülkemiz arşivlerinde yapılan çalışmalarda kağıtların doğu ve batı kaynaklı ve yerli üretim olanlar şeklinde sınıflanabileceği ortaya çıkmıştır. Doğu kaynaklı kağıtlar arşivlerdeki ticari verilerden ve tanımlamalardan

tespit edilebiliyorken batı kaynaklı kağıtlar ancak filigranlarından tespit edilebilmektedir. Avrupa’da İslamiyet’in sembolü olarak kabul edilen üç ay figürlü pek çok örneğe arşivlerimizde rastlanmaktadır.

Çalışmanın kapsamı Ankara Etnografya müzesi koleksiyonunda yer alan yazmalarda bulunan filigranlardır. Söz konusu el yazmaları Kur’an’dan tıp kitabına kadar geniş bir yelpazededir ve 15. yüzyıldan 19. yüzyıla uzanan süreçte üretilmişlerdir.

Bildirinin amacı, müze tarafından incelemeye uygun görülen el yazmalarında tespit edilen filigranları tanıtmaktır. Tarih, üretim merkezi gibi bilgilerine ulaşılan filigranların belge ve kitapların tarihlendirilmesinde nasıl kullanılabileceğinin incelenmesi de bir diğer amaçtır. Filigranların kâğıt üretim merkezleri, üretim tarihlerinin tespiti ve tarihsiz belgelerin ya da kitapların tarihlendirilmesinde nasıl kullanıldığına da değinilecektir.

Filigran katalogları oluşturulurken buldukları kitap ya da belgelerin tarihleriyle birlikte kaydedilir. Bu da filigran için kullanıldıkları döneme dair yaklaşık bilgi vermektedir. Filigranlar aracılığıyla tarihleme yapılabilmesi için üzerinde tarih yazılı tüm yazmaların, belgelerin taranması ve aynı zamanda da kâğıt üretimi yapmış merkezlerin ürettikleri tüm kağıtların kataloglarının tamamlanmış olması gerekir. Bu nedenle ne kadar çok arşiv ya da kütüphanede çalışma yapılır ve ne kadar çok filigran kaydedilirse başvuru kaynağı ve tarihsiz filigran ve yazmaların tarihlendirilebilme ihtimali o kadar fazla artacaktır.

Ülkemizde tarihsiz belge ya da kitaplar tezhip, minyatür, hat ya da cilt sanatı aracılığıyla tarihlendirilmeye çalışılmaktadır. Oysa Avrupa’da bu türden bilgilerin tarihlendirmenin yetersiz kaldığı durumlarda filigran bilgilerine başvurulmaktadır. Çalışmanın tartışması daha önce Avrupa kütüphane ve arşivlerinde yapılan filigran taramaları sonucunda oluşturulan kataloglar ışığında Ankara Etnografya Müzesi koleksiyonundaki tarihi bilinmeyen el yazmalarının tarihlemesinin yapılıp yapılamayacağıdır. Bazı durumlarda filigranlardan yola çıkarak kağıtların üretildiği merkezler hakkında da çeşitli verilere ulaşılabilir.

Filigranların üretimleri sırasında kullanılan eleklerin eskimesi ya da filigranı oluşturan tellerin deformasyonu aynı figürün zamanla farklılaşmasına neden olmaktadır. Bundan dolayı bir filigranın tıpkı

benzerinin kataloglarda bulunması kimi zaman mümkün olmamaktadır. Bu gibi durumlarda en benzer figürün geçerli olup olmadığının belirlenmesi bildirinin sorunsallarındandır. Çalışmanın bir diğer sorunsalı müze koleksiyonundaki yazmalarda görülen filigranlardan oluşturulan katalogla ülkemizdeki arşiv, kütüphane ya da özel koleksiyonlarda bulunan tarihsiz belge veya kitapların, uzmanlar tarafından tarihlendirilebilmesi için bir kaynak oluşturup oluşturmayacağıdır.

Say, Simin

TRACES OF NAMIK İSMAİL IN ANKARA'S CHILD PROTECTION ORGANIZATION

The building of the Child Protection Organization, formerly known as *Himaye-i Etfal Cemiyeti*, was begun by architect Arif Hikmet Koyunoğlu in 1925, and was inaugurated on March 3, 1927. It was designed in the First National Architecture style and was planned as a multifunctional structure, with its meeting hall similarly designed to be used for various functions from educational purposes to concerts. The second story meeting hall was planned around a square and today maintains its original form.

The meeting hall reflects the period in which it was built, with specially designed furniture and ceiling ornaments. Its photographs taken on the opening day show that the interesting painting that includes the hall entrance door was hung on the same wall then as it is now. The painting was made to totally cover the area between the ceiling and the wooden wall panelling as well as incorporating the pendentive-like elements at the wall joints and the double doors. Recent research suggests that Namık İsmail was the artist of this painting on canvas.

Namık İsmail was an important representative of the 1914 generation. He worked at the State Academy of Fine Arts, both as an educator and as a manager. The report he presented to the Ministry of Education during his tenure as the manager, and the educational innovations he introduced at the Academy reveals him as an art theoretician. He had various ideas about the concept of art of the Young Republic, and discussed the relationship between a work of art and its place/space.

The painting, which has stayed in situ for almost a century, is directly and continuously affected by the use of the hall and the conditions of its environment. The primary aim of the study is to introduce this unknown painting of Namık İsmail and to examine both its style and the relationship of the work and space from the perspective of the Young Republic. Another aim is to list the measures that should be taken in order to preserve the work by indicating its condition of conservation, and to provide conservation - restoration proposals. In this context the national site conservation group of the building will be examined in terms of the painting.

Both Arif Hikmet Koyunoğlu, who built the building and the artist in question were relatively unknown. Assoc. Prof. Dr. Zeynep Yasa Yaman of Hacettepe University stated that the signature on the painting may belong to Namık İsmail, whose name was mentioned in Gurbüz Türk Çocuku magazine which gave comprehensive information about the opening ceremony of the building. Experts have expressed their doubts about Namık İsmail, whose understanding of figure was very strong, having been the artist of the painting and suggested that his assistants may have carried out his designs. The main discussion of the paper is whether the work was done by Namık İsmail or not.

ANKARA ÇOCUK ESİRGEME KURUMU'NDA NAMIK İSMAİL'İN İZLERİ

Cumhuriyet Ankara'sının inşası sırasında yapılan binalar arasında Çocuk Esirgeme Kurumu eski adıyla Himaye-i Etfal Cemiyeti'nin binası da yer almaktadır. Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından 1925 yılında inşasına başlanan bina ve 3 Mart 1927'de büyük bir törenle açılmıştır. Yapı Birinci Ulusal Mimari anlayışına göre tasarlanmıştır. Çok işlevli olarak planlanan yapıda tıpkı yapının kendisi gibi eğitimden konsere kadar çeşitli işlevler için kullanılmak üzere bir toplantı salonu bulunmaktadır. İkinci katta bulunan ve yaklaşık kare planlı olan bu salon yapıldığı günden bugüne dek özgünlüğünü korumuştur.

Yapıldığı dönemi olduğu gibi yansıtan toplantı salonunda özel olarak tasarlanmış mobilyalar ile tavanda ve tavan eteğinde bezemeler bulunmaktadır. Aynı zamanda buradaki bir başka ilgi çekici unsur ise salon giriş kapısının da bulunduğu duvardaki resimdir. Açılış günü çekilen fotoğraflardan da anlaşıldığı üzere resim bina faaliyete geçtiği günden itibaren söz konusu duvarda yer almaktadır. Resim çift kanatlı kapının açıklığına ve duvarların birleşim yerlerindeki pandantif benzeri öğelerin eğimine uygun olarak yapılmıştır ve tavan ile lambri arasını boydan boya kaplamaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda tuval üzerine yağlıboya tekniğindeki resmin sanatçısının Namık İsmail olduğu anlaşılmıştır. Namık İsmail 1914 kuşağının önemli temsilcilerindedir. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde hem eğitimci hem de yönetici olarak görev yapmıştır. Yöneticilik yaptığı dönemde Milli Eğitim Bakanlığına sunduğu

rapor ve Akademi'deki eğitimde yaptığı yenilikler sanat düşünürü yönünü göstermektedir. Genç Cumhuriyet sanat anlayışı ile ilgili de çeşitli düşünceleri bulunan ressam, mekân ve sanat eserleri ilişkisi üzerinde durmuştur.

Nerdeyse bir asırdır yapıldığı yerde bulunan resim, salonun kullanımından ve bulunduğu ortamın koşullarından doğrudan ve sürekli olarak etkilenmektedir. Ayrıca yapının tescil grubu da resim ile ilgili bir başka sorunu gündeme getirmektedir.

Bildirinin öncelikli amacı Namık İsmail'in pek bilinmeyen bu resmini tanıtmak ve hem üslup hem de mekân – eser ilişkisini Genç Cumhuriyet bakış açısıyla incelemektir. Bir diğer amacı ise eserin korunma durumunu yani kondisyonunu ortaya koyarak varlığını sürdürebilmesi için alınması gereken tedbirleri sıralamak ve koruma – onarım önerileri vermektir. Bu bağlamda binanın tescil grubu da resim açısından irdelenecektir.

Arif Hikmet Koyunoğlu'nun bu yapıyı inşa ettiği çok az kişi tarafından bilinmekteydi ve toplantı salonu da ancak binayı kullanan kurum çalışanları ve az sayıda araştırmacı tarafından görülmüştü. Söz konusu resmin sanatçısı da bilinmemekteydi. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim elemanlarından Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'dan resim ile ilgili görüş alındığında imzanın Namık İsmail'e ait olma ihtimalini belirtmiştir. Bu beyandan yola çıkılarak gerçekleştirilen araştırma sonucunda binanın açılış töreni ile ilgili kapsamlı bilgi veren Gürbüz Türk Çocuğu dergisinde de ressamın adının geçtiği tespit edilmiştir. Figür anlayışı çok kuvvetli olan Namık İsmail'in söz konusu resmi yapıp yapmadığı konusunda sanat tarihi uzmanları şüphelerini belirtmişlerdir. Eserdeki figürlerin primitif oluşu ve fırça darbeleri gibi üslup özellikleri şüpheyle yaklaşımlarına neden olmuştur. İstanbul'daki atölyesinde asistanlarının yaptığı sanatçının sadece tasarımını gerçekleştirdiği ortaya atılan iddialardandır. Bildirinin ana tartışması eserin ressam tarafından yapıp yapılmadığıdır.

Ayrıca dönemin özelliklerini, sanatçının görüşlerini yansıtan ve neredeyse bilinmeyen resmin korunma durumu da bir diğer tartışma konusudur. Salonun kullanım şekli ve yapının tescil grubu da bu bağlamda irdelenecektir.

Serim, Mehtap

THOMAS ALLOM'S ISTANBUL AND CHINA ENGRAVINGS: A HOMOGENIZED IMAGE OF TWO BAROQUE WORLDS

The knowledge of the world reproduced through practices of representation in the first half of the 19th century involves more contradictions than the second half of the century. The reason is that it was still too early for the new instruments of knowledge production and representation brought about by the Enlightenment and the Industrial Revolution to take on a symbolic form. This unending strife in representation techniques is the very circle of displacement that opens up practices of production and meaning to infinity. One being relatively older than the other, engraving and photography are two exemplary media that can help us explore the changing relations of representation at the turn of the century. This study will analyze the interaction between the two media in the context of Thomas Allom's engravings and the album books in which they were used.

Thomas Allom, a topographical painter and architectural perspectivist, was an important artist who produced visual materials for albums that were particularly intended for tourists in the first half of the 19th century. The drawings he produced for various books on Istanbul and China played an important role in constructing an image of these places, which had not yet met with photography, in the 19th century. Allom produced his drawings of the Ottoman geography during a 10-month stay in Istanbul. However, he made his drawings of China without ever going there. Although Allom's drawings were not based on an extensive knowledge of the regions like the ones before him, they were nevertheless reproduced in large quantities. The wide availability of his works thanks to the reproduction of his drawings by engravings partly explains his success, but his effort to develop a simple language to transmit the imperial discourse to the average spectator of the time also contributed to it.

Using a technique based on printing, engravings were seen as the perfect transfer of reality for a long time. They record things and events in the way the eyes witness them, thereby saving the world from the caprice of the artist through the illusion of objectivity. However, De Certau distinguishes between the cases in which printed images, which he considers to be the constitutive element for the production of ethnographic knowledge from the 16th to the

19th century, are a complementary component from the cases in which they are the main component. For him, the text conforms to the requirements of an authority through a system of references, while the images are ‘the white pebbles’ waiting for the discourse that would keep them together. The explanatory texts in the album books therefore become as visual and discursive as the pictures themselves. The imperial power consolidates the image that it would like to construct for the 19th-century world with the help of these image hieroglyphs that are distributed under its control.

Photograph printing technology, however, undermines this meta-discourse by multiplying the number of pictures, which could previously be reproduced only under the control of the dominant discourse. In this way, engraving as a medium of image production is stripped of its character as the constitutive element of the discourse.

THOMAS ALLOM’UN ÇİN VE İSTANBUL GRAVÜRLERİ: İKİ BAROK DÜNYANIN AYNILAŞAN GÖRÜNTÜSÜ

19. yüzyılın ilk yarısı bütün temsil pratikleri içinden yeniden üretilen dünyanın bilgisinin, yüzyılın ikinci yarısına göre daha çok çelişki barındırdığı bir dönemdir. Bunun sebebi Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi’nin ürettiği yeni temsil ve bilgi üretim araçlarının sembolik bir forma dönüşmesi için gereken zamanın henüz geçmemiş olmasında yatmaktadır. Kaldı ki bu yeni mecralar, katılarak sembolik forma dönüşmüş olan eski mecraların zeminini de sarsmıştır. Bu bitimsiz çekişme, üretim pratiklerini ve anlamı sonsuza açan yerinden etme döngüsünün kendisidir. Biri görece yeni, diğeri daha eski olan fotoğraf teknolojileri ve gravür, bahsedilen temsil ilişkisini çözümlmek açısından yüzyıl başı söz konusu olduğunda iki önemli örnek mecradır. Bu çalışmada bahsi geçen iki mecranın etkileşimi Thomas Allom’un gravürleri ve yer aldıkları albüm kitaplar üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

Bir topoğrafya ressamı ve mimari perspektivist olan Thomas Allom, 19. yüzyılın ilk yarısında basılan ve bilhassa turistlere hitap eden albüm kitaplara görsel malzeme sağlayan bir sanatçıdır. İstanbul ve Çin için hazırlanan kitaplara yaptığı çizimler, fotoğraf makinasının henüz girmediği bu iki coğrafyanın 19. yüzyıl imgesini oluşturmakta önemli bir yere sahiptir. Allom, Osmanlı coğrafyasını resmettiği çizimleri, İstanbul’da on ay

kalarak yapmıştır. Çin'e ait resimleri ise o coğrafyaya adım bile atmadan gerçekleştirmiştir. Allom'un bu çizimleri, daha önce Çin'e gitmiş olan seyyahların çizimlerinden yararlanarak yapmış olduğunu, torunu Diana Brooks'tan öğreniyoruz. Sanatçının bu iki coğrafya hakkında öncellerine nazaran derin bir bilgisi olmasa da yaptığı çizimler çoğaltılarak büyük bir yaygınlık kazanmıştır. Çizimlerin gravür tekniği ile çoğaltılarak iyi dağıtılmış olmasına ek olarak, Allom'un başarısı dönemin emperyal söylemini ortalama izleyiciye ulaştıran okunaklı dili kurma çabasında yatmaktadır. Bu çaba, aynı zamanda Allom'un işlerinin mesaj değerini artırarak, onları sanat yapıtı olmanın dışına çıkarır.

Gravür, baskıya dayanan teknik özelliği bakımından uzun bir süre gerçekliğin eksiksiz bir aktarım aracı olarak görülür. Adeta şeyleri ve olayları gözün tanık olduğu şekli ile kaydederek dünyayı sanatçının kapisinden kurtarır. Gerçekliğin göze kazanmasına benzer bir pratik içinden yüzeyini kalıpladığı dünyaya ilişkin bir nesnellik yanılması üretir. Nesnellik yanılması bu mecranın teknik özelliği ile özneyi kendi kapisinden (yaratıcılık) arındıran sembolik dil arayışı sayesinde ortaya çıkar. Ancak De Certeau 16. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyıla kadar etnografik bilginin üretilmesinde kurucu unsur olarak gördüğü baskı imgelerinin, metnin tamamlayıcısı olması ile ana unsur oluşu arasında temel bir fark gözetir. De Certeau'e göre metin alıntı sistemi üzerinden bir otoriteye bağlıdır. Ne zaman ki resimler metinden bağımsızlaşarak saçılmış beyaz çakıl taşlarına dönüşür, o zaman onları bir arada tutacak söylemin icat edilmesi gerekir. Bu sayede metin de görsel bir karakter kazanır. Yukarda bahsedilen albüm kitaplardaki açıklayıcı yazılar, tam da bu yüzden resimler kadar görsel ve söylemseldir. Bu kitaplarda emperyal güç, kurmaya çalıştığı 19. yüzyıl dünya imgesini, denetimli olarak yaygınlaştırdığı imge hiyeroglifleri sayesinde katılaştırmıştır.

Fotoğraf baskı tekniği ise üst söylemin denetimi altında kısıtlı olarak yaygınlaşan resim sayısını sonsuzlaştırarak baskın söylemi aşındırır. Örneğin 1860 Afyon Savaşları sonrası Çin'e giren fotoğraf makinası sempatik/köle Çinli, uygar/efendi Batılı söylemini kökünden sarsar. Sonuç olarak gravür bu sayede söylem kurucu karakterini terk etmek zorunda kalan bir imge üretim mecrasına dönüşür. Ancak imgelerin, içinden üretildiği mekanizmaların, onları sürüklediği ortak zemin, hünerleri farkları açık etmek olan imgeleri büyük birer aynılaştırıcı makinaya dönüştürür.

Simavi, Zeynep

EXHIBITING OTTOMAN ART IN THE U.S. CAPITAL: CONTEXTUALIZING THE AGE OF SULTAN SULEYMAN THE MAGNIFICENT

On January 25, 1987 the National Gallery of Art (NGA) in Washington, DC opened the exhibition *the Age of Sultan Suleyman the Magnificent (the Age of Suleyman)* curated by Esin Atıl. It was the first major international loan exhibition dedicated to Ottoman art in the United States and was visited by almost 400,000 people throughout its 4-month duration (122 days). Later in the year, travelling to the Art Institute of Chicago in the Summer and the Metropolitan Museum of Art, New York in the Fall, *the Age of Suleyman* spent a full year in the U.S. gathering raving reviews from the American press on the magnificence and splendor of Ottoman art and its cultural heritage in modern Turkey.

Through archival sources, museum exhibitions and publications, this paper aims to contextualize the significance of *the Age of Suleyman* exhibition in the history of Islamic art in general and Turkish art in particular in the U.S. It will discuss Esin Atıl's pioneering vision and contribution to the field through her scholarship and curatorship by looking into the exhibition's content, curatorial choices and organization - such as the objects and labels, the exhibition narrative and layout - as well as the media attention the exhibition received and the public reception.

Esin Atıl, a Turkish born and U.S. trained Islamic art historian, was the curator of Near Eastern Art at the Freer Gallery from 1970 to 1993. Before *the Age of Suleyman*, she had organized another major international loan exhibition called *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks* in 1980. Along with many other smaller scale exhibitions she curated at the Freer Gallery, she also authored and/or edited several pioneering and significant publications on Islamic art such as *Art of the Arab World* (1971), *Turkish Art* (1980) and *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art* (1985) just to name a few.

However, among Atıl's many accomplishments in the field of Islamic art, it was *the Age of Suleyman* exhibition that created a great public interest in Ottoman art in particular and Islamic art in general. She spent two years as a

visiting curator at NGA to organize the exhibition though it took 10 years in the making from the conceptualization to the opening of *the Age of Suleyman*. Among the Islamic art historians of today, *the Age of Suleyman* is still regarded as the first blockbuster exhibition of Islamic art in the U.S. Despite this reputation, there has never been a comprehensive study and assessment of this exhibition and its impact on the field of Ottoman and Islamic art in the U.S.

This paper, by addressing this gap and providing a long overdue assessment of this exhibition, will present the reasons behind the success of *the Age of Suleyman* to find out what made it distinct from the exhibitions that preceded it and what impact it had on the exhibitions of Islamic and Ottoman art coming after.

AMERİKA’NIN BAŞKENTİNDE OSMANLI SANATINI SERGİLEMEK: MUHTEŞEM SÜLEYMAN DÖNEMİ SERGİSİ

Esin Atıl küratörlüğünde hazırlanan *the Age of Sultan Suleyman the Magnificent (the Age of Suleyman)* sergisi Washington’da bulunan National Gallery of Art’ta (NGA) 25 Ocak 1987’de açıldı. Amerika Birleşik Devletleri’nde Osmanlı sanatını ilk defa bu kadar büyük çapta teşhir eden bu uluslararası sergi Washington’daki 4 aylık süresi (122 gün) boyunca neredeyse 400,000 ziyaretçiye ulaştı. Yaz döneminde Art Instiute of Chicago ve sonbaharda ise New York’ta bulunan Metropolitan Museum of Art’ta sergilenecek Amerika’da geçirdiği 1 yıl boyunca Amerikan basınından Osmanlı sanatının ve Türkiye’deki Osmanlı mirasının ihtişamından bahseden çok sayıda övgü topladı.

Bu çalışma arşiv kaynakları, müze sergileri ve yayınlarından yararlanarak *the Age of Suleyman* sergisinin Amerika’daki İslam sanatı ve Osmanlı sanatı üzerine olan etkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Serginin küratörlüğünü üstlenen Esin Atıl’ın öncü vizyonu ve İslam sanatı disiplinine olan katkıları *the Age of Suleyman* sergisinin sanatsal içeriğiyle beraber basının ve ziyaretçilerin sergiye gösterdiği ilgi de göz önünde bulundurularak incelenecektir.

Esin Atıl İslam sanatı eğitimini Amerika’da Michigan Üniversitesi’nde almıştır. 1970 ile 1993 yılları arasında Washington’da bulunan Freer

Gallery’de İslam sanatı küratörü olarak görev yapan Atıl, *the Age of Suleyman* sergisinden önce 1980 yılında başka bir büyük uluslararası sergi olan *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks* sergisini düzenlemiştir. Küratörlüğünü üstlendiği daha küçük çaplı çok sayıda serginin yanı sıra, birçok önemli İslam sanatı tarihi kitabının yazarlığını ve/ya editörlüğünü yapmıştır. Bu yayınlar arasında *Art of the Arab World* (1971), *Turkish Art* (1980) ve *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art* (1985) kitapları önemli başlıklar arasından sadece birkaçıdır.

Atıl’ın İslam sanatına olan birçok katkısı arasında *the Age of Suleyman* sergisi Amerika’da en çok ilgi gören çalışması olmuştur. Sergi öncesinde 2 yıl NGA’de ziyaretçi küratör olarak bulunan Atıl’ın sergiyi fikir aşamasından açılışına kadar hayata geçirmek için çalışma yaptığı süreç ise aslında 10 yıllık bir zaman dilimidir. İslam sanatı tarihçileri arasında halen Amerika’nın en çok ziyaret alan ilk İslam sanatı sergisi olarak bahsedilmesine rağmen, *the Age of Suleyman* sergisi şimdiye kadar hiçbir akademik çalışmaya konu olmamış, serginin önemi, Osmanlı ve İslam sanatı çalışmalarına olan etkisi bugüne kadar detaylı bir şekilde değerlendirilmemiştir.

Bu çalışma bu boşluğu doldurmak amacıyla *the Age of Suleyman* sergisinin başarısının arkasındaki nedenleri inceleyerek bu serginin kendisinden önce gelen sergilerden onu ayırtıran özellikleri ve kendinden sonra gelen sergilere olan etkisini göstermeyi amaçlamaktadır.

**Sinanlar Uslu, Seza
Bozis, Sula**

IVI STANGALI (1922-1999): THE LOST MEMBER OF THE ONLAR GROUP

The ONLAR group was founded by 10 students from the atelier of Bedri Rahmi Eyüboğlu in the Academy of Fine Arts. The idea was suggested by Eyüboğlu when issues like being local or global and east-west debates were at the forefront of Turkish Painting. After graduation, they continued to organize their own exhibitions and discussions.

Ivi Stangali, who was one of the founder members of the Group, was a hard worker and a close friend of her classmates. She was also well-known within the intellectual circles of the 1950's, which was a lively period of Turkish Art. She made illustrations for the first Turkish edition of the Iliad of Homeros translated by A. Erhat and A. Kadir in 1958. In the same year she went to Brussels for the placement of Bedri Rahmi's large mosaic panel in the Turkish Pavilion of the Expo'58. These brilliant projects kept her in an environment of literature, fine arts and lively friendships.

Unfortunately these happy days ended with a decision by the Turkish Government as a result of the tension created between Turkey and Greece by the Cyprus problem in 1964. Ivi was expelled from the country since she was not a citizen. Many people around her, Bedri Rahmi, Nurullah Berk, Vedat Günyol, Yaşar Kemal, Devrim Erbil, Utarit İzgi, Emin Barın, Şadi Çalık, and all the members of the ONLAR Group wrote to the Ministry of Internal Affairs to intervene but nothing could stop her deportation. Ivi had to leave the country at the age of 42 with a suitcase in her hand and her 11-month-old daughter in her arms.

Unfortunately, this break-up became a break with Ivi's art as well, and she never managed to be as productive as before. She always dreamed of coming back but she never did, letters diminished progressively and in time she was forgotten. Although she was an important witness of a significant period of Turkish art, her existence faded and she was never mentioned after her friends passed away.

This paper remembers Ivi as a member of Turkish history of art on the 20th

year of her death in the light of personal documents such as sketch books and various letters. It aims to present her as a member of the ONLAR group and discuss a selection from her works that were almost never seen as well evaluate her art.

İVİ STANGALİ (1922-1999): ONLAR GRUBUNUN KAYIP ÜYESİ

ONLAR Grubu, Akademi'deki Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesine devam eden 10 öğrencinin kurduğu bir topluluktu. Türk Resim Tarihinde yerellik-evrensellik, doğubatu tartışmalarının öne çıktığı bir dönemde hocaları Eyüboğlu'nun önerisiyle bir araya gelen öğrenciler mezuniyetleri sonrasında da topluluk bünyesindeki faaliyetlerini sergiler ve özel etkinliklerle sürdürdüler.

Grubun kurucuları arasında yer alan İvi Stangali ise Eyüboğlu'nun çalışkan öğrencisi ve sınıf arkadaşlarının da yakın dostuydu. Türk Sanatının en canlı dönemlerinden biri olan 1950'lerde İvi de dönemin entelektüelleri arasında tanınan, bilinen bir isimdi. A. Erhat ve A. Kadir'in çevirisiyle İşbankası Yayınları tarafından 1958'de ilk cildi basılan İlyada'nın resimlenmesinden, yine aynı yıl Brüksel'de gerçekleştirilen Expo '58'de yer alan Türkiye pavyonundaki 200 m²'lik Bedri Rahmi imzalı mozaik panonun yerinde uygulanmasına kadar pek çok çarpıcı projede yer almıştı. İvi'nin yaşamı edebiyat ve plastik sanatlarla çevrilmiş, kurduğu ilişkilerle geniş bir çevre edinmişti. Ne var ki bu mutlu heyecanlı günler 1964 yılına kadar sürecek; Yunanistan ile Türkiye arasında yaşanan Kıbrıs odaklı gerilim sürecinde Türk vatandaşı olmadığı için sınırdışı edilecekti. Doğrudan İçişleri Bakanlığı'na yazılan mektuplar, hocası Bedri Rahmi başta olmak üzere, Nurullah Berk, Vedat Günyol, Yaşar Kemal, Devrim Erbil, Utarit İzgü, Emin Barın, şadi Çalık gibi isimlerin yanı sıra ONLAR Grubu üyelerinin de imza vererek İvi'yi memleketini seven bir Türk vatandaşı olarak tanıdıklarına dair yazılı şahitlikleri de bu zorunlu sürgünü durdurabilmeye yetmeyecekti ve İvi 42 yaşında elinde bir bavul, kuağında 11 aylık kızı ile ölkeden ayrılmak zorunda kalacaktı.

Ne yazık ki bu koparılış İvi'nin sanattan da kopuşu olmuş, yaşamı boyunca bir daha eskisi gibi üretken olmayı başaramamıştı. Geri dönmeyi hep hayal ettiyse de bir daha hiç gelemedi, mektuplar azaldı ve zamanla unutuldu.

Bir zamanın önemli tanıklarından olan İvi'nin varlığı giderek silikleşti, kendisini hatırlayanlar da göçüp gidince adı zikredilmez oldu.

Son dönemlerde İvi üzerine odaklanan araştırmalarımız neticesinde ise elimize geçen eskiz defterleri, çeşitli mektup gibi kişisel belgeler ışığında vefatının 20. yılında İvi'yi yeniden hatırlayarak sanat tarihindeki yerini değerlendirebilme fırsatı bulduk.

Bu bildiri de yaptığımız araştırmalar neticesinde İvi'yi yeniden ONLAR Grubu'nun içindeki yerine yerleştirebilme ve neredeyse hiç görülmemiş yapıtlarından bir seçki ile sanatçı yönüne dair de bir sunuş yapabilmek amacıyla hazırlandı.

Saarthak, Singh

A TALISMANIC TUNIC WITH IMAGES OF MECCA AND MEDINA

The subject of this paper is a cotton shirt (Ar. *qamīṣ*, Pr. *jāma*) in a private collection that features inscribed verses from the Qur'an, the ninety-nine names of God, supplicatory prayers, and magic formulae along with gilded depictions of Mecca and Medina. It belongs to a corpus of talismanic tunics produced from at least the 15th to the 19th centuries for military elites across the Islamic world (Savage-Smith 1997, Anetshofer 2018). This previously unpublished object is remarkable for a number of reasons. While certain devices in its decorative scheme bear striking resemblance to those found on shirts from the Ottoman treasury, there are stylistic indications to show that this shirt was probably produced in northern India around the 17th century. As such, it compels us to reassess the presumed geography of production of Islamic talismanic tunics. The growing scholarship on these shirts recognizes two radically distinct models: one characterized by a preponderance of Quranic text, as in the Indian shirts (Brac de la Perrière 2009, Muravchik 2017), and the other by a predominance of magic squares and prayers, as in the imperial Ottoman shirts (Tezcan 2006, 2011). One objective of this study is thus to question the prevailing taxonomy by drawing attention to the emergence of a new vocabulary in the South Asian repertoire through linkages with the wider Islamic world.

Another objective is to make sense of the system of efficacy encoded in the shirt through talismanic texts inscribed in a variety of powerful formats including scrolls, seals, squares, and grids, which are arranged as if they were small moveable parts fitted together. The conception and production of this garment thus partakes of the modalities of written manuscripts, tailored textiles and forged armor (cf. Alexander 2015). In likening cotton fabric to metallic armor, my intention is to take seriously the mechanics of efficacy claimed by its constructive devices, which were attributed specific properties and qualities in scientific treatises on lettrism (*‘ilm al-ḥurūf*), magic squares (*‘ilm al-awfāq*), and talismans (*‘ilm al-ṭalāsīm*). The most intriguing elements in this graphic instantiation of mechanical equipment are the images of Mecca and Medina, placed prominently on the pectoral zone and charged with an amuletic aura. The anatomical alignment of the two

holiest sanctuaries gestures toward a range of bodily practices associated with pilgrimage in Islam that sought to ensure protection, well-being and success in an individual's undertaking. As such, the shirt under study provides insight into the sartorial strategies used for materially mediating the power of pilgrimage places in faraway regions, at a time when the Hijaz had become increasingly implicated in the politics of piety in the Indian Ocean world with the Portuguese arrival and Ottoman ascendancy (Alam and Subrahmanyam 2017, Burak 2017). 16th-century Ottoman ventures in the Indian Ocean coincide with the growing frequency of depictions of Mecca and Medina in pilgrimage guides, certificates, prayer books, and ceramics which assume special significance for this study.

Finally, I shall situate the shirt from the Khalili collection within a broader history of Anatolian-Indian interactions in order to consider the circulation of talismanic technology alongside the long-distance movement of textiles and munitions, merchants and mercenaries (İnalçık 1960, Petrović 2012). It is hoped that this contribution will foster further research into such entanglements of media, geographies, and practices between Rûm and Hind long bracketed by disparate discourses.

MEKKE VE MEDİNE TASVİRLİ BİR TILSIMLI GÖMLEK

Bu bildiri bugün özel bir koleksiyonda bulunan bir tılsımlı gömlekle ilgilidir. Üzerinde Kur'an ayetleri ve dualar, esmâ-i hüsnâ, tılsım formülleri ve altın yıldızla yapılmış Mekke ve Medine tasvirleri bulunan pamukludan yapılmış gömlek, 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar İslam dünyasında askeri elit için üretilmiş tılsımlı gömleklerden biridir (Savage-Smith 1997, Anetshofer 2018). Daha önce yayınlanmamış olan bu gömlek birkaç nedenle önemlidir. Bezeme tasarımı Topkapı Sarayı hazinesinde bulunan benzer gömleklere bağlansa da, 17. yüzyılda Kuzey Hindistan'da yapılmış olduğunu düşündüren üslup özellikleri yansıtır. Bu sebeple bugüne kadar tılsımlı gömleklerin üretildiğine inanılan merkezlerin tekrar gözden geçirilmesi gerektiğini gösterir. Bu gömleklerle ilgili bilimsel çalışmalar, eserleri birbirinden kesinlikle ayrılan iki grup olarak tanımlar. Birinci grup Hindistan gömleklerinde olduğu gibi Kur'an ayetlerinin ağır bastığı örnekleri içerir (Brac de la Perrière 2009, Muravchik 2017). İkinci gruptaki eserlerde ise Osmanlı saray gömlekleri gibi vefk ve

dualar yoğundur (Hülya Tezcan 2006, 2011, 2018). Bu tebliğ bu yaygın sınıflandırmayı, Güney Asya'nın daha geniş İslam dünyası ile ilişkisini irdeleyerek ve akademik çalışmalarda görülmeye başlanan yeni dili de göz önünde bulundurarak tekrar değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Bildirinin bir diğer amacı da gömleğin üzerindeki tılsım metinlerinin her birinin taşınabilir objelere benzer şekilde, tomar, mühür, çizelge ve kare alanlar olarak düzenlenerek etkilerinin artırılması formülünü anlama girişimidir. Aslında gömleğin tasarlanması ve üretilişi el yazmalarının, dikilmiş kumaşların ve döküm zırhların üretim tarzlarıyla yakınlık gösterir (Alexander 2015). Pamuklu gömleğin metal bir zırha benzetilmesinin nedeni, gömleği oluşturan hurûf, vefk ve tılsım ilimleriyle ilgili bilimsel metinlerde belirli nitelikleri vurgulanan öğelerin koruyucu etkilerine yoğunlaşan bir şekilde tasarlanmış olmasıdır. Bu mekanizmanın grafik tasarımı içinde en ilgi çekici olanı, özellikle göğüs bölgesine tılsımlı koruma gücü ile yerleştirilmiş Mekke ve Medine tasvirleridir. İslam'ın en kutsal iki mekânının tasvirlerinin gömlek üzerinde insan bedenindeki konumu, kişinin korunması, sağlığı ve başarısı için hac sırasında yapılan dini uygulamalarla yakından alakalıdır. Benzer şekilde, Portekizlilerin ve Osmanlıların etkisinin arttığı Hint Okyanusu dünyasında dini politikalarda Hicaz'ın giderek rolünün yükseldiği bir dönemde, bu gömlek uzak bölgelerdeki hac mekanlarının gücünü giyim eşyasına taşıma yöntemini de yansıtır (Alam ve Subrahmanyam 2017, Burak 2017). 16. yüzyılda Osmanlıların Hint Okyanusu'ndaki girişimleri, hac rehberlerinde, hac vekaletnamelerinde, dua kitaplarında ve çinilerde Mekke ve Medine tasvirlerinin artmasıyla aynı zamana denk gelmektedir.

Sonuç olarak, Khalili Koleksiyonu'nda bulunan bu gömleğin, Anadolu ve Hindistan etkileşimleri kapsamına yerleştirerek, uzun mesafelerde gidip gelen tekstil ürünleri, mühimmat, tüccarlar ve savaşçılar ile hareket eden tılsım teknolojilerinin dolaşımını anlamak üzere değerlendirilmesi amaçlanmaktadır (İnalçık 1960, Petrović 2012). Bu tartışmanın uzun süredir birbirinden ayrı düşünülen Rum ve Hind dünyalarının benzer malzeme, coğrafya ve uygulamalarına yönelik daha kapsamlı çalışmaları teşvik etmesi umulmaktadır.

Stănică, Aurel-Daniel

GEOSPATIAL INTEGRATED SYSTEM (GIS) FOR LOCATION AND PROTECTION OF THE ARCHAEOLOGICAL SITES FROM OTTOMAN DOBROGEA (DOBRUDJA)

Regarding the history of Dobrudja, the documentary sources, which mainly comprise Turkish chronicles and foreign travelers' accounts, always have the same limitations: they are either too few or they contain truncated or incomplete information.

Archaeological research in turn has filled in this gap in documentary information, with notable results regarding habitat structures, necropolises, religious monuments, as well as for certain categories of archaeological materials (pipes, Ottoman ceramics, belt elements, ornaments etc.). However, the results are still far from giving a detailed picture of the settlements and communities in Ottoman Dobrudja.

Although there has been an increase in archeological work in recent years, it is still in its beginning stages for the present period. This paper presents the results provided by archaeological research on the period when Dobrogea was under the administration of the Ottoman Empire (15th-19th centuries).

In accordance with the policies of the Ministry of Culture and National Identity and of the Ministry of Regional Development and Public Administration, it is imperative to use modern information techniques to locate the historical sites with great precision. Starting in 2016, we initiated a project to create a geospatial database based on geographic information techniques (GIS) and satellite positioning systems (GPS), which had as its main objective the archaeological sites of the period between the 15th and 19th centuries, known in the Romanian historiography under the generic name - Ottoman Dobrudja. Within this project, urban spaces, rural settlements, cemeteries, wells, water supply networks, etc. were analyzed.

In order to set up the historical and archaeological folder of the Ottoman fortifications in Dobrudja, we initiated an extensive research project in which we identified the historical documents and cartographic sources where the plans of the Turkish fortresses in Dobrudja appear or are described. This veritable "factory of images", which showed the historical

evolution of cartography throughout history, helped us complete the evolutionary picture of Turkish fortifications. As a result we reached a better understanding of the history of the geographic area, and could identify targets that were thought to have been “missing.” The research had two main phases: the cabinet phase (analysis of topographic and cadastral maps, historical maps, documentary sources, imagery, GIS analysis) and the field phase (archaeological field research, archaeological topography, realization of low altitude aerial photographs by using drones - UAV). The analysis and interpretation of the aerial and satellite photographs was the most intensive activity and the results were integrated into a GIS, since it was considered the most effective working methodology for achieving the objectives.

The methodological approach of recording in detail the archaeological structures belonging to the Ottoman period opens new perspectives in the extensive mapping of the archaeological landscape by studying the effect of the Ottoman conquest and domination in Dobrudja. Also, the delimitation of the archaeological sites and historical monuments was conducted to induce their inclusion in the List of Historical Monuments and to generate protection for the sites and monuments in Ottoman Dobrudja.

OSMANLI DOBRUCA’SININ ARKEOLOJİK SİT ALANLARININ GIS SİSTEMİYLE TESPİT VE KORUNMASI

Dobruca’nın tarihi hakkında Türkçe tarih kitapları ve yabancı seyyahların anlatıları gibi kaynaklar daima aynı sınırlamaları yansıtır: Ya çok kısıdırlar, ya kesilmişlerdir, ya da tamamlanmamışlardır.

Arkeolojik araştırmalar ise, sivil mimari örnekleri, mezarlıklar, dini anıtlar ve lüleler, Osmanlı seramikleri, kemer parçaları süslemeler gibi bazı arkeolojik buluntulardan sağlanan verilerle belgesel bilgi eksikliğini giderilmesine katkıda bulunmuştur. Yine de sonuçlar Osmanlı Dobruca’sındaki yerleşim birimleri ve toplulukların ayrıntılı bir resmini vermekten uzaktır.

Bu dönemin arkeolojik yaklaşım ile incelenmesi çalışmaları henüz başlangıçtadır ve son yıllarda yeni yapılan veya daha eski araştırmalardan yararlanan araştırmaların sayısında bir artış olmuştur. Bu bildiride Dobruca’nın 15.-19.

yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetiminde olduğu dönemine ilişkin arkeolojik araştırmaların sonuçlarını sunmayı amaçlamaktayım.

Kültür ve Ulusal Kimlik Bakanlığı ile Bölgesel Kalkınma ve Kamu İdaresi ve Yöresel Kalkınma Bakanlığının belirlediği politikalar doğrultusunda tarihi yerlerin titizlikle konumlandırılması için modern bilgi tekniklerinin kullanılması zorunludur. 2016 yılında başlayarak, coğrafi bilgi tekniklerini (GIS) ve uydu konumlandırma sistemlerine (GPS) dayanan bir coğrafi veri tabanı oluşturma projesi başlattık. Projenin temel amacı Romanya tarih yazımında genel olarak "Osmanlı Dobrucası" olarak tanımlanan alanda 15.-19. yüzyıllar arasına ait arkeolojik alanları saptamaktır. Proje kapsamında kentler, kırsal yerleşimler, mezarlıklar, kuyular, su şebekeleri vb. analiz edildi.

Dobruca'daki Osmanlı kalelerinin tarihi ve arkeolojik dosyasını oluşturmak için geniş bir araştırma projesi başlattık. Proje kapsamında Tarihi belgeler ve haritalarda bu kalelerin planları ya da tasvirlerini tespit ettik. Bu imgeler Türk kalelerinin zaman içinde gelişen görünümelerini belirlememizi sağladı. Böylece tarihi coğrafyayı daha iyi anlamak ve eskiden "kayıp" olarak nitelenen belirli hedeflerin tanımlanması mümkün oldu. Araştırma iki temel aşamada gerçekeşti: Birincisi topografik, kadastral ve tarihi haritaların, tarihi ve görsel belgelerin ve GIS analizlerinin yapıldığı araştırmalardır. İkinci aşama Arkeolojik saha araştırmaları, arkeolojik topografi, dron kullanımıyla alçaktan çekilmiş hava fotoğrafları gibi alan çalışmalarından oluşur. Hava ve satelit fotoğraflarının analizleri ve yorumlanması en yoğun etkinliği gerektirmiştir, sonuçlar hedeflere ulaşmakta en etkin metot olan GIS'le eşleştirilmiştir.

Osmanlı dönemine ait arkeolojik yapıları metodolojik bir yaklaşımla detaylı olarak kaydettiğimiz çalışma, Dobruca'da Osmanlı fethinin ve egemenliğinin etkisini inceleyerek, arkeolojik peyzajın geniş ve birbiriyle ilişkili haritalandırmasına yeni perspektifler sağlamaktadır. Ayrıca, arkeolojik alanların ve tarihi eserlerin sınırlandırılması yoluyla, Osmanlı Dobruca'sındaki yapıların Tarihi Anıtlar Listesine dahil edilmesi ve bu alanların ve anıtların korunmasının sağlanması hedeflenmiştir.

SINAN'S OTHER PATRONS

Studies on Sinan's legacy focus on his domed mosques and neglect his modest religious monuments containing a hipped roof. This paper aims to have a better understanding of hipped roof masjids designed by Sinan in the 16th century in Istanbul. Both of Sinan's autobiographic texts *Tuḥfetü'l-Mi'mārīn* and *Tezkiretü'l-Ebniye* list the architect's architectural and engineering projects in typological order including their patrons and locations. These texts list forty-five masjids constructed by Sinan, all with alternating courses of stone and brick walls, an entrance portico, a wooden hipped roof with terracotta tiles, and two tiers of windows. These masjids remain obscure in the paucity of wakfiyyas and building inscriptions. Besides, many of these masjids received aggressive interventions during the second half of the 20th century; however, seven of these monuments preserve their 16th-century architectural features and help us understand what the rest of the corpus could have looked like. Almost one-third of these hipped roof masjids were erected in the extramural neighbourhoods of Istanbul while a considerable number of intramural ones were concentrated in Fatih-Yenibahçe. The patrons of these buildings came from diverse backgrounds, yet almost half of them were either the attendants of the inner imperial palace or religious and elite figures. This paper examines Sinan's hipped roof masjids in Istanbul and suggests that these buildings were erected in densely urbanized or extramural neighbourhoods to facilitate everyday life and to consolidate the Ottoman image of the city.

By using methods of building archaeology and multiple archival photographs, these particular hipped roof monuments, which partly lost their authenticity and were altered beyond recognition will be discussed in connection with their architecture and the hierarchical nature of architectural patronage. By using archival photographs, the paper will lastly introduce a hypothetical reconstruction of the *Eski Sarāy pāzārbaşısı Memī Kethüdā mescidi/Bāzārbaşı Memī Kethüzā Mescidi* in Tophane, which was burnt down in a tragic fire in 1870 and heavily destroyed before it was rebuilt as a concrete masjid with a central inner dome in 1959.

SİNAN'IN DİĞER PATRONLARI

Sinan yapıları üzerine yapılan araştırmalar genellikle mimarın kubbeli camilerine odaklanırken daha küçük ölçekli, kırma çatı içeren mütevazi yapılarını göz ardı eder. Bu çalışmanın amacı Sinan'ın 16. yüzyıl İstanbul'unda inşa ettiği kırma çatılı mescitlerini daha iyi anlamaktır. Sinan'a ait mimari ve mühendislik projelerinin patron ve yer isimleri belirtilerek, tipolojik gruplar halinde listelendiği *Tuhfetü'l-Mi'mārīn* ve *Tezkiretü'l-Ebniye*'de mimara ait 45 kırma çatılı mescit yapısından bahsedilir. Taş ve tuğla almaşık duvar örgüsü ile inşa edilen, iki sıra bant pencereci beden duvarlarına sahip bu yapılar son cemaat direkliği ve üzeri kiremit kaplı kırma bir çatıdan oluşur. Yapılara ait az sayıda korunmuş vakfiye ve kitabelerden dolayı bu mescitlerin inşa süreçleri belirsizdir. Ayrıca 20. yüzyılın ikinci yarısında tamamlanan restorasyon çalışmaları yapılarının özgünlüklerini kaybetmelerine sebep olmuştur. Nitekim sadece yedi kırma çatılı Sinan mescidi 16. yüzyıldan kalma özgün beden duvarlarını korur. Bu yapılar aynı zamanda çağdaşı olan diğer Sinan mescitlerinin mimarilerinin anlaşılmasına doğrudan yardımcı olur. Kırma çatılı Sinan mescitlerinin neredeyse üçte biri İstanbul'un Surdışı mahallelerinde inşa edilmiş olup, Suriçi'ndekilerin büyük çoğunluğu ise Fatih-Yenibahçe bölgesinde toplanmıştır. Bu yapılara ait patron statüleri çeşitlilik gösterirken neredeyse yarısı saray ağalarından ve dönemin dini-elit sınıfa ait figürlerden oluşur. Sinan'ın İstanbul'da inşa ettiği kırma çatılı mescitleri inceleyen bu çalışma, bu yapıların şehrin kent dokusunun yoğun olduğu mahallelerinde günlük yaşam kalitesini artırmak ve şehrin Osmanlı imajını güçlendirmek için projelendirildikleri görüşü savunulacaktır. Bina arkeolojisi yöntemi ve çeşitli arşiv fotoğrafları kullanılarak restorasyon çalışmaları sonucu özgünlüğünü büyük ölçüde yitiren ve kısmen tanınmaz halde olan bu yapılar mimari, yer seçimi ve banilik bağlamında ele alınacaktır. Son olarak, arşiv fotoğrafları kullanılarak 1870 yılında yanan ve 1959 yılında içeriden kubbeli, betonarme olacak şekilde yeniden inşa edilen Tophane'deki *Eski Sarāy pāzārbaşısı Memī Kethūdā mescidi/Bāzārbaşı Memī Kethūzā Mescidi*'ne ait varsayımsal bir rekonstrüksiyon tanıtılacaktır.

Şen, Müge

ŞEHZÂDE MEHMED TOMB TILES IN THE LIGHT OF CURRENT INFORMATION

Şehzâde Mehmed complex was built by Mimar Sinan to incorporate the tomb of Sultan Süleyman I's son, who had died while he was a provincial governor. The tomb, which was the reason the sultan had this classical Ottoman period complex built, displays Mimar Sinan's competence as an architect.

Although the tomb does not comprise architectural innovations, its decorative program, which uses old and new elements together, became a model for later tomb decoration. From the diverse elements of decoration from the Quranic verses and the hadith chosen for the inscriptions, to the tiles, stonework, painted, metal and stucco decorations, the entire program must have been designed as a whole.

The interior walls are totally covered by tiles from the floor up to the drum of the dome, while the exterior of the tomb has symmetrically designed polychrome glazed tiles on either side of the entrance portal. In addition to the intensity of the interior tile decoration of the tomb, the column and arch shaped arrangement on the surfaces of the lower-level tile panels of the facades are seen for the first time in this tomb. The tile panels in the polychrome glaze technique repeat the same pattern, except for the three symmetrical panels, in the interior on either side of the portal. The motifs used in the panels are similar to those seen in the early period structures, but they are now in a more naturalistic style, heralding the realistic style that developed in the later buildings. In addition, the tulip motif on the panels above the windows of the tomb is unique for its period.

This paper evaluates the tiles in polychrome glaze technique in terms of their colors, motifs, compositional and technical properties and discusses the identity of the possible master responsible for the tiles as well as their place of production. Since recent research and in situ survey of the tiles indicate that they had undergone several repair works, the present study will utilize the photographs of the tomb from earlier publications to determine and point out the inconsistencies that may have appeared after these repairs.

GÜNCEL BİLGİLER IŞIĞINDA ŞEHZÂDE MEHMED TÜRBESİ ÇİNİLERİ

Kanunî Sultan Süleyman'ın sancak beyliğindeyken ölen oğlu Şehzâde Mehmed için Mimar Sinan'a, önce türbe sonra diğer külliye elemanlarını inşa ettirdiği Şehzâde Mehmed Külliyesi, Klâsik Dönem külliyesidir. Külliyenin var olma unsuru olan Şehzâde Mehmed Türbesi, Mimar Sinan'ın ne denli iyi bir mimar ve tasarımcı olduğunun kanıtıdır.

Mimarî açıdan bir yenilik getirmeyen türbe, süsleme açısından eski ile yeniye harmanlayan ve kendisinden sonra inşa edilecek türbelerin süslemesine öncülük edecek ekole sahiptir. Tezyinatta kullanılan motiflerden, yazı programı için seçilen âyet ve hadislerden, türbenin çini, taş, ahşap, kalemişi, maden, alçı süsleme ve yazı tasarımının belirli bir program dâhilinde düzenlendiği anlaşılmaktadır.

Söz konusu süslemelerden biri olan çini tezyinat, Klâsik Dönem türbeleri içerisinde iç mekân cephe yüzeylerinde zeminden kubbe eteğine kadar hiç boş yer kalmayacak şekilde, dış cephede ise revakta taçkapının her iki yanındaki yüzeylerde birbirinin simetriği olan, renkli sır tekniğindeki çinileriyle ayrı bir özellik göstermektedir. Türbenin iç mekân çini süslemesinin yoğunluğuna ilaveten, cephelerin alt seviyesindeki çini panoların yüzeylerindeki sütunlu ve kemer formlu düzenleme, ilk olarak bu türbede görülen bir program olarak karşımıza çıkmaktadır. Renkli sır tekniğindeki çini panolar, iç mekânda taçkapının her iki yanında birbirinin simetriği olan üç pano haricinde aynı düzeni tekrarlar. Panolarda kullanılan motifler Erken dönem yapılarında görülen motiflerle benzer olmasıyla birlikte, motiflerin artık gerçekçi üsluba yakın çizgilerle verilmiş olması, daha sonra inşa edilen yapılarda karşımıza çıkan gerçekçi üslubun habercisidir. Bunun akabinde, çini tezyinatta ilk defa lâle motifine türbenin pencere alınlık çinilerinde karşılaşıyor olması bakımından üniktir.

Bu çalışmada renkli sır tekniğinde yapılmış çiniler renk, motif, kompozisyon özellikleri ve çinilerde kullanılan teknik yönünden değerlendirilecektir. Tüm bunlardan hareketle de Şehzâde Mehmed Türbesi'nin çini programının ustasının kim olabileceği ve çinilerin üretim yerleri hakkında fikirler tartışılacaktır. Diğer yandan türbedeki çinilerin, değişik zamanlarda onarımlar geçirdiği yerinde yapılan çalışmalar ve gözlemler sonucunda anlaşılmaktadır. Şehzâde Mehmed Türbesi hakkında yapılan eski

yayınlarda kullanılan fotoğraflardan, yerinde gözlemlenen çini panolardaki karolar arasındaki kesim hataları ve çini panoların arasında gördüğümüz aslına uygun olmayan karolar fark edilmiştir. Tüm bu bahsedilen durumlar güncel fotoğraflar ve yapılan çizimlerle desteklenerek aktarılacaktır.

Taner, Melis

IMAGES OF THE EDGE

This paper explores the representations of the eastern frontier of the Ottoman Empire in the second half of the sixteenth century. Taking its initial inspiration from the maps included in Niyazi's *Zafernâme-i 'Ali Paşa* (Book of Victory of Ali Paşa, 1585), it will examine the illustrated chronicles of Eastern campaigns as well as the extensive artwork which is attributed to the flourishing art market of/in post-war Baghdad. By focusing on illustrated manuscripts from both the time of the Ottoman-Safavid war (1578–90) and the time of peace, which followed the Treaty of Istanbul of 1590, I intend to problematize the very concept of the “edge”/“frontier” in Ottoman visual discourse and to inquire into its evolution, at the time when the two territorial empires in confessional conflict were in the process of defining their mutual confessional border.

In the *Zafernâme-i 'Ali Paşa*, Niyazi details the successes of Elvendzade 'Ali Paşa (d. 1598), the governor of Baghdad who was charged with quelling the uprisings at the Ottoman Safavid border. While this manuscript belongs to the textual corpus which highlighted the valor of a commander or governor, its composition brings to the fore the broadening of the patronage base, characteristic of the time. In the context of the Ottoman-Safavid war, therefore, this work invites us to study the frontier as a zone not only of contention but also of opportunity, whereby upstarts could capitalize on the specific position of the region to their advantage.

In this context, particularly remarkable are the messages conveyed by the maps which accompany the *Zafernâme*. Combining visual and textual elements they create a succinct thematic/conceptual vocabulary which defines the frontier/edge/Safavid border from the Ottoman perspective—precariousness, liminality, but also strong sense of interconnectedness of the border region. Thus, one of the maps points out the region ruled by Emir Seccad, the local Arab leader, who feigned submission to the Ottomans and made his living through pillaging merchants traveling between Baghdad and Basra. Further, the “site of war between the Rum and Qizilbash and of the victory of the Rumiyan (Ottomans) and the defeat and rejection of those afflicted ruffians” is pointed out.

In contrast to the period of war, the Treaty of Istanbul of 1590, brought about

more favorable conditions to the Ottomans to exercise control and determine social and also cultural Dynamics in the border region. As a result, a corpus of over thirty illustrated manuscripts emerged from the very frontier region of Baghdad. These manuscripts have a certain stylistic coherence that merges elements of Ottoman, Safavid, as well as Indian art. This corpus reflects the vivacity of the edge, of the transitional zone, located between the

Ottomans and Safavids, and connected through economic networks to farther regions, such as Mughal India. Building on the previously identified more nuanced Dynamics of the wartime, the very emergence of this corpus in the peacetime urges us to rethink our categorizations of what we consider to be hermetically sealed units of Ottoman and Safavid.

By juxtaposing the images of the frontier at a time of war and the images from the frontier at a time of peace, this paper approaches the frontier from multiple perspectives. Through a reading of illustrated and non-illustrated texts from this period, it contextualizes the edge as a zone of both contention and opportunity, whose liminality and in-betweenness turns into a source of creativity and artistic experimentation.

SINIRDAKİ(NİN) RESMİ

Bu sunum Osmanlı İmparatorluğu'nun doğu sınırının temsili üzerinedir. 1585 tarihli Niyazi'nin *Zafernâme-i Ali Paşa*'sında mevcut iki haritadan ilhamını alarak serhadle ilgili bir takım kavramsal sorular ortaya koyar. Hem 1578–1590 Osmanlı-Safevi savaşı döneminden hem de 1590 itibariyle barış döneminden eserleri incelerken sınır kavramını sorunsallaştırmayı amaçlar.

Niyazi'nin *Zafernâme*'si Bağdat valisi Elvendzade Ali Paşa'nın (ö. 1598) Osmanlı-Safevi sınırında ayaklanmaları başarılı bir şekilde bastırmasını konu alır. Bu dönemde yaygınlaşmakta olan serdarların veya valilerin başarılarını ortaya koyan resimli yazmalar bağlamında incelenebilirken aynı zamanda tabanı genişlemekte olan patronajı da gösterir. Osmanlı-Safevi savaşlarının bağlamında yazılmış olan bu eser sınır bölgesini sadece bir çatışma alanı olarak değil, aynı zamanda fırsat alanı olarak da görmemizi sağlar.

Bu bağlamda bu eserdeki haritalar da çatışma ve fırsatı yansıtır. Bağdat'tan

Bayat'a, Bağdat'tan Dizful'a, oradan Şuştar'a mesafeleri belirtir. Ayrıca kalelerin, dağların ve nehirlerin etrafına adeta sarılmış şekilde yazılan metin hem yön hissini hem de birbirine bağlılığı gösterir. Daha ilginç, haritalardan biri Bağdat'la Basra arasında seyahat eden tüccarları yağmalayarak geçimini sağlayan bedevi hakim Emir Seccad'ın kontrolü altında olan bölgeyi işaret eder. Ayrıca, haritada "Kızılbaş" ile "Rumiyan"ın savaştığı ve "Rumiyan"ın muzaffer olduğu bölge de belirtilir. Bu eserdeki haritalar sınır bölgesinin kararsızlığını ve geçişliliğini yansıtır. Niyazi'nin *Zafernâme*'si bu dönem yazılan ve vali ya da serdarların başarılarını yansıtan bir grup eserden bir tanesidir. Sanat hamiliğinin tabanının yaygınlaştığı ve Osmanlı-Safevi savaşlarının ve hemen sonrasının bağlamında incelendiğinde bu eser serhadi sadece çatışma alanı olarak değil aynı zamanda bir fırsat alanı olarak da görmemizi mümkün kılar.

Öte yandan 1590'da barışın sağlanmasıyla beraber yaklaşık 10-15 sene içinde yine sınır bölgesi olan Bağdat'ta otuzu aşkın resimli el yazması üretilmiştir. Kendi içinde az çok stilistik olarak yakınlık gösteren bu eserler Osmanlı, Safevi ve Hint sanatından stilistik etkiler taşır. Osmanlı ve Safevi imparatorluklarının sınırında ortaya çıkan bu el yazmaları aynı zamanda sınırın, geçiş bölgesinin canlılığını da yansıtır ve özellikle sanki hiç değişmemiş gibi görünen "Osmanlı" ya da "Safevi" tanımlarımızı da yeniden sorgulamamızı teşvik eder. Bu bildiri, sınır bölgelerine farklı perspektiflerden yaklaşılmaya çalışmaktadır. Savaş zamanı doğu sınırının temsilinden, barış zamanında sınırdan temsile doğru ilerler. Bu eserleri dönemin kaynaklarıyla beraber incelerken sınır bölgesini hem çatışma alanı olarak hem de fırsat alanı olarak ortaya koyar.

Teslenko, Iryna
Aliadinova, Dilyara

GLAZED CERAMIC TABLEWARE IN EARLY OTTOMAN CRIMEA

After the successful campaign of the grand vizier Gedik Ahmed Pasha to the Crimea in 1475, Southern Taurica and the eastern edge of the Kerch Peninsula, which previously belonged to the Genoese and the local principality of Theodoro, became part of the Ottoman Empire. This event, as well as new political and economic realities, had a significant impact on the material culture of the local population. Substantial alterations also occurred in the ceramic assemblage.

The events of 1475 entailed a crisis of local pottery production. Archaeological data clearly indicates the gradual disappearance of the glazed pottery of the previous epoch. First of all, colorful tableware of the “Caffa Style”, which was widespread in the Crimea and in Northern and Eastern Black Sea Region during 1400-1475, faded from the market.

At the same time, the inexpensive imported tableware from other territories of the Ottoman Imperia filled in the gap left by the local glazed pottery. The imports from Anatolia became a significant part of the Crimean ceramic assemblage, especially for the early period of Ottoman rule. There are not only commonly known tableware with cobalt paintings from the Iznik workshops, but also green and brown and sgraffito vessels, which are not well studied yet. Among the latter there is a bowl decorated with an Arabic inscription. The style and manner of writing may indicate the origin of both the artisan, who made the bowl, and probably the entire group of ceramic wares to which this vessel belongs. Moreover, even coarse wares, including glazed cooking pots, were imported.

According to the written sources of the first half of the 16th century, pottery manufacturing in Taurica, particularly in the Ottoman province Kefe (former Genoese Caffa) also persisted. However, in the Ottoman period vessels in new forms and decorations, more common for the central regions of the Imperia, began to prevail among the ceramic utensils of the local inhabitants. So, for instance, deep hemispherical bowls became typical for everyday tableware and chamber pots were integrated into the local culture, while the local glazed ceramics mostly lost their varied

decoration. Only green or less often, brown painting remained, and by the end of the 16th – early 17th centuries vessels were decorated by an impression of the gearwheel on their outside, and in their inside with concentric circles engraved in the center of the bowls under the engobe coating.

Recovery of the local pottery manufacturing required quite a lot of time. The noticeable predominance of Crimean glazed ceramic over imported ones was noticeable only from the 17th century. Around this time local wares steadily occupied their niche in the regional trade. Researchers note numerous finds of the Crimean glazed pottery outside the peninsula in the second half of the 17th – early 18th centuries.

The aim of this research is an exploration of the changes in the glazed ceramic assemblages of the Crimea in the Early Ottoman times. The study is based on archaeological finds dated to the end of the 15th and the 16th century from several Crimean sites (Sudak, Alushta, Partenit, Balaklava etc.), which were partly presented by the authors earlier, as well as on the publications of materials from the excavations in Turkey.

KIRIM'DA ERKEN OSMANLI DÖNEMİ SIRLI SERAMİKLERİ

1475 yılında sadrazam Gedik Ahmed Paşa'nın başarılı seferinden sonra, daha önce Ceneviz'e ve Theodoro'nun yerel beyliğine mensup olan Kerç Yarımadası'nın doğu ucu ve Güney Taurika Osmanlı imparatorluğunun bir parçası haline gelir. Bu hakimiyet sadece yeni politik ve ekonomik olgulara yol açmanın yanında yerel nüfusun maddi kültürü üzerinde de önemli bir etki yaratır. Bu etkiyi yörenin seramik sanatında da gözlediğimiz önemli değişikliklerde de izlemek mümkündür.

1475'ten sonra yerel seramik üretimi azalmıştır. Arkeolojik veriler, önceleri bölgede görülen sırlı seramiğin yavaş yavaş kaybolduğunu gösterir. İlk olarak 1400-1475 arasında Kırım, Kuzey ve Doğu Karadeniz bölgesinde yaygın bir kullanımı görülen, “Kefe işi” olarak bilinen bol renkli sofraseraamikleri pazardaki payını yitirir ve Osmanlı imparatorluğunun diğer bölgelerinden ucuza ithal edilen seramikler bu yerli sırlı seramiğin boşluğunu doldurur. Özellikle Osmanlı yönetiminin erken dönemlerinde,

Anadolu'dan ithal edilen seramiklerin Kırım'da bulunan seramikler arasında önemli bir yeri vardır. Bunlar arasında sadece kobalt mavi boyamalı ünlü İznik seramikleri değil, şimdiye dek yeterince çalışılmamış olan yeşil, kahverengi ve sgraffito bezemeli kaplar da bulunur. Seramik buluntular arasında Arapça bir yazıtla süslenmiş kâse de vardır. Yazının üslubunun ve yazılma tarzının hem ustanın hem de benzer kaplardan oluşan tüm grubun üretim yerine işaret ettiği düşünülebilir. Ayrıca, aralarında sırlı pişirme kaplarının da bulunduğu kaba seramikler de ithal edilmiştir.

16. yüzyılın ilk yarısından yazılı kaynaklara göre, Taurika'da, özellikle Osmanlı vilayeti Kefe'de (Ceneviz dönemi Caffa'sı), çanak çömlek üretimi devam etmiştir. Osmanlı döneminde, Osmanlı merkezlerinde kullanılan kapların yeni form ve bezemelerinin yerlilerin seramik kap kacakları arasında giderek yaygınlaştığı anlaşılmaktadır.

Giderek, örneğin derin kaseler günlük sofrta takımları içinde sıklıkla görülmeye başlamış ve yerli kültür yeni işlevli kaplarla da tanışmıştır. Yerli sırlı seramikler zengin dekorasyonlarını yitirirler. Sadece yeşil ve daha az olarak kahverengi bezemeler görülmeye başlar, 16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılın başlarında kaplar dışta dişli çarklarla yapılan baskı bezemelerle, içte ise astarın altına kazımayla yapılmış eş merkezli iç içe dairelerle bezelidir.

Yerel seramik üretiminin yeniden canlanması oldukça uzun bir zaman almıştır. Kırım sırlı seramiği ancak 17. yüzyılda ithal örnekler arasında belirgin bir üstünlük kazanmaya başlarlar ve yerel ürünler bölgesel ticaret pazarında kendilerine bir yer bulurlar. Araştırmacılar, 17. yüzyılın ikinci yarısı ve 18. yüzyıl başlarına ait Kırım sırlı seramiğinin yarımada dışındaki bölgelerde yoğun bir şekilde bulunduğunu saptamışlardır.

Sunulacak bu araştırmanın amacı, Kırım'da bulunan erken Osmanlı dönemi sırlı seramiklerde gözlenen değişiklikleri belirlemektir. Çalışma, daha önce kısmen yayınlanmış, arkeolojik verilerle 15. yüzyılın sonlarına ve 16. yüzyıla kesin olarak tarihlenebilen, Kırım'daki kazı alanlarında (Sudak, Alushta, Partenit, Balaklava gibi) bulunmuş malzemeden hareketle yapılmıştır. Ayrıca Türkiye'de yapılan kazı araştırmalarının sonuçlarına dair yayınlardan da yararlanılmıştır.

Tükel Yavuz, Aysıl

THE SELJUK CARAVANSARAY ON THE SAMSUN-AMASYA ROAD: ÇAKALLI HAN

Çakallı Han is the only Seljuk caravansaray known on the road descending from Samsun on the Black Sea, to Amasya. When K. Erdmann visited Çakallı Han in 1951 and 1954, its shelter was still retaining most of its features, including its superstructure while the surroundings of the courtyard were hardly visible. The longitudinally oriented shelter section of the medium sized Han has three parallel vaulted galleries, which relate to each other through a row of arches on the intermediary walls. The building does not carry an inscription. The publications by K. Erdmann and others refer to the name of a Seljuk Sultan or attribute it to a shorter period through comparisons with other Anatolian Seljuk Period caravanserais.

The Çakallı Han was restored during 2006-2014 and is now used as a restaurant. A measured survey was done under the direction of the Samsun Museum to understand and evaluate its construction, function, and extended use. The walls of the building are about 2.00- 2.20 meters thick, which shows that it was built as a roadside stronghold. Further investigation led to determining several different periods of construction, namely four or five, which came after major disasters like an earthquake. The Seljuk caravansaray coincides with the third and fourth stages. In the First Stage it may have been a Roman post station. Each of the three parallel-vaulted spaces could be entered individually. The Second Stage, which is difficult to attribute to the same or any other later period, is marked by the collapse of the superstructure and upper part of the walls. At the side aisles, instead of reconstructing the walls and the vaults, the width of the walls were reduced; thus new vaults with wider spans were constructed over the side aisles. In the Third Stage the intermediary walls were pierced with arches in triple tiers on top of each other. The Fourth Stage was after another major collapse: most of the intermediary arches were damaged and each was restored as far as possible when the construction of the service spaces around the courtyard were constructed. The courtyard displays several features shared with other Seljuk caravansarays. Although the han is recorded in the Ottoman sources as “Bergos kervansarayı” and its revenues listed, the only visible Ottoman intervention is a window in the central

aisle, which most probably is an enlarged version of the slit window of the previous stage. These stages evidence its continued use in spite of the disasters it underwent while each intervention reflects the tendencies and characteristics of its time.

Çakallı Han is among the few *hans* that is mentioned in the written sources. Existing 19th century documents and travel accounts provide some information on this structure and the particular road it serves, especially after the 1838 Balta Limanı Trade Convention that encouraged wider scale trade around the Black Sea, the introduction of steamboats, the Crimean war and deportations of masses of people. The first Ukrainian Ambassador to Turkey, General Frunze, is among the last people, who mentioned Çakallı Han, his stay and what it looked like, on his way to Ankara in 1921.

Çakallı Han is a rare example that demonstrates the evolution of roadside structures that were necessary for the continuation of the State. Through its continuous use from its construction to the present day, it reveals what these roadside buildings looked like and how they changed.

SAMSUN-AMASYA ARASINDAKİ SELÇUKLU HANI: ÇAKALLI HAN

Samsun'dan güneye inen yolun üzerinde, Amasya'ya kadar bilinen tek Selçuklu kervansarayı Çakallı Han'dır. K. Erdmann tarafından incelendiği tarihte (1951, 1954) barınak kısmı, örtüsü dahil ayakta idi; avlunun yan duvarlarını çevreleyen mekânlar ise toprak altında kalmıştı. Orta boyuttaki hanın diklemesine yerleştirilmiş barınak kısmı üç sahnalıdır. Ara duvarların kemerlerle birbirine bağlandığı yan sahnalarını hayvanların, orta sahnını ise insanların kullandığı bir yapıdır. Kitabesi bulunmayan yapı benzer hanlarla karşılaştırılarak tarihlendirilmiştir. Daha sonra yayımlanmış araştırmaların bir kısmı yapıyı daha geniş bir çerçeveye oturtmakla birlikte, bazıları bir Sultan dönemine veya otuz-kırk yıllık bir zaman dilimine atfeder.

2006-2014 yılları arasında Samsun valiliği tarafından onarılan Han günümüzde restoran olarak kullanılmaktadır. 2006 yılında restorasyon projesi kapsamında Samsun Müzesi'nin denetiminde, barınak kısmının içinde parça parça, avluda ise dış duvarların çeperinde temizlik kazısı yapılmıştı. Ortaya çıkan kalıntılar ve izlerin verdiği bilgi ile üretilen rölöve çizimleri

ve fotoğraflar yapının dokusunun haritalanmasını, çözümlenmesini sağladı.

Çakallı Han'ın dış duvarları 2.00-2.20m. kalınlığındadır. Bu da Çakallı Han'ın korunma ve savunma amaçlı bir yapı olarak başladığını gösterir. Yapıdaki araştırma deprem gibi güçlü bir afetten sonra gelen dört veya beş dönemi olduğunu gösterdi. Selçuklu kervansarayı bu aşamalardan üçüncü ve dördüncüsü ile örtüşebilir. İlk yapılışında yapı bir Roma Dönemi posta menzili olabilir. Çok kalın duvarları olan üç diklemesine mekâna kapı önündeki kısımdan giriliyordu. Yanlardaki mekânlar beşik tonozla örtülüydü. Şiddetli bir afetten sonra gelen ama bir dönem tanımı yapılamayan ikinci aşama öncesi örtü ile birlikte yıkılmış olan kalın duvarların üst kısımları yükseltilmemiş, yıkık kısmın üstüne ince duvarlar örülmüştü. Üçüncü Aşamada tonozlar arasındaki duvarlar üstüste üç kemerle örtülen açıklıklarla delinmiş ve mekânlar arasında en azından görsel bir bağlantı sağlanmıştı. Yine şiddetli bir yıkıma uğrayan yapıda görsel bağlantıyı sağlayan kemerler kısmen yıkılmıştı. Dördüncü aşamada bu kemerler olabildiğince tamir edilmiş, avlu ve etrafındaki mekânlar inşa edilmişti. Avlunun bütün özellikleri diğer Selçuklu hanlarında yaygın özellikleridir. Osmanlı belgelerinde adı “Bergos kervansarayı” olarak geçen ve gelirleri kaydedilen handa izlenebilen tek Osmanlı katkısı orta sahnın dış duvarındaki büyükçe, kemerli penceredir ki o da herhalde zaten varolan şevli pencerenin büyütülmüş şeklidir. Bu aşamalar, yapının yaşadığı afetlere rağmen kullanımının devam ettiğini ve yapılan müdahalelerin döneminin eğilim ve özellikleri taşıdığını belirler.

Çakallı Han hakkında bilgi veren kaynaklar görece zengindir. Özellikle 19. yüzyılda, Balta Limanı anlaşmasından sonra artan Karadeniz ticareti, buharlı gemilerin geliştirilmesi, Kırım savaşı ve göçleri üzerindeki kaynaklar ve gezi kitapları bu yol ve de Çakallı Han hakkında ilginç bilgiler verir. 1950lerden önceki son kaynaklardan biri 1921’de Ukrayna orta elçisi olarak Ankara’ya gelen General Frunze’nin betimlemesidir.

Çakallı Han, bir devletin işlemesi için gerekli bir yolüstü yapısının nasıl değişerek günümüze ulaştığını gösteren ender örneklerden biridir. Yapı, günümüze kadar belgelediği yaşanmışlıkla yolüstü kuruluşlarının yapılış ve gelişimini ve nasıl evrildiğini birinci elden anlatır.

Türker, Deniz

ABDÜLLATİF SUBHİ PAŞA'S CABINET OF COINS: OTTOMAN BIBLIOPHILIA, HISTORY, AND EGYPT

This paper will revisit the bureaucratic career and scholarly work of Abdülatif Subhi Paşa (d. 1886), a prominent Tanzimat statesman and pioneering numismatist of the 19th century, whose much-overlooked itinerant early life between Morea and Egypt shaped his later contributions to Ottoman state reforms. By weaving together the extant yet fragmentary biographical accounts on him, the paper chronologically follows three strands of inquiry. The first is an attempt to highlight the roles of Subhi and his father Abdurrahman Sami Paşa in the burgeoning Cairene court of Mehmet Ali Paşa in the early half of the 19th century, in order to better contextualize the competitive relationship between Istanbul and Cairo vis-à-vis early state reforms. My second line of inquiry will be to examine Subhi's active role in promulgating histories of Islam through his active translation work--equally understudied--on the scholarship of Ibn Khaldun and his pupil Al-Maqrizi. I argue that Subhi's interest in pre-Islamic and Islamic coinage was sparked, while a young bureaucrat in Mehmet Ali's court tasked with restructuring Egypt's contemporary economy, by his close-reading of these two medieval thinkers and their takes on successful monetary policies. It is here that I examine 19th-century notions of history and numismatics as associated sciences. The short treatise on history, *Hikmet-i Tarih* (Philosophy of History), written by Ahmed Vefik Paşa, Subhi's rival in bibliophilic knowledge and library-ownership, will be a key text in grappling with the place of numismatics in history writing. My third line of inquiry is on Subhi's much-overlooked yet remarkably hands-on involvement with the drafting of the Antiquities laws of 1869 and 1874 while assigned to high level posts in the Ottoman Ministry of Endowment and Education. Subhi's early-20th century biographers all assert that it was him, who laid the groundwork of Ottoman museological movements that gave way to individuals like Osman Hamdi.

Rather than reading Ottoman antiquarianism as one established through the influence of European Orientalists, I argue that an interest in history, collecting, and museum-making hit its own stride in the Ottoman sphere through scholar-bureaucrats like Suphi Paşa and their deep critical

engagement with medieval Islamic histories. I also argue that Ottoman museology had a longer history than one that is correlated with Osman Hamdi's rise to fame. Concern for antiquities and a desire to display them began in the intricate ministerial networks of the Tanzimat era, especially through the intellectual, productive rivalries between individuals like Suphi Paşa and Ahmed Vefik Paşa.

ABDÜLLATİF SUBHİ PAŞA'NIN MESKUKAT TAKIMLARI: OSMANLILARDA KİTAPSEVERLİK, TARİH VE MISIR

Bu bildiri Tanzimat kurumlarının ve numizmatik biliminin öncülerinden Abdülatif Subhi Paşa'nın bürokratik kariyeri ve bilimsel çalışmalarını tekrar gözden geçirirken, Mora ve Mısır arasında geçen gençliğinin Osmanlı devlet reformlarına olan etkisine ışık tutmaktadır. Bildiri, günümüze kadar gelen fakat parça parça bulunan Subhi biyografilerini kronolojik olarak kurgulanmış üç sorgu üzerinden birbiriyle ilintilendiriyor. Bu sorguların birincisi Subhi ve babası Abdurrahman Sami Paşa'nın 19. yüzyılın ilk yarısında Mehmet Ali Paşa'nın Kahire'de kurmakta olduğu yönetim düzeninde oynadıkları merkezi roller üzerine düşünmek ve bu bağlamda İstanbul ve Kahire arasındaki devlet kalkındırma rekabetini ayrıntılandırmak. Bildirinin ikinci sorgusu Subhi'nin İslamiyet'in erken dönemi üzerine yazılmış tarih metinlerini (özellikle Ibn Haldun ve öğrencisi Makrizi odaklı) yoğun bir tercüme programı ile Osmanlı okuyucusuna yayması üzerine kurulu. Subhi'nin İslam öncesi ve İslami para koleksiyonerliğine ilgisinin, Mehmet Ali Paşa'nın sarayında genç bir bürokrat iken Mısır'ın çağdaş ekonomisini yeniden yapılandırmakla görevli olduğu dönemde arttığı ve bu iki ortaçağ düşünürünün başarılı para politikaları üzerine yazdıklarını benimsemesi sonucu geliştiğini öne sürüyorum. Burada, 19. yüzyılda tarihçilik ve numizmatlığın birbiri ile ilişkilendiren iki "bilim dalı" olduğuna dikkat çekiyorum. Bu doğrultuda Subhi'nin kitap bilgisi ve kütüphane sahipliğindeki rakibi Ahmed Vefik Paşa'nın yazdığı *Hikmet-i Tarih*'in merkezi bir metin olarak tanıtıyorum. Bildirinin üçüncü ve son sorgusu, Subhi'nin gözden kaçırılmış fakat evkaf ve maarif nezaretlerinde vezirlik yaptığı sürelerde üzerlerinde dikkat çekici derecede yakından çalıştığı 1869 ve 1874 senesi tarihi eser nizamnameleri üzerine. 20. yüzyılda Subhi ile ilgili biyografi yazarlarının tümü, Osmanlı müzeciliğinin temellerini onun ortaya çıkardığını ve Osman Hamdi gibi bireylere yön çizdiğini öne sürerler.

Tütüncü, Mehmet

SOME UNPUBLISHED OTTOMAN ART OBJECTS FROM THE HOLY MOSQUES OF MECCA AND MEDINA

Objects from the holy Mosques of Mecca and Medina, which are now kept in the Topkapı Palace Museum or in the collections of western museums have been the subject of many studies. Those that are still kept in the holy mosques or in collections in Saudi Arabia, however, have not been the subject of a systematic study. This contribution is an attempt to make available these objects.

The holy cities of Mecca and Medina had great importance for the Ottoman sultans since they derived their legitimacy as the leaders of the Islamic World from the fact that they had the right to both protect and serve them. Therefore they donated precious gifts and initiated building and restoration activities there.

The greater part of the Ottoman gifts for the Mosque of the Prophet and the Kaaba were returned to Turkey during World War I and are now kept at the Topkapı Palace. But there are still some very interesting objects, both in the holy mosques and museums in Mecca and Medina. These objects were not studied earlier since many were kept in storage and photographing those that were being displayed was not allowed. In recent years the rules for studying and photographing inside the holy mosques were eased for a while, and we have been able to make some photos. Furthermore, some objects are now exhibited in the museums that have opened recently. In our contribution we would like to present and evaluate some of these gifted objects.

Some of the most significant of these works are two 19th century paintings depicting the Mosque of the Prophet and the Kaaba that are kept in the mosque in Medina, candlesticks and textile covers kept in the Library of King Abdulaziz, an Ottoman calligraphy panel bearing poetry written by Yesarizade Mustafa İzzet Efendi and an excellent Ottoman inscription panel that were at the Kaaba but are now kept in the Museum of the Haramayn as well as some metal objects, like the fence of the Maqam of Ibrahim with a bronze inscription from the time of Sultan Süleyman, also kept in the same museum.

We will present the Ottoman objects in Mecca and Medina and discuss their relevance to the similar works of art from the same period.

MEKKE VE MEDİNE'DE YAYINLANMAMIŞ BAZI OSMANLI SANAT ESERLERİ

Mekke'de Kâbe-i Muazzama ve Medine'de Mescid-i Nebevi'den getirilen ve bugün Topkapı sarayında mukaddes emanetler dairesi ve batı müzelerinde bulunan koleksiyonlardaki eserler sanat tarihi açısından birçok yayına konu olmuştur. Fakat bu iki kutsal mekânda hala bulunan veya Suudi Arabistan'da müzelere kaldırılan sanat eserleri ise hiçbir şekilde ilmi bir araştırma malzemesi olmamıştır. Biz bu bildiride bu sonuncu eserleri ele alacağız.

Osmanlı Sultanları için kutsal beldeler Mekke ve Medine olağanüstü öneme sahiptiler. Çünkü onlar İslamiyet'in önderleri olma hakkını bu iki şehrin koruyucu ve hizmetçisi (hami ve hadim) olmalarına borçluydular. Bu hamilik ve hadimlik çerçevesinde Mekke ve Medine'ye gönderilen hediyeler arasında üstün sanat eserleri ve objelerde bulunmaktaydı.

Bu eserlerin önemli bir kısmı Birinci Dünya Savaşında Türkiye'ye getirilerek bugün Topkapı sarayı kutsal emanetlerde saklanmaktadır. Bununla birlikte Mekke ve Medine şehirlerinde gerek yerlerinde gerekse müzelerde birçok sanat eseri objeler bulunmaktadır. Bu eserler literatürde hiç yer almamaktadırlar. Bunun sebebi ise gerek kutsal mekânlarda fotoğraf çekilmesinin son yıllara kadar yasak olması, gerekse bu objelerin depolara kaldırılarak araştırmaya kapatılması idi. Son yıllarda kutsal mekânlarda fotoğraf çekmeye müsamaha ile yaklaşılmaktadır, bunun yanında depodaki eserlerde yeni kurulan müzelerde sergilenmeye açılmıştır. Bu bildirimizde şimdiye kadar bilinmeyen bu sanat eserlerinin ilk tanıtımları ve değerlendirilmeleri yapılacaktır.

Bunlar arasında Mescid-i Nebevi'de bulunan 19. yüzyıla ait biri Mekke diğeri Medine'yi resimleyen iki yağlıboya tablo, Sultan Abdülaziz kütüphanesindeki kandiller, örtüler ve cam eserler sayılabilir. Mekke'de Haremeyn müzesinde Yesarizade Mustafa İzzet Efendi tarafından yazılmış ve Kâbe'nin içinde asılmış olan şiir ve hat olarak en zirve bir Osmanlı kitabesi ve Sultan Süleyman tarafından yaptırılan metal eşyaları sayabiliriz.

Bu sanat eserleri tanıtılarak zamanındaki diğer sanat eserleriyle mukayesesi ve karşılaştırılması yapılacaktır.

**Uluç, Lâle
Keskiner, Bora**

FROM SCROLLS TO ALBUMS AND THE BIRTH OF THE *QIT'Â* IN OTTOMAN CALLIGRAPHY

This paper analyzes the word *qit'a*, which derives from and the Arabic *qaṭa'a* (to cut). It is used in at least two Istanbul albums compiled in the 15th and 16th centuries respectively: In the first it refers to a quatrain and in the second to an example containing four couplets. 16th century *tazkira* (biography) and preface authors use it to refer to calligraphy examples. In the secondary literature it is used as a poetic form as well as calligraphy examples. It is generally translated into English as a calligraphic specimen/sample/exercise, piece, fragment, an individual page of calligraphy or a poetic form. As is implied by these various definitions, the calligraphies that are today referred to as *qit'as* have various formats and are written in *nasta'liq* as well as the Six Pens.

When it is used as a poetic form, the word *qit'a* denotes a quatrain, or a piece of a longer poem. However, when it is used to refer to a wide variety of calligraphies in diverse formats and scripts, it becomes somewhat confusing. The reason why examples in Six Pens written in the two-script format are conventionally referred to as such is never explained. The definitions of a “*qit'a*” or “the *qit'a* format” provided in some of the publications on calligraphy remain specific to the shape of the examples that are being discussed, while calligraphy examples in different formats are also referred to as *qit'as* by the same authors.

The first part of this paper focuses on a closely related group of similarly assembled pages from a number of albums preserved in the Istanbul libraries that include pasted sections of calligraphy scrolls comprising maxims in Arabic and/or Arabic poetic couplets written in the six-pens. By analyzing the 13th and 14th century dated and signed scroll sections found in the early albums from the 15th century, it first demonstrates that such scrolls had an often-employed format. Then, depending on the order that must have been usual in the scrolls from the period of Yāqūt al-Musta'simī and his students, it analyzes the development of new forms that were introduced by the Timurid calligraphers that are preserved in the Istanbul albums.

The second part of the paper concentrates on the calligraphic pieces traditionally referred to as *qit'a*, a word that literally signifies a piece of a whole both in calligraphy and in poetry in the Persianate world. It links the origin of the word *qit'a* to scroll sections pasted into albums and analyzes the use of the term “*qit'a* format” in the secondary literature. The term *qit'a* appears to have been detached from its original meaning and acquired a canonical format throughout centuries.

The paper then focuses on the use of the term *qit'a* and its format in the Ottoman tradition. It shows that both the format and certain lines of the 14th and 15th century scrolls were first duplicated in the 16th century by the Ottoman calligrapher Shaykh Hamdullah. The format of the separate sections of the earlier scrolls also began to be used independently from the 16th century onwards and were each referred to as a *qit'a*. Calligraphic pieces written in this format then proliferated from the 18th century onwards.

RULOLARDAN ALBÜMLERE HAT *KIT'ALARI* VE OSMANLI HAT SANATINDA *KIT'ANIN DOĞUMU*

Bu bildiri Arapça *kaṭa'a* (kesmek) fiiliyle aynı kökten türetilmiş olan *kıt'a* kelimesini irdelemektedir. En azından 15 ve 16. yüzyıllarda derlenmiş olan iki İstanbul albümünden ilkinde bir dördlük, diğerinde ise dört beyit içeren bir yazının nitelendirilmesinde kullanılmaktadır. 16. yüzyıl tezkire ve mukaddimelerinde de bu kelime hat örnekleri için kullanılmaktadır. İkincil kaynaklarda hem bir şiir formu hem yazı örneği anlamlarında kullanılmaya devam etmekte, İngilizce çevirilerde karşılığı hat örneği, parça, [tam olmayan] tek hat sayfası, ya da şiir formu olarak verilmektedir. Bu tanımlardan da anlaşıldığı üzere bugün *nesta'lik* hatla ya da *aklâm-ı sitte* ile yazılmış, “*kıt'a*” diye adlandırılan hat eserlerinin şekli değişkendir.

Şiir formu anlamında kullanıldığı zaman *kıt'a* “dördlük” ya da bir şiirin bir kısmı anlamına gelir. Hat bağlamında kullanıldığında ise, *kıt'aların* muhtelif düzenlemeleri ve kaleme alındıkları farklı yazı türleri durumu karıştırmaktadır. *Aklâm-ı sitte*'den iki hat türüyle yazılmış eserlere *kıt'a* denmesinin sebebi henüz izah edilmemiştir. Hat konusuna eğilen bazı yayınlarda verilen *kıt'a* yahut *kıt'a* biçimi tanımları, yazarın incelemekte

olduğu eserin şekliyle sınırlıdır. Ancak aynı yazarlar farklı formlardaki hat örneklerine de *kıt*'a demektedirler.

Bu bildirinin ilk bölümü İstanbul kütüphanelerinde bulunan birbirine benzer şekilde düzenlenmiş bir albüm grubunda yapılandırılmış olarak günümüze gelmiş, *Aklam-ı Sitte* ile yazılmış Arapça özdeyişleri ve şiir dördlüklerini içeren hat tomarlarıyla ilgilidir. 15. yüzyılda düzenlenmiş albümlerdeki tarihli ve imzalı 13. ve 14. yüzyıl tomar parçaları çözümlenerek öncelikle bu yazıların sıklıkla aynı formatta hazırlandığı gösterilecektir. Bundan sonra, Yakut el Musta'asimi ve öğrencilerinin hat tomarlarında kullandıkları biçime dayalı olarak Timurlu dönemi hattatlarının yarattığı yeni düzenlemelerin gelişimi kısaca irdelenecektir.

Bildirinin ikinci bölümü ise Fars kültürünün hakim olduğu çevrelerde geleneksel tanımıyla *kıt*'a olarak bilinen hat ve şiir parçalarıyla ilgili olacaktır. Bu bölümde *kıt*'a teriminin kaynağının albümlere yapılandırılmış rulo parçalarından geldiği tartışılacak ve bu terimin modern literatürde nasıl kullanıldığı çözümlenecektir. Bu çözümlenecek, *kıt*'anın zaman içinde özgün anlamını yitirip kalıplaşmış bir form kazanmış olduğunu gösterecektir.

Son bölümde *kıt*'a teriminin ve formunun Osmanlı hat geleneğinde nasıl bir anlam kazandığı üzerinde durulacaktır. Bu bölümde, 14. ve 15. yüzyıl hat tomarlarının Osmanlı hattatı Şeyh Hamdullah tarafından yapılan kopya/ yorumlarının 16. yüzyıldan itibaren nasıl tomarlardaki varlıklarından bağımsız olarak kullanıldıkları ve *kıt*'a olarak tanımlandıkları tartışılacak ve bu formatı izleyerek yazılan hat örneklerinin 18. yüzyıldan itibaren yaygınlaşması ele alınacaktır.

Vasilyeva, Daria

OTTOMAN COSTUME BOOKS FROM THE COLLECTION OF FRANZ TAESCHNER IN THE STATE HERMITAGE MUSEUM

This paper focuses on four albums stored in the Hermitage Museum in St Petersburg, Russia, known to be coming from the collection of the German Orientalist Franz Gustav Taeschner. Until now the albums, which had been loaned by the collector to the Staatliche Museen as early as in 1937, were believed to have been perished in World War II, but they were transferred to the Hermitage Museum between 1946-49. The fate of the fourth missing album with the same provenance remains unknown. The rest of the collection of manuscripts, owned by Taeschner and numbering 131 volumes, as well as his personal papers and folders with photographs, was offered for sale by the Leiden firm of E. J. Brill and acquired by the Leiden University Library in 1970.

All albums belong to the genre of costume books (with one of them being a combination of an album amicorum and a costume book), produced by both European and Ottoman painters from the mid-sixteenth century onwards that feature portraits of Ottoman individuals, and are well established in the multicultural milieu of Ottoman Turkey. One of these, published as a facsimile in 1925, became widely known as the Taeschner Album. Compiled around 1660, it contains 55 drawings that follow the style generally referred to as ‘bazaar painting’, produced locally and primarily intended for the European patrons. Initially it formed a single commission together with the Cicogna Codex, now in the Museo Civico Correr in Venice. This is suggested not only by the unique character of the repertoire of the St Petersburg and Venetian albums, that include portraits of Ottoman Sultans, images of the Sultan’s palace and its inhabitants, multi-figure genre scenes representing daily life of the Ottomans, their religious customs and public feasts, architectural objects located in Istanbul and Edirne, along with depictions of diplomatic life of Venetians at the Ottoman Court and battle scenes of the Cretan war, many of them being untypical subjects for traditional costume books, but also by the detailed Italian glosses, featuring on both albums’ folios, undoubtedly written in the same hand. According to E. Natalie Rothman, the once single album was commissioned by Giovanni Battista Ballarino, secretary to the Venetian bailo.

The second album, which is one of the two earliest in this group, is dateable to late 1580s – 1590s. It contains 44 drawings by a European-trained artist and shows images of males and females of different social and ethnic types inhabiting the Ottoman Empire. The album is close in style to a series of costume books, dateable to the same period, including those kept in L. A. Mayer Memorial Museum of Islamic Art in Jerusalem, and Kunstsammlung der Veste Coburg. Each folio is provided with short captions in French and is alternated with leaves of ornamented ‘silhouetted’ paper.

The third album, compiled in 1590s and identified as Stammbuch of Ludolphus Stockheim, is now stored in the Rare Books and Manuscripts Department. Assembled in this album amicorum are drawings of European emblems, views of Venice, depictions of columns and obelisks of the Hippodrome, images of Europeans and Ottomans, as well as genre scenes. A number of images represented in this album have much in common with the previous album in terms of its style and repertoire.

The fourth album was assembled around 1820s. It was acquired from A. Probsthain bookshop in London in 1926 and numbers 42 works by several European painters, provided with English captions. The album represents Ottoman dignitaries and high-ranking military officers, as well as other strata of Ottoman society.

HERMITAGE DEVLET MÜZESİ, FRANZ TAESCHNER KOLEKSİYONUNDAN OSMANLI KIYAFET ALBÜMLERİ

Bu bildirinin odağını Hermitage Museum’da yeni bulunan, müzeye Alman şarkiyatçı Franz Gustav Taeschner’in koleksiyonundan ulaştığı bilinen dört albüm oluşturmaktadır. Koleksiyoncu tarafından 1937’de Berlin Staatliche Museen’e ödünç verilen bu albümlerin II. Dünya Savaşında kaybolduğu sanılıyordu ama aslında 1946-49 arasında Hermitage Museum’a nakledilmişlerdi. Aynı kaynaktan gelen dördüncü bir albüm ise bugün kaybolmuştur. Taeschner’in koleksiyonunun 131 cilt el yazma, özel yazı-yazışmalar ve fotoğraflardan oluşan bölümü 1970’te Leiden’da E. J. Brill tarafından satışa çıkarılmış ve Leiden Üniversitesi tarafından alınmıştır.

Eserlerin tümü 16. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı ve Avrupalı sanatçılar tarafından yapılan Osmanlı bireylerinin portrelerini barındıran ve çok kültürlü Osmanlı dünyasında yerleşik bir tür haline gelmiş kıyafet albümlerindedir. Biri ise kıyafet ve dostluk albümü türlerini birleştirir. Bunlardan biri 1925'te tıpkıbasım olarak yayınlamıştır. 1660 civarında hazırlanmıştır, içindeki 55 imge “çarşı ressamı” adıyla anılan, daha çok Avrupalı alıcılar için çalışan yerel sanatçıların üslubundadır. Aslında bugün Venedik, Museo Civico Correr'de bulunan Cicogna albümünün parçası olarak yapılmıştır. Diğer kıyafet albümlerinin geleneksel içeriğinden farklı olmaları bu albümlerin tek bir takım olarak yapıldığı fikrini destekler. Osmanlı padişahlarının, saray sakinlerinin portreleri yanında Osmanlıların günlük yaşamlarını, dinî geleneklerini, bayram ve eğlencelerini, İstanbul ve Edirne'deki mimari öğeleri ve Osmanlı sarayındaki Venediklilerin diplomatik yaşamlarından ve Girit savaşından anları yansıtan çok figürlü sahneler bu albümlerin içeriklerini özgün kılar. Ayrıca ikisine de kesinlikle aynı el tarafından yazılmış ayrıntılı İtalyanca notlar da bu iki albümün tek bir yapıt olduğunu gösterir. E. Natalie Rothman, albümün bir bütün olarak Venedik balyosunun sekreteri Giovanni Battista Ballarino tarafından sipariş edildiğini öne sürmüştür.

İkinci albüm, 1580-90'lara tarihlenebilir. Avrupa eğitilmiş bir sanatçının elinden çıkma Osmanlı imparatorluğunun farklı sosyal ve etnik tebaasından 44 kadın ve erkek figürünü içerir. Aynı yıllarda yapılmış ve bugün Kudüs'te L. A. Mayer Memorial Museum of Islamic Art'da ve Kunstsammlung der Veste Coburg'da bulunan kıyafet albümleriyle benzerlikler yansıtır. Fransızca açıklama notları ve katı' bezemeler içerir.

Stambuch of Ludolphus Stockheim başlığını taşıyan 1590'larda hazırlanmış üçüncü albüm bugün nadir eserler ve el yazmaları bölümündedir. Bu *album amicorum*, Avrupalı ve Osmanlı figürler, günlük yaşam sahneleri, İstanbul ve Venedik'ten görüntüler içerir. Bazı imgeler üslup ve konu açısından bir önceki albümdekilerle pek çok benzerlik yansıtır.

Dördüncü albüm 1820 civarında derlenmiştir. İçinde İngilizce açıklama notlarıyla Avrupalı ressamlar tarafından yapılmış 42 imge bulunan bu albüm Londra'da A. Probsthain kitapçısından 1926'da satın alınmıştır. Resimler Osmanlı devlet adamlarını, yüksek rütbeli askerleri ve Osmanlı toplumunun çeşitli bireylerini betimler.

Vasilyeva, Olga

TURKISH MANUSCRIPTS IN THE NATIONAL LIBRARY OF RUSSIA AND PROFESSOR VASILIIY SMIRNOV

The National Library of Russia (former Imperial Public Library) in Saint-Petersburg houses a small but interesting collection of Turkish manuscripts, both handwritten books and documents. Among the 150 codices one can find literary (poetry and prose) and historical works, theological and juridical tracts, treatises on mathematics, astronomy and medicine, etc. Thus, the collection reflects the extensive reading culture of literate Turks beginning from the late 15th century onward (the earliest dated manuscript is the “Stories of forty viziers” copied in 1498).

From an artistic point of view the most interesting books among these are two illustrated copies of the “Iskender-name” by Ahmedi, which belong to the Persian decorative schools of the 16th century. Another significant book is a 17th-century copy of the collection of historical anecdotes composed by Ahmed Suheyli, which was probably produced in Istanbul. It has 40 miniatures, which display a strong European (Italian) influence. This manuscript was acquired and described by Professor Vasiliiy Smirnov (1846–1922) of St-Petersburg University, who also worked in the Imperial Public Library as the head of the Oriental department. His descriptions of all Islamic manuscripts acquired by the Library through 40 years were published in the printed Reports. Smirnov also purchased for the Library Turkish, Arabic and Persian manuscripts in Istanbul in 1875, 1877 and 1893. In addition, due to his efforts the Library collections were enlarged by the Turkish epigraphic stones from Bulgaria and law registers of the Crimean Khanate.

Moreover, Smirnov used the data he acquired from the manuscripts in producing his scientific works such as *An Ottoman Literature Reader*, *History of the Crimean Khanate*, etc. However, the most impressive of his works is the research of the *Firman*, which was issued by Osman II to the descendants of the Jewess Kira. This legal document has both a deep historical background and excellent decoration.

All in all about 250 Turkish documents are kept in the Library, mostly related to the history of Crimea. Besides, there are firmans, berats, passports

and letters connected with Christian life in the Ottoman Empire, Russian pilgrims and European diplomats.

The Turkish handwritten books and documents came to St-Petersburg through different channels: they were in the collections of diplomats and scientists, Russian and Oriental private collectors, as well as among military trophies and acquisitions from the state depositories. Thus, the small complex of handwritten material reflects not only the Turkish arts of the book, literary, historical and scientific heritage, but also the history of relations between Russia and Turkey and the history of Turcology studies in Russia.

VASILİY SMIRNOV VE RUSYA MİLLİ KÜTÜPHANESİ'NDEKİ TÜRKÇE EL YAZMALARI

Saint Petersburg Rusya Milli Kütüphanesi'ndeki Türkçe el yazmaları ve belgeler, çok büyük olmasa da ilginç bir koleksiyon oluşturur. Yaklaşık 150 cilt barındıran bu kitap grubu, nazım ve nesir edebiyat eserleri, tarihler, dini içerikli yapıtlar, matematik, tıp ve astronomi vb. risalelerini içerir. Bu eserler 15. yüzyıl sonlarından itibaren (en erken tarihli kitap 1498'de istinsah edilmiş *Kırk Vezir Hikâyeleri*'dir) Osmanlıların okuma kültürünü yansıtır.

Sanatsal açıdan bakıldığında bu kitaplar arasındaki en ilginç olanlarından ikisi 16. yüzyıl İran tarzını yansıtan resimler barındıran, Ahmedi'nin İskendernâme adlı eserinin kopyalarıdır. Ahmed Süheylî'nin derlediği tarihi anlatılardan oluşan bir diğer ilginç kitap ise 17. yüzyılda muhtemelen İstanbul'da hazırlanmıştır, içindeki 40 resim Avrupa (İtalyan) etkisi yansıtır. Bu yazma St. Petersburg Üniversitesinde öğretim üyeliği yanında Krali Halk Kütüphanesinin Şarkiyat bölümünü yöneten Vasiliy Smirnov (1846–1922) tarafından satın alınmıştır. 40 yıl boyunca kütüphaneye satın alınan bütün İslami el yazmalarının Smirnov tarafından yapılan tanım ve tasvirleri baskı raporlar olarak yayınlanmıştır. Smirnov aynı zamanda Kütüphane için 1875, 1877 ve 1893'te İstanbul'da Türkçe, Farsça ve Arapça kitaplar da satın almıştır. Onun çabaları neticesinde kütüphanenin koleksiyonuna Bulgaristan'dan Türkçe yazılı taşlar ve Kırım Hanlığı'nın mahkeme kayıtları da eklenmiştir.

Smirnov el yazmalarından sağladığı verileri Osmanlı edebiyatı ve Kırım Hanlığı tarihi gibi bilimsel eserlerini yazmak için de kullanmıştır. Çalışmaları arasında en ilginç olanı, Sultan II. Osman'ın ünlü Kira Kadınının soyundan gelenlere hitaben çıkardığı ferman hakkındaki çalışmasıdır. Bu ferman önemli bir tarihi belge olmasının yanında mükemmel nitelikte süslemeleriyle bir sanat eseridir.

Kütüphanede 250 civarında belge korunmaktadır, bunların büyük bir bölümü Kırım tarihiyle ilgilidir. Ayrıca Gayri Müslim Osmanlılar, Rus hacılar ve Avrupalı diplomatlarla ilişkili fermanlar, beratlar, seyahat belgeleri ve mektuplar bulunur.

Türkçe el yazmaları ve belgeler St. Petersburg'a diplomat ve bilim insanlarının koleksiyonlarından, Rus veya doğulu özel koleksiyonculardan ya da askeri kazanımlar ve devlet arşivlerinden ulaşmıştır. Bu küçük el yazması külliyyatı sadece Türk kitap sanatı, edebiyat, tarih ve bilimsel mirası yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda Rusya-Türkiye ilişkilerinin ve Rusya'daki Türkoloji çalışmalarının tarihine de ışık tutar.

Verderame, Nicola

MONUMENTALITY AND INFRASTRUCTURE: A HAMIDIAN FOUNTAIN IN OTTOMAN ANKARA

This paper explores the context of construction of the Hamidian fountain (*Hamidiye çeşmesi*) in the Balık Pazarı district of Ankara. The fountain, which is partially lost, was one of the monuments built by the local governor (*vali*) Abidin Pasha to celebrate the 25th anniversary of the reign of Sultan Abdülhamid II (r. 1876-1908). By combining archival sources, newspaper articles, and photographs, my aim is to map out the historical and architectural background that motivated the construction of a water fountain which, despite its unimposing size, was fully integrated in the Hamidian monumental program and printed propaganda. I argue that the *Baugeschichte* of the Balık Pazarı fountain exemplifies how urban infrastructures were transformed into monumental epitomes of the Hamidian regime, showcasing the sultan's care for modernity and beneficence.

Until recent years, the history of Ankara in the late Ottoman period had been overshadowed by the narratives of the Republican creation of a capital city following the latest architectural trends. Studies such as Bozdoğan (2001) and Basa (2015) have contributed to renewing the interest on the continuities between the late Ottoman and Republican periods in the history of the development of Ankara. However, much is still to be written on how the city participated in the fin-de-siècle modernization of urban infrastructures and in the construction of monumental buildings such as clock towers, schools, and barracks. In this respect, the work of Köksal (2002) has aptly encouraged us to reconsider the local notables in the Tanzimat period as agents of local urban development, rather than obstacles to it.

The work of Acun (1994) has provided a first inventory of clock towers built in Anatolia in the late Ottoman period, and the data he collected evidence the strong involvement of governors in the creation of celebratory architecture. On the other hand, Erkmen (2010) has built upon Pierre Nora's lieux de mémoire to study the way monumental buildings were integrated in the construction of public memory, along with jubilees and archives. Nonetheless, local histories of Ankara such as Süslü et al. (1998) have failed to properly contextualize the lesser-known sources on the late Ottoman

city within an empire-wide history of modernization and architectural propaganda, which predates the better documented Republican era.

This paper aims at addressing this gap by studying the water supply of the city from the microhistory angle of an architectural landmark of Hamidian Ankara. I analyze a particular moment in the building history of the city, emphasizing how, thanks to the agency of a local governor, Ankara was provided with a new water system and at the same time became part of a monumentality program that involved the Ottoman domains at large.

ANITSALLIK VE ALTYAPI: OSMANLI ANKARA'SINDA HAMİDİYE ÇEŞMESİ

Bu bildiri, Ankara'da Balık Pazarı olarak adlandırılan semtteki Hamidiye çeşmesi yapım bağlamını incelemektedir. Kısmen kaybolan çeşme, Sultan II. Abdülhamid (s. 1876-1908) saltanatının 25. yıldönümünü kutlamak için vali Abidin Paşa tarafından yaptırılan anıtlardan biriydi. Bildiride amacım, arşiv kaynaklarını, gazete yazılarını ve fotoğrafları birleştirerek, görkemsiz boyutuna rağmen, Abdülhamid'in anıtsal programı ve basılı propagandası ile tamamen bütünleşen bu su çeşmesinin inşasını motive eden tarihi ve mimari arka planı belgelemektir. Balık Pazarı çeşmesinin yapım hikayesi (*Baugeschichte*) aracılığıyla, kentsel alt yapıların nasıl Abdülhamid rejiminin anıtsal epitomlarına dönüştürüldüğünü ve nasıl padişahın modernliğe eğiliminin ve hayırseverliğinin göstergesi olduğunu tartışacağım.

Geçtiğimiz yıllara kadar, geç Osmanlı dönemi Ankara tarihi, Cumhuriyet dönemine ait en yeni mimari eğilimleri izleyen bir başkentin yaratılmasının anlatılarıyla gölgede kalmıştı. Bozdoğan (2001) ve Basa'nın (2015) çalışmaları, Ankara'nın gelişim tarihindeki geç Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri arasındaki sürekliliğe olan ilginin yenilenmesine katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte, kentin, kentsel altyapının modernize edilmesinde, saat kuleleri, okullar ve kışlalar gibi anıtsal binaların inşaatının nasıl rol aldığı ile ilgili hala çok şey yazılmalı. Bu bakımdan Köksal'ın (2002) çalışması, Tanzimat dönemindeki yerel seçkinlerin, engelden ziyade yerel kentsel gelişimin aracılığını üstlenmiş olduklarını görmemize yardım etti. Acun ise (1994) Osmanlı döneminin sonlarında

Anadolu’da inşa edilen ilk saat kulelerinin envanterini çıkardı ve topladığı veriler, valilerin “kutlama mimarisinin” yaratılmasındaki güçlü katılımını kanıtladı.

Öte yandan, Erkmen (2010), anıtsal yapılarda kamusal hafızanın oluşumunun kamuya açık binalarla nasıl bütünleştiğini sorgularken Pierre Nora’nın *lieux de mémoire* kavramını kullanırken yıldönümü kutlamaları ve arşiv belgelerini de incelemesine dahil etmiştir. Ancak Süslü vd. (1998) gibi yerel tarihler, geç Osmanlı kentinde daha az bilinen kaynakları, daha iyi belgelenmiş Cumhuriyet döneminden önce ortaya çıkmış olan imparatorluk çapında bir modernleşme ve mimari propaganda tarihi içinde doğru bir şekilde bağlamayı başaramamışlardır.

Bu bildiri, kentin su kaynağını, Abdülhamid Ankara’sının simgesel bir mimari yapısını mikro-tarihi açısından inceleyerek bu açığı gidermeyi amaçlamaktadır. Yerel bir valinin aracılığı sayesinde Ankara’ya yeni bir su sisteminin nasıl sağlandığını ve aynı zamanda anıtsallığın bir parçası haline geldiğini vurgulayarak, kentin inşaat tarihinde belirli bir anı ve Osmanlı coğrafyasında genel olarak uygulanan bir anıtsallık programını analiz ediyorum.

Yaman, Bahattin
Kayhan, Emine

OTTOMAN CARTOGRAPHY AND ITS APPLICATION TODAY: THE CASE OF ISPARTA

Ottoman cartography began under the influence of Islamic geography with the creation of drawings and plans within general works, and developed to become a distinct field. Many works of great value in terms of science and art have remained from the Ottoman period such as sea and world maps, military and miniaturized maps, translations of maps and atlases.

During the 46-year reign of Suleiman the Magnificent, Ottoman Empire reached its widest borders in three continents with conquests from Iraq to Hungary in the east and west. The siege of Rhodes with the cooperation of North African pirates and Ottoman expansions in the Aegean and eastern Mediterranean were based on a strong knowledge of geography as well as a strong navy. 16th century was a very important period in terms of Ottoman cartography. Piri Reis, the famous Ottoman sailor and pioneer cartographer, prepared his first world map for Yavuz Sultan Selim in 1513, his work, the *Kitab-I Bahriyya* in 1521 presenting it to Süleyman I through Damad Ibrahim Pasha in 1526, and his second world map in 1528, all of which are illustrated. Piri Reis was born in Gallipoli around 1465-1470 and grew up there, which was a place full of seafarers. He lived with his uncle Kemal Reis and became experienced in maritime affairs by participating in sea voyages and learning the Aegean and Mediterranean in detail. The Ottoman sea maps were thus made by many seafarers, such as Piri Reis.

Throughout the 16th century, city and castle depictions represented the power of the Ottoman state. Besides these, some Ottoman drawings resembled topographic city views found in atlases. Some of them are like city depictions. For example; the plan of the fortress of Zigetvar in Ahmed Feridun Pasha's work *Nuzhat-i Esraru'l-ahbar der-sefer-i Sigetvar* is one of the most important examples of this understanding. The Istanbul map from the first volume of the *Hünername*, which is about the superior character traits of the Ottoman sultans, shows the city as it was during the second half of the 16th century.

The continuation of traditional arts depends on their being current and

available. Unfortunately, enough original works in traditional miniature painting cannot be produced today. They are usually produced within a vicious circle using templates and pounces. Creating pictures of cities and towns by using Ottoman map making techniques and today's technology would contribute significantly to the wider usage of traditional painting techniques in current life. Works by Matrakçı Nasuh were especially popular and can be used as examples. Matrakçı Nasuh sometimes depicted cities from several points of view, as in the case of Istanbul, or just a single point as in the case of Bitlis.

This study began with creating the maps of Egirdir and Gönen, first by outlining the settlements using Google- Earth three-dimensional satellite photos. The settlements were then examined on site and important structures and places as well as the local culture were determined.

Creating city drawings in the traditional style will contribute to the development of an environmentalist understanding and to attract more attention during publicity. In addition, this style can be used not only in depicting cities, but also in creating plans for specific addresses and sketches of various places.

OSMANLI HARİTA RESİM GELENEĞİ VE GÜNÜMÜZDE İSPARTA ÖRNEĞİNDE UYGULANMASI

Osmanlılarda haritacılık, İslâm coğrafyasının etkisiyle beraber genel eserler içerisinde şekil ve planlara yer verilerek başlamış, zamanla kendine özgü özellikleriyle zenginleşip gelişmiştir. Deniz ve dünya haritaları, askerî ve minyatürlü haritalar, çeviri harita ve atlaslar olmak üzere, Osmanlı döneminden günümüze ilim ve sanat açısından büyük değer taşıyan birçok çalışma ulaşılmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman'ın 46 yıllık saltanatı boyunca Irak'tan Macaristan'a, doğuda ve batıda üst üste yapılan seferler ve fetihler Osmanlı İmparatorluğu'nu üç kıtada en geniş sınırlarına ulaştırmıştır. Rodos'u kuşatmasıyla beraber, Kuzey Afrika korsanlarının işbirliği ile Akdeniz'e yayılan Osmanlılara, Ege ve Doğu Akdeniz'de genişleyerek güçlü bir donanmayla beraber sağlam bir coğrafya bilgisine dayandırılmıştır. 16.

yüzyıl haritacılık açısından çok önemli bir dönemdir. Haritacılığın en önemli öncüsü ünlü denizci ve kartograf Piri Reis olmuştur. 1513'te Sultan I. Selim için yaptığı birinci dünya haritası ve 1521'de hazırladığı 1526'da Kanuni Sultan Süleyman'a Sadrazam Damat İbrahim Paşa aracılığıyla sunduğu *Kitab-ı Bahriyye*'si ve 1528'de çizdiği ikinci dünya haritası resimlidir. 1465-1470 yılları arasında Gelibolu'da doğan Piri Reis, Gelibolu'da denizcilerle dolu bir yerde büyümüştür. Amcası Kemal Reis'in yanında büyümüş ve denizcilik ile ilgili birçok tecrübe edinmiştir. Deniz seferlerine katılarak Ege ve Akdeniz'i ayrıntılı bir şekilde öğrenmiştir. Böylece Osmanlı Devleti'nin deniz seferlerinde kullanmak için ihtiyaç duyduğu deniz haritaları, başta Piri Reis olmak üzere birçok denizci tarafından yapılmıştır. 16. yüzyıl boyunca resimlenen kent ve kale tasvirleri Osmanlı devletinin gücünü temsil etmiştir. Kent ve kale tasvirleri dışında atlaslardaki topografik şehir görünümelerini anımsatacak çizimler yapmışlardır. Örneğin; Ahmed Feridun Paşa'nın yazdığı *Nüzhet-i Esraru'l-ahbar der-sefer-i Sigetvar*'da yer alan Zigetvar kalesinin planı bu anlayışın en önemli örneklerindedir. Bunlardan bazıları kent tasviri gibidir. Örneğin, Osmanlı padişahlarının üstün karakter özellikleri hakkında bilgi veren eser *Hünernâme*'nin birinci cildinde bulunan İstanbul haritası, kentin 16. yüzyılın ikinci yarısındaki dokusunu gösterir.

Geleneksel sanatların devam etmesi, güncel ve kullanılabilir olmasına bağlıdır. Günümüzde minyatür sanatı olarak bilinen geleneksel resim sanatımızla ilgili maalesef yeterince özgün çalışmalar yapılmamaktadır. Daha çok belli şablon ve kalıplar kullanılarak kısır döngü içinde kalmaktadır. Osmanlı harita resim tekniğini ve günümüz teknolojisini kullanarak şehir ve ilçelerini resimlerini oluşturmak, güncel hayatta geleneksel resim kullanımını yaygınlaştırmasına ciddi katkı sağlayacaktır. Bu uygulamadaki amaç, şehirlerin birebir haritasını çizmek değil, daha sempatik ve çevreci görünümlü, vurgulanmak istenen özellik ve binaların ön planda olduğu bir şehir imgesi oluşturmaktır. Resim tekniğinde, başta Matrakçı Nasuh'un uygulaması olmak üzere, diğer örneklerden yararlanıldı. Matrakçı Nasuh'un şehirleri bazen, İstanbul örneğinde olduğu gibi birkaç noktayı, bazen de Bitlis örneğinde olduğu gibi tek noktayı esas alarak resmedilmiştir.

Çalışmada öncelikle Google Earth üç boyutlu uydu fotoğraflarından yararlanarak yerleşim biriminin ana hatları oluşturuldu. Sonrasında yerleşim birimleri yerinde incelenerek önemli yapıları, mekân ve kültürleri

tespit edildi. Çalışmaya Egirdir ve Gönen ilçeleriyle başlandı.

Şehirlerin geleneksel resim tarzıyla çizilmesi, hem çevreci anlayışın gelişmesine, hem de tanıtımlarda daha da dikkat çekmesine katkı sağlayacaktır. Elbette bu üslup sadece şehirlerin resmedilmesinde değil, çeşitli mekânların adres ve krokilerin çizilmesinde de kullanılabilir.

Yavuz Velipaşaoğlu, Didem

**THE DRAWING STUDIO OF HEREKE: AN ARTISTIC NICHE
(1842-1914)**

From its early stages, the Hereke Imperial Factory (*Hereke Fabrika-i Hümayûn*) proved to be a favorable environment for the development of artistic workshops, in addition to being an industrial plant; however, it was never able to achieve autonomy from its dynastic management. In selecting the qualities that would define their artistic workshop, the designers sought to revive the *past*. In this presentation, I intend to examine this feature by exploring which phase of the past was revived, in particular by looking at the carpet designs produced in different periods in the light of contemporary developments. The recreation of past forms was also a central component of the Ottoman Empire's attempts to create an imperial identity.

Hereke was a living factory, and despite being partially sheltered from commercial profit motivations by its imperial ownership, its designs were altered over time to cater to the domestic and international markets in which its products were sold. Other important influences on designs, styles, and trends at the factory plant included the long tradition of carpet-making (plus the development of industrial forms of carpet and drapery making), changing social conditions across the Ottoman Empire (and among the factory workers themselves), and various Western and Eastern design inspirations that can be determined from the library in the factory's drawing office. The changing aesthetic of the factory products depended upon two factors: the artistic researches and the multi-cultural profile of the workers. In this presentation, I will examine the artistic researches and the workforce of the factory and their effect on the artistic production from the archival materials.

This study mainly focuses on the changing tastes of the products of Hereke Imperial Factory through the interpretation of the illustrations of the books held in Hereke Drawing Office's Library. As an artist's niche, the Hereke Imperial Factory produced various styles of draperies, upholstery fabrics, rugs, and carpets. An alteration in styles happened throughout time, from European styles to Eastern styles. Among the various styles used were Baroque, Rococo, Neoclassic, and Western Anatolian. This study sheds light on the fact that, over time, the imperial agency sought to create an

idiosyncratic style that could reflect a unique Ottoman identity; it did so, in part, by looking back to the Empire's apex point and drawing from that era's artistic production and architectural methods. While designing draperies and carpets, the artists of the Hereke Imperial Factory followed scientific research from the botanic and ornithological illustrations of 19th century publications. The weaving and knotting changed their meanings overtime with the production of vast carpets and cloths in "monumental" sizes that evolved from simple furnishing to become an inseparable part of the architecture. Moreover, the artefacts became loaded with a sense of holiness.

HEREKE'NİN ÇİZİM ATÖLYESİ: SANATSAL BİR YAŞAM ALANI (1842-1914)

Kuruluş yıllarında itibaren Hereke İmparatorluk Fabrikası (*Hereke Fabrika-i Hümayûn*) bir sanayi tesisi olmanın yanı sıra sanatsal atölye çalışmaları için uygun bir ortam olduğunu kanıtlamıştır; bununla birlikte, imparatorluk yönetiminden asla özerkliğe ulaşamamıştır. Sanatçılar, atölyelerini tanımlayacak nitelikleri seçerken geçmişi yeniden canlandırmaya çalıştı. Bu sunum, özellikle çağdaş dönemlerin ışığında farklı dönemlerde üretilen halı tasarımlarına bakarak, geçmişin hangi evresinin yeniden canlandırıldığını keşfedecektir. Geçmiş biçimlerin rekabeti, Osmanlı imparatorluğunun emperyal bir kimlik yaratma çabalarının merkezi bir bileşenydi.

Hereke faal bir fabrikaydı ve emperyal mülkiyeti ile ticari kâr motivasyonlarından kısmen korunmasına rağmen, tasarımları zamanla ürünlerinin satıldığı iç ve dış pazarlara hitap etmek için değişime uğruyordu. Fabrika tesisindeki tasarımlar, stiller ve eğilimler üzerindeki diğer önemli etkiler şunlardı: Osmanlı imparatorluğu boyunca değişen sosyal koşullar ve fabrika işçileri ile fabrikanın çizim ofisi kütüphanesinde yer alan çeşitli Batı ve Doğu tasarım ilhamları. Fabrika ürünlerinin değişen estetiği iki faktöre dayanıyordu: sanatsal araştırmalar ve işçilerin çok kültürlü profili. Bu sunumda, fabrikanın sanatsal araştırmalarını ve iş gücünü ve bunların sanatsal üretim üzerindeki etkilerini arşiv malzemelerinden üzerinden inceleyeceğim.

Bu çalışma esas olarak Hereke İmparatorluk Fabrikası ürünlerinin değişen üsluplarını Hereke Fabrikası Çizim Ofisi Kütüphanesi'nde yer alan çeşitli illüstrasyonların yorumlanması içinden inceler. Bir sanatçı yaşam

alanı olarak Hereke İmparatorluk Fabrikası, çeşitli perdelik kumaşlar, döşemelik kumaşlar, kilimler ve halılar üretti. Avrupa stillerinden Doğu stillerine kadar üsluplardaki bu değişiklik zaman içinde meydana geldi. Kullanılan çeşitli stiller arasında Barok, Rokoko, Neoklasik ve Batı Anadolu vardı. Bu çalışma şuna ışık tutar: imparatorluk ajansı, zamanla eşsiz bir Osmanlı kimliğini yansıtabilecek, kendine özgü bir üslup yaratmaya çalıştı; kısmen, kendi altın çağına baktı ve bu dönemin sanatsal ve mimari üretim yöntemlerine odaklandı. Perdeler ve halılar tasarlarken, Hereke İmparatorluk Fabrikası sanatçıları, 19. yüzyıl yayınlarının botanik ve ornitolojik çizimlerinden bilimsel araştırmaları izlediler. Dokuma ve düğüm atma, basit mobilyalardan evrimleşen “anıtsal” boyutlarda büyük halı ve kumaşların üretimi ile zaman içinde anlamlarını değiştirdi ve mimarlığın ayrılmaz bir parçası haline geldi. Dahası, eserler bir kutsallık duygusuyla yüklü hale geldi.

Yıldız, Fatma

THE SIMULTANEOUS RISE OF CERAMIC ART IN VALENCIA AND İZNIK: EFFECTS OF MEDITERRANEAN TRADE RELATIONS ON CERAMIC EXPORTS

In the 16th century, high quality ceramics were produced simultaneously in the workshops serving the kingdom of Spain in Valencia and the Ottoman palace in İznik. The works produced in both cities had responded to the high demand in the international market as valuable objects. How were Valencia and İznik, whose works were carried to Europe and America, transformed into international production and export centers for ceramics? How should a relationship be established between the simultaneous rise of the ceramic trade network in both these cities? This paper presents the ceramic art of Valencia and İznik in the 16th century comparatively within the scope of European Christian and Turkish-Islamic art.

Valencia and İznik ceramics were so well known in Europe that the Italian artists, with their commercial and artistic relations with the Mediterranean, learned their styles and techniques from local artists in Valencia and İznik and produced imitations of these works.

As a result of trade networks in the Mediterranean both Valencia and İznik ceramics spread from places like Alexandria, Cairo, Miletus, Southern France, the Netherlands, Germany and the UK, from Europe throughout the Atlantic and their popularity grew rapidly. Valencia ceramics, after the discovery of America, reached the American continent through Spain, and subsequently, similar examples with Andalusian-Spanish influences were produced in workshops in the United States.

The relations between Spain and the Ottoman Empire began during the period of Bayezid II, who allowed the Sephardic Jews and Muslims from Spain to come to Istanbul. Sephardic Jews took an active role in Ottoman commercial life from the 16th century onward. They brought their culture and art to the Ottoman lands by participating in the economic and cultural life. As a result, the effects of Sephardic paintings on Ottoman ceramic art became inevitable. This can be seen in the Hebrew inscription on a ceramic bowl from the Nihal Kuyaş private collection, which is one of the best examples.

İznik ceramics were found during excavations in some parts of Spain, such as Valencia and Barcelona. Conversely a Valencia plate was found during the excavations of Ayasuluk Castle in the Selçuk district of İzmir. İznik ceramics uncovered in recent excavations in Spain and Valencia pottery found in excavations in Western Anatolia will constitute the scope of this presentation. In addition to the Mediterranean trade relations, the pirates, who were probably also active in the export of Valencia and İznik ceramics, will be evaluated within the scope of this issue.

In the academic writings to date, the developmental stages and characteristics of Christian Spanish and the Ottoman period ceramics are mentioned separately. However, a comparative study on Valencia and İznik ceramics, in which a similar growth was experienced simultaneously, has not been investigated. In this paper, similarities and differences between ceramic works in terms of style, form, composition, technique and material will be evaluated by taking into consideration the international commercial and artistic relations of the period. Within the framework of the simultaneous rise of Valencia and İznik ceramics in Europe, the trade routes through which ceramic exports were made, and where they intersected or separated will be discussed, supported with visual materials such as maps, paintings and ceramic samples.

VALENCIA VE İZNIK SERAMİK SANATININ EŞ ZAMANLI YÜKSELİŞİ: AKDENİZ TİCARET İLİŞKİLERİNİN SERAMİK İHRACATINA ETKİLERİ

16. yüzyılda eş zamanlı olarak Valencia ve İznik'te İspanya krallığı ve Osmanlı sarayına hizmet eden atölyelerde yüksek kalitede seramikler imal edilmiştir. Her iki kentte üretilen eserler değerli nesnelere uluslararası pazarda yüksek talebe cevap vermiştir. Eserlerini Avrupa ve Amerika'ya kadar taşıyan Valencia ve İznik'in, seramik sanatında uluslararası üretim ve ihraç merkezlerine dönüşüm süreci nasıl olmuştu? Valencia ve İznik'te seramik ticaret ağının eş zamanlı yükseliş sürecinde birbirleri arasında nasıl bir ilişki kurulmalıdır? Bu bildiride, bu sorular kapsamında Avrupa Hıristiyan ve Türk-İslam sanatı olarak Valencia ve İznik seramik sanatının 16. yüzyıldaki durumu hakkında karşılaştırmalı bir sunum yapılacaktır.

Valencia ve İznik seramikleri Avrupa'da o kadar tanınmıştır ki, Akdeniz üzerinden yapılan ticari ve sanatsal ilişkilerle İtalyan sanatçılar, Valencia ve İznik'te yerel sanatçılardan öğrendikleri seramik sanatı üslup ve tekniklerini İtalya'ya taşımış, zamanla bu eserlerin taklitlerini üretmişlerdir. Gerek Valencia, gerekse İznik seramikleri Akdeniz'de yapılan ticari ilişkiler üzerinden İskenderiye, Kahire, Milet, Güney Fransa, Hollanda, Almanya ve İngiltere gibi bütün Avrupa'dan Atlantik Kıtası'na kadar yayılmış ve popülerliği hızla yükselmiştir. Valencia seramikleri, Amerika'nın keşfinden sonra İspanya üzerinden Amerika kıtasına kadar ulaşmış, akabinde, üzerinde Endülüs-İslam etkilerinin açık şekilde görüldüğü benzer örnekler Amerika'daki atölyelerde üretilmiştir.

İspanya ile Osmanlı arasındaki ilişkiler II. Bayezid döneminde yaşanan siyasi olaylarla başlamıştır. II. Bayezid, 1492'de İspanya'dan Sefarad Yahudilerinin ve Müslümanların İstanbul'a getirilmesine olanak tanımıştır. Sefaradlar 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı ticaret hayatında etkin rol almışlardır. Osmanlı'ya getirilen Sefaradlar ekonomik ve kültürel hayata katılarak kendi kültür ve sanat anlayışlarını Osmanlı'ya taşımışlardır. Bunun sonucu olarak Sefaradların Osmanlı seramik sanatına etkileri de kaçınılmaz olmuştur. Nitekim, Nihal Kuyaş özel koleksiyonundaki kandil formunda seramik kabın üzerindeki İbranice yazı bunun güzel örneklerinden biridir.

Valencia, Barselona gibi İspanya'nın bazı bölgelerinde yapılan kazılarda İznik seramikleri bulunmuştur. Aynı şekilde İzmir'in Selçuk ilçesindeki Ayasuluk Kalesi kazılarında Valencia tabağı bulunmuştur. Son dönemlerde İspanya'da yapılan kazılarda ortaya çıkarılan İznik seramikleri ile Batı Anadolu'da kazılarda bulunan Valencia seramikleri bu bildirinin kapsamını oluşturacaktır. Akdeniz ticaret ilişkileri dışında, Valencia ve İznik seramiklerinin ihracında etkili olduğunu tahmin ettiğim, Osmanlı döneminde kanunlarla korunan deniz korsanları da bu konu kapsamında değerlendirilecektir.

Şimdiye kadar yazılan akademik incelemelerde Hıristiyan İspanya krallığı ve Osmanlı dönemi seramik sanatının gelişim evrelerine ve karakteristik özelliklerine ayrı ayrı değinildiği görülmektedir. Lakin benzer yükselişin eş zamanlı yaşandığı Valencia ve İznik seramik sanatı hakkında karşılaştırmalı bir araştırma ortaya konmamıştır. Bu bildiride,

dönemin uluslararası ticari ve sanat ilişkileri dikkate alınarak, üslup, form, kompozisyon, teknik ve malzeme açısından eserler arasındaki benzer ve farklı özellikler değerlendirilecektir. Araştırmada, Valencia ve İznik seramiklerinin Avrupa'daki eş zamanlı yükseliş süreci ele alınarak, seramik ihracatının hangi ticaret yolları üzerinden yapıldığı hangi yollarda kesiştiği ya da ayrıldığı harita, tablo ve seramik örnekleri gibi görsellerle ortaya konacaktır.

Yıldız, Özlem

TEXT AND IMAGE IN THE DIVAN OF BAKI: AN ILLUSTRATED MANUSCRIPT FROM THE SEVENTEENTH CENTURY (BRITISH LIBRARY, ADD. 7922)

This study analyses the relationship between the miniatures in the *Divan* of Baki (British Library, Add. 7922) and its text. The manuscript features the Turkish anthology of the Ottoman poet Baki (d. 1600) with Safavid miniatures. The connection between the text and the images is one that reflects the well-established tradition of the illustration of non-narrative books in Safavid Iran. The miniatures are clearly associated with the poems against which they are juxtaposed. There is an analogy between each image and the poem immediately next to it in terms of themes. These themes can be categorized as (a) courtly scenes, (b) entertainment of youths, (c) youth and older man, and (d) a reference to the story of Yusuf and Zuleyha.

There are five illustrated copies of Baki's *Divan* in various libraries. In addition to the one studied here (Add. 7922) there is a late-16th century Ottoman copy also in the British Library (Or. 7084). Other copies include one in the Bibliothèque Nationale de France in Paris (Suppl. turc 356), one in Harvard Art Museums (1985.273), and one in the Museum of Turkish and Islamic Art (T. 1959). Additionally, there are three single folio paintings from the same illustrated Baki manuscript. Two of these are in the Metropolitan Museum of Art (45.174.5, and 25.83.9), and one in RISD Museum (17.459). Among these five manuscripts, the only one that was produced outside of an Ottoman environment is Add. 7922.

This paper will not only study the miniatures but also examine the poetry and the paintings juxtaposed in the manuscript to identify how they relate to each other. While it agrees with the statement that the program of the miniatures are different from that of the illustration of a narrative, it further questions the patterns of illustration. The analysis yields the conclusion that the illustrated *Divan* of Baki, completed in 1636, reflects the established tradition of illustrating non-narrative texts in the arts of the book, and displays the tastes of the seventeenth century in Safavid painting. The common themes of courtly gatherings, youths entertaining outdoors, an older man and a youth, and allusions to Quranic stories are often seen in other manuscripts of the period as well as in the *Divan* of Baki. The

connection of these established themes with the themes of the poetry they immediately illustrate attests to the dialogue between text and image.

BAKİ *DİVAN*'INDA METİN VE TASVİR: 17. YÜZYILDAN MİNYATÜRLÜ BİR EL YAZMASI (BRITISH LIBRARY, ADD. 7922)

Bu çalışma, Baki *Divan*'ındaki (British Library, Add. 7922) minyatürlerin metinle ilişkisini incelemektedir. Söz konusu el yazması Osmanlı şairi Baki'nin (ö. 1600) Türkçe divanını Safevi minyatürleri ile bir araya getirmektedir. Metin ile resimler arasındaki bağlantı, Safeviler dönemi İran'ındaki anlatı-dışı metinlerin resimlendirilmesi geleneğinin bir parçasını oluşturmaktadır. Minyatürler, bir araya getirildikleri şiirlerle açık bir bağlantı içindedir. Her görsel ile görselin resimlendirdiği şiir arasında konu bakımından bir paralellik bulunmaktadır. Bu konular (a) saray meclisleri, (b) eğlenen gençler, (c) genç erkek ile yaşlı adam, (d) Yusuf ile Züleyha hikayesine bir atıf olarak gruplandırılabilir.

Baki *Divan*'ının çeşitli kütüphanelerde beş adet resimli nüshası vardır. Bu çalışmada bahsedilen yazmadan (British Library, Add. 7922) başka, aynı kütüphanede 16. yüzyıldan bir Osmanlı el yazması bulunmaktadır. Diğer üç resimli Baki *Divan*'ının buldukları yerler şöyledir: Bibliothèque Nationale de France (Suppl. turc 356), Harvard Art Museums (1985.273), Türk ve İslam Eserleri Müzesi (T. 1959). Bunlara ek olarak, Baki *Divan*'ına ait tek bir el yazmasından çıkarılmış üç tek sayfa minyatürün ikisi Metropolitan Museum of Art (45.174.5 ve 25.83.9), bir diğeri RISD Museum (17.459) koleksiyonlarındadır. Bu beş el yazmasından Osmanlı bağlamında üretilmemiş olan tek nüsha, bu çalışmada konu edilen Add. 7922 numaralı yazmadır.

Bu çalışma, minyatürleri tek başına incelemek yerine, el yazmasında yan yana getirilmiş şiirlerle resimleri yakından inceleyerek aralarındaki ilişkiyi tespit etmeyi amaçlar. Kitaptaki resimlerin bir anlatının ilüstrasyonundan farklı olduğuna katılmakla birlikte, görsellerdeki örüntüleri sorgular. Sonuçta, 1636 tarihli minyatürlü Baki *Divan*'ının anlatı-dışı metinlerin görselleştirilmesi geleneğinin bir yansıması olduğu sonucuna varır. Aynı zamanda bu el yazmasının, 17. yüzyıl Safevi resim sanatında öne çıkan zevki örneklediğini savunur. Saraylı meclisleri, dış mekânda eğlenen

gençler, genç ve yaşlı erkek figürler ve Kuran'daki hikayelere atıflar gibi ortak konular dönemin diğer resimli yazmalarında da sıkça görülmektedir. Minyatürlerde resimlenen bu konuların resimledikleri şiirlerin konularıyla bağlantısı ise metin ile tasvir arasındaki diyaloga tanıklık eder.

Yılmaz, Gülgün

ACOMPARISON OF 250 YEARS: TURKISH CULTURAL HISTORY IN THE WORKS OF BUSBECQ AND MOLTKE

Written sources are very important for research in art history and archaeology, even if one has to be cautious when using them. The ambassadorial diaries, diplomatic reports, travelogues, private or official letters reflect the way foreigners view different cultures. Western sources about Ottoman society are often one sided, biased, cynical, parochial, exaggerated but usually friendly, and at times express admiration and jealousy.

Flemish diplomat Ogier Ghislain de Busbecq was sent as an Austrian ambassador during the reign of Sultan Suleyman I the Magnificent. His diplomatic mission was to prevent the Hungarian expedition of the Turkish army. Between 1554-1562 Busbecq sent 4 letters to his friend Nicholas Michault, in which he shared his observations about the Ottomans. The letters included long and detailed travel information. Thus 16th century Anatolia comes alive with the depiction of the cities, architecture, society, flora and fauna, ethnology, professions, moral values, food culture, clothes and finery in the lines of a curious Western intellectual. Busbecq's letters were published in Latin in 1580 under the name of "Legationis Turcicae".

German Field Marshal Helmuth von Moltke traveled to Istanbul between 1836-1839 and he was appointed as a consultant to the newly established military system. This visit came 250 years after Busbecq, who had been the witness of the most advanced era in Ottoman history. 19th century in Ottoman history is called the "westernization era" due to the military and political changes. These transformations advanced the pursuit of new aesthetic searches. Moltke shared his experiences during his travels in Anatolia with his family members through his letters. These letters provide a detailed account of the social structure of the period of Sultan Mahmud II. Moltke visited palaces, mansions and baths carefully depicting the architectural characteristics and decoration of these structures as well as cities, streets, monuments and ancient ruins, with references to Homeros. In 1841, Moltke's illustrated letters were published with the title "Briefe über der Zustände und Begebenheiten aus der Türkei".

Moltke and Busbecq observed similar scenes in different periods and reflected on those in their letters very sincerely and meticulously. 250 years of Ottoman history is depicted with its transformation in cultural history, arts and crafts, clothing and in general, its esthetics. What changed and what did not; how the Ottoman character changed in connection with the changes in social, military, and commercial structures; what was new in people's daily lives, decorative arts, traditional arts and crafts, clothing, in short all of material culture. Busbecq and Moltke's texts are valuable sources for answering these questions.

“Letters of Turkey” will be examined in this paper in terms of material culture and art history in comparison with the present times.

250 YILLIK BİR KARŞILAŞTIRMA: BUSBECQ VE MOLTKE’NİN ANLATIMLARINA GÖRE TÜRK MADDİ KÜLTÜR TARİHİNE BAKIŞ

Sanat Tarihi ve arkeoloji araştırmaları için –çoğu zaman ihtiyatla yaklaşmak gerekse bile- yazılı kaynakların önemi büyüktür. Özellikle sefaretnameler, diplomatik raporlar, seyahatnameler ve uzak coğrafyalardan memlekete yollanan özel veya resmi mektuplar farklı költürlere dışarıdan bakan görüşleri yansıtır. Osmanlı insanını da birinci ağızdan anlatan Batılı kaynaklar bazen içinde taraflı bakışlar, önyargılar, belki alaycı yaklaşımlar; kimi zaman kasıtlı yüceltmeler, Batılı okuyucuya hoş gelebilecek abartmalar; ancak genellikle samimi hayranlık ve hatta kıskançlık ifadeleri de barındıran bilgiler sunarlar.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Avusturya elçisi olarak gönderilen Flaman diplomat Ogier Ghislain de Busbecq (1522-1592), Türklerin Macaristan’a sefer yapmasını diplomasi yoluyla engellemek göreviyle gelmiştir. Busbecq 1554-1562 yılları arasında Osmanlı topraklarında yaptığı gözlemleri, gönderdiği 4 mektupta arkadaşı Nicholas Michault’a aktarmıştır. Mektuplar uzun ve detaylı seyahat bilgilerini içerir. 16. yüzyıl Anadolu’su, kentleri, mimarisi, insanları, bitki ve hayvan çeşitliliği, etnik yapısı, meslekleri, ahlaki değerleri, yeme-içme költürü, giyim-kuşam ve daha binbir renkliliğiyle meraklı bir Batılı entelektüelin satırlarında canlanır. Busbecq’in mektupları 1580 yılında “Legationis Turcicae” adıyla Latince olarak kitaplaşmıştır.

Alman Mareşal Helmuth von Moltke (1800-1891) ise Osmanlı tarihinin en yüksek döneminin tanıdığı olan Busbecq'ten yaklaşık 250 yıl sonra 1836-1839 yılları arasında gezi amacıyla geldiği İstanbul'da, yeni kurulan ordu sisteminin danışmanı olarak görevlendirilmiştir. 19. yüzyıl, Osmanlı tarihinde değişen askeri ve siyasi sistem nedeniyle “Batılılaşma” olarak tanımlanan sosyal dönüşümlere sahne olmuştur. Bu dönüşümler, mimaride, mimari süsleme anlayışında ve genel olarak tüm sanat alanlarında: resimden müziğe, dekoratif sanatlardan el sanatı ürünlerine çok geniş bir yelpazede yeni estetik arayışların da nedenidir. Moltke'nin Anadolu gezilerinde gözlemlerini yazarak aile üyelerine gönderdiği mektuplar, II. Mahmud döneminin toplumsal yapısını ayrıntılı bir şekilde aktarmaktadır. Ziyaret ettiği saray, konak, yalı ve hamam gibi yapıların planlarını tanımlarken, dekorasyon özelliklerini dikkatle tasvir etmektedir. Mektuplarda, Osmanlı coğrafyasındaki şehirler, sokaklar, anıtlar, Homeros'tan alıntılarla bahsi edilen antik kalıntılar Moltke'nin askeri disiplininin kaynaklanan sistemli ama olabildiğince akıcı ve canlı anlatımıyla yansımaktadır. Moltke'nin mektupları 1841 yılında, resimli olarak “Briefe über Zustände und Begebenheiten aus der Türkei” adıyla Almanca yayımlanmıştır.

Aynı güzergahı, benzer deneyimlerle ancak farklı dönemlerde izlemiş, gözlemlerini samimiyet ve titizlikle mektuplarında aktarmış iki kişidir Busbecq ve Moltke. Biri yükselme, diğeri gerileme döneminin tanığıdır. Sözü geçen gözlemcilerin anlatımlarının karşılaştırılması Osmanlı tarihinin yaklaşık 250 yıllık bölümünde maddi kültür tarihi, el sanatları, giyim-kuşam ve genel olarak estetik dönüşümünün de ipuçlarını ortaya koyacak bilgiler içermektedir. Neler değişmiş ve neler değişmeden kalmıştır? Osmanlı kentinin karakteri yeni sosyal, siyasi, askeri ve ticari yapıya bağlı olarak nasıl bir dönüşüme uğramıştır? Kullanılan eşyalar, dekoratif sanatlar, geleneksel el sanatları, giyim-kuşam, kısacası tümüyle maddi kültür geçen zamanda nasıl yeniliklere sahne olmuştur? Busbecq ve Moltke'nin anlatımları bu soruların yanıtlanmasında ele alınmaya değer kaynaklardır.

Dilimize “Türk Mektupları” ve “Türkiye Mektupları” adlarıyla çeşitli tercüme yapılmış olan bu eserler, sunmayı amaçladığımız bildiri kapsamında bu defa maddi kültür ve sanat tarihi özelinde irdelenerek, günümüzle karşılaştırmalar yapılacaktır.

Yoltar Yıldırım, Aysin

BETWEEN EUROPE, AMERICA, AND TURKEY: RUDOLF MEYER RIEFSTAHL AND HIS RELATIONS WITH MEHMET AĞA-OĞLU AND BERNARD BERENSON

In recent years, studies on the historiography of Islamic and Turkish Arts have increased and scholars, collectors and connoisseurs who were instrumental in the field along with early collections and large-scale international exhibitions received scrutiny by scholars. In this context, this paper will focus on the complex relationships between Rudolf Meyer Riefstahl (1880-1936) and seemingly irrelevant figures, namely Mehmet Ağa-Oğlu (Aga-Oglu) (1896-1949) and Bernard Berenson (1865-1959) in the first decades of the 20th century.

Riefstahl, who had worked on the seminal 1910 Munich exhibition on Islamic art, emigrated to the United States after the start of World War I and established a teaching career there that culminated in a permanent position at New York University. During this period, he was also involved in buying and selling Islamic art works. In the 1920's Riefstahl lived in Turkey with his wife and focused on Turkish architecture.

Ağa-Oğlu, a promising young student in Turkey, was sent to Europe for a doctoral degree in art history in the 1920's. Upon his return he was appointed by Halil Edhem first as the curator of the Çinili Köşk in 1927 and then as the assistant director of the Museum of Turkish and Islamic Art in Istanbul (former Evkaf Museum) in 1928. Only a year after this appointment, despite his upward career, Ağa-Oğlu chose to leave Turkey for the United States where he successfully continued his academic life.

Although Riefstahl and Ağa-Oğlu are well known for their scholarship in Islamic and Turkish Arts, Bernard Berenson is mostly known for his contributions to Renaissance art as an art critic, scholar, and collector while he lived in Florence, Italy. Berenson who received a degree from Harvard College in 1887 later bequeathed his villa along with its art works and library to Harvard University. My recent research focusing on Bernard Berenson in the archives of Villa I Tatti and the Harvard Art Museums revealed that Berenson bought Islamic artworks from Riefstahl, and that their close relationship shaped Islamic and Turkish art in important and unexpected ways.

An article by Zeynep Simavi (2012) revealed the not well-known life of Ağa-Oğlu and his work. In the 2013 article of Benedict Cuddon on the collecting and display of Islamic art in Boston, he showed that Berenson took steps towards having Islamic art history taught at Harvard and suggested Ağa-Oğlu for that position. This paper will use archival sources to examine in detail the complex and intersecting relationships between Riefstahl, Ağa-Oğlu, and Berenson. Riefstahl's career, especially his work during his residence in Turkey, will be highlighted. In addition, an unpublished manuscript at the Brooklyn Museum by Elizabeth Riefstahl (1889-1986), who was Riefstahl's scholarly collaborator and had a second career in Egyptian art at the Brooklyn Museum after her husband's death, will be studied to better understand their life as a couple in Turkey.

RUDOLF MEYER RIEFSTAHL İLE MEHMET AĞA-OĞLU VE BERNARD BERENSON ARASINDA AVRUPA, AMERİKA VE TÜRKİYE'YE YAYILAN İLİŞKİLER ZİNCİRİ

Son yıllarda Türk ve İslam sanat tarihinin bir inceleme dalı olarak nasıl doğduğu ve geliŐtiđi konusu ilgi çekmekte ve bu bağlamda disiplinin önde gelen isimleri ve büyük ölçekli uluslararası sergiler sanat tarihçileri tarafından incelenmektedir. Bu bildiri de Rudolf Meyer-Riefstahl (1880-1936) ile Mehmet Ağa-Oğlu (Aga-Oğlu) (1896-1949) ve Bernard Berenson (1865-1959) arasında 20. yüzyılın ilk yarısında kurulan ve pek bilinmeyen ilişkileri üzerine yoğunlaşacaktır.

Riefstahl 1910 yılında İslam sanatı konulu önemli Münih sergisinde çalışmış ve birinci dünya savaşının başlaması ile Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Çeşitli yerlerde devam ettirdiği üniversite hocalığı New York Üniversitesi'nde kalıcı hale gelmiş ancak bu süre içinde sanat alım satımı ile de uğraşmıştır. Riefstahl 1920'lerde karısı ile birlikte Türkiye'de yaşamış ve Türk mimarisi, halıları ve el yazmaları üzerine yoğunlaşmıştır.

Ağa-Oğlu gelecek vadeden bir öğrenci olarak Halil Edhem tarafından 1920'lerde Avrupa'ya sanat tarihi doktorası yapmak üzere yollanmış ve dönüşünde önce 1927 yılında Çinili Köşk Müzesine, ardından 1928 yılında Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne (Eski Evkaf Müzesi) müdür yardımcısı olarak yine Halil Edhem tarafından atanmıştır. Ancak Ağa-

Oğlu Türkiye’de hızlı gelişen kariyerini bırakarak bir yıl sonra ABD’ye yerleşmiş ve akademik hayatına önce Detroit’de ardından Michigan’da başarıyla devam etmiştir.

Riefstahl ve Ağa-Oğlu Türk ve İşlam sanatı konusunda yaptıkları çalışmalar ile oldukça iyi bilinseler de Berenson bu konuların dışında Rönesans sanatına yaptığı katkuları ile Floransa’da yaşadığı yıllar boyunca bir sanat eleştirmeni, bilim adamı ve koleksiyoncu olarak tanınmıştır. Berenson 1887 yılında Harvard niversitesi’nden mezun olmuş ve ileri yaşlarında Floransa’da yaşadığı evi ve araziyi içindeki büyük kütüphanesi ve sanat eserleri ile birlikte Harvard niversitesine bağışlamıştır. Villa I Tatti olarak bilinen ve Harvard’a bağlı olarak hizmet veren bu enstitüde ve Harvard Art Museums’da yaptığım arşiv çalışmaları sırasında Riefstahl’ın Berenson’a İşlam sanat eserleri sattığı ortaya çıkmış ve birbirleri arasındaki yakın ilişkinin aslında Türk ve İşlam sanatının şekillenmesinde önemli ve beklenmedik etkileri olduğu görülmüştür.

Zeynep Simavi’nin 2012 yılında yazdığı makale Ağa-Oğlu’nun fazla iyi bilinmeyen hayatı ve çalışmalarını konu almıştır. Ayrıca Benedict Cuddon’un 2013 yılında Boston’da İşlam sanatı koleksiyonculuğu ve sergilenmesi üzerine yazdığı makalede Berenson’un Harvard’da İşlam sanatının sanat tarihinin bir parçası olarak öğretilmesi yolunda adımlar attığı ve bunun için Ağa-Oğlu’nu önerdiği ortaya çıkmıştır. Bu bildiri de yukarıda değinilen arşiv kaynaklarına dayanarak Riefstahl, Ağa-Oğlu ve Berenson arasında gelişen ilişkilere yakından bakmayı amaçlamaktadır. Riefstahl’in kariyeri ve özellikle Türkiye’de yaşadığı yıllarda yaptığı çalışmaları ele alınacaktır. Ayrıca Riefstahl’ın çalışmalarında ona destek olan, ancak eşinin ölümüyle Brooklyn müzesinde Mısır sanatı üzerine ikinci bir kariyer yapan Elizabeth Riefstahl’ın (1889-1986) müzede bulunan yayınlanmamış bir yazısı da çiftin Türkiye’de geçirdiği yıllara ışık tutması açısından incelenecektir.

ICTA-International Congress of Turkish Art **Uluslararası Türk Sanatları Kongresi-UTSK**

International Committee / Uluslararası Komite

- Prof. Dr. **François DÉROCHE** (École Pratique des Hautes Études, Paris-Fransa), President of ICTA / *Kongre Başkanı*
Dr. **Ibolya GERELYES** (Hungarian National Museum, Budapeşte-Macaristan)
Prof. Dr. **Rüçhan ARIK** (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale-Türkiye)
Prof. Dr. **Michele BERNARDINI** (Università di Napoli "L'Orientale", Ist. per l'Oriente C.A. Nallino, Roma-İtalya)
Dr. **Frédéric HITZEL** (Centre des Études turques, ottomanes, balkaniques et centrasiatiques - CETOBAC-EHESS, Paris-Fransa)
Prof. Dr. **Machiel KIEL** (Netherlands Research Institute in Turkey, Bonn-Almanya)
Prof. Dr. **Tadeusz MAJDA** (National Museum in Warsaw, Varşova-Polonya)
Prof. Dr. **Gönül ÖNEY** (Ege Üniversitesi, İzmir-Türkiye)
Prof. Dr. **Günsel RENDA** (Koç Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Dr. **Stefan WEBER** (Museum of Islamic Art, Berlin-Almanya)
Prof. Dr. **Minako Mizuno YAMANLAR** (Ryukoku University, Tokyo-Japonya)
Prof. **Netice YILDIZ** (Doğu Akdeniz Üniversitesi, Kıbrıs)

National Committee / Ulusal Komite

- Prof. Dr. **Serpil BAĞCI** (Hacettepe Üniversitesi, Ankara), Chair / *Başkan*
Prof. Dr. **Ömür BAKIRER** (Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. **Zeynep İNANKUR** (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul)
Dr. **Nazan ÖLÇER** (Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul)
Prof. Dr. **Metin SÖZEN** (Çekül Vakfı, İstanbul)
Prof. Dr. **Zeren TANINDI** (Uludağ Üniversitesi, Bursa)
Prof. Dr. **Baha TANMAN** (İstanbul Üniversitesi, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul)
Prof. Dr. **Rahmi Hüseyin ÜNAL** (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. **Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU** (Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları ve Uygulama Merkezi, Ankara)

Honorary Committee / Onursal Komite

- Prof. Dr. **Nurhan ATASOY** (İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. **Giovanni CURATOLA** (Udine, İtalya)
Prof. Dr. **Michael ROGERS** (Londra, İngiltere)
Prof. Dr. **Janine SOURDEL** (Paris, Fransa)

16th ICTA Local Organization Committee / 16. UTSK Yerel Organizasyon Komitesi

- Prof. Dr. **Serpil BAĞCI** (Hacettepe Üniversitesi, Ankara), Chair / *Başkan*
Prof. Dr. **Ömür BAKIRER** (Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. **Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU** (Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları ve Uygulama Merkezi, Ankara)
Doç. Dr. **Ayşe Pelin ŞAHİN TEKİNALP** (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Doç. Dr. **Murat KOCAASLAN** (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Seda ŞENTÜRK (Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara)

PARTICIPANTS/KATILIMCILAR

- Akar, Tuba** Mersin, Mersin Üniversitesi
- Akçıl Harmankaya, N. Çiçek** İstanbul, İstanbul Üniversitesi
- Akder, Feyza** Ankara, VEKAM, Koç Üniversitesi
- Akın, Pınar** Eskişehir, Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu
- Akyel, Sevil** Ankara, Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü
- Aldemir Kilercik, Ayşe** İstanbul, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi
- Algaç, Şeyda** Afyon, Kocatepe Üniversitesi
- Aliadinova, Dilyara** Kiev, National Ukrainian Academy of Science, Institute of Archaeology
- Alp, Selda** Eskişehir, Anadolu Üniversitesi
- Alp, Suat** Ankara, Hacettepe Üniversitesi
- Alpagut, Leyla** Bolu, Abant İzzet Baysal Üniversitesi
- Alpaslan Arça, Sibel** İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi
- Altınkılıç, Ecem** İstanbul, İstanbul University
- Andersen, Angela** Victoria BC, University of Victoria
- Aoki Girardelli, Miyuki** İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi
- Arslaner, Huma** İstanbul, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi
- Atasoy, Nurhan** İstanbul, İstanbul Üniversitesi
- Atbaş, Zeynep** İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi
- Ateş, Aysu** İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Ayhan, Gökben** Muğla, Sıtkı Koçman Üniversitesi
- Ayhan, Serpil** Ankara, Hacettepe Üniversitesi
- Aykaç, Razan** İzmir, Katip Çelebi Üniversitesi
- Badat, Bilal** Tübingen, The University of Tübingen
- Bağcı, Serpil** Ankara, Hacettepe Üniversitesi
- Bağcı, Yasemin** Amsterdam, Independent scholar/*Bağımsız bilim insanı*
- Bakırer, Ömür** Ankara, Orta Doğu Teknik Üniversitesi
- Baydar, Nil** İstanbul, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı
- Baysal, Ali Fuat** Konya, Necmettin Erbakan Üniversitesi
- Behrens Abouseif, Doris** London, School of Oriental and African Studies
- Bei, Giulia** İstanbul, İstanbul Üniversitesi

Berksoy, Funda İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Bernardini, Michele Napoli, Università di Napoli "L'Orientale"
Bilecik, Gülberk İstanbul, İstanbul Üniversitesi
Biliaeva, Svitlana Kiev, National Ukrainian Academy of Science, Institute of Archaeology
Boz, Levent Ankara, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Bozis, Sula İstanbul, Independent scholar/*Bağımsız bilim insanı*
Burlot, Jacques Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée
Can, Özgür Ceren Ankara, Independent artist/*Bağımsız sanatçı*
Colonas, Vassilis Thessaloniki, Thessaly University
Çakır Phillip, Filiz Toronto, Agha Khan Museum
Çetinkök Afsar, İ. Meltem Ankara, Hacettepe Üniversitesi
Çilingiroğlu Topçubaşı, Mine Gebze, Gebze Teknik Üniversitesi
Demir, Abdulbari İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi
Demircan Aksoy, Zeynep Muğla, Sıtkı Koçman Üniversitesi
Demirsar Arlı, Belgin İstanbul, İstanbul Üniversitesi
Déroche, François Paris, École Pratique des Hautes Études
Dinu, Niculina Braila, Braila Museum
Dönmez, Emine Naza İstanbul, İstanbul Üniversitesi
Drozd, Andrzej Poznań, Adam Mickiewicz University
Ekim, Zeynep E. İstanbul, Medipol Üniversitesi
Elemana, Halil Ankara, Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Erduman Çalış, Deniz Berlin Museum für Islamische Kunst
Erkmen, Aslihan İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi
Eroğlu, İlbilge Ankara, Hacettepe Üniversitesi
Ersoy, Ahmet İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi
Ersoy, Akın İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi
Eryılmaz, Fatma Sinem Barcelona, Independent scholar/*Bağımsız bilim insanı*
Farhad, Massumeh Washington D.C., Smithsonian Institution, Freer-Sackler Galleries
Farhat, May Kaslik, University of the Holy Spirit
Fatma Coşkuner İstanbul, Koç Üniversitesi
Fellinger, Gwenaëlle Paris, Musée du Louvre
Fialko, Olena Kiev, National Ukrainian Academy of Science, Institute of Archaeology

Fındık Özkul, Nurşen Ankara, Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Gierlichs, Joachim Bonn, University of Bonn
Girardelli, Paolo İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi
Gnepp, Pinar New York City, NY, New York University
Gök, Sevinci İzmir, Ege Üniversitesi
Göloğlu, Sabiha Berlin, Museum für Islamische Kunst
Grošelj, Špela İstanbul, İstanbul Üniversitesi
Gümüş, Müjde Dila İstanbul, İstanbul Üniversitesi
Güngören, Ayşegül İzmir, Büyükşehir Belediyesi
Gürkan Anar, Damla İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi
Güven, Suna Ankara, Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Hepworth, Paul İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi
Hitzel, Frédéric Paris, Centre des Études turques, ottomanes, balkaniques et centrasiatiques
Ilgaz, Nazan İstanbul, Küçükçekmece Geleneksel Sanatlar Akademisi
İbrahimgil, Ammar Konya, Necmettin Erbakan Üniversitesi
İbrahimgil, Mehmet Zeki Ankara, Hacı Bayram Veli Üniversitesi
İmamoğlu, Vacit Ankara, Orta Doğu Teknik Üniversitesi
İnankur, Zeynep İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Ionescu, Stefano Rome, Independent scholar/*Bağımsız bilim insanı*
İpek, Selin İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi
İslam, Zohirul Bangladesh, Center for Heritage Studies
Jackson, Cailah Oxford, University of Oxford
Jacotin, Mireille Marseille, Musée des civilisations et de la Méditerranée
Kafescioğlu, Çiğdem İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi
Karaaslan, Muzaffer Ankara, Hacettepe Üniversitesi
Karamağaralı, Nakış Ankara, Gazi Üniversitesi
Kavalcı, Füsun Ankara, Hacettepe Üniversitesi
Kaya, Mısra İstanbul Koç Üniversitesi
Kaya, Şennur İstanbul, İstanbul Üniversitesi
Kayhan, Emine Isparta, Uygulamalı Bilimler Üniversitesi
Kazan, Hilal İstanbul, İstanbul Üniversitesi
Keskiner, Bora İstanbul, Independent scholar/*Bağımsız bilim insanı*

Khan, Shahbaz Nadhra Lahore, Lahore University of Management Sciences
Koç, Muhterem Manisa, Celal Bayar Üniversitesi
Kocaaslan, Murat Ankara, Hacettepe Üniversitesi
Koshenova, Gulbanu Turkistan, Akhmet Yassawi University
Küçük Karakaş, Bahar Trabzon, Karadeniz Teknik Üniversitesi
Kut, Naz Defne İstanbul Koç Üniversitesi
Mahi, Khalida Aix-en-Provence, Independent scholar/*Bağımsız bilim insanı*
Majda, Tadeusz Warsaw, National Museum in Warsaw
Majer, Hans Georg Ludwig-Maximilians-Universität München
Maury, Charlotte Paris, Musée du Louvre
Mizuno Yamanlar, Minako Tokyo, Ryukoku University
Necipoğlu, Gülru Cambridge, MA, Harvard University
O’Kane, Bernard Cairo, American University in Cairo
Ohta, Alison London, Royal Asiatic Society
Oral, Bülent Karabük, Karabük Üniversitesi
Oral, Elif Özlem Gebze, Gebze Teknik Üniversitesi
Öksüz, Aysun A. Trabzon, Karadeniz Teknik Üniversitesi
Ölçer, Nazan İstanbul, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi
Öney, Gönül İzmir, Ege Üniversitesi
Özaltın, Zeynep İstanbul, Marmara Üniversitesi
Özbiyık, Kadriye İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi
Özsu, Arda Can Ankara, Hacettepe Üniversitesi
Pancaroğlu, Oya İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi
Parladır, Şebnem İzmir, Katip Çelebi Üniversitesi
Peker, Ali Uzay Ankara, Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Perinçek Karavit, Kiraz İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi
Pfeiffer Taş, Şule Ankara, Atılım Üniversitesi
Pittui, Ilenia Venice, Ca’Foscari University
Radway, Robyn Budapest, Central European University
Redford, Scott London, School of Oriental and African Studies
Renda, Günsel İstanbul, Koç Üniversitesi
Rendlova, Kristyna Oxford, University of Oxford

Rettig, Simon Washington D.C., Smithsonian Institution, Freer-Sackler Galleries
Rüstem, Ünver Baltimore, MD, Johns Hopkins University
Saraç, Elif Ankara, Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Say, Simin Ankara, Ankara Üniversitesi
Scarce, Jennifer Dundee, University of Dundee
Serim, Mehtap İstanbul, Independent scholar/*Bağımsız bilim insanı*
Seymen, Gizem Trabzon, Karadeniz Teknik Üniversitesi
Simavi, Zeynep İstanbul, American Research Institute in Turkey
Sinanlar Uslu, Seza İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi
Singh, Saarthak New York City, NY, New York University
Stănică, Aurel Daniel Tulcea, Eco-Museum Research Institute Tulcea
Sucu, Merih Ankara, Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü
Swietlana Czerwonnaja Toruń, Nicolaus Copernicus University
Şahin Tekinalp, Pelin Ankara, Hacettepe Üniversitesi
Şeker, Fırat Bamberg, Otto-Friedrich University
Şen, Müge Ankara, Ankara Üniversitesi
Şentürk, Seda Ankara, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Taner, Melis İstanbul, Özyeğin Üniversitesi
Tanıncı, Zeren Bursa, Uludağ Üniversitesi
Tanman, Baha İstanbul, İstanbul Üniversitesi
Teslenko, Iryna Kiev, National Ukrainian Academy of Science, Institute of Archaeology
Tükel Yavuz, Aysıl Ankara, Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Türker, Deniz Cambridge, University of Cambridge
Tütüncü, Mehmet Haarlem, SOTA Research Center for Turkish and Arabic World
Uçar, Hasan İzmir, Ege Üniversitesi
Uluç, Lale İstanbul, Independent scholar/*Bağımsız bilim insanı*
Ünal, Rahmi Hüseyin İzmir, Ege Üniversitesi
Vasilyeva, Daria St. Petersburg, The State Hermitage Museum
Vasilyeva, Olga St. Petersburg, National Library of Russia
Verderame, Nicola Berlin, Graduate School Muslim Cultures and Societies
Waksman, Yona Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée
Yalman, Suzan İstanbul, Koç Üniversitesi

Yaman, Bahattin Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi
Yapalak, Özlem Ankara, Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü
Yasa Yaman, Zeynep Ankara, Hacettepe Üniversitesi
Yavuz Velipaşaoğlu, Didem İzmir, İzmir Ekonomi Üniversitesi
Yenişehirlioğlu, Filiz Ankara, VEKAM, Koç Üniversitesi
Yerlan, Zhiyenbayev Turkistan, Akhmet Yassawi University
Yıldız, Fatma Berlin, Independent scholar/*Bağımsız bilim insanı*
Yıldız, Netice Gazimağusa, Eastern Mediterranean University
Yıldız, Özlem İstanbul, Koç Üniversitesi
Yılmaz, Gülgün Edirne, Trakya Üniversitesi
Yoltar Yıldırım, Aysin New York City, NY, Brooklyn Museum

