DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

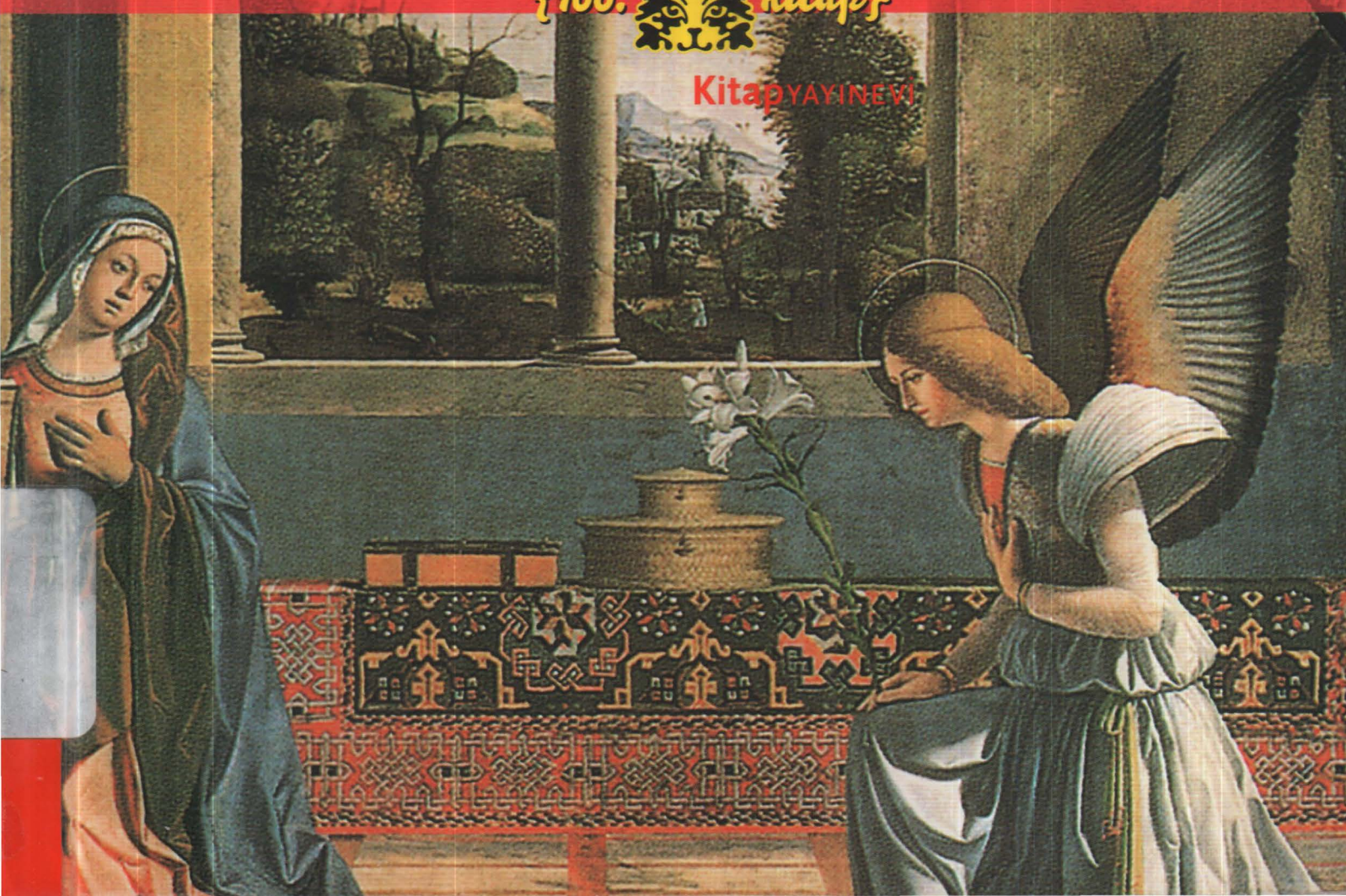
• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Rosamond E. Mack

Doğu Malı Bati Sanati

İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanati 1300 - 1600

{100. kitap}
Kitap yayinevi



KİTAP YAYINEVİ – 100
TARİH VE COĞRAFYA DİZİSİ – 39

İSLAM ÜLKELERİYLE TİCARET VE İTALYAN SANATI, 1300-1600/ROSAMOND E. MACK

ÖZGÜN ADI
BAZAAR TO PIAZZA, ISLAMIC TRADE AND ITALIAN ART, 1300-1600

© 2001 THE REGENTS OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
PUBLISHED BY ARRANGEMENT WITH THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
© 2005, KİTAP YAYINEVİ LTD.

ÇEVİRİ
ALİ ÖZDAMAR

DÜZELTİ
EYLÜL DURU

KİTAP TASARIMI
YETKİN BAŞARIR, BEK

TASARIM DANIŞMANLIĞI
BEK

KAPAK RESMİ
ANDREA PREVITALI, THE ANNUCIATION, Y. 1508, SANTA MARIA DEL MESCHIO, VITTORIO VENETO, TREVISO

GRAFİK UYGULAMA VE BASKI
MAS MATBAACILIK A.Ş.
DEREBOYU CADDESİ, ZAGRA İŞ MERKEZİ B BLOK 1
MASLAK-İSTANBUL
T: (0212) 285 11 96
E: INFO@MASMAT.COM.TR

1. BASIM
KASIM 2005, İSTANBUL

ISBN 975 6051-00-0

YAYIN YÖNETMENİ
ÇAĞATAY ANADOL

KİTAP YAYINEVİ LTD.
CİHANGİR CADDESİ, ÖZOĞUL SOKAĞI 20/1-B
BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
T: (0212) 292 62 86 F: (0212) 292 62 87
E: kitap@kitapyayinevi.com
W: www.kitapyayinevi.com

Doğu Malı-Batı Sanatı

İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı
1300-1600

Rosamond E. Mack

Çeviren
Ali Özdamar

Kitapyayınevi

Ebeveynlerim
Alexander Hoyt Pratt ile
Dorothy Davis Pratt'e

İçindekiler

Önsöz ve Teşekkür 7
Giriş 8
I- Ticaret, Seyahat, Diplomasi 32
II- Desenli İpekliler 55
III- İtalyan Resimlerinde Doğu Yazıları 92
IV- Halılar 126
V- Seramik Sanatı 158
VI- Cam Sanatı 187
VII- Cilt ve Lake Sanatı 206
VIII- Kakma Pirinç Eşyalar 227
IX- Resim Sanatları 243
X- Doğu'dan Batı'ya Gidiş Dönüş 279
Notlar 295
Terimler Sözlüğü 362
Kaynakça 366
Resim Kaynakları 386
Dizin 388

Önsöz ve Teşekkür

Bu kitapta, İtalyan Rönesans sanatı tarihçisi olarak yaptığım işi, İslam uygarlığıyla doğrudan temas halindeki yıllarımla ve Dışişleri'nden birinin eşi sıfatıyla uluslararası ticaret, diplomasi ve kültürel alışveriş usulleriyle birleştirdim. Proje, 1991'de Washington'daki National Gallery of Art'da verilen, Doğu ile Batı arasındaki sanatsal aktarım konulu konferanslarla başlayıp değişik kütüphaneler ile müzelerde yürütülen yedi yıllık bağımsız araştırma sırasında gelişti. Amacım, bu karmaşık konuyu yaygın bir okur çevresine ulaştırmak için geniş bir sanat eserleri yelpazesini uzmanlaşmış bilgiyle birleştirmek. Malzemenin bu denli uçsuz bucaksız oluşu, atlama ve yanılgıları kaçınılmaz kılıyor. Bunların yeni tartışmaları teşvik edeceğini umuyorum.

Notlar, başlıklar ve fotoğraf kaynakları, çalışmama yardımcı olan sayısız kurum kadar, çok sayıda kişinin de adlarını içeriyor. Ayrıca, bu kitabı yazmayı seçkin kamusal araştırma kurumlarına ve uzman kütüphanecilere borçluyum. Esin Atıl ve Paul Barolsky, projeye başlarken hayati tavsiyelerde bulunup cesaret verdiler, tamamlarken de çok yönlü desteklemeyi sürdürdüler. Deborah Howard, Linda Safran, Mary Yakush ve Richard Parker yarı yolda çıkan sorunları çözmeme yardımcı oldular. Patricia Fortini Brown bütün müsveddeyi dikkatle okudu, bol bol bilgece önerilerde ve kimi haklı eleştirilerde bulundu. Kitabımı yayınlanmadan önce okuyarak duyarlı, yapıcı yorumlarıyla kitaba yararı dokunan diğer dostlarıma da teşekkür borçluyum. Kitaptaki resimleri sağlamama yardımcı oldukları için Janet Smith, Graziella Berti, Lucia Tongiorgi Tomasi, Stefano Carboni, Jeffrey Spurr, Dennis Foster, Stephan Kimmel, Mary Ann Whitten ve Elli Hickerson'a teşekkür ederim. Editörüm Stephanie Fay müsveddemin kitaba dönüşmesinde ustalıkla yol gösterdi, sayısız düzeltmelerle katkıda bulundu. Bu denli çok desteğe rağmen, kitabın başlangıç sayfalarında adı geçenlerin inancı ve cömertliği olmasaydı bu kitap gün ışığına çıkamazdı.

Son olarak, beni İtalya'nın doğusundaki ülkelere götüren, araştırmalarımı mümkün her yoldan destekleyen, geliştirdiğim fikirlere kulak veren ve sıkıcı yazılarımı çekici kılan kocam David'e en derin teşekkürlerimi sunarım.

Giriş

Şam mallarıyla bütün Hıristiyanlık âleminin bir yıllık ihtiyacı görülebilir... Öyle görkemli, soylu ve zarif mallar var ki, bacak kemiğine para saklamış olsan, bu mallardan alabilmek için o bacağı kırarsın.

Simone Sigoli, Floransalı hacı, 1384[1]

Simone Sigoli gibi zengin bir Floransalının, tasvir ettiği çekici malları almak için Şam pazarlarına gitmesine gerek yoktu: İtalyan ticaret kadırgaları bu malları Avrupa pazarlarına bol bol getirmekteydi. Uluslararası lüks mal ticareti 1300 ile 1600 arasında İtalyan sanat zevkini derinden etkilemiş, gelişmesini sağlamıştı. Süsleme sanatlarında –dokuma, seramik, cam, deri mamulleri, lake ve pirinç eşyalarda– muazzam bir ilerleme ve çeşitliliğe neden olmuştu. Bu lüks eşyaların İtalyan Rönesansı tarzında yapılan örneklerinin dünyanın dört bir yanında ün kazanmasından sonra bile, İtalyanlar ithal edilen Doğu işi sanat objelerini toplamayı, taklit etmeyi, kendi zevklerine uydurmayı sürdürdüler.

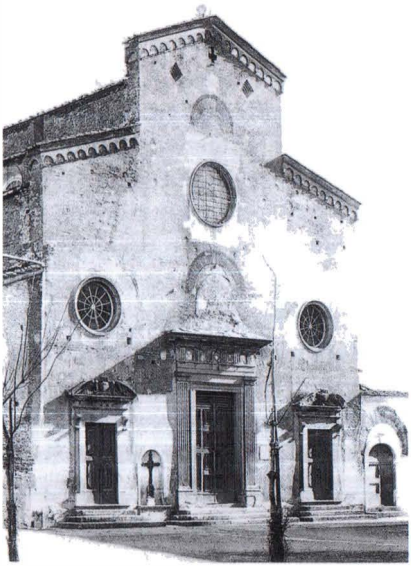
Burada Doğu işi dediğimiz ithal mallar hem Çin'den, hem İspanya'dan başlayıp karşı tarafta Kuzey Afrika'dan Suriye, Anadolu, İran ve uçsuz bucaksız Moğol İmparatorluğu'na kadar uzanan İslam topraklarından geliyordu. İslam ülkeleri Akdeniz kıyılarının dörtte üçünü oluşturmaktaydı, kara ve denizyoluyla uluslararası lüks mal ticareti de günbegün yeni, farklı rotalara yöneliyordu; bu nedenle hem bu ticaret için kullanılan "Doğu-Batı" terimi, hem Avrupa (ya da Batı) ile *Orient* (ya da Doğu) arasındaki geleneksel anlambilim ayrımları işi basitleştirir. Bu üç yüzyıl boyunca İtalya'da pek beğenilen ve İtalyan zevkini etkileyen, bizim de bu çalışmada inceleyeceğimiz ithal sanat eşyalarının köken, tip ve üslupları epeyce farklıydı. Bugün bu eşyalar imalat yerlerine (yerel olmaktan çok genellikle bölgelerine), döneme özgü üsluplarına ve yapıldıkları malzemelere göre sınıflandırılır. Oysa o zamanlar, İtalyanlar hayran oldukları bu yabancı nesnelerin değişik coğrafi ve sanatsal kökenleri olduğunu pek anlamıyorlardı. Dolayısıyla bugünkü bağlamda, İslam ülkeleri ve Asya'dan İtalya pazarına gelen bütün sanat objeleri için kullanılan "Doğu işi" terimi, tam doğru olmadığı için bir bakıma yerindedir.

Bu çalışmada, İtalyan Rönesans kültürünün özellikle güzel sanatlar ve süsleme sanatlarında geliştiği ve Akdeniz ötesi ticarete İtalya'nın egemen olduğu dönem ele alınıyor. İtalyan sanatında 1300 dolaylarında devrim yaratan tablolar, denizaşırı ticaret ve seyahatteki dinamik canlanmayı da yansıtıyor. İtalyan dokumacılar çok geçmeden Doğu'nun ipekli dokumacılarıyla rekabet etmeye başladılar, Venedik'in geç gotik üsluptaki mimari süslemeleri de cumhuriyetin doğuyla ticari bağlantılarının izlerini göstermeye başladı.

15. yüzyıl boyunca ithal mallar sayesinde değişik İtalyan el sanatlarında hızlı bir gelişim görüldü. 1600'lerde İtalya, uluslararası lüks mal taşımacılığındaki rolü azalırken, başlıca üretici haline gelmişti.

İtalya'nın, uluslararası lüks mallar ticaretinde en faal ve kârlı olduğu sırada sanatsal alanda bir üstün güce dönüşmesi sırf tesadüf değil, ne var ki Batılı bilginler bu ilişkinin önemini iki nedenle küçümsediler. Birincisi, İtalyan Rönesans sanatını değerlendirenler öteden beri yalnızca resim, heykel ve mimariye odaklanıyorlardı. Gerçekten de bu "ana sanatlar" sonraki Rönesans sanat tarihine biçim veren, Toscanalı ressam ve mimar Giorgio Vasari'nin 1568 tarihli *En Ünlü İtalyan Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayatları* adlı eserinin öncelikli ilgi konusuydu. Vasari, İtalyan görsel sanatlarında 1300'lerde başlayıp kendi yaşadığı dönemde doruğuna çıkan sürekli ilerlemeyle ilgili kuramını, doğaya ve antik Roma'dan miras kalan klasik geleneğe dönmeye dayandırıyor, İtalyan sanat dehasının ve sanatçılara ilham veren kaynakların altını çiziyordu. Vasari, süsleme sanatları kadar yabancı üsluplardaki gelişmelerin de farkındaydı. Sözgelimi "Şam'da ve tüm Doğu Akdeniz ülkelerinde" yapılan arabesklerle[a] süslü pirinç eşyaya içtenlikle hayrandı; doğru bir yorumla, bunların İtalyan madeni eşya işçiliğinin gelişmesindeki rolünü takdir ediyordu. Ama İslam ülkelerinden gelen madeni eşyanın etkisi, yazarın İtalyan Rönesans sanatının kaynakları kuramına uymuyordu; kuşkusuz işte bu nedenle, bu eşyaların tekniğini dürüstlükten uzak bir şekilde antika diye adlandırıverdi.[2]

a Osmanlı süsleme sanatlarında "girift tezyinat" olarak bilinir, günümüzde ise "girişik süsleme" ya da "girişik bezeme" diye de adlandırılır; çiçek, yaprak ve dal gibi motiflerin iç içe girmesiyle oluşan bir süslemedir –ç.n.



1.



2.

İkincisi, İtalya'nın değişik süsleme sanatlarındaki gelişmeler toplu olarak nadiren ele alındı. Uzmanlaşmış araştırmalarla sayısız örnekte İslam ve Asya etkisi olduğu belirlendi. Ama bu üç kritik yüzyılda Doğu işi eşyanın, teknik ve süsleme üslubunun, İtalyan el sanatlarının gelişimini ne kadar etkilediğini tam olarak ölçmek için sentezci bir yaklaşım gerekiyor. Ayrıca, dönemin kültürlerarası sanat alışverişini bütünüyle değerlendirmek için Doğu ticareti ile seyahatlerini yansıtan tabloların, heykellerin ve mimarinin yanı sıra süsleme sanatları da dikkate alınmalı. İşte bu çalışmada böyle bir yaklaşımı seçtik.

İtalyanların sevdikleri ve etkilendikleri değişik Doğu işi eşyaların ortak karakteristik özelliği, taşınabilir büyüklükte olmasıydı; böylece ülkeye çok miktarda getirilebiliyor, her yere yayılıyordu. İslami standartlara göre sıradan olan seramikler, bütün İtalya'da öteden beri hayranlık uyandırıyor, İtalyan çömlekçiliğini kayda değer ölçüde etkiliyordu. Pisa yakınlarında 12. yüzyılın sonunda inşa edilen San Miniato Katedrali (Resim 1), 10. yüzyılın sonundan 14. yüzyılın başına kadar yapılmış olan çok sayıdaki İtalyan

kilise cephe ve kulelerinin doruğu sayılır. Bu cepheler *bacino*[a] denen İslam seramik tabaklarıyla süsleniyordu. Resimdeki cephede tabakların durduğu yerler, yalnızca *bacini*'nin[b] sökülmesiyle oluşan gölge halindeki girintilerden anlaşılır. Çoğu bugün Pisa'da Museo Nazionale di San Matteo'da olan bu tabaklara, opak beyaz sır üzerine kahverengi ve mavi renklerde İslam'a özgü geleneksel hayvan ve bitki motifleri, geometrik motifler (Resim 2), ayrıca stilize Arap yazıları kabaca resmedilmiştir. Tabaklar muhtemelen Kuzey Afrika'dan geliyordu. Bunlara benzer desen ve tekniklere sahip kırık çömlek parçaları Kartaca kazılarında bulundu (Pisa'nın Kartaca'yla sıkı ticari ilişkileri vardı). Pisa'daki kazılar, böyle kapların İtalya'ya büyük miktarda geldiğini ve mutfak eşyası olarak kullanıldığını gösteriyor.[3] İtalya'nın başka yerlerindeki *bacini* kaplarının çoğu da muhtemelen sıradan tüccarlarca ithal edilen gösterişsiz nesnelerdir. Bunlar sayesinde tuğla bina cephelerine renk ve parlaklık katılıyordu; üstelik o çağın İtalyan Romanesk mimarisinde rağbet gören kakma

a Bkz. Terimler Sözlüğü –ç.n.

b *Bacino*'nun çoğulu –ç.n.

Resim 1. San Miniato Katedrali, Pisa, 12. yüzyıl sonu. Sonradan sökülen *bacino*'ların yerleştirildiği boşluklar görülüyor.

Resim 2. Mavi-kahverengi boyalı çukur tabak (San Miniato Katedrali'nden sökülen *bacino*, Pisa, 12. yüzyıl sonu). Kuzey Afrika.
Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.

Resim 3. Pisa grifonu (Pisa Katedrali'nin çatısı altındaki bir alınlıktan), tunç, İspanya (?), 11. yy.
Museo dell'Opera del Duomo, Pisa.



3.

mermer ve mozaik işinden çok daha ucuzdu. *Bacini*'nin ithali ve kullanımı, İslam kap kacağının ortaçağ sonunda İtalya'da yaygın olduğunu sergilemenin yanı sıra, İtalyanların bu eşyaların estetik niteliklerini takdir edip en önemli dini yapılarında bile kolayca süs diye kullandıklarını gösteriyor. İlk *bacini* arasında birkaç yüksek kaliteli Mısır ya da Suriye kabı da bulunuyor. Bunlar muhtemelen Haçlılar ve diğer gezginler tarafından Kutsal Topraklar ya da Konstantinopolis'ten getirilmiş, yerel kurumlara ve yapı projelerine bağışlanmıştı; bu durumda nereden getirildikleri önemli olurdu.[4] *Bacini*, yerel taklitlere (bkz. Resim 89) ve İtalyan çömlekçiliğinde yaygın gelişmelere yol açtı.

Buna karşılık ortaçağın sonunda ele geçirilen ve ardından halka sergilenen iki olağanüstü anıtsal Doğu sanatı örneğinin, İtalyan sanatı üstünde bir etkisi olmadı. İslam tunç heykelciliğinin günümüze kalan en büyük örneği olan o nefis Pisa grifonu (Resim 3), muhtemelen 11. yüzyılın sonu ile 12. yüzyılın başında Pisa'nın Batı Akdeniz Müslüman sahillerindeki fetihlerinden getirilmişti.[5] Çok geçmeden grifon, inşaatına 1064'te başlanan yeni Pisa katedralinin üst tarafındaki üçgen alınlığına yerleştirildi, 1828'e kadar da orada kaldı; şimdi Museo dell'Opera del Duomo'da sergileniyor. Katedral cephesindeki yazıtlarla hem inşaat için gerekli parayı sağlayan ganimetin elde edildiği zaferler, hem de kentin ticari avantajları ve Hıristiyanlık onuru yâd edilir. Ne var ki zaferin hatırası olan grifon, güzelliği görülemeyecek denli yükseğe yerleştirilmişti. Doğaüstü bir Doğu hayvanının yorumlandığı, antikçağda yapılmış ender bir tunç heykel olan Venedik aslanı ise muhtemelen Doğu Akdeniz'den geldi.[6] En azından 1293'ten başlayarak 1985'e kadar Venedik'te San Marco Meydanı'nın kanala bakan girişindeki muazzam yekpare sütunu taçlandırdı; burası kentin törensel cümle kapısıydı (bkz. Resim 10). Aslanın ilk şekli kanatlıydı, ama teknik analizlere göre Venediklilerin eline geçtiğinde bu kanatlar yok olmuştu. Venedikliler, aslana yeni kanatlar ve ön pençelerinden birinin altına bir kitap ekleyerek, onu Cumhuriyet'in koruyucu azizi olan Markos'un simgesi yaptılar. Aziz Markos'un[a] bir kanatlı aslanı sonunda kentin amblemi oldu, ama amblem olarak kullanılan aslan-

a (İt.) San Marco –ç.n.

lar bu tunç heykele bakılarak yapılmadı (bkz. örneğin Resim 143). Tunç Venedik aslanının resmi, yalnızca meydanın [turistik] planlarında önemli yerleri belirtirken kullanıldı.[7]

İslam sanatı tarihçilerinin vurguladığı gibi, küçük İslami objelerin çeşitli özellikleri, Avrupa'da kabul görmelerine ve etkide bulunmalarına yol açtı. Her şeyden önce dinle ilgileri olmayan, gündelik hayatta kullanılan, teknik ve sanatsal açıdan Avrupa'da üretilenlerden daha üstün objelerdi.[8] 9. yüzyılda, Abbasi halifeleri döneminde Bağdat'ta, seçkin Müslümanlar günlük hayatta zarafet ve zevke önem veren zengin bir kent kültürü geliştirmişti. İpekli dokumacılığı, seramikçilik, metal işçiliği ve ahşap oymacılıktaki önemli gelişmeler, her gün kullanılan sıradan eşyaları birer sanat eserine dönüştürmüştü. Geleneksel olarak göçebe çadırlarının döşemesini oluşturan rengârenk örtü, minder ve halılar, artık hoş tasarımlıydı ve duyuları okşayan lüks malzemelerden dokunuyordu. Giysiler de zengin ve şık bir hale geldi. Kâse, tabak, sürahi ve kandillerin kalitesi gözü okşuyor, dokunması insana haz veriyor, bütün bunlar bu eşyaların kullanımına heyecan katıyordu. Zanaatkârlar pahalı kokuları bulundurmayı zevk haline getirmek için, inceden inceye işlenmiş buhurdanlar ile delikli koku kapları imal ediyorlardı. Hat sanatındaki şekiller ile ritimler o hale gelmişti ki, okuyup anlamını çıkaramayanlar bile bunları seyretmekten hoşlanıyorlardı. Bağdatlı seçkinlerin kültürüne bütün İslam âlemi özendi: 9. yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna kadar bu kültürün damgasını vurduğu objeler ithal edildi; İspanya'dan Çin'e kadar uzanan bir bölgede, Müslüman sanatçı ve zanaatkârlar tarafından taklit edildi ve daha da geliştirildi. Kişisel kullanım ve evler için üretilen bu güzel objeler, feodal soyluların ve yükselmekte olan kent burjuvazisinin çok daha rahat, gösterişli bir hayat sürme olanak ve isteğine sahip olduğu Haçlı Seferleri sırasında Avrupa'ya büyük miktarda ulaşmaya başladı. Avrupalı seçkinlerin 14. ve 15. yüzyıllarda artan zenginliği, lüks ithal mallara muazzam bir talep yaratarak, ithal mallarla rekabet edebilecek yerel üretimin gelişimini giderek teşvik etti. Örneğin en iddiasız *bacini* bile 14. yüzyıla kadar Orta ve Kuzey İtalya'nın seramiklerinden daha üstündü; İtalyan çömlekçiler 15. yüzyılın sonuna kadar Suriye ve İspanya seramiklerinin sanat kalitesine erişemediler. Bütün çanak çömlek-

ten üstün olan Çin porselen[a] kaplara ise herkes hayrandı. Malzemeleri aynen üretilemediği halde, diğerlerinden ayrılan süslemeleri yaklaşık 1400'den itibaren İslam dünyasında, 1500'den itibaren de İtalya'da taklit edildi.

Doğu işi objeleri daha da popüler kılan ikinci tipik özellik süslemeleriydi. Müslümanlıkta insan ve hayvan figürü yapmak yasak olduğundan, objelerde Hıristiyanları açıktan açığa rahatsız edecek dini imge ve simgeler yer almıyordu. ortaçağ İslam dünyasında üretilen madeni eşya, seramik ve cam eşya üzerinde (bkz. Resim 124), hemen her zaman içki içme, çalgı çalma, ata binme ya da avlanma gibi soylu zevklerle meşgul insan figürleri vardı; Avrupa'daki feodal soylular da bu zevklerden bazılarının peşindeydiler.[9] Birçok İslami objenin üstündeki süslü püslü Arap yazılarının amacı, bir anlam ifade etmekten ziyade öncelikle görsel bir zevk vermek; müminlerde, inançları ile cemaatleri arasında bir bağlılık duygusu yaratmaktı (bkz. örneğin Resim 3).[10] Avrupalılar kadar, Arapça bilmeyen Müslümanlar da bu nefis hatları hayranlıkla seyredebilirlerdi. İslam sanatına hâkim olan geometrik desenlerden, bitki ve hayvan süslemelerinden bütün kültürler zevk alabilir.

Üstelik Yunan-Roma ve Bizans sanatı, Akdeniz'deki Avrupa ve İslam kültürlerinin ortak mirası olduğundan, İslam süslemelerindeki düzenleme Avrupalının gözüne çoğu zaman tanıdık geliyordu. Resim 4'teki büyük ecza kavanozu, İtalyanların 15. yüzyıl boyunca büyük miktarda ithal ettikleri İspanyol seramiklerinin bir örneğidir. Kavanozun İtalyanlar için alışılmadık öğelerinden ilki, İslam kaplarında çok rastlanan yukarı doğru zarifçe daralan şeklidir; İtalya'da *albarelli*[b] denilen bu kaplar, pahalı baharatı nakletmek ve muhafaza etmek için kullanılırdı. İkinci öğe ise Valencia'daki Hispano-Mağribi seramiklerine özgü kobalt mavisi ve altın rengi metalik perdahlı,[c] stilize sarmaşık ve eğreltiotu yapraklarından oluşan boyalı süsle-

a Porselen kelimesi, kabuğu porselene benzeyen bir cins midyenin İtalyanca adı olan *porcella*'dan türetilmiştir. Bu kelimeyi ilk kez Marco Polo Çin'den getirilen bu tür ürünler için kullanmıştır –ç.n.

b *Alberollo*'nun çoğulu; bkz. Terimler Sözlüğü, *albarello* maddesi –ç.n.

c Perdah (Türkçe'de kimi zaman İngilizce karşılığı olan "luster" kelimesinden doğrudan bir aktarımla "lüster" de deniliyor) tekniği çini ve seramik alanında bir sır üstü çalışmasıdır: Kap istenen renkte sırla sırlanıp fırınlandıktan sonra perdah adı verilen maddeyle istenen örnekler yapılır ve az hararetli, dumanlı bir fırında tekrar fırınlanır. Bu fırınlamadan sonra kap madeni bir parlaklık kazanır; perdaha metalik parlaklığını veren madde metalik oksittir –ç.n.

medir. Hem sarmaşık yapraklarının bir mavi bir perdahlı sıralanışı, hem yatay şeritlerdeki bitkilerin dolaşık süslemelerinin kavanozun şekliyle uyum halindeki, bu şekli tamamlayan berrak kompozisyonu, o çağda İtalyanların estetik anlayışına uyuyordu. Vasari, popüler ithal maden işçiliği örneklerindeki girift arabesk motiflerin "levanten" bir sanat biçimi olduğunu mutlaka göz önünde tuttuğu halde (bkz. Resim 151), o bile yüzey süslemelerinin düzenlemesinde, yani [kakma] gümüşteki belli başlı şekil ve bölünmelerin açıkça çizgiye dökülüşünde ve dengeli, matematik düzen içinde tekrarlanmalarında, alışılmışın dışında bir şey bulamazdı. İtalyan Rönesans sanatı da, İslam sanatı da tasarımdaki uyumu, parçaların dengesini ve kompozisyonun bütünündeki mükemmelliği öne çıkarır.[11] Aralarındaki esas fark, Avrupa sanatı Yunan-Roma geleneğindeki natüralist ve tasvirci eğilimi korurken, İslam sanatının temelde süslemeci olmasıdır.[12] Gotik sanatta ve Rönesans sanatında süsleme motifleri olarak kullanılan bitki ve hayvanlar, doğadaki gibi görünür ve gelişir ya da davranır; süsleme ise tasviri çerçevelemek, doldurmak ve birbirine bağlamak için kullanılır. Tasvir kompozisyonun en önemli öğesidir, anlam esas olarak tasvire yüklenmiştir. Avrupa sanatına etkisi olan ithal Doğu işlerindeki süslemeler ise, duyulara hitap edecek ve objenin güzelliğini öne çıkaracak şekilde tasarlanmıştır. Bu süslemeler hem didaktik olmadıkları ya da öyle algılanmadıkları, hem de süslemelerin gözle görülür sistemli bir yapısı olduğu için, Avrupalılar bunların sanatsal niteliklerini kolayca takdir edip kendilerine uyarlayabiliyorlardı.

Müslümanlar için belirgin dini ve sosyal anlamları olan bazı objeler, Avrupalıların elinde ya çok farklı dini ya da dindışı anlamlar kazanmış ya da değerli sanat eserleri olarak sergilenmişti. Aslında aptes almak ya da yemekten önce el yıkamak için kullanılan Mısır ve Suriye ibrikleri ile leğenlerine – Donatello'nun atölyesince 1460'ların ortasında yapılan ve Floransa'da San Lorenzo Kilisesi'nde duran tunç kürsülerin üstündeki kabartmalarda görüldüğü üzere–[13] ayinlerde şarap doldurulabiliyor ya da bu objeler bir çocuğun doğumunda kullanılabiliyordu (Paolo di Giovanni Fei, *Bakire Meryem'in Doğurması*, 1380'ler; bkz. Resim 42). Bir Mısırlı ya da Suriyelinin belki de hamama götürdüğü kakma pirinç bakraca, Kuzey İtalya'da kutsal su konmuştu (bkz. Resim 148). Üstlerine Memluk sultanlarını öven

seçme Arap yazıları işlenmiş, aslında mevki ve sadakat işareti olan brokarlar,[a] bütün Avrupa'da din adamlarının giysilerine dikilmişti. Sözgelimi 1350-1400 arasına tarihlendirilen bir dalmatic'in[b] üstündeki yazılarda, "bilge sultan" ve "sultan" kelimeleri okunuyor (bkz. Resim 32).[14] Cebrail'in Meryem'e müjde verişini tasvir eden 15. yüzyıl tablolarındaki ev içleri, zengin İtalyanların yatak odalarını –İtalyan saraylarındaki en önemli oda– üzerinde Arap yazıları olan kumaşlarla döşediklerini gösteriyor; bunlar ya lüks ithal kumaşlar ya da bu kumaşların İtalyan taklitleriydi.[15] Doğulu seçkinlerin üstünde oturdukları pahalı halılar, İtalyan kilise ve saraylarındaki döşeme, sunak ve mobilyaları süslüyordu. Ressamlar Meryem Ana'nın tahtının altına genellikle böyle bir halı seriyordu (bkz. Resim 71 ve 76).

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere, Doğu'nun el emeği eşyalarından birçoğunun İtalya'da edindiği seçkin konum bunların çekiciliğini, etkisini artırıyordu. Müslüman ve Asyalı hükümdarların, ortaçağ boyunca âdet üzere haraç olarak aldıkları ya da ödül diye verdikleri görkemli ipeklilerin bazıları, Avrupa'ya diplomatik hediye olarak gönderilmişti.[16] Haçlılar bu ipeklileri ve başka lüks dokumaları ganimet, kutsal emanetler örtüsü, hatta kutsal emanetlerin kendisi olarak Avrupa'ya getirdiler; örneğin Fransa'nın Apt kentindeki "Azize Anne'ın Başörtüsü" böyle bir dokumadır.[17] Avrupalı hükümdarlar ile din adamları birbirlerine Doğu ipeklisi hediye eder ve bunlarla gömülürlerdi (örneğin Resim 21). Böyle birçok dokumanın yolculuğu eninde sonunda bir kilisede biter, kilise müdavimleri bu kumaşları din adamlarının ayin giysilerine dikilmiş; sunaklara, duvarlara, Assisili Aziz Francesco'nunki de dahil tabutlara serilmiş olarak görürlerdi.[18] Çok sayıda 14. yüzyıl tablosunda, en değerli Doğu işi dokumalar kralların (bkz. Resim 65), kilise adamlarının (bkz. Resim 20), hem o zamanlarda (bkz. Resim 45), hem Kutsal Kitap döneminde yaşamış kutsal kişilerin (bkz. Resim 158) üstünde görülür, böylelikle bu değerli kumaşlarla o saygıdeğer kişiler arasındaki bağlantı vurgulanır. Aynı şekilde neceftaşı, cam, hatta seramikten (Resim 44) yapılma birçok İslam kabına, kutsal

a Sırma (altın yaldızlı ya da yaldızsız ince gümüş tel) ya da gümüş işlemeli bir tür ipekli kumaş –ç.n.

b İlk başta Dalmaçya yününden yapıldığı için bu adı taşıyan, esas olarak diyakozların giydiği bir dini kıyafet; tanımı için bkz. ayrıca Terimler Sözlüğü –ç.n.

emanet ya da kutsal emanet mahfazası olarak kutsal bir statü verildi ve bunlar ortaçağda Avrupa kilise hazinelerine dahil edildi. Bu kaplara Bizans ve Avrupa'da geçirilen değerli madeni ve mücevherli çerçeveler, objelerin güzelliğini ve yeni Hıristiyan kimliğini vurguluyordu.[19]

Dönemin İslam halıları, madeni eşyaları, cam objeleri, seramikleri ve Çin porselenleri, 15. yüzyıl boyunca dindışı İtalyan toplumunda yaygın itibar kazandı; İtalya yarımadasının her yerinde, kentlerdeki seçkin tabaka bu eşyaları gitgide daha fazla toplamaya başladı, burjuvazi de kesesine uygun olan birkaç tanesini gururla sergiledi. Bu gelişmeler envanter ve tablolarda etraflıca belgelenir.[20] Örneğin Resim 4'teki türden Valencia *albarelli* [kavanozları] Floransa yatak odalarını gösteren tablolarda gözümüze çarpar; içlerinde muhtemelen kokulu maddeler, şifalı otlar ya da şekerleme vardı.[21] Ya da bunlara Filippino Lippi'nin 1482 tarihli *Meryem'e Müjde*'sinde (Resim 5) duvardaki vitrinde ve Domenico Ghirlandaio'nun 1480'lerde Floransa'daki Santa Maria Novella Kilisesi için yaptığı *Vaftizci Yahya'nın Doğumu* tablosunda karyola kenarında rastlarız. Sanat hamileri, zanaatkârlar ve benzer yerel eşyaları alıp satan tüccarlar, zengin ve kudretli kişilerin ithal objeleri bir mevki simgesi olarak gördüklerini, bu objelerin moda olduğunu görmezden gelemezlerdi.[22] Bunun üzerine Doğu işi objelerin taklitleri ve benzerleri yapılmaya başladı. Floransa'da 15. yüzyılın ikinci yarısında

Resim 4. Ecza kavanozu, altın yaldız perdahlı ve mavi boyalı, Valencia, İspanya, 15. yy.' ın ikinci yarısı. Hispanic Society of America, New York (E597).



yapılmış bir ecza kavanozu bunların alçakgönüllü bir örneğidir (Resim 6); çömlekçi, Filippino'nun tablosunda üst raftaki ya da Resim 4'teki gibi bir kavanozun sarmaşık yaprakları ile asma bıyığı dediğimiz sarılıcı saplarından oluşan süslemelerini kendine uydurup daha kısa, küt bir kap yapmış, İtalya'da bilinmeyen metalik perdah yerine de manganez erguvanı denilen rengi kullanmış.

Sık sık şöyle denir: El emeği Doğu işi eşyaların çarpıcı güzelliği ve İtalyanlara sıra dışı gelen malzemesi, usta işçiliği ve süslemeleri, bunlara güçlü bir egzotik çekicilik katıyordu.[23] En beğenilen Doğu işi lüks malların yüksek maliyeti, ender bulunması, işçilik tekniği ve Doğu kökenli olması, bunları daha da arzu edilir kılıyordu. Güzel İslam halıları ve Çin porselenleri Rönesans boyunca hep pahalı, nadir nesneler olarak kaldı. En zengin İtalyanlar bile bunları bol miktarda almakta güçlük çekiyorlardı. Güçlü prenslerin yerel halı ve porselen atölyeleri kurma çabaları ya uzun sürmedi ya da başarısız oldu. Porselen, Rönesans insanının hayal dünyasında büyülü özelliklere sahipti, bunun nedeni kısmen yeşil sırlı seladonların[a] güya zehirle temas ettiğinde çatlayıp kırılmasıydı, ama asıl neden bilinmeyen esrarengiz bileşimiydi. Sertlik ve saydamlık bakımından toprak çanak çömlek ile cam arasında özellikleri olan seladonlar, Marco Polo'ya göre yıllandıkça dönüşüm geçiren kilden yapılıyordu.[24] Bazı İslam objelerine kökenlerinden dolayı İtalya'da özel anlamlar yüklendi. Sözgelimi Mısır ve Suriye dokumaları ile pirinç eşyalarının Kutsal Topraklar'la gerçek, Kutsal Kitap dönemiyle de farz edilen bir ilişkisi vardı; bu da objelerin, özellikle üzerlerindeki Arap yazılarının yanlış yorumlanmasına yol açıyordu. Ancak İtalyanlar, belirgin özellikleri olan İslam *albarello*'sunu eczane ve evlerde içlerine konan egzotik baharat, ilaç ve şekerlemeyle doğru ilişkilendirip ithal İslam objelerini andıran Rönesans işi majolika[b] yapmayı sürdürdüler. Buna bir örnek, üzerinde "menekşe tadında şekerleme" yazan kavanozdur (Resim 7): Muhtemelen 1550-55 civarında Castel Durante'de[c]

a Uçuk yeşil renkte bir sırla kaplı porselen ya da seramik –ç.n.

b Bkz. Terimler Sözlüğü –ç.n.

c Orta İtalya'nın Urbino kentinden birkaç kilometre uzaklıkta, 16. yüzyıl boyunca Gubbio ile birlikte majolika seramiklerinin başlıca üretim merkezi olan ve Metauro Irmağı'nın getirip yığdığı kil sayesinde doğal bir çömlekçilik merkezi haline gelen, burada doğan Papa VIII. Urbanus'tan dolayı adı Urbania olarak değiştirilen köy –ç.n.

yapılmış olan bu kap, bir eczacı takımının parçasıydı. Resim 4'teki Hispano-Mağribi *albarello*'suyla aynı hacim, şekil ve şeritli kompozisyona sahiptir, ama boya süslemeleri tamamen klasik Rönesans üslubundadır.

Son olarak, bazı ithal Doğu eşyaları herkes tarafından o denli sevildi ki bunları mümkün ölçüde iyi taklit etmek için olağanüstü bir çaba harcandı. 16. yüzyılın Doğululaştırılmış[a] Venedik pirinç objeleri ve bunların İslami modelleri hâlâ birbirine karıştırılır. Venedikli zanaatkârların dokumalarda, çini, deri ve lake objelerdeki girift Osmanlı süslemelerini gitgide daha iyi taklit etmeleri, yerel pazarda bu egzotik üsluptaki sanata müthiş bir talep olduğunu, sanat hamisi zenginlerin de İslam sanatını daha incelmiş bir anlayışla değerlendirmeye başladıklarını gösterir.

İtalyan süsleme sanatlarının her biri kendi hızında gelişti, sanat hamilerinin zevkiyle, zanaatkârların becerisiyle, pazardaki kârlılığıyla uyum halinde ileri bir sanat düzeyine ulaştı. Bunlar her sanatın kendi kendini geliştirmesini sağlayan iç etmenlerdi. Doğu işi lüks mallar, ciddi bir rekabet yaratacak yeterli dürtü ve sermayenin ortaya çıkışından önce de İtalya'ya geliyordu. Yani gelişmeyi teşvik eden İtalya'nın kendi kültürü ve ekonomisiydi. Genel olarak, Doğu'dan ithal edilen eşyaların en güçlü etkisi bu gelişimin hızlandığı noktada görüldü; bu dönemde sanat hamileri ve zanaatkârlar yeni fikirlere açık hale gelmişlerdi, pazarlarda da artık örnek olacak modeller bulunabiliyordu. Yani İtalyan sanatı kendi içinde gelişiyordu; yabancı sanat objelerinin katkısını belirleyen, bu gelişimin zamanlamasıydı. Örneğin 14. yüzyılda İtalyan zanaatları içinde sanatsal açıdan ilk gelişen dokumacılıktı; İtalyan dokumacılar, Moğolistan ve İslam dünyasından getirilen görkemli ipeklilerden ilham almış ve bunlarla uluslararası çapta rekabet eder hale gelmişlerdi. Oysa İtalyan seramik ve cam işçiliği çok yavaş ilerleme kaydetti, ancak 15. yüzyılın ortasında, iç talep baş döndürücü bir hızla tırmanınca büyük bir gelişme gösterdi. Bu zanaatların ustaları hem teknik, hem süsleme anlayışında daha önce Suriye'den gelmiş mallardan, çömlekçiler de o çağın Valencia işlerinden ilham alıyorlardı. Bu uzun geliş-

a Metin içinde *orientalize, orientalizing, orientalicise* ve *orientalicising* biçiminde geçen bu terimler için, Doğu işine ait özellikler katma, Doğu işi karakteri verme anlamında "Doğululaştırmak" "Doğululaştırma" ve "Doğululaştırıcı" kelimeleri kullanıldı –ç.n.



5.

me döneminde, değişik süsleme sanatlarının farklı ilerleme hızı İtalyan imalatında çeşitliliği güçlendirdi.

Elimizde İtalya'ya gelen Doğu işi sanat objelerinin hareketini izlemek için yeterli belge var; böylece bu objelerin süsleme sanatlarıyla başlıca temas ve bu sanatlara aktarılma noktalarını belirleyebiliyoruz. Bugüne ulaşmış 1300-1600 arası İtalyan kökenli objeler, tablolar, envanterler, ticari mektuplaşmalar, diplomatik raporlar ve birkaç kargo listesi, bu Doğu sa-





Resim 5. Filippino Lippi, *Meryem'e Müjde*, 1482.
Museo Civico, San Gimignano.

Resim 6. Mavi ve erguvan boyalı ecza kavanozu, Floransa, 15. yüzyılın ikinci yarısı.
Victoria and Albert Museum, Londra (363-1889)

Resim 7. Çokrenkli boyalı süslemesi olan ecza kavanozu, Castel Durante, İtalya, y. 1550-55.
British Museum, Londra (MLA 1855, 7-31, 1).

6. 7.

natı objelerinin modellerini, en azından tip ve üsluplarını tanımlamamıza yardım ediyor. Ne yazık ki yazılı belgelerin birçoğunun fazla bir değeri yok, çünkü o çağın İtalyan terminolojisi genellikle muğlak, kimi zaman da yanıltıcıydı; bu kısmen, objelerin kesin coğrafi kökenlerinin ve farklı yabancı sanat üsluplarının pek bilinmemesinden kaynaklanıyordu. Yine de, şu an elimizde olan bulgulara dayanarak, Doğu ile Batı arasındaki lüks mal ticaretinin çeşitli İtalyan zanaatlarına etkisini belirleyebiliriz.

Ancak Venedik gotik mimarisindeki İslami öğeler hakkında nispeten az belge var. Her iki mimari de antik Yunan-Roma ve Bizans mimari mirasını paylaşıyor. Üstelik binaları yaptıranlar bazen birden fazla kişi ya da kurum oluyor, mimarların da adı bilinmiyor. Bütün bunlar yüzünden İslami öğelerin yerel olanla nerede temas ettiği, bu öğelerin yerel olana nasıl aktarıldığı belirsizliğe bürünüyor. Kültürlerarası mimari aktarım insanların nerelerde dolaştıklarına bağlıdır; çoğu zaman mimar ya da inşaat ustaları, ülkelerinin teknik ve sanat anlayışlarını başka bir kültüre taşır ya da başka ülkelere giden zengin gezginler, oralarda gördükleri binaları çizip getirir ya da anlatırlar.[25] Venedik'te bu aktarım yeni San Marco Katedrali inşaatının ilk döneminde gerçekleşti. Aziz Markos'un kemikleri 828-29 yılında İskenderiye'den bir Venedik ticaret gemisiyle kaçırılmıştı. Bu kemiklerin konacağı yer devlet şapeli olarak yapılmıştı, bir yangında harap olun-

ca 11. yüzyılın ikinci yarısında yeniden inşaata başlandı. Katedralin karmaşık planının çizimine Bizanslı bir mimar da katılmış, ilk mozaik süslemelerinde Yunanlı ustalar çalışmıştı.[26] Bilim insanlarının ortak düşüncesine göre, 13. yüzyıl ile 15. yüzyıl arasında yapılan San Marco ve Dukalık Sarayı'nın cephelerindeki İslami üsluptaki süslemeler kadar, Venedik kent peyzajına hâkim olan çeşitli Doğu öğeleri de Venedikli gezginlerin etkisiyle ortaya çıkmıştı.[27] Aktarım süreci, katkısı olan gezgin tipleri, anılar ve kayıtlar hakkında birçok şey biliyoruz. Venedik gotik mimarisi bu kitabın kapsamı dışında kalırken, bu iki binanın cephelerinde Doğu'dan ödünç alınan öğeler, Doğu ile Batı arasındaki lüks mal ticaretiyle ilişkilidir, dolayısıyla bu öğelerin alınma nedenleri ve muhtemel kökenleri konusunda herkesin hemfikir olduğu bilgileri burada özetleyebiliriz.

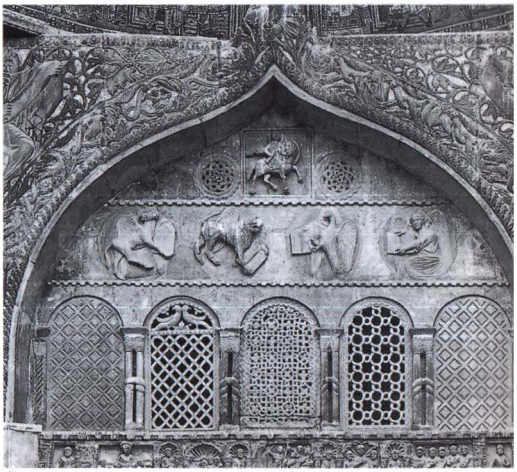
Belirli bir İslami tat taşıyan son birkaç yerel İtalyan ortaçağ mimari üslubundan sonuncusu olan Venedik gotik mimarisinde, Pisa bölgesinin ve Norman dönemi Sicilya'sının mimari üsluplarıyla önemli tarihi benzeşimler görülür. Pisa ve Sicilya Müslümanlara karşı zaferler kazanmış, Hıristiyan devletler olarak şerefli bir konuma gelmiş, böylece 11. ve 12. yüzyılların rekabetçi Akdeniz ticaretinde ticari avantajlar sağlamıştı; işte tam bu sırada yapılan önemli devlet binalarında İslami öğeler (Pisa ve Sicilya'da yüzey süslemeleri, Sicilya'da kemer ve tonoz şekilleri) ortaya çıkmaya başladı. Pisa ve Norman üslupları, geçmişin ve o günün büyük Akdeniz mimari geleneklerine dayanarak, güç dengesinin Pisa ve Normanlardan yana kayışını ifade ediyordu. Yeni bağımsızlığını kazanan Pisa'da katedral inşaatına 1064'te Palermo zaferinden sonra başlandı. Zenginleşen Pisa piskoposluk bölgesinin ticareti, Batı Akdeniz'deki başka fetihlerle ve Birinci Haçlı Seferi'ne (1096-99) katılmasıyla hızla arttı. Katedralin dokusunda, antik Roma binaları ile Roma'dan, Ostia'dan ve Tunus seferlerinden getirilen süsleme malzemesi dikkat çekici bir şekilde birleştirilir.[28] Katedralin çift renkli taş işçiliğini bir kabuk gibi saran dış süslemelerinin görkemi, renk ve doku zenginliği, İspanya ve Kuzey Afrika'daki İslam mimarisinin görkemini, örneğin Tunus'taki Zeytune Camisi'nin 9. yüzyılda yapılmış kubbesini hatırlatır.[29] İkisinin arasındaki ilişki belirli motiflerden değil, bütünsel etkiden kaynaklanır, dolayısıyla dış süslemeler muhtemelen gezgin-

lerin anlattıklarına dayanılarak, ayrıca çizimlere ve/veya yağmalanıp getirilen mimari parçalara bakılarak yapılmıştı.[30]

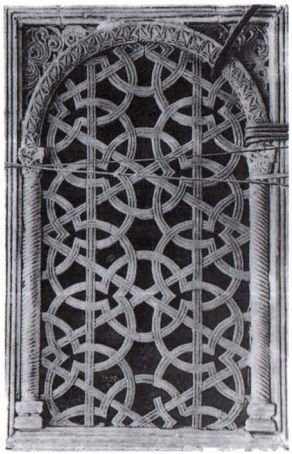
Normanların İslam üslubunu daha dolaysız olarak kendilerine uyarlamaları, Sicilya'nın kültürel mirasından ve zanaatkârlarından kaynaklanır.[31] Normanların 1091'de Müslüman Sicilya'nın fethini tamamlamalarından en az bir yüzyıl sonra, ada önemli bir Akdeniz antreposu ve mal aktarma noktası olmayı sürdürdü, ayrıca türlü türlü insana yurt oldu. Sicilya kralı II. Ruggiero'nun 1130'da tahta çıkışından az sonra inşaatına başladığı Palermo'daki Kraliyet Sarayı Şapeli'nde, Latin, Bizans ve İslam mimarisinin en kalburüstü özellikleri yan yana sergilenir. Normanlar, Sicilya Adası'nın Yunanlı ve Müslüman sakinlerinden ve muhtemelen hoşgörülü diye tanınan rejimin Sicilya'ya cezp ettiği yeni Müslüman göçmenlerden oluşan karışık bir zanaatçı ekibini çalıştırıyorlardı. Konstantinopolis'teki saray kompleksi içinde yer alan, 12. yüzyılın ortasından kalma İslam üslubunda bir tavan yok olmuştu, ama bununla ilgili belgeler vardı. Söz konusu tavan, Ruggiero'nun özenli işlenip

Resim 8. Porta Sant'Alippio [Aziz Alippio Kapısı] üstündeki pencere kafesleri, San Marco, Venedik, 13. yüzyıl.

Resim 9. Ulu Cami pencere kafesi, Şam, 8. yüzyıl.



8.



9.



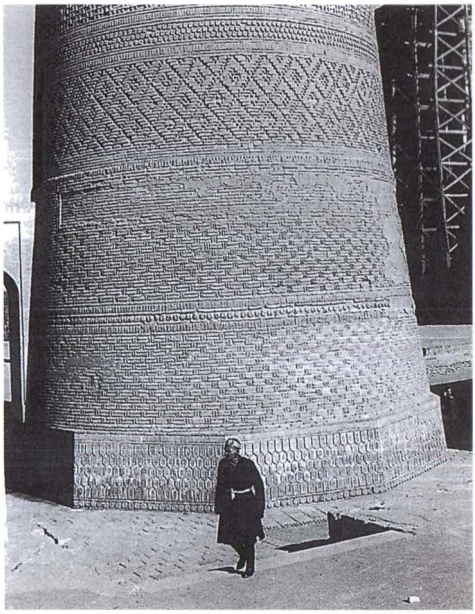
10.

boyanmış ahşap mukarnasları, yani sarkıt şeklinde tonozları olan tavanları kendi şapelinde de yaptırmasına yol açmış olabilir; tavan kendi alanında ayakta kalan tek örnektir, ama tavanı gerçekleştiren son derece usta marangoz ve boyacılar muhtemelen Mısır ve Suriye'den gelmişlerdi.[32]

San Marco Katedrali'nin süslemesinde değişik Avrupa ve birkaç İslam öğesi eşsiz ve yaratıcı bir tarzda harmanlandığına göre, 13. yüzyılın sonunda Venedik de mimaride kozmopolit bir Akdeniz tasvir üslubunu benimsemişti. Venedik'in İskenderiye ve Halep'te ticari imtiyazlar sağlamasından onlarca yıl sonra, yüzyılın ortalarına doğru İslam kökenli süsleme şekilleri görünmeye başladı; o sırada Venedikliler Kutsal Topraklar'ın en önemli pazarı olan Şam'da da alıp satmaya başlamışlardı.[33] San Marco Katedrali'nin yapısına anlam katan tanınabilir İslami şekiller arasında, cephenin en solunda, Porta Sant'Alippio[a] üstünde yer alan sivri kemerli pencere-

a Aziz Alippio Kapısı -ç.n.

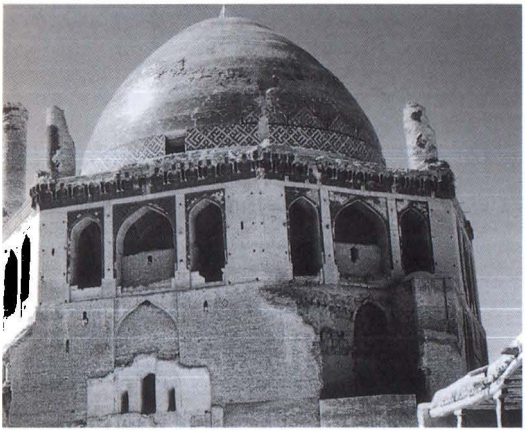
lerin geometrik mermer kafesleri var (Resim 8). Şam'daki Ulu Cami'nin 714/15 yıllarında Emeviler döneminde tamamlanan ve çeşitli mermer örnekleri günümüze kalan pencere kafesleriyle bunlar arasında, şekil ve işlev bakımından çarpıcı bir benzerlik görülür (Resim 9).[34] Genellikle San Marco'daki kafeslerde Şam'daki caminin kafeslerinin örnek alındığına inanılır.[35] Venedikliler bu kendine özgü mimari şekilleri muhtemelen Mısır'la ilişkilendirdi. Kıyaslanabilir pencere kafesleri Kahire'deki kayda değer ortaçağ binalarında görülür, ama İskenderiye'de günümüze kalan bir örnek yok.[36] İzleyen bölümde açıklandığı üzere, Porta Sant'Alippio'nun yapıldığı dönemde İskenderiye'de büyücek bir Venedik tüccar kolonisi yaşıyordu; koloninin resmi temsilcisi olan bir konsolos, yılda on kez sultanla görüşmek için Kahire'yi ziyaret edebiliyordu.[37] Yine bu dönemde, San Marco'daki kutsal emanetlerin 9. yüzyılda İskenderiye'den Venedik'e nakledilmesinin hatırasına, cephenin dört yan kapısının üstünde yer alan sivri kemerler mozaikle kaplandı ve girişteki tonoza yerleştirilen mozaiklerle de azizin Venedik'teki efsanesi kutlandı.[38] Bura-



11.

Resim 10. Dukalık Sarayı batı ve güney cepheleri, Venedik, yapımına y. 1340'ta başlandı.

Resim 11. Kalyan Camisi minaresinden ayrıntı, Buhara, Özbekistan, 12. yüzyıl.



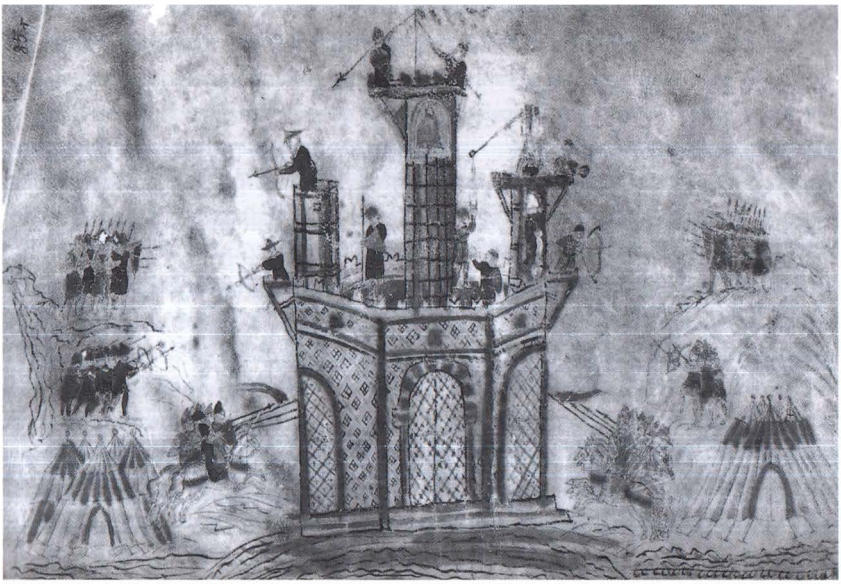
12.

Resim 12. Olcaytu'nun Türbesi, Sultaniye, İran, y. 1305-16.

Resim 13. *Bir Kale Kuşatması*, anonim İtalyan resmi (13. yy. sonu-14. yy. başından kalma bir Venedik yazmasının ortasına eklenmiş çizim), 13. yy. sonu.
Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin (MS. Hamilton 390, fol. 85r).

daki pencere kafesleriyle Doğu Akdeniz'deki anıtların pencere kafesleri arasındaki ilişkinin doğrulanması, böyle ikonografik bir bağlam içinde, San Marco'nun kutsal emanetleri için sağlanan "otantik" İskenderiye dekorunun bir parçası olarak düşünülmüş olmalıdır.[39]

Porta Sant'Alippio üstündeki pencere kafeslerinin hem bir erken dönem Hıristiyan, hem Doğu Akdeniz çağı duygusunu yaratması amaçlanmış olabilir. Avrupalılar 11. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Kudüs'teki Emevi binalarını kutsal Yahudi-Hıristiyan anıtlarıyla, örneğin 7. yüzyılın sonundan kalma Kubbet-üs Sahra Camisi'ni Süleyman ve Herod Tapınağı'yla, 8. yüzyılın başından kalma El-Aksa Camisi'ni de Süleyman Sarayı'yla karıştırıyorlardı.[40] İtalyan gezginler, Suriye ve Mısır'daki başka eski İslam yapılarının çok daha erken dönemlerden kaldığı gibi yanlış bir kanıya da kapılmış olabilirler. Kubbet-üs Sahra ve Şam Ulu Camisi gibi Emevi binalarında görülen güçlü erken Bizans dönemi öğeleri ve Şam'daki pencere kafeslerinin geç antikçağdan kalması, gerçekten böyle bir karışıklığa katkıda bulunmuş olabilir. Üçüncü Bölüm'de görüleceği üze-



13.

re, Arap yazılarına coğrafi olarak doğru ve kronolojik olarak yanlış olan paralel yorumlar getirilmesi, 14. yüzyılın başlarında İtalyan resminde sık rastlanan bir durumdu. Gentile Bellini'nin *Aziz Markos İskenderiye'de Vaaz Verirken* (bkz. Resim 173) adlı tablosu, en azından pencere kafesleriyle ilgili coğrafi çağrışımın, Venedikliler arasında 16. yüzyılın başında yeniden canlandırılacak denli güçlü kaldığı izlenimini uyandırır. Bellini, kendi hayali "otantik" İskenderiye kent peyzajındaki kilisede, bütün bir katın pencere kafeslerini bu şekilde resmetti.

Dukalık Sarayı'nın Büyük Kanal'a ve Piazzetta'ya[a] bakan cepheleriyle, Venedik bize büyük bir ticaret ulusu ve Doğu'ya açılan geçit imgesiyle sunulur (Resim 10).[41] Cephelerin inşaatına 1340 dolayında, tam olarak Venedik'in, Moğolların hüküm sürdüğü İran ve Orta Asya'yla azalan ticaretinin kaybını karşılamak için Suriye ve Mısır'la ticaret hacmini artırmaya ha-

a Küçük Meydan –ç.n.

zırlandığı sırada başlanmıştı. Kanal tarafındaki cephenin tamamlandığı 1361 yılına gelindiğinde, Avrupalılar artık Asya'nın içlerinde faal değillerdi, Venedik ise Doğu Akdeniz ticareti üstünde yoğunlaşıyordu. Piazzetta'ya bakan cephe 15. yüzyılın ikinci çeyreğinde tamamlandığında, Venedik Doğu Akdeniz'de sağlam bir egemenlik kurmuş, ama Karadeniz'in doğusuna henüz birkaç kadırga göndermişti. Cephelerdeki Doğu'dan ödünç alınma değişik mimari öğelerle, 1340 ve 1350'lerde hayali kurulan daha da genişlemiş Venedik ticaret ağının reklamı yapılır.[42]

Cephelerdeki en çarpıcı özellik, duvarların, Asya'da İpek Yolu boyunca uzanan başlıca anıtları çağrıştıran pembe ve beyaz renkli baklava şeklindeki şablonudur. Benzer bir motif, Selçuklu minarelerindeki dokulu tek renkli tuğla işinde sıkça görülür; Buhara'daki Kalyan Camisi'nde bunun bir 12. yüzyıl örneği var (Resim 11).[43] Işık kabarık ara bölmelerin ve yatay bağlantı tuğlalarının üstünde parlarken, kaideden üç kuşak yukarıda, baklava şeklinde çukur dış hatlar ve göbek motifleri gölgeye gömülür. Venedik duvarcılığında çeşitli pembe ve beyaz tonlarla, düz bir yüzey üstündeki bu karışık ışık ve gölge oyunu taklit edilir. Dukalık Sarayı duvarlarındaki çift renklilik de, aynı dönemde Moğol hükümdarı Olcaytu tarafından 1305-16 dolayında yeni başkent Sultaniye'de inşa edilen devasa sekizgen türbenin üstündeki çini ve sırlı tuğla süsleme gibi bir örnekten ödünç alınmış olabilir (Resim 12). Bu süslemeler, başlangıçta ten rengi sırsız bir zemin üstüne turkuvaz ya da kobalt mavisi renginde uygulanıyordu, ama gittikçe tamamen sırlı bir kaplamaya dönüştü; süslemeler, Sultaniye'deki kubbede olduğu gibi, genellikle geometrik motiflerden oluşan kuşakları ve çaprazlama dizili kare yazıları[a] içeriyordu.[44] Birinci Bölüm'de, Venedikli tüccarların Moğollar döneminde eski başkent Tebriz'de, Sultaniye'de ve daha doğudaki Buhara bölgelerinde faal olduğunu görürüz. Venedikli mimarlara bilgi verebilecek herhangi bir gezginin tasviri ya da çizimleri bulunmuş olmadığı halde, böyle kayıtlar en azından sekizgen bir Doğu binasının çiziminde ima edilmektedir: Burada hem Selçuklu tuğla işindeki baklava şeklinde şablonların, hem Olcaytu türbesindeki kubbenin kare yazıla-

a Sonraki bölümlerde adı geçen Pakspa yazısıyla eşanlamlı bir terim; Pakspa için bkz. ayrıca Terimler Sözlüğü –ç.n.

rının yer aldığı geometrik süslemeli bir cepheyle karşılaşırız (Resim 13). Kalenin süslemesi, savunanların Tatar üslubu başlıklarıyla birlikte, çizimde temsil edilen kuşatmanın Moğol İmparatorluğu'nda ya da Selçukluların Doğu Anadolusu'nda bir yerde geçtiğini gösterir. Çizim, üsluba dayanılarak, 13. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmiştir; Anadolu çiniciliğinin doruğunda olduğu, İran çiniciliğinin ise Moğol istilasından sonra muhtemelen gelişmeye başladığı dönemdir bu. Çizimin bulunduğu yaprak, 13. yüzyılın sonundan ve 14. yüzyılın başından kalma, eski Venedik dilinde ve Latince kaleme alınmış, birbirleriyle ilgisiz yazmaların oluşturduğu bir cildin ortasına eklenmişti, cilt ise 14. yüzyıl Venedik kökenliydi.[45]

Dukalık Sarayı'nın başka özelliklerinde herhalde Mısır ve Suriye'deki İslam mimarisinin etkisi olmuştu. 1330 ve 1340'larda en az dört Venedik elçilik heyeti, ticaretin yeniden başlamasını müzakere etmek için Kahire'yi ziyaret etti.[46] Resim 13'deki, kabaca çizilmiş çatı profilindeki mazgallara, 1131-49 arasında yapılan El-Ezher Camisi'nin avlusunda olduğu gibi, Kahire'de de yaygın ve özenle işlenmiş olarak rastlanıyordu, yine de bunların Venedik versiyonlarında tam bir paralellik gösteren hiçbir örnek ayakta kalmamıştır.[47] Kalenin ikinci katındaki kavisli, kıvrık ve kemerli yapı, kentsel İslam mimarisindeki pencere ve kapıların zarif bir yorumlanması da olabilir.[48] Ne yazık ki Mısır ve Suriye'de karşılaştırma için kullanılabilecek pek az dindışı kentsel İslam yapısı ayakta kaldı, erken dönem gezginlerin bunlara dair verdikleri bilgiler ise kuşkusuz tümüyle doğru değil. Bununla birlikte, Dukalık Sarayı'nın ve soylu saraylarının cephelerindeki İslam mimarisinden ödünç alınma öğelerin belirgin bir İslami karakter taşımamasının sorumluluğu da, şeref payı da, özgün bir Venedik imgesi yaratmak için yabancı formları başarıyla uyarlayan tasarımcılara aittir. Venedik gotik mimari üslubunun kozmopolitliği, yönetici sınıfın –aynı dönemde birçok Arapça kelime içeren özel bir lehçe geliştirdi– değerlerini ve kültürünü o denli etkili ifade ediyordu ki soylu ailelerin denizaşırı ticari maceralara yığınlar halinde katılmaktan vazgeçtikleri 16. yüzyılda bile, bu üslup saraylarda varlığını sürdürdü.[49]

1300-1600 arası İtalyan resim sanatı hem objelerin, hem insanların hareketlerini yansıtır. Tablolarda çeşitli ithal lüks malların limanlara gelişi,

İtalyanların bunları nasıl kullandıkları ve bunlara hangi gözle baktıkları belgelenir. İtalyan güzel sanatları –resim, desen, özgünbaskı ve heykel– bu etkili ithal nesneleri üreten kültürlerin sınırlı bir şekilde anlaşıldığını da açığa vurur; Doğu ile Batı arasındaki dini ve siyasi ayrılıklar bütün o dönem boyunca sürüp gitti. Güzel sanatlar, kültürlerarası temaslar hakkında kendine özgü bilgi sağladığından ve çokkültürlü sanatsal itibar ve aktarım üstünde odaklanan bir tartışmayı dengelediğinden, bu incelemeye dahil edildi.

İzleyen bölümlerde, değişik süsleme sanatları ve güzel sanatlarda anlatılan farklı öykülere saygıyla yaklaşılır. Bu öykülerde önemli aktarımları örnekleyen ve daha önce tanıtılan bir ya da daha çok önerme tanımlanır, şöyle ki: (1) Doğu ticareti ve seyahatleri İtalya'daki sanatsal gelişmeye katkıda bulundu, ayrıca İtalyan zevki üzerinde kalıcı bir etki yarattı; (2) etkili Doğu işi modeller, İtalyan el sanatlarının kritik aşamalarında beğenilen modellere göre değişikliğe uğradı; (3) Doğu işi sanat objeleri İtalya'da seçkin bir konum elde etti, bu da bu objelerin İtalya'daki etkisini artırdı; (4) Doğu-Batı ticareti, seyahatleri ve sınai rekabeti, Akdeniz'deki kozmopolit zevk anlayışının ve sanatsal alışverişin teşvik edilmesinde sürekli bir rol oynadı.

Birinci Bölüm'de, çokkültürlü sanatsal aktarımı mümkün kılan diplomatik faaliyetler ve misyonerlik faaliyetleri dahil, uluslararası ticaret ve seyahatlerdeki dinamik gelişmeler özetlenir. Sonraki bölümlerde, dokumadan başlayarak, süsleme sanatlarındaki en büyük aktarımlar kronolojik sırayla incelenir. İkinci Bölüm'de, 14. yüzyıl İtalyan dokuma tasarım ve tekniklerinde devrimci değişimlere yol açan İslam ve Asya işi desenli dokumalar üstünde yoğunlaşılır. Üçüncü-Dördüncü Bölüm'lerde, tablolarda dikkat çekici bir şekilde resmedilen, ama dokumacılar tarafından taklit edilmeyen diğer İslam dokumaları üstünde durulur. Üçüncü Bölüm'de, İtalyanların Arap yazıları taşıyan törensel giysileri, ayrıca yazının kendisini Kutsal Topraklar ve erken Hıristiyanlık çağıyla ilişkilendirdiklerini görürüz. Dördüncü Bölüm'de, İtalyanların Doğu halılarına gösterdikleri itibarın artmasının, yeni tür ithal mallara ve lüks ev eşyalarına olan talepteki artışa bağlı olduğu ortaya konulur.

Bu yeni talep, 15. yüzyılın ikinci yarısı süresince diğer süsleme sanatlarında hızla yol alınmasını teşvik etti. Beşinci Bölüm'de göreceğimiz

üzere, Suriye ve İspanya'dan ithal edilen eşyalar, İtalyan seramikçiliğinin sanatsal bakımdan gelişmesine neden oldu, ayrıca Çin porselenleri ve yeni Osmanlı çini türleri, 16. yüzyıl boyunca *majolika* denilen Rönesans çanak çömleğini etkiledi. Böyle sürekli bir ilişki, Altıncı Bölüm'de tartışılan ithal modellerin Venedik cam eşyaları üzerindeki kısa, ama güçlü etkisiyle çelişir. Kitap ciltleri ve lake eşyaların ele alındığı Yedinci Bölüm'de, İslam üslubuna benzetilmiş incelikli üsluplar üstündeki İtalyan himayesinin adamakıllı belgelenmiş bir örneğiyle karşılaşırız. Sekizinci Bölüm'de ise, İtalyan maden işinin gecikmeli olarak bir İslam üslubunda ortaya çıkmasının, arz ve talepteki özel koşullara bağlı olduğunu görürüz.

Son bölümlerde, uluslararası ticaret, seyahat ve sanatsal aktarımın, çokkültürlü bir anlayış ve anlam zenginleşmesi üstündeki etkisi daha kapsamlı olarak değerlendirilir. İtalyan tablo, madalya ve özgünbaskılarında tasvir edilen Doğu insanları ve kentleri, Dokuzuncu Bölüm'de ele alınır ve bütün o dönem boyunca sürüp giden ticari ve diplomatik temasların, İtalyanların Doğu dünyasını anlamalarına pek az katkıda bulunduğunu açığa vurur. Bununla birlikte, Onuncu Bölüm'de ele alınan İtalyan süsleme sanatlarının İslam ülkelerindeki başarısı, bunun yanı sıra İtalyan ve Osmanlı dokumacılığı arasındaki azılı rekabet, Akdeniz çevresindeki Hıristiyanlar ile Müslümanların ortak zevkler edindiklerini; sınai ve sanatsal alışverişe duydukları ihtiyacı da, pratik nedenlerle kabul ettiklerini gösterir.

Birinci Bölüm

TİCARET, SEYAHAT, DİPLOMASİ

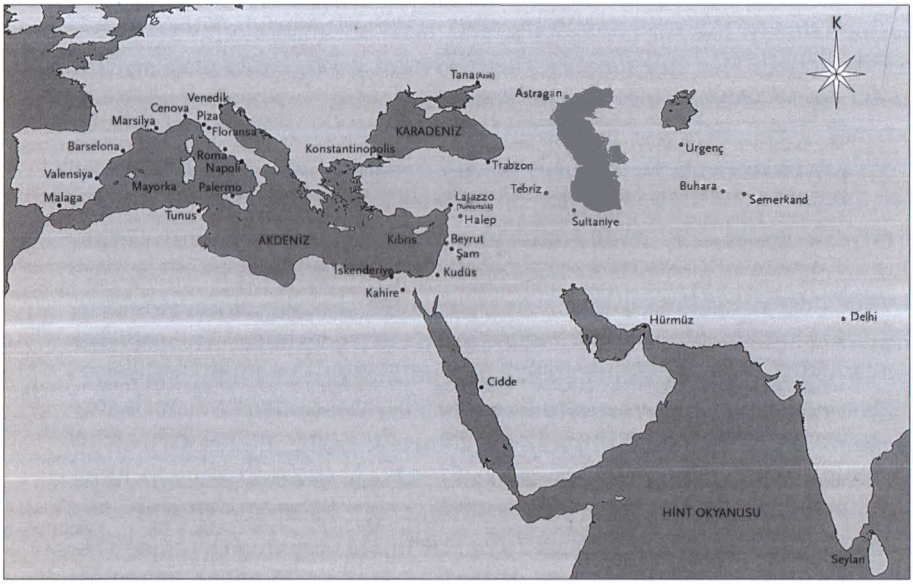
Portekizliler 15. yüzyılın sonunda Afrika'nın çevresindeki denizyolunu keşfedinceye kadar, Doğu-Batı ticaretinin kavşak noktaları Doğu Akdeniz'deydi. Asya ile Akdeniz arasında baharat, ipek ve hammadde akışına, antikçağdan bu yana, bilinen dünyanın merkezindeki Araplar aracılık etmişti. İran, Mezopotamya, Arabistan, Kızıldeniz, Basra Körfezi ve Hint Okyanusu'ndan gelip Halep, Şam ve İskenderiye'de birleşen kervan yolları ağı, 8. yüzyıldan itibaren Suriye ve Mısır'ın Müslüman hükümdarlarının denetimi altındaydı (Harita).[1]

Asya ve Avrupa arasındaki ticaret Haçlı Seferleri (1096-1271) sırasında sürekli arttı: Doğu'nun zengin kültürü bu dönemde daha çok sayıda Avrupalı tarafından keşfedildi ve Halep ile Şam yakınında, kıyı boyunca Antakya, Trablus ve Kudüs'te Latin Haçlı devletleri ticari üsler kurdular. Haçlılara hizmet eden Venedikli, Cenevizli, Pisalı, Katalan ve Fransız tüccarlar, fethedilen kentlerde ticari faaliyette bulunma izni aldılar. Ticaretle uğraşan İtalyan devletleri, ülke dışındaki yurttaşlarını örgütleyip korumaları için konsoloslar atadılar.[2] Venedik'in 1082'de[3] Bizans'tan aldığı imtiyazlara imrenen çok sayıda Avrupa hükümeti de, Doğu Akdeniz ile Kuzey Afrika'daki başlıca liman ve pazarların Müslüman hükümdarlarıyla ticari antlaşmaları görüşmek üzere elçiler gönderdi. Bu hamlede başı çeken İtalyan kıyı devletleriydi: Güçlerini karaya dayandıran Arap hükümdarlarını sindirmek ve kendi seçkin tüccar sınıflarının çıkarlarını teşvik etmek için, deniz güçlerini seve seve kullanıyorlardı. Önemli Müslüman limanlarında gümrük imtiyazları ve yurttaşları için konsolosluk himayesi koparabildikleri zaman, o ülkenin iç taraflarındaki seyahat kısıtlamalarını kabul ediyorlardı. Venedik 1207'de, daha önce de İskenderiye'de olduğu gibi, Halep'te imtiyazlar elde etti. Barselona, Montpellier ve diğerleri gibi Cenova ve Pisa da, çok geçmeden görüşmeler yoluyla benzer imtiyazlar sağladılar.[4] Doğu ülkelerine ihraç edilen ana mallar, Orta Avrupa'dan gelen kereste ve demirdi, bunlara en iyi ulaşan da Brenner Geçidi yoluyla

Venedik'ti; diğer ihraç malları arasında yünlü ve keten dokumalar, ayrıca sağlam yabancı paralar vardı. İthal mallar baharat, ham ipek, işlenmiş ipek ve brokarları, şeker ve diğer tarımsal ürünleri, seramik, cam, madeni eşyaları ve değerli taşları kapsıyordu.[5] Haçlı devletlerinde yaşayan Avrupalılar da, ya ipekli dokuma tezgâhlarına sahip tüccarlar ya da günümüze kalmış Hıristiyan konulu birtakım 13. yüzyıl cam ve madeni eşyalarının hamisi zengin Haçlılar olarak, üretime karışmış olabilirler. Pisa 11. yüzyılın sonlarından itibaren Tunus'tan elverişli imtiyazlar koparmıştı: Tunus ham yün, hayvan derisi, kürk ve Afrika içlerinden gelen altın tozunun yanı sıra bölgedeki birçok *bacini* seramiğinin de kaynağıydı (bkz. Resim 2). Venedik 1231'de, Floransa ise 1252 civarında Tunus'la imtiyazlar konusunda anlaşmaya varmıştı.[6]

Türk kökenli eski kölelerden oluşan askeri bir sınıf olan ve daha önce Selahaddin Eyyubi'ye (ö. 1193) ve ardıllarına hizmet eden Memluklar 1259'da, Mısır ve Suriye'nin denetimini efendilerinin ellerinden çekip aldılar ve Kahire'yi merkez olarak kullanarak hızla bir imparatorluk yarattılar. Erken dönem Memluk sultanları topraklarının gelir getirici potansiyelini ve bu topraklardaki ticari dolaşımı, iktidar güçlerini en yüksek dereceye çıkarmak için kullanmayı becerdiler; [devlet kademelerinde çalıştırdıkları] yeni stajyer kölelerin ve onların sadakatinin sürekliliğini sağladılar; sanat ve mimariyi himaye ettiler.[7] Etkili bir devlet yönetimi kurdular, Moğolların Suriye'de ilerlemesini durdurdular, Arap limanlarına ve kervan yollarına hâkim oldular ve Suriye ile Kutsal Topraklar'daki Haçlı devletlerini aşamalı olarak istila ettiler. Memluklar, Avrupalıların ticaret yapmasını yüreklendirmekle birlikte tüccarlar üstündeki kısıtlamaları çoğalttılar, Avrupalıların sahip oldukları imtiyazları ya sürekli değiştirdiler ya da bu imtiyazların yeniden müzakere edilmesi için baskı uyguladılar. Madeni eşya, cam eşya ve dokuma sanayileri Memluk sarayının cömert hamiliği altında serpildi ve ihracat mallarına sınırlı ölçülerde katkı sağladı. Avrupa'nın kârları ve Memlukların ticaretten gelen vergi gelirleri 1291'e kadar sürekli arttı; o tarihte Akra'nın düşmesiyle Kutsal Topraklar'ın Müslümanlarca yeniden fetih süreci tamamlandı ve Papa IV. Nicholaus, Hıristiyanların Memluk topraklarındaki ticaretine genel bir ambargo koydu.

Avrupa'nın Mısır ve Suriye'yle yaptığı ticaret, 1345'e kadar ciddi biçimde engellenmesine rağmen hiçbir zaman kesilmedi.[8] Genel anlamda her türlü erzakı ve ticari eşyayı kapsamasına rağmen Papalık ambargosunda savaş malzemeleri –silahlar, atlar, demir ve kereste– açıkça belirtiliyordu. Kereste ve demir ihracatı, Avrupa'nın Memluk topraklarında yaptığı ticaretin dengesi bakımından önem taşıdığından, ambargoya sınırlı bir şekilde uyulması bile kârları azaltıyor ve önde gelen ticaret devletlerinin hepsi bundan bir ölçüde kaçınıyorlardı. Venedik 1302'de İskenderiye ve 1304'te Suriye'ye imtiyazları yenilemeleri için elçiler göndererek ambargoyu açıkça ihlal etti ve ceza aldı. Özel mülkiyet altındaki birçok Venedik gemisi, devletin düzenlediği ticari konvoylara göre çok daha düşük bir denetimle faaliyet göstererek, ambargoya karşı direniyordu. Venedik ve başka devletler, gönderdikleri malların başlangıç ve nihai varış noktalarını gizlemek için Kıbrıs'ı ara istasyon olarak kullandılar. Ambargonun Memluk pi-



14. yüzyılda Akdeniz ve Asya ticaret merkezleri.

rinç eşyalarıyla delindiği, Giotto ve takipçileri tarafından 1330'larda resmedilen tablolardaki halelerden bellidir (bkz. Resim 56). Her şeye rağmen, Venedik'in bile ticareti azaldı. Papa 1322'de ambargoyu yeniden onayladığında, Senato resmi konvoyların Mısır ve Suriye'ye gitmesini yasakladı; Memluk sultanı 1345'te, Venedik gemilerinin yirmi beş yıldır limanlarına uğramadığından –pek de dürüstçe olmayan bir şekilde– yakındı.

Bu arada, Moğolların 1240'lardan 1360'lara kadar süren Asya hâkimiyeti Doğu-Batı ticaretinde yeni fırsatlar sağladı. Avrupalı tüccarlar, Suriye kıyısınca uzanan Hıristiyan işgalindeki toprakların ötesinde yer alan Müslüman bölgelerine ve Karadeniz'deki Bizans ileri karakollarına nadiren girmişlerdi. Ne var ki Çin, Orta Asya, Kafkasya, İran, ayrıca Yukarı Dicle ve Fırat nehirlerine kadar Mezopotamya'yı fetheden Moğollar, başka kültürlere ve kendilerine yarar sağlayabilecek ticarete hoşgörüyle bakıyorlardı. Neredeyse bir yüzyıl boyunca, Çin'in büyük hanları ve imparatorluğun başka yerlerindeki fatihlerin ardılları, İpek Yolu olarak bilinen ve Asya kıtasını baştan başa aşan kervan yolları ağını bütün din ya da kökenlerden tüccarlar ve gezginler için açık ve güvenli tuttular. Hülagü Han'ın (ö. 1265) soyundan gelen ve İran ile Mezopotamya'ya hükmeden İlhanlılar 1280'lerde Müslümanlığı benimsedikleri halde, hem Orta Asya ve Çin'e giden kuzeydeki karayolları, hem Basra Körfezi'nin (bkz. Harita) ağzındaki Hürmüz limanından Hindistan ve Çin'e giden denizyolları, 1340'lara kadar Avrupalılar için ulaşılabilir kaldı.

Pax Mongolica[a] diye adlandırılagelmiş olan Doğu ve Batı arasındaki açıklık dönemi, Avrupalı tüccarlara, Suriye ve Mısır'la yaptıkları ticarette papalık ambargosunun doğurduğu kesintileri telafi etme fırsatı sundu. İlaveten, Arap aracıların tasfiye edilmesi en değerli, kolayca nakledilebilir olan ithal Asya mallarının kârlılığını artırdı. Bunların içinde inciler, değerli taşlar, en egzotik baharat çeşitleri ve güzel kokulu maddeler, özellikle de ipekliler vardı. Moğolların muazzam lüks dokuma tüketimi, mevcut ipekli dokumacılığı merkezlerindeki üretimi artırdığı gibi, uçsuz bucaksız Moğol imparatorluğunda yeni dokumacılık merkezlerinin ortaya çıkmasını teşvik etti.[9] İtalyan ipekli sanayisindeki gelişmelere rağmen, Avrupa'nın en kali-

a (Lat.) *Moğol Barışı* –ç.n.

teli Orta Asya ve İran dokumalarına gösterdiği talep hızla arttı. Henüz Doğu kumaşlarının kalitesine ve çeşitliliğine yetişemeyen Lucca[a] dokumacılarının da, Hazar bölgesinden gelen kaliteli ham ipeğe ihtiyaçları vardı; Tebriz ve en azından onlarca yıl boyunca, Olcaytu'nun 1305-13 arasında inşa ettirdiği, Tebriz'in güneydoğusundaki yeni başkent Sultaniye, bu tür ham ipeğin satıldığı başlıca ticaret merkezleriydi (bkz. Harita).[10] Doğu-Batı ticaretindeki İtalyan sermaye yatırımları, önemli ölçüde Doğu Akdeniz'den Karadeniz ve İran'a kaydı. Akdeniz'de en büyük ticari filolara sahip oldukları gibi, Asya limanlarında en geniş, en etkili tüccar kolonileri ile antrepolara sahip olan Cenevizliler ve Venedikliler üstünlük yarışı içindeydiler. Pisalı, Katalan ve Fransız tüccarlar da, en azından giriş ve takas limanlarında faaliyet gösteriyordu.

İran ve Orta Asya'ya giden anayollar ve bu yollar üstündeki alışılagelmiş ticari uygulamalar, bankerlikle uğraşan Bardi şirketinin Floransa'daki bir memuru olan Francesco Pegolotti tarafından 1339 dolayında *Praticha della Mercatura* adlı eserinde tasvir edilmiştir, oysa bu yollar ve uygulamalar o sırada hızla terk edilmekteydi.[11] Hıristiyan yönetimi altındaki prenslikler, 1340'lara kadar Moğolistan içlerine güvenli erişimi sağladı.[12] Mısır ve Suriye'ye hükmeden Memlukların, 1347'de Küçük Ermenistan Krallığı'nın elinden Alexandratta [İskenderun] Körfezi'ndeki Lajazzo'yu (Ayas) almalarına kadar, bu kent Doğu Anadolu üstünden Tebriz'e ve Hazar bölgesine giden yolun önemli bir hareket noktasıydı. Örneğin Niccolò ve Maffeo Polo biraderlerin 1269'da Çin'den Lajazzo üstünden geri döndükleri ve Niccolò'nun oğlu Marco'yla birlikte 1270'te oradan yola çıktıkları sanılır. Venedik 1300'lerin başında Lajazzo'da bir konsolos bulunduruyor ve her yıl oraya ortalama altı resmi ticaret kadırgası gönderiyordu.[13] Lajazzo ile Avrupa arasındaki gemi trafiği, yine Hıristiyan yönetimi altındaki Kıbrıs üzerinden düzenli olarak işliyordu.

Konstantinopolis'ten Doğu'ya doğru Karadeniz'de yolculuk edenler için iki takas ve giriş limanı vardı: Güneyde Trabzon, kuzeyde Tana.[b] Bizans yönetimi altındaki Trabzon, bir Türk saldırısının ve yerel ayaklan-

a Orta İtalya'da Toskana bölgesinde yer alan, ülkenin ilk tanınmış dokumacılık kenti –ç.n.

b Don Nehri'nin Azak Denizi'ne döküldüğü ağızda kurulu kent; Türkçe'de Azak olarak da bilinir –ç.n.

manın çöküşü başlattığı 1341'e kadar Tebriz ve ötesine hizmet veriyor, Cenevizli ve Venedikli tüccarlar 1260'larda Tebriz'de işlerini yürütüyorlardı. Marco Polo 1294 dolayında Asya'dan Tebriz ve Trabzon yoluyla ayrıldığını yazıyor, Venedik de 1320'lerde Tebriz'de bir konsolos bulunduruyordu. Sultan Ebu Said'in 1336'daki ölümünü izleyen anarşi yıllarında, İran'daki Avrupa kolonileri hızla küçüldü.[14] Azak Denizi kıyısında önemli bir ticaret merkezi olan Tana, Altınordu hanının Tana limanındaki İtalyan tüccar kolonisini kovduğu (1341) ve Moğol denetiminin kalkmaya başlamasıyla birbirine bağlanan karayollarının tehlikeli hale geldiği 1340'lara kadar, Buhara ve Semerkant üstünden Orta Asya ile Çin'e açılan ana kapıydı. Çin'de, keşiş Giovanni da Pian del Carpini'nin Büyük Han'ın Karakurum yakınındaki karargâhına ulaştığı 1246'dan, yeni Ming hanedanı (1368-1644) imparatorunun tahta çıkışını duyurmak için kimliği belirlenemeyen bir Avrupalıyı Batı'ya gönderdiği 1371'e kadar Avrupalılar vardı, nitekim bu olaydan kısa bir süre sonra Çin'in kapıları Batı'ya kapanmıştı.[15] *Pax Mongolica* etkileyici "Tatar" dokumalarının 1300 dolayında İtalya'ya akmasını sağladı (örneğin bkz. Resim 22, 25, 32) ve 14. yüzyıl İtalyan sanatında izler bıraktı: İtalyan resimlerindeki Moğol figürleri, giysileri (bkz. Resim 160) ve yazısı (bkz. Resim 43, 49), Venedik'te Dukalık Sarayı cephelerinde (bkz. Resim 10) yer alan kervan yollarındaki anıtlara dair göndermeler buna örnek gösterilebilir. Değişik gezginler –tüccar, diplomat, misyoner ve maceraperestler– çağın kültürlerarası alışverişine katkıda bulundu.

Tebriz'deki İlhanlı hükümdarları 1265'le 1308 arasında Vatikan'a ve çeşitli Avrupa krallarına en az dokuz elçilik heyeti gönderdi; Papa Tebriz'e iki, İngilizler ise bir elçilik heyeti gönderdi.[16] İlhanlılar Memluklara karşı bir ittifak önerdiler, Moğol egemenliği altındaki Kudüs'ün mülkiyetini Avrupalı Hıristiyanlara sundular ve papalara Hıristiyanlığa geçebileceklerini ima ettiler. İran elçilik heyetleri İtalya'ya, başta Roma, Cenova ve Napoli olmak üzere, bir hayli Doğulu insan getirdiler, İran sarayına kapılanan İtalyan maceracılar ile misyoner keşişler ise çoğu zaman elçi, tercüman ve rehber olarak İran heyetlerine katıldılar. Dönemin kronik yazarları, elçi olarak hizmet eden bir Floransalının, Guiscardo de' Bastari'nin ve yüz yoldaşının, Moğol giysile-

riyle Roma'da 1300 yılı Jübilesi'nde[a] yer aldıklarını yazıyorlardı;[17] İran elçilik heyetleriyle başka karşılaşmalar da, İtalyanların Doğu insanları ve giyimleri hakkında fikir edinmelerini sağladı. Elçiler alışılageldiği üzere yanlarında mektuplar ve o dönemde esas olarak lüks dokumalardan oluşan hediyeler getirdiler. Papa IV. Nicholaus, sözgelimi 1288'de İran elçisini ülkesine uğurlarken, Mezopotamya'daki Hıristiyan Nasturi Patriği için değerli malzemelerden yapılma kilise giysileri, bir patrik tacı ve yüzükten oluşan hediyeler verdi.[18] İran elçisinin papaya ne sunduğu bilinmemekle birlikte, 1295 yılı papalık envanterinde "panni tartarici" (Tatar giysileri) diye listelenen çok sayıdaki eşyanın bir bölümü mutlaka diplomatik hediyelerden oluşuyordu.[19]

Kilise Asya'ya ikili bir ilgi gösteriyor: Birincisi Moğol yöneticilerini ve imparatorluğun halkını Hıristiyanlığa döndürmek; ikincisi –örneğin Suriye'den Çin'e kadar uzanan yöredeki kentlerde ve kervan merkezlerinde ticaretle geçinen çok sayıdaki Nasturi gibi– kararsız Doğu Hıristiyanlarını yeniden gerçek Katolik inancına kavuşturmak istiyordu.[20] Asya'daki ilk Fransisken ve Dominiken keşişler, esas olarak diplomat ve Vatikan'ın bilgi toplamaları için gönderdiği maceracılardı. Hıristiyanlık inancını öğretecek keşişler gönderme yönündeki çabalar, 1274 Lyon Konsili'ndeki olayların bir sonucu olarak arttı: O tarihte beklenmedik bir İran elçilik heyeti geldi. Heyetin Dominiken rehberi, fetihler sırasında Hıristiyanlara merhamet gösterildiğine dair tanıklık etti, bunun üzerine üç Moğol elçisi vaftiz edildi. Papa III. Nicholaus, 1278'de Kırım'da Fransisken manastırları kurdu ve beş altı Fransisken'i, oğlunu papanın onuruna Nikola adıyla vaftiz ettirmiş olan İran hanı Abaka'ya (hükümdarlığı 1265-82) gönderdi. Abaka'nın ölümünden sonra o aynı oğlu, İslamiyet'i bağrına basıp Hıristiyanları idam etmeye başladığında, 1282-84 arasında İran'da çeşitli Fransisken keşişler şehit edildi.[21] En ünlü misyoner, ilk Fransisken papa olan IV. Nicholaus (1288-92) tarafından 1289'da Büyük Han'a[b] gönderilen, İtalyan kökenli Fransisken keşiş Giovanni da Montecorvino'ydu (ö. 1328, Beycing). Ne var ki Vatikan, ke-

a Katoliklerin günahlarının affedilmesi: Papa VIII. Bonifacius bu genel affı 1300 yılında başlattı ve her yüz yılda bir uygulanmasını istedi; VI. Clemens bu süreyi elli, IV. Urbanus otuz, IV. Xystus da yirmi beş yıla indirdi –ç.n.

b Moğol hükümdarı Kubilay Han (1214-94) kastediliyor –ç.n.

şişin inşa ettiği kiliseyi ve Beycing'de binlerce vaftiz yapıldığını anlatan mektupların Fransisken misyonerlik ağı ve İtalya aracılığıyla 1307'de Avignon'a ulaşmasına kadar, keşiş Giovanni'nin başarısından habersizdi. Papa V. Clemens, keşiş Giovanni'yi derhal "Tüm Doğu Piskoposu ve Patriği" ilan etti ve Fransisken tarikatı baş sorumlusuna, Çin'e Fransisken keşişler göndermesini emretti; gönderilecek yedi kişi piskopos yardımcısı olarak görevlendirilecekti.[22] İran ve Çin'in önemli kentleri ile ticaret merkezlerinde, 1350'lere kadar Fransisken evlerine ve piskoposluk bölgelerine bakacak yeterli sayıda misyoner keşiş vardı: Fransiskenlerin İran'da en az dokuz evleri vardı ve 1318'de Sultaniye'de, hepsi de Dominiken olan altı piskopos yardımcısının bulunduğu bir piskoposluk kuruldu.[23] Bazıları şehit olan misyoner keşişlerin başarıları, İtalya'da dönemin Fransisken ve Dominiken kiliselerindeki imgeleri önemli ölçüde etkiledi (bkz. Resim 159, 160).

İtalyan tüccarlarını, aslında gizli kalmasını tercih edecekleri ayrıntıları açıklamaya zorlayan kârlarla ilgili bir uyuşmazlık sayesinde, Loredan ailesi üyelerinin 1338'de önderlik ettikleri Asya'daki bir ticari girişimin Venedik arşivlerindeki renkli anlatısı günümüze kalmıştır. Asya'nın ikinci büyük kenti Delhi'ye yapılan, kayıtlara geçmiş birkaç yolculuktan biri olan bu ortak girişimin organizasyonu, döneme özgü bir şekildeydi.[24] Daha önce Çin'e kârlı bir yolculuk etmiş olan şirketin kurucusu Giovanni Loredan'a, hepsi de ticarette ya da hükümette faal olan soylu ailelerden gelen Marco Soranzo, Marino Contarini ve Baldovino Querini'yle birlikte biraderi Paolo ve başka bir akrabası olan Andrea Loredan eşlik etmişti. Delhi'nin Müslüman hükümdarı Sultan Muhammed İbni Tuğluk'un (hükümdarlığı 1325-51), kendisine nadir ve değerli hediyeler getiren yabancıları cömertçe ödüllendirdiği, kervan yolları boyunca yaygın olarak biliniyordu[25] ve altı Venedikli, gidiş dönüş yolculuklarındaki ticaretten ek kârlar bekliyordu. Her ortak, sultana cazip gelebilecek alışılmamış objeleri –muhtemelen Almanya ya da Fransa'da yapılmış bir saat ve mekanik bir fıskiye– Venedik'ten satın almak için müşterek bir fona para koydu. Herhalde sökülüp tekrar birleştirilmesi gereken böylesine karmaşık düzenekleri yanında götüren grup, seçkin Müslüman tabakanın uzun zamandır böyle otomatlardan büyülendiğini mutlaka biliyordu.[26] Her ortak aynı zamanda kendi hesabına ticaret

yapmak için para ve mal götürüyordu. Giovanni Loredan yanına (bugünkü altın değeri 38.000 Amerikan doları civarında olan)[27] 1.030 duka, biraz kehribar, Floransa ve Milano'dan gelen çeşit çeşit güzel kumaşlar almıştı –bunların içinde muhtemelen Floransa'da boyanıp dokunmuş kaliteli İngiliz yünlüleri, ayrıca Lombardiya ve Almanya ketenleri vardı.[28] Giovanni, Çinlilerin seve seve takas ettikleri değerli taşların Venedik işi cam taklitlerini almadı, çünkü Asya'da gideceği güzergâh üstündeki hükümdarlar, haraç olarak gerçek değerli taşlar almaya alışıktılar.[29]

1338 yazında yola koyulan altı ortak ilk önce Konstantinopolis'te mola verdi, burası Asya'ya açılan geleneksel kapı ve Venedik ticaret kadırgalarından oluşan düzenli konvoyların son durağıydı. Giovanni Loredan önceki borçlarını kapatmak için kumaşlarından bazılarını Konstantinopolis'te sattı. Tüccar grubu ondan sonra Pegolotti'nin Orta Asya'ya giden en güvenli yol diye tavsiye ettiği güzergâhı takip etti: Başka bir Venedik kadırgasıyla Tana'ya gitti, oradan da deve kervanıyla Hazar Denizi'nin kuzeybatısında, Volga Irmağı üstünde bulunan Astrahan'a yolculuk etti. Volga'daki buzlar yüzünden gecikilince, Giovanni biraz daha dokuma sattı; o sırada, Urgenç'den[a] dönmekte olan Andrea Giustiniani adında başka bir Venedikli'yle karşılaştı. Ortaklar, Aral Denizi'nin güneyinde bir kervan merkezi olan Urgenç'e ulaşmak için, Hazar Denizi'nin doğusundaki geleneksel karayolu güzergâhını kullandılar. Pegolotti, elde kalan ketenlerin, yük katırları ile develer kiralamak ve dönüş yolculuğu için mal satın almak üzere Urgenç'te yerel parayla takas edilmesini tavsiye ediyordu. Grup Hindistan'a ulaşmadan önce Giovanni Loredan öldü ve ortakları, yerel yetkililerin el koymasına engel olmak amacıyla değerli eşyalarını aralarında bölüştüler; Pegolotti böyle bir olay olabileceği konusunda uyarmıştı.

Delhi'de sultan, verdikleri "hediyeler" için, hayatta kalanlara başlangıçta yatırdıkları paradan çok daha fazlasını ödedi. Bu meblağın yarısından biraz fazlasını inci almak için yeniden yatırdılar; bunlar herhalde Basra Körfezi ya da Seylan'da çıkan en kaliteli incilerdendi, Venedik ve Avrupa'da büyük kâr getirecekleri kesindi. Böyle yükte hafif, pahada ağır bir mal uzun dönüş yolculuğu için en uygun olandı. Üstelik inci Asya ve Doğu Akde-

a Günümüzde Özbekistan'daki Harezm ilinin yönetim merkezi olan kent –ç.n.

niz'in çoğu yerinde gümrük vergisinden muaf tutuluyordu.[30] Ortaklar, sultanın ödemesinden artakalanı yerel vergilere ve –toplamın yüzde 16'sı gibi okkalı bir meblağ tutan– bahşişlere, değerli madenlere, dönüş masrafları için kullanacakları yerel paralara ve şahsi yatırımlarına harcadılar. Urgenç'de ortaklığı feshedip incileri paylaştılar; aynı zamanda başka bir Venedikliye, Francesco Barbarigo'ya ödünç para verdiler. Derken Querini de ölünce, sağ kalan dört kişi onun mallarıyla birlikte, muhtemelen Astrahan ve Tana'dan geçen önceki "güvenli" güzergâhtaki karışıklıklar yüzünden, İran'dan geçen farklı bir güzergâh üzerinden geri döndüler. Venedik'te Paolo Loredan, Andrea Loredan, Marino Contarini incilerini ve mallarını başlangıçtaki yatırımlarının iki katından biraz fazlasına sattılar. Marco Soranzo mallarının bir bölümünü Fransa'ya ihraç ederek daha da kârlı çıktı. Sağ kalanlar, denizaşırı bir girişimde elde edilen yüzde 12 ile 20 arasındaki ortalama kârı bol bol aşarak, Asya'daki keşmekeş yılları süresince ayakta kalmayı başardılar.

Moğol İmparatorluğu İpek Yolu boyunca çözülünce, Venedik, Mısır ve Suriye'yle ticaretini yeniden yapılandırdı.[31] Venedik Cumhuriyeti 1344'te görüşmeler sonucu beş yıllığına papalık ambargosunun dışında kalmayı başardı, bu sayede devletin beş kadırgasıyla beş tüccar gemisi, silah ya da savaş malzemesi taşımadıkları sürece, her yıl Memluk limanlarına yelken açabilecekti. Cumhuriyet'in ticaret ve diplomasisini yöneten Senato Kahire'ye derhal bir elçi sevk etti ve 1345'te İskenderiye'ye düzenli gemi seferleri başlattı, ayrıca kentte hâlâ faal olan tüccar kolonisini temsil etmesi için bir konsolos gönderdi. Cumhuriyet'in hem papalık ambargosundan muafiyeti, hem [Mısır'la yaptığı] antlaşma yenilendi ve resmi ticaret kadırgaları 1366'da Beyrut'a da yelken açtı. Venedik Senatosu 1344 ile 1382 arasında Kahire'ye en az on bir defa özel görevle elçilik heyeti yolladı; bunların görevi yeni papalık ambargoları, Cenova'yla savaşlar, ayrıca Kıbrıs'ın Hıristiyan kralıyla Avrupalı korsanların baskınları yüzünden kesintiye uğrayan bu ticareti yeniden başlatmak ve sürdürmekti. Yeni yerel Ming hanedanının Çin'e girişi kısıtladığı 1370'lerden, Portekizlilerin Ümit Burnu çevresinden Hindistan'a giden denizyolunu buldukları 1500'lü yılların başına kadar, Avrupa'ya ulaşan Asya mallarının çoğu Memluk İmparatorluğu ve

Venedik'ten geçiyordu.[32] Dukalık Sarayı'nda kullanılan ve Memluk topraklarıyla sürdürülen temasların reklam edildiği İslam üslubuna benzetilmiş süslemeler, doğrusu pek işe yaramıştı.

Venedik Senatosu, 14. yüzyılın ilk yarısında Doğu-Batı ticaretini teşvik eden ve fiyat avantajını fiilen garanti eden bir nakliye sistemi yarattı.[33] 1314'ten itibaren devlet (kürekler ve yelkenlerle donatılmış) büyük ticaret kadırgaları inşa etti; bunları başta sözleşmeli olarak dışarıya yaptırırken, kısa bir süre sonra devlet tersanesinde yapmaya başladı; 1329'dan itibaren her yolculuğun imtiyaz hakkını, Venedik vatandaşlarına Rialto'da[a] açık artırmayla satmaya başladı; vatandaşlar tek tek ya da grup halinde fiyat artırabiliyorlardı. Güvenli olsun ve verim alınsın diye, resmi ticaret kadırgaları konvoy halinde sabit rotalar izliyordu; düzenli tarifeli ilkbahar ve sonbahar seyahatleri, denizde en uygun hava şartlarına, varış limanlarında fuarlara ve kervanların gelişlerine denk getiriliyordu. Resmi ticaret kadırgaları, gerektiğinde silahlandırılabiliyor ve kendilerine savaş gemileri refakat edebiliyordu. Senato bir yolculuğa komuta etmesi için soylu birini atıyor ve ona yazılı emirler veriyordu; fiyat tarifelerini denetliyordu; politik ve ekonomik şartlara göre seyahatleri çoğaltıyor, iptal ediyor ya da bunların yönünü değiştiriyordu. *Viaggio di Romania*[b] denilen Konstantinopolis rotasını kullanan kadırgalar, mümkün oldukça Karadeniz limanlarına da devam ediyordu. Suriye rotası Beyrut'ta, Mısır'ınki ise İskenderiye'de son buluyordu. Flandra'ya[c] yolculuklar İngiltere'de bir molayı içeriyordu. 15. yüzyıl boyunca Batı Akdeniz'de tarifeli seyahat rotaları eklendi: (Languedoc'daki[d] Aigues Mortes'un[e] adından) Aque Mortes denilen rotadaki durak noktaları Napoli, Pisa, Fransız limanları, Barselona ve Balear Adaları'nı kapsıyordu; Güneybatı Berberistan rotası ise Tunus'tan Fas'a kadar Kuzey Afrika kıyısını takip ediyor, *di traffego* [seyrüsefer] denilen seyahatlerle, bu rota Tu-

a 421'de Venedik'in kurulmuş olduğu, günümüzde köprüsüyle ünlü olan yer. Rivoaltus (yüksek kıyı) kelimesinin kısaltılmışıdır, kentin ilk adı olup 11. yüzyıla kadar kullanılmıştır –ç.n.

b *Romanya Seyahati*; burada Romanya kelimesi Roma, dolayısıyla Bizans anlamında kullanılıyordu –ç.n.

c Tarihsel olarak bugünkü Kuzey Fransa, Belçika ve Güneybatı Hollanda'yı içine alan bölge –ç.n.

d Güney Fransa'nın Akdeniz kıyısında yer alan, şarapçılığıyla ünlü eski bir eyaletin adı –ç.n.

e "Ölü Su" anlamına gelen Aigues Mortes, Fransa'daki Provence bölgesinde yer alan, suni olarak oluşturulmuş bir Akdeniz limanıydı; 14. yüzyılda denizin çekilmesi sonucu liman olmaktan çıktı –ç.n.

nus'tan İskenderiye'ye kadar uzatılabiliyordu; yerel tüccarlar ve gezginler dönüş yolculuğuna buradan katılabiliyor ve Venedik üstünden Konstantinopolis ya da Şam'a ulaşabiliyorlardı. Resmi tüccar filoları, lüks mallar (baharat çeşitleri, ipekli, değerli taş, tıbbi ot, koku verici madde, pamuk, kumaş boyası, şap ve cam, çanak çömlek, madeni eşya, halı gibi imal edilmiş mallar) alanında uzmanlaşırken, özel tüccar tekneleri hacimli ticari eşyaların (tahıl, tuz, şeker, kereste ve maden) yanı sıra bazı lüks maddeler taşıyordu. Resmi konvoylara katılabilen özel tekneler, kimi rotalarda uzun süreli olarak onların yerini alıyordu.

Venedik, Konstantinopolis rotasını korumak ve orada iyiden iyiye yerleşmiş olan Cenevizlilerle rekabet etmek için, güçlenmekte olan Osmanlılarla iyi ilişkiler kurdu. Çanakkale'nin ötesinde seyir serbestliğini garanti eden ve ticari imtiyazlar tanıyan antlaşmalar, 1365, 1368, 1376 ve 1384'te Sultan I. Murad'la (hükümdarlığı 1359-89), ardından 1390'da I. Bayezid'le (hükümdarlığı 1389-1402) imzalandı.[34] Bu arada Cenova Karadeniz rotası üstünde sahip olduğu yerleri Osmanlılara bırakmak ve Venediklilere Adriyatik'e giriş hakkı tanımak zorunda kaldı.[35] 14. yüzyılın sonuna gelindiğinde, artık serpilmekte olan Doğu Akdeniz ticaretine Venedik hükmediyordu. Bu hâkimiyet, devletçe himaye edilen Venedik el sanatlarına avantajlar sağladı: Dokumalar için ham ipeğin, cam için şapın temin edildiği güvenilir kaynaklar ve mamul ürünler için, potansiyel olarak kayda değer bir pazar.

İskenderiye ve Venedik, ziyarete gelen tüccarlara benzer olanaklar sunuyordu: Funduk[a] (Venedik'te *fondaco*) bir kurum olarak antik örneklerden çıkıp gelişti: Bununla güdülen amaç bir yandan yabancılara kalacak yer sağlamak, bir yandan da onların faaliyetlerini ve vergilerini ödeyip ödemediklerini denetlemekti.[36] Bina olarak funduk, büyük bir yabancı tüccar topluluğunun mallarını, resmi görevlileri ve ziyaretçileri barındırdığı gibi, iş hayatı ile sosyal hayatın da geçtiği mekândı. Fundukun masrafları yerel gümrük harçlarından alınan paylarla karşılanıyordu. Tipik olarak bir avlunun etrafında inşa edilen bina, malların ve alım satım işlemlerinin düzenlendiği ardiyeler ile dükkânlardan oluşan bir zemin kata sahipti. Üst katta konsolosluk büroları, özel odalar, yatakhaneler, dini ve sosyal faaliyet me-

a (Ar.-Osm.) Han, misafirhane –ç.n.

kânları bulunuyordu. İskenderiye'deki Venedik fundukunun personeli, Senato tarafından iki yıllığına atanan bir konsolos, bir gümrük ajanı, genellikle ülkede yaşayan Mısırlı olmayan bir çevirmen, bir hekim, bir berber-cerrah ve bir rahibi içeriyordu. Fundukun içinde anavatandaki yasalar ile âdetler yürürlükteydi. Örneğin İskenderiye'deki Venedik funduku, başında konsolosun bulunduğu, seçilmiş on iki tüccardan oluşan bir kurulca yönetiliyordu: Venedik Cumhuriyeti'ninkini andıran bir idari yapıydı bu. Fundukun kapıları geceleyin –ve Memluk topraklarında cuma namazları sırasında– dışarıdan kilitleniyordu. Mısır'daki en büyük funduklar ve Suriye'deki en büyük koloniler Venediklilere aitti. Avrupalıların hareket özgürlüğü, Şam'da funduktan ziyade "Frenk Pazarı" denilen bir ticaret semtiyle sınırlanmış görünüyor.[37]

Venedik'te ilk *fondaco* 13. yüzyılın başında Almanlar için temin edildi; 16. yüzyılın başında bir yangından sonra müsrifçe para harcanarak yeniden inşa edildi. Türkler için bir *fondaco*, onları yerel ahaliden tecrit etmenin arzu edilir olup olmadığı üzerinde odaklanan ve yıllarca süren bir tartışmanın ardından ancak 1621'de kuruldu. Venedikliler, kalmaları için Türklere seçkin bir yer, bir zamanlar Ferrara düklerine tahsis edilen eski devlet konuk sarayını gösterdiler.[38] Funduk kurumu Doğu ile Batı arasındaki takas merkezlerinde ticareti kolaylaştırırken, insanlar arasındaki temasları sınırlandırdı ve kültürel bölünmeleri sürekli kıldı.

Venedik ve Memluk İmparatorluğu'ndaki başka ticari uygulamalar kültürlerarası temasları daha da kısıtladı.[39] Hem Venedik, hem Memluklar, ihraç malları ya da transit mallar üstünden genellikle ihraç malının bir bölümü kadar vergi alıyor ve ülkeye gelen tüccarlardan ayrıca kelle vergisi kesiyorlardı. Vergiler Venedik'te herkes için aynı, ama Memluk bölgelerinde değişken ve pazarlığa tabiydi. Normal olarak Venedik, gelen malların Venedik gemileriyle taşınmasını talep ediyordu, oysa Memluklar Akdeniz'deki Avrupa ticaret filosuna bağımlıydılar. Bunun bir sonucu olarak az sayıda Mısırlı ya da Suriyeli mallarına Venedik'e kadar refakat ediyor, Memluk topraklarındaki gerekli diplomatik ve ticari görüşmelerin çoğu Venedikliler tarafından yürütülüyordu. Yabancı tüccarlar Mısır'da doğrudan Mısırlı Müslümanlar ya da Memluk memurları yerine, çoğu zaman Yahudi ve di-

ğer azınlık mensubu aracılarla iş görüyordu. Mısır'da hüküm süren sultanlar, başlıca ihraç malı olan baharatın karadan nakil ve tedarikini denetlemek için, Kahire ve Kızıldeniz'e yapılan yolculukları kısıtlıyorlardı. Elçiler, konsoloslar, seçkin gezginler Kahire'yi ziyaret ediyor, sıradan tüccarlar ise edemiyorlardı. Halbuki çeşitli mamul mallar kadar ham ipek ve pamuğun da başlıca kaynağı olan Şam'a giriş çıkış serbestti. Şam pazarlarına akın eden Avrupalı tüccarlar ile hacılar, kentin mimarsinden ve zanaatlarından etkilendiler. Şam'da ticaret İskenderiye'den daha serbestti, çünkü kentin uzakta oluşu ve idari otoritenin iki yerel emir arasında bölünmesi, sultanın denetimini zayıflatıyordu. Memluk dünyasıyla ilgili en doğru İtalyan tasvirinin Şam'dan gelmesi rasgele değil (bkz. Resim 169). Suriye'nin başka birçok kentinde yaşayan Venedikliler, 15. yüzyıl boyunca Beyrut, Akra, Hama ve Lazkiye'deki konsolos yardımcıları tarafından temsil edildiler. Bununla birlikte ticaret ve seyahat üstündeki gevşek Suriye denetimi, yabancı tüccarları haraç ve müsadereye maruz bırakıyordu.[40]

Akdeniz ülkelerindeki lüks mal ticareti, 1340'ların her ülkeye yayılan büyük salgınlarından sonra değişti, Mısır ve Suriye'nin refahı azalıp sanayileri gerilerken, İtalya'da tam tersi oldu. Öte yandan Avrupa, ekonomik değişimlere başarıyla uyum sağlarken, Memluk İmparatorluğu bir dizi felakete uğradı. Kafkasya kökenli Burcu hizbinin 1382'de Kahire'de iktidarı ele geçirmesini ve Timurlenk'in 1400'de Suriye'yi istilasını, onlarca yıl süren bir politik istikrarsızlık dönemi izledi.[41] Birbirinin ardından gelen zorbaca iktidar değişiklikleri, azalan vergi gelirleri, artan askeri harcamalar, enflasyon, 1403/04 kıtlığı ve nüfus azalması, Mısır ile Suriye'nin ekonomilerini büyük ölçüde zayıf düşürdü. Memlukların satın alma gücündeki düşüş bütün sınıfları etkiledi. Mısırlı tarihçi el-Makrizi, 15. yüzyıl başlarında, evvelce kent yoksulları ya da yabancıların yağmurlu havada kullandıkları giysileri artık zenginler bile giydiği için kederleniyordu –ucuz Avrupa kumaşlarından yapılmış bu giysiler İskenderiye'de muazzam miktarlarda "yok pahasına" satılıyordu.[42] Bu arada Memluk sanayisi kaliteyi korumayı ya da çeşit sunmayı beceremedi. Mısır'ın seçkin hükümdarlık dokuma atölyeleri 1341'de kapandı, ardından dokuma sanayisi sultanın sanayiyi kontrol etme çabalarından ve teknik yeniliklerin eksikliğinden zarar gördü.

İskenderiye'deki dokuma tezgâhlarının sayısı 1388'de 14.000 iken 1433'te 800'e düştü.[43] 1403-06'da Timurlenk'e giden bir elçilik heyetine başkanlık eden İspanyol Clavijo, Şam'da esir alınmış birçok ipekli dokumacısını Semerkant'ta çalışırken gözlemledi.[44] Kakma madeni eşya üretimi, sarayın himayesinin zayıflaması ve malzemelerin pahalılığı yüzünden azaldı.[45] Suriye cam işleri teknik bakımdan geriledi ve sanayi, Timurlenk'in Şam'ı yok etmesinin ve Memluk elitinin Çin porselenlerine artan bir şekilde ilgi göstermesinin altından hiçbir zaman kalkamadı.[46] Porselenin ve perdahlı İspanyol çanak çömleğinin yarattığı rekabet, Suriye çömlek sanayisinin toparlanmasına engel oluyordu. Sultan Barsbay (hükümdarlığı 1421-28) ticaretten daha fazla gelir elde etmek için bölgedeki Yahudi aracıların geleneksel imtiyazlarını kaldırdı ve yabancılardan –Mısır'ın öncelikli ihraç malları olan– karabiber ve şekeri kendi atanmış komisyoncularından, belirlenmiş yüksek fiyatlara almalarını talep etti. Barsbay'ın ardından gelenler tekelleri bir ölçüde azaltmakla birlikte korudular.[47] Her ne kadar Sultan Kayıtbay (hükümdarlığı 1468-96) yabancı tüccarlara yeni imtiyazlar bahşederek ve yerel tüccarları bazı vergilerden muaf tutarak ticareti artırsa ve sanatlara bonkörce hamilik etse de –madeni eşyada önemli bir canlanmayı ve yeni bir halı sanayisini teşvik etti, bunların ikisi de ihracata katkıda bulundu– genel çöküşü tersine döndüremedi.[48]

Avrupa'da ise, nüfusun azalmasına ve para kaynaklarının tükenmesine rağmen lüks mal tüketimi artmaya –Venedik'in İngiliz devlet hazinesini kurutmakta olduğu söyleniyordu–devam ediyordu.[49] İtalyanların lüks dokumalara ve ev döşemelerine gösterdikleri talep hızla çoğaldı; kentli seçkinlerin durmadan biriken servetlerini alenen teşhir etme ve kişisel olarak tadını çıkarma arzuları bunu körüklüyordu.[50] Ticaret dengesini kesinlikle gözeten İtalyanlar, yerel tüketicileri tatmin etmek için, zaten incelikli bir hale gelmiş olan ipekli üretimlerini genişletip cam ve seramik sanayilerini hızla geliştirdiler. Floransa Senyörü 1422'de yeni sanatların ve el sanatlarının teşvikini, İskenderiye yönünde yeni açılan ve Venediklilerinkiyle rekabet edecek olan devlet kadırgaları hattından sorumlu memurlara verdiğinde, sınai gelişme ile dış ticareti resmen birbirine bağladı.[51] Önceden Doğu Akdeniz'den ithal edilen lüks mallar giderek artan miktarda İtalya'da yapı-

lıyor, Doğu kadar kuzeye de ihraç ediliyordu. İspanyol elçisi Clavijo, kendisine Timurlenk'in sarayından verilen refakatçinin, İranlı bir asilzadeye bir Floransa dokuması sunduğunu kaydetti;[52] bir Alman hacı, 1449'da Şam pazarının Venedik'ten ithal edilen ipeklilerle dolu olduğunu gördü, bunların çoğu muhtemelen daha Doğu'daki pazarlar için öngörülmüştü.[53] Kuzey Avrupalılar ve Memluk seçkinleri Venedik cam eşyalarını satın alıyordu. Herkes ayrıca perdahlı İspanyol çanak çömleklerini, Türk halılarını ve Çin porselenlerini satın alıyordu. 15. yüzyılın sonunda Avrupa'da lüks malların başlıca imalat merkezleri gelişmiş, bu objelerin ticareti çok yönlü hale gelmişti ve Akdeniz ülkelerinde zevk sahibi bir topluluk vardı.[54]

Venedik, Memluk ve Osmanlı imparatorluklarındaki değişiklikler ve kötü dönemler sırasında, Doğu Akdeniz'deki ticaretin devamı için diplomasiye bel bağlamayı sürdürdü. Erken dönem Burcu Memlukları'yla ilişkisi, artan vergi ve harçlardan, tutuklamalardan, el koymalardan ve genel olarak ticarete karışılmasından uzak kalmak için, yeni sultanlarla sürekli bir resmi pazarlık sorunu halindeydi. Venediklilerin, uygun bir antlaşmayla diğer Avrupalılara uygulanan ceza ve ikametgâh kısıtlamalarından muaf tutuldukları 1415'e kadar, İskenderiye'deki konsolosları ile Kahire'deki elçileri boş yere protesto edip durdular. Fakat dini bir fanatik olan bir sonraki sultan 1421'de bu imtiyazları feshetti ve bütün yabancıların ikametini bundan böyle dört ayla sınırlı tutan bir kararname çıkardı. Venedik Senatosu konuyu görüşmeleri için derhal iki elçi gönderdi; ne var ki elçiler [Kahire'ye] varmadan sultan öldü. Ertesi yıl Sultan Barsbay 1415 imtiyazlarını yeniledi. Duka Tommaso Mocenigo 1423'te, iktidar dönemindeki son söylevinde, Venedik kentinin dış ticaret yatırımından 750.000 duka (bugünkü altın değeri 28 milyon Amerikan dolarından fazla) kazanarak yüzde 40'lık bir geri dönüş elde etmesiyle böbürleniyordu. Duka Senato'yu, sürekli refahı garanti etmek için bir barış ve uzlaşı politikası izlemesi konusunda sıkıştırıyordu.[55] Barsbay 1428'de Doğu-Batı ticaretinin ana dayanağı olan karabiber üzerinde bir devlet tekeli oluşturdu: Karabiber yalnızca sultanın ambarlarında, onun koyduğu fiyata alınıp satılabilecekti, bu fiyat da öncekinin iki katıydı. Konsolosların protestolarına kulak asan olmadı. Sultan Çakmak (hükümdarlığı 1438-53) tekeli korudu, ama bazı kolaylıklar sağla-

dı. Ardılları tekelin yerine, limandan çıkan her geminin devlet ambarlarından resmi fiyata belirli miktarda karabiber alması şartını getirdiler; daha fazlası yerel tüccarlardan piyasa fiyatına alınabilirdi. Zorunlu karabiber alımlarının miktar ve fiyatı, Venedik-Memluk ilişkilerinin esas konusu haline geldi, bu arada fiyatlar 1500 yılına kadar düşme eğilimi gösterdi.[56] Tüccarların şikâyetleri de Venedik elçilerinin değişmez kaygısı olarak kaldı.

Venedik Osmanlılarla çatışmaktan kaçınamıyor, ama Senato meydana çıkan kayıpları sineye çekip ilişkileri yeniden başlatmakta her zamankinden daha atak davranıyordu. Süleyman'la[a] (hükümdarlığı 1403-11) 1403'te ve I. Mehmed'le (hükümdarlığı 1413-21) 1415'te yapılan antlaşmalar, Ege'de Türk ticari gemi trafiğini yasaklıyor, ama Venedik'i, kolonilerini muhafaza etmesi ve Osmanlı bölgesinde serbestçe ticaret yapabilmesi için yıllık bir harç ödemekle yükümlü kılıyordu. Bununla birlikte Türkler Çanakkale Boğazı'ndan öteye geçmeyi göze aldıklarında ve bir barış girişimi sonuçsuz kaldığında, Venedik 1416'da Türklerle çatışmaya girerek onları Gelibolu'da yenilgiye uğrattı.[57] Venedik Konstantinopolis'in savunmasına gönülsüzce katıldı ve kentin 1453'te düşmesinden kısa süre sonra elçiler gönderdi. Bunun hemen ardından II. Mehmed'le (hükümdarlığı 1451-81) yapılan antlaşmada, Venedik ticari ayrıcalıklarını kaybetmemek için Cumhuriyet'in *bailo*'su,[b] yani Konstantinopolis'teki imtiyazları 1261'den kalma konsolosu için daha düşük bir konuma razı oldu. Her yeni sultanın saltanatının başında yenilenen bu imtiyazlar, 15. yüzyılın sonlarına doğru giderek azaltıldı.[58]

Selanik (1430), Eğriboz Adası (1470), Tana (1475) ve İşkodra'daki[c] (1479) Osmanlı zaferlerinin ardından Venedik önemli kolonilerinin denetimini kaybetti, hatta İtalya Yarımadası'ndaki toprakları içinde yer alan Friuli'de (1472, 1477 ve 1479'da) Türk akınlarına uğradı.[59] Osmanlıların ilgisini başka yöne çekecek ya da en azından onları frenleyecek bir müttefik ara-

a I. Bayezid'in en büyük oğlu olan şehzade Süleyman Çelebi; Emir Süleyman olarak da bilinir –ç.n.

b Türkçe'de "balyos" olarak geçer; Venedik Cumhuriyeti'nin Osmanlı hükümeti nezdinde bulundurduğu elçisi hakkında kullanılan bir terimdir –ç.n.

c Bugün Arnavutluk'un kuzeyinde yer alan, 1396-1479 arasında Venedik'in elinde bulunan, tarihi bakımdan stratejik bir öneme sahip kent –ç.n.

yan Senato, 1471 ve 1474'te Tebriz'deki Türkmen hükümdarı Uzun Hasan'a, Doğu Akdeniz'de yılların tecrübesine sahip olan elçiler gönderdi, ama ortak bir cephe meydana gelmedi.[60] Sonunda İstanbul'a, ticari imtiyazları muhafaza etmeye yarayacak her şeyi kabul etmeleri talimatıyla, Türkiye konusunda uzman elçiler gönderildi; elçiler Ocak 1479'da, elden çıkan kolonilerle ilgili her türlü hak talebinden vazgeçildiğini belirten küçük düşürücü bir barış antlaşmasına imza attılar. Ağustos ayında Senato, II. Mehmed'den sanatçı gönderilmesi yönünde bir istek aldı ve Venedik'in kıdemli ressamı Gentile Bellini'yi derhal İstanbul'a yolladı.[61] Bellini ve diğer İtalyan sanatçıların gerçekleştirdikleri madalya şeklindeki Mehmed portreleriyle (örneğin bkz. Resim 165), sultanın imgesi Avrupa'ya yayıldı. Venedik'in Osmanlılarla ticareti sık sık kesintiye uğramasına rağmen devam etti; bu ticaret Avrupa'nın tamamına Osmanlı halıları sağlarken, Venedik dokumaları ve cam işleri için de Osmanlı ülkesinde bir pazar yarattı. Venedik'in 1489'da Kıbrıs'ı ele geçirmesi, Cumhuriyet'in Doğu-Batı ticaretindeki egemenlik süresini uzatmaya yaradı.[62]

Floransa 1407'de Pisa ve 1421'de Livorno limanlarını ele geçirdikten sonra, bir devlet kadırgaları hattı oluşturarak denizaşırı ticaretini genişletmeyi denedi.[63] Floransa elçileri 1421'de Hafsi hanedanından gelen Tunus sultanı Ebu Faris'le bir antlaşma imzaladılar. Floransa Senyörü ertesi yıl Felice Brancacci ve Carlo Federighi'yi, ilk yeni kadırgayla, Kahire'de Sultan Barsbay'la müzakere etmeye gönderdi. Onların 1423'te başarıyla geri dönüşleri bir resmi tatil, geçit töreni ve katedralde Aşai Rabbani'yle[a] kutlandı. Ne var ki Milano'yla savaştan dolayı ticari trafik ancak 1455'te başladı ve yoğun değildi. Sultan Kayıtbay 1487'de yeniden müzakerede bulunmak üzere yabancı ülkelere nadiren gönderdiği elçilik heyetlerinden birini yolladı. 1489, 1496 ve 1497 antlaşmalarıyla, önceden Venedik'le yapılanlar örnek alınarak imtiyazlar artırıldı.[64] Floransa Senyörü, kısmen Konstantinopolis'le ticareti teşvik etmek için, Doğu ve Batı Kiliseleri Konsili'nin 1439'daki nihai oturumlarına ev sahipliği etti; onun Konstantinopolis'ten ayrılmasının ardından, Bizans imparatoru İoannis VIII. Paleologos Floransa'ya gümrük imtiyazları ve bir zamanki Pisa konsolosluğunu kullanma hakkı tanıdı.[65] II.

a Katolik kiliselerinde şarap ve ekmeğin kutsanması ayini –ç.n.

Mehmed, 1460 ve 1470'lerde, savaş halinde bulunduğu Venedik'in zararına Floransa'yla iyi ilişkiler peşinde koştu. Floransa kadırgaları, yerleşik Floransalı temsilcilerin faal bir şekilde lüks mallar, özellikle halı satın aldıkları İstanbul'a seferler yaptı.[66] II. Mehmed 1478'de, Lorenzo dei Medici'nin[a] isteği üzerine Giuliano dei Medici'nin kaçak suikastçısını Floransa'ya iade etti; menfur Pazzi suikastını sonlandıran bu eylem sayesinde katil halkın önünde asıldı. Lorenzo minnettarlığını, sultanın gurur okşayıcı bir madalyasını bastırarak dile getirdi.[67] Yine de Floransa'nın Doğu Akdeniz'le ticareti sınırlı kaldı: İthal baharat çeşitleri için küçük bir pazara sahip olan kent, yalnızca dokuma ve seramikleri büyük miktarda ihraç edebiliyordu.[68] II. Mehmed Floransalı sanatçılara ilgi duyduğunu karakteristik bir tarzda dile getirdi.[69]

Diplomatik hediyeler soylu bir saygı ifadesinin uluslararası kabul gören bir şekliydi ve 15.-16. yüzyıllar boyunca en kârlı olan lüks malların ihracatında teşvik edici bir rol de oynadı. Sultan Kayıtbay 1473'te, bir Venedik elçisiyle karabiberle ilgili olağan konuları tartıştıktan sonra, Duka Nicolà Tron'a yirmi parça porselen, muslin, nadir koku verici maddeler ile tıbbi otlar, şekerlemeler, kaliteli şeker ve bir boynuz dolusu misk yolladı.[70] Kayıtbay'ın elçileri 1487'de Floransa'ya geldiklerinde, Lorenzo dei Medici'ye "o güne kadar görülmemiş incelikte porselenler," Valencia vazoları, yollu kumaştan yapılma görkemli bir tören çadırı da içeren zengin dokumalar, şekerlemeler, baharat çeşitleri, koku verici maddeler, tıbbi otlar, ayrıca bir zürafa, aslan, doru at ve yağlı kuyruklu bir koyun verdiler. Hediyelerin sunumu, Giorgio Vasari'nin 16. yüzyılın ortalarından kalma bir dizi tablosunda tasvir edilir: Floransa'da Palazzo Vecchio'da[b] bulunan resimlerde Medici ailesinin kayda değer başarıları övülür.[71] Kayıtbay ve ondan önce gelen Memluk sultanlarınca hediye edilen Çin porselenleri, İtalya'da belgelenmiş en eski parçalar arasındadır.[72] O dönemde en lüks seramikler İspanya'dan ithal ediliyordu ve ince cam işleri artık Memluk İmparatorluğu'nda üretilmiyordu. Memluklar, İtalyan moda eğilimlerini belirleyen kişilere porselen göndermekle,

a Floransa'yı uzun yıllar yöneten Medici ailesine mensup, Floransa'yı İtalya'nın en güçlü kent devleti haline getiren, tarihe en büyük sanat hamisi olarak geçen, Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi dev sanatçıları destekleyen devlet adamı (1449 Floransa-1492 Floransa) –ç.n.

b Eski Saray –ç.n.

kendi topraklarına ihracat için yeterli miktarda gelmeye başlayan pahalı bir yeni ürünün reklamını yapıyorlardı.[73] Doğulu asilzadeler arasında geleneksel olarak öteden beri rağbet gören alışılmadık hayvanlar, tam da, Poggio'daki (Caiano yöresi) villasında bir yabani hayvan koleksiyonu bulunan Lorenzo dei Medici'ye göre bir hediyeydi –yabani hayvan beslemek zaten bir Doğu geleneğiydi.[74] Floransa'ya getirilen ve çok nadir bulunabilen zürafa en yüksek saygının bir belirtisi olarak düşünülürken, giderek daha çok sayıda Arap atı da İtalya'ya getirilmekte ve genişleyen bir piyasa bulmaktaydı. Diplomatik hediyeler hiç kuşkusuz Doğu'nun egzotik antikalarını da içeriyordu, sözgelimi Tazza Farnese[a] diye ünlenmiş şimdi Napoli'de Museo Nazionale di Capodimonte'de bulunan, bir tür akik taşına oyulmuş Ptolemeos üslubu kabartmalı süs kabı bunun bir örneğiydi. 1471'ten yıllarca önce Timurlu devlet hazinesinde olan kap, o tarihte Lorenzo dei Medici tarafından Roma'da, muhtemelen Papa II. Paulus'un (ö. 1471) terekesinden satın alındı.[75]

İtalya'nın ticaretle uğraşan devletleri Doğu hükümdarlarını ve onların elçilerini, bir zamanlar Doğu'dan ithal edilen tür ve kalitede, yerel üretilmiş lüks mallarla etkilemeye çalıştılar. Venedik elçileri Lorenzo Capello ve Santo Vernier 1415'te Kahire'de Sultan Şeyhi'ye dokumalarla çeşitli cam objeler sundu.[76] Venedik elçisi Giosafat Barbaro 1474'te İran hükümdarı Uzun Hasan'a 2.500 duka değerinde brokarlar ile ipekliler, ayrıca 300 duka değerinde kaliteli kumaşlar verdi; hepsinin birden bugünkü altın değeri 105.500 Amerikan doları civarındaydı.[77] Floransa 1488/89'da Sultan Kayıtbay'a altın sırmalı brokarlar, küçük sandık ve kutular, ayrıca fildişi ve kemik kakma aynalar yolladı.[78] 1480'de Venedik'ten geçmekte olan bir Fransız hacı, sınırları müzakere etmek üzere gelmiş bulunan Osmanlı elçisi Hasan Bey'in halkın içinde koyu kırmızı kadifeden, çiçek desenleri olan altın sırmalı bir cüppe giydiğini fark etti; muhtemelen Senato'nun geleneksel olarak hediye ettiği giysilerden biriydi bu ve elçiye Hamsin Yortusu'nda[b] altın sırmalı bir kumaş, heyetinin geri kalanlarına da normal

a (İt.) Farnese Tası: Farnese ailesine ait tasın üzerinde Helenistik Mısır'ın verimliliğini simgeleyen mitolojik bir sahne tasvir edilir –ç.n.

b Paskalyadan sonra yedinci pazar günü ya da ellinci gün kutlanan Hıristiyan bayramı. (Nitekim özgün metindeki Yunanca kökenli Pentecost "ellinci" ve Arapça kökenli Hamsin "elli" anlamına gelir.) –ç.n

olarak duka ve soylu makam sahipleri için ayrılan kırmızı cüppelerden verilmişti.[79] Senatörlerin, Venedik'in en seçme dokumalarını pohpohlayıcı bir surette tanıtmaları büyük bir başarıyla sonuçlandı: Osmanlı sarayı muazzam miktarda Venedik ipekli ve kadifesi satın aldı, sultanlar da çoğu zaman bunları tören kaftanı olarak diktirdiler (Resim 184).[80] Kanuni Sultan Süleyman (hükümdarlığı 1520-66) ve refakatçileri, sayısız Osmanlı minyatüründe İtalyan dokumaları giymiş olarak görülür.[81] Venedik elçileri 1512'de Memluk sultanı Kansu Gavri'ye cam eşya, kadife, brokar, damasko,[a] yünlü ve kürkler, ayrıca parmesan peynirleri sundu.[82] Diğer taraftan Sultan II. Bayezid (hükümdarlığı 1481-1512) 1483'te Venedik elçisi Bendriye'ye, İtalyan dokuma sanayisiyle rekabet halinde Bursa'da üretilmeye başlanan üç tip kadife hediye etti, nitekim bu rekabet kısa sürede kızıştı.[83]

Ümit Burnu'nun etrafından dolanarak Avrupa'ya giden yeni Portekiz karabiber taşıma rotası ve Memluk topraklarındaki siyasi istikrarsızlık, 16. yüzyıl başlarken Venedik'in Mısır ve Suriye'yle ticaretini azalttı.[84] Kahire'de 1496 ve 1501 arasında altı sultanın tahta çıkışına eşlik eden şiddet olayları, İskenderiye'deki Avrupa tüccar topluluklarına da yayıldı. Sultan Kansu Gavri'nin (hükümdarlığı 1501-16) denetimi sımsıkı ele geçirip karabiber üstündeki devlet tekelini yenilemeye ve daha yüksek fiyatlara daha çok karabiber alımına zorlamaya çalıştığı sırada, Portekiz karabiberi Hollanda'ya gelmeye başlamıştı. Karabiber muhtemelen 1503'te Cenova'ya, 1504'te de İngiltere'ye ulaştı. Venedik gemileriyle gelen tüccarlar 1502'de İskenderiye ya da Beyrut'ta az miktarda karabiber buldular, 1504 ve 1506'da ise hiç bulamadılar. Ticari faaliyet her ne kadar Şam ve Kuzey Suriye'de devam etse de, oralardaki Venedikliler muazzam borçlanmalara, iflaslara, ayrıca aşırı faizleri takip eden hacizlere, mallarına vergi ve el konulmasına, yerel husumete ve diğer Avrupalılarla artan rekabete maruz kalıyorlardı. Venedik, Doğu baharatı için kazançlı olan Alman pazarını ve kentin kendi sanayilerini korumak için hem içeride, hem dışarıda harekete geçerek, kara sınırlarını 1503'te Cenova ve başka yerlerden gelen baharat türlerine ve lüks mallara kapadı.[85] Senato, Kahire'ye yollanan çeşitli elçilik heyetleri Sultan Kansu Gavri'den taviz koparmakta başarısız kalınca, 1506'nın Eylül ayından, 1507'nin Temmuz ayına

a Bkz. Terimler Sözlüğü –ç.n.

kadar sultanın elçisi Tağribirdi'yi memnun etmek için elinden geleni yaptı. 1507 Martı'nda yapılan ve sultanın Kızıldeniz'de Portekizlilere karşı koymak için istediği silahları Venedik'in temin etmesini öngörmeyen bir antlaşmayla Venedik'e imtiyazlar bağışlandı. Senato 1514'te, geleneksel korumacı uygulamayı tersine çevirerek, Doğu Akdeniz'den baharat getiren her geminin yükünü Venedik'te boşaltmasına izin verdi.

Osmanlıların 1516-17'de Memluk topraklarını fethinden sonra Venedik'in Mısır ve Suriye'yle ticareti düzeldi. Osmanlılar kervan yollarını ihya ettiler, hatta Süveyş'te bir kanal yapımına başladılar.[86] Portekiz karabiberinin kalitesine dair şikâyetler ve Afrika'nın çevresindeki uzun deniz yolculuğunun yol açtığı diğer güçlükler, daha eski ve daha kısa olan Doğu Akdeniz rotasının yeniden rağbet bulmasına yaradı. Venedik baharat ticareti 1550'de tekrar gelişmekteydi; Avrupa'ya yönelik baharat taşımacılığında, ancak 1625 dolaylarından sonra çoğunlukla Atlantik rotası kullanılır oldu. Başka ticari alanlarda da büyüme görüldü.[87] Osmanlılar Venediklilere Kahire ve Halep'te konsolosluk açma izni verdiler; Kahire baharat için, Halep ise kervanlarla gelen pamuklu ve ipekli için başlıca pazardı. Londra'daki Venedik elçisi, Kıbrıs şarabının İngiltere'ye girişiyle ilgili müzakereleri 1520'de, ancak muhatabı olan Kardinal Wolsey'e üstün kaliteli, o günlerde çok moda olan "Şam işi" halıları sunabildikten sonra sonuçlandırdı; halıların değeri 1.000 dukadan fazlaydı (bugünkü altın değeri 37.700 Amerikan doları civarında).[88] Doğu'ya giden yükler çubuk halinde bakır, bakır mamulleri –muhtemelen süsleme amaçlı pirinç kaplar– yünlü ve ipekli kumaşlar, kaba İngiliz yünlüleri, mercan, kehribar, cam, kâğıt ve sikke içeriyordu. Suriye'ye yapılan ihracat 1596'da iki milyon duka değerindeydi (75 milyon Amerikan dolarından fazla). Dönüşte yüklenen baharat, üstün kaliteli İran ipeklisi, ham pamuk ve ipeğin değeri daha da yüksekti.

Venedik, kârlar düşme eğilimi gösterse bile, 16. yüzyılda da Türkiye'yle yapılan ticarete hâkim oldu.[89] Osmanlı sarayı, yaşlanan Kanuni Sultan Süleyman'ın dindarlığa ve sade giysilere döndüğü 1550 dolaylarına kadar kadife, ipekli ve üstün kaliteli yünlüler için avuç dolusu para harcadı. Venedik tüccarlarından oluşan çeşitli konsorsiyumlar 1532'de Kanuni Sultan Süleyman'a, rivayete göre değeri 300.000 dukanın (yaklaşık 11 milyon

Amerikan doları) üstünde olan mücevher kaplı hükümdarlık simgeleri sattılar (bkz. Resim 175),[90] ama Osmanlılara yapılan Venedik ihracatının toplamı 1560'ta yalnızca 150.000 dukayı buluyordu; ihraç edilen malların çoğu kumaş ve cam eşyaydı. Mal tedariki ve talebindeki dalgalanmalar, giderek artan bir ölçüde faal hale gelen Yahudi aracılara ödenen yüzde ellilik bir komisyon dahil İstanbul'daki yüksek genel masraflar, yerleşik Venedikli tüccarların hevesini kırıyordu. 1533'te İstanbul'da yalnız iki Venedik soylusu yaşıyordu; ticaretin çoğunu orta sınıftan komisyoncular yürütüyordu. Osmanlılar çok geçmeden kendi lüks dokuma ve seramiklerini geliştirdiler, İtalyanlar da bunların taklitlerini yaparak Avrupa pazarında rekabet etmeye çalıştılar. İtalyan dokumalarından daha ucuz ve daha düşük kaliteli olan Kuzey Avrupa yünlüleri ile pamukluları, Türk pazarında giderek artan bir paya sahip oldu. Osmanlı sarayı yüzyılın sonuna doğru Venedik'ten daha büyük miktarda dokuma ve değerli taş ithal ettiği, ayrıca Balkanlar'dan geçen kara ticareti 1590'da Venedik'i Split kentini geliştirmeye ittiği halde, ticari modeller Venedik'in zararına değişmekteydi. 1630'lara gelindiğinde İngiliz tüccarlar İstanbul'daki Venediklileri sayıca geride bırakmışlardı.

İtalya, 1300'de olduğu gibi 1600'de de lüks mamul malları, özellikle kumaş, halı ve seramikleri hâlâ ithal ediyordu. Ama İtalyan sanayilerinde artık Doğu tasarımlarının yakın taklitleri ve çok daha büyük miktarlarda, bu malların çoğunun Avrupai hale getirilmiş versiyonları üretilmekteydi. İtalya yalnız hakiki porselen ve üstün kaliteli halı ithal etmeyi sürdürüyordu, ama artık cam eşyada başlıca üreticiydi, ayrıca İtalyan dokuma, seramik ve kakma madeni eşyaları uluslararası bir pazara sahipti. İtalyanlar bir yandan Doğu'daki Yunan ve Arap yazmalarını toplarken, öte yandan ihraç etmek üzere Arapça ve diğer Doğu dillerinde kitaplar basıyorlardı.[91] Lüks mal ticareti gerçekten uluslararası ve rekabetçi bir hale gelmişti; yenilikçi tasarım, teknoloji ve pazarlama sayesinde Avrupa sanayi önderine, İtalya da en farklılaşmış üreticiye dönüşmüştü.

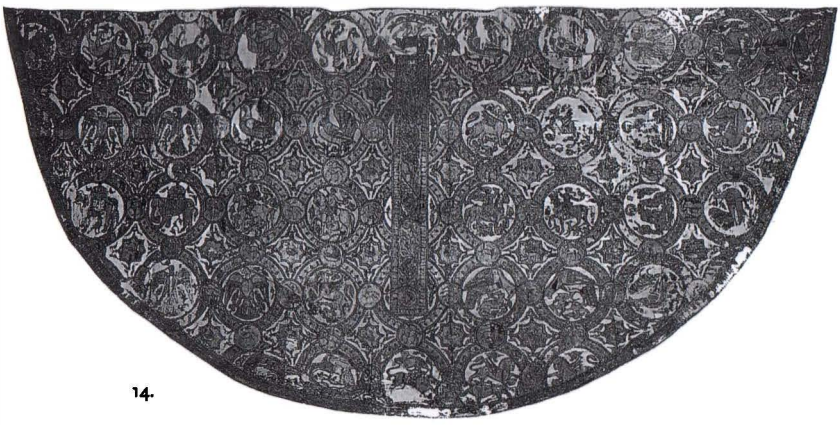
İkinci Bölüm

DESENLİ İPEKLİLER

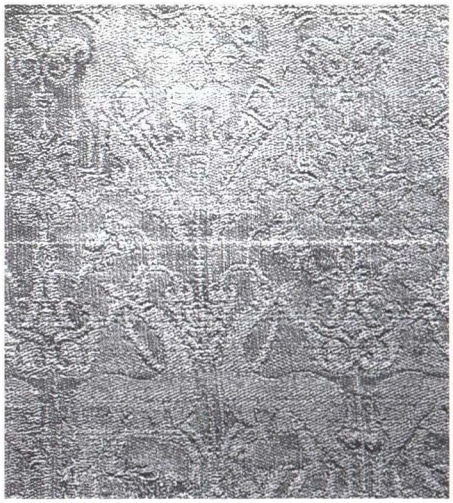
Dokumacılık yüksek bir standardın geliştiği ilk İtalyan süsleme sanatı olduğu gibi, Doğu işi modellerde gelişmenin doruk dönemine ulaşıldığı anda bunları ilk takip eden de, İtalyan dokumacılar oldu. Lüks dokuma ortaçağ ve Rönesans boyunca uluslararası lüks emtia ticaretinde sürekli alınıp satılan maldı; gördüğü talep o denli evrenseldi ki ortak para yerine geçiyordu ve sanatsal aktarımın öncelikli aracısı haline geldi: İslam, Moğol ve Avrupa kültürlerinde paralel roller oynadığı ve kıyaslanabilir simgesel anlamlar taşıdığı için, bir o kadar da etkili oldu.

Lüks dokuma giymek ve sergilemek hem Doğu'da, hem Batı'da otorite ve rütbeyi ifade ediyor, dünyevi hayatta dini törenlere ve önemli olaylara işaret ediyordu.[1] Lüks dokumalara savaş ganimeti olarak el koymak ve bunları şeref hatırası olarak sunmak, uluslararası bir gelenekti. Bu dokumaların malzeme ve renkleri bütün kültürlerde önemli bir anlam taşıyordu. Sözgelimi Memluk ve Osmanlı sultanlarının yanı sıra büyük Moğol hanı tarafından ihsan edilen hilatlar ve Venedik dukalarının giydikleri cüppeler için uygulanan teşrifatta, kumaşlarda kullanılan malzemelerin gerçek değeri esas alınıyordu. Her yerde en itibarlı olan dokumalar ya altın ve gümüş telle işlenmiş ya da üstüne incilerle değerli taşlar dikilmiş ipeklilerdi. Renklerin anlamı kültüre göre değişiyordu: Bizans imparatorlarının hanedan rengi erguvan; Venedikli asilzadelerininki kırmızı; Fatımi sultanlarınınki beyaz ve Memluk sultanlarınınki sarıydı. Hıristiyan yortu günleri, Müslüman haccı ve Moğol bayramları değişik renklerle belirtiliyordu. Bunun tersine, lüks kumaşların dokuma ya da işlemesindeki süsleyici desenler, büyük ölçüde modaya göre belirleniyordu. En üstün kumaşların evrensel bir itibarı olduğundan, dokuma modaları tüm ticaret güzergâhları boyunca, fetihlerde ve diplomaside yakından gözlenip taklit ediliyordu. Avrupalılar, pek azı sınırlı kültürel anlam taşıyan Asya ve İslam dokumalarının esasen süsleyici olan motiflerini, kolayca kendilerine uyarladılar.

Fermo Katedrali hazinesindeki bir kilise giysisi (Resim 14), üstlerindeki İslami imgeler ile yazıların anlam taşıdığı dokumaların bile nasıl değerinin bilindiğini ve yeni kullanımlara uyarlandığını görebileceğimiz bir örnektir.[2] Sözde Canterbury Başpiskoposu Thomas à Becket'e (1170'te öldürüldü) ait olan bu üstlük (Aşai Rabbani'yi yöneten bir rahibin en dıştaki giysisi), 1116'da Murabıtlar dönemi İspanyası'nın başta gelen dokumacılık merkezi olan Almeria'da, sırma nakışlı bir ipeklinin yıpranmış parçalarından yapılmıştı. Kumaş muhtemelen savaşta el konulan bir sayvan ya da çadırdan geliyordu ve diplomatik hediye olarak sunulmuştu. Sözgelimi Cenevizliler 1143'te Almeria'da ele geçirilen dokumaları İmparator I. Friedrich Barbarossa'ya gönderdiler; Kastilya kralı VIII. Alfonso da 1212'de Navas de Tolsa'daki zaferinin ardından papaya ipekten yapılmış sırmalı bir çadır yolladı.[3] Nakışlı dokuma o denli itibarlıydı ki tasarımındaki geleneksel İslami saltanat ve kozmoloji (evrenbilim) imgelerine rağmen, Hıristiyanların kullanımı için yeniden şekil veriliyordu.[4] Üstelik, dokumanın üstünde yer alan ve sahibine Allah'ın himayesini dileyen Arap yazısı, Aşai Rabbani boyunca cemaatin gözü önünde olacak şekilde, giysinin arka tarafına ortalamasına yerleştirilmiş bir *orphrey*'e (genellikle nakışlı olan süsleyici bir şeride) dönüştürülmüştü.



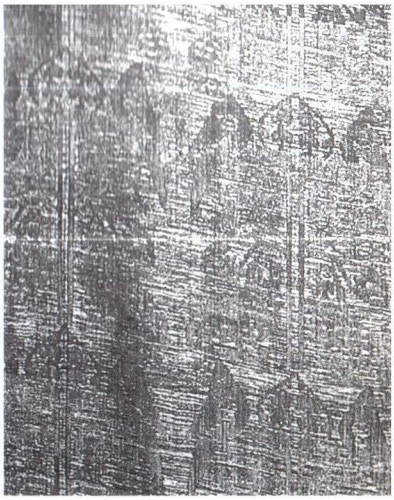
14.



15.



16.



17.

Resim 14. Aziz Thomas à Becket'le ilişkilendirilen üstlük, altın sırma nakışlı ipekli, Almeria, İspanya, 1116, Fermo Katedrali.

Resim 15. Kral VI. Heinrich'in (ö. 1197) kefen bezi parçasından ayrıntı, ipekli, lampas dokuma, ipek ipliği ve altın teli, Sicilya (?), 12. yy. sonu-13. yy. başı, British Museum, Londra (MLA 1878, 9-7, 4).

Resim 16. Bir entarinin (tünik) parçasından ayrıntı, çift dokuma, ipek ipliği, 13.-14. yüzyıl, Museum of Fine Arts, Boston, Denman Waldo Ross Collection (31.11).

Resim 17. Bir üstlükten ayrıntı, *samite*, ipek ipliği, İspanya, 13. yüzyıl, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum, Berlin (85.20).

Ne yazık ki günümüze kalan az sayıdaki İslam, Asya ve İtalyan dokumalarının belgelenmiş tarihçeleri yok. Bu dokumaların çoğu Avrupa kilise giysilerinden, döşemelerinden, ayrıca kraliyet ve kilise mezarlarından geliyor. Lüks dokumaların aşağı yukarı 1300-1600 arasındaki köken, tarih ve yayıldıkları yerlere dair bulguların çoğunu teknik analiz, tablolar ve envanterler sağlıyor. Yakınlarda Tibet dini kurumlarında gün ışığına çıkan, muhtemelen Moğol hükümdarlarının hediyesi olan Orta Asya örnekleri, Moğol İmparatorluğu'nda ipekli dokumacılığının nerelere kadar yayıldığı konusunda yeni bilgiler sunuyor.[5] İpek dokuma teknikleri ile desenlerinin bir yerden bir yere hızla gittiği aşikâr, ama İspanya'dan Moğolistan'a kadar uzanan dokumacılık merkezlerinin üretimi ve İtalyan sanayisinin başlangıcı sırla örtülüdür.

İslam ve Bizans ipekli dokuma geleneklerinin Kuzey İtalya'nın büyük üretim merkezlerine naklinde Sicilya ve Güney İtalya Krallığı'nın nasıl bir rol oynadığı hâlâ belirsizdir.[6] Elimizde, Sicilya'daki Arap yönetimi sırasında ipekli üretilmiş ve ihraç edilmiş olduğuna dair Arap edebiyatında ve Kahire'deki Yahudi belgelerinde yer alan bilgileri doğrulayacak hiçbir bilgi yok.[7]

Söz konusu Arap yönetimi Tunus Fatımilerinin 837'de Sicilya'yı fethetmeleriyle başlayıp Mısır Fatımilerinin hâkimiyeti altında devam etti ve 11. yüzyılın sonundaki Norman fethiyle son buldu. Bundan başka, Arap rejiminden miras kalan uzman Norman imalathanelerinin, ayrıca 1147'de Korint, Thebes ve Atina'ya yapılan Norman seferinden dönüşte getirilen Yunanlı dokumacıların muhtemel yararlı katkıları hakkında pek bilgi sahibi değiliz.[8]

Palermo'daki Norman hükümdarları için İslam üslubu özenli işlemeli kumaşlar mutlaka üretiliyordu. Belirlenebilen en eski Sicilya dokuması, Kral II. Ruggiero için yapılmış, inci, değerli taş ve mine kaplı, altın nakışlı kırmızı bir kaptı (bkz. Resim 52).[9] Normanların Hohenstaufen hanedanından gelen ardılları kapı Almanya'ya götürdüler ve Kutsal Roma imparatorları bu giysi parçasını yüzyıllarca taç giyme törenlerinde kullandılar. Kumaşın kıvrımı boyunca uzanan okunaklı Arap yazısında: "[Bu giysi] 1133/34'te Palermo'da... kraliyet *kizanah*'ında (hazine ya da ev) onun için yapıldı: Talihi açık olsun, şerefli ve refah bir hayat sürsün" denilir. Sözü edilen Palermo *kizanah*'ı alışılmış İslami saray *tiraz*'ı (dokumahane) olmasa bile, bu yazı bir *tiraz*'da yapılan dokumalardaki yazılara o denli benziyor ki, Normanların çalıştırdığı zanaatkârların *tiraz* geleneklerini bilen Müslümanlar olması gerekir. Kapın nakış tekniği Resim 14'te gösterilen türden çağdaş İspanyol dokumalarınınkini andırır [10] ve bir ağacı çevreleyen sırt sırta vermiş hayvanlardan oluşan geleneksel İslami desenin zarif, kusursuz çizimi ve ağacın şekli (stilize yaprakların taçlandırdığı belirgin bir dikey hat), burada güçlü bir İspanyol etkisi olduğunu ortaya koyar. Arap egemenliği altındaki Sicilya'nın Normanlarca fethini simgelemesi gereken, develere boyun eğdiren aslanları temsil eden alışılmadık tasvir, dokumayı üreten kişilerin yeni rejimin ihtiyaçlarıyla kolayca uzlaştıklarını gösterir. Kapın kırmızı ipekli kumaşı Bizans'tan ithal edilmiş olabilir, nitekim Kral Ruggiero çok geçmeden Bizans'ta kalifiye ipekli dokumacılarını esir aldı.[11] Ruggiero'nun ardılları, en azından 1180'lere kadar, kraliyet resmi giysilerindeki Arap yazısı şeritleri yapmaları için Müslüman nakışçılar çalıştırdılar.[12]

Hohenstaufen hanedanı döneminde Sicilya ya da Güney İtalya'da yapılan her tarafı nakışlı büyük ipeklilere, 13. yüzyıl boyunca Kuzey İtalya'da

çok itibar ediliyordu. Geleneksel yerel inanışa göre, Assisi'de San Francesco [Kilisesi] hazinesinde bulunan beş metreden uzun olağanüstü bir parça, ya 1226'daki cenaze törenleri ya da azizin kalıntısının 1230'da yeni tamamlanan alt kiliseye törenle nakli sırasında, Aziz Francesco'nun cenaze arabasına örtülmüştü. Hazinenin 1338 yılı envanterinde bu parça ve yine cenaze arabasıyla ilişkilendirilen, bir Yunan[a] imparatorunun hediyeleri olarak geçen iki uzun sunak örtüsü tasvir edilir.[13] Dini ayinlerde papazların en üste giydikleri bir tür cüppe olarak kullanılmak amacıyla işlenmiş ipekliler, daha sonra papa olan VIII. Bonifacius (1294-1303) tarafından Vicenza ve Anagni kiliselerine verilmişti.[14] Bu kumaşların üzerindeki üslup bakımından İslam'dan ziyade Bizans'a yakın olan bu hayvan motifleri, Kuzey İtalya dokumacılık merkezleri için bir yenilik sunmuyordu, bu nedenle dokumacılar kumaşa baştan başa uygulanan nakış tekniğini benimsemediler.

İtalyan dokumacılar Sicilya'nın desenli ipeklilerden etkilenmiş olabilir. Palermo'da dokunduğu kesin olan günümüze kalmış tek örnek, Hanover'de Kestner Museum'da bulunan, OPERATIUM IN REGIO ERGAST[IUM] (kraliyet atölyesinde yapıldı) yazılı hasarlı eksik parçadır. Üstünde yuvarlak bir motif içinde, belli belirsiz tatbik edilmiş Bizans üslubu hayvan çiftleri görülür. VI. Heinrich'in (ö. 1197) mezarındaki kefen parçalarıyla yakından ilişkili olan İslam üslubunda küçük bir grup dokuma muhtemelen Sicilya yapımıdır.[15] Alman Hohenstaufen hanedanından Heinrich, Sicilya ve Güney İtalya Krallığı'nı karısı Sicilyalı Konstanze vasıtasıyla elde etti; dokumalar, muhtemelen II. Friedrich'in babasının kemiklerini Palermo Katedrali'ndeki yeni bir aile anıtmezarına naklettiği 1215'ten kalmadır. VI. Heinrich'in kefen bezinden bir parça (Resim 15),[16] 13. yüzyıl İspanyol ve diğer İslam ipeklilerine o denli benziyor ki kökeninden emin olmak mümkün değil; lampas[b] denilen bu dokumada hayvan çiftlerinden oluşan yatay sıralar halindeki desenler, dikine dizilmiş bitkisel saplar ve palmet'lerle[c] birbirinden ayrılır (lampas, zeminde ve desende farklı çözgü-atkı grupları kullanılarak doku ve parlaklıkta çeşitlilik sağlamaya yarayan

a Bizans kastediliyor –ç.n.

b Bkz. Terimler Sözlüğü –ç.n.

c Palmiyeyi çağrıştıran süs motifi –ç.n.

bir dokuma türüdür). Bu dönemde kaliteyi belirleyen, dokumanın tek tek özellikleridir. VI. Heinrich'in kefen bezinin örgüsü ile deseni, Resim 16'daki[17] eksik parçada olduğu üzere hem Mısır, Suriye ve İran ipeklilerininkinden, hem Resim 17'deki[18] üstlük gibi İspanyol örneklerininkinden daha kabadır. Resim 18'deki gibi hayvanların baş ve ayaklarını vurgulamak için altın iplikle işlenmiş ve Sicilya'ya atfedilegelmiş 12.-13. yüzyıla ait üstün kaliteli çift dokumaların,[a] artık İspanya kökenli olduğu sanılıyor[19] (çift dokumada, düzgün bir doku yaratmak için birbirlerine bağlanmış değişik atkı ya da çözgü ipliği serileri kullanılır). Sicilya'nın ve onun Güney İtalya'daki şubelerinin dokuma üretimi, Hohenstaufen İmparatorluğu'nun 1266'daki çöküşünden önceki onyıllarda azaldı; Anjou hanedanının yönetimi sırasındaki kargaşa ve iç savaşın, birçok dokuma işçisini kuzeye, özellikle Lucca'ya gitmeye zorladığı sanılıyor. Bu işçilerin karmaşık İslam dokuma teknikleri ve bölmesiz yeni İslam tasarımları konusundaki bilgileri, yarımadadaki dokuma sanayisinin gelişmesine, özellikle de Resim 19'da örnek verilen türden, 14. yüzyılın başına ait bir grup lampas dokumanın ortaya çıkmasına muhtemelen katkıda bulundu.

1300'e gelindiğinde Lucca, Venedik ve Cenova'da ipekli dokumacılığı yerleşmişti, İtalyan dokumaları ise İspanya ve Doğu Akdeniz'e ulaşmaktaydı.[20] Lucca dokuma sanayisi, kentin varlıklı bağımsız bir cumhuriyete dönüştüğü 12. yüzyıldan kalmadır. Ceneviz ve Lucca arasında yapılan, Lucca mallarının Champagne yöresindeki panayırlara serbest geçişini sağlayan 1153 antlaşması ve Luccalıların deniz ticaretine Ceneviz yurttaşlarıyla eşit haklara sahip olarak katılmasına izin veren 1166 antlaşması, ham ipeğin Doğu Akdeniz'den tedarikini güvence altına almaya yardımcı olduğu gibi, mamul ürünlerin Avrupa'da pazarlanmasını da kolaylaştırdı.[21] Belgelerden, Lucca'nın Venedik gemilerini nadiren kullandığı anlaşılıyor; Lucca yalnız 1342-64 arasında, Pisa'nın egemenliği altındayken yakınındaki rakibinin gemilerinden yararlandı. Kilise, soylular ve en varlıklı kişilerin talep ettiği lüks ipeklilerde uzmanlaşan Lucca, Avrupa'nın başta gelen dokumacılık merkezine dönüştü. Karadeniz ve Suriye'de güçlü bir konuma sahip olan Cenova, Lucca'nın Hazar Denizi yöresinden ve Kuzeybatı İran'dan en üstün ham

a Bkz. ayrıca Terimler Sözlüğü –ç.n.

ipeği –ve 1330'lardan itibaren ucuz Çin ipeklisini– almasını sağladığı kadar, Orta Asya, İran ve Suriye'nin hazır kumaş modellerini elde etmesini de mümkün kıldı. Cenova'nın 12. ve 13. yüzyıllarda Müslüman İspanya'yla da iyi ticari ilişkileri vardı, nitekim İslam dokumaları 1300 dolayında Lucca sanayisi için önemli bir ilham kaynağıydı. New York'ta Metropolitan Sanat Müzesi'nde bulunan ve 12. yüzyıl İspanyol ipeklileriyle yakın ilişkisi olan bir İtalyan ipeklisi, papalığa ait 1295 tarihli bir envanterde tasvir edilen Lucca işi bir diasper'in[a] (üzerinde özel bir dokusu bulunan dokumalar için kullanılan tarihi bir terim) tasvirine uyar; söz konusu dokumada "yuvarlak motifler içinde başları altın nakışlı kırmızı kuşlar"[22] görülür.

Aynı papalık envanterinde hayvan tasarımlı bazı Venedik ipeklileri de liste edilir.[23] Değişik kumaşlar için asgari iplik sayıları ile kumaş ölçülerini belirleyen ve keten ya da pamuk ipliğinin ipek ipliğiyle karıştırılmasını yasaklayan 1265 yılı Venedik nizamnamesi, yerel sanayinin yasal bir düzenlemeyi gerekli kılmaya yetecek miktarda ipekli üretip pazarladığını gösterir. Guelf'ler ile Ghibellin'ler[b] arasında 1307'de Lucca'da patlak veren iç savaştan kaçan mülteciler, Venedik sanayisine sevindirici bir canlanma getirdiler. Normalde korumacı bir politika güden Venedik hükümeti 1314'te Luccalı otuz iki zanaatkâr aileyi, yaklaşık üç yüz kişiyi, imtiyazlarla ödüllendirdi ve Rialto yakınında bir ipekçiler mahallesi kurdu. Herhalde kalifiye olan bu zanaatkârların böyle cesaretlendirilmesi, Kuzey İtalya'da teknolojinin yayılıp kopya edilmesinin erken bir tarihte başladığı izlenimini uyandırıyor.

İtalyan ipekli dokumacıları aynı ham maddeleri kullanmanın yanı sıra benzer desen ve teknikleri kullandıklarından, titiz bir bilim insanı 14. ve 15. yüzyıl ipeklilerinin belirli dokumacılık merkezlerine atfedilemeyeceği sonucunu çıkardı.[24] Hem Lucca, hem Venedik'te ipekli dokuma imalatçıları, 14. yüzyılın aşağı yukarı ikinci çeyreğinde meydana gelen büyük dalgalanmadan ötürü temkinliydiler. Tablolar, envanterler, tarihlendirilebilir ayin giysileri ve kefen bezleri, bu gelişmeyi körükleyen muazzam lüks ku-

a Bkz. Terimler Sözlüğü –ç.n.

b 12. ve 13. yüzyıllarda İtalya'yı kargaşaya sürükleyen iki siyasi fraksiyona verilen adlar: Hükümdarların, papaların ve kentlerin karıştığı bu rekabette fraksiyonlardan biri Papalık'ı, diğeri Kutsal Roma İmparatorluğu'nu destekliyordu –ç.n.

maş talebi kadar, geleneksel hayvan tasarımlı bölmeli desenlerin artık tatmin edemediği bir durumda seçkinlerin yeni Doğu işi kumaş tasarımlarından da zevk aldıklarını belgeler.

İslam dokumalarının ülkeye yoğun bir şekilde girişini yansıtan ilk İtalyan resimleri Assisi'de, San Francesco Yukarı Kilisesi'nin duvarlarında yer alan ve Aziz Francesco'nun öykülerini anlatan, 1290'lar ile 1308 arasında bir zamanda gerçekleştirilmiş resimlerdir. Bu resimlerin kime ait olduğuyla ilgili uzun bir tartışma hâlâ sürmektedir. Geleneksel olarak sanıldığı üzere Giotto'nun nezareti altında resmedilmiş olabilir. Ya da Giotto'nun Padova'da Arena Şapeli'nde bulunan resimlerindekine benzer bir natüralist tasvir ve anlatımı araştıran, bilinmeyen (belki Romalı) sanatçılarca yapılmış olabilir; Giotto'nun buradaki resimleri ilk kesin eserleridir ve yaklaşık 1304-1312/13 arasına tarihlendirilmektedir (bkz. Resim 49, 158).[25] Giotto'nun, bu ve izleyen bölümde tartışılan çeşitli Doğu işi öğelerdeki sorumluluğunu abartmaktan kaçınmak için, Assisi resimlerini anonim eserler olarak ele alıyorum.

Bir dizi Toskanalı sanatçı –Duccio (bkz. Resim 48), Giotto (bkz. Resim 158), Simone Martini, Ambrogio ve Pietro Lorenzetti, Taddeo Gaddi, Bernardo Gaddi– tarafından yapılan Assisi fresk ve resimlerinde, 13. yüzyıl İspanyol ipeklilerini yakından andıran, İslam üslubu geometrik desenlere sahip birçok dokuma görülür.[26] Aziz Francesco'nun öykülerindeki dokumalar, en azından öykülerin ressamlarının gözleri önünde İspanyol model ya da eskizleri bulunduğunu düşündürür.[27] *Aziz Francesco Rüyasında Papa IX. Gregorius'a Görünür* (Resim 20) adlı freskte, gölgelik, perde ve yatak ile peykenin üstündeki örtüler, baştan başa ince, ağ gibi bir örgüden oluşan benzer bir desene sahiptir. Akdeniz'in İslam ülkelerinde yüksek bir sanata dönüştürülen böyle girift geometrik desenler, 13. yüzyılda Gırnata'da[a] Nasri hanedanı döneminde yapılan dokumalara da damgasını vurmuştur.[28] Gölgeliğin birbirini sırayla izleyen çokgen yıldızları ile oval şemseleri, üst üste bindirilmiş ve iç içe geçmiş çizgilerle, bir de minik yaprak şekilleriyle dolu bir desen oluşturur. Söz konusu desen, Kastilya kralı X. Alfonso'nun biraderi Don Felipe'nin (ö. 1274) içinde gömüldüğü İslam üslubu bir entari parçasının (Resim 21) üst ve alt şeritleriyle yakın bir benzerlik taşır.[29] Peyke ör-

a (İsp.) Granada –ç.n.

tüsünün şemseli deseni, entari parçasının ortasındaki şerit desenini andırırken, perde benzer bir desene sahiptir. Peyke örtüsü ve perdedeki iç içe geçme desenlerle daha yakın bir benzerlik, Don Felipe'nin karısı Leonor'un defin harmanisinde görülür.[30] Perdenin üst kısmı boyunca uzanan şeritte, tekrar edilen dikey ikiz desenler ve İspanyol dokumalarında yaygın görülen, kûfi üslubu çok dekoratif bir Arap yazısının taklidi olan nota anahtarı gibi şekiller bulunur. Don Felipe'nin entarisinde, dönemin tekrarlanan kısa yazılar modasının bir örneği görülür: Burada *baraka*, "bereket" kelimesi kare şeklinde dört desen içinde düzenlenmiştir. Perdenin geçme deseninin yakın benzerlerine başka İspanyol kumaşlarında da rastlanır.[31]

Ne var ki baştan başa geometrik desenli ya da Resim 20'de ve 13. yüzyılın sonu ile 14. yüzyılın başına ait başka birçok İtalyan resminde tasvir edilenler gibi, yalnızca üst kenarı boyunca bir yazı şeridi olan büyük boy İslam döşeme kumaşlarından günümüze kalan hiçbir örnek yok. Bu dönemde İslam dünyasında kullanılan çarpanalı (mekanik desen kartlı) dokuma tezgâhlarında, en çok Resim 21'deki gibi tekrarlanan küçük ikiz desenli şerit şeklinde düzenlemelerin olduğu dokumalar üretiliyordu.[32] Mısır ve Suriye'de geometrik öğeler hayvan, bitki ve yazı motifleriyle birleştirilirken, İspanya'da sırf geometrik ve yazılı öğeler ağır basıyordu. 13. yüzyıl İspanyol ipeklilerindeki tekrarlı motifler, İtalyan resimlerinde görülenlerden genellikle çok daha küçüktür (Don Felipe'nin entarisindeki gibi beş santim kadar ya da daha az)[33] ve 1295 yılı papalık envanterinde liste edilen İspanyol dokumalarının çoğu *virgato*, yani yollu ya da şeritli olarak tanımlanır.[34] İtalyan ressamlarca tasvir edilen kumaşların mevcut olmadığı anlamına gelmez bu. İslam dünyasında büyük miktarda lüks döşemelik kumaş üretilmekteydi, çünkü İslam eliti için perdeli ve kumaşla süslü ortamlarda konuk kabul etmek ve resmi işleri yürütmek gelenekti; belgelerden, duvarlara asılan değişik ağırlıkta kumaşların İspanya'da yapıldığını anlıyoruz.[35] Belki çadırlara ait olan ve bir süre önce Tibet'te bulunan, 13. yüzyılın ortasından kalma iki büyük Orta Asya kumaşı, geleneksel İslami düzenlemeyi yansıtıyor olsa gerekir: Kumaşların üst kısmında yazı şeritleri ve Assisi resimlerindeki ölçekte, ama çok farklı tasarımlı, İslam ve Çin motiflerinin harmanlandığı baştan başa uygulanmış desenler var.[36]

Bununla birlikte, resmedilen dokumalar ile bunların farz edilen görsel kaynaklarının günümüze kalan örnekleri arasındaki farklar, sanatsal izin sorunlarından ve dönemin –tam doğru bir tasvir henüz başlamaktaydı– resim üslubundan kaynaklanıyor olabilir. Aziz Francesco dizilerini gerçekleştiren ressamların, İslami geometrik desenleri ve geçme desen örgüsünü kavrayışları farklıydı: Resim 20'deki ve *Papa III. Innocens'in Gördüğü Hayal* adlı resimdeki dokumalarda, var oldukları farz edilen İspanyol örneklerinin yakından taklit edildiği görülür, oysa *Papa III. Honorius Fransisken Kuralını Onaylıyor* ve *Aziz Francesco Papa Honorius'un Huzurunda Dua Ediyor* başlıklı resimler bu örneklere hiç benzemez.[37] Toskanalı sanatçıların yaptığı bir dizi 13. yüzyıl sonu resminde, bazılarının üst bordüründe taklit Arap yazılı şeritler bulunan İslam üslubu geometrik desenli kumaşlar görülür, ama desenlerde İspanyol ipeklileriyle ancak uzaktan bir benzerlik bulunur.[38] Duccio'nun[a] 1285'te Santa Maria Novella[b] için resmedilen ve Rucellai Meryem'i[c] diye anılan *Meleklerle Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa* (bkz. Resim 48) başlıklı resminde, tahtın arkasını kaplayan kayda değer bir örnek var.[39] İtalyan resmindeki bu dönem sırasında, dokuma desenleri çoğu zaman bir atölyenin ve giderek bir yörenin üslubunun bir parçası olarak ustadan çırağa geçti.[40] *Aziz Francesco Rüyasında Papa IX. Gregorius'a Görünür*'ün (Resim 20) ressamının –ayrıca Padova'daki *İsa'nın Alaya Alınması*'nda (bkz. Resim 158) Giotto'nun– Doğu desenlerini ayrıntısıyla çizmekteki olağanüstü yetenekleri, muhtemelen sanatsal bir teamüle dönüşmüş bir olgunun nihai kaynağını belirlememize izin verir. Ressamlara kalsa, fresk ve tempera[d] çalışırken figürlü tasarımlardan daha açık seçik uygulanabildiği için geometrik desenleri tercih ederlerdi, oysa ilham kaynakları olan dokumalar mutlaka bol bol bulunuyor ve yıllardır hayranlık uyandırıyordu.

Yukarı Kilise'deki resimler, lüks dokumaların o dönemde hem Roma'da papalık sarayında, hem bir papalık bazilikası olan San Francesco'da

a Sanatı Giotto'yla eş tutulan, Bizans üslubunda çalışan Sienalı ressam (y. 1255/60-1315/19) –ç.n.

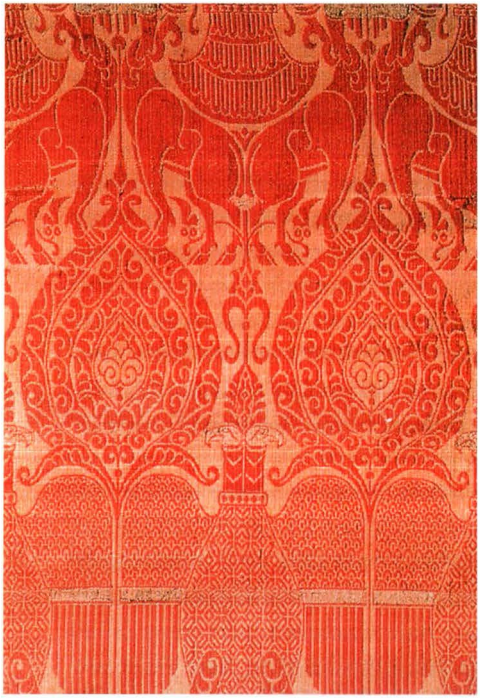
b Floransa'da bir kilise –ç.n.

c Resmin, Rucellai ailesinin Santa Maria Novella Kilisesi dahilindeki şapelinde asılı olmasından dolayı bu adla anılır –ç.n.

d Suyla karışabilen pigmentlerle yapılan resim. Freskten farkı, pigmentlerle birlikte bağlayıcı olarak yumurta sarısı kullanılmasıdır. –ç.n.

kullanıldığını gösterir. Geometrik desenli kumaşlar, papalığa ait yatak odalarını ve kabul salonlarını döşemeye ilaveten sunak örtüleri, kilise hiyerarşisinin giysileri, Aziz Francesco'nun Greccio kentindeki bir Noel ayininde giydiği bir giysi (bkz. Resim 45), Aziz Francesco'nun tabut örtüleri ve bir kilise sahnının alt duvarları boyunca uzanan uydurma dekor kumaşları olarak karşımıza çıkar. San Francesco Kilisesi'nde savurgan törenler 1228'de, Papa IX. Gregorius tüm papalık giysi ve alametlerini kuşanmış bir halde kilisenin temel taşını yerleştirdiğinde başladı; bunun hemen ardından papa Roma'dan değerli ayin objeleri ile dokumalar gönderdi.[41] Papa IV. Innocens 1253'te, Fransisken tarikatının pahalı süslemeleri yasaklayan yönetmeliğinde bir istisna yaparak, gelen lüks objeleri kilisenin kullanmasına izin verdi, kendisi de 1288'de kiliseye lüks dokumalar yolladı. Yabancı, özellikle İslam üslubu dokumaların kilisenin boyalı dekorasyonu içinde göze çarpacak şekilde sergilenmesi, simgesel olarak, kilise kurumunun ve tarikatın o dönemdeki uluslararası programına işaret ediyor olabilir. İlk Fransisken papa olan IV. Nicholaus 1288'de kilisenin dekore edilmesini emretti. Tarikatın, Moğol İmparatorluğu'na gönderilen yeni misyonlarda papalığın baş ortağı olduğu sonraki yirmi yıl boyunca, söz konusu dekorasyonun uygulaması Roma'dan yönetildi. Aziz Francesco'nun 1219'da V. Haçlı Seferi sırasındaki örnek Mısır misyonunun hatırası, *Aziz Francesco Sultana Ateşle İmtihan Edilmesini Teklif Ediyor* adlı resimle ölümsüzleştirildi. Dokumalar, kilise kurumu ve tarikatın Hıristiyan olmayan dünyayla yoğunlaşan temaslarının altını çizmek için, dikkatle programlanan dekorasyonlara bile bile dahil edilmiş olabilir.

Geometrik desenli İspanyol dokumalarının açıkça rağbet görmesine rağmen, İtalyan dokuma tasarımcıları figürlü tasarımları tercih ediyorlardı. 1300 dolayında kısa bir süre, birbirleriyle yakından bağlantılı geometrik geçme motifli İspanyol desenlerini, geleneksel hayvan motifleriyle kuşatarak taklit ettiler.[42] Ancak İtalyan dokumacılara 1320 dolayında beylik düzenlemelerden uzaklaşma yönündeki ilk büyük adımı ilham eden, İslam dokumacılığının bölmesiz ve figürlü tasarımları oldu. Resim 19'daki lampas dokumada, en eski kaydına Canterbury Katedrali'nin 1315 yılı envanterinde rastlanan popüler İtalyan ipeklilerinin bir örneğiyle karşılaşı-



18.

Resim 18. Bir ipekliden parça, çift dokuma, ipek ipliği ve altın teli, İspanya, 12. yüzyıl.
Sankt. Servatius Kilisesi, Siegburg (D 22d).

Resim 19. Bir ipekliden parça, lampas dokuma, ipek ipliği ve altın teli, İtalya, 14. yüzyılın ilk yarısı.
The Cleveland Museum of Art,
J. H. Wade Vakfı'ndan satın alınma (1926.507).

rız.[43] Birbirini dönüşümlü izleyen, dikine dizili kuş ve hayvan çiftlerinin oluşturduğu yatay sıralar, eşmerkezli palmetleri kuşatmak için kullanılır; altın nakışlarla dörtayakların baş ve toynakları, kuşların ise baş, kanat ve pençeleri vurgulanır. Kompozisyonun, motiflerin –özellikle eşmerkezli bitkisel öğe sıralarıyla dolu olan palmetin– ve altın işlemeli vurguların esas kaynağı, kuşkusuz Resim 17 ve 18'deki türden 12. yüzyıl İspanyol ipekliliydi. Daha önce belirtildiği üzere, bölmesiz tasarımların ve lampas dokuma tekniğinin Kuzey İtalya'ya iletilmesinde Sicilya rol oynamış olabilir. Envanterlerde Antakya'dan gelen böyle tasarımlı ipeklilerden söz edilse de, oradaki üretim hakkında az bilgi sahibiyiz. Her ne kadar İtalyan kompozisyonu yüzyılın ikinci yarısına kadar sabit kaldı ise de, tasarımcılar geleneksel kuş ve hayvanları değiştirerek tasarıma yeni motifler kattılar. Bunlar dönemin Orta Asya ve İran dokumalarındaki gibi Çin'den ilham alınma hayal ürünü ejderhalar, Avrupa hanedan armaları ve Hıristiyanlık simgesi İsa'ydı. Tasarımcılar zamanla kompozisyonun katı dikey hattını da yumuşatırken, sıkışık deseni gevşetip hayvan-

lara da hayatiyet kattılar.[44] Dokumacıların seçmeci taklitten harmanlamaya ve tasarımlarını İtalyanlaştırmaya geçmeleri ve böylece tasarımların yeniliğini koruması 14. yüzyıl İtalyan ipeklilerinin tipik özelliğini oluşturur.

İtalyan dokuma tasarımında aşağı yukarı 1330'lardan başlayarak devrim yaratan kumaşlar, *Pax Mongolica* sırasında Orta Asya, İran ve Suriye'den gelen Tatar kumaşlarıydı. Yeni ithal mallar, muhtemelen papaların İlhanlılardan aldıkları diplomatik hediyeler sayesinde, 1295'te papalık koleksiyonundaki yabancı mallar arasında en başta geldiği halde,[45] İtalyan ressamların ilgisini yirmi yıl daha çekmedi, yerel dokuma tasarımcılarının ilgisi ise ancak otuz yıl sonra uyandı. Bununla birlikte, İtalyan tüketici ve zanaâtkarları bir kez yeni Doğu işi tasarımlara alışınca, resim ve envanterlerde bu kumaşların İtalyanlaştırılmış versiyonlarının belirlenebildiği 14. yüzyılın ikinci yarısı boyunca sanayide de, bu tasarımların aynı anda çeşitli biçimlerde yeniden yorumlandığı hızlı bir gelişme görüldü.[46] Tatar kumaşları, zaten yeni fikirler aramaya başlamış İtalyan tasarımcılara eşi görülmemiş olanaklar sundu.



19.

Tatar kumaşlarının kendisi de kültürlerarası alışverişin bir ürünüydü. Göçebe Moğol savaşçısı günün birinde hükümdara dönüştüğünde, fethedilen İslam ülkelerinin incelmiş dokuma kültürünün birçok yanını kendisine uyarladı ve altın telli nakışlara gark olmuş ipeklileri özellikle tercih etti. Moğollar, teamül olarak kalifiye dokumacıları –hem Müslüman, hem Çinli olanları– öldürmekten sakındılar, savaş ganimeti olarak dağıttılar ve imparatorluğun dört bir yanına yayılmış yeni atölyelere naklettiler. Esir zanaatkârlar saraylara, askeriyeye ve çoğu zaman fethedilen ülkelerden devşirilen devlet memurlarına hizmet ettiler. Sözgelimi Heratlı ve Çinli zanaâtkarların Moğolistan'da beraber çalıştıkları ve bazı Heratlıların Doğu İran'daki (şimdi Afganistan) yurtlarına geri gönderildiği biliniyor. İmparatorluk eliti ve onlar için çalışan zanaâtkarlar arasındaki kültürel karışım, İslam ve Çin teknikleri ile desenlerinin zengin, karakteristik bir harmanıyla sonuçlandı.[47]

İtalyanların yeni Tatar kumaşlarına gösterdikleri gecikmiş, ama yaratıcı bir ilgi ayrıntılarıyla belgelenmiştir: Küçük yaprak ya da bitki ve hayvanların yoğun, kumaşı baştan başa kaplayan bir kompozisyon içinde ritmik bir şekilde düzenlendiği minik desenli bir tasarımdı bu. Bugüne kalan kumaşlar içinde, Verona'daki yerel yönetici Cangrande della Scala'nın (ö. 1329) mezarından bir örnek ve Papa XI. Benedictus'la (1303-04) ilişkilendirilen kilise giysileri var, ama bunlar bir cüppeye ait parçada (Resim 22)[48] olduğu üzere muhtemelen sonraki bir tarihte dikilmişti. Yaldızlanmış hayvansal malzeme kullanılarak dokunan yassı şeritlere genellikle kayış altın denilir; buradaki tasarım ve teknik Çin'e özgüdür. Böyle altın şeritler çeşitli Orta Asya tasarımlarında ve atölyelerinde kullanılıyordu.[49] Bu tasarımın 1311 ve 1361 papalık envanterlerinde "ufacık" ve "tuhaf" diye tanımlanması, yabancı bir şey olarak görüldüğünü gösterir.[50] Dönemin giyim modasıyla ilgilenen Simone Martini,[a] 1316-19 dolayında yaptığı *Toulouse'lu Aziz Louis Napoli Kralı Robert d'Anjou'ya Taç Giydiriyor* (bkz. Resim 65) adlı levhasındaki kırmızı zeminli koltuk örtüsünde olduğu üzere, böyle ipeklileri birkaç defa resmetti; resmin bu ana levhası Tatar kumaşlarını gösteren en eski resim-

a Duccio'nun öğrencisi, Siena ekolünün en özgün ve etkili sanatçılarından olan İtalyan ressam (y. 1280 Siena-y.1344 Siena ya da Avignon) –ç.n.

dir.[51] Sanatçının *predella*[a] levhalarından ikisinde, Aziz Louis muhtemelen İran kadifesinden yapılma bir cüppe giyer: Dokuma, 1295 papalık envanterinde listelenmiş, üzerinde altın nakışlı bir disk motifi bulunan kırmızı kadifeye ve Cleveland Museum of Art'daki bir örneğe uyar.[52] Napolili Anjou hanedanı, 14. yüzyılın başlarında Assisi'deki San Francesco Kilisesi'ne, kadife dahil çok sayıda Tatar kumaşı bağışladı.[53] Simone resmini Napoli'de gerçekleştirdiğine göre, Resim 65'teki Tatar kumaşlarının yanı sıra –yine İtalyan resminde ilk kez görülen– bir Doğu halısı, ayrıca acayip bir piskopos asası, muhtemelen Kral Robert'in sarayında değer verilen objeleri temsil ediyor. Simone daha sonra, 1333'te Siena Katedrali için resmettiği *Meryem'e Müjde*'de Başmelek Cebrail'in giysisinde, beyaz bir zemin üstündeki minik desenin hareketli yanardöner etkisini parlak bir şekilde yakaladı (Resim 23).[54] Minik desenin İtalyan versiyonlarında da, örneğin boyasız zemin üstüne gül rengi tasarımlı bir parçada (Resim 24), genel görsel etkinin taklit edildiği, ama tek tek motiflerin belirginleştirildiği ve papalık envantercilerinin o denli şaşırtıcı buldukları kaotik düzene sokulduğu görülür.[55] Bu tasarımcı, tanıdık bir desen yaratmak için Resim 16'daki gibi bir İslami desenden yararlanmış. Minik desenin İtalyan versiyonlarıyla ilgili en eski kayıt 1338 tarihlidir; envanter ve resimler, üretimin 1360 ile 1390 arasında doruğa çıktığı, ama 1400 dolayına kadar devam ettiği izlenimini veriyor.[56]

En çok etkisi görülen Tatar kumaşlarının daha açık seçik, daha anlaşılır bir tasarımları vardı: Oval,[b] yollu ya da hareketli asimetrik düzenlemeler; natüralist çizimli çiçek ve sarmaşıklar; hareketli, çok defa hayal ürünü olan hayvanlar ve zarif Arap yazıları. İthal edilen modellerin kökenini kesinlikle belirlemek ancak nadiren mümkün, çünkü bu tasarımlar Orta Asya'dan İran'a, oradan Memluk Suriyesi'ne ve Mısır'a geçirilip ticaret güzergâhları boyunca hızla bir yerden bir yere taşınıyordu. Kayış altın kullanılan örnekler (bkz. Resim 25, 27) muhtemelen Orta Asya'da imal ediliyordu. Resim 25'teki parçada asimetrik Çin tasarımlarından biri görülür: Süpürge kuyruklu, fantastik kanatlı *fonghuong* kuşları, dalgalanan lotus çiçeklerinin arasın-

a (İt.) Bir sunak resminin alt tarafına konulan ve genellikle sunak resmindeki konuyla bağlantılı olan daha küçük boyda resim dizisi –ç.n.

b Oval denildiğinde, kastedilen her zaman bir şemse motifidir –ç.n.



20.

Resim 20. Aziz Francesco'nun öykülerinin ana resmi: *Aziz Francesco Rüyasında Papa IX. Gregorius'a Görünür*, y. 1296-1305.
San Francesco Yukarı Kilisesi, Assisi.

Resim 21. Don Felipe'nin (ö. 1274) defin entarisinden parça, çift dokuma, ipek ipliği ve altın teli, İspanya, 13. yüzyılın ikinci yarısı,
Abegg-Stiftung, Riggisberg (212).

da bir aşağı bir yukarı uçar.[57] Aynı lampas dokuma deseninin kullanıldığı, ama Çin kuşlarının yerine Anka kuşunun yerleştirildiği bir İtalyan taklidi, muhtemelen özümseme sürecinin başında yapılmıştı (Resim 26).[58] Gerçek ve hayali hayvanlar arasındaki fantastik karşılaşmalar, dağınık tekrarlar ve desenin tümüne yayılan kıpır kıpır hareketlilik, 15. yüzyılın ikinci yarısı boyunca İtalyan tasarımcıları büyülemeyi sürdürdü (bkz. Resim 35). İthal modellerin en erken tasviri, Giotto'nun 1330'lara tarihlendirilebilecek *Meryem'in Taç Giymesi*'ndeki perdedir ve çok doğru resmedilmiştir (bkz. Resim 56). İtalyan dokuma tasarımcıları 1330'larda ithal modelleri muhtemelen taklit etmekteydi.[59] Giotto'nun çabuk farkına vararak her zaman uyguladığı geometrik dokuma desenlerinden uzaklaşması, yeni tasarımlarla ilgili gecikmiş bir tepkiyi gösteren anlamlı bir örnektir: 1307 yılına ait bir belgeden, Giotto'nun bir dokuma tezgâhı kiraladığı –Floransa'da yaygın bir sermaye yatırım şekli– anlaşılır, demek ki ressam dokuma modasına dikkat ediyormuş.[60]

Başka asimetrik Çin tasarımlarının da İtalya'da etkisi büyük olmuştur. Bir Orta Asya ipeklisin-



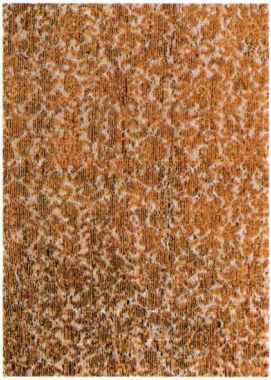
21.

den yapılma, kökeninin Doğu'da, geldiği yerinse Baltık Denizi'nde Stralsund olduğunu gösteren belirtiler taşıyan bir *dalmatic*'i (Resim 27) ele alalım (*dalmatic*, dini ayinlerde giyilen, geniş yenli, diz altına kadar inen bir giysidir): Burada natüralist tarzda tasvir edilmiş, çiçeğe durmuş dalgalanan sarmaşıklar arasında zıt yönlere doğru eğilen iri lotus ve şakayıklı çiçek varyantının bir örneğini görürüz.[61] Birçok Venedikli ressam 14. yüzyılın ortasında bu tasarımı kullandı, Paolo Veneziano da sıkça kullananlardandı. 1350 civarında resmettiği, Venedik'te Accademia'da bulunan *Meryem'in Taç Giymesi*'nde (Resim 28), dönemin ithal kumaş modellerini İsa ve Meryem'in harmanilerine yerleştirdiği taklit Arap yazılı şeritlerle güzelleştirdi.[62] Kumaş tasarımcılarının belirgin yeni Rönesans desenleri geliştirdikleri 1400'lerde, İtalyan dokumacılar dalgalı dikey saplı desen düzenlemesinden ve desende yatık ritimleri vurgulayan iri çiçek motiflerinden müthiş etkilendiler (bkz. Resim 38). 14. yüzyılın ikinci yarısı ile 15. yüzyılın başlarından kalma birçok İtalyan kumaşı, daha ziyade, birbirini sırayla izleyen geleneksel İslam hayvan motifleri ve çiçeklenen sarmaşıkları bir araya getiren asimetrik Çin tasarımlarının, katı ve yoğunlaştırılmış İran işi yorumlarını yansıtır (bkz. Resim 36, 37).

Oval desen (Resim 29-31) 14. yüzyılın ticaret güzergâhları boyunca son derece rağbet görüyordu. Bölgeden bölgeye büyük değişiklik gösterse de, esas olarak sarmaşıkların stilize edilmiş bir çiçek motifini ya da oval şemseyi çerçevelediği, genellikle göbekteki süsün ya da onun oval çerçevesinin içinde hayvan çiftlerinin bulunduğu simetrik bir tasarımdı. Bu dokuma deseni 14. yüzyılın ikinci yarısında uluslararası bir hale geldiğinden, birçok Doğu işi örneğin bölgesel kökenini belirlemek bile güçtür. Bilim insanları, Çin kumaşlarından, Verona'da Cangrande'nin mezarında ve Perugia'da San Domenico Kilisesi'nde olup Papa XI. Benedictus'la ilişkilendirilen örneklerin muhtemel kökeni olan Orta Asya kumaşlarına; Orta Asya kumaşlarından da İran, Suriye, Mısır ve İtalyan çeşitlemelerine kadar uzanan bir yakın ilişki ağını gösterdiler.[63] Orta Asya'dan İtalya'ya kadar ticaret güzergâhları boyunca üretilen ipeklilerde, benzer bir motif ve kompozisyon repertuvarı kullanılır. Bej zemin üzerine altın nakışlı, lampas tarzı dokunmuş, Hıristiyan İspanya'da işlemeler eklenmiş bir sunak örtüsü (Re-

sim 29), Batı Asya versiyonlarında görülen öğelerin harmanlanması şeklindeki yaygın uygulamanın bir örneğidir.[64] Stilize edilmiş bir çiçek motifini çevreleyen karşı karşıya kaskatı yerleştirilmiş, kanatları üstünde disk motifi olan kuşlardan oluşan göbek motifinde İslami bir gelenek izlenirken, oval göbek süsünün çevresini saran özenli işlenmiş lotus çiçeği sürgünleri ve çiçeğin içindeki kuşların yerde sürüklenen kuyrukları, Çin tasarımlarından ilham alınmıştır, bu da kumaşın Suriye ya da Irak kökenli olduğunu akla getirir. Oval göbek süsleri arasındaki kalp şeklinde bir sarmaşıktan çıkan asma yaprağı, 1320-30 yıllarında yaratılmış farklı bir İtalyan asma yaprağı ve sarmaşığı motifinden ödünç alınmadır.[65] Kimi İslam ve Asya kumaşlarında İtalyan asma yaprağı kompozisyonları bütünüyle taklit edilse de, bunlar istisnaidir.[66] Belirlenen az sayıdaki bu tür aktarımlar, İtalyan dokumalarının yüzyılın ortalarında İpek Yolu üstünden Doğu'ya götürüldüğünü ve dokuma tasarımcılarını uluslararası düzeyde etkilemeye başladığını bulguluyor. Resim 30'daki İtalyan lampas dokuma, bütün ayrıntılarda farklı olmasına rağmen benzer bir hafif ve zarif kompozisyona sahiptir.[67] Açık seçik ve tasvir edici nitelikteki çizim karakteristik bir İtalyan tarzındayken, lotus çiçekleri kadar, çiçeklerin içindeki palmet ve hayvanlarda da güçlü bir Çin etkisi görülür. Oval desenin belirgin İtalyan yorumları 1350'lerde Andrea Orcagna'nın resimlerinde ortaya çıkmaya başladı ve çeşitli sanatçılar 1370'lerde ve 1380'lerde Resim 30'daki gibi daha hafif tasarımları tasvir ettiler.[68]

Oval desenin Memluk versiyonları 14. ve 15. yüzyıllar boyunca fazla bir değişikliğe uğramadı. Bir *orphrey*'e dönüştürülen zengin bir dokuma örneği (Resim 31), Bambino Vispo Ustası diye anılan sanatçı tarafından 1430 dolayında Meryem'in giysisi olarak kusursuzca resmedildi.[69] Desen, Memluk hanedan amblemi olarak moda olan iki Arap yazısı formunu içerir: Göz yaşı damlası şeklindeki büyük şemselerde sultanı yücelten basmakalıp deyişler (burada "şan efendimiz Sultan el-Malik'in olsun"), küçük şemselerde ise sultanın unvanı (burada Kayıtbay'ın ve 1430'dan önce hükümdarlık eden dört kişi de dahil başka sultanların kullandığı el-Eşref) yazılıdır.[70] İtalyanlar desenin bu versiyonunu ya da daha hafif damasko versiyonlarını, Mısır ve Suriye'yle ticaretin durduğu 1430'lardan sonra da kesin-



22.

Resim 22. Bir cüppenin parçasından ayrıntı, lampas dokuma, ipek ipliği ve altın teli, Orta Asya, 13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl ortası.

Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1919 (19.191.3).

Resim 23. Simone Martini, *Meryem'e Müjde*'den ayrıntı, 1333.

Gallerie Nazionali degli Uffizi, Floransa.



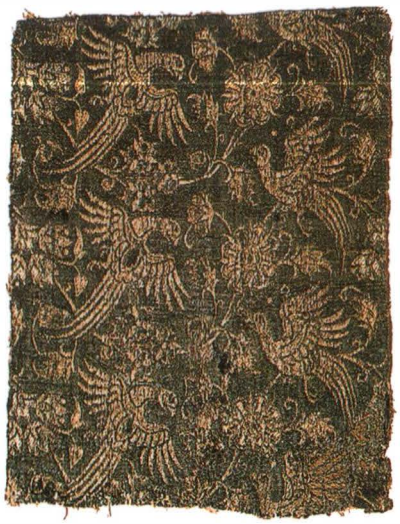
23.



24.



25.



26.

Resim 24. Bir ipeklinin parçasından ayrıntı, düz dokuma, ipek ipliği, İtalya, 14. yüzyılın ikinci yarısı. Victoria and Albert Museum, Londra (313-1894).

Resim 25. Bir ipekliden parça, lampas dokuma, ipek ipliği ve altın teli, Orta Asya, 13.-14. yüzyıl. Metropolitan Museum of Art, New York, Bayan Howard J. Sachs'ın hediyesi, 1973 (1973.269).

Resim 26. Bir ipekliden parça, lampas dokuma, ipek ipliği ve altın teli, İtalya, 14. yüzyılın ikinci yarısı. The Detroit Institute of Arts (41.88).

likle ithal ettiler, çünkü Resim 31'deki yazılı büyük ve küçük şemselerin taklitleri, yüzyılın ikinci yarısında da İtalyan dokumalarında belirir (bkz. Resim 33, 34).[71]

14. yüzyılın üçüncü çeyreğinde, İtalyan kumaş tasarımcıları içleri çiçek hayvan, yazı ve soyut konulu zengin bir İslam ve Çin motifleri karışımıyla dolu, birbirini sırayla izleyen farklı genişlikte yollu olan ipeklileri taklit etmekteydiler. Yollu tasarımların İspanyol versiyonlarında (bkz. Resim 21) olduğu üzere, Arap yazıları bu kumaş düzenlemesinin geliştirilmiş olduğu Memluk İmparatorluğu'nda mevki ve hükümdara bağlılık belirttiğinden, genellikle önemli bir rol oynar.[72] 1291 ambargosundan önce ithal edilen bir Mısır örneği, muhtemelen bir erken dönem tasvirinde, Cimabue'nin 1285 civarında resmettiği Louvre Müzesi'ndeki *Meleklerle Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa*'sında model olarak kullanılmıştır.[73] Cangrande della Scala'nın mezarından ve Resim 32'deki *dalmatic* gibi çok sayıdaki kilise giysisinden günümüze kalan yollu Tatar kumaşlarındaki teknik farklar, yollu tasarımla-

rın Orta Asya'nın çeşitli bölgelerinden geldiğini düşündürüyor.[74] Bu tipik Mısır örneğindeki Arap yazılarında, dönemin kısa, beylik yüceltici deyiş ve unvanlarını –burada "bilge sultan" ve "sultan"– tekrarlama şeklindeki Memluk modasının tam anlamıyla takip edilmiş olması, böyle kumaşların esas olarak Mısır ve Suriye'ye ihraç edilmek üzere üretilmiş olduğu ihtimaline işaret eder. Bununla birlikte, kimi örneklerdeki, dokumacının Arapçaya aşina olmadığını ima eden yazı hataları, dokumaların Avrupa için tahsis edildiği anlamına gelebilir. İtalyan kumaş tasarımcıları yollu düzenlemedeki ritmik sıra değişikliklerini ve kontrastları, ayrıca süslerin egzotik şekilde harmanlanmasını takdir ediyorlardı ve yazıların rolünü de azalttılar. Victoria ve Albert Müzesi'ndeki, modellerin ölçek ve yoğunluğunun yakından taklit edildiği ve taklit yazılı dar şeritler içeren bir örnek, muhtemelen erken tarihlidir.[75] Tahminen daha geç tarihli olan bir örnekte (Resim 33) şeritlerin açıldığı görülür, böylelikle hayvanlar –Çin'den ilham alınmış hayal ürünü kuşlar, İran üslubu boynu yakalı bir çita ve soylu Avrupa köpekleri– daha özgürce hareket eder ve tasarımdaki kontrastlar vurgulanır.[76] Taklit yazılı küçük şemselerde dönemin Memluk dokumaları (bkz. Resim 31) örnek alınır. İtalyan dokuma tasarımcıları, tekrarlı desenler ile ikiz desenleri ve dönemin Arap hat sanatındaki değişik kalıpları yakaladılarsa da, okunaksız yazıları yalnızca süs işlevi görür. Bu tür sahte bir Arapça buradaki zengin motif potpurisi içinde küçük bir rol oynar. Ressamlar bu desenin İtalyan versiyonlarını resmetmeyi 15. yüzyılın başına kadar sürdürdüler.[77]

14. yüzyılın aşağı yukarı son otuz yılında, İtalyan kumaş tasarımcıları uluslararası dokuma üslubunu, canlı bir yaratıcılığın benzeri görülmemiş bir doruğuna taşıdılar. İslami, Çinli, bir de gotik tema ve motiflerin birikmiş zenginliğinden yararlanarak, bunları hünerli sanatsal yollardan bir araya getirdikleri gibi yenilerini de yarattılar. Resim 34'teki ipekli lampas dokumada, hanedan armalarının vahşi yaratıkları uçları düğümlü olan bükülü iplerin ortalarına yerleştirilerek, içleri hayvanlı o eski yuvarlak motifler yeniden icat edilmiştir.[78] Altın telle örülen bu yuvarlak motifler, kırmızı üstüne kırmızı tonlarındaki oval çam kozalaklarının ve sahte Arap yazılı şemselerin yanında öne çıkar. Yazı motifi ve bu motifin oval şemse içinde-

ki konumu, bunların kesinlikle Resim 31'deki türden bir Memluk dokumasından ödünç alınmış olduğunu gösterir ve sürgün veren çam kozalağı, Memluk palmet motifinin hayali bir şekil değişimi gibi durur. Geleneğe yapılan açık göndermelerle tasarımın yeniliği vurgulanır. Bazı desenlerde o denli güçlü bir ifade görülür ki tek tek tasarımcıları ayırdetmek mümkündür. Bir üstlükten artakalan parçanın üzerindeki çift dokumada, tasarımcısını ortaya koyan yaratıcılık, ince mizah, zarafet ve enerji gibi nitelikleri görürüz (Resim 35).[79] Burada Çin üslubu Anka kuşları, uydurma bir Arap bahçe çitini birbirine dolaştırarak fundalıklara doğru dalarken; başka bir fundalığı koruyan, küçük bir çimenlik parçasının üstünde oturmakta olan köpekler tarafından gözlenir. Envanter ve resimlerde böyle tek tek desenleri belirlemek kolaydır. Hayal gücü içeren desenler, ince ayrıntıları işleme konusunda İtalyan sanatçılardan daha istekli olan Kuzey Avrupalı ressamlara özellikle hitap ediyordu.[80] Bütün uluslararası dokuma repertuvarıyla oynanan bu kaprisli oyun, en yaratıcı tasarımcıların yeni Rönesans üslubunu geliştirdikleri 15. yüzyılın başında sona erdi.

İtalyan dokumacılara ilham kaynağı olan Tatar kumaşları arasında, 1295 papalık envanterinde kayıtlı türden, altın diskli tasarımlı lüks desenli kadifeler de vardı. Cangrande della Scala'nın mezarından çıkan birörnek havlı basit dokuma örneklerinden başlayarak, İtalyanlar kadife dokumak için giderek tümüyle yeni teknikler ile desenler geliştirdiler, öyle ki 14. yüzyılın sonuna gelindiğinde çeşitli renklerde figürlü tasarımlar (bkz. Resim 36) ve değişik kadife dokular üretmekteydiler.[81] Erken dönem örneklerinden pek azı günümüze kaldığı ve dokular zamanın resim teknikleriyle iyi verilemediği için, bu gelişmeye dair bulguların çoğu belgelerden geliyor. Lucca'da 1311'de, kadife ve ipekli dokumacılarının iki ayrı loncaya bölündüğü Venedik'te ise 1337'de kadife dokumacılığı yapılıyordu. Doğu işi disk tasarımı gibi, ilk İtalyan kadife desenleri de basitti: Yollu, damalı ve ekoseydi. Az daha geç tarihli olmaları ihtimaline rağmen, Victoria and Albert Museum'daki damalı ve ekose kadifelerin parçaları, Simone Martini'nin Assisi'de San Francosco Aşağı Kilisesi'nde bulunan, 14. yüzyılın ikinci ya da üçüncü çeyreğinde gerçekleştirilmiş *Aziz Martinus'un Şövalye İlan Edilişi* freskindeki saraylı giysilerinin desenlerini ve 1333 tarihli tempera levha



27.

Meryem'e Müjde'deki (bkz. Resim 23) Cebrail'in sırtındaki pelerinin astarını andırır.[82] Ancak Simone'nin resimlerinden bu kumaşların havlı olup olmadığını çıkarmak mümkün değil.

Kırmızı, beyaz ve mavi renkte birörnek havlı, buzağı başlarına tünemiş kartal dizilerinden meydana gelen, belki bir ailenin miğfer arması olarak ısmarlama yapılmış bir kadife (Resim 36), muhtemelen Datini firmasının yazışmalarında anılan figürlü çokrenkli kadifelere örnek oluşturmaktadır: Datini, merkezi Prato'da[a] olan uluslararası bir ticari kuruluştu ve 1390'larda İngiltere kralı II. Richard'ın gardırobundan sorumluydu.[83] Kadi-

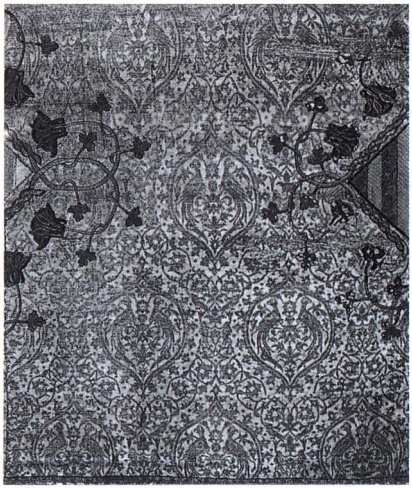
a Toskana yöresinde, 13. yüzyıldan beri İtalya'nın en önemli dokuma merkezi olan kent –ç.n.

Resim 27. Dalmatic, lampas ve çift dokuma, ipek ve altın ipliği, Orta Asya, 14. yüzyılın ilk yarısı.
Kulturhistorisches Museum der Hansestadt Stralsund (1862:16).

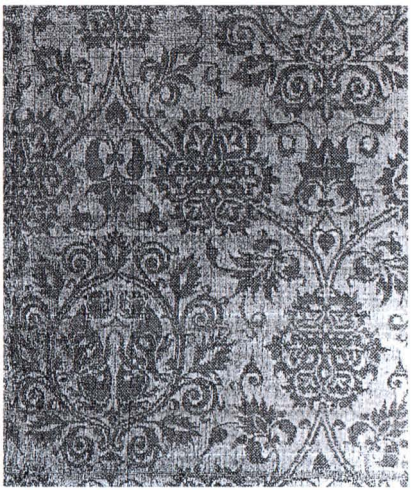
Resim 28. Paolo Veneziano, *Meryem'in Taç Giymesi*, y. 1350.
Gallerie dell'Accedemia, Venedik.



28.



29.



30.

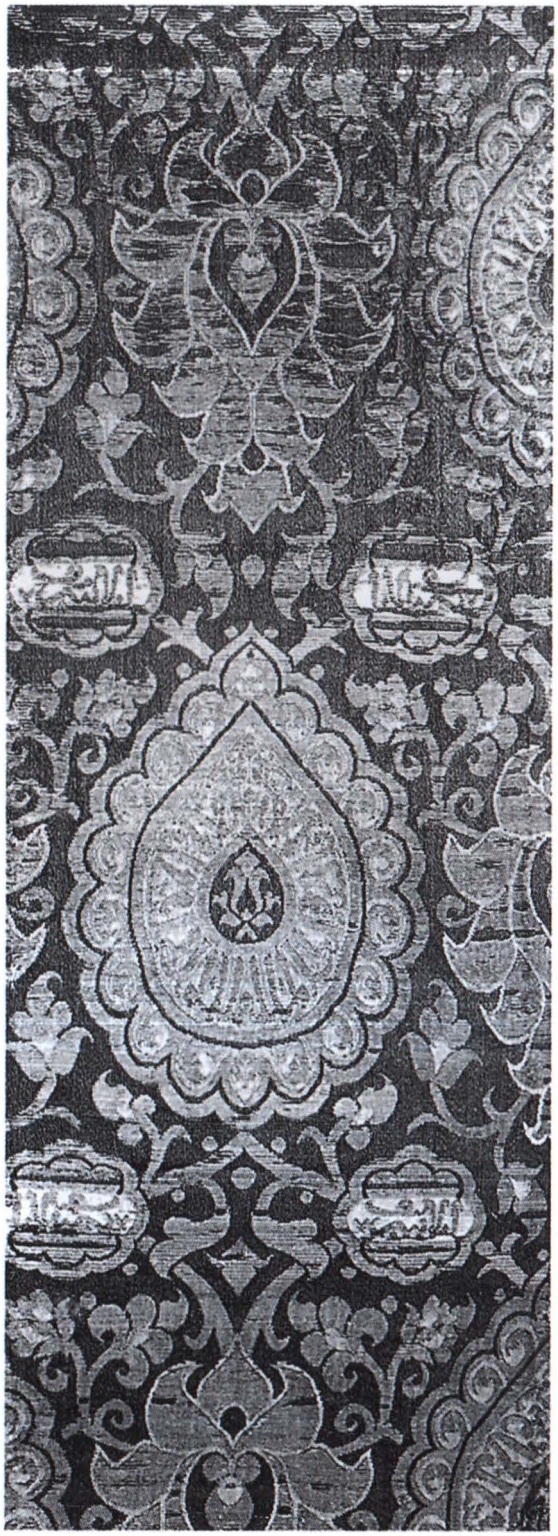
Resim 29. Bir sunak örtüsünden ayrıntı, lampas dokuma, ipek ipliği ve altın teli, Suriye ya da Irak (?), 14. yüzyılın ikinci yarısı (Ispanyol nakışlı).
Victoria and Albert Museum, Londra (792-1893).

Resim 30. Bir ipeklinin parçasından ayrıntı, lampas dokuma, ipek ipliği, İtalya, 14. yy.'ın ikinci yarısı.
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum, Berlin (1921,17).

Resim 31. Bir orphrey'den ayrıntı, düz ve saten dokuma, ipek ipliği ve altın teli, Mısır, 14. yüzyıl.
Victoria and Albert Museum, Londra (753-1904).

fenin tasarımcısı, kumaşı tanımlarken renk ve dokudan çok, sadece renk kontrastlarına güvendiğinden popüler bir Doğu desenini[84] basitleştirdi; bunun bir örneği muhtemelen İran'da dokunmuş ve *dalmatic* yapmak için kullanılmış bir lampas dokumada görülür (Resim 37). Yine de, böyle küçük ölçeğe sahip figürlü bir tasarım uygulamasının bir sonucu olarak, çizim bir İtalyan kumaşı için alışılmadık derecede katı ve muğlaktır. Datini'nin yazışmaları, İngiliz müşteri hesapları, Venedik nizamnameleri ve başka kaynaklar, yüzyılın sonunda İtalyanların da hem ipek iplikli, hem

altın ya da gümüş telli[a] ve farklı tipte havları olan kadifeler ürettiklerine işaret ediyor. Farklı yükseklikte havı olan kadifeler kadar, kesikli ve ilmikli kadifelerden[b] (ilmikli kadifede bazı ilmikler olduğu gibi bırakılır) ve boşluklu kadifelerden[c] de (havın bazı yerleri görünmez bir şekilde dokunarak zeminle birleştirilir) söz edilir. Saten zeminli boşluklu kadifelere özellikle değinilir. Bu yenilikçi teknikler, dokudaki kontrastı ve kumaşın doğasında var olan parlaklıkla belirgin kontrastı kullanan tasarımların gelişmesine izin verdiği gibi, muhtemelen yüreklendirdi de. Kadifenin havının kusursuz durması için, formların berrak hatlı ve pürüzsüz görünümlü olması gerekiyordu. Doku, parıltı ve dokunuşta en dramatik etkiler açık seçik hatlı desenleri gerektirdiğinden, yeni Rönesans dokuma tasarımlarının eldeki kadife dokuma teknolojisi kadar, sanatsal zevk anlayışındaki değişiklikleri de yansıttığına inanılı-



31.

a Böyle altın veya gümüş telli kadifelere Osmanlı dokumacılığında "telli kadife" denilir –ç.n.

b Kesikli kadife, kısa havlı (kesikli) ve değerli bir kadife türüdür; ilmikli kadifeye "bukle kadife" de denilir –ç.n.

c Günümüz Türkiye dokumacılık piyasasında buna "Genova kadife" ya da "İtalyan kadife" de denilir –ç.n.



32.

yor.[85] İtalyan zanaâtkarların çalıştıkları alanın olanaklarını sonuna kadar zorlayan duyarlılıkları, dokumacılık, çömlekçilik ve cam eşyacılığında benzersiz bir zanaatkârlık düzeyine ulaşmalarını mümkün kıldı.

1400'lerde bazı iç ve dış gelişmelerin tesadüfen çakışması, İtalyan sanayisini Akdeniz'deki lüks dokuma ticaretine hâkim kılan bir konuma getirdi. İtalyan üreticiler kalite ve çeşit bakımından Tatar kumaşlarıyla rekabete başladılar; tam da bu sırada Tatar kumaşlarının nakledildiği Orta Asya ve İran güzergâhı güvensiz bir hale gelmiş ve Timurlenk'in Orta Asya'dan Şam'a doğru tahrip edici bir şekilde ilerlemesinden az önce, yolların deneti-

Resim 32. Dalmatic, Orta Asya ve İtalya kökenli altın telli ipekli, 14. yy.'ın ikinci yarısı.

Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (M111).

Resim 33. Bir ipeklinin parçasından ayrıntı, lampas dokuma, ipek ipliği ve altın teli, İtalya, 14. yy.'ın ikinci yarısı.

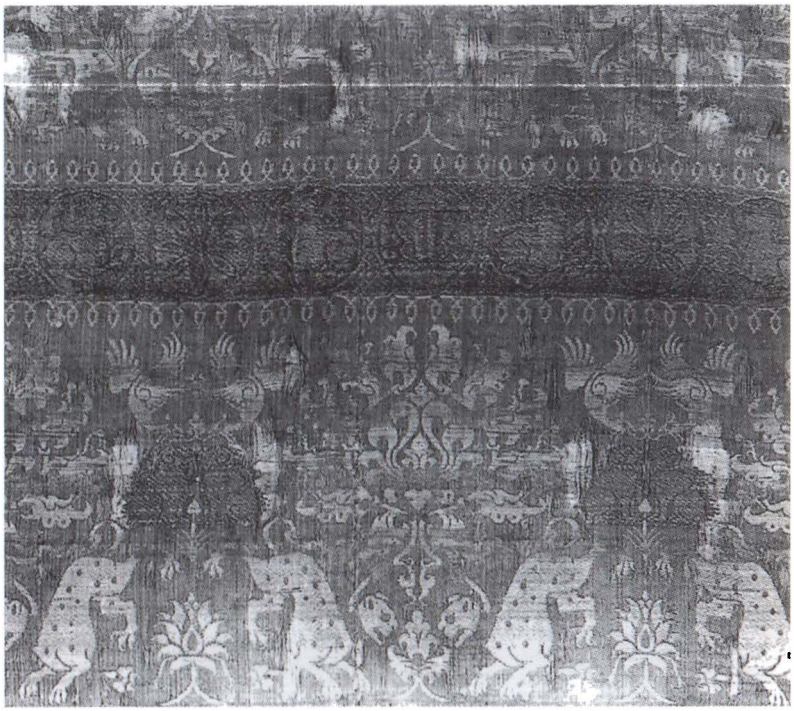
Museo Nazionale del Bargello, Floransa (Coll. Franchetti, no. 632).

Resim 34. Bir ipeklinin parçasından ayrıntı, lampas dokuma, ipek ipliği ve altın teli, İtalya, 14. yy.'ın ikinci yarısı.

Musée des Tissus de Lyon (28492).

Resim 35. Bir üstlüğün arka parçasından ayrıntı, çift dokuma, ipek ipliği ve altın teli, İtalya, 14. yy.'ın ikinci yarısı.

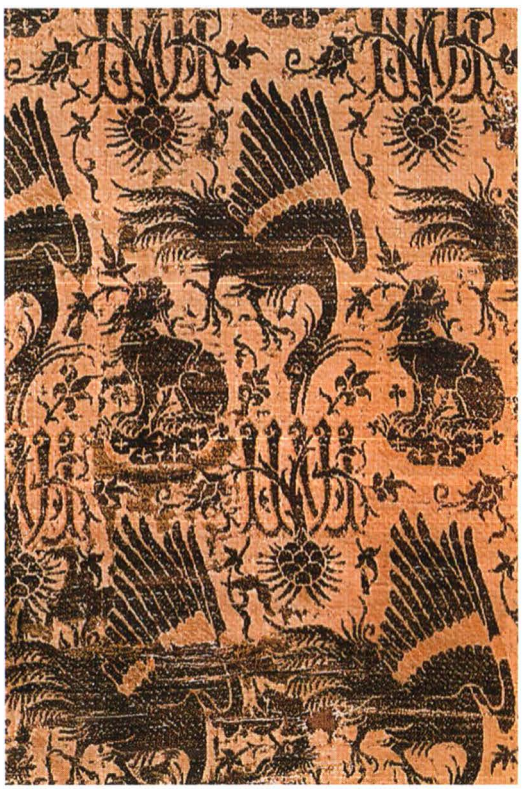
The Cleveland Museum of Art, J. H. Wade Fund'dan satın alınma (1928.653).



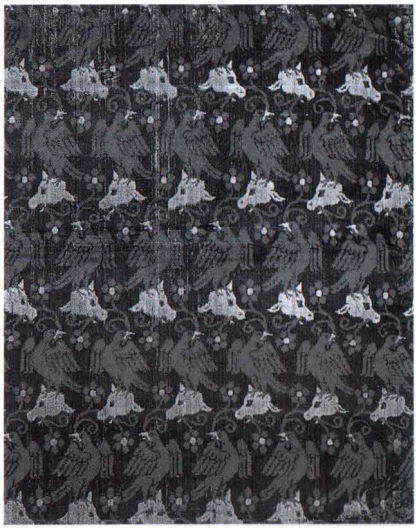
33.



34.



35.



36.

Resim 36. Pano, ipekli, düz dokuma, kesikli som kadife, 49x59.7 cm., İtalya, 14. yüzyıl başı.
The Art Institute of Chicago, Kate S. Buckingham Bağışı (1954.12).

Resim 37. Dalmatic, lampas dokuma, ipek ipliği ve altın teli, İran, 14. yüzyılın ikinci yarısı.
Victoria and Albert Museum (8361-1863).

mi rakip yerel güçler arasında bölünmüştü. Yeni İtalyan kumaşlarında yenilikçi teknoloji ve sanatsal yaratıcılık kullanılırken, bu özellikler Memluk dokuma sanayisinde giderek artan bir şekilde kayboluyordu. Üstelik teknoloji, ticari altyapı ve iç rekabet İtalya'nın lüks dokumalarına fiyat avantajı sağlıyordu. Daha düşük maliyetle bir kumaşın aynısını üretmek standart bir uygulamaydı.[86] Görünüşe bakılırsa Venedik, Resim 39'da görülen türden bir teknik ve tasarıma sahip kadifeleri ortaya çıkarmıştı, ama Floransa ve Cenova 15. yüzyılın ikinci yarısında bu tür kadifeleri taklit ediyorlardı. Venedik de, Floransa da, ticari markalara ait kumaşların iplik sayısı ve en ölçülerini sabit tutarak, ayrıca uzunlamasına kenarlarını tiftiklenmeyecek şekilde örerek[a] dokumalarını korumaya yeltendiler, ancak bütün bu yöntemler de ortaya atıldığı ya da değiştirildiği anda taklit edildi. Böyle önlemler kuşkusuz iç pazardaki dokumaları



37.

koruma isteğinden kaynaklanmakla birlikte, genişleyen uluslararası pazar çok geçmeden önemli hale geldi. 15. yüzyılın başında bile, Venedik, kenarları *alla fiorentina*[b] örülmüş kendi kumaşlarını Doğu'ya büyük miktarda ihraç etti. İtalya'nın lüks dokumalarının bir yüzyıl boyunca Akdeniz ticaretinde baskın olduğu görüldü. Onuncu Bölüm'de ortaya konulduğu üzere, 1500 dolayında, İtalyan dokumacılığı gelişen Osmanlı dokumacılığının ciddi rekabetiyle karşılaşmaya başladı, bu durum karşılıklı etkilere ve muazzam ölçüde kopyalamaya yol açtı.

En başarılı İtalyan Rönesans dokuma desenlerinin kökeninde Doğu'nun oval ve dalgalı dikey saplı tasarımları vardı; bu tasarımlar yeni bir ihtişam duygusuyla ve kendine özgü çiçek motifleri üzerinde yoğunlaşarak yeniden yorumlanmıştı. Gentile da Fabriano'nun 1423 tarihli *Üç Mecusi'nin*[c] *Tapınması* (bkz. Resim 58), değişen İtalyan

a Bu teknikte dokumanın uzunlamasına kenarları boydan boya atkı ilmikleriyle, çoğu kez kumaşın geri kalan kısmından farklı bir renk kullanılarak ya da örülerek kapatılır –ç.n.

b (İt.) *Floransa usulü* –ç.n.

c Hıristiyan inanışına göre İsa'nın doğumundan kısa süre sonra İsa, Meryem ve Yusuf'u ziyarete gelen üç bilge adam. Bu üç kişiye "kral" ya da "müneccim kral" gibi yakıştırmalarda bulunulsa da, Katolik Ansiklopedisi onların "ancak Mecusi rahibi olabileceğini" belirtir –ç.n.

Resim 38. El tezgâhı eninde dokunmuş ipekli, lampas dokuma, ipek ipliği ve altın teli, İtalya, 15. yy. başı. Musée des Tissus de Lyon (25929).

Resim 39. Boşluklu ve altın kılaptan zeminli ipekli kadifeden parça, İtalya, 15. yüzyılın ikinci yarısı. The Minneapolis Institute of Arts (35.7.152).

Resim 40. Sunak örtüsü, ipekli, dimi dokuma; kesikli, çözgü ilmikli boşluklu kadife, 100.8x203.4 cm., Floransa ya da Venedik, 15. yy.'ın ikinci yarısı. The Art Institute of Chicago, Kate S. Buckingham Bağışı (1944.403).

38.



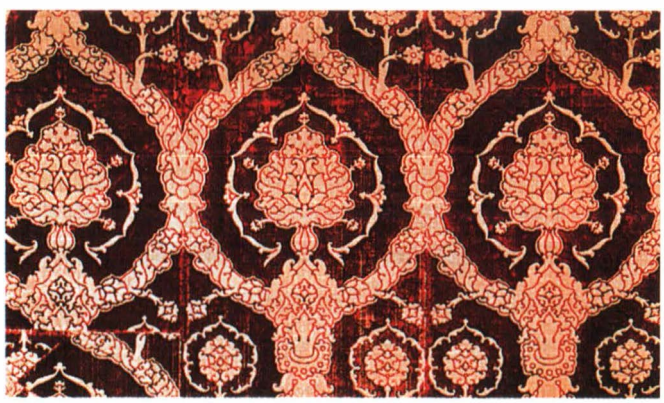
zevkini yansıtır: Çeşitli sarıkların üstünde ve Meryem'in, ayrıca en soldaki hizmetçi kadının şalında yollu, taklit yazılı karakteristik İslam kumaşları görülür, oysa sahnenin merkezindeki Doğulu kralların[a] sırtında yeni İtalyan dokumaları var. Bu dokumaların oval ve dalgalı saplı desenleri, yüzyılın ilk yarısında rağbet gören natüralist tasvirli motiflerle birlikte sunulur.[87] 15. yüzyılın başına ait, tezgâhta dokunduğu tek enli haliyle korunmuş, hemen hemen altmış sekiz santimetre eninde bir ipekli lampas dokuma, yeni dokumaların güçlü görsel etkisini, günümüze kalmış alışılmış kumaş parçalarının ve resimli tasvirlerin yapmayı beceremediği bir şekilde kanıtlar, yine de resimli tasvirler doğru bir ölçek duygusu verir.[88] İtalyan tasarımcılar, bir yüzyıl kadar önce ithal edilen Çin üslubu asimetrik çiçek motifli kumaşların ölçeğini büyütüp ayrıntısını azaltıp çapraz ritimlerini artırdılar (bkz. Resim 27). Bu tasarımcılar kuşağının kilise ve zengin evlerindeki örneklere taze bir bakışla yaklaşmış olmaları mümkünse de, fikirlerin, Doğu kompozisyon ve motiflerini tamamen özümseyen ve yaratıcı bir

a Üç Mecusi kastediliyor –ç.n.

tarzda yönlendirmeye alışmış olan öncellerinin işlerinden türediği mantıkidir. 1420'li yılların sonunda, dalgalı dikey sap tasarımı boşluklu kadifeye uygulanıyordu: İki heykeltıraş, Donatella ve Michelozzo, kabarık kadife havı ile kadifenin yumuşak ipek sırtı arasındaki zıtlığı Floransa'da, Papa XXIII. Ioannes'in (ö. 1427) Vaftizhane'deki mezar sayvanında açıkça sergiledi.[89] Piero della Francesca'nın[a] yüzyıl ortasına ait bir tablosunda (bkz. Resim 163), tasarımcılar dokudaki kontrastları daha da geliştirdiğinden, desendeki büyümenin devam ettiği görülür. 15. yüzyıl sonuna ait boşluklu bir kadifede (Resim 39), desen, olgunlaşmanın doruğuna yaklaşmıştır: Koyu kırmızı ipek hav, lüks bir altın zeminle (altın teliyle dokunmuş bir kumaş) karşıtlık içinde sunulur ve çiçeklerin ayrıntıları, altın tellerinin kesilmemiş ilmikleriyle (bukle) vurgulanır.[90] Böyle kadifeler iki farklı uzunlukta kesilen (çözgü ilmikli dokuma) ipek havıyla da yapılıyor ya da kesilmemiş ilmiklerle vurgulanıyordu. Oval desen de benzer bir şekilde bu tek-

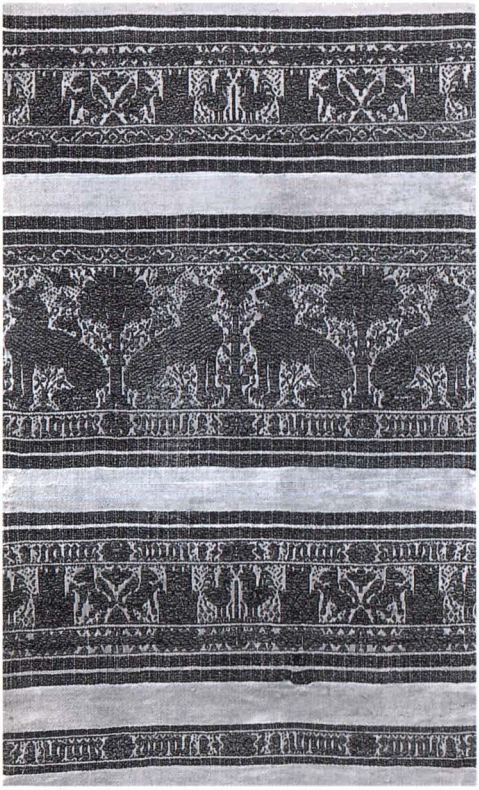


39.



40.

a Erken Rönesans döneminin en önemli ressamlarından biri, aynı zamanda matematikçi (y. 1412/20-1492) –ç.n.



41.

niklerle geliştirilmişti. Sunak örtüsündeki (Resim 40) zemin, kırmızı çözgü ilmikli kadife[a] olarak uygulanmıştır ve altın nakışlı çiçek motifleri bukle ilmikleriyle zenginleştirilir. Venedik'in masrafları sınırlayan yasaları, resmi makam sahiplerinin bu tür koyu kırmızı renkte çözgü ilmikli kadifeler, dukaların ise altın teliyle dokunmuş kumaşlar giymelerini kısıtlıyordu.[91]

İtalyan Rönesans dokumalarında başlıca süsleyici motif nardı. Resim 40'ta nar şemselerin ortasına yerleştirilmiştir ve şemselerin arasındakilerine benzeyen bir gülün konturlarıyla çerçevelenir. Narın değişkenleri bir devedikenini (bkz. Resim 39, sol üst) ya da bir çam kozalağını (bkz. Resim 39, sol alt) andırır. İtalya'nın Hıristiyan hümanist kültüründe nar, onu Doğu işi palmet (bkz. Resim 31), lotus ya da şakayık çiçeklerinin (bkz. Resim 27) çekici bir seçeneği kılan simgesel bir anlama sahipti.[92] Persefoni'yle ilgili Yunan-Roma efsanesinde, nar taneleri doğanın yenilenme döngüsünü ve ölüler diyarında yeniden dirilmeyi simgeselleştirir. Hıristiyan ikonografisinde nar, İsa'nın kendini feda edişi ve yeniden dirilişiyle bağlantılıdır, Bakire Meryem'le ilişkili olarak da bolluk ve verimliliğe dair antik çağrışımını korur. Bu özellikli motif ve bunu içeren belirgin kompozisyonlar, 15. yüzyılın sonunda uluslararası dokumacılık repertuvarının bir parçası haline geldi.

a Bkz. Terimler Sözlüğü –ç.n.



42.

Resim 41. Bir "Perugia havlusu"ndan ayrıntı, kendiliğinden desenli düz dokuma, pamuklu, İtalya, y. 1500.

The Cleveland Museum of Art, Bayan Caroline E. Cort'un hediyesi (1917.281).

Resim 42. Paolo di Giovanni Fei, *Meryem'in Doğurması*'ndan ayrıntı, 1380'ler.

Pinacoteca, Siena.

Yollu İslam düzenlemesi ve bu düzenlemenin içerdiği bazı geleneksel motifler, İtalya'da, ortaçağ sonlarından başlayarak önemli bir üretim merkezi olan kentten ötürü bu adla anılan "Perugia havluları"nda uzun bir süre kullanıldı. 1500'lerden kalma tipik bir örnek olan mavi-beyaz pamuklunun (Resim 41) üstünde, ağaç ya da kalelerin birbirinden ayırdığı, hayvan çiftlerinden oluşan tekrarlı motifleri, geometrik motifleri ve rozetlerin ayırdığı *amore*, "aşk" kelimesini içeren çeşitli genişlikte yollar var. Pamuklunun özgün uzun saçağı yok olmuştur.[93] Ketenden de yapılan bu uzun kumaşlar çeşitli amaçlarla kullanılıyordu. Paolo di Giovanni Fei'nin 1380'lerden kalma *Bakire Meryem'in Doğurması*'nda (Resim 42) bu kumaşlar, doğum sırasında sunulan havlular ve başörtüleri olarak tasvir edilir. Başka İtalyan resimlerinde bu kumaşlar karşımıza masa örtüsü olarak çıkar.[94] Gentile da Fabriano'nun *Üç Mecusi'nin Tapınması*'nda (bkz. Resim 58) ya ithal edilmiş bir modeli ya da bir İtalyan versiyonu şal olarak resmedilir. Gentile'nin şalındaki taklit Arap yazısının hatırlattığı gibi, Perugia havluları –her ne kadar bu aktarımın vasıtaları karanlıkta kalsa da– Mısır'ın keten havlularından ve çivit rengi, yollu tasarımlı atkılarından türemişti.[95] Resim 41'deki İtalyan havlusunda *amore* kelimesinin tersine çevrilmiş ve baş aşağı olarak tekrarlanması, çarpanalı dokuma tezgâhlarında (bkz. Resim 21) dokunmuş İslam kumaşları üstündeki dekoratif Arap yazılarıyla ve farz edilen Mısır modelleriyle yakın bir ilişkiye işaret eder. İtalyan versiyonlarında görülen kozmopolit üslup, basit malzemelerden yığınla üretilen günlük eşyalara itibar kazandırdı.

İtalya'da dokumacılık öteki süsleyici sanatlardan önce gelişti, bunun nedeni lüks ipeklilere gösterilen uluslararası talep ve geç ortaçağ İtalyan dokumacılık merkezlerinde var olan uzmanlık ve altyapıydı. Ne var ki 14. yüzyılın gelişimci dalgası, Avrupalı seçkinlerce beğenilen ithal Doğu mallarıyla rekabet etmenin ve Kuzey İtalya dokumacılık merkezleri arasındaki yarışmanın doğrudan bir sonucuydu. İtalyan dokumacılar, 1300'e gelindiğinde, Akdeniz İslam dünyasındaki geleneksel tedarik kaynaklarından sağlanan ithal mallarla rekabet etmeye başlamışlardı bile. Orta Asya dokumalarının yeniliği ve aşağı yukarı 1350'ye kadar piyasada bulunması, İtalyan tüccarlar kadar tüketicilere de çekici geldi. Yeni Çin tasarımları ve yeniden

yorumlanmış İslam tasarımları sunan Orta Asya dokumacılarının desenlerindeki eşi görülmemiş çeşitlilik, İtalyan dokumacıların yaratıcı tepkiler vermesini tahrik etti. Tesadüfe bakın ki İtalya'nın ilerlemesi, Asya'nın tedarik güzergâhlarının kapanmasıyla ve Doğu Akdeniz ürünlerindeki kalite düşüşüyle çakıştı. Doğu-Batı dokuma ticaretindeki bu özel şartlar, İtalyan dokumacılığının gelişimini destekledi ve uluslararası başarısını besledi.

Desenli kumaşlara ilaveten, soyluları onurlandırmak için giydirilen İslam hilatları [kaftanlar] ve halılarının da İtalya'da güçlü bir etkisi oldu. İtalyan sanayiciler giysileri taklit etmek için hiç çaba sarf etmedikleri, halılarla rekabet etmek için de az bir çaba gösterdikleri halde, bunların her ikisi de, İtalyan maddi kültüründeki özel bir konum ve anlamı yansıtarak, İtalyan resimlerinde önemli bir rol oynadı. İslam hilatlarının az sayıda da olsa tasvir edilmesi, giysilerin –ve aynı zamanda diğer objelerin– üstündeki Arap yazısının yanlışlıkla erken Hıristiyanlık çağıyla ilişkilendirildiğini düşündürüyor. Gelecek bölümde Doğu yazılarının amacından uzak kullanımı ele alınırken, taklit Arap yazısının neden bir direnişle karşılaşmadan İtalyan dokumacılık repertuvarına geçtiği ve Arap tarzı süslemeleri olan dokumaların neden kilise giysilerinde kabul edilebilir olduğu daha ayrıntılı açıklanacak.

Üçüncü Bölüm

İTALYAN RESİMLERİNDE DOĞU YAZILARI

İtalyan ressamlar, geç ortaçağ ve Rönesans boyunca resim izleyicisine açıklayıcı ya da hatırlatıcı bilgiler aktarmak için, [resimlerindeki] yazılarında Latince ya da İtalyancayı kullandılar. Ara sıra, tarihi ya da dini bağlamlar (bkz. Resim 46) uygunsa, yazılar her zaman okunaklı olmadığı ve ancak az sayıda İtalyan bu dilleri bildiği halde Yunanca ya da İbraniceyi kullandıkları oldu. Böyle alışılmadık yazılar esas olarak bir bilgiçlik göstergesi olarak hizmet ediyordu; farkına varılmaları isteniyordu, ama okunmaları şart değildi. 14. ve 15. yüzyıllarda, bugün artık Yahudi-Hıristiyan geleneğiyle ilgisiz olduğu bilinen tamamen uydurma Doğu yazıları, İtalyan dini resimlerinde Yunanca ya da İbraniceden daha yaygındı[1] ve çoğunda Arap yazısına benzetilmeye çalışılmıştı. Bunlara ek olarak, *Pax Mongolica* sırasında birkaç İtalyan ressam Pakspa denilen bir Moğol yazısını taklit etti.

Avrupa sanatındaki Arapça taklitleri çoğu zaman sahte kûfi diye tanımlanır; söz konusu terim, İslam mimari süslemelerinde çok yaygın olan, düz ve açılı kalem vuruşlarını vurgulayan bir Arap yazısının adından alınmadır. Avrupa sanatında 10. yüzyıldan 13. yüzyılın sonuna kadar kullanılan ve kûfi yazıyı andıran süsleme, haklı olarak sahte kûfi diye adlandırıldı. Oysa bu terim 1300-1600 arası İtalyan sanatına uygulandığında yanıltıcıdır, çünkü hakiki kûfi yazıdan türemiş bütün bilinen taklitler, bazı İspanyol dokumalarının (bkz. Resim 20) ve Türk halılarının (bkz. örneğin Resim 60) resimli tasvirleridir. İtalyan ressamlar ile dokuma tasarımcıları tarafından normal olarak taklit edilen el yazısına benzer Arap yazısı, sık sık nakşi diye tanımlanır; bu terim şu anda sıradan el yazısından türemiş, edebi metinler ile küçük Kuranlarda rastlanan, el yazısını andırır hoş bir yazı için kullanılıyor.[2] Bu dönemde İslam dünyasında baştan başa kullanılan ve İtalyanların ithal ettiği çoğu lüks malın üstünde bulunan açık seçik hatlı el yazısı tarzı yazıyı ifade eden doğru terim, sülüs'tür. Çoğunlukla hayali, sık sık başka öğelerle harmanlanan İtalyan taklitleri için en iyi terim ise "sahte Arapça"dır.[3]

Ressamlar sahte Doğu yazılarını yazı, ayrıca dokumalarda süsleme, altın yaldızlı hale ve dini imgelerin çerçevesi olarak kullandı. Bu yazılar kelimenin tam anlamıyla anlamsızken, bir bakıma resimlerdeki yerlerine göre değişen simgesel anlamlar ifade eder. Ressamlar sahte yazıları 13. yüzyılın sonu ile 14. yüzyılın başından itibaren kullanmaya başladılar; bunların örnekleri Assisi'de San Francesco Kilisesi'nde ya da Giotto'nun eserlerinde görülebilir. En yaygın ve uzun ömürlü kullanımı, Kutsal Aile'nin[a] ve öteki kutsal kişilerin giydikleri giysilerin üstündeki dekoratif şeritlerde oldu. İtalyan resmindeki Doğu yazılarının simgesel anlamı ve yanlış anlaşılması konusunda başlıca kaynak, bu giysilere örnek alınan İslam hilatlarıdır. Kronolojik olarak belli ölçüde geriye dönük bir izlemeyi gerektirse bile, kullanım alanlarını türlerine göre değerlendirmek, bu alanların farklı, ama üst üste binen anlamlarını açıklamaya yardımcı olur.

İtalyanlar, bu yazıları genellikle sanatsal süsleme olarak kullanmakla birlikte yazı olarak kabul ettiler. Isaac Usta'nın yakın çevresinden bilinmeyen bir sanatçı tarafından, muhtemelen 1300'lere doğru San Francesco Yukarı Kilisesi'nde gerçekleştirilen *Kilisenin Dört Doktoru*[b] adlı tonoz fresklerinde, bu 4. yüzyıl ile 7. yüzyıl sonu azizleri ellerinde taklit Doğu yazılarıyla yazılı kitaplar tutarlarken görülür.[4] Aziz Ambrogio'nun elindeki metindeki açık seçik hatlı ve el yazısı benzeri yatay yazı sahte Arapçadır. Girolamo (Resim 43; 1997 depreminde yok oldu), Augustino ve Papa I. Gregorius'un metinleri, sahte Moğolca denebilecek dikey, yatay ve kavisli kalem vuruşlarıyla köşeli birimler halinde yazılıdır.[5] Sanatçı harf birimlerini Batı üslubundaki gibi sayfa üstünde hizalasa da, yazının kendisi, dikine yazılan Pakspanın taklididir. Pakspa, onu Kubilay Han (1216-94) için icat eden rahibin adının verildiği bir Tibet yazısıdır; artık harflerinin hatlarından dolayı "kare"[c] ya da "dikdörtgenimsi" yazı da deniliyor. 1260'ta ısmarlanan yeni alfabe, Moğol dilinin seslerini yazılı biçime çevirmede, Cengiz Han (1162-1227) döneminde benimsenen el yazısı benzeri Türki Uygur yazısından daha başarılıydı. Kubilay Han 1269'da hükümdarlık mührü taşıyan

a Batı resminde Bebek/Çocuk İsa ve çevresindeki Meryem, Yusuf vb. kişileri nitelendiren terim –ç.n.

b Batı kilisesinde yazı ve doktrinleriyle kiliseye yararı dokunan dört din adamına verilen unvan –ç.n.

c Bkz. s. 28 –ç.n.



43.

belgelerde Pakspanın kullanılmasını emretti, 1278'de ise resmi elçilik heyetlerine güvenli seyahat etmeleri, imparatorluk dahilinde yiyecek, yatacak yer ve ulaşım olanakları tanınması için verilen bir pasaport olan *pai-zu*'da Uygur yazısının yerini Pakspanın alması için kararname çıkardı.[6] Altın ve gümüş plaket ya da tablet olarak yapılan bu pasaportlar, Moğol İmparatorluğu'ndaki seyahatlerini kaleme alan Avrupalıların çoğu tarafından dile getirildi. Marco Polo, 1267 dolayındaki ilk geriye dönüş yolculukları için Kubilay'ın Niccolò ve Maffeo'ya böyle altın plaketler verdiğini ve üç Polo biraderlerin 1295'te biten bu dönüş yolculuğunda böyle pasaportları hem İran hanından, hem Büyük Han'dan aldıklarını anlattı.[7] Tebriz'deki İlhanlılar tarafından 1300'den önce ve sonra Vatikan'a gönderilen ya da oradan geri dönen elçiler, kuşkusuz bu pasaportları taşıyorlardı. Moğol hükümdarlarının 1296 sonrasında Avrupa hükümdarlarına gönderdikleri resmi mektuplardan günümüze kalan birkaç örnek, yeni yazıdan daha popüler olmayı sürdüren Uygur yazısıyla kaleme alınmıştır; bu belgelere vurulan resmi makam mühürleri Çince'dir.[8] Pakspa kimi zaman Moğol İmparatorluğu'nun her yerinde dolaşımda olan kâğıt paraların üstündeki resmi mühürlerde ve madeni paralarda kullanılıyordu; bu yazı aynı zamanda birkaç porselen parçası üstünde de karşımıza çıkar.[9] İtalyan sanatçılar için, Uygur yazısından çok daha dekoratif olan Pakspanın en muhtemel görsel kaynakları, 1278 sonrasının *pai-zu* ya da kâğıt paralarıdır ve Assisili ressam da herhalde kendisine danışmanlık eden papalık ya da Fransisken tarikatı mensuplarının temin ettiği bir seyahat hatırasına bakarak çalışmış olmalı. Assisili ressam –ve aşağıda görüleceği

üzere Giotto– keşiş Giovanni da Montecorvino'nun Beycing'deki başarı haberlerinin Batı'ya ulaştığı, bu haberlerin Orta Asya ve Çin'deki büyük misyonerlik çabalarını hızlandırdığı 1307'den öncesine ait bir Moğol yazısını taklit ediyorlardı.[10]

Kilise Doktorları'nca incelenen bu Doğu yazılarının Assisi'deki tasviri, sorumlu kişilerin bu yazıları yanlışlıkla erken Hıristiyanlık çağıyla ilişkilendirdiklerini ortaya koyuyor. İtalyanlar Arapçayı doğru olarak Kutsal Topraklar'la bağdaştırıyor, ama Arapçanın oraya 7. yüzyılda İslam'ın dili olarak ulaştığını besbelli bilmiyorlardı. En azından 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar, Avrupalılar Arap yazısını genellikle kadim Doğu yazılarıyla, özellikle Yeni Ahit döneminde Doğu Akdeniz'de kullanılan bir yazıyla karıştırdılar.[11] Haçlıların Kudüs'teki Kubbet-üs Sahra Camisi'ni Süleyman ve Herod Tapınağı'yla, El-Aksa Camisi'ni de Süleyman Sarayı'yla karıştırmaları bize anlamlı bir benzeşim sağlar.[12]

Resim 43. *Kilisenin Dört Doktoru*'nda, tonozun kayıp bölümündeki Aziz Girolamo'dan ayrıntı, anonim, y. 1296-1300.
San Francesco Yukarı Kilisesi, Assisi.

Resim 44. "Elhamra vazosu," altın rengi perdahlı ve mavi boyalı, İspanya, 14. yy.' ın üçüncü çeyreği.
National Museum, Stockholm (NMKhv 47).



44.

Arapça konusundaki bu yanlış teşhisin ne zaman ve nasıl konulduğu tam olarak bilinmiyor, ama Stockholm'da National Museum'da (Resim 44) bulunan pişmiş topraktan bir vazo, bu sürece ve ilgili faktörlere ilişkin tipik bir örnektir.[13] Bu vazo büyüklük ve şekil bakımından, antikçağ ile ortaçağda Akdeniz'in her tarafında depolama ve gemiyle taşımada kullanılan çok büyük amforalarla uyumlu olsa da, kanat şeklindeki kulpları ve üzerin-



45.

de güzel bir Arap yazısının da bulunduğu özenle boyanmış süslemeleri sayesinde 14. yüzyılda Müslüman İspanya'da yapılan süs vazolarından biri olduğunu belirleyebiliyoruz. Nitekim bu vazolardan bazıları Gırnata'da Elhamra Sarayı'nı süslüyordu. Elimizdeki örnek Venedik denetimindeki Magosa'da (Kıbrıs) bir kiliseye ulaştı ve insanlar onun Kenan'daki düğün sırasında İsa'nın suyunu şaraba çevirdiği altı küpten biri olduğuna inandılar. Kutsal Topraklar yolundaki Avrupalı hacılardan bir İspanyalı 1512-66 arasında bu sözde kutsal emanete değindi. Osmanlı kumandanı Mustafa Paşa 1571'de Kıbrıs'ı fethettikten sonra vazoyu ganimet olarak aldı, Kıbrıslıların vazoyu satın alma isteklerini de geri çevirdi. Vazo daha sonra Sultan III. Murad'a (hükümdarlığı 1574-95) geçti, o da vazoyu muhtemelen Alman imparatoru II. Rudolph'un (hükümdarlığı 1576-1612) elçisine verdi; İsveç ordusunca 1648'de Prag'tan götürülen imparatorluk koleksiyonları arasında vazo da vardı. Hem elçi, hem II. Rudolph vazoyu hakiki bir kutsal emanet olarak görüyorlardı, üzerindeki yazının da "Asurca" olduğu düşünülüyordu. Bununla kastedilen, İsa'nın zamanında konuşulan Aramca ya da o dönemde Süryaniler ve başka Batı Asyalı Hıristiyanlar tarafından kullanılan, Aramcadan gelen Süryaniceydi. İsveç kraliçesi Kristina'nın envanterlerinde vazo "nadir bir antika" diye tanımlanır, ama kutsal emanet olmayabileceği belirtilir.

İslam hilatlarının İtalyan resimlerindeki sahte Arap yazılarının çoğuna ilham kaynağı olmasının, tarihi hata bir hatadan mı, dini bakımdan yanlış ilişkilendirme ve dilbilimsel karıştırmalardan mı; ya da bir objenin ül-



46.

Resim 45. Aziz Francesco'nun öykülerinin ana levhası, *Greccio'da Mucize*'den ayrıntı, y. 1296-1305.
San Francesco Yukarı Kilisesi, Assisi.

Resim 46. *Aziz Tommasa d'Aquino'nun Averroes Karşısında Zaferi*, Sienalı anonim ressam, y. 1344.
Santa Caterina, Pisa.

Resim 47. Giotto ekolü, poliptik çerçevesinden ayrıntı, y. 1330.
Pinacoteca Nazionale, Bologna.



47.

keden ülkeye taşınması sırasında benzer bir şekilde yağmalanıp sunulmasından mı kaynaklandığına dair henüz hiçbir ayrıntılı belge ortaya çıkmadı. Ancak eldeki bulgular, İtalyanların bunları ve üstlerinde yazılar bulunan başka İslam ve Moğol objelerini benzer şekilde yanlış teşhis ettiklerini düşündürüyor. Avrupalılar 16. yüzyılın başına kadar İbranice dışındaki yazılı Sami dillerine dair pek az şey biliyordu. Kilise 1312 Viyana Konsili'nde Arapça ve öteki Doğu dillerinin öğrenilmesini uygun gördüyse de bu gelişme, Papa X. Leo'nun himayesi altında 1513-17 arasında mezmurların (ilahi), dua kitaplarının ve Kutsal Kitap'ın Doğu Hıristiyanlarının kullanımı için Arapça, Aramca ve Süryanice dillerinde basılmasına kadar yavaştı.[14]

Assisi süslemelerinde resmedilen başka bir obje, Arap yazısının Kutsal Topraklar ve Hıristiyan geleneğiyle ilişkilendirildiğini gösterir. Aziz Francesco'nun öykülerinde (Resim 45) yer alan *Greccio'da Mucize*'deki sunağın önüne, sağdan sola Arap yazılı iki sütunlu bir listeyi taklit eden bir tablet tutturulmuştur. Objenin ne olduğu belirlenemedi, ama eski Kuran okullarından kalma kıyaslanabilir ahşap tabletler var ve objenin on üç satırlı sütunları bir Ay takvimine uygun düşüyor. Resim, Aziz Francesco'nun 1223'te Greccio[a] kentinde, canlı öküz ve eşek dahil hazırlanmasını buyurduğu *praesepium*'daki (İsa'nın doğum sahnesi) Hıristiyan âdetlerini temsil eder. Sanatçı muhtemelen sunağı bu vesileyle dekore edilebileceği haliyle işledi, bunu yaparken de Roma'da Santa Maria Maggiore Kilisesi'nde bulunan,[15] İsa'nın Beytüllahim'de doğduğu ahırdaki ahşap kutsal emanetlerle süslü en eski sunak örneğini izledi. Ressam ya da danışmanlarının, tableti Beytüllahim ve/veya İsa'nın Doğum Günü Yortusu olan Noel'le bağdaştırmış olmaları gerekir.

İtalyan ressamlar sahte Arapçayı, Arapçanın tarihi açıdan doğru, teolojik açıdan ise anlam taşıdığı eserlerde de, sözgelimi *Aziz Tommasa d'Aquino'nun Averroes Karşısında Zaferi'nde* (Resim 46) kullandılar; başlıkta adı geçen yenik düşman Averroes, İbni Rüşd'ün (1126-98) adının Avrupalı

a Roma'nın 60 km. güneyindeki Lacerone Dağı'nın yamaçlarında birbirine bağlı birkaç mağaradan oluşan basit manastır. Aziz Francesco 24 Aralık 1223'te burada İsa'nın doğuşunu temsil eden bir sahne hazırladı. Bu ritüel o günden beri Greccio'da ve dünyanın dört bir yanında kutlanıyor, Greccio'daki mağara da neredeyse Aziz Francesco'nun yaptığı dekorla duruyor –ç.n..



Resim 48. Duccio di Buoninsegna, *Meleklerle Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa* (Rucellai Meryem'i), 1285, Galerie Nazionali degli Uffizi, Floransa.



49.

Resim 49. Giotto, *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi*'nden ayrıntı, 1304-1312/13,
Arena Şapeli, Padova.

Resim 50. *Meryem ile Çocuk İsa*, y. 1320-30.
National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection.

biçimidir. Bu güzide İspanyalı Müslüman felsefecinin Aristoteles yorumlarına Batı'da o denli değer veriliyordu ki, kilise kurumu söz konusu yorumların Hıristiyanlıkla çatışanlarını yalanlamayı gerekli gördü. Bilinmeyen bir Sienalı sanatçının 1344 dolayında yaptığı resimde, Aziz Tommasa'nın kucağındaki kitaplardan biri sahte Arapça yazılıdır; kitap kesinlikle Averroes'in eserini temsil etsin diye oraya konulmuştur, nitekim azizin ayakları dibine teslimiyetle uzanmış olan başı sarıklı sakallı figür de Averroes'dir. Resmedilmiş başka metinler Yunanca ve İbraniceye benzetilmiştir, böylelikle İtalyanların Arapçayla dönemin İbranicesi arasındaki farkı bildikleri ima edilmektedir.[16]

Aşağıda görüleceği üzere, Giotto ile öğrencileri, [resimlerinde kullandıkları] Doğulaştırılmış süsleyici yazılarda Arapça ile Pakspanın özelliklerini sık sık harmanladılar. Böyle hayali yarı kuvvetli bir sahte yazıyı İtalyanların gözünde okunaklı kılma yönündeki alışılmadık bir çaba, Giotto'nun adını taşıyan, ama muhtemelen atölyesinin geç dönem bir eseri olan, tarihi aşağı yukarı 1330 olarak belirlenebilen Bologna poliptiğinin[a] çerçevesinde

görülür (Resim 47).[17] Predella'nın[b] ortasında, üst taraftaki yazıda, Latince ya da İtalyanca'daki gibi "harf" gruplarını birbirinden ayıran noktalar var. Resmin yan levhalarının altında, Doğululaştırılmış yazının narin "harf"leri her bir azizin açık seçik hatlı gotik yazıyla yazılmış Latince adlarını çerçeveler. Bazı "harf" şekilleri dönemin Arapça, Kıptice, Ermenice ve Gürcücesini andırsa da, bunlar ilgisiz şekiller arasında bulunur ve anlam oluşturmaz.[18] Bu örnek, dönemin ressamlarının sahte Doğu yazılarının en fantastik şekillerini bile gerçek yazıyla ilişkilendirdiklerini düşündürüyor.



50.

13. yüzyılın sonundan 16. yüzyıla kadar, İtalya'nın her yerinde ressamlar Kutsal Aile, melekler, azizler ve Kutsal Kitap'ın diğer figürlerinin giysileri ile İsa ve Meryem'in semavi tahtını süsleyen dokumaların üzerine sahte Arapça yazılı şeritler yerleştirdiler (bkz. örneğin Resim 48, 56). 15. yüzyıla ait Floransa işi bazı zarif bronz ve mermer örneklerinde rastlansa da, heykel sanatında böyle dokumalar daha az yaygındır.[19] Bu süslü şeritlerin basmakalıp şekli ve bunların Yahudi-Hıristiyan geleneğinin yüce kişileriyle sınırlı kalması, sanatçıların Doğu'da böyle dokumaların seçkinlere ait olduğunu bildiklerini gösterir. Bunlar aslında İslam dokumalarıydı: Arapça yazılı şeritlerin belirgin bir süs oluşturduğu, Müslüman yöneticiler için dokunmuş hilatlar ve *tiraz* kumaşlarıydı.[20] İtalyanlar Doğu kö-

a Poliptik: Avrupa sanatında üçten fazla sayıda birbirine bitişik resim levhasını içeren dinsel içerikli sanat eserlerine verilen genel ad –ç.n.

b Bkz. s. 69'daki çevirmen notu –ç.n.

kenli olduğu anlaşılan dokumaları ve bunların dönemin İslam dünyasındaki kimi simgesel anlamlarını, yanlışlıkla bir erken Hıristiyanlık bağlamı içine yerleştirdiler.

Farsça nakış kelimesinden gelen *tiraz* terimi, başlangıçta yalnız ilk İslam halifeleri için imal edilen kumaşlardaki yazıları belirtmek için kullanılırken, sonunda hükümdarların imparatorluğun her tarafındaki resmi dokuma kuruluşlarını ve bizzat süsleyici yazıları kapsar hale geldi.[21] Arap tarihçi İbni Haldun'a göre ilk halifeler bu geleneği, giysilerinin kenarlarını kraliyet hanedanının portreleriyle süsleyen İran'ın Sasani krallarından miras aldılar. Kurum olarak *tiraz* muhtemelen İskenderiye'deki Bizans imparatorluk atölyesinden doğmuş, Emevi fatihler tarafından da 7. yüzyılda devralınmıştı. Halifeler kumaşları figürlü tasvir yasağı gibi Müslüman âdetlerine uyarlamıştı. Allah'ın Muhammed Peygamber'e vahiy indirirken kullandığı Arap yazısı, İslam dini içinde kutsal yan anlamlar içermekle kalmıyordu, aynı zamanda mümin cemaat içinde kuvvetli bir doğrulama ve otorite simgesine dönüşmüştü. İlk halifelerin Muhammed'in ardılları olarak edindiği özel konum ve bunun ardından Irak'tan İspanya'ya kadar sultanların sahip oldukları meşruiyet ve öncelik hakları; sultanların adlarının sikke, tekstil, bayrak ve resmi belge gibi, yalnızca onların ihraç edebildiği nesnelerin üstüne yazılmasıyla cisimleşiyordu. Yazı, tüm önemiyle, saraya ait *tiraz* kumaşlarının başlıca süsü olarak kaldı. Erken dönem *tiraz* yazıları genellikle [Allah'a] imanı doğrulayan bir sözle başlıyor, hükümdarın adı ya da unvanıyla devam ediyor ve hükümdar için hayır duası ya da dindarca dileklerle, kimi zaman da imalat yeri ve tarihiyle son buluyordu; II. Ruggiero'nun kapı için uyarlanan formül budur (bkz. Resim 52). Aşağı yukarı 12. yüzyıldan itibaren kısa basmakalıp deyişler ve "hayırlı" (bkz. Resim 21), "sultan", "bilge sultan" (bkz. Resim 32) gibi başlıklar öne çıktı. İslam dünyasında en itibarlı giysiler, bu kumaşlarla yapılan, hükümdarların terfi eden memurlara ve sarayın büyük etkinliklerinde [kişilere], ayrıca Avrupalılar dahil başka hükümdarlara yüksek saygının bir işareti olarak hediye ettikleri hilatlardı. Böyle hilatlar yaptırma ve ihsan etme uygulaması, sonunda ikinci sınıf prenslerin saraylarına sıçradı, 14. yüzyıla gelindiğinde genel piyasaya mal temin eden ticari atölyeler de *ti-*

raz yazıları içeren kumaşlar üretiyordu. Memluk sultanı 1340/41 dolayında İskenderiye ve Kahire'deki saray atölyelerini kapattı, ondan sonra Memluk dokumalarının üstündeki hükümdarlık unvanlarının standartlaştırılmış kartuşlar ya da şemseler içinde yer alması âdet oldu (bkz. Resim 31). Ne var ki İtalyanların sanatsal geleneği o tarihte artık adamakıllı yerleşmiş bulunuyordu. Diğer İslam sanatlarındaki yazılar gibi, *tiraz* yazıları çoğu zaman o denli süslü püslüdür ki eğitimli insanların bile bunları okuması zordur.[22] Kent kültürüne sahip saraylarda geliştirilen özenle işlenmiş Arap yazıları, yüksek bir zevk ve kültürü ifade ediyor ve bütün İslam dünyasında takdir edilebilecek bir görsel haz veriyordu. Yazının dekoratif niteliği ve çağrıştırdığı sosyal anlamları, hilatın itibarını ve verildiği kimseye bahşettiği konumu daha da yükseltiyordu. Müslüman topluluğu için yazının gerçek anlamı, kelimelerin içeriğinden ziyade harflerin şeklinden ve hükümdarın adından geliyordu. Bu yüzden yazının tamamlanmamış veya anlamsız olması ya da mesajı alan kişinin okuma yazma bilmemesi önem taşımıyordu.

İtalyan sanatçılar bir *tiraz* dokuma parçasının değerini kuşkusuz biliyorlardı, ama bu kumaşların bir bütün olarak ifade ettiği anlamı bilmiyorlardı. Resmedilen taklitlerde kutsal figürlerin ve tahtın birbirinden ayırt edildiği ve saygın konumlarının vurgulandığı görülür, ama bunlar hiçbir bakımdan bir sunum içermez. Bu dokumaların en tipik yanının Arap yazıları olduğunu fark eden İtalyan ressamlar, dikkatlerini, bu yazıların simgesel anlamını Batılı seyirciye iletecek egzotik işaret üstünde topladılar. İçeriği ne olursa olsun, zarif, ustalıklı kaligrafiye verdikleri karşılık ve onu dekoratif bir şekilde anlamsız bir söze dönüştürmeleri, özgün kumaşın sahip olduğu değerlerle tutarsızlık içinde değildi; ancak İtalyan ressamlar böyle bir tutarlılığa, şekli ve duyumsal nitelikleri taklit ettikleri sırada safiyetle ve rasgele ulaşmış görünüyorlar.[23] Birinci Haçlı Seferi'nden bu yana İtalyanlar bu hilatları Kutsal Topraklar ve Doğu Akdeniz hükümdarlıklarıyla, doğru olarak, ilişkilendirmeyi biliyorlardı, yalnızca bunu erken Hıristiyanlık bağlamına aktardılar; dolayısıyla Doğu Akdeniz'in kıyafet geleneğini çok tutucu olarak algılamış görünüyorlar. 14. yüzyıla ait görüşler, muhtemelen Floransalı kitapçı ve biyografi yazarı Vespasiano da Bisticci'ninkilerden

(1421-98) daha incelikli değildi: Doğu ve Batı Kiliseleri Konsili'nin 1439'da Floransa'daki kapanış toplantısında Doğulu delegeleri izleyen Vespasiano, Yunan[a] erkek giyiminin on beş yüzyıl ya da daha uzun bir süre değişmediğini ileri sürdü.[24] *Tiraz* dokumalarını yanlışlıkla Kutsal Aile ve azizlerle birleştirmek her ne kadar tarihi ve kültürlerarası bir cehaleti açığa vursa da, Hıristiyanlığın Doğu'daki kökleri önünde İtalyanların huşuyla eğildiklerini de gösterir. Aynı zamanda, anlamı bilinmeyen ve önemsenmeyen Doğu yazılarını kullanmaya yönelik İtalyan alışkanlığı, Batı dünyasının, Hıristiyan inancını koruma ve yorumlama konusunda kendi otoritesine duyduğu muazzam güveni yansıtır.

Tiraz hilatlarının erken dönem İtalyan tasvirlerindeki görsel kaynakları bilinmiyor. İtalya'da Haçlı Seferleri dönemi ya da sonrasından kalma, model olarak kullanılmış olabilecek hiçbir İslami örnek yok. İtalyan ressamlar, 14. yüzyılın ilk onyıllarında genellikle düz bir kumaştan yapılma geleneksel bir giysi geliştirdiler: Kenarlarında dar bir yazılı şerit olan giysi (bkz. Resim 50, 62), İtalya dışında günümüze kalmış birkaç İslami örnekle hiçbir benzerlik taşımıyor. Aslına bakılırsa, böyle giysilerin erken döneme ait çarpıcı güzellikte bir örneği, Duccio'nun *Meleklerle Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa*'sını (Rucellai Meryem'i) etkilemiş olabilir; 1285'te (Laudesi olarak bilinen) Azize Maria Kardeşliği tarafından Floransa'daki yeni Santa Maria Novella Kilisesi için ısmarlanan, döneminin günümüze kalan en büyük levha resmidir bu (Resim 48). Duccio iki değişik *tiraz* dokumasını taklit etti. Tahtın arkasındaki üst bordür şeridi sahte kûfi yazılı, her tarafı yıldız ve haç desenli (ancak dolgu süsleri Batı işidir) dökümlü kumaş, dönemin saray ve çadırları döşemekte kullanılan İslam kumaşlarının bir örneğidir. Önceki bölümde geometrik desenin dönemin yollu İspanyol dokumalarıyla olan yakın ilişkisi belirtiliyordu ve Tibet'te baştan başa desenli, üst bordür şeridi yazılı çeşitli döşemelik Orta Asya kumaşları gün ışığına çıkarıldı.[25] İtalyan ressamlar, daha sonra sık sık, moda olan başka desenli kumaşları sahte Arap yazılı bir üst bordür şeridiyle ya da geometrik süslemeyle, Meryem'in arkasında yüceltici bir kumaş (bkz. Resim 53, 56), seçme yatak perdeleri (bkz. Resim 20, 42) ve duvara asılı kumaşlar (bkz. Re-

a Bizans kastediliyor –ç.n.

sim 159) olarak tasvir ettiler. Bununla birlikte Duccio'nun figürleri üstündeki dokumalar, düz renkli kumaşlardan yapılma, dar olduğu halde göze çarpan yazı şeritleri bulunan giysilerdir. Meryem'in harmanisi, şeridin tipik bir İtalyan uygulamasıyla giysinin yaka ve kol ağızlarına ve etek baskılarına (uç) yerleştirildiğine örnek oluşturur; meleklerin giysilerinde ise en çok kullanılan ikinci yerin, giysinin yaka bandı olduğunu görürüz. Duccio'nun bu giysilerle ilgili erken dönem, bu yüzden hâlâ deneysel olan yorumu, daha sonraki İtalyan sanatında nadir olan yerleştirmeleri içerir: [Yazı şeritleri] meleklerde omuzların altında kollarda, Çocuk İsa'da ise omuzlardan dikine iner durumda yer alır. Rucellai Meryem'inin harmanisi üstündeki yılankavi kıvrımlı şeridin olağanüstü sanatsallığı, Meryem'in giysilerinde sonraki onyıllarda mutlaka özel bir dikkat gösterilmesine yol açtı.[26]

Böyle giysiler Aziz Francesco'nun Assisi'deki öykülerinde görülmez; Giotto'nun 1304-1312/13 arasında Padova'daki Arena Şapeli'nde yaptığı İsa'nın hayatı sahnelerinde ve tonoz figürlerinde ise bu giysilerden çok vardır, şeritler de değişik yerlerde kullanılır. Sözgelimi tonoz çemberinde yer alan *Meryem ile Çocuk İsa* (bkz. Resim 62) resminde, omuz ve kollardan inen şeritler Duccio'nunkilere benzerken, *Çarmıha Germe*'deki (Resim 49) Romalı askerlerin giysileri ile askerlerin ellerinde tuttukları İsa'nın cüppesinin İtalyan sanatında eşi yoktur. Giotto'nun yaklaşık 1320-30 tarihli Washington'daki *Meryem ile Çocuk İsa*'sında (Resim 50) ise yazılı şeritlerin etek baskısına, yaka ve kol ağızlarına yerleştirildiği standart İtalyan uygulaması görülür.

Günümüze kalan *tiraz* dokumalarının çoğu parça halinde olduğundan ya da Avrupa'da kilise giysilerine ve döşemeliklere dönüştürüldüğünden, İslam hilatlarının görünümüne, özellikle bunlara yazı yerleştirilmesine dair pek bilgi sahibi değiliz. Avrupa'da korunmuş en ünlü giyim parçası Fransa'nın Apt kentindeki "Azize Anne'ın Başörtüsü"dür; Fatımi halifesi el-Mustali'nin (hükümdarlığı 1094-1101) adının, 1096/97 tarihinin ve üretim yeri olarak Mısır'da Dimyat'ın yazılı olduğu bir entaridir aslında; muhtemelen Birinci Haçlı Seferi'nden dönüşte getirilmiştir.[27] Giysinin dar, örülerek elde edilmiş yazılı üç şeridinden ikisi omuzlardan ön tarafa doğru, birisi de arkada boyundan aşağı dikine olarak giysinin etek baskısı-

na kadar iner. Duccio'nun *Çocuk İsa*'sı (bkz. Resim 48) ve Giotto'nun *Meryem ile Çocuk İsa*'sı (bkz. Resim 62), bu tip giysilerin İtalya'da bilindiğine işaret eder, yine de Giotto giysiyi Duccio'dan ödünç almış olabilir. İslam elyazmalarındaki tezhipler ve İslam seramikleri, *tiraz* yazılarının Irak ile Mısır'da sarıklarda ve omuzların hemen altındaki kol şeritlerinde yaygın olduğunu gösteriyor: Iraklı sanatçı Yahya el-Vasiti'nin *Ebu Ziyad Rahba Valisinin Huzurunda Oğlunu Haksız Yere Suçluyor* başlıklı, 1237'de el-Hariri tarafından yapılan ve şu anda Paris'te bulunan *Makamat* (Makamlar) kopyasında yer alan resminde, bu açıkça görülür (Resim 51).[28] Ör-



51.



52.

nekleri nadir olmakla birlikte, İtalyan sanatçılar da bu uygulamadan haberdardı. Sahte Arap yazısı, Duccio'nun meleklerinin kol şeritlerinde (bkz. Resim 48), Giotto'nun *Çocuk İsa*'sında (bkz. Resim 62) ve Assisi'de San Francesco Kilisesi'ndeki *Aziz Francesco Sultana Ateşle İmtihan Edilmesini Teklif Ediyor*'da, sultanın ve dini danışmanlarının sarıklarında belirir.[29] *Tiraz* şeridini giysilerin etek baskılarına yerleştirme biçimindeki olağan İtalyan uygulaması, Resim 51'de valinin cüppesinde olduğu üzere *Makamat* resimlerinde de görülür. 13. yüzyılın başında Bağdat'ta oluşan bu popüler kitabın 13. ve 14. yüzyıl kopyalarındaki resimlerde, dönemin kent burjuvazisi tarafından anlaşılmayı hedef alan standart bir tasvir tarzıyla karşılaşırız. Öyleyse bu tür giysilerin İslam dünyasında yaygın olması gerekir.[30] Belirlenebilen bir *tiraz* giysisine ait yegâne İtalyan tasviri, Bizans imparatoru İoannis VIII. Paleologos'un 1438'de Ferrara'daki Doğu ve Batı Kiliseleri Konsili'nin açılış toplantısında giydiği cüppenin, Pisanello[a]

a Asıl adı Antonio Pisano olan erken Rönesans dönemi İtalyan ressamı ve madalya tasarımcısı (y. 1395- y. 1455); zamanının en popüler sanatçılarından biriydi –ç.n.

Resim 51. Yahya el-Vasiti, *Ebu Ziyad Rahba Valisinin Huzurunda Oğlunu Haksız Yere Suçluyor*, el-Hariri'nin *Makamat*'ından tezhip, Bağdat, 1237.

Bibliothèque Nationale de France, Paris (MS arabe 5847 [Schefer Hariri], fol. 26r).

Resim 52. II. Ruggiero'nın taç giyme törenindeki kap'ı, ipekli, altın sırma nakışlı, ayrıca inci, değerli taş ve mine bezeli, Palermo, 1133/34.

Schatzkammer, Kunsthistorisches Museum, Viyana (SK XIII 14).

Resim 53. Gentile da Fabriano, *Meryem ile Çocuk İsa*, y. 1422.

Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.

53.



tarafından yapılan çizimidir; burada da yazı cüppenin etek baskısında gösterilmiştir (bkz. Resim 161). Doğu hilatlarının İtalyan versiyonunu meydana getiren ressam kuşaklarının, İslam tasvirleri kadar dokumalardan da ilham almış olmaları ihtimal dahilinde görünüyor. En çok el altında olan tasvir kaynağı, Pisa'da San Sisto Kilisesi'nin cephesini süsleyen *bacini* arasındaki bir Mısır Fatımileri kâsesi türünden seramikler olurdu herhalde; kâsenin üstünde dikkat çekici *tiraz* kol şeritlerine sahip bir giysi giymiş, oturan bir genç görülür.[31] Çokça kopya edilmiş *Makamat*'taki türden elyazması tezhipler de İtalya'ya ulaşmış olabilir.

Sicilya'nın 12. yüzyıl Norman ve Hohenstaufen hanedanlarına mensup kralları, kendi rejimlerinin ihtişam ve kudretini simgelemek için etek uçlarına ve kol ağızlarına hakiki Arap yazıları işlenmiş, kimi zaman bunlara Latince olanlar eklenmiş düz renkli kraliyet cüppeleri ve kilise giysileri giyerlerdi.[32] Bu uygulamanın, İslam tarzı hilatların Hıristiyan bir bağlam içinde kullanımını meşrulaştırdığı ve İtalyan ressamların II. Ruggiero'nun (Resim 52) kapı gibi giysileri model olarak kullanmış olabileceği savunulmuştur.[33] Her ne kadar II. Friedrich bu kapı 1220'de, Papa III. Honorius tarafından imparator ilan edildiği Roma'da giydi ise de, Sicilya kraliyet giysilerinin İtalya yarımadasında iyi bilindiğine dair hiçbir bulgu yok.[34] Hohenstaufen hükümdarları, 13. yüzyılın ilk onyıllarında Palermo'daki kraliyet hazinesinden Almanya'ya gerçekten dokuma gönderiyorlardı, nitekim kapın Almanya'ya en geç 1246'da ulaşmıştı.[35] Sicilya kraliyet giysileri, daha sonraki İtalyan ressamlara ilham kaynağı olmak yerine, başka nedenlerle meydana gelen benzer bir uyarlama sürecini akla getirir belki. Neticede güncel bulgular, İtalyan ressamların 14. yüzyılın başında, kısa bir süre içinde sanatsal bir geleneğe dönüşen bir olgu için bir dizi görsel kaynaktan yararlandıklarına işaret ediyor.

İtalyanların sahte yazıları, gerek şekilleri, gerek Arapçaya benzerlikleri bakımından farklıdır ve sanatçılar baştan itibaren kişisel bir üslup geliştirme eğilimi gösterdiler. Giotto, Arapça ve Pakspayla, taklit yazıların hayal ürünü yapısını onaylayan eşsiz bir karışım yarattı. Bu iki öğe Arena Şapeli'ndeki *Çarmıha Germe*'de (bkz. Resim 49) açıkça ortadadır: Askerlerin tünikleri üstünde kareli Moğol öğeleri baskındır, İsa'nın cüppesinde ise el yazısını andıran Arap öğeleri ağır basar. Giotto'nun karakteristik komple

harmanlama tarzı, şapelin tonozundaki *Meryem ile Çocuk İsa*'nın (bkz. Resim 62) alışılmamış çerçevesinde ve Washington'daki *Meryem ile Çocuk İsa*'da (bkz. Resim 50), giysilerin üstünde tipik yerlerde belirir. Giotto'nun bu iki örneğinde sahte yazının geometrik şekiller tarafından düzenli olarak noktalanması, İslam dokumaları ve başka objeler (örneğin Resim 57'deki tabak) üstündeki hakiki yazıların taklit edilmesinden başka bir şey değil; İslam örneklerinde böyle şekiller, tekrarlı ifadeleri birbirinden ayırmaya yarar ve sonradan gelen İtalyan sanatçılarının ortaklaşa kullanılan bir şablonu olmuştur.[36] Yalnızca Giotto'nun öğrencileriyle hemen peşinden gelen ardılları onun melez yazısını benimsediler ve bu yazı daha Moğol İmparatorluğu son bulmadan önce İtalyan resminden silindi.

Simone Martini'nin 1333 tarihli *Meryem'e Müjde*'sinde (bkz. Resim 23), İtalyan ressamların tasarladıkları hilatların, çok geçmeden, tipik sahte Arapça olanlara ilaveten başka –geometrik ya da çiçek motifli, okunaklı Latince ya da Cebrail'in kol ağızları ile kurdelesinin üstünde olduğu gibi İtalyanca– yazı şeritlerini de kapsadığını görürüz. İtalyan ressamlar, 15. yüzyıl boyunca bir tek resmin içinde sık sık çeşitli süsleyici dokuma şeritleri kullanıp bazen anlamsız sahte Arap yazılarını, figüre özgü okunaklı yazılarla dengelediler. Sözgelimi Simone, bir yanda Meryem'in sahte Arap yazılı kol ağızlarını resmetti, onun karşısında da Başmelek Cebrail'in adını Cebrail'in giysisinin kol ağzına yazdı; Gentile da Fabriano'ya gelince, 1422 dolayında yaptığı *Meryem ile Çocuk İsa*'da (Resim 53), Latince dua lafı "Ave Mater Digna Dei"yi, Meryem'in harmanisiyle yan yana Çocuk İsa'nın battaniyesi üstünde de sahte Arap yazısıyla tekrarlanmış olarak tasvir etti.[37]

Gentile'nin kullandığı olağandışı açık seçik hatlı sahte Arap yazısı, 15. yüzyıl sanatçılarının kesinkes süsleyici olan üsluplar geliştirme eğilimini gösterir. Gentile'nin üslubu, kısmen 14. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın başına ait İtalyan dokumalarından kaynaklanır, sözgelimi Resim 35'teki dokuma gibi: Burada dikey çizgilerin takoz şeklindeki uçları ve aşağı doğru sivrilen kıvrımlı hatlar, dönemin gotik yazı öğelerini içinde barındırır.[38] İslam pirinç eşyalarından da ilham alan Gentile, Floransa'da süslemeciliği Doğululaştırma konusunda yeni bir ilgi kıvılcımının çakmasına yol açtı. Muhtemelen hem Gentile'nin örneğine, hem antik dillere duyulan ilginin

artmasına karşılık olarak, Fra Angelico[a] seçtiği bazı giysileri sahte olduğu belirlenebilen bir İbraniceyle süsledi. Örneğin 1430 dolayında Cortona'daki San Domenico Kilisesi için yaptığı Bakire Meryem'in hayatından sahneler içeren bir sunak resminde, Meryem, Cebrail, Üç Mecusi ve uşaklarının giysilerinde sahte Arapça kullanırken, *Meryem'in Evlenmesi*'nde (Resim 54) dini töreni yöneten hahamın cüppesinde sahte İbranice kullandı; Cebrail'in *Meryem'e Müjde*'deki selamlama yazısı ise Latince'dir.[39] Fra Angelico'nun resimlerindeki çeşitli yazılar, Floransa'da, seçkin bir kitaplığı olan San Marco Kilisesi'nde Dominiken keşişliği eden ve sık sık hümanist araştırmaları yüreklendiren dünyevi hamiler için çalışan bu ressamın, yüksek dilbilimsel bilgi düzeyini yansıtıyordu herhalde.[40] İtalyanların 15. yüzyılın ortalarına kadar Arapçayı erken Hıristiyanlık çağıyla ilişkilendirdikleri ve üstlerinde sahte Doğu dillerinde yazılı yazılar bulunan giysileri, saygın bir konumun simgeleri olarak gördükleri hiç kuşku götürmez.

İtalyanlar 16. yüzyıla kadar *tiraz* dokumalarını kişisel olarak sınırlı ölçüde kullandılar. Floransa mezar heykelleri, özenli işlenmiş defin giysileri ile aksesuvarlarının en geç 1420'lerde gerçek ya da taklit *tiraz* şeritleri içerdiği izlenimini verir.[41] Resimlerde ise dindışı alanda, saray hayatında kullanılan kimi objeler resmedilir. 1420'lerde Floransa'da faaliyet gösteren Giovanni Toscani'ye atfedilen bir predella levhasında, *Üç Mecusi'nin Tapınması*'nda, sahte Arap yazılarıyla süslü özenli eyer örtüleri tasvir edilir.[42] İslam hükümdarları sık sık hilatların yanı sıra eyer örtüleri (aynı zamanda avcılık donanımları) hediye ederlerdi, ressam da bunların bir örneğini mutlaka görmüştü.[43] Andrea Mantegna'nın[b] yaklaşık 1495 tarihli *Holofernes'in Kellesiyle Judith*'inde (Resim 55), üstünde göz alıcı bir sahte Arap yazısı bulunan bir tören çadırı görürüz.[44] 14. yüzyılın sonundan kalma bir Lombardiya yazmasında, benzer bir çadırda kır yemeği yiyen şık giyimli bir çift temsil edilir.[45] Sultan Kayıtbay'ın 1487'de Lorenzo dei Medici'ye gönderdiği, dönemin kronik yazarlarınca övgü düzülen yollu kumaştan bir çadır, muhtemelen en geç 1553'te Medici koleksiyonuna dahil olmuştu.[46]

a Dominiken keşiş ve Floransa ekolünden ünlü ressam (y. 1400 Vicchio nell Mugello-1455 Roma) –ç.n

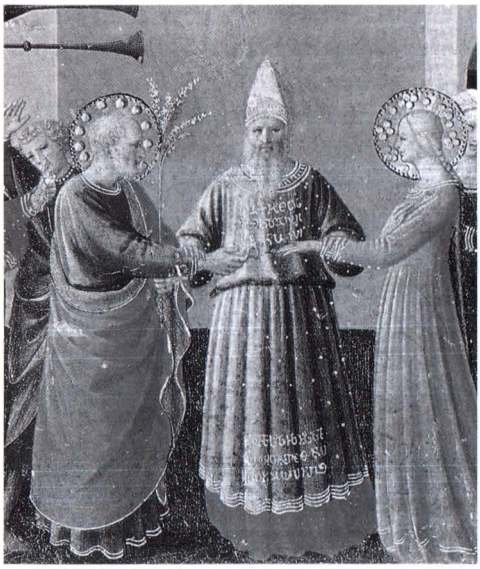
b İtalyan resminin gelişmesine büyük katkıda bulunan erken Rönesans dönemi ressam ve gravürcüsü (1431-1506) –ç.n.

Rafaello'nun 1505-06 dolayında yaptığı, Floransa'da Uffizi Galerisi'nde bulunan *Urbino Düşesi Elisabetta Gonzega'nın Bir Portresi*'nde, düşes, dönemin bir giysisi içinde sahte Arap yazılı bir gerdanlıkla görülür; Baldassare Castiglione,[a] Urbino'daki yabancı giysi modasını, 16. yüzyıl başında Urbino'da saraya bağlı olarak çalıştığı sırada yazdığı *Saray Adamının Kitabı*'nda dile getirdi.[47] Nadir *tiraz* dokumalarının dindışı İtalyan toplumundaki saygınlığı, bunların dini sanatta sınırlı ölçüde görünmeleriyle uyum içindedir.

Altın yaldızlı halelerin sahte Arap yazısıyla süslenmesi modern izleyicilere şaşırtıcı gelir, oysa *tiraz* dokumalarını Kutsal Aile ve azizlerle ilişkilendiren, Mısır ile Suriye'den gelen pirinç eşyalara hayranlık duyan 14. ve 15. yüzyıl İtalyan insanı, bunları uygun ve son derece güzel buluyordu. Günümüze kalan en eski *tiraz* örneği, Rucellai Meryemi'nde, Meryem'in halesinin (bkz. Resim 48) dar dış şeridi üzerinde zar zor görülür. Ölçek ve zarafet bakımından bu şerit, resmin ustalıklı süs düzenlemesinde, öteki figürlerin giysileri üstündeki şeritleri hatırlatır.[48]

Sahte Arap yazılı bir sonraki haleler, Floransa'da, Santa Croce'deki Baroncelli Şapeli'nde bulunan, 1330 civarında Giotto'nun gözetiminde resmedilmiş olan *Meryem'in Taç Giymesi*'nde, sol ve sağ baştaki meleklerin üstünde görülür (Resim 56). Buradaki gibi bir sahte Arapça süsleme, çarpıcılık ve daha büyük bir bağımsızlık kazanır: Tahtın arkasındaki dokumaya bordür oluşturan [yazıdan] daha iri ve açık seçik hatlı olan taklit yazı, halenin öncelikli süslemesi haline gelir. Giotto, sahte Arapça süslemeyi yaldızlı halelerin dairesel formatına nasıl uyarlayacağını gözden geçirirken, Resim 57'deki türden, dönemin Memluk üslubu kakma pirinç eşyalarından ilham almış olmalıdır.[49] Derin olmayan bu tabakların üstündeki başlıca süsleme, açık seçik hatlı dairesel sülüs yazılardır. Bugün Cenevre'de bir özel koleksiyonda bulunan, 14. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen başka bir örnekte, muhtemelen Venedik kökenli bir hanedan arması görülür. Demek ki papalığın Memluk İmparatorluğu'yla ticarete koyduğu ambargoya rağmen, böyle objeler İtalya'ya kesinlikle geliyordu.[50] 1384'te Şam'ı ziyaret eden Floransalı bir hacı, Simone Sigoli, Şam'da gördüğü kakma pirinç kapları kuyumcu işiyle kıyasladı:

a İtalyan hümanist, diplomat ve yazar; birçok yabancı dile çevrilen *Il Libro del Cortegiano* (*Saray Adamının Kitabı*) başlıklı eseriyle ün kazandı –ç.n.



54.

Resim 54. Fra Angelico, *Meryem'in Evlenmesi* başlıklı predella levhasından ayrıntı, y. 1430.
Museo Diocesano, Cortona.

Resim 55. Andrea Mantegna, *Holofernes'in Kellesiyle Judith*, y. 1495.
National Gallery of Art, Washington, Widener Collection.

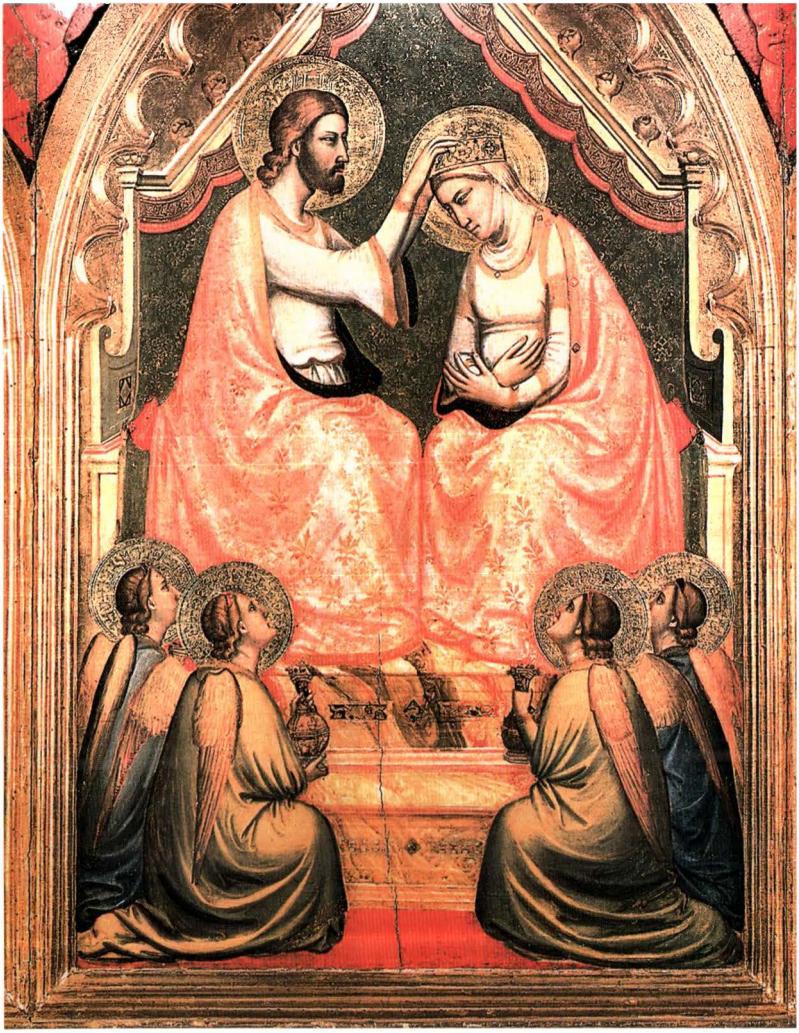
"Bunlar gerçekten altın gibi duran... [ve], bakması çok güzel olan şeyler."[51] Söz konusu kaplardaki üstün el işçiliği, altın yaldızlı oyma işler tasarlayıp gerçekleştiren İtalyan sanatçıların ilgisini çekmiş olmalıdır. Giotto'nun Washington'daki *Meryem ile Çocuk İsa*'sı (bkz. Resim 50), Meryem'in aşınmış halesi üstünde artakalmış, popüler İspanyol geometrik dokumalarından ilham alınma çeşitli arabeskler içerir ve sanatçının İslam üslubu hale süslemelerinden hoşlandığını doğrular. İçleri açık seçik hatlı, Doğululaştırılmış –çokluk sahte Arapçayla, ama bazen sahte Arapça ve sahte Moğolca karışımı– yazılarla doldurulmuş altın yaldızlı halelere, Giotto'nun yakın takipçisi Bernardo Daddi'nin resimlerinde de sıkça rastlanır.[52] Bu tür haleler 1350'ye doğru ortadan kalkmış görünüyor, ama 1420 dolayında Floransa'da yeniden canlandırıldı ve 1450 dolayında Kuzey İtalya'ya yayıldı.

Söz konusu haleleri Gentile da Fabriano'nun ilk Floransa tablolarında ansızın yeniden görürüz; bu resimlerin tarihi belli değil, ancak bunlar üslup bakımından, Palla Strozzi'nin ısmarladığı ve 1423'te tamamlanan muhteşem *Üç Mecusi'nin Tapınması*'ndan (Resim 58)

öncedir. Gentile, Kuzey İtalya'dan geldikten kısa bir süre sonra, muhtemelen 1419 ya da 1420 civarında o karakteristik açık seçik hatlı sahte Arap yazısıyla, Washington'da Gallery of Art'da bulunan *Meryem ile Çocuk İsa*'da Meryem'in halesini; Los Angeles, J. Paul Getty Museum'daki *Meryem'in Taç Giymesi*'nde ise Meryem'in halesi ile giysisini süsledi.[53] Gentile'nin muhtemelen bu işin başlangıç aşamaları sırasında resmettiği *Üç Mecusi'nin Tapınması* kadar Pisa'daki *Meryem ile Çocuk İsa*'da da (Resim 53), Meryem'in halesindeki yazı açıkça, Resim 57'de sergilenen Memluk tabağındakiler gibi rozetlerle dört eşit bölüme ayrılmıştır; bunun kuvvetle uyandırdığı izlenim, Gentile'nin dönemin ya da 14. yüzyılın pirinç eşyalarını inceleyerek, yazılardaki bölümlerin sayılarını Memluk tabak ve tepsilerinde olduğu gibi üç ya da dört ile altı ya da sekiz arasında değişen şekilde ayarladığıdır. Uşağın kuşağı üstündeki çarkıfelek deseni de, Memluk pirinç eşyalarından ödünç alınmış başka bir öğedir (bkz. Resim 48). Gentile'nin Floransa öncesi resimlerinden hiçbirinde dokuma ya da haleler üzerinde sahte Arap yazısı görülmediğinden, bunlar Floransa'nın sanatsal ortamından kaynaklanıyor olmalıdır. Gentile, haleleri Doğululaştırma fikrini muhtemelen Floransa'da daha önce yapılmış olan resimlerden aldı, bu arada yazının kompozisyon ve şekli için hem Memluk

54.





56.

Resim 56. Giotto ve yardımcıları, *Meryem'in Taç Giymesi*, y. 1330.
Baroncelli Şapeli, Santa Croce, Floransa.

Resim 57. Hem oyma, hem gümüş ve altın kakma pirinç tabak, Mısır ya da Suriye, y. 1300-50.
Aron Collection.

Resim 58. Gentile da Fabriano, *Üç Mecusi'nin Tapınması*'ndan ayrıntı, 1423.
Gallerie Nazionali degli Uffizi, Floransa.

pirinç eşyalarını, hem İtalyan dokumalarını göz önünde tuttu. Gentile'nin 1427'de Roma'ya doğru yola çıkmadan önce Toskana ve Orvieto'da resmettiği Meryem figürlerinde sürekli görülen sahte Arap yazılı haleler ve dokuma şeritleri, imgeyle özel olarak ilgili Kutsal Kitap ya da kudas ayini gibi kaynaklardan alınma Latinceyle çoğu kez yan yanadır.[54] Gentile, üstleri yazılı değişik obje ve dokumalarla, resim üslubuna dekoratif bir zenginlik ve kozmopolit bir incelmişlik katar.



57.



58.

Genç bir ressam olarak Masaccio,[a] Gentile'nin halelerine derhal karşılık verdi. Gerçekten, Masaccio'nun bilinen en eski eserindeki sahte Arap yazılı hale, Floransa'daki Vanni Castellani ailesi için resmedilen ve uzun bir süredir Regello'da San Giovanale a Cascia Kilisesi'nde bulunan 23 Nisan 1422 tarihli triptikteki[b] haledir; 1420'lerde belgelenen ilk hale budur.[55] Halenin, içinde çarkıfelek motifleri olan dört bölümlü kompozisyonu, Memluk pirinç eşyaları kadar Gentile'nin resimlerinden de ilham alınmış olabilir; ancak kertikli, beceriksiz yazısı ve asimetrik çiçek motifleri, her iki ilham kaynağının da çok uzağında kalmaktadır. Masaccio, bu tür haleleri yalnızca *Meleklerle Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa* gibi geleneksel sunak resimlerinde kullandı: Sonraki örnekler, Masolino da Panicale'yle[c] işbirliği içinde 1424-25 dolayında Floransa'da Sant'Ambrogio Bazilikası için gerçekleştirdiği (şimdi Uffizi'de bulunan) *Çocuk İsa*'nın ve bir meleğin üstünde; bir diğeri de 1426'da Pisa'daki Carmine Kilisesi için gerçekleştirdiği *Meryem*'in üstündedir (Resim 59).[56] Daha sonraki iki resimde, yazı ile rozetler daha sağlam ve dikkatli, gotik öğeler daha kuvvetli uygulanmıştır. Benzer yazılara Londra'daki levhada Meryem'in harmanisinin kenarında, gerdanlığında ve kol ağızlarında rastlanır. Özgün ve gotik üslubuna yatkın bir başka elden çıkma sahte Arap yazıları, Floransa'da 1420'lerde faaliyet gösteren ve hem Gentile'nin, hem Masaccio'nun takipçisi olan Giovanni Toscani'ye atfedilen çeşitli resimlerde Meryem'in haleleri üstünde[57] ve Fra Angelico'nun muhtemelen 1430'ların başında tamamladığı resimlerinde belirir.[58] Ondan sonra Doğululaştırıcı haleler Toskana resminde nadirdir. Bu bakımdan, Gentile'nin 1420'lerin hızlı sanatsal gelişmelerine katkısı asgari düzeyde ve geçici oldu.

Kısa ömürlü bu sahte Arap yazılı hale modasının, Floransa'nın 1421'de, o sırada önemli bir tahıl ürünleri kaynağı olan Tunus'taki başarılı diplomatik misyonlarıyla; keza 1422-23'te kısa süre önce ele geçirilen Pisa ve Livorno limanları aracılığıyla İskenderiye'yle doğrudan ticaretin başlatıl-

a Bilimsel perspektifin kullanımı konusundaki buluşlarıyla modern resmin önünü açan Rönesans ressamı (1401 San Giovanni Valdarno-1428? Roma) –ç.n.

b Birbirine menteşeli üç ahşap levhadan oluşan dini resimlere verilen ad –ç.n.

c Floransa ekolünden, Masaccio'nun ustası, erken Rönesans ressamı (1383 Panicale-1447? Floransa) –ç.n.

masını sağlayan Kahire'dekilerle bağlantılı olduğu düşünüldü.[59] Bu zaman çakışması ilgi çekici olsa da bizi bir sonuca götürmez. Elçilerin Kahire'den dönüşlerinin –bir resmi tatil ve katedralde bir Aşai Rabbani de dahil olmak üzere– kutlandığı halk şenlikleri, lüks İslam mallarına yönelik özel bir ilgiyi alevlendirmiş olması pek mümkün olan bir coşkuyla gerçekleşmişti, ama hale modası 1423'te zaten başlamış bulunuyordu. Üstelik, söz konusu resimlerle Tunus ve Kahire misyonlarına katılan başlıca kişiler arasında bilinen hiçbir bağ yok ve Gentile'nin *Üç Mecusi'nin Tapınması*'nı 1423 başında, hamisi Palla Strozzi'nin Milano'yla savaş çıkması durumunda alternatif deniz taşımacılığı anlaşmaları yapmak için Napoli'ye gittiği sırada bitirmek üzere olması gerekirdi.[60] Duccio, Giotto ve Bernardo Daddi gibi geçmiş örnekler ve Gentile'nin kendi üslubundaki güçlü süsleyici öğeler göz önüne alınırsa, Gentile'nin İslam üslubu hale ve dokumalarının arkasında sanat dışı bir motif aramak için bir neden yok. Bununla birlikte diplomatik zaferler ve İslam dünyasıyla ticareti büyütme umudu, Floransa ve Pisalı hamilerin gözünde bunların cazibesini hayli artırmış olabilir.

Kuzey İtalya resminin değişik süsleyici aksesuvarları arasında, 1450'lerde, özenli işlenmiş sahte Arap yazılı haleler ve dokuma şeritleri belirir. Bu haleleri Kuzey İtalya'ya, 1453'te biten Padova ikameti sırasında Floransalı heykeltıraş Donatello'nun tanıttığına dair önerileri destekleyen hiçbir sağlam bulgu yok.[61] Dönemin önde gelen Venedikli ressamı Jacopo Bellini,[a] yerel resim standardını 1450 dolayında, Venedik'teki Accademia'da ve Floransa'daki Uffizi'de bulunan o yarım boy Meryem portrelerinde belirlemiş olabilir, ama eserlerinin tarihlendirmesi emin olunamayacak denli kuşkuludur.[62] Jacopo'nun Brescia'da Sant'Alessandro Kilisesi'nde bulunan 1444 tarihli *Meryem'e Müjde*'sinde, ayrıca başka, muhtemelen daha eski resimlerinde –bunlarda geleneksel sahte Arap yazılı dokuma şeritlerinin hassas bir şekilde çizilmiş Jacopo'ya özgü versiyonları görülür– böyle halelerin yokluğu, Jacopo'nun Doğululaştırıcı halelerinin, 1423-25 civarında Gentile da Fabriano'yla Floransa'da yan yana geldikleri faraziyesinin doğrudan bir sonucu

a Erken Rönesans döneminin ünlü ressamlarından, ressam Gentile ve Giovanni Bellini'nin babaları ve yine bir ressam olan Andrea Mantegna'nın kayınpederi; Venedik resim sanatını önemli ölçüde etkilemiştir (y. 1400 Venedik-1470 Venedik) –ç.n.

olmadığını düşündürüyor.[63] Berlin'de Gemäldegalerie'de bulunan ve Francesco Squarcione'ye atfedilen *Meryem ile Çocuk İsa*, ressamın, Padova'daki atölyesinde yetişen çok sayıdaki genç sanatçıyı büyük ölçüde etkileyen dekoratif repertuvarının, 1455 dolayında süslü püslü sahte Arap yazılı dokuma şeritleri ve haleler içerdiğine işaret eder.[64] En önemli öğrencisi olan Andrea Mantegna (kayınpederi Jacopo Bellini'den de etkilenmiştir), 1456-59'da Verona'daki San Zeno Kilisesi için Padova'da gerçekleştirdiği sunak resmi gibi böylesine erken dönem eserlerinde bile Doğululaştırıcı süslemeleri benimsedi (Resim 60). Mantegna, sahte Arap yazılı halelere ve giysi şeritlerine ilaveten, Meryem'in tahtı altında bir Türk halısı ve Aziz Zeno'nun elinde Memluk üslubunda bir kitap cildi tasvir etti, cilde yaratıcı bir şekilde sahte Arap yazılı bir bordür de ekledi (bkz. Resim 132). Mantegna ve hamisi, Veronada'ki Benedikten tarikatına ait San Zeno Manastırı'nın başrahibi olan Venedik doğumlu ünlü hümanist Gregorio Correr, halı ile kitap cildinin dönemin İslami objeleri olduğunun kesinlikle farkındaydılar, ama üstlerindeki süslemeleri, kutsal figürlerin giysi ve haleleri için besbelli yakışıksız saymıyorlardı. O tarihte nadir olduğu kadar pahalı da olan halı ile kitap cildi, böyle objelere pekâlâ sahip olabilecek durumdaki Correr'in ve önde gelen koleksiyonlara ulaşması mümkün olması gereken Mantegna'nın seçkin zevk anlayışına ve konumuna iltifat niteliğindedir.[65] Mantegna ithal halıyla ve Doğu at-

59.



mosferi yaratan giysiler, haleler ve ciltle, resmin zengin süsleyici aksesuvar karışımına egzotizm ekler, ama hayal ürünü sahte Arap yazılı öğeler ressamın sanatında uzun süre devam etmemiştir.[66]

Sahte Arap yazılı haleler ve dokuma şeritleri, Filarete'nin[a] aşağı yukarı 1450'de Roma'daki Eski San Pietro Bazilikası için yaptığı bronz kapılar için eşsiz bir öneme sahiptir.[67] *İsa* (Resim 61), *Aziz Petros*[b] ve *Aziz Pavlos*[c] levhalarında, kumaşların dış kenarları boyunca uzanan şeritler kısmen klasik girlantlar ve melek başlarıyla kaplıdır. Levhaların çerçeveleri Latince yazılarla süslüdür, figürlerde ve üstlerindeki dökümlü kumaşlarda ise güçlü Bizans öğeleri görülür. Kapılardaki diğer kabartmalarda Doğu ve Batı Kiliseleri Konsili anılır: Konsil 1439'da Floransa'daki son toplantısında, Rum Ortodoks ve Roma Katolik kiliselerini birleştiren, hiçbir zaman yürürlüğe girmeyen bir deklarasyon yayınladı. Filarete, besbelli, kolay ele geçmez bu birleşik Kilise'nin farklı sanatsal

a İtalyan heykeltıraş ve mimar (y. 1400 Floransa-1469 Roma) –ç.n.

b (İng.) Saint Peter –ç.n.

c (İng.) Saint Paul –ç.n.



60.

Resim 59. Masaccio, *Meleklerle Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa*, 1426.
National Gallery, Londra.

Resim 60. Andrea Mantegna, *Melekler ve Azizlerle Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa* (San Zeno sunak resminin merkezi levhası), 1456-59.
San Zeno Kilisesi, Verona.



61.

Resim 61. Filarete, *İsa* (bronz kapı ayrıntısı), y. 1450.
San Petrus, Vatikan kenti.

Resim 62. Giotto, *Meryem ile Çocuk İsa* (tonozdan ayrıntı), 1304-1312/13.
Arena Şapeli, Padova.

Resim 63. Donatello, *Meryem ile Çocuk İsa Meleklerle* (Chellini Meryem'i), 1456.
Victoria and Albert Museum, Londra (A. 1-1976).

geleneklerini kendi anladığı şekilde harmanlamaya kalkıştı.

Giotto'nun dini imgeleri çerçevelemek için kendine özgü o melez sahte yazıyı kullanmasını açıklamak zor. Böyle bir yazıya Padova'daki Arena Şapeli'nin tonozunda yer alan *Meryem ile Çocuk İsa*'nın ve aynı yerdeki azizlerin çokrenkli çerçevelerinin orta şeridinde rastlanır; bunların izleri Washington'daki *Meryem ile Çocuk İsa* (bkz. Resim 50) ve Louvre Müzesi'ndeki *Aziz Francesco'nun Damgalanması*'nda, altın yaldızlı zemine kenar oluşturan kazıma şeritlerde varlığını korudu.[68] Resimleri çerçeveleyen kıyaslanabilir sahte yazılar, Giotto'yla ilişkilendirilen başka altın yaldızlı levha resimlerinde de ortaya çıkar.[69]

Önemli mimari formları ve –figüratif olmayan– süslemeleri Kuran ya da ithaf yazılarıyla çerçevelemek, geleneksel İslami uygulamaydı.[70] Sahte kûfi yazılı şeritler, Bizans Yunanistanı'nda 11. yüzyılın başından 12. yüzyılın ortasına kadar yontma mimari süslemelerde yaygındı ve sayısız 12.-13. yüzyıl Fransız ve Alman duvar resminde hem dini tasvirlerin etrafında çerçeve, hem mimari süsleme olarak görülür. Sahte kûfi yazılı çerçevelere dönemin Bi-

zans, Fransız ve Alman elyazması tezhiplerinde de rastlanır. Sahte kûfi, Güney İtalya'daki 13. yüzyıl Bizans üslubu duvar resimlerindeki çok sayıda örnekte mimari dekorasyon olarak kullanılsa da, böyle süslemeler Orta ve Kuzey İtalya'da herhangi bir ortamda nadiren karşımıza çıkar.[71] Bununla birlikte Giotto kuşağı sanatçılarının, Bizans tezhipleri ya da İslam objelerinden yeniden motif ödünç almak yerine, Avrupa duvar ve minyatür resmi geleneklerinden miras alınan çerçeve süslemelerini modernleştirmeleri muhtemel görünüyor, böylece bu süslemeler dönemin Doğu yazılarıyla ve sanatçıların kendi üsluplarıyla uyum sağlıyordu.[72] Aynı zamanda, Giotto'nun çerçeveleyici yazılarının İslami madeni eşyaları uzaktan andırması rasgele olmayabilir. Giotto'nun Padova'daki eşsiz, yuvarlak tonoz çerçevelerinin (bkz. Resim 62) dört parçaya bölünmesi, muhtemelen Giotto'nun Doğululaştırıcı halelerine ilham veren o aynı Memluk pirinç eşyasıyla (bkz. Resim 57) bağlantılıdır. Ne var ki altın yaldızlı halelerden ve levha çerçevelerinden farklı olarak, bu çokrenkli yuvarlaklar pirinç eşyayla hiçbir görsel ya da maddi benzerlik taşımaz.



62.



63.

Giotto'nun sahte yazıyı çerçevelemesinin anlamı, yazının kaynakları kadar şaşırtıcıdır. Dönemin Doğululaştırıcı sahte yazılarıyla gerçek yazı arasındaki güçlü ilişki bu ihtimali tartışma konusu yapsa da, söz konusu çerçeveleme sırf dekoratif amaçlı olabilir. Hem Arapça, hem Pakspa Kutsal Topraklar ve erken Hıristiyanlık çağıyla ilişkilendirildiği için, çerçevelerle, etrafını kuşattıkları imgelerin köken ve yaşı vurgulanabilirdi. Belki de söz konusu yazılarla evrensel bir inancın imgeleri, kilise kurumunun o dönemdeki uluslararası programıyla uyum içindeki bir sanatsal niyet belirtiliyordu.

Giotto'nun çerçeveleri, belki benzersiz bir 15. yüzyıl eseri hariç, yakın çalışma arkadaşlarının ötesinde sanatsal bir etki bırakmamış görünüyor. Donatello 1456'da Giovanni Chellini'ye, kendisini kısa süre önce tedavi eden Floransalı bir hekime, büyüklük ve şekil bakımından bir servis tabağı gibi olan, *Meryem ile Çocuk İsa Meleklerle* (Resim 63) adlı bir kabartma sundu: Kabartmanın düz kenarı altın yaldızlı bir sahte Arap yazısıyla süslüdür, zeminde ve merkezdeki figürlerin üstünde ise yaldız artıkları durur. Kabartmanın arka tarafı, ön yüzün negatif bir kopyasıdır ve merkezdeki imgenin birebir dökümlerini alırken kalıp olarak kullanmak niyetiyle yapılmıştır; oysa günümüze kalan örneklerde, orijinaldeki çerçeveleyici yazılar eksiktir.[73] Kabartma, kakma pirinç eşyaları andırsa da ve doğumda sunulan tepsilerle simgesel bir çağrışım oluştursa da, sanki figürlere göz seviyesinin üstündeki bir duvar deliğinden ya da tonozdan bakılmış gibi, alt görüş açısından çalışılmış bir imge görürüz. Objenin üslubu, Donatello'nun onu 1443'ten 1453'e kadar kaldığı Padova'da yaptığını düşündürür; Doğululaştırıcı bir çerçevenin yuvarlak bir delikten görülen figürlerle belirli bir şekilde bağdaştırılması ise, Giotto'nun Padova'da, Arena Şapeli tonozunda yer alan gök mavisi zeminli yuvarlak resimlerini (bkz. Resim 62) hatırlatır.

Sahte Arap yazıları 1520'lerden sonra İtalyan resminde nadirdir. Yüksek Rönesans dönemi sanatçıları, erken Hıristiyanlık çağı figürlerini klasik bir üslupta giydirmeyi, antik Roma harflerini ya da hümanist müstensihlerin[a] icat ettiği yeni yazıyı kullanarak, Latince ve İtalyanca okunaklı yazılar yazmayı tercih ettiler. Sözgelimi Rafaello'nun Accademia Car-

a Bir metne bakarak aynısını yazan kimse –ç.n.

rara'daki [Bergamo Belediyesi Kültür Enstitüsü] yaklaşık 1501-03 tarihli *Aziz Sebastiano* gibi erken dönem resimlerinde, bazı giysilerde geleneksel Doğululaştırıcı sahte yazılar görülse de, bunlar çok geçmeden ortadan kalkar.[74] Bu arada Doğu yazıları hakkında daha fazla bilgi sahibi olunmuştu ve bu konudaki cahillik sürüp gitse bile, hayal ürünü sahte Arap yazıları, 16. yüzyıl sanatçılarının ve onların hamilerinin bilgiyi sergilemeye biçtikleri yüksek değerle uyuşmuyordu. Nadir bir sahte Arapça örneğinde, 16. yüzyılın ortasına doğru karşımıza eski gelenek ile yeni bilginin tuhaf bir karışımı çıkar. Venedikli ressam Polidoro di Lanciano'ya atfedilen *Meryem ile Çocuk İsa Aziz Markos ve Petros'la* (Resim 64) başlıklı resimde, Aziz Markos sahte Arap yazılı yaka şeridi olan, yollu kumaştan basmakalıp bir Doğu Akdeniz entarisi giyer ve doğru yönde, sağdan sola doğru sahte bir Arapçayla yazar.[75]

İkinci Bölüm'de incelenen desenli dokumalar, İtalyanların İslami hat sanatının estetik niteliklerine hayranlık beslediklerini gösterirken, İtalyan resimleri Arap yazısının karmaşık bir şekilde algılandığını açığa vurur. İtalyanlar Arap yazısının Doğu'ya ait olduğunu fark ettiler, *tiraz* dokumaları ve Memluk madeni eşyaları vasıtasıyla da, Hıristiyanlığın doğduğu bölgede çok saygı gören bir konuma sahip olduğunu kavradılar. Üslup ve tekniği bakımından Batı'da kutsal emanet diye sayılanlara benzeyen İslami objeler, Avrupalıların dönemin Doğu Akdeniz maddi kültürünü yanlışlıkla erken Hıristiyanlık çağınınkiyle birleştirmelerini teşvik etti. Batı'nın, Hıristiyanlığın Doğu'daki köklerine gösterdiği büyük saygı, ayrıca o kutsal mirasa sahip olma ve onu koruma arzusu, bu yanlış anlamayı tahrik ediyordu. Haçlı Seferleri sırasında Hıristiyan Kutsal Topraklar'a duyulan kaçınılmaz ilgi ve Filistin'in Müslümanlarca yeniden fethinin hemen ardından bu ilginin İslam kültürü konusundaki cehaletle birleşmesi, Doğu'nun geçmişi ve mevcut hali arasında bir kafa karışıklığına yol açtı. Dönemin Doğu dünyasında saygı gören öğeler yanlış yorumlandı ve Batılılarca bunlara sahip çıkıldı. İtalyan resminde sahte Moğolcanın kısa bir süre görünmesi, bu fenomenin bir uzantısı olup Doğu yazılarının yanlış anlaşılmasına dikkatimizi çeker. Arap yazılarının çeşitli uyarlamalarında ve böyle yazıların üstünde görüldüğü İslami objelerde, sanatsal kaygılar



Resim 64. Polidoro da Lanciano'ya atfedilen *Meryem ile Çocuk İsa Aziz Markos ve Petros'la*, y. 1535-40.
The Walters Art Museum, Baltimore.

da önemli bir rol oynadı. Giotto ve çağdaşları, tasvirlerini daha canlı ve, kendi açılarından, daha doğru kılmak için, Doğu hilatlarının derhal tanınabilir bir versiyonunu geliştirdiler. Hale ve çerçeveler üzerindeki taklit yazılar, Doğu giysileriyle uyum içinde, süsleme bakımından çok incelikliydi, belki de böylece bunların evrensel bir inanışın imgeleri olduğu vurgulanıyordu. Avrupa'nın Kutsal Topraklar'la bağlantısının daha zayıf olduğu 15. yüzyılda, Doğululaştırıcı aksesuvarlar kullanan sanatçılar bunları genellikle daha özenli yapıyor ve egzotik niteliklerinin üstünde duruyorlardı. İtalyanlar erken Hıristiyanlık çağını bir antik Roma bağlamı içinde değerlendirdiklerinde, Doğu yazıları, giysileri ve haleleri ortadan kalktı.

İtalya'nın dindışı kültüründe değer verilen lüks Doğu malları, dini hayatta kullanılmaya ve dini resimlerde tasvir edilmeye devam etti, ancak zaman ya da yerin değil, bir saygı ifadesinin işaretleri olarak. İzleyen bölümde, İtalyanların İslam kültüründe özel bir anlam taşıyabileceğini fark ettikleri kimi halılar da dahil, dönemin ithal halılarının yükselen statüsünü ele alacağız.

Dördüncü Bölüm

HALILAR

Üstün kaliteli havlı el dokuması halıları, en azından 15. yüzyılın ortasından itibaren uluslararası ticarette en prestijli Doğu dokumasıydı. Doğu halılarının Rönesans sırasında itibar kazanmasına iki pazar faktörü yardım etti: Halı satın almaya yalnız en zengin Avrupalıların gücü yetiyordu ve moda halıların tedariki sınırlıydı. Halılar dönemin diğer mamul Doğu mallarından çok daha pahalıydı. 15. yüzyıl sonu İtalyan envanterlerinde, halılara 10 ile 70 florin ya da duka arasında, kakma pirinç eşyaların çoğuna 10'un altında ve perdahlı seramiklere yalnızca küçük sikkelerle değer biçiliyordu.[1] Henüz popüler olan halılardan, 1520'de Venedik'ten Londra'ya yollanan altmış kadarının değeri 1.000 dukadan fazlaydı.[2] Üstelik en kaliteli halılar, en zengin İtalyanların saraylarında teşhir ettikleri tablo ve heykeller kadar değerliydi. Sözgelimi Lorenzo dei Medici'nin 1492 yılı malvarlığı envanterinde, değerleri 70 ve 30 florin olan geometrik desenli masa halıları; 60 florin değerinde başka bir geometrik desenli halı; 30 ve 20 florin değerinde Medici hanedan armalı, geometrik desenli halılar; toplam değeri 300 florin olan, Uccello'nun[a] şimdi Uffizi, Louvre ve Londra'da National Gallery'de bulunan San Romano Muharebesi'ne ait üç büyük levha resmi dahil, Pesellino ve Uccello tarafından yapılmış altı *spalliera* resmi (duvar ve mobilyalara uygun ısmarlama eserler) ve Antonio Pollaiuolo'nın her biri 20 florin değerindeki üç büyük Herkül resmi listelenir.[3] Lorenzo'nun en kaliteli masa halısı, Luigi Martelli'nin 1493'te sahip olduğu iki Donatello heykelinden: 50 florin değer biçilen bronz bir Aziz Yahya'dan[b] ve 25 florin değerinde mermer bir Davut'tan daha değerliydi.[4] Bununla birlikte, ödeme gücü olan İtalyanlar bile bazı halıları satın almakta güçlük çekiyorlardı. Lorenzo dei Medici'nin İstanbul'daki temsilcisi, 1473'te işvereninin istediğinden daha düşük kaliteli bir masa halısı gönderdi, çünkü en kaliteli ıs-

a Asıl adı Paolo di Dono olan, ama hayvan sevgisinden dolayı soyadını "kuş" anlamına gelen "Uccello'ya çeviren Floransalı Rönesans ressamı (1397 Floransa-1475 Floransa) –ç.n.

b Türkçede ayrıca Yuhanna ya da bazı Batı dillerindeki karşılığıyla John ya da Jean olarak da geçer –ç.n.

marlama armaları yapan halı üretim merkezi fazlasıyla uzaktı.[5] Büyük halılar da yeterli sayıda tedarik edilemiyordu.[6] Bu nedenle, kraliyet aileleri ile kentli seçkinlerin halılarını hem gerçek hayatta, hem ısmarladıkları sanat eserlerinde statü simgeleri olarak teşhir etmeleri şaşırtıcı sayılmaz.

Doğu halıları İtalyan resminde ilk defa 14. yüzyılın başında görüldü; halıların hem sayısı, hem tasvir kaliteleri 15. yüzyılın ortası ile 16. yüzyıl arasında önemli ölçüde arttı. Bu ani artış birbiriyle örtüşen çeşitli gelişmelerden kaynaklanıyordu. Bu gelişmeler resim üslubundaki değişimler, geometrik desenli yüksek kaliteli halıların İtalya'ya gelmesi ve lüks ev döşemeleri satın almaya ve teşhir etmeye ilginin artmasıydı. İtalyanlar rekabet gücü olan bir halı sanayisi geliştirmek için sürekli bir çaba göstermeseler de, Doğu halılarının resmedilen imgeleri, diğer İtalyan süsleme sanatlarının hızlı büyümesini körükleyen zevk anlayışına ve talebe işaret ediyor. Gerçekten, tablolar İtalyanların Doğu halılarının kullanımını nasıl değiştirdiklerini gösterdiği gibi, evde kullanılan objelere ve çevrelerine yeni bir gözle baktıklarının sinyallerini verir.

20. yüzyılda gün ışığına çıkarılan 15. ve 16. yüzyıl halıları, bunları tanımlayıcı bir üslupla resmeden Avrupalı ressamların dikkat çekici ölçüde hatasız olduklarını kanıtlar. 15. ve 16. yüzyıl İtalyan resimlerindeki zemin[a] ve bordür desenlerinin çoğunun, günümüze kalan halılarda var olduğu görülür; imgeler ve korunmuş örnekler de, karşılaştırmayı mümkün kılan bir çeşitlilik yelpazesi sunar. Bununla birlikte 14. yüzyıl imgelerini doğrulayan az bulgu var. Avrupa resmindeki Doğu halısı tipleri, bunların ne denli doğru tasvir edildiği ve resmedilen imgelerin halıcılığın erken dönem tarihi bakımından taşıdığı belgesel değer iyice incelendi, dolayısıyla burada kısaca anmakla yetineceğiz. Bu araştırma açısından en önemlisi, İtalyan sanat hamiler ile sanatçıların halılara verdikleri önemdir.

Doğu halıları İtalya'ya 1320'lerde, günümüze kalmış en eski tasvirinden en az onlarca yıl önce getirilmeye başlamış olmalıdır. Venedik 1220'de, Doğu Anadolu'ya hükmeden Rum Selçukluları'yla ticari ilişkiler kurdu; geometrik desenli havlı halılar Anadolu'da 13. yüzyılın başından beri üretili-

a Metinde "*field*": Halıcılıkta halının tasarımının bordürle (halının kenarıyla ya da kenar suyuyla) kuşatılan bölümüne verilen ad; Türkçeye İngilizceden harfi harfine bir çeviriyle "tarla" olarak da girmiştir –ç.n.

yordu. Marco Polo'ya göre Konya çevresinde imal edilenler dünyanın en kaliteli halılarıydı.[7] 1295 yılı papalık envanterinde listelenen yer yaygılarının içinde eski ve yıpranmış olarak tarif edilen havlı bir yaygı var.[8] Ama 13. yüzyıl İtalyan tablolarında havlı halıları gösteren belirgin bir tasvir yok. [9]

14. yüzyıl tablolarında, havlı halıları düz dokuma kilimlerden ya da diğer döşemelik kumaşlardan ayırt etmek çoğu zaman olanaksız olsa da, bunların önemli bir bölümünde halıların tasvir ediliyor olması gerekir: Paralel uzanan seri çizgilerle, uzun düğümlü hav sıraları gösterilir.[10] Bu tür en eski tasvir, Simone Martini'nin yaklaşık 1316-19 tarihli *Toulouse'lu Aziz Louis Napoli Kralı Robert d'Anjou'ya Taç Giydiriyor* başlıklı resmidir (Resim 65); resimdeki halı, işlev ve tasarımı tipik olan bir halıdır. Aşağı yukarı 15. yüzyılın ortasına kadar bütün bu halılar yeri örtmek için kullanılır: Yaşayan önemli bir kişinin kürsüsünün önüne, şenlikli bir dini tören mekânına, Meryem'in tahtının altına ya da yatak odasına serilir. Tablolardaki figürler halıların üstünde ayakta durur, diz çöker ya da üstüne otururlar: Halı onların yüceltilmiş konumlarını belirtir ve çok saygıdeğer bir alanı fark edilir kılar. Tablolardaki figürleri, İslam dünyasında gelenek olduğu gibi doğrudan halı üstünde otururken, halılardan deruni bir görsel ve dokunsal zevk alırken gösteren hiçbir tasvir mevcut değil.[11] Çoğu resimde yaygı tasarımı yalnızca kısmen görünür ve görülebilen tüm alanlar, stilize hayvan motifleri içeren geometrik bölümlerdir. Tasvirlerin çoğunluğunda gösterilen, Simone'nin sırt sırta vermiş kuşları türünden Bizans üslubu tasarımlardan günümüze kalan hiçbir örnek yok. Bununla birlikte birkaç resimde, Çin'den ilham alınma Anka kuşu ve ejderha desenine rastlanır, giderek sayıları artan bilinen örnekler de bu desenin varlığını doğrular. Sözgelimi Domenico di Bartolo'nun[a] 1440 tarihli *Terk Edilmiş Çocukların Evlenme Töreni*'ndeki[b] (Resim 66) büyük halı, dönemin bir örneğini yakından andırır (Resim 67); bu örnek muhtemelen daha çok sayıda tekrarlı deseni olan bir halının parçası-

a Siena resminde erken Rönesans'ın temsilcisi ve 15. yüzyılın gerçekçi resim tarzının öncülerinden olan İtalyan ressam (y. 1400 Siena-1447 Siena) –ç.n.

b Siena'da Santa Maria della Scala Hastanesi Şapeli'nde yer alan bu fresk, dönemin İtalya'sındaki bir gerçeğe parmak basar: Evlilik dışı çocukların sayısı 15. yüzyıl ile 16. yüzyıl arasında hızla çoğaldı ve sosyal bir soruna dönüştü. Çeşitli İtalyan kentlerinde birçok kurum, sokağa bırakılmış yüzlerce çocuğun hayat şartlarını düzeltmeye çalıştı. Fresk, bir bakıma, üzücü bir öykünün mutlu sonunu tasvir eder –ç.n.

dır.[12] Jacopo Bellini'nin Brescia'da Sant'Alessandro Kilisesi'nde bulunan 1444 tarihli *Meryem'e Müjdesi*'ndeki küçük bir halıda, Resim 67'deki halıyla aynı ana bordürü görürüz, ama renkler yer değiştirmiştir. Kısmen görünen zemin deseni, bir zamanlar Münih'te Bernheimer Koleksiyonu'nda bulunan bir 15. yüzyıl sonu ya da 16. yüzyıl örneğiyle bağlantılıdır.[13]

Bizans dokuma tasarımlarıyla ve bu yöreye ait sonraki Büyük Desenli Holbein[a] halılarıyla ilişkilerinden dolayı, bu erken dönem halılarının Batı Anadolu'nun farklı yerlerinde üretildiği sanılıyor. Kahire'nin ortaçağ yerleşim yeri Fustat'taki kazılarda, 13. yüzyıl ile 15. yüzyılın başı arasındaki döneme ait birçok Anadolu halısının parçaları çıkarıldı; bunlardaki tamamen geometrik tasarımlar, İtalyan tablolarında rastlanan hayvan desenlerine baskın çıktığından, İtalyanlar figürlü desenleri tercih etmiş olsalar gerekir.[14] Halılar, Sienalı sanatçıların 1450 öncesinden kalma iki resminde tasvir edilir; Avignon papalarının[b] mülkiyetinde olduğu bilinen bir halıda, Avignon'daki Papalık Sarayı'nda geçen birtakım sahnelerde hayvan tasarımına rastlanır.[15] Dönemin İtalyan tören sahnelerinde tasvir edilen halıların da, hami ya da kurumlara ait olması mantıklı görünüyor: Örneğin Simone'nin tablosu Napoli kralı Robert'e, Domenico di Bartolo'nun tablosu Santa Maria della Scala Hastanesi'ne (Siena) aittir. Oysa 15. yüzyılın başına ait bazı *Meryem'e Müjde* resimlerindeki halılar, gerçek örneklerden ziyade aynı konuyu işleyen 14. yüzyıl resimlerinden alınmış gibi duruyor.[16] Hayvan figürlü halı imgelerinin pek çoğunun Siena kaynaklı olması, yerel zevkleri ve/veya sanatsal üslubu yansıtıyor olabilir. Yüksek kaliteli geometrik desenli halıların İtalya'ya gelmeye başlamasından yirmi yıl kadar sonra, 1470'lerde bu halılar İtalyan resminde görülmez olur. Hayvan figürlü halıların resmedilmiş görüntüleri, İtalyan koleksiyoncu ve sanatçıların, sonraki ithal halılara kıyasla daha az beğendikleri kaba, günlük kullanıma yönelik parçaların söz konusu olduğu izlenimini uyandırır. Simone Martini gi-

a Alman ressam Genç Hans Holbein'ın 1532 tarihli bir resminde görünen bir halı türünden dolayı bu adla anılan Anadolu halısı; desenlerine göre Büyük Desenli ya da Küçük Desenli Holbein diye adlandırılır; "Holbein" Türkçede "Holbayn" olarak okunur, kimi halıcılık kaynaklarında böyle yazıldığı da olur –ç.n.

b Fransa'nın güneydoğusundaki Avignon kenti 1309-1378 arasında papalık makamı olarak kullanıldı ve Roma Katolik Kilisesi'ndeki büyük bölünme sırasında, 1378'den 1417'ye kadar, sonradan kilise tarafından "anti-papa" adıyla yasadışı ilan edilen papaların konutlarını barındırdı –ç.n.



65.

bi, İtalyan ressamlar genellikle hayvan figürlü halılardan ziyade dönemin ipekli ve kadifelerinin tasarımlarına çok daha fazla ilgi gösterdiler.

Yeni geometrik desenli halıların aşağı yukarı 15. yüzyılın ortalarında gelmeye başlamasından sonra, İtalyan ressamlar Doğu halılarını nadiren yere serilmiş ya da bir hükümdarın tahtının önünde tasvir ettiler. Meryem'in ya da bir azizin tahtının altına serilmiş olarak gösterilmesi ise bir istisnaydı. Dönemin hem dinsel, hem dindışı resimlerinde halılar yıpranmaktan uzak bir şekilde zeminden yukarıda tasvir edilir ve sanat eserleri olarak sergilenir. Halılar, üzerlerine bir şey konmaksızın yere serilmiş; mobilyaların, mimari öğelerin üstlerine atılmış ya da duvara asılmış olarak

Resim 65. Simone Martini, *Toulouse'lu Aziz Louis Napoli Kralı Robert d'Anjou'ya Taç Giydiriyor*, y. 1316-19.
Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli.

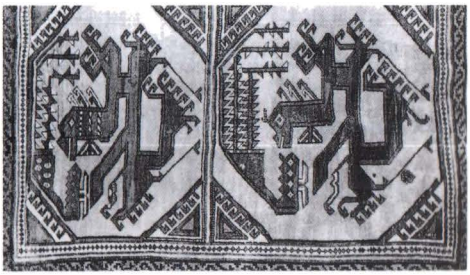
Resim 66. Domenico di Bartolo, *Terk Edilmiş Çocukların Evlenme Töreni*, 1440.
Santa Maria della Scala Hastanesi, Siena.

Resim 67. Anka kuşu ve ejderha tasarımlı halı, Anadolu, 15. yüzyılın ilk yarısı ya da ortası.
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, Berlin (I.4).



66.

durur, böylece parlak renklerinin girift tasarımları açıkça görülebilir. Yeni geometrik desenli halıların, bunları geleneksel mekânlarında gösteren en eski iki resminde bile, halılar ayrıntılı tasvir edilmiş tasarımları kolayca görülebilecek bir halde yerleştirilerek, güzellikleri çarpıcı bir şekilde vurgulanır: Halılardan birisi, Piero della Francesca'nın 1451 tarihli, Rimini'de Tempio Malatestiniano'da bulunan *Sigismondo Malatesta Aziz Sigusmondo'nun Huzurunda*'da,[17] diz çöken haminin önüne; diğeri ise Mantegna'nın 1456-59 tarihli San Zeno sunak resminde (bkz. Resim 60), Meryem'in tahtının altına serilidir. Halıların yayıldığı bu yeni yerler, koleksiyoncu ve sanatçılar arasında söz konusu halıların itibarının benzer şekilde arttığına işaret eder. Bir-



67.

çok İtalyan, 16. yüzyılda –çoğu kez Kuzey İtalya'da, ama aynı zamanda Floransa ve Roma'da– kendilerini değer verilen bu masa halılarıyla, zenginlik, statü ve zevklerinin simgeleriyle gösteren portreler yaptırdı.

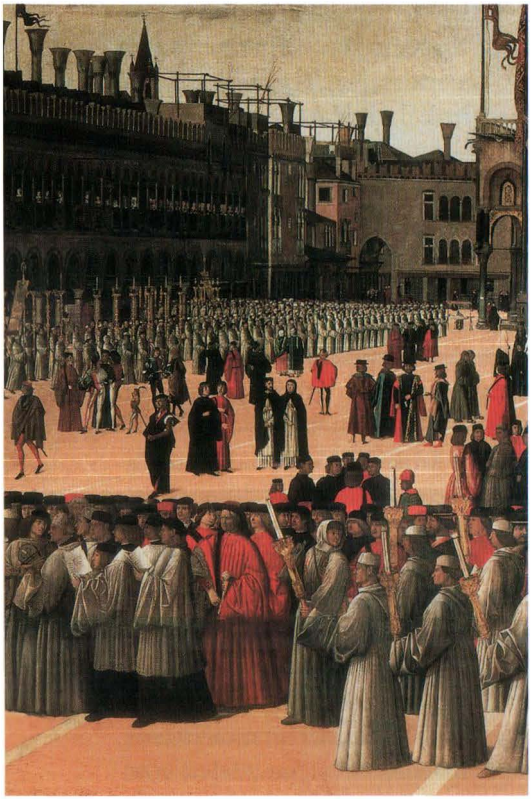
Halıların yerel ortamlarda tasvir edilmesinde, aşağı yukarı 1475'ten sonra hızlı bir artış olur ve bu artış, 16. yüzyılın ilk çeyreğinde, tam da lüks ev döşemeleri talebinde muazzam bir sıçrama olduğu ve gösterişçi tüketimin bir yüksek kültür ifadesi haline geldiği sırada doruğa çıkar.[18] Bireyler, 15. yüzyılda, bir iki odayı nadiren geçen uyuma ve yaşama mekânlarındaki döşemelerin ayrıntılı hesabını ve envanterini tutmaya başladılar. Bu kayıtlar 15. yüzyılın sonundan 16. yüzyılın sonuna kadar döşemelerin hem miktarında, hem çeşidinde sürekli bir artış olduğunu gösteriyor. Sık sık tek oda halinde birleştirilen yatak ve çalışma odası, İtalyan Rönesans konaklarının odak noktasıydı. Gücü yeten İtalyanlar bu odaları, ithal halı dahil, üstün sanat objeleriyle döşediler. Zenginler bile yatak dışında ancak birkaç parça mobilyaya sahip oldukları halde, masalarını (bkz. Resim 81), peykelerini (bkz. Resim 69) ve sandıklarını değerli Doğu halılarıyla süslediler. Tablolarda halılar ayrıca görkemli yemek masalarının üstünde, daha küçük beyaz örtüler tarafından korunmuş halde görülür (bkz. Resim 78).[19] Lorenzo dei Medici masa için olanlar da dahil, en iyi halılarını yatak odasının dışındaki bir sandıkta tutuyor, bu yolla halılar korunuyor ve özel günlerde el altında oluyordu. Bu sandığın ve yakındaki bir yazı masasının üstündeki halılarla, sarayın diğer odalarında yemek masalarıyla çalışma masalarının üstünde ya da yerde duranlar, yıpranmış ve/veya düşük değerli halılardı.[20] Yatakların yanına zarif bir halı konması son derece ender rastlanan bir lüksmüş gibi görünüyor. I. Cosimo dei Medici 1545'te Kahire'ye yatak yanı için iki çift havlı halı ısmarladı; halılar bir ya da iki yıl sonra geldi. Cosimo'nun seksen altı havlı halının listelendiği 1553 envanterinde sadece bu halılar, kullanılmış ya da yıpranmış diye tanımlanmamıştır.[21] Lorenzo Lotto'nun[a] British Museum'daki bir çiziminde, dünyevi zevklere dalmış bir halde gösterilen bir rahibin yatağının yanı başında küçük bir halı görülür.[22]

a Renkleri büyük bir beceriyle kullanan, ayrıntılara düşkün, tüm zamanların en iyi portre ressamlarından biri sayılan Rönesans sanatçısı (y. 1480 Venedik-1556/57 Loreto) –ç.n.

Yukarıda belirtildiği üzere, Lorenzo dei Medici'nin en değerli halılarının hepsi geometrik tasarımlıydı. Kardinal Francesco Gonzaga'nın efsanevi koleksiyonunun 1483 yılı envanterinde liste edilen çeşitli halıların arasında en az on tanesi, muhtemelen yeni geometrik desenli Anadolu halılarındandı.[23] 16. yüzyılın Floransa ve Venedik envanterlerinde sık sık on ya da daha fazla Doğu halısı listelenir ve farklı köken adları verilir: "Cagiarini" (Mısır'dan gelen Memluk tasarımlı halılar), "damaschini" (ya Şam'da satılan Memluk veya Türk halıları ya da belki Şam yöresinde yapılan Memluk tipi halılar), "barbareschi" (Kuzey Afrika), "rhodioti" (muhtemelen Rodos üzerinden ithal edilen halılar), "turcheschi" (Osmanlı) ve "simiscasa" (Çerkez ya da Kafkas). İran halıları 17. yüzyılın başından önce nadiren anılır.[24]

İtalyanlar halılarını gösterişçi bir tarzda alenen teşhir de ediyordu. Tatil ya da yortularda, böylesi bir savurganca teşhirle, toplumsal olduğu kadar bireysel refah da kutlanıyordu. Tüccarlar ile diplomatlar, halıların Kahire sokaklarında sultanların geçiş yoluna törensel bir şekilde döşendiğini mutlaka görmüşlerdi,[25] ama İtalya'da âdet, halıları özel saray ve devlet binalarının pencere, balkon ve korkuluklarından sallandırmaktı. Roma'daki San Giovanni Laterano Bazilikası'nda bulunan, Papa VIII. Bonifacius'u saray balkonundan Jübile'yi ilan ederken gösteren yaklaşık 1300 tarihli bir fresk, gerçi bu olayda kullanılan halı büyüklüğündeki dokuma, köşeleri yuvarlak olduğu için bir halı olmasa da, halı asmanın eski ve saygı gören bir uygulama olduğuna işaret eder.[26] 15. yüzyılın başına ait Floransa *cassone* (sık sık resimlerle süslenen sandık) kapaklarında, saray pencerelerinden sarkıtılmış, arma işaretleri gibi duran geometrik ve stilize hayvan desenlerine sahip halı büyüklüğünde dokumalara rastlanır. Bunlar teşhir için yerel olarak dokunmuş olabilir; nitekim başka işlevlerle karşımıza çıkan ithal halılar ile bunlar arasında bir rekabet yokmuş gibi görünüyor.[27] Floransa kadırgalarının İstanbul'a doğrudan yelken açtıkları 1461'de, yerel yönetim, kamu binalarının halılarla süslenmesini resmi politika haline getirdi: Yasa yoluyla kaptanlardan, böyle halıların satın alınması için bir fona 12 florin ödemeleri talep edildi.[28]

Doğu halılarının gösterişçi bir tarzda teşhiri –halılar aşırı kârlı bir yeniden ihraç ürünü oldukları ve Cumhuriyet'in ticari gücüyle ilişkilerini



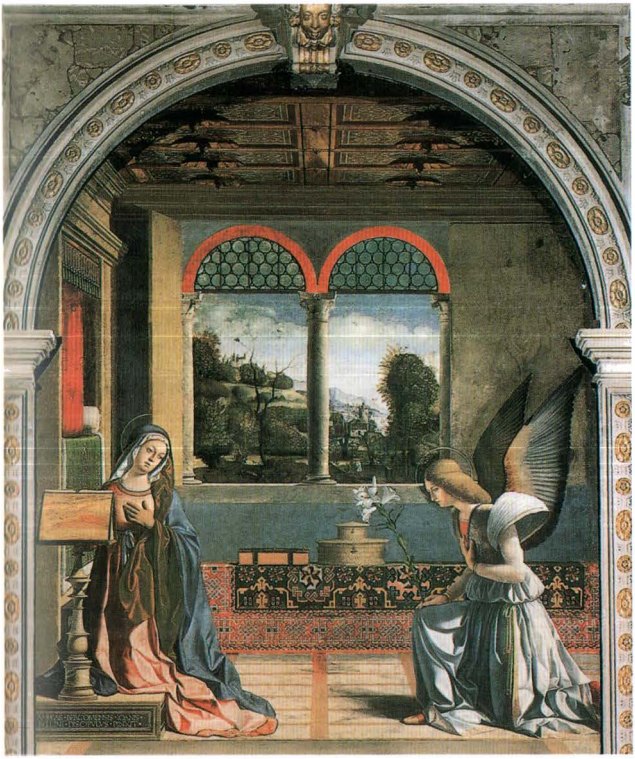
68.

Resim 68. Gentile Bellini, *San Marco Meydanı'ndaki Tören Alayı*'ndan ayrıntı, 1496.
Gallerie dell'Accademia, Venedik.

Resim 69. Andrea Previtali, *Meryem'e Müjde*, y. 1508.
Santa Maria del Meschio Kilisesi, Vittorio Veneto, Treviso.

Resim 70. "Küçük Desenli Holbein" halısı, Anadolu, 16. yüzyıl.
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, Berlin (82,894).

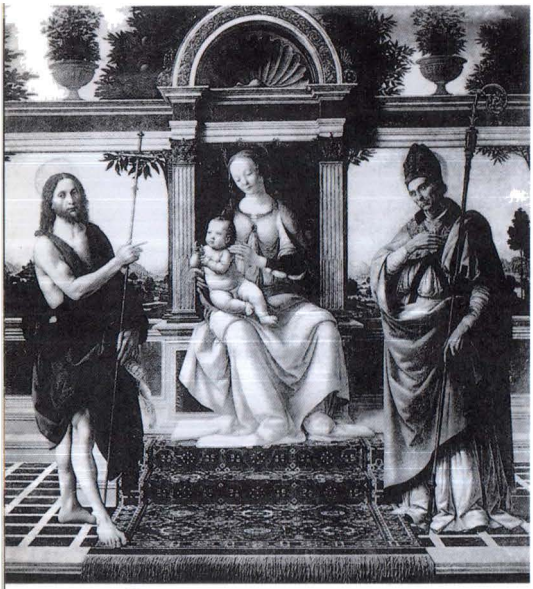
simgeledikleri için– özellikle Venedik'te önem taşıyordu. [29] İngiltere kralı VIII. Henry'e ait 1547 yılı envanterinde bu ticaretin büyüklüğü doğrulanır, çünkü listelenen yaklaşık beş yüz halının çoğu, normal olarak Venedik'ten satın alınan Türk halılarıdır.[30] Gentile Bellini, Aziz Markos'un Venedik'teki yıllık tören alayı sırasında meydana gelen bir mucizeyi anan 1496 tarihli bir tabloda, San Marco Meydanı'na bakan konakların cephelerinden sarkan bir dizi halı gösterir (Resim 68). Venedik Senatosu kâtibi Marin Sanudo'nun (1466-1536) günlükleri, meydanın etrafındaki hükümet binalarının tören alayları için halı ve duvar halılarıyla cömertçe süslendiğini doğrular. Örneğin 8 Eylül 1515'teki Meryem Ana Yortusu'nda, Dukalık Sarayı'nın cephesine boydan boya Kahire, Çerkez ya da Kafkas halıları ve başka halılar kadar, duvar halıları ile bayraklar da asılmıştı.[31] Sanudo'nun tasvir ettiği en debdebeli halı teşhirlerinde büyük ittifaklar kutlanmıştı: Fransa ve Almanya'ya karşı papa ile İspanya'nın 1511 Kutsal İttifak'ı; Almanya ile İspanya'ya karşı papa, Milano, Floransa ve Fransa'nın 1526 Cognac İttifakı; görünüşe bakılırsa burada



69.



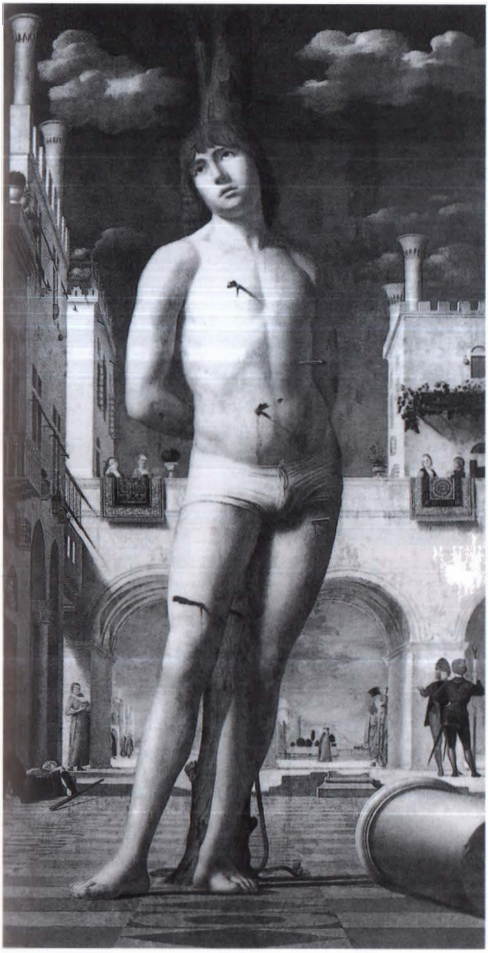
70.



71.

Resim 71. Lorenzo di Credi, *Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa Vaftizci Aziz Yahya ve Arezzolu Donato'yla* (Madonna di Piazza), y. 1475-1480.
Cappella del Sacramento, Pistoia Katedrali (Toskana).

daha önceki bir olayın, papa, Milano, Almanya ve İspanya'nın, İtalya'da sürmekte olan Fransız istilasını durdurmak için 1495'te kurdukları birliğin şerefine yapılan kutlama örnek alınmıştı. 11 Ekim 1511'deki tören alayı için, meydana bakan Dukalık Sarayı halı ve duvar halıları (ya da dokumalarıyla) kaplanmıştı; en azından duvar halıları, meydanda bir mağazası olan ve sarayı 1495'teki gibi süslemek isteyen Maestro Stephano adlı biri tarafından ödünç verilmişti.[32] 8 Temmuz 1526'da yalnızca Dukalık Sarayı'nın ana cephesinde farklı seviyelerde üç sıra halı asılıydı, her sırada da yirmi halı vardı; San Marco Meydanı'nın güneyinde, Procuratie Nuove'de bulunan konaklara gelince, bunlar meydanın kuzeyinde bulunan Procuratie Vecchie'deki konaklar gibi süslenmiş, her pencereye bir de kadın yerleştirilmişti, nitekim Bellini'nin resminde de Procuratie Vecchie'deki konakları görürüz.[33] 1571'de İnebahtı'da Osmanlı donanmasına karşı kazanılan ve ticareti artırma beklentileri sunan Venedik zaferini kutlamak için yapılan üç günlük şenlikte, tüccarlar Rialto'yu halıyla kapladılar.[34] Vittore Carpaccio'nun 1495 tarihli, Azize Ursula'nın öykülerini



72.

Resim 72. Antonella da Messina, *Aziz Sebastian*, 1478-79.
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Resim 73. "Büyük Desenli Holbein" halısı, Anadolu, 16. yüzyıl.
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, Berlin (83,522).



73.



74.



75.

temsil eden resim dizisindeki Venedik sahneleri, törensel durumlarda halıların gondol, liman ve köprüler kadar konaklarda da teşhir edildiğine işaret ediyor.[35] Özellikle Venedik ve Kuzey İtalya'da gerçekleştirilen tablolardaki kent peyzajlarında, halılarla günlük hayatta nasıl alenen gösteriş yapıldığı



76.



77.

da görülür (bkz. Resim 72, 74). Ruhban sınıfından olmayanların oluşturduğu bir kardeşlik cemiyetinin, Scuola di San Rocco'nun arşivlerinde, halıların Venedik kent hayatının her yerinde insanın karşısına çıktığı kayıtlıdır. Cemiyet yöneticileri 1541'de kilise sunakları ya da elçi ve başka mevki sahibi kişilerin ziyaretleri için iki halı almayı düşündüler, ama daha sonra, çar-

Resim 74. Carlo Crivelli, *Bakire Meryem Müjdeyi Veriyor*, 1482.
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Resim 75. "Crivelli" halısı, Anadolu, 15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı.
Iparmüvészeti Múzeum, Budapeşte (14940).

Resim 76. Gentile Bellini, *Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa*, 15. yüzyıl sonu.
National Gallery, Londra.

Resim 77. Girintili desenli seccade, Anadolu, 15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı.
Topkapı Sarayı Müzesi (13/2043).

pıcı bir statü simgesi olarak, muhteşem bir halı almaya karar verdiler. Hâlâ *Scuola*'da olan muazzam bir Memluk halısının, satın alınan o halı olduğu öne sürülmüştür. Yöneticiler 1568'de, bunu ya da başka bir büyük Memluk halısını korumak için, halının ödünç verilmesine izin veren üyelere ceza kesilmesini gerekli buldular. Başka Venedik belgeleri, halı ya da duvarlara asılan dokumaları kiralamanın yaygın bir uygulama olduğuna işaret eder.[36]

Pahalı halılarını gösteren tabloları ısmarlayan İtalyan seçkinleri, hiç kuşkusuz bunların ayrıntılarıyla tasvir edilmelerini istiyorlardı. Ne var ki 15. yüzyılın son dönemindeki ressamlar, yeni halıların girift desenlerini taklit ederek hem hamilerini memnun edeceklerini, hem hünerlerini sergileyebileceklerini mutlaka kendi başlarına keşfetmiş olmalılar. Üstelik, dönemin geometri tutkusunu hesaba katarsak, bu halıların tasarımları sanatçıları büyülemiştir mutlaka: İçlerinden bazısı tek tek halıların malzeme kalitesine ve benzersiz özelliklerine ilgi duyarken, birçoğu da halıların estetik niteliklerini kendi sanatlarıyla bütünleştirmek için salt taklidin ötesine geçti.

Geometrik Anadolu halısının en eski tipini gösteren, biri Veneto, diğeri Toskana kökenli iki dikkat çekici tasvirde, duyarlılık ve üslup farklarının dramatize edildiğini görürüz (bkz. Resim 69-71). Bu halı tipi, erken dönem Doğu halılarının Avrupa'da resmedilen imgelerinin, korunan halı örneklerinin kendisinden daha iyi bilindiği ve değişik halı tasarımlarına bunları tasvir eden sanatçıların adlarının verildiği 20. yüzyılın başından bu yana, Küçük Desenli Holbein diye anılıyordu. Alman ressam Hans Holbein'ın bu halı tasarımını harikulade tasvir etmesine rağmen, özellikle Piero della Francesca ve Mantegna gibi İtalyan sanatçılar halıyı ilk kez ve daha sık tasvir ettikleri için, halı pekâlâ başka adlar da taşıyabilirdi.[37] Halının zemini, girift geometrik ve hasır örgü kompozisyonlu, birbirini sırayla izleyen sekizgen ve haç görünümlü şekillerden meydana gelir, erken dönem örneklerindeki bordürler ise sahte kûfî süslemelidir. Hem incelikli, hem kolayca çeşitli büyüklüklere uydurulabilen desenin, Anadolu'nun Uşak bölgesinde ticari üretim için tasarlandığı sanılıyor.



78.

Resim 78. Jacopo Bassano, *Lazaros ve Zengin Adam*, y. 1554.
The Cleveland Museum of Art, Delia E. and L. E. Holden Funds (1939.68).

Bergamolu ressam Andrea Previtali'nin, yaklaşık 1508 tarihli *Meryem'e Müjde*'sindeki (Resim 69) halının bir sıranın üstünde uzunlamasına teşhir edilmesi, izleyiciye halının tasarımı ile renklerini tam anlamıyla değerlendirme ve sanatçının tasvirci gücünü takdir etme fırsatı verir. Zeminin parlak yeşil tabanı,[a] Küçük Desenli Holbein halılarında yaygın görülür ve sekizgenler ile madalyonlar, Resim 70'teki

a Metinde "*ground*": Halıcılıkta halının ana desenini öne çıkaran fon rengi –ç.n.



78.

16. yüzyıl halısıyla yakından bağlantılıdır.[38] Resmedilen halının "sonsuz düğüm" denilen kûfî yazılı bordür deseni,[a] Keir Koleksiyonu'nda bulunan 15. yüzyılın sonuna ait parça halının bordüründeki desene benzer, hatta parça halının bordürü Mantegna'nın San Zeno sunak resmindeki halının bordürüyle daha da yakın bir benzerlik taşır (bkz. Resim 60).[39] Previtali ha-

a Bu stilize kûfî yazı deseni genellikle halıların bordürlerinde kullanılır ve başı sonu olmayan, iç içe girmiş dik açılı dar şeritlerden oluşur; Buda'nın sonsuz bilgeliğini simgelediğine inanılan benzer bir süs Tibet'te de kullanılır ve söz konusu desenin Batı terminolojisindeki karşılığı da "sonsuz düğüm"dür –ç.n.



80.

Resim 79. Lorenzo Lotto, *Azize Katerina'nın Efendisi Niccolò Bonghi'yle Gizemli Evliliği*, 1523.

Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo.

Resim 80. Girintili desenli seccade, Anadolu, 15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı.

Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, Berlin (87,1368).

Resim 81. Sebastiano del Piombo, *Kardinal Bandinello Sauli, Kâtibi ve İki Coğrafyacı*, 1516.

National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection.



81.

lıyı, dikkatle dengelenmiş bir kompozisyonu sağlamlaştırmak için kullandı. İlaveten, halı Cebrail ile Meryem'in sakin ve sessiz figürleri arasında köprü kurmaya yarar, halının iç içe geçen hatları ve canlı renkleri, bu iki figür arasındaki diyalogun bir mecazıdır sanki. Previtali'nin halıyı sanatsal bir tarzda kromatik kompozisyonuyla bütünleştirmesi, dönemin Venedik resim üslubuna özgüdür.

Bir Küçük Desenli Holbein, Floransalı ressam Lorenzo di Credi'nin yaklaşık 1475-80 tarihli *Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa Vaftizci Aziz Yahya ve Arezzolu Donato'yla* başlıklı resminde, sanatçının eline perspektifi çok başarılı bir şekilde kısaltma ve bir *trompe l'oeil*[a] yanılsaması yaratma vasıtası verdi (Resim 71). Sanatçı, basamakların dik yüzlerinde, izleyiciye halı deseninin doğrudan görünümlerini sunar ve izleyici bunları, kaldırım ve basamakların üstündeki kısaltılmış görünümlerle kıyaslayabilir. Halının gerçek ve resmedilmiş alanlar arasındaki itibari sınırı geçen saçağı, bir de Vaftizci Yahya'nın halının köşesindeki çıplak ayağı vasıtasıyla, görsel coşku elle tutulabilir hale getirilir. Birçok Toskanalı sanatçı Credi'nin hayret verici basamak halısını hemen taklit etti,[40]ama Kuzey İtalya'daki sanatçılar bu belirli perspektif hilesine yüz vermediler. Credi'nin halısındaki bordür, bir Avrupa özel koleksiyonundaki halının bordürüne benzer.[41]

Antonello da Messina'nın 1478-79 tarihli *Aziz Sebastiano*'su (Resim 72), resimdeki halı imgeleri küçücük olsa da, İtalya'ya henüz gelmeye başlayan iki değişik halı türünü yan yana koyması bakımından dikkat çekicidir. Antonello bir süre önce Sicilya'dan Kuzey İtalya'ya yolculuk etmiş ve yeni ithal halılardan besbelli etkilenmişti. Söz konusu desen Büyük Desenli Holbein olarak bilinir.[42] Vaktiyle Küçük Desenli Holbein'la tek bir "Holbein" terimi altında gruplandırılan bu halı tipinin, Batı Anadolu'nun Bergama yöresinde imal edildiği ve hayvan motifli halıların bir devamı olduğu sanılıyor. Büyük Desenli Holbein'ın, yıldız motiflerini çerçeveleyen sekizgen desenleri içeren dikdörtgen ya da kare bölmeli[b] zemini, bölmelerin sa-

a Bir düzlem üzerinde resimsel bir etki amaçlamaksızın gerçeklik izlenimi vermeye çalışan her tür çizim, boyama vb. En basit *trompe l'oeil* örneği olarak sağır bir duvar üzerine yapılmış gerçek boyutlarında bir kapı resmi verilebilir. –ç.n.

b Batı terminolojisinde buna "kompartımanlı" deniliyor –ç.n.

yı ve düzenlemesi bakımından çeşitlilik gösterir. Antonello, uzaktan görünen imgeleriyle, bu halı tipinin iki temel formatı arasındaki esas farkı yakalamayı becerir: Sağdaki halıda, bir ya da daha çok bölmenin ortalanmış düzenlemesini; soldakinde ise iki küçük ve bir büyük bölmenin kademeli kompozisyonunu görürüz. Sağ taraftaki halının kompozisyonu, bordür ve motifleri, Resim 73'teki 16. yüzyıl halısınınkilerin benzeri gibi görünüyor, ama resmedilen halının muhtemelen yalnızca iki bölmesi vardı.[43] Kardinal Gonzaga'nın koleksiyonuna ait 1483 yılı envanterinde listelenen üç ya da beş "çark"lı yeni yer yaygıları, muhtemelen ortalanmış ve kademeli düzenli Büyük Desenli Holbein halılarıydı.

Carlo Crivelli'nin 1482 tarihli *Bakire Meryem Müjdeyi Veriyor*'undaki (Resim 74) tipte bir halının onun adını taşıması, daha haklı görülebilir bir durum, çünkü söz konusu halıyı tasvir eden tek sanatçı Crivelli'ydi. 15. yüzyılın sonundan ya da 16. yüzyılın başından kalma bir halının parçasında (Resim 75), Crivelli'nin halı imgesi doğrulanır.[44] Crivelli'nin Marche'nin[a] dışına seyahat etmediğini bildiğimizden, yüksek kaliteli Doğu halılarının böylece taşraya ulaştığını anlıyoruz. Crivelli lüks ipekliler ile kadifelerin görsel nitelikleri ve malzemeleri konusunda olağanüstü duyarlıydı: Sarkıtılmış halıların dökümlü halini dikkatle yorumlayışı eşsizdir. Bu resimde halının havlı zeminini, düz dokunmuş uç kısmından farklı olarak tasvir ettiği gibi yıpranmış saçağını da belirtir.

Gentile Bellini'nin 15. yüzyılın son onyıllarında resmedilen *Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa*'sı (Resim 76), Meryem'in tahtı altında bir "seccade"nin serili olduğu, günümüze kalmış yedi geleneksel sunak resminden muhtemelen en eski olandır.[45] Bu halıların Batı'ya ihracı ve aşağı yukarı 1490'lardan 1562'ye kadar İtalyan resminde sık sık tasvir edilmesi, esas anlamına ve sonradan bir Hıristiyanlık bağlamı içinde yorumlanmasına dair soruları gündeme getirir. Bellini, 15. yüzyılın sonuna ya da 16. yüzyılın başına ait özenli işlenmiş bir Batı Anadolu örneğine (Resim 77) benzeyen, aynı alışılmamış ana bordüre, bir mihrap desenine ve mihrabı süslemek üzere seçilmiş çeşitli motifleri içeren bir zemine sahip bir halının baş tarafını tasvir etti.[46] Bu desen, Giovanni Bellini'nin bütün bir halıyı

a Orta İtalya'da bir bölge –ç.n.



82.

gösteren 1507 tarihli resminden ve halının alt tarafındaki, mihrabın dış hattını oluşturan şeridin mihrabın içine girerek oluşturduğu anahtar deliği şeklinden dolayı Bellini, anahtar deliği ya da girintili desen diye adlandırıldı.[47]

Bu halıların yönü işaret eden tasarımı ve standart taşınabilir büyüklükleri, Müslümanların günde beş kez Mekke'ye doğru dönerek namaz kılmalarıyla ve –en azından 14. yüzyıldan itibaren– cami, zaviye ya da diğer mahallerde namaz için kendi yaygı ya da hasırlarını kullanma alışkanlığıyla ilişkilendirilmeye başlandı.[48] Seccadenin üzerindeki karakteristik oyuğun hem cennete açılan bir kapı boşluğunu, hem camide namaz kılanı Mekke'ye doğru yönlendiren *mihrab*'ı simgelediğine ve genellikle oyukta asılı duran kandilin, Allah'ı bir oyuk içindeki kandile benzeten bir Kuran ayetine atıfta bulunduğuna inanıldı. Oyuğun alt tarafındaki anahtar deliği, namazdan önce aptes alınan şadırvan, mihrap içinde bir mihrap, ya da namaz için yükseltilmiş zemini sağlayan bir dağ olarak farklı şekillerde yorumlandı. Anahtar deliğinin ya-



83.



84.

nında zaman zaman görünen kandil, vazo ya da şamdan motifleri, bir caminin girişine ya da *mihrab*'a konulan objeleri temsil edebilir.[49] Bu yorumların ortaçağ İslam sanatında bir miktar dayanağı var. 12. ve 13. yüzyıl yazmalarındaki tezhiplerde, camiler zincirlerden kandillerin sarktığı kemerli bir mekân olarak

Resim 82. Lorenzo Lotto, *Aziz Antoninus Sadaka Dağıtıyor*, 1542.
Santi Giovanni e Paolo Kilisesi, Venedik.

Resim 83. "Lotto" halısı, Anadolu, 16. yüzyıl.
The Saint Louis Art Museum, James F. Ballard'ın hediyesi (104:1929).

Resim 84. Yarı-Memluk halısı, Şam yöresi (?), 16. yüzyılın ilk yarısı.
Özel koleksiyon, Avrupa.

tasvir edilir; *mihrab*'ı gösteren 13. ve 14. yüzyıl İran çinilerinde ise, sivri uçlu bir oyuğun içine asılı bir kandil görülür, bazen yan taraflarında da kandil ya da vazolar bulunur.[50] Bununla birlikte halılarda oyuk, *mihrab* ve kandili simgelediği farz edilen stilize şekillerden, hepsinin değilse bile çoğunun İslamlık öncesi bir kökeni olması, "namaz yaygısı" [seccade] teriminin geçerliliği hakkında soru işaretleri uyandırır. Zamanla, İslam kültürleri bu şekilleri benimsedikçe ve yeni kompozisyonlara uyarladıkça, motifler herhalde yeni anlamlar kazandı. Ne var ki tek tek dokumacılar, tüccarlar ve seccade sahipleri, tasarımları, özellikle yenilerinin geliştirildiği dönemlerde hiç kuşkusuz farklı farklı kavradılar.[51]

Girintili desenli seccadeler ilk kez 15. yüzyılın ikinci yarısında üretilmiş görünüyor. Bu seccadeler, *saf* denilen, camilerde Müslüman cemaatin namaz kılarken kullanması için yapılan sıram sıram mihrap motifli büyük yer yaygılarının erken dönem örnekleriyle, yine 15. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve herhalde bütünüyle dindışı alanda kullanılan, her iki ucunda anahtar deliği olan simetrik girintili desenli halılarla ortak süsleyici öğeler içeriyordu. Sözgelimi Resim 77'de gördüğümüz zincirlere asılı üçlü kandiller, alt taraftaki madalyon ve anahtar deliğinin üstünde yer alan kancalı uzantılı üçgen şekiller, bir 15. yüzyıl *saf* seccadesinde görülür; bu üçgen şekillere, ayrıca ortada ve anahtar deliğinde yer alan madalyonlara, erken dönem simetrik girintili desenli halılarda da rastlanır.[52] Osmanlıların en yüksek dini otoritesi 1610'da, nice seccadenin inançsız kimselere satılmasından dolayı, *mihrab*, Kâbe gibi motiflerin ve herhangi bir yazının halılarda kullanımını yasakladı ise de, girintili desenli halıların esas olarak Batı'ya ihraç için imal edildiğine dair bir bulgu yok. [53] Girintili desenli seccadeler 16. yüzyılın başında geniş bir alana yayılmış olarak birçok yerde üretilmekteydi. Anadolu'nun değişik yörelerinde yapılanlara ek olarak, Kahire'de imal edilen Memluk tarzı bir seccade de günümüze kaldı. Şam'la ilişkilendirilen yarı-Memluk tipi seccadeler ise İtalyan tablolarında karşımıza çıkar.[54]

İtalyan malvarlığı envanterlerinde başlardan itibaren "cami halısı" terimi kullanılır. Kardinal Gonzaga'nın 1483 yılı envanterinde böyle altısı tarif edilir: "Dört camili"[a] ve 5 3/4 *braccia* uzunluğunda olan bir tanesinin *saf*

a Dört mihrap desenli olduğu kastediliyor –ç.n.

olması gerekir; "camili" dört tanesi, ortalama 2,5 *braccia* (yaklaşık 1,5 metre) olan tipik seccade uzunluğundadır; sonuncusu için ise hiçbir ölçü belirtilmez.[55] Venedikli Francesco Badoer'in 1521 envanterinde sekiz yeni "*tapedi a moschetti*" [cami desenli halı] ve Venedikli Lorenzo Correr'in 1584 envanterinde on "*tapedi da cassa moschetti*"den [cami desenli ev halısı] söz edilir.[56] Demek ki İtalyanların, seccade tasarımını bir yere kadar İslam diniyle ilişkili görmüş olmaları gerekir.

Girintili desenli halıları Meryem ve azizlerle birlikte gösteren İtalyan tasvirlerinin çoğu Venedik kökenli olup bu resimler, halıların ithalatının yeni olduğu 15. yüzyılın son onyılı ile 16. yüzyılın ilk onyılı içinde yoğunlaşır ve ardından gözle görülür şekilde azalır. Meryem'in tahtı altında girintili desenli bir halının yer aldığı son resim aşağı yukarı 1530 tarihlidir, ama İtalyan ressamlar 1540'lara kadar bu konuyu işlerken başka halıları resmetmeyi sürdürdüler, daha sonra resim üslubundaki değişiklikler halı tasvirlerinde genel bir azalmaya yol açtı. Girintili desenli halı, resimlerden yok olduğu 1560'lara kadar dindışı ortamlarda, balkonlardan sarkıtılmış, portrelerde ve akşam yemeği sahnelerinde masalara serilmiş olarak tasvir edilir. Seccadeler dini konularda son olarak Jacopo Bassano'nun iki tablosunda, aşırı lüks bir bağlam içinde şölen sofralarının üstünde görülür: Stockholm'da Statens Museum fur Kunst'da bulunan yaklaşık 1554 tarihli *Lazaros ve Zengin Adam*'da (Resim 78), bir de aşağı yukarı 1555 tarihli *Vaftizcinin Kafasının Kesilmesi*'nde.[57] Venedikli koleksiyoncular arasında 1520 ile 1580 arasında "camili halılar"ın popülaritesinde bir azalma olmasa bile, sanatçılar ile hamileri, Müslümanlıkla fark edilir bir ilişkisi olduğu için, bu belirli Doğu halısını resimlerde görme konusunda daha titiz davranmış olabilirler.

Girintili desenli bir seccadeyi gösteren en usta işi tasvir, Lorenzo Lotto'nun 1523 tarihli *Azize Katerina'nın Efendisi Niccolò Bonghi'yle Gizemli Evliliği*'dir. (Resim 79).[58] Lotto seccadenin alt ve üst kenarlarını bir pencere girintisinin üzerine serili olarak tasvir etti (Bergamo manzarası resimden kesilmiştir); bu seccade, Uşak yöresinden gelen, 15. yüzyılın sonuna ya da 16. yüzyılın başına ait bir örnekle benzerlik taşır (Resim 80).[59] Sol tarafta Lotto, halının mihrap deseninin üst kısmını, Meryem'in başını çerçeveleyecek şe-



85.

Resim 85. Memluk halısı, Kahire, 16. yüzyıl başı.
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, Berlin (82,704).

Resim 86. Moretto ekolü, *Martinengo Ailesinin Genç Hanımları*, 1543'ten önce.
Palazzo Martinengo-Salvadego, Brescia.

kilde yerleştirdi; kompozisyonunu dengelemek için, halının anahtar deliği motifini sağdaki meleğin başının arkasına koydu. Mihrabın tepesini ve anahtar deliğinin dış hattını oluşturan siyah şeritler birbiriyle aynıdır; halının, Arapça Allah kelimesinin stilize bir şekline dayanan fildişi rengi motifleri, Resim 77'deki seccade de karşımıza çıkar. Seccadenin her iki kenarında, Resim 80'deki gibi sahte kûfi yazılı bir bordür uzanır, ama göze çarpmayan bir tutarsızlık vardır: Sol taraftaki dikdörtgen öğeler normal yönde dışarı, sağda ise içeri doğru açılır.[60] Birden çok halının bulunduğu resimlerde, teamüle göre, mal sahibinin zenginliğini vurgulamak için değişik halı tipleri ya da tasarımları tasvir edilir.[61] Doğrudan Bonghi'nin başının yanında, İtalyan resminde eşi görülmeyen bir ayrıntı vardır: Halının kenarı ters çevrilidir ve dokumanın inceliği düğümlerin sıklığıyla belirtilir. Lotto'nun diğer halı tasvirlerinde, sanatçının halıların özel niteliklerine gösterdiği olağanüstü duyarlılığı görürüz ve Lotto, resmettiği o seçkin Türk halılarından birine sahip olduğu bilinen tek sanatçıdır.[62] Üstelik Bonghi, Lotto'nun ev sahibi olduğundan, Lotto'nun hamisini ve



86.

hamisinin halılarını iyi tanıyor olması gerekir. Belki iki adam bu halının üstündeki düğümleri beraber inceleyip nasıl tasvir edileceğinin ayrıntılarını ortaklaşa kararlaştırdılar. Hem soldaki ayrıntı, hem sağdaki tutarsızlık, Bonghi'yi memnun etmek ve uzmanlık gururunu okşamak için düşünülmüş son derece yaratıcı bir ustalık numarası olabilir.

Lorenzo Lotto'nun adının verildiği yeni bir Anadolu halı deseni, ilk defa Sebastiano del Piombo'nun 1516 tarihli muhteşem portresinde, *Kardinal*

Bandinello Sauli, Kâtibi ve İki Coğrafyacı'da ortaya çıkar (Resim 81).[63] Yan figürler, açık kitap ve el altındaki çıngırakla birlikte bu üstün kaliteli Doğu işi masa halısı, kardinalin konumunu ve kültürlü kişiliğini ifade etmeye yarar. Nitekim, halının havı üstünde uzanan eli, kardinalin malik olma gurur ve zevkini açığa vurur. Lotto'nun sekizgen ve dört yapraklı arabesklerin birbirine bağlanmasıyla meydana gelen karmaşık zemin deseni, bu sanatçının 1542 tarihli *Aziz Antoninus Sadaka Dağıtıyor*'unda (Resim 82) titizce tasvir edilir. Resim 83'teki 16. yüzyıla ya da 17. yüzyılın başına ait halı, sekizgenlerin merkezde olduğu özdeş bir düzenlemeye sahiptir; halıda ayrıca Sebastiano'nun ve Lotto'nun resimlerindeki türden erken dönem Lotto halılarının tipik, açık uçlu sahte kûfi yazılı ana bordürü[a] görülür.[64] Lotto halısında, zemininin sabit bir başlangıç ya da bitişi yoktur ve böyle tasarımlı halılar büyük boylarda, üçten daha çok sayıda yatay öğeyle de imal edildi; bunlar muhtemelen Uşak yöresinde ya da yakınında ticari üretim için tasarlanmış halılardı. Bir sunak resmi olan *Aziz Antoninus*'da Lotto, sunağın üstünde, para torbaları ve piskoposluk tacının altında ikinci bir halı tasvir etti. İki halı, resmin konusunda anlamlı bir rol oynar: Yoksullara sadaka dağıtılırken, zengin yaygılar vasıtasıyla kilisenin serveti vurgulanır.

Lotto'nun *Aziz Antoninus Sadaka Dağıtıyor*'undaki ikinci halıda, yarı-Memluk denilen bir gruba ait olup dönemin Anadolu yer yaygılarıyla, özellikle Büyük Desenli Holbein'larla ve aşağıda ele alınan, Kahire'de yapılmış Memluk halılarıyla aynı tasarım ve teknik özelliklerin paylaşıldığını görürüz.[65] Birçok bilim insanı, bunların Memluk İmparatorluğu'nun kuzeyinde, Türkiye'ye yakın olan Şam çevresinde imal edildiğini kabul eder; nitekim bu yörede halı üretimini gösteren birtakım bulgular mevcut. Lotto, Resim 84'teki 16. yüzyıl halısınınkine benzeyen bölmeli bir halının zemin tasarımını kısmen tasvir etti. Her ikisinde de Memluk halılarından alınma, tepesinin kıvrık ucu içeriye bakan servi ağacı, çiçek motifleri ve geometrik motifler, iç içe geçen küçük yıldız sıralarının etrafında yıldız şeklinde yer-

a Halıcılıkta uzun kenarlarda yer alan bordürler için "su" ya da "kenar suyu" terimleri, ayrıca "dar su", "kıyı suyu" ya da "dar kenar" ve "geniş su" ya da "enli kenar" gibi ifadeler kullanılır; "kıyı suyu" ya da "dar su" halının en dışında yer alır; bordürün halının kısa kenarında meydana getirdiği dikdörtgen çerçeveye birçok yerde "sandık" denir –ç.n.

leştirilir. Resmedilen halının biraz daha serbest olan kompozisyonu, günümüze kalan diğer örneklerinkine benzer.[66]

16. yüzyılın İtalyan envanterlerinde Memluk yer yaygılarının rağbet gördüğü belirtilse de, İtalyan ressamlar bunların zarif desenini nadiren tasvir etmeye yeltendiler.[67] Resim 85'teki 16. yüzyılın başına ait örnekte, [Memluk halılarının] taklit edilemez nitelikleri görülür.[68] Halının merkezde toplanmış kompozisyonu, çok sayıda ufak ve girift geometrik şekillere bölünmüştür; renklerin karakteristik kısıtlı kullanımı ve yün havın ipeksi parlaklığı, değişken bir kaleydoskop deseni etkisini artırır. Tasarım ve güzelliklerini değerlendirmek için, Memluk halılarına hem genel, hem yakın planda bakmak gerekir. 15. yüzyılın ikinci yarısında Kahire'de ortaya çıkan söz konusu halılar, teknik bakımdan Anadolu halılarından farklıdır ve Avrupa'da masalara serilmek üzere hem farklı boyutlarda, hem aralarında haç ve dairenin de bulunduğu farklı şekillerde imal edilmiştir. Medici büyük dukaları, daha önce sözü edilen yatak yanına serilen bir çift nadir halıya ilaveten, Doğu halılarının bugün bile en büyüklerinden biri olan, 1557 ve 1571 envanterleri arasında bir zamanda satın alınmış, neredeyse on bir metre uzunluğunda muhteşem bir Memluk halısına sahiplerdi. Halı özel günler için saklandığından, hemen hemen mükemmel bir durumda günümüze kaldı.[69] Brescia kentinden Martinengo di Podernello ailesi, çok değer verilen altı Memluk halısıyla birlikte resimleri yapılsın diye, Moretto ekolü ressamlarının gelmesini gerekli görmüştü. Saraylarındaki bir odanın freskli dekorasyonlarında, 1543'ten önce resimlenen üç duvarın her birinde Martinengo ailesinin iki genç hanımı ve iki halı (Resim 86) görülür; 1543'ten sonra resimlenen dördüncü duvarda iki genç hanım daha görürüz, ama bu defa halı yoktur.[70] Ressamlar altılı halı takımının temel özelliklerini; halıların benzer büyüklük ve renk –Resim 85'teki gibi kırmızı ve uçuk maviyle karışık sarı yeşil– ve kompozisyondaki değişiklikleri yakalamayı becermekle birlikte, tasarımların inceliğini, güzelliğini aktaramadılar.

Paris Bordone'nin[a] 1534 tarihli *Dukanın Yüzüğünün İade Edilmesi* (Resim 87), halıları dönemin bir mahkemesinin zemini üstünde gösteren

a Tiziano ve Giorgione'nin öğrencisi olan, Venedik ekolüne mensup tanınmış ressam (1500 Treviso-1571 Venedik) –ç.n.



87.

Resim 87. Paris Bordone, *Dukanın Yüzüğünün İade Edilmesi*'nden ayrıntı, 1534.

Gallerie dell'Accademia, Venedik.

Resim 88. Yıldızlı Uşak halısı, Anadolu, 17. yüzyılın ilk yarısı.

The Metropolitan Museum of Art, New York, Joseph V. McMullan'ın hediyesi, 1958 (58.63).

az sayıdaki Rönesans tablosundan biridir. Duka Andrea Gritti (hükümdarlığı 1522-38) ve senatörlerin önünde bir dizi yeni Osmanlı halısı sıralanmış olarak görülür. Dukanın önünde, 17. yüzyılın ilk yarısından kalma bir örnekle (Resim 88) kıyaslanabilir büyük bir Yıldızlı Uşak[a] halısı var.[71] Halının göbeğinde toplanmış, çiçekli arabesklerden ve gevşekçe serpiştirilmiş çiçekler ile saplardan oluşan tasarımı, Osmanlı

a Yıldız şeklindeki büyük madalyonlarından dolayı bu adla anılan Uşak halısı; Madalyonlu Uşak halısı da bunun bir çeşididir; Yıldızlı Uşak halıları nadiren 4 metreyi geçerken, uzunluğu 10 metreyi bulan Madalyonlu Uşak halıları vardır –ç.n.



88.

sarayını 1460'lardan başlayarak güçlü bir şekilde etkileyen İran tezhip sanatı, ciltçiliği ve halı tasarımından ilham alınmıştır. Yıldızlı Uşak ve yakın akrabası olan Madalyonlu Uşak halılarının 15. yüzyılın sonunda seçkin saray objeleri olarak geliştirildiği öne sürülmüştür. Dukanın solunda oturan senatörün önündeki halı Madalyonlu Uşak gibi duruyor ve iki Uşak halısı arasındaki halı, Berlin'de Museum für Islamische Kunst'da bulunan, 16. ya da 17. yüzyıla ait bir halının parçasını andıran bir geometrik tasarıma sahiptir.[72] Bu tür halıların tasvir edildiği en eski resim budur ve söz konusu halıların henüz kısa bir süre önce diplomatik hediye olarak gelmiş olması mantıklı görünüyor.

Rönesans ressamlarının ayrıntılı tasvirlere duydukları ilginin azalması, 1540'lardan sonra resimlerde halı tasvirinde hızlı bir azalmaya yol açtı. Hiç kuşkusuz, Memluk ve yeni Osmanlı halılarının karmaşık desenleri de ressamların cesaretini kırdı. Hıristiyan konularına Doğu işi halıların dahil edilmesi, tarihi doğruluk ve uygunluk endişesi taşıyan Reformasyon karşıtlarının itirazlarını doğurmuş olabilir, ama 16. yüzyıl sonu dini resimlerindeki birkaç halının yermek için dışlandığına dair bir bulgu yok.[73]

Doğu üslubu halılar Hıristiyan İspanya, Flandra ve İngiltere'de imal edilirken, İtalyanlar rekabet gücü olan bir sanayi geliştirme konusunda sürekli bir çaba göstermediler. Lüks ev döşemelerine duyulan ilginin arttığı dönemlerde, İtalyan saraylarında göçmenlerin idare ettiği birkaç halı atölyesi kurulmuştu, ama bunların üretimleri hakkında bilgi sahibi değiliz.[74] Sözgelimi İspanyol olduğu sanılan Francisco da Perca, Napoli'deki kraliyet sarayı için 1456'da halı dokuma ustası olarak çalıştı. 1473'te ise Kardinal Francesco Gonzaga, Barisano adlı hizmetkârını, Ludovico Gonzaga ve karısı Barbara di Brandeburgo'nun sarayında halı dokumayı öğrenmesi için Bologna'dan Mantova'ya yolladı; 1494'te Barbara sarayda halı dokuması için bir Türk köle bulmaya çalıştı. Bundan başka, Sabadino Moro ya da Sabadino Negro diye anılan Kahireli bir el sanatçısı, 1493-1530 arasında Ferrara'da Duka I. Ercole d'Este adına bir halı atölyesi çalıştırdı. Medici sarayında 1550'lerin başında, tasarımlarına İslami bir hava verilmiş çeşitli ipekli masa goblenleri imal edildi.[75] Ancak İtalyan saraylarındaki halı imalatı ve benzer zanaatlar hakkında bu denli yetersiz bilgi varken, İtalyan ticaret cumhuriyetlerinin bu tür üretimleri hakkında daha da az bilgi sahibiyiz. Floransa'da yapılan 15. yüzyıl sonu *cassone* [sandık] resimlerinde tasvir edilen armalı dokumaların, havlı düğümle yapıldığına dair bir bulgu yok ve İngiltere kralı VIII. Henry'nin 1547 yılı envanterinde listelenen kırk kadar Venedik halısından günümüze kalan bir örnek mevcut değil.[76] Yerel çapta her ne üretiliyorsa üretilsin, İtalyanların ithal halı talebi azalmadı.

1450 dolayında iki olgunun birbiriyle çakışması, bir yandan büyüleyici geometrik tasarımlara sahip yüksek kaliteli yeni Türk halılarının gelişi, diğer yandan lüks ev döşemeleri toplama ve teşhir etme konusunda yerel ilginin artışı, ithal malların İtalyan pazarında hızla başarı kazanmasını sağladı. Doğu ülkelerindeki imalatın değişmeyen kalitesi ve çeşidin çoğalması, bunun yanı sıra masa boyu formatı ve ısmarlama armalı tasarımlar gibi İtalyan zevkine verilen birkaç taviz, talebi canlı tutma ve rakiplerin cesaretini kırma konusunda mutlaka yardımcı oldu. Ne var ki resmedilen tasvirlerin dikkat çekici bolluğu, tasvirlerde halıların asıllarına gösterilen sadakat, ayrıca ayrıntı ve çeşitlilikten alınan tat hesaba katılırsa; Doğu halılarının İtalyan zevk

anlayışı üstünde, yeni bir sanayiye nefes payı tanımayacak ölçüde derin bir etki bıraktığı görülür. Halıların tablolarda tasvirinin İtalya'da moda olmaktan çıktığı sırada, Doğu halıları, Batı'nın maddi kültürü içinde günümüze kadar varlığını koruyan eşsiz bir yer elde etmişti.

Lüks ev döşemelerine gösterilen talep fırladıkça, İtalyan zanaâtkarlar, taklit etmeye daha hazırlıklı oldukları diğer lüks ithal mallarıyla rekabet etmeye koştular: Bunlar arasında seramikler, cam eşyalar, kitap ciltleri ve biraz daha geç bir dönemde kakma pirinç eşyalar yer alıyordu. Seramik ve cam eşyalarla ilgili izleyen bölümler, ithal İslam mallarının önce günlük objelerde teknik ve sanatsal gelişmelere; ardından, tıpkı halılar gibi, gösterişçi bir şekilde teşhir edilen koleksiyon parçalarına ilham kaynağı olduğunu gösteriyor. Doğu işi seramikler de İtalyan zevk anlayışı üzerinde kalıcı bir etki bıraktı.

Beşinci Bölüm

SERAMİK SANATI

İtalyan süsleme sanatları içinde ithal Doğu mallarıyla en sürekli ilişki, seramik sanatında görülür.[1] Çanak çömleğin bir işe yaramaktan öte bir işlevi olduğu fikri, ortaçağ İtalyası'nda ilk kez 11. yüzyılın başlangıcında kök saldı: Bu dönemde sırlı ve boyalı İslam tabakları –Giriş'te sözü edilen *bacini*– kilise cepheleri ile kulelerine yerleştiriliyor, böylece yapılara, kakma mermer ve taş ya da mozaikten daha düşük bir maliyete renk ve parlaklık katılıyordu. Buna rağmen İtalyan seramikleri, sonraki dört yüz yıl boyunca kaba ve esas olarak günlük kullanıma dönük kaldı. Teknik ve süslemede aşağı yukarı 1200'den itibaren görülen gelişme, İslami kaynaklara çok şey borçludur, ama İtalyan çömlekçiler ancak 14. yüzyılın sonu ve 15. yüzyılın ilk yarısında, Suriye ve İspanya'dan gelen lüks ithal mallarla rekabet etmeye başladılar. İtalyan çömlekçiler, teknik ve malzemeleri hâlâ yetersiz olduğu halde, seri imalatı yapılan malları yeni bir sanatsal düzeye çıkardıkları gibi daha çok sayıda tek, benzersiz parça da ürettiler. 15. yüzyılın ikinci yarısında, kendi hayal güçlerini ve dönemin İtalyan Rönesans kültürünü dile getiren dünya çapında bir çömlekçiliği hızla geliştirmekle birlikte, İslam sanatı, Çin porselenleri ve İznik çiniciliğinden hem fikir, hem motif devşirmeyi sürdürdüler.

Urbinolu Cavaliere[a] Cipriano Piccolpasso tarafından 1557 dolayında kaleme alınan ilk İtalyan çömlekçilik elkitabı *Arte del vasaio*, İtalyan çömlekçi ve işverenlerinin Doğu'nun sanatsal seramik kavramını nasıl bütünüyle özümsemiş olduklarını açığa vurur. Piccolpasso, kalay sırlı en lüks İtalyan çanak çömleğini majolika diye adlandırdı; söz konusu terimi de İtalya'ya Majorca Adası üzerinden sevk edilen popüler bir 15. yüzyıl sırlı İspanyol seramiğinden ödünç aldı.[2] Kelime, bu aktarma noktasından ya da Málaga'da[b] benimsenen İslam sır tekniğinin İspanyolca adı olan *obra de màlequa*'dan türemiştir. Sonunda İtalyanlar terimi, ürettikleri bütün sırlı

a (İt.) Kavalye ya da şövalye –ç.n.

b İspanyanın güneyindeki Endülüs (İspanyolca Andalucia) yöresinde liman kenti –ç.n.

çanak çömleklere uyguladılar. Bundan başka, Piccolpasso İtalyan seramik süslemeleri içinde yaygın olan çeşitli Doğu tasarımlarını da listeleyip resimledi: İslami arabeskler, hasır örgüler, düğümler ve Çin'den ilham alınma *porcellana*.[3a]

Sırlama işleminde toprak kap, kalay oksit içeren beyaz bir sırla kaplanır: Kalay oksit, sırı opak hale getirir ve boyalı süsleme için en elverişli astarı sağlar. Antikçağda yaygın bilinen bu teknik 5. yüzyılda Batı Akdeniz'de ortadan kayboldu. Aşağı yukarı 1150'de, belki Müslüman İspanya'ya ulaşmadan önce İtalya'da yeniden ortaya çıktı ve 1300'e gelindiğinde, yarımadanın dört bir yanına dağılmış sayısız çömlekçilik merkezine yayıldı. Bilim insanlarının sandığına göre, İtalyan çömlekçiler sırlamayı kendi başlarına yeniden keşfetmekten ziyade İslam kaynaklarından öğrendiler, ancak aktarım yollarına dair az şey biliniyor. Erken dönem İtalyan çanak çömlek üretiminin bölgesel, kimi örneklerde yerel karakterli oluşu, işin içine değişik kaynak ve geleneklerin karıştığını düşündürüyor.[4] Sözgelimi Güney İtalya'nın çokrenkli proto-majolika[b] çanak çömleği, Orta ve Kuzey İtalya'nın ağırlıklı olarak yeşil ve kahverengi arkaik majolikasından[c] ziyade Sicilya ve Kuzey Afrika'nın çanak çömleğiyle bağlantılıdır. II. Friedrich'in Sicilyalı Müslümanları 1223'te Lucera'ya zorla yerleştirmesi, bu yörenin üslubunu açıklamaya yarar, ama arkaik majolika çanak çömleğinde kullanılan çeşitli teknik ve üslupların kökenleri karanlıkta kalır.

Bacini seramikleri sayesinde, arkaik majolika üretilen ve Rönesans'ın ana üretim merkezlerinin geliştiği yörelerde benzer bir ithal İslam malları yelpazesinin model olarak bulunduğunu, yerel çanak çömlek üretiminin 13. yüzyılda arttığını ve 14. yüzyılda piyasaya hâkim olduğunu görürüz. Cenova ve Pavia'dan Pomposa, Pisa ve Roma'ya kadar, ithal malların türleri ile tarihlerini karşılaştırma olanağına sahibiz. Sayıca en çok oldukları Pisa civarında, 11. yüzyıl *bacini* seramiklerinin hepsi ithal İslam malıy-

a (İt.) *Porselen*; yazar burada, biraz ileride sözü edilen *alla porcellana* ya da porselen tarzı süslemeyi kastediyor –ç.n.

b Sicilya ve Güney İtalya'da 12. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar üretilen majolika çanak çömleği için kullanılan sanat tarihi terimi –ç.n.

c Toskana ve başka İtalyan kentlerinde esas olarak 13. yüzyılın başından 16. yüzyılın sonuna kadar üretilen majolika çanak çömleği için kullanılan sanat tarihi terimi –ç.n.



89.



90.

dı: Yüzde 85'i Kuzey Afrika –büyük farkla en büyük kategori– İspanya ve Sicilya'dan, yüzde 15'i de Mısır'dandı.[5] 12. yüzyıl ithal seramiklerinin çoğu Tunus (bkz. Resim 2) ve İspanya'dan geliyordu. Geçme yıldız tasarımlı bir *bacino* (Resim 89), bu ithal seramiklerin kompozisyon, motif ve basit dolgu süslerinin taklit edildiği 13. ve 14. yüzyıl Pisa majolika seramiklerine örnek oluşturur.[6] Çoğu arkaik majolika gibi bu tür Pisa seramikleri de, en erken dönem örneklerindeki gibi kaba yeşil ve kahverengiyle boyanmıştır; Resim 2'de görülen ve 12. yüzyılın sonunda [İtalya'ya] gelmeye başlayanların çoğu ise kobalt mavisi ve kahverengidir.

Resim 90'daki tabakta, 14. yüzyılın sonuna doğru Orvieto'da üretilen, geleneksel İslam ve Avrupa gotik temalarının kullanıldığı, yeşil-kahverengi tonlarında daha iddialı bir arkaik majolika örneği görülür.[7] Bu örnek, Mısır ve Suriye çanak çömleğinde ortak kullanılan İslami kuş ve asma bıyığı tasarımını akla getirir.[8] Resim 89'daki Pisalı seramikçi gibi Orvietolu zanaâtkarlar da, Batı Akdeniz İslam çanak çömleğinde rastlanan bazı alışılagelmiş süsleyici uygulamaları; yeşil renkte fırça darbeleriyle ve paralel kahverengi çizgilerle doldurulmuş kahverengi konturları, çapraz taramalı desenleri (bkz. Resim 2) ya da balık pulu ve benek desenlerini benimsediler. Bununla birlikte bu İtalyan çömlekçiler, hem çoğu İslam çömlekçisinden

daha kalın konturlar kullanarak, hem boş bırakılan ya da yeşil boyalı alanlarla, sık çizgilerle doldurulmuş alanlar arasında daha güçlü kontrastlar yaratarak, ürettikleri seramiğin temel formlarını vurguladılar. Orvieto boyama üslubunun ayırt edici özelliklerinden biri, figürlü ve bitkisel öğelerin, genellikle, öğelerin boyamasından daha yoğun bir kafes işi fonun önünde siluet halinde gösterilmesidir, oysa bu geleneksel İslami uygulamanın tersidir (bkz. Resim 91, 92). Çoğu arkaik majolika, ekonomik olsun diye, yalnızca boyalı süslemenin altında kalan bir sırla imal edilmiştir, bu sır da genellikle serttir. Günümüze kalan birkaç parça, armalı ya da kişisel başka süsler içerir.[9] Bazı çömlekçiler 14. yüzyılın ortalarında kısa bir dönem boyunca, Floransa ve daha kuzeydeki diğer üretim merkezlerinde, arkaik çanak çömleklerini dönemin İslam seramiklerinde hâkim renk olan maviyle zenginleştirdiler, ama dekoratif repertuvarlarını geliştirmediler.[10]

İtalyan eliti, 14. yüzyılın sonlarından 1450 sonrasına kadar en güzel çanak çömlekleri Suriye ve İspanya'dan ithal etti. Prato'lu Datini şirketinin kayıtları, İtalyan tüccarların hem Akdeniz'in uluslararası se-

Resim 89. Yeşil ve kahverengi boyalı çukur tabak (Pisa'daki San Martino Kilisesi'nden bir *bacino*, 1280-1330), Pisa, İtalya, 13. yy. sonu-14. yy. başı.
Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.

Resim 90. Yeşil ve kahverengi boyalı tabak, Orvieto, İtalya, 14. yy.
Victoria and Albert Museum, Londra (C. 202-1928).

Resim 91. Mavi boyalı ecza kavanozu, Şam (?), 15. yüzyılın ilk yarısı.
Musée des Arts Décoratifs, Paris (4288).



91.

ramik ticaretinde, hem yerel piyasada ağırlığını koyduğuna işaret ediyor. Şirket 1384'te Beyrut'tan, Málaga ve Valencia'nın sırlı ve mavi boyalı çanak çömleğinin ihracat merkezi olan Barselona'ya yirmi üç sandık seramik, cam eşya ve dokuma yolladı. Daha sonra Suriye ve Mısır'dan İspanya'ya 1388'de ve ardından 1391'de yine çanak çömlek nakletti. 1401-02'de şirket Manises'li[a] bir Mağribi çömlekçinin imal ettiği "majolika" seramiklerinden büyük bir partinin, Valencia'daki temsilcisi aracılığıyla Venedik'e gönderilmesini ayarladı.[11] Şam çanak çömleği, Datini ailesine ait bir villanın 1395-96 yılı envanterinde; Floransa malikânelerinin 1389, 1390, 1413, 1429, 1465 (Piero dei Medici'ninkinde üç *albarelli*[b] [baharat kavanozları] ve üç kâse), 1493 (bir vazo) ve 1511 (iki *albarelli*) tarihli envanterlerinde listelenir. Floransa'daki bir mağaza 1462'de hem Şam, hem Floransa çanak çömleği satıyordu ve 1492'de başka bir mağazanın stokunda büyük miktarda Şam çanak çömleği vardı.[12] Suriye çanak çömleğinin tedariki, Timurlu istilacılarının 1400-01'de Şam'ı yağmalayıp yakmalarından ve kentin pek çok usta el sanatçısını Semerkant'a götürmelerinden sonra, en azından geçici olarak kesintiye uğradı. 1430'da üretim kısmen yeniden başladı ise de, Suriye çömlekçiliği hiçbir zaman kendine gelemedi.[13] Bu nedenle Suriye çanak çömleğinin Floransa'da 1490'lara kadar satılmış olması şaşırtıcıdır.

İtalya yarımadasında günümüze kalmış herhangi bir 14. ya da 15. yüzyıl Suriye çanak çömleği olmadığı halde, genellikle 15. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen bir *albarello* (Resim 91), muhtemelen Floransa için yapıldığına işaret eden alışılmamış bir özelliğe sahiptir. Üstünde bulunan Floransa zambağı, Floransa'nın altın sikkesi florinin arka yüzünde yer alan geometrik olarak stilize edilmiş bir versiyonuyla Floransa'nın amblemidir. Kimi Suriye ecza kavanozlarının üstünde eczacılık simgeleri görülür, ama Avrupa aile armalarına rastlanmaz.[14] Florin Suriye ve Mısır'da bol bulunduğundan, bu kavanozun, muhtemelen Floransa pazarı için üretilmiş olsa bile ısmarlama yapılmış olması şart değil. Süslemenin geri kalan bölümü,

a Valencia kentine 8 km. uzaklıkta, ilk kez Mağribi kökenli Müslümanların çömlek atölyeleri kurdukları, daha sonra ünlü bir boyalı-resimli fayans üretim merkezi haline gelen ve bu üretim geleneğini günümüzde de sürdüren, küçük bir seramik müzesinin de bulunduğu köy –ç.n.

b Giriş'te adı geçen ve Terimler Sözlüğü'nde açıklanan *albarello*'nun çoğulu –ç.n.

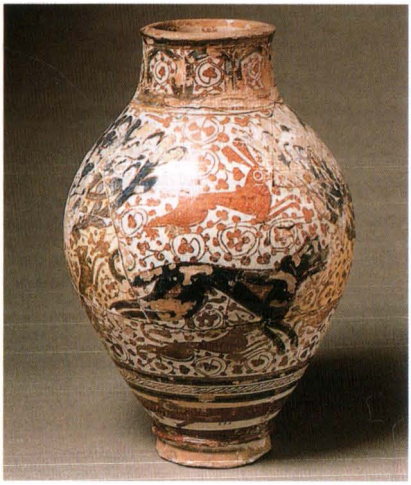
sır altı tekniğiyle uygulanmış kobalt mavisi ve siyah renkte yatay şeritler içinde çiçekli hatailer[a] ve uçan kuşlardan oluşur; kavanozda bu haliyle, İran çanak çömleği ve Çin porseleninden ilham alınmış Suriye mallarının tipik özellikleri sergilenmekle birlikte, kavanozun boyaması en üst kalitede değil. Timurlu istilasından önceki yüzyılda, Suriyeli çömlekçiler geleneksel hayvan, bitki ve yazı süslemeli, ya beyaz üstüne kobalt mavisi ve siyah boya ya da mavi bir sır üstüne metalik altın rengi perdah çekilmiş *albarelli* ve büyük oval vazolardan çok sayıda ürettiler.[15] Victoria and Albert Museum'daki Sicilya kökenli, mavi renk üstüne perdahlı muhteşem iki oval vazo, böyle çanak çömleklerin Batı'ya ihraç edildiğini kanıtlıyor.[16] Ne var ki 14. yüzyılın sonuna gelindiğinde, İran'dan Mısır'a kadar Doğu İslam dünyasında dönemin Ming porseleni üslubunda mavi ve beyaz boyalı bir süsleme modası hızla yayıldı.[17]

Sırlı İspanyol çanak çömleğinin 11. yüzyıldan 14. yüzyılın başlarına kadar [İtalya'ya] geldiğini belgeleyen Pisa'daki *bacini* içinde, Gırnata'daki Müslüman devletinde yer alan Málaga kentine ün kazandıran altın rengi perdahlı çanak çömleğin bir erken dönem örneği var (bkz. Resim 44).[18] Hıristiyan idaresi altındaki Valencia'nın Manises köyünde yeni çömlek imalathanelerinin kurulmasından, özellikle Şam'ın Timurlular tarafından yağmalanmasından sonra, İtalya'nın ithalatı da tırmandı. İslam geleneğiyle yakın bağları olduğundan, Valencia çanak çömleği Hispano-Mağribi diye adlandırıldı. Sözgelimi Resim 92'deki kavanozda, erken dönem Suriye örneklerinde rastlanan oval hatların ve dolaşık hayvan-bitki süslemesinin[b] taklit edildiğini görürüz, ama süsleme altın rengi perdahlı ya da beyaz üstüne perdahlı ve mavi olup o rafine Málaga boyama üslubunda uygulanmıştır.[19] Kavanozun yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan hafif ve uçucu hatai süslemesi, Hispano-Mağribi işine özgüdür. Tarihi bulgular, Manises'de arazi sahipleri olan de Buyl ailesinin 1350'lerde ve 1360'larda Müslüman zanaâtkarları, giderek istikrarsız hale gelen Gırnata'yı terk ederek kendi arazilerinde yerleşmeleri için yüreklendirdiğini ve de Buyl ailesi bi-

a Hatai ya da hatayi: Osmanlı tezhip sanatında kıvrık dallı stilize çiçek ve bitkisel motifli süslemeye verilen ad; bu tür süsleme hayvan motifli olduğu zaman "rumi" adını alır –ç.n.

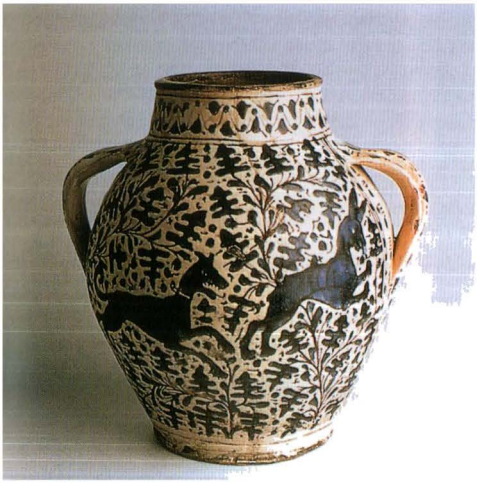
b Rumi ve hatai süsleme kastediliyor –ç.n.

reylerinin, sahip oldukları saray adamı ve diplomat konumlarını çömlekçiliği teşvik etmek için kullanarak satışlardan yüzde 10 aldıklarını gösterir. Manises'in, İspanya'nın Hıristiyan Avrupa'yla ticaretinde uzun zamandır elverişli bir liman olan Valencia'ya yakınlığı da, Manises çömlekçiliğinin görülmemiş bir hızla uluslararası başarı kazanmasına katkıda bulundu. Üstelik, İtalyan tüccarlar ile Manises çömlekçileri arasında başlarda yapılmış sözleşmeler, kapların sipariş üzerine imal edilebildiğini gösteriyor, bu da kuşkusuz, Datini gibi çeşitli Floransa ticarethanelerinin Valencia şubeleri vasıtasıyla elverişli hale getirilmiş, pazarlamayı teşvik eden bir olguydu.



92.

İtalyan eczacılar *albarelli* ve Resim 91-92'deki gibi oval vazoları genellikle depolama kabı olarak kullanıyordu. Bir Floransa eczanesinin 1424 yılı envanterinde "uzun bir Şam işi ya da majolika baharat kavanozu"nun liste edilmesi, Floransalıların Suriye ve Valencia işi perdahlı çanak çömleklere aşina olduklarına ve bunları birbirine yakın gördüklerine işaret eder.[20] Milanolu bir tüccar 1420'de Manises'deki bir çömlekçiye, herhalde daha eski bir Suriye modeline benzemesi şartıyla, 720 adet "Şam işi tarzında ve altın rengi perdahlı" kavanoz siparişi verdi; miktar, tüccarın bir hastane için tedarikte bulunduğunu düşündürüyor.[21] Burada ve bazı 15. yüzyıl Floransa belgelerinde kullanılan "Şam işi" terimi, mavi ve beyaz bir çanak çömleğe delalet eder, öyleyse muhtemelen –Şam'da imal edilmiş ya da Memlukların Suriye ve Mısır'ından ithal edilmiş çeşitli üsluplarda çanak çömlekten, genel olarak İslam üslubu mavi ve beyaz çanak çömleğe kadar– bir dizi anlama gelebiliyordu.[22] 15. yüzyılın başına ait Floransa eczane kavanozlarının üslubu, son derece değer verilen Suriye kapları kadar bunların İspanyol versiyonlarını da yansıtır.



93.

Resim 92. Altın rengi perdahlı ve mavi boyalı kavanoz, İspanya, 15. yüzyıl başı.
Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.

Resim 93. Kulplarda Santa Maria Nuova Hastanesi'nin amblemleri bulunan kabartma mavi boyalı kavanoz, Floransa, 15. yüzyılın ikinci çeyreği.
Gemeentemuseum, Lahey (OC-1933-0005).

Floransa ve yakınında 15. yüzyılın ilk yarısı boyunca ithal mallarla sanatsal ve ticari bakımdan bilinçli bir rekabet içinde üretilen bu tür ilk İtalyan malları, en başta eczaneler için, ama aynı zamanda sofra takımı olarak yapılmıştı. Gerçekten, Floransa'daki Santa Maria Nuova Hastanesi'nin yerel bir çömlekçiye verdiği en büyük siparişlerden birinde –1426/27 yılında 588 adet kap– [teslim edilecek malların] Şam işi tarzında olması gerektiği açıkça belirtiliyordu. Günümüze kalan parçaların çoğu çift kulplu kavanoz ya da maşrapalar olup, beyaz üstüne koyu kobalt mavisi renkte hayvan ve yaprak tasarımlıdır. Resim 93'teki gibi bazılarının kulplarında, Santa Maria Nuova'nın yeşil koltuk değnekli amblemi yer alır; bazılarında ise, aynı hastane için 1430/31'de 1.000 kadar kap yapan çömlekçi Giunta di Tugio'nun üç yıldızlı damgası bulunur.[23] "İmzalı" ilk Avrupa çanak çömleği budur. Söz konusu çanak çömlek, pigment halindeki Asya kobaltı için kullanılan İtalyanca kelimeyle ya *zaffera*, ya zemini dolduran testere dişli stilize yapraklardan dolayı meşe yaprağı ya da bitişinin dokusundan dolayı kabartma mavi diye adlandırılır. Çömlekçiler, fırınlama sırasında kabararak sırlı gövdeden yükselen ve saf olmayan ko-

Resim 94. Mavi boyalı ecza kavanozu, Floransa, 15. yüzyıl ortası.
Victoria and Albert Museum, Londra (47-1907).

Resim 95. Mavi boyalı ecza kavanozu, Valencia, İspanya, 15. yüzyılın ilk yarısı.
Victoria and Albert Museum, Londra (488-1864).

Resim 96. Altın rengi perdahlı ve mavi boyalı vazo, üstünde Medici ailesinin simgeleri var, Valencia, İspanya, y. 1465-75.
British Museum, Londra (MLA Godman, G619).

Resim 97. Mavi ve sarı boyalı vazo, üstünde Medici ve Orsini ailelerinin armaları var, Floransa, y. 1470.
The Detroit Institute of Arts (37.74).



94.

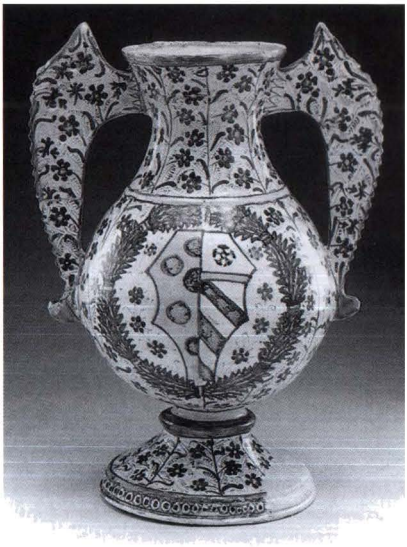


95.

baltı kullanarak, kaplara kaba yüzeyli, ama cazip bir bitiş verdiler. Kobaltta, fırınlama sırasında hareket etme eğilimi görülür ve Floransalı çömlekçilerin kobaltı stabilize etmek için kullandıkları ince bir manganez tabakasıyla oluşturulan pembe konturlar, mavi boyalı Suriye seramikleri üstündeki siyah konturlarla kıyaslanabilir.[24] Çömlekçilere arkaik majolikadan miras kalan meşe yaprağı motifi,[25] *zaffera*'nın boyalı kompozisyonlarında farklı bir dolgu ve çerçeveleme işlevine sahiptir. Resim 93'teki örnekte de, kontrastlara karşı yeni bir duyarlılık ve İslam seramikleriyle ilişkili olan koyu mavi yaprak formları ve parlak beyaz zemin arasında birbirine geçişler görülür. Merkeze yerleştirilen gözde hayvan motifi, Floransa'nın simgesi sayılan *marzocco*, yani arka ayakları üstünde duran bir aslan figürüdür, ama bunun dışında kuş, ördek, tavşan, balık, köpek ve leopar figürlerinin hepsi eninde sonunda İslam sanatından türemiştir, nitekim bu hayvanlar Suriye çanak çömleği ile maden işleri üstünde benzer pozlarda ve eylemlerle karşımıza çıkar. *Zaffera* üslubunda özgün olan, hayvanların çizimindeki dirilik, hareketle-



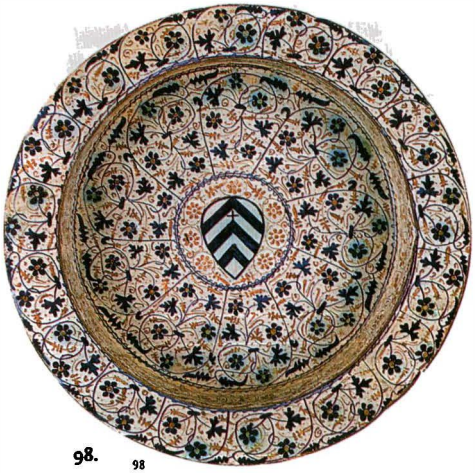
96.



97.

rinin kendiliğinden karakteri ve stilize edilmiş yaprakların, saplarından natüralist bir gelişigüzellikle çıkmasıdır.

İtalyan dokumaları ve arkaik majolikada, zanaatkârlar, önceden İslam hayvan motifleri repertuvarını özümsemiş olduklarından, ayrıca arkaik majolika ve *zaffera*'da şekil ve –meşe yaprağı, arma amblemleri ve gotik canavarlar gibi– diğer motifler bakımından süreklilik görüldüğünden, kimi bilim insanları *zaffera*'daki Doğu işi seramik modellere bağımlılığın abartılmış olduğunu öne sürüyorlar.[26] Yine de, *zaffera* süslemelerinin kalite ve üslubu İtalyan çömlekçiliğinde yeni bir olguydu: Burada çömlekçiler, inkâr edilemez bir şekilde, renk ve kompozisyon bakımından dönemin ithal Suriye ve Hispano-Mağribi seramiklerinin izinden gidiyorlardı. Sözgelimi Resim 93'teki *zaffera* kavanozunun kompozisyonu, Resim 92'deki Suriye'den ilham alınmış perdahlı Valencia çanak çömleğine o denli yakından benziyor ki ithal bir modelin kullanılmış olması gerekir. Hem *zaffera* seramikleriyle, hem bunların üslubuyla ilgili belgeler, arkaik majolikadan daha incelikli bir



98. 98



99.

çanak çömlek konusunda hızla artan talebe karşılık verildiğine işaret eder. İtalyan hastaneleri ile eczanelerinin ısmarladığı muazzam miktardaki Valencia ve *zaffera* kapları, ilaçlar ile baharatların böyle mahfazalarda satıldığını düşündürüyor ve Doğu tarzı seramiklerin beğenilmesinde eczanelerin teşvik edici rolünün altını çiziyor. *Zaffera* süslemelerinin kalitesi aşağı yukarı 1435'ten sonra düşerken ve yeşil rengin kullanımı artarken, geç dönem parçalarında daha çok İslami şekillerin ve Hispano-Mağribi boyama geleneklerinin benimsendiği görülür.[27]

Bu arada İtalyanların Manises ve yan üretim merkezlerinin seramiklerine gösterdikleri talep çok fırladı. Günümüze kalan çok sayıdaki Avrupa armalı perdahlı Valencia çanak çömleği, dini yazılar ya da başka amblemler, kişiye özgü imal edilmiş seramik objelerin olağanüstü çekiciliğini açığa vurur. Bu ithal objeler yerli ürünlerden epeyce daha pahalı olsa bile, 1420'lerde İtalyan aileler teşhir etmek üzere komple sofra takımları satın alıyorlardı; bu davranışın 1480'lerde artık yaygın olduğunu tablolardan anlıyoruz.[28] Sözgelimi Filippino Lippi'nin San Gimigna-

no kentindeki 1482 tarihli *Meryem'e Müjde*'sinde (bkz. Resim 5), kobalt mavisi ve altın rengi perdahlı, asma yaprağı ve sapı desenli, doğru olarak tasvir edilmiş üç mahfaza Meryem'in odasındaki rafları süsler: Bir *albarello*, kanat şeklinde kulplu bir vazo ve ayaklı bir maşrapa; ağızlarının (alışılageldiği üzere parşömenle) sıkıca örtülmüş olması, bunların içinde baharat ya da kokulu maddeler saklandığını gösterir. Gianozzo Pucci'nin Lucrezia Bini'yle 1482'deki evlenmesinin hatırasına Sandro Botticelli, Jacopo del Sellaio ve Bartolommeo di Giovanni tarafından yapılan bir resimde, düğün ziyafetindeki konukların önüne kurulan bir sofranın üstünde, birbirleriyle uyumlu Valencia tabakları ve vazoları (hatta ibrikleri) dizilidir.[29] Aşağı yukarı bu dönemde, İtalyan sırlı çanak çömlek imalatçıları ithal mallarla rekabet etmeye başladılar, ama en varlıklı kişilerin bazıları kentlerdeki sarayları için perdahlı Valencia çanak çömleğini tercih etmeyi sürdürüp daha teklifsiz olan sayfiye villalarında yerel imal edilmiş çanak çömlek kullandılar.[30]

Perdahlı Valencia çanak çömleğinin Pisa ve Venedik vasıta-

Resim 98. Altın rengi perdahlı ve mavi boyalı servis tabağı, üstünde Floransalı Guasconi ailesinin arması var, Valencia, İspanya, 15. yüzyılın ikinci yarısı.
Hispanic Society of America, New York (E 627).

Resim 99. Çokrenkli boyalı süslemeli kavanoz, Faenza, İtalya, y. 1470-80.
Victoria and Albert Museum, Londra (8389-1863).

Resim 100. Çokrenkli boyalı süslemeli kâse, Toskana ya da Faenza, y. 1490-1500.
National Gallery of Art, Washington, Widener Collection (1942.9.316 [C-41]).



100.

sıyla akın akın geldiği 1450 dolayında, dönemin en yaratıcı İtalyan üretim merkezleri olan Floransa ve Faenza'daki[a] çömlekçiler, evler ile eczaneler için yaptıkları seramiklerde Valencia türünün kendine özgü süslemesini taklit etmeye başladılar.[31] Çeşitli Floransa örnekleri sayesinde, objelerin üslup ve türlerinin bir yelpazesini görebiliriz. Geleneksel İslami, narin ve yukarı doğru daralan hatlara sahip, ama en güzel ithal mallardan daha küçük olan *albarelli* [kavanozlarına] büyük talep vardı. İtalyanlar yatay şeritli *albarelli* üstünde genellikle yalnızca mavi renk kullanıyor ve burada bitkisel, geometrik ve yazılı motiflerden oluşan geniş Hispano-Mağribi repertuvarından yararlanıyorlardı. Resim 94'te görülen tipik örneği imal eden Floransalı çömlekçinin, kavanozun ortasını çevreleyen stilize yapraklı hataiyi,[32] boynunun altındaki taklit el yazısı benzeri Arap yazılı üç şeridi ve dibindeki taklit *alafia* desenini tasarlarken gözünün önünde kesinlikle Valencia modelleri vardı.[33] Valencia çömlekçileri, Arapça "ilahi takdir" ya da "kutsama" kelimesine dayanan bu deseni, 15. yüzyılın ilk yarısından kalma mavi-beyaz renkli *albarello* (Resim 95) üstündeki türden yazı şeritleriyle birleştirdiler.[34] Başka bir Floransa örneğinde (bkz. Resim 6), ecza kavanozunun küt İtalyan versiyonu ve popüler sarmaşık yaprağı süslemesi görülür; süslemede, İtalya'da henüz bilinmeyen metalik perdahın yerine manganez erguvanı denilen renk kullanılmıştır.[35] Birbirini sırayla izleyen mavi ve erguvan rengi yapraklarda, Hispano-Mağribi seramiğinin mavi ve altın rengi perdahlı değişken renklerine özenilmiştir, ama o seramiğin büyüleyici değişen yansımalarının yeniden oluşturulamadığı açıktır (bkz. Resim 4). Floransalı çömlekçi, Hispano-Mağribi motiflerini ayrıntılı olarak –oyulu damarlı sarmaşık yaprakları ve kıvrılan asma bıyıkları– taklit etmesine rağmen, boyalı ve oyulu öğelerin kendi içlerindeki ve bunlarla beyaz zemin arasındaki hassas dengeyi kavramadı.

Özel siparişle çok özenle yapılmış teşhirlik bir Valencia parçası, anıtsal "Elhamra vazoları" üslubunda, kanat şeklinde kulplu ve kaideli büyük bir vazodur (Resim 96; bkz. Resim 44). Resim 96'da resimlenmiş olan

a Fransa'ya Faenza'dan ithal edilen seramiklere verilen "faïence" kelimesi üzerinden Türkçe "fayans" kelimesine adını veren ve dünyanın en kapsamlı seramik müzelerinden birine sahip olan ünlü bir çömlek üretim merkezi –ç.n.

yüzünde bir Medici amblemi, bir elmas yüzük ve sonsuzluğu simgeleyen iki kuş tüyü yer alır; öteki yüzündeki armada hem Medici top gülleleri, hem Fransa kralı XI. Louis'nin Piero dei Medici'ye 1465'te [arma olarak] ihsan ettiği zambak tasvir edilir. Vazonun üslubundan, tarihi 1465-75 olarak saptanabildiğinden, vazoyu Piero (ö. 1469) ya da oğlu Lorenzo ısmarlamış olmalıdır.[36] Bu vazolar İtalya'da sunak ve türbeler kadar özel odaları da süslüyordu (bkz. Resim 5); belgeler, Medicilerin Valencia seramiklerini festival süslemeleri çerçevesinde teşhir ettiklerine işaret ediyor.[37] Vazonun, Medici ve Orsini ailelerinin birleşik armasını taşıyan bir Floransa taklidi, muhtemelen Lorenzo ile Clarice Orsini'nin 1469'daki düğünleri için yapılmıştı.[38] Vazo, mavi renkte çiçek ve yapraklarla, ayrıca perdahın yerine geçen turuncu-sarı asma bıyıklarından oluşan popüler akasma deseniyle (Resim 98) süslüdür. 1450'ye doğru geliştirilen ve Avrupa ihracat piyasasına çok uygun düşen, standartlaştırılmış Valencia desenlerinden biriydi bu.[39] Bu desenler küçük, uçucu çiçek motifleriyle tekrarlanarak, arma ve diğer amblemleri akla getiren zeminler yaratıyor ve talebi karşılamak üzere kolayca bol miktarda üretilebiliyordu. Günümüze kalan örneklerin üstünde, Floransalı Guasconi (Resim 98) gibi, en azından on beş ünlü İtalyan ailesinin armaları belirlenmiştir.[40] Valencia seramiğinin İtalyan seçkinleri arasındaki popülerliği, söz konusu seramiğin süsleme üslubunun itibarını artırdığı gibi egzotik teşhir parçalarından zevk alınmasını da teşvik etti.

Aşağı yukarı 1470'ten sonraki yarım yüzyıl boyunca, sanatsal majolika seramiğinde görülmemiş hızda bir yaratıcı gelişme belirdiği sırada, İtalyan çömlekçiler Doğu işi ithal malları kadar diğer İtalyan sanat ortamlarından da sürekli ilham aldılar. Faenza'da 1470-80 civarında imal edilen bir vazo (Resim 99), kompozisyonun bölmelerini doldurmak ve figürlü tasarımları kuşatmak için çiçekli Hispano-Mağribi süslemesinin yaygın bir şekilde uyarlandığını gösteren bir örnektir.[41] Bu vazo, aynı zamanda Floransa ve Faenza çömlekçilerinin hiç değiştirmeden benimsedikleri İslami bir resim teamülünü sergiler: Figürleri ve odak noktalarındaki motifleri çerçeveleyen ve bunların konturlarını izleyen, bu yolla bunları zemindeki süslemeden ayıran bir yedek alan, bir kontur boşluğu bırakma. İran kökenli olan kontur boşlukları 14. yüzyıl Suriye seramiklerinde yaygındır, Floran-



101.

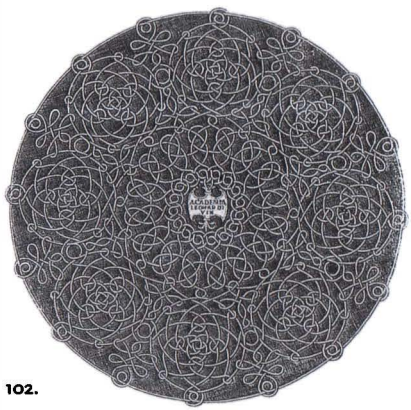
Resim 101. Süslemeli tabak, Siena, y. 1525.
Rijksmuseum, Amsterdam (NM 13136).

Resim 102. *Beşinci Düğüm*, da Vinci'nin desenine göre yapılmış gravür, y. 1490-1500, ayrıntı.
British Museum, Londra (P&D 1877-1-13-366).

Resim 103. Buhurdan, oyma ve gümüş kakma pirinç, Suriye, 15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı.
Freer Gallery of Art, Washington (39.58).

sa *zaffera*'sı üstündeki erken dönem İtalyan versiyonları da muhtemelen bunlardan türemedir.[42]

Toskana ya da Faenza'da 1490-1500 dolayında imal edilen kâsenin çukurundaki "İran palmeti" motifi, muhtemelen 14. yüzyıl Doğu dokumaları ya da bunların İtalyan versiyonları (bkz. Resim 30) üstündeki birbirini sırayla izleyen palmet ile rozet motiflerinden (bkz. Resim 25, 27) ve stilize formlardan (bkz. Resim 31) ilham alınmıştı.[43] Bu şekilleri bordür süsü haline getiren Faenzalı çömlekçiler, bunlara çam kozalağı görünümü verdiler: Çam kozalakları birbirini sırayla izleyen dikey ve yatay bölmelerde yer alıyor, görülmeye değer kromatik ton farkları ve kontrastlar içeriyor-



102.



103.

du. Dönüştürülen motifler, Floransa seramikçiliğinde çabucak benimsendi. İtalyan çömlekçilerin bu ödünç alınma motifin rengini geliştirmesi, İtalyan kadife dokumacılarının daha önce Doğu'nun oval ve dikey saplı desenlerinin dokusunu geliştirmesiyle (bkz. Resim 39, 40) paralellik taşır, böylece zanaatkârların kullanılan malzemenin olanaklarına gösterdikleri duyarlılığın, Rönesans süsleme sanatlarının özgünlüğüne nasıl katkıda bulunduğunu kanıtlar.

İslami geometrik arabeskler, İtalyan seramikçilik repertuvarına 1500 dolayında çeşitli kaynaklardan girdi. Geleneksel iki İslami tür –iç içe geçme şeritler ya da kurdeleler (hasır örgü) ve çizgiler (düğümler)– İtalyan çömlekçiliğinde ya bordür veya bölme süsü ya da ana tasarım olarak ortaya çıkar.[44] Çömlekçilerin 14. yüzyıl ile 15. yüzyıl başı İspanyol seramikleri üstünde benzer arabeskler görmüş olması mümkünse de, en yakın ilham kaynakları herhalde dönemin İtalyan kitapları ile gravürleri ve rağbet gören İslam ithal maden işleriydi. Benzer süslemeler, 1460 ve 1470'lerin yeni İtalyan lüks altın işlemeli deri ciltlerinde (bkz. Resim



104.



105.

Resim 104. Perdahlı ve çokrenkli boyalı teşhir tabağı, Deruta, İtalya, y. 1510-40.
National Gallery of Art, Washington, Widener Collection (1942.9.317 [C-42]).

Resim 105. Tabak, mavi-beyaz porselen, Çin, 15. yy. başı.
Asian Art Museum of San Francisco, The Avery Brundage Collection (B69 P5L, The Roy Leventritt Collection).

133, 135, 137) ve ilgili yazma tezhiplerinde, ayrıca erken dönemin basılı resimlerinde öne çıkıyordu.[45] Muhtemelen Siena'da 1525 dolayında imal edilen bir tabağın (Resim 101) kompozisyonu, Rönesans seramik süslemelerinin ortak bir kaynağı olan gravürlerden alınmadır, gravürler ise Leonardo da Vinci'nin sonsuz düğüm tasarımlarına –ya Accademia Leonardi[a] (Resim 102) imzalı altı bakıroyma baskı dizisine ya da Albrecht Dürer'in 1505-06'da bir Venedik ziyareti sırasında yaptığı ağaçoyma kopyalara– dayanır.[46] Dahası, bu çömlekçi Leonardo'nun farz edilen kaynaklarını da, yani Resim 103'teki[47] küresel buhurdan gibi, 15. yüzyılın sonunda Venedik yoluyla büyük miktarda ithal edilen Suriye kakma maden işleri üstünde rastlanan, büyüleyici derecede girift ve mükemmel dengeli hasır örgü arabeskleri incelemiş görünüyor. Çömlekçi, boyalı tasarımının renkleriyle –kırmızı, yeşil ve siyah önünde sarı– parlak bir gümüş kakmanın sıcak bir pirinç [sarısı] zemin üstündeki, siyah bir dolguyla daha da vurgulanmış görsel etkisini yeniden üretir. 16. yüzyılın ikinci çeyreği boyunca, nakış tasarımı konulu özgünbaskılar ve resimli kitaplar, geometrik ve çiçekli arabesk süslemeyi Avrupa'da daha da popüler kıldı ve çömlekçiler dahil İtalyan sanatçılar, bu süslemeyi çoğu kez eski çağlardan ilham alınma grotesklerle birleştirdiler.[48] Piccolpasso 1557'de düğüm[b] motifinin "yaygın bir moda" olduğunu belirtiyordu.[49]

Perdahlama tekniği sonunda İtalya'ya ulaştığında Umbria[c] çömlekçilik merkezlerinin, belki 1480'lerden başlayarak Gubbio'nun, aşağı yukarı 1490'dan başlayarak da Deruta'nın özelliği haline geldi; 1498'de Derutalı bir çömlekçi, imal ettiği perdahlı çanak çömleğin uluslararası bir piyasası olduğunu iddia etti.[50] Metalik perdah tekniğinin nasıl geldiği; bunun İspanyol göçmenler, İtalyan casuslar ya da bağımsız deneyler vasıtasıyla olup olmadığı bilinmiyor, ama kendine özgü İtalyan renkleri ve görsel etkiler, [bu teknikle ilgili] farklı tarifler kullanıldığını düşündürüyor.[51] Simgesel bir

a Leonardo da Vinci'nin 1482'de Milano'ya göç ettikten sonra kurduğu akademinin adı –ç.n.

b Yedinci Bölüm'deki "zencerek" terimi ile karşılaştırınız –ç.n.

c Orta İtalya'da dağlık bir yöre olup doğuda Toskana, batıda Marche bölgesiyle sınır oluşturur; Deruta bölgesel başkent Perugia'nın 15 km. güneyindedir; Perugia'nın kuzeyinde Ingio Dağı'nın yamaçlarında yer alan Gubbio, Umbria'nın en eski kentlerindendir –ç.n.

kadın figürünün taç giymiş bir karakurbağası ve bir bereket boynuzunu taşıdığı büyük bir tabak (Resim 104), Deruta'da 1510-40 dolayında üretilen, insan ya da hayvan figürleriyle süslü baş harflerin yer aldığı Rönesans majolikasına örnek oluşturur: Teşhir edilmek niyetiyle yapılan tabakta, fırınlanmadan önce arkasındaki ayak halkasına açılan iki delik, tabağın duvara düzgün asılmasını sağlar.[52] Canlı zümrüt yeşilinden mora kadar uzanan yanardöner bir etki elde etmek için, daha önce maviye boyanmış öğeler üstüne pirinç sarısı perdah uygulanır. Derutalı çömlekçiler, o karakteristik parçalı ve ışınlı bordürü ve onun kimi süsleyici motiflerini, örneğin Resim 104'teki tabağın en geniş üç bölmesindeki balık pulu ve benek desenini, 15. yüzyıl başı Hispano-Mağribi ve ortaçağ İslam seramiklerinden miras alsalar da, teşhirlik perdahlı seramikleri kendine özgü bir üsluba sahiptir.

Çin porseleninin İtalya'daki itibarı ve nadirliği, taklitlerine davetiye çıkardı. 15. yüzyıl boyunca İtalya'ya ulaşan az sayıdaki parça, gerçekten kralla yaraşır nitelikteydi. Bunlar Memluk sultanlarınca diplomatik hediye olarak 1442'den itibaren Venedik dukalarına, 1487'de de Lorenzo dei Medici'ye sunulmuştu.[53] Mediciler İtalya'nın en büyük porselen koleksiyonuna sahiptiler; koleksiyonları, Piero'nun 1456 ve 1469'da sahip olduğu birkaç parçadan, Lorenzo'nun öldüğü 1492'de elliden fazla parçaya çıkmıştı. Çoğu mavi-beyaz, ama düz beyaz ve tekrenkli yeşil seladon da olan porselenlere, 240 florinin üstünde değer biçiliyor ve bunlar Lorenzo'nun yatak odasındaki bir dolapta korunuyordu.[54] İtalyanların en zenginleri, 1475'e gelindiğinde, Venedik'te harıl harıl porselen aramaktaydılar.[55] 15. yüzyılın sonunda ve 16. yüzyılın başında porselene olan talep arzı o denli aştı ki Floransalı Filippo Strozzi ve Ferraralı Duka I. Ercole d'Este bile, "Şam işi porselen" ve "sahte porselen" satın aldılar, bundan kastedilen muhtemelen Çin üslubunda mavi ve beyaz renkli İslam seramiği ve opak beyaz[a] Venedik camıydı.[56] Bu nedenle, söz konusu dönemin belgelerinde anılan "porselen" objelerin hepsi Çin kökenli olmayabilir.

İtalya yarımadasında 1550'lerden önce, belgelenen mavi-beyaz Çin porselenlerinden günümüze kalan bir tek parça yok[57] ve tablolar, erken dönem İtalyan çömlekçilerinin bulabildikleri modelleri pek az açığa vurur. En

a Kastedilen opalin olmalıdır –ç.n.



Resim 106. Giovanni Bellini, *Tanrıların Şöleni*, ayrıntı, 1514.
National Gallery of Art, Washington, Widener Collection.

Resim 107. Kâse, mavi-beyaz porselen, Çin, 15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı.
Topkapı Sarayı Müzesi (15/9324).



107.

eski tarihli tasvir, Veronalı ressam Francesco Benaglio'nun Washington'da National Gallery'de bulunan, aşağı yukarı 1460-70 tarihli bir *Meryem ile Çocuk İsa*'sındaki, lotus tohumu zarfı denilen türden 15. yüzyılın başına ait küçük bir kâseye aittir. Filippo Strozzi'nin 1475'te hem düz beyaz, hem mavi yapraklarla süslü küçük porselen kâseler için verdiği sipariş, İtalyanların erken dönem Ming hanedanı tipi porselenin iki versiyonuna da aşina olduklarına işaret ediyor.[58] Benaglio'nun kâsesi üstündeki tipik olmayan mavi süsleme, tasvirinin hatalı ya da kullandığı modelin bir İslam taklidi olduğunu, belki bunların her ikisinin de geçerliliğini akla getiriyor.[59] Andrea Mantegna'nın Los Angeles, J. Paul Getty Museum'daki yaklaşık 1495-1505 tarihli *Üç Mecusi'nin Tapınması*'nda, Mecusilerden biri çocuk İsa'ya, mavi renkte çiçek sapları ve yapraklarıyla süslenmiş küçük bir kupa içinde altın sikkeler sunar. Motif, Resim 105'teki tabak türünden, erken dönem mavi-beyaz Ming porselenleri üstündeki çiçekli hataileri hatırlatır, ama Mantegna Mecusi rahibin eline uysun diye kupanın şekil ve süslemesini değiştirmiş olabilir.[60]



108.



109.

Çin porselenine ait kesin en eski İtalyan tasvirleri, Giovanni Bellini'nin 1514 tarihli *Tanrıların Şöleni*'ndeki (Resim 106) iki büyük kâsedir. Aynı tablodaki Avrupa tarzı kulplu benzer çukur kap, belirlemeye yetecek ölçüde açık seçik tasvir edilmemiştir. Bellini'nin kâseleri üstündeki iri, yoğun resmedilmiş hatai tarzı yaprak ve asma bıyıkları tarafından çerçevelenmiş palmetler ile çiçekler, İran, Suriye ve Mısır'a büyük miktarda ihraç edilmiş olan 15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı Ming tipinin süslemesine uyar. Tasvir edilen her iki formdan da günümüze kalan örnekler var: Yukarı doğru daralan ve ağzı geniş olanlarla, Resim 107'deki kâse gibi daha dik kenarlı ve ağzı düz olanlar.[61] Bellini

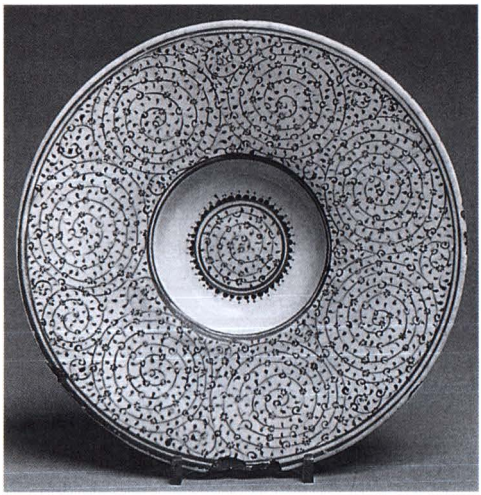


110.

Resim 108. *Alla porcellana* mavi-beyaz boyalı tabak, Benedetto Usta imzalı, Siena, y. 1510.
Victoria and Albert Museum, Londra (4487-1858).

Resim 109. *Alla porcellana* mavi-beyaz boyalı tabak, üstünde Augsburglu Lamparter von Greifenstein ve Meuting ailelerinin armaları var, Venedik, 1515.
Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am main (6875).

Resim 110. Renkli zemin üstüne mavi boyalı tabak, Jacopo de Pesaro atölyesi, Venedik, 1543.
Victoria and Albert Museum, Londra (8389-1863).



111.



112.

Resim 111. Tuğra spiral üslubunda boyalı tabak, İznik, y. 1535-45.
Ashmolean Museum, Oxford (X.3274).

Resim 112. Osmanlı üslubunda boyalı ecza kavanozu, Liguria (Cenova ya da Savona?), y. 1575.
British Museum, Londra (MLA 1990, 5-2, 1).

Tanrıların Şöleni'ni Duka I. Alfonso d'Este için gerçekleştirdi; duka, bitmiş tablo için ödeme yaptığı 1514 yılında, porseleni taklit etmesi için Ferrara'da bir Venedikliyi çalıştırmayı denedi.[62] D'Este ailesi, Ercole'nin 1504'te verdiği bir siparişle ve Venedikli bir sahtecinin 1514'te Alfonso'ya gönderdiği örnek kâse ve tabakla, hiç kuşkusuz "sahte porselen" sahibi olmuştu, ama ailenin elinde bu dönemde Çin porseleni bulunduğuna dair bir kayıt yok. Ismarladığı işlerin ayrıntılarına düşkün titiz bir hami olan Alfonso'nun Bellini'ye, ideal bir şölen için porselenin uygun olacağını önermesi;

Bellini'nin de Venedik'te, Memluk sultanlarından Duka Barbarigo'ya 1490'da, Senyör'e ise 1498 ve 1508'de gelen diplomatik hediyeleri model olarak kullanması akla yakın görünüyor.[63]

İtalyan çömlekçiler Ming mavi-beyazının güzelliğine yaratıcılıkla, taklit porselen talebine ise kendi *alla porcellana*[a] majolikalarıyla karşılık verdiler. Beyaz bir zemin üstüne mavi çiçekli hatai ve bahar dallı süslemeli çanak çömlekten, aşağı yukarı 1490'dan itibaren Faenza'da, 1500 dolayından itibaren Toskana'da, çok geçmeden de Venedik'te büyük miktarlarda üretildi, zaten 16. yüzyıl boyunca Venedik'e mavi ve beyaz hâkim oldu.[64] Salt taklitçilikle nadiren yetinen İtalyan çömlekçiler, Çin'den ilham aldıkları çiçekli desenleri başka süslemelerle harmanlamayı tercih ettiler; böylece üsluplarının ömrünü uzattıkları gibi, bu üslup sayesinde hem ithal Çin mallarıyla, hem üstünde insan ya da hayvan figürleriyle süslü baş harflerin yer aldığı çokrenkli Rönesans majolikasıyla rekabet etmelerini mümkün kılan varyasyonlar yarattılar. Diğer majolika üslupları gibi *alla porcellana* da, zanaâtkarlar kadar objeler de yer değiştirdiği için yayıldı. Faenza'da imal edilen en eski parçalardan bazılarına baktığımızda, Giovanni Bellini gibi Faenzalı çömlekçilerin de önünde, dönemlerinin aynı ithal Çin porselenlerinin model olarak durduğunu anlarız.[65] Siena'da 1510 dolayında yapılan bir tabağın ağzındaki çiçekli hataide (Resim 108), 1503'ten önce Faenza'dan göç eden Benedetto Usta, dönemin bu Ming süslemesini (bkz. Resim 107) ve daha erken bir dönemin çiçekli hataisini (Resim 105) serbestçe harmanladı.[66] Tabağın göbeğinde, Çin mavi-beyaz porselenlerinin tasarımını İslami hasır örgü motifiyle ve Aziz Hieronymus'un ıssız doğadaki bir Rönesans tasviriyle birleştirdi; burada beyazın ışıltılı parlaklığıyla tekrenkli maviye zenginlik kattı. Toskana yöresinin Montelupo[b] kasabasındaki üretken çömlekçilerin 16. yüzyılın başında imal ettikleri majolikaların ön tarafında olduğu kadar arkasında da, genellikle *alla porcellana* süslemeler görülüyordu; aynı durum 1570'lere kadar, Medici ailesinin Cafaggiolo'daki mülkü üzerinde Montelupo'dan gelen zanaâtkar-

a (İt.) *Porselen tarzı* –ç.n.

b Orta İtalya'da Floransa kentinin doğusunda Arno Irmağı üstünde yer alan, günümüzde yaklaşık 11.000 kişinin yaşadığı ve bir seramik müzesine ev sahipliği eden önemli bir majolika üretim merkezi –ç.n.



113.



114.

larla 1498'de kurulan bir imalathanede üretilen seçkin majolika için geçerlidir. Cafaggiolo'daki küçük çaplı üretimde sayısız *alla porcellana* desen kullanılması, bu üslubun popülerliğini gösterir ve Resim 105'deki türden erken 15. yüzyıl Ming çiçekli hataisinin, yakın taklitlerinden, Çin süslemelerinin İslam, Osmanlı ve Rönesans süslemeleriyle yaratıcı bir şekilde harmanlanmasına kadar uzanan çeşitliliğini ortaya koyar.[67]

16. yüzyılın ilk yarısına ait karakteristik bir Venedik majolikası, Faenza'da geliştirilen *berettino*'dur: Burada yoğun beyaz mineye eklenen kobalt mavisiyle, genellikle salt maviyle, ama kimi zaman ışıltılı bir beyazla ve başka renk vurgularıyla boyanmış süsleme için, kül renginden lavanta mavisine kadar değişen bir zemin üretilir. En erken tarihli Venedik örneği, 1515'de Augsburg'daki bir düğün için ısmarlanan bir tabak (Resim 109), resim 105'teki türden Çin lotus tasarımlarından ilham alınmış çok sayıdaki seramiklerden biridir.[68] Üretimin serpildiği 1540'lara gelindiğinde, dönemin Osmanlı süslemesinin etkisi açıkça görülür. Birçok alanda (bkz. ör-

neğin Resim 138, 146) kullanılan Osmanlı saray üslubundaki çiçekli arabeskler, Jacopo da Pesaro'nun atölyesinden çıkma 1543 tarihli tabağın ortasını doldurur (Resim 110).[69] Venedikli çömlekçiler tabakların arkalarını süslemek kadar, ön yüzlerindeki tasarımı çerçevelemek ve tasarımın içini doldurmak için de Osmanlı üslubu *rabesche* (çiçek, yaprak ve saplardan oluşan arabesk) kullandılar, zemin ve boyalı süslemenin renklerinde ise, Doğu'ya has kobalt mavisi ile beyaz arasında gidip geldiler. Cosimo dei Medici'nin Venedik'teki temsilcisi Eleonora di Toledo'ya yazdığı 1550 tarihli mektubu, dönemin *alla porcellana* tanımının geniş olduğunu gösteriyor: Temsilci Venedik'te iki cins çanak çömlek yapıldığını bildirdi, "birinde çok, diğerinde ise az renk kullanılıyor, ama her ikisi de porselene çok benziyor."[70]

Teknik ve görsel bakımdan eşsiz bir toprak işi, 15. yüzyılın sonunda Osmanlı Türkiyesi'nde geliştirilmişti. Başta gelen imalat yerinden dolayı İznik çinisi diye anılıyordu; sert beyaz çini hamurundan (ince kil), ince ve şık olabilen bir gövdesi, açık seçik çizilmiş, parlak renkli tasarımlar altında



115.

Resim 113. Osmanlı üslubu çokrenkli süslemeli tabak, Padova, 1633.

Musée National de Céramique, Sevr (4617).

Resim 114. Çokrenkli boyalı süslemeli tabak, İznik, 16. yüzyılın son çeyreği.

Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum, Berlin (82/130).

Resim 115. Buğday demeti üslubunda boyalı kavanoz, Türkiye (?), y. 1575-80.

Victoria and Albert Museum, Londra (627-1902).

slip[a] tekniğiyle süslenmiş yarı saydam, düzgün bir sırı vardı. İtalya'daki 16. yüzyıl başı Osmanlı çanak çömleğine dair bir bilgi henüz gün ışığına çıkmadı, yalnız o sırada Venedik'te bulunabilen "sahte porselen"ler, şekilleri Çin üslubunda olan mavi ve beyaz süslemeli İznik çinileri içermiş olabilir. İtalyan çömlekçilerin 16. yüzyılın sonu ile 17. yüzyılın başında en yakından taklit ettikleri iki İznik deseni yeniydi, bu da İtalyanların Osmanlı seramiklerinin özgün öğelerini özellikle takdir ettiklerine işaret eder.

Aşağı yukarı 1535-45 tarihli bir İznik işi tabak (Resim 111), 1540'larda *alla porcellana* Venedik seramiklerine yansımış görünen ve 1570'lerde Liguria'da taklit edilmiş olan (Resim 112)[71] beyaz üstüne kobalt mavisi bir Osmanlı desenini tanımlayan bir örnektir; söz konusu tabak aynı zamanda, karakteristik bir İtalyan formunun benimsendiği, günümüze kalan az sayıdaki erken dönem İznik parçalarından biridir. Bu ve benzer bir tabakta, İtalyan *tondino*[b] seramiğinin geniş düz kenarı, yeni desenin spiral dolaşık süslemeleri için hoş bir kompozisyon alanı sağlar.[72] Geleneksel olarak Haliç üslubu diye bilinen bu desen, Kanuni Sultan Süleyman'ın saray nakkaşhanesinde yaratılan ve 1526-32 yıllarına tarihlendirilen tuğrasının zeminine benzediği için, günümüzde tuğra spiral üslubu diye adlandırılıyor.[73] Başlangıçta yalnızca mavi olan, ama daha sonra başka renklerle vurgulanan seramik tasarımı, ince, eşmerkezli dolaşık saplardan ve bunlardan filiz veren, birbirini düzenli aralıklarla izleyen ufacık yaprak ve çiçeklerden meydana gelir. Resim 112'deki[74] tipik Liguria parçası gibi, İtalyan taklitlerinde saplı süslemelerin düzenli aralıklı olmasına önem verilmez ve birçoğu eski İslam *albarello*'larının şekline sahiptir, bu tür Osmanlı örneklerine ise rastlanmaz. Savona[c] ve belki yakındaki diğer merkezlerde üretilen taklitler, örneklerden biri 1572 tarihli olduğundan genellikle 1570'lere atfedilir, oysa kazılardan çıkan bazı kırık parçalar 1540'lardan kalma olabilir ve muhtemelen Liguria taklitlerinden ilham alınmış bir Cafaggiolo *albarello*'su 1566 tarihlidir.[75]

1571'deki İnebahtı muharebesinin ardından, düzelen ticari ve diplomatik temasların bir sonucu olarak, Avrupa'ya ithal edilen İznik işleri çoğal-

a Çömlekçilikte astarlama ve süslemede kullanılan ince ve sulu kil –ç.n.

b Bkz. Terimler Sözlüğü –ç.n.

c Kuzeybatı İtalya'nın Liguria yöresinde, Batı Riviera sahilinde önemli liman kenti –ç.n.

mış görünüyor. Avrupalıların ısmarladıkları, günümüze kalan özel sipariş parçalar aşağı yukarı 1575 tarihlidir: Bunlar, üzerinde muhtemelen İtalya-Dalmaçya kökenli bir arma bulunan bir sofra takımından arta kalan on üç parçadır, on tanesi *tondino* seramiklerinin görünümündedir.[76] İstanbul'daki Habsburg elçisi, 1573-77 arasında Venedik'e 100 duka değerinde İznik çinisi yolladı ve 1577'de Salzburg piskoposu Wolf Dietrich von Raitenau'ya İznik çinileri için tavsiyede bulundu.[77] 1587 tarihli bir Venedik envanterinde otuz parça "Konstantinopolis'ten gelme majolika" liste edilir.[78] İtalya-Dalmaçya sofra takımının üslubundaki çokrenkli İznik işi, Venedik çevresindeki yörede o denli beğeniliyordu ki günümüze kalan örneklerin tarihlerine göre, en azından 1601'den 1697'ye kadar Padova'da neredeyse sahtecilik noktasına varırcasına kopya edildi. Bu büyük çaplı üretim, Resim 113'teki tabağın altındaki "S. Chandiana 1633" yazısının[79] yanlış yorumlanması yüzünden (Kandiye Adası'ndan[a]) Kandiye işi adını aldı. İznik işi modellerde, natüralist tasvir edilmiş lale, karanfil, gül, sümbül demetlerinden ve yaprak öbeklerinden zarafetle fışkıran başka çiçekler yer alır. Resim 114'teki gibi karakteristik Osmanlı motifli, buketin ortasında uzun tüysü *saz* yapraklı bir örnek, Resim 113'teki tabakta taklit edilmiştir.[80] Bu üsluptaki İznik işlerinin kontrollü natüralizmi ve parlak renkleri İtalyan Rönesans zevkine tam anlamıyla uyduğundan, Padovalı çömlekçiler karakteristik Osmanlı mercan kırmızısı dışında bütün renkleri kopya ettiler: Ellerinde kırmızı renk veren Ermeni çamuru olmadığı için, kırmızının yerine kahverengimsi bir turuncu kullandılar.

Medici büyük dukaları, İtalyanların egzotik seramiklerden kesintisiz büyülenmesinin tipik örneğini oluştururlar. I. Cosimo (hükümdarlığı 1537-74) Çin porselenleri koleksiyonunu, 1531'de envanteri çıkarılan seksen yedi parçadan 1553'te neredeyse dört yüz parçaya çıkardı, yalnızca 1547 yılında çoğu mavi-beyaz yüz yirmi yeni parça satın aldı. Aşağı yukarı 1590'a gelindiğinde, I. Ferdinando'nun (hükümdarlığı 1587-1609) döneminde koleksiyon bin parçayı geçmişti.[81] I. Cosimo 1550'lerde saray atölyelerinde porselen imal etmek için bir girişim başlattı; diğer İtalyan girişimlerinden çok daha sürekli ve başarılı bir girişimdi bu. Belgelerde, Venedikli cam ustalarının daha erken tarihli çeşitli başarı iddiaları kayıtlıdır ve Castel Duran-

a Venediklilerin eskiden Girit Adası'na verdikleri ad –ç.n.

te'deki bir çömlekçi ailesinden gelme bir simyacının, 1561/62'de ve 1567'de Duka II. Alfonso d'Este için birkaç parça porselen ürettiği nakledilir; d'Este ailesinin denemeleri el sanatçısının ölümünden az sonra son buldu ve çömlekçinin eserlerinden günümüze hiçbir şey kalmadı.[82] Doğanın harikalarına, onları keşfetme ve yeniden üretmeye merak duyan Cosimo'nun oğlu Francesco, Boboli Bahçeleri[a] ve Casino di San Marco'da[b] mücevher hakkâklarının, çömlekçilerin, ayrıca neceftaşı ve porselen yapmak için uğraşan simyacıların yanında çalıştı. Giorgio Vasari *En Ünlü İtalyan Ressam, Heykeltıraş ve Mimarları* adlı eserinin 1568 baskısında, atölyelerin şefi ve kendi öğrencisi olan Bernardo Buontalenti'nin, çok geçmeden porselen kaplar üreteceği kehanetinde bulundu. Bu konuda ancak 1575'te, Francesco'nun büyük duka (I. Francesco, hükümdarlığı 1574-87) olmasından az sonra başarı sağlandı: Venedik elçisi Andrea Grissoni, o tarihte, Francesco'nun on yıllık bir çabadan sonra bir "Levanten"in yardımıyla "Hint porseleni" ürettiğini bildirdi. Ertesi yıl d'Este'lerin elçisine çeşitli büyük parçalar gösterildi. "Medici porselenleri"nden yetmiş kadarı günümüze kaldı. Çoğu Francesco hayatta iken Casino di San Marco'da yapıldı, ama üretim I. Ferdinando ve II. Cosimo'nun (hükümdarlığı 1609-20) döneminde Cafaggiolo ve Pisa'daki imalathanelerde aralıklı sürdürüldü.[83]

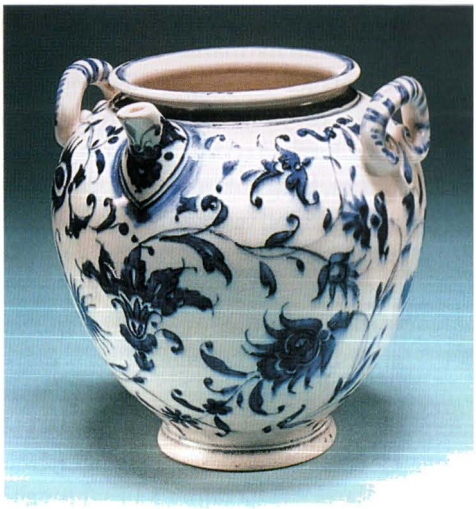
Medici porselenlerinin yakınlarda yapılan bir teknik tahlili, Elçi Grissoni'nin Doğu'dan uzman yardımı alındığına dair raporunu destekliyor ve İznik işiyle bir bağlantıyı akla getiriyor.[84] Mediciler, hakiki ya da sert hamurlu porselenden daha düşük ısıda fırınlanan, bileşimi farklı, yumuşak hamurlu bir porselen ürettiler. Hem ince beyaz İznik çini hamuru, hem yumuşak hamurlu Medici porseleni yüksek oranda silis içerir: Kuvars ya da kumu kille karıştırarak elde edilen bu hamur, her ikisini de olağan çanak çömlekten farklı kılar. Türkiye, o dönemde aslında İran kökenli olan çini hamuru tekniğine en yakın imalatı yapan en büyük üreticiydi. Medici porselenine özgü olan, Vicenza'dan gelen ve bir miktar kaolin içeren kildir; kaolin

a Floransa'da Pitti Sarayı'nın arkasında yer alan, 1550-58 arasında I. Cosimo dei Medici'nin dukalığı sırasında inşa edilen 45 dönüm büyüklüğünde muhteşem bahçe. –ç.n.

b Floransa'daki Medici bahçelerinden birinin içinde yer alan ve Francesco tarafından 1574'te araştırma laboratuvarı olarak yaptırılan kır evi –ç.n.

hakiki Çin porseleninin temel malzemelerinden biridir.[85] Francesco'nun danışmanıyla ilgili tek ilave bilgi, onu Hint ülkelerini gezmiş bir Yunanlı olarak tasvir eden bir 18. yüzyıl sonu kaynağıdır; bu bilgi çok belirsiz olduğu gibi Venedik elçisine ait raporun güvenilmeyecek ölçüde tahrif edilmiş bir versiyonudur.[86] Bununla birlikte, dönemin Medici envanterlerinde listelenen "porselene benzer Selanik çanak çömleği"yle bir bağlantı olabileceği önerisi daha yakından incelenmeye değer. Çok sayıda Medici parçasında ilham alınan, buğday demeti üslubunda süslenmiş iki büyük Osmanlı kavanozu (biri Resim 115'te görülüyor), benzersiz bir şekle ve İznik ürünlerine özgü olmayan karıncalanmış, pürüzlü bir sıra sahiptir.[87] Şekillerine göre bu kavanozlar, Topkapı Sarayı'nın 1555/56 envanterinde listelenen ve sadece "Selanik *kupa*"sı (kupa-i Selânik) olarak bilinen *kupa* olabilirler; kavanozların sırına bakarsak böyle ikincil bir üretim merkezi ihtimal dahilinde olabilir.

Yumuşak hamurlu Medici porseleninde, seçmeci ve kesinlikle egzotik bir üslup görülür. Bunların hem şeklinde, hem süslemesinde muazzam değişimlere rastlanır,



116.

Resim 116. Demlik formunda çömlek, yumuşak hamurlu mavi-beyaz Medici porseleni, Floransa, y. 1575-87.
National Gallery of Art, Washington, Widener Collection (1942.9.354).

ama parçaların çoğu Çin, İslam –ağırlıklı olarak İznik– ve İtalyan Rönesans öğelerinin harmanlanmasından oluşur ve Doğu etkisi altındaki bahar dalları ve hatailer en yaygın süslemelerdir. Demlik şeklinde bir çömlek (Resim 116),[88] 16. yüzyılın son çeyreğinde buğday demeti üslubundaki İznik işinden (bkz. Resim 115) ilham alınan bir gruba örnek oluşturur. Medicilerin zanaâtkarları, bu üslubun iri, etli şakayık çiçeklerinden oluşan belirgin hatailerini, palmetlerini ve uzatılmış lotus palmetlerini benimsediler, ama sivri uçlu buğday demeti motifini önemsemediler; bu üslup bir Osmanlı buluşu olduğu için, bugün bu adla anılıyor.[89] Günümüze kalan neredeyse tüm Medici üretiminde görülen teknik kusurlar, ailenin bu harikulade başarıdan onur duymasını engellemedi. Francesco, iki zevk sahibi hükümdara, Ferraralı d'Este'ye ve İspanya kralı II. Filippo'ya en az yirmi parça hediye etti.[90] Çoğu parçanın altına dikkat çekici bir "F" harfi yazılmış ve Brunelleschi'nin Floransa Katedrali için yaptığı, yerel olarak Rönesans'ın ilk sanatsal mucizesi olarak görülen kubbenin tanınabilir bir röprodüksiyonu konulmuştur.[91]

Daha sanatsal nitelikli çanak çömleğe talep artmaya başlayınca, İtalyan zanaâtkarlar ilham almak için ilk önce yakın dönemin Suriye ve dönemin İspanyol ithal mallarına yöneldiler. Çokrenkli ve figürlü süslemelerin hızla gelişmesi, çömlekçilerin, dokuma alanında görüldüğünden daha çabuk ve daha belirgin bir şekilde modellerden uzaklaşmasıyla sonuçlandı. Yine de, kimi İslami hatlar, süslemeler ve perdah tekniği korundu, Çin porseleni ve İznik işiyle rekabet edecek Doğululaştırıcı üsluplar yaratıldı. Soyluların ithal seramiklere düşkünlüğü, Medicilerin Valencia çanak çömleği ile porselen satın almalarında ve taklitleri himaye etmelerinde örneğini bulurken, yeni Doğu işi seramik üsluplarına duyulan ilginin sürmesini kuşkusuz teşvik etti.

İzleyen bölümlerde, İtalyan cam sanatı, ciltçiliği ve maden sanatında seçkinlerin zevk anlayışının oynadığı rol ele alınacak. Çömlekçilik gibi cam sanatı da, yüzyıllar süren yavaş ilerlemenin ardından 15. yüzyılın son onyıllarında hızla gelişti, ama teknolojik yenilikler çok geçmeden İslami gelenekten tümüyle kopmaya yol açtı.

Altıncı Bölüm

CAM SANATI

Venedik cam yapımcıları, dokumacı ve çömlekçilerden farklı olarak, 1460 dolayında başlayan hızlı gelişme dönemlerinde neredeyse hiçbir yabancı ya da yerli sınai rekabetle karşılaşmadılar. İki yüz yıldır dünya önderi olan Suriye cam imalatçıları ise, 14. yüzyılın sonundaki teknolojik duraklamadan zarar gördüler; Şam cam fırınlarının yakılıp yıkıldığı ve usta zanaâtkarların Semerkant'a götürüldüğü 1401 Timurlu tahribatından sonra, hiçbir zaman kendilerine gelemediler.[1] Dönemin Barselona cam imalatçıları işe Venedik'ten geç başladılar ve çabuk gelişemediler.[2] 1300'den beri yürürlükte olan korumacı yasalar, Venedik sanayisinin sırlarını 16. yüzyılın ortasına kadar Murano Adası'na[a] hapsetti.[3] Bunun sonucu olarak, dönemin Venedik cam yapımcılarının hayal gücünü uyaracak ya da sınırlayacak hiçbir üstün sanatsal cam yoktu. Murano camcıları kristali icat ederek cam sanatını değiştirdikleri yaklaşık 1550'ye kadar, Bizans ve Suriye cam sanatından miras aldıkları teknik ve dekoratif üslupları geliştirmeyi sürdürdüler –bu dönemin üstün örnekleri nadir koleksiyon parçaları haline geldi– ve teknik deneylerin sezdirdiği yeni yönleri ve değerli taşları taklit etme geleneklerini giderek daha çok araştırdılar. Venedik cam yapımcıları, aynı zamanda dönemin majolikasına ait bazı süslemeleri kendi zevklerine uydurdular ve İtalyan seçkinlerinin birçoğu Doğu'dan gelen porselen ve insan eliyle yapılmış "antika" obje tutkusuna yaratıcı bir şekilde karşılık verdiler. Lüks Doğu malları ticaretinin Rönesans dönemi Venedik cam sanatı üzerindeki etkisi kısa, ama güçlüydü.

Venedik cam yapımcılığı, 1300'e gelindiğinde, silik bir başlangıçtan, korunmayı hak eden kârlı bir sanayiye dönüşmüştü. Kuzey Adriyatik'te antik Roma cam yapım geleneğinden ne kadarının ayakta kaldığı bilinmiyor.[4] Venedik'te Haçlı Seferleri'nden önce cam üflendiğine dair belgesel bulgu var ve San Marco Katedrali'nin mozaikle süslenmesinde

a "Murano camı" denilen üretimiyle ünlü, bir de cam müzesine (*Museo Vetrario*) ev sahipliği eden, Venedik'in hemen kuzeyindeki "cam üfleyiciler" adası –ç.n.



117.



118.

Resim 117. Aldrevandin Usta imzalı geniş ağızlı bardak, renksiz-griye çalan mineli cam, Venedik, 14. yy. başı.
British Museum, Londra (MLA 1876.11-4.3).

Resim 118. Bir çift geniş ağızlı bardak, mineli ve altın yaldızlı renksiz-bal rengine çalan cam, Suriye, y. 1260.
The Walters Art Museum, Baltimore (47.18 ve 47.17).

Resim 119. Kâse, mineli ve altın yaldızlı koyu kırmızı cam, Bizans, y. 11.-12. yüzyıl.
San Marco Katedrali Hazine Dairesi, Venedik (109).

1078'den itibaren çalıştırılan Bizanslı zanaâtkarlar, yerel uzmanlaşmaya kuşkusuz katkıda bulundular.[5] Buna ek olarak Venedik, Haçlı devletlerindeki kendi tüccar kolonileri vasıtasıyla, üretimde temel bir bileşen olan alkaliyi Suriye'den sağladığı gibi, Suriye cam sanayisine de ulaşabiliyordu. Duka Giacomo Contarini ve Antakya prensi VII. Bohemund arasında 1277'de yapılan bir antlaşmada, Trablus limanından yüklenen ve Venedik'te hammadde olarak kullanılan kırık camla ilgili gümrükten[a] söz edilir.[6] Haçlı Seferleri son bulduğunda üretim de, pazarlar da değişmişti: Duka Lorenzo Tiepolo'nun 1268'de tahta çıkma töreninde "su ve koku

a Söz konusu antlaşmayla Venedik kırık cama gümrük ödemekten muaf tutulmuştur –ç.n.



119.

şişeleri, ayrıca camdan yapılma başka zarif objeler" gururla taşınmıştı; Polo biraderler 1260'larda mücevherlerin renklerini andıran Venedik cam boncuklarını Doğu pazarına sokmuşlardı. Alman tüccarlar 1275'lerde Venedik camını Alplerin ötesine taşımaktaydılar.[7] Venedik Cumhuriyeti Büyük Meclisi 8 Kasım 1291'de, tehlikeli bir yangın kaynağını denetim altına almak için, bütün cam fırınlarının pek çok cam üfleyicinin yaşadığı Murano Adası'na taşınmasını emretti. Tecrit edilmiş yeni konum, teknik sırların korunmasını sağladığı gibi, 1271-1303 yılları arasında üretim ile pazarlamayı düzenlemek ve zanaatkârların göç etmesini ve hammaddelerin ihraç edilmesini yasaklamak için çıkarılan diğer yasaların uygulanmasını da kolaylaştırdı.[8] İki Suriye tekniğinde, renksiz cam yapma ve renksiz camı mine boyasıyla boyamaya dair bilgi korunmaya değer bir sırdı. Venedik yakınında 13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl bağlamında yapılan bir kazıda bulunan süslenmemiş renksiz cam kırıkları, İspanya'dan ithal edilen bir renk açma maddesinin kullanımını tarif eden bir 13. yüzyıl sonu araştırması ve taklit neceftaşı ticaretini yasaklayan Nisan 1300 tarihli bir kararname, cam üfleyicilerin saydam neceftaşından gözlük ve başka objeler yapan *cristalleri* (ya da *cristallai*) [kristalciler] ile rekabet etmeye başladıkları izlenimini verir.[9] Venedik belgeleri 1280'den 1351'e kadar su bardağı boyayan ressamlardan söz eder ve bunların yaptıkları işlerden kalan bir cam kırığı kısa süre önce tam da Venedik'te bulundu.

Günümüze kalan en eski, renksiz ve mineli Venedik cam işi, 13. yüzyılın sonuna ve 14. yüzyıla ait, esas olarak su bardaklarından oluşan "Aldrevandin grubu" olup İslami Suriye cam işiyle yakından bağlantılıdır. Nitekim, gruba adını veren objenin, Latince "Magister Aldrevandin Me Feci[t] (Yapan: Aldrevandin Usta) imzası ve bir Avrupa, muhtemelen Svabya arması (Resim 117) taşıyan geniş ağızlı bir bardağın, uzun süre Suriye işi olduğu sanıldı.[10] Neredeyse renksiz ya da koyu renkli olan üflenmiş camı mine boyası ve altın yaldızla boyama şeklindeki kendine özgü İslami boyama tekniği, tarihi belirlenebilen en eski parça 1200'lerin ortasından olsa da, muhtemelen 12. yüzyılın sonu ile 13. yüzyılın başına doğru Suriye'de ortaya çıktı ve cam yapımcıları çok geçmeden Şam merkezli olarak yoğunlaştı; bu teknikte yeniden fırınlanan boya eriyip camla kaynaşıyordu.[11] Çoğu kez Suriye-Frenk işi diye tanımlanan küçük bir grubun üzerindeki imgeler, bu cam eşyalardan bir bölümünün Hıristiyanlar için yapılmış olduğunu fazlasıyla düşündürüyor.[12] Sözgelimi genellikle 1260 dolayına tarihlendirilen bir çift geniş ağızlı bardağın üstündeki boyalı süsleme, okunaklı bir Arapçayla yazılı tipik bir Memluk saygı yazısının altında "Kudüs'e Giren İsa"yı (Resim 118, solda), dini cüppeli erkekleri ve Kudüs'teki başlıca kutsal yerleri, Anastasis Kilisesi (Resim 118, sağda) ile Haçlıların Süleyman ve Herod Tapınağı sandıkları Kubbet-üs Sahra Camisi'ni içerir.[13] Böyle objeler Avrupalı ya da Doğulu bir Hıristiyan'ın hac yolculuğu anısına yapılmış olabilir. Bununla birlikte, örneğin bazısında Eyyubi ve erken dönem Memluk sultanlarının adları yazılı olan, aynı üsluba sahip özenli işlenmiş kakma madeni eşyanın üzerindeki melez ikonografide karışık yerel nüfusa yer verilir, bunlar Müslümanlar, –Suriye, Kutsal Topraklar ve Mısır'ın kimi bölümlerinde yaşayan çok sayıdaki– Arapça konuşan yerli Hıristiyanlar ve Haçlılardır. İtalya'nın Orvieto kentindeki bir kilise yıkıntısında bulunan geniş ağızlı bir bardak da dahil İngiliz, Alman ve Fransız koleksiyonlarındaki incelikli bir dizi mineli Suriye cam işi, muhtemelen Haçlılar ya da hacılar tarafından Avrupa'ya dikkatle taşınmış objelerdi.[14]

Oysa Aldrevandin grubunun Latince imzaları, teknik ve süslemesi, Suriye'den ziyade Venedik kökenli olduğuna kanıt oluşturur. Suriye su bardaklarında imzaya rastlanmaz ve Akra'nın 1291'de düşmesinden önce Kut-

sal Topraklar'da ya da Suriye'de Avrupalı cam yapımcılarının çalıştığına dair bir kayıt yok. Üstelik Resim 117'dekinin üstündeki imzalar, ayrıca Londra ve Avrupa kıtasının değişik kentlerindeki kazılarda çıkarılan benzer geniş ağızlı bardak kırıkları, Venedik belgelerinde 1291-1331 arasında anılan zanaâtkarların adlarına uyar: 1331'de Murano'da kayda geçen, belki Venedikli bir cam yapımcı aileden gelen Aldrovandino Fiolario; iki "su bardağı ressamı" (*tintor de majolis*), biri 21 Kasım 1291'den önce yeşil bitki örtüsüyle kuşatılmış üç figürlü bir su bardağını süsleyen Bartolomeo da Zara, diğeri ise adı 1348'de anılan, muhtemelen Venedikli olan Petrus. Geniş ağızlı bardakları imzalayanların bu zanaâtkarlar olduğundan emin olamasak da, bardak boyama uzmanlarının adları yalnızca Venedik belgelerinde belirtilir: İmzalarla da dışavurulan yüksek saygının bir işaretidir bu. Aldrevandin'in geniş ağızlı küt bardağının tekniği, ayrıca Avrupai şekil ve süslemeli –Hıristiyanlık konulu ve dindışı figürlü sahneler, armalar ve Latince yazılar– diğer kapların kırıkları da, bunların Venedik kökenli olduğunu gösterir. Bardağın kompozisyonu ve kullanılan mine boyaları Suriye bardaklarınınkiyle benzerlik gösterse de, kendine özgü olup daha geç dönemin Venedik cam işiyle yakından ilişkilidir. Mine boyaları kısmen objenin iç tarafına sürülüp üflenen camla kaynaştırılır (İslam tarzı), kısmen de soğuk boyama yoluyla, yani camla kaynaştırılmayarak dışına sürülürdü (Bizans tarzı). Bu karışık teknikle yapıldığı bilinen geniş ağızlı ve küt en büyük bardak, Magister [Usta] Batolameus Fecitetee imzalıdır; bardağın üstünde, San Marco Katedrali'ndeki döneme ait kabartmalarla yakından bağlantılı olan Roma ve Bizans kökenli bir motif yer alır. Bir süre önce Baltık Denizi kıyısındaki Stralsund'da çıkarılan geniş ağızlı bu lüks bardak, şimdi aynı kentte Kunsthistorisches Museum'dadır.[15] Aldrevandin grubunun üslubunda süslenen, ama Resim 118'deki gibi, İslami örneklere benzeyen konik bir formda üflenen bazı başka bardaklar yalnız dıştan boyanmıştır, bazısında da altın varaklı bir süslemeye rastlanır. Ne var ki 14. yüzyıl Venedik mineleme tekniği, kanıtlanmış tipik Suriye örneklerine (Resim 118, 124, 125) ve San Marco'nun Hazine Dairesi'ndeki –muhtemelen 1204'te Konstantinopolis'ten yağmalanan– kâse (Resim 119)[16] gibi Venedik'te bulunabilecek yüksek kaliteli Bizans modellerine kıyasla kaba ve deneyseldir. Venedik'in Bizans cam yapım

geleneğiyle öteden beri var olan bağları, bazı bardak boyama ressamlarının 1280 ile 1348 arasında eski Bizans topraklarından göçmen olarak gelişiyle kuşkusuz güçlendi: Bunlardan biri Mora Yarımadası'ndan gelen bir Yunanlı, diğerleri Dalmaçyalı Bartolomeus ile biraderi Donino'ydu. Akra'nın 1291'de düşmesinden önce gelen göçmen zanaâtkarlar ve boyalı cam eşya satın alan ilk Avrupalılar, Suriye cam sanayisi hakkında doğrudan bilgi edinmiş bile olabilirler.[17]

Aldrevandin grubu mineli cam pazarının Baltık Denizi'ne ve Venedik kadırgalarının Batı ile Doğu'daki son limanlarına –Londra, Karadeniz ve İskenderiye–[18] kadar genişlemesine rağmen, İtalyanlar Avrupa eliti için Suriye işi cam ithal etmeyi sürdürdüler. Pegolotti, Memluk hâkimiyeti altındaki Mısır ve Suriye'yle ticarete konulan papalık ambargosu sırasında Kıbrıs yoluyla büyük miktarda ithal edilen mallar arasında cam kapları (*vetro lavoroto*) listeler ve ambargonun 1340'larda kaldırılmasının ardından, soyluların envanterlerinde zaman zaman mineli Şam cam işlerine değinilir.[19] Suriye cam işi, kalitesinin düşmekte olduğu yüzyılın sonunda hâlâ talep ediliyordu. Datini şirketinin Venedik temsilcisi 1386'da Prato'daki merkez bürosuna, o sırada İslam kandilleri bulunamadığını ve gelir gelmez haber vereceğini bildiriyordu.[20] Aynı şirket 1384'te Beyrut'ta ve 1394'te Karadeniz'deki Kefe'de [gemilere] sandıklar dolusu cam eşya yüklüyordu.[21] Bununla birlikte Avrupa'da pazarlanan cam eşyanın, örneğin Venedik gemilerinden 1394'te Flandra ve 1399'da Londra'da boşaltılan bardakların kökenini belirlemek büyük ölçüde olanaksızdır.[22] 1390 tarihli bir Flo-



121.

ransa ev envanterinde Şam malı, herhalde cam, dört matara[a] listelenir.[23] Piero de Medici'nin 1456 yılı envanterinde listelenen on beş kalem cam eşyadan on biri, "Şam işi" ya da "Suriye işi" olarak tanımlanıyordu: İki *infreschatoio* (ayaklı kâse ya da şarap soğutucusu?), üç *ghuastade* (hacı matarası?), üç *ghozzi* (matara), iki *orciulo* (maşrapa) ve bir bardak. Seçkin koleksiyoncular bazı Venedik cam işlerini de satın alıyordu. Sözgelimi Fransa kralı V. Charles'ın (ö. 1380) envanterinde hakiki Şam işi cam eşyayla birlikte anılan Şam işi taklidi cam eşyalar muhtemelen Venedik işiydi, aynı şekilde Piero dei Medici'nin sahip olduğu renkli kaplar da.[24] Venedik işi diye anılan cam eşyaya besbelli daha az değer veriliyordu, çünkü Avrupa envanterlerinde tanımlanan Şam işi cam objelerden farklı olarak, Venedik işi diye anılanların ancak birkaçına altın ya da gümüş bilezik geçirilmişti.[25]

Venedik mineli cam işinin, 14. yüzyılın başından 15. yüzyılın ortasına kadar yavaş gelişmesinde, ithal Suriye mallarının piyasada bulunurluğunun kısmen payı olabilir.

a Kastedilen genellikle şişkin ve yuvarlak, dar boyunlu bir şişedir –ç.n.



121.

Resim 120. Kupa, koyu mavi ve renksiz cam üstüne *Ünün Zaferi*'ni temsil eden mineli ve altın varaklı süsleme (ayağı onarımlı), Venedik, y. 1475. The Toledo Museum of Art, Ohio (1940.119).

Resim 121. Koku şişesi, mineli ve altın yaldızlı koyu mavi cam (sonradan ahşap kaide ve madeni bilezik eklenmiş), Suriye ya da Mısır, 13. yüzyıl. Museo Civico d'Arte Medievale, Bologna.

Başka bir etken, Avrupalının altın ve gümüşten yapılma lüks içki ve yemek kaplarına öncelik tanımasıydı, bu olgu İsviçreli bir Dominiken hacının 14 Ocak 1484'te Murano'ya yaptığı ziyaretin hatıratında resimlenmiş gibi anlatılır. Ulm kentinden gelen keşiş Felix Fabri,[a] Murano'da değerli taş kaplı altın ya da gümüş kaplardan bile şık olan cam eşya yapıldığını gördü; cam eşya bu denli kırılgan olmasaydı, söz konusu kaplardan bile pahalı olurdu. Fabri üzerinde durduğu noktayı vurgulamak için İmparator III. Friedrich'in 1468'de Venedik'i ziyaretiyle ilgili, doğruluğu muhtemelen kuşkulu bir fıkrayı nakleder. Duka ve Senato'nun kendisine bir cam vazo (ya da kap) sunmasından sonra imparator onu gözden geçirdi ve üstündeki zanaatkârlığı övdü, ardından yere düşürdü; parçaları toplayarak, kırıklarının bile değeri olduğuna göre altın ve gümüşün daha üstün olduğu yorumunda bulundu.[26] Başka bir ziyaretçinin yorumları, güzel cam işlerinin saygınlığı bir kez artmaya başlayınca, içlerinde en sanatsal ve pahalı olanların kırılganlığının, kırılma tehlikesini göze alabilecek zenginler arasındaki statüsünü yükseltmiş olabileceğini düşündürüyor. Milanolu katedral rahibi Pietro Casola 1848'de Murano'da bir ayin kupasının yapılışını gördü; kupa için istenilen fiyat 10 dukaydı, ama Casola elinde kırılacağından korktuğu için kupaya dokunmaya cesaret edemedi.[27]

Sanatsal Venedik cam işindeki yaratıcı dalga, majolikanın gelişmesine ve lüks ev döşemelerine olan İtalyan talebinin artışına denk geldi. Yaklaşık 1475 tarihli bir kupa (Resim 120), söylentiye göre Venedik cam yapımını yeni bir düzeye yükselten ünlü Barovier ailesiyle ilişkilendirilen bir grup parçayı temsil eder.[28] Aşağı yukarı 1460'tan 1490'a kadar üretilen bu grup sanatsal bakımdan, ayrıca mineleme ve yaldızlama teknikleri açısından büyük ilerleme sergiler, ama belirli zanaâtkarlara atfedilemez. Sözlü geleneğe göre, 1424'te faal olan ve 1461'de ölen Angelo Barovier, kristal ve *lattimo*'yu (opalin) icat etmiş, Marche'li bir simyacıdan da minelemeyi öğrenmiştir. Kendisine "Venedik'in en iyi kristal vazo [ya da kap] yapımcısı"

a Dominiken keşiş Felix Fabri 1441 ya da 1442'de Zürih'te doğdu, 1502'de, hayatının büyük bölümünü geçirdiği Ulm kentinde öldü. Kutsal Topraklar'a 1480 ve 1483-84'te iki yolculuk yaparak, bunları iki kitapta topladı. İkincisinde, ziyaret ettiği yerleri eksiksiz ve çok doğru tasvir etti. Bu kitabıyla 15. yüzyılın seçkin ve bilgi sahibi yazarları arasına girdi –ç.n.

olarak övgüler düzülmüş; Milano, Floransa ve Konstantinopolis'e seyahat etmesine izin verilmiştir.

Bu kupa, farklı Doğu ve Avrupa öğelerinden oluşan yeni karışıma örnek oluşturur. Kupanın boyalı süslemesi, Suriye tarzında eritilerek camla kaynaştırılmıştır, ama minesi çok daha kalındır. Dahası, Suriyeli cam yapımcıları kaplarının üstüne altın yaldız sürerlerken, Barovier ve onu izleyen Venedikli cam yapımcıları her zaman altın varak uyguladılar. Altın varak kullanımı Bizans kökenli olabilir.[29] Barovier grubunun çoğu, koyu renkli –mavi, yeşil ya da kırmızı– camlardan meydana gelir. Venedikli cam yapımcıları öteden beri değişik mücevherlerin renklerine benzeyen renklerde[30] boncuklar, ayrıca kalıba dökülmüş madalyon ve levhalar üretseler bile, mineli ve altın yaldız süslemeli, rengârenk olan üfleme cam eşyalar Doğu işi örneklerden ilham alınmış olabilir; San Marco'nun Hazine Dairesi'ndeki kırmızı Bizans kâsesi (Resim 119) ve Resim 121'deki 13. yüzyıla ait mavi Suriye ya da Mısır koku şişesi, bu tür örneklerdir.[31] Günümüze kalan birkaç renkli İslami parçanın şekli ve üzerindeki hamilik alametlerinin yelpazesi, büyük ve seçkin bir üretimi kanıtlar. Gözde renkler koyu lacivert ile menekşe-erguvan renginin farklı tonlarıydı. Bu tür İslami cam işi örneklerinin Venedik'te model olarak bulunabildiğine dair bulgu yok, ama bir bağlantı olması ihtimal dahilindedir.[32]

Bu Venedik parçalarının üstünde sık sık beliren, Suriye cam işinden alınma tek dekoratif motif, inci şeklinde beyaz ya da renkli mineli beneklerdir; bunlar ya Resim 120'deki kupanın üzerinde olduğu gibi sıram sıram uzanır ya da rozetler gibi küme halindedir.[33] Böyle benekler 12. yüzyılın sonundan 13. yüzyılın ortasına kadar Suriye cam işinin birincil dekoratif öğesini oluşturur, ama ondan sonra aksesuvar ve vurgu (bkz. Resim 125) işlevi görür. Karşıt bir şekilde, erken dönem Venedik mineli cam işleri (Bkz. Resim 117, 120) üstünde önemsiz bir rol oynar ve daha geç dönemin parçaları (bkz. Resim 122) üstünde ana süs haline gelir. Barovier grubu (bkz. Resim 120) ve diğer Venedik mineli cam (bkz. Resim 122) işlerindeki balık pulu ve benek deseni, sık sık İslami modellere atfedilse de Suriye cam işlerinde nadirdir ve bunun yerine bu desen, İslam seramiklerine dayanan dönemin popüler majolika tarzı süslemesinin (bkz. Resim 104)



122.

Resim 122. İçi boş ayaklı kâse, renksiz cam üstüne mineli ve altın varaklı süsleme, Venedik, 15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı.
The Corning Museum of Glass, Corning, N.Y. (60.3.88).

Resim 123. Hacı matarası, renksiz-griye çalan cam üstüne mineli ve altın varaklı süsleme, Venedik, 16. yüzyılın ilk çeyreği.
Rijksmuseum, Amsterdam (R.B.K. 1957-14).

Resim 124. Hacı matarası, renksiz-bal rengine çalan cam üstüne mineli ve altın yaldızlı, Suriye, y. 1325-50.
British Museum, Londra (OA 869.1-20.3).

Resim 125. Yemen sultanı el-Malik el-Mücahid Seyfeddin (1322-63) için yapılmış şişe, mineli ve altın yaldızlı renksiz-bal rengine çalan cam, Suriye, 14. yüzyıl ortası.
Freer Gallery of Art, Washington (34.20).

bir mine ustası tarafından yorumlanması gibi görünüyor.[34] Aynı zamanda, bu cam eşyanın başlıca süslemesi olan imgesel temalar –düğünle ilgili yarım portreler, dini ve dünyevi sahneler, armalar, meyve ve çiçekler– ile zemin ve yoğun boyalı süsleme arasındaki keskin kontrast da majolikayla bağlantılıdır. Barovier grubundakilerin çoğunun şekli gotik madeni eşyalara dayanır ve hem minelemedeki ince ayrıntılar, hem ayak ve boğumlar üstündeki yaldızlı noktacıkların parıltılı etkisi, altın objelere özenildi-

ğini gösterir.[35] Doğu teknikleri ile modellerinin bu tür Venedik cam işlerine mutlaka katkısı oldu, ama Resim 120'deki kupa gibi objeler Batı zevkine göre yapıldı.

Resim 122'deki *tazza* (içi boş ayaklı kâse) gibi şık, renksiz Venedik cam işleri üstündeki mineli ve altın varaklı süsleme, 15. yüzyılın sonuna doğru çok zarif bir hale geldi. Bunların süslemelerinde İslam tarzı benekler ağır basıyordu, ama benek motifi kümeler halinde yeniden düzenlenmişti, böylelikle balık pulu desenler vurgulanıyor ya da tomurcuklar, inciçiçekleri ve altı yapraklı şekiller oluşturuluyordu (bkz. Resim 128, 129). Aplike edilen ya da kalıba üflenen formlar, çoğu zaman cam objenin görünümünü zenginleştirir (bkz. Resim 128, 129). Çeşitli bilim insanları bu üslubun, renkli kapların üstünde de görülmekle birlikte, renksiz camın saydamlığını vurgulamaya yaradığını ileri sürerler.[36]

Venedik cam yapımcıları, 15. yüzyılın sonunda ve 16. yüzyılın başında, egzotik Doğu üslubunda teşhirlik objeler konusunda seçkinlerin zevk anlayışlarına uymak bakımından, dönemin majolika yapımcıların-



123.



124.



125.

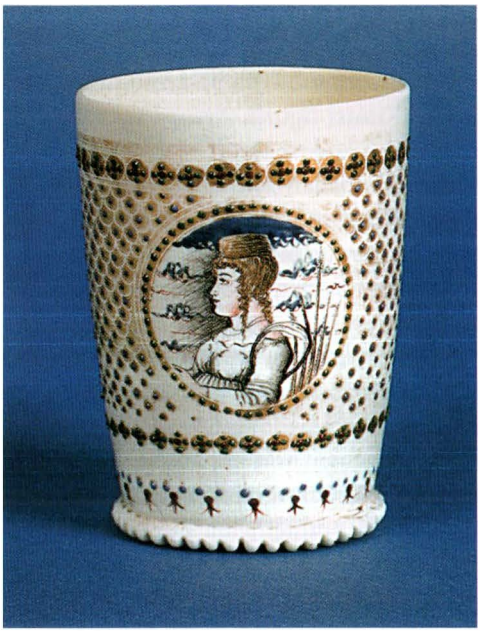
dan bile atak davrandılar. Belki de en rağbet gören objeleri *guastada* ya da hacı matarasıydı; iki yanı yassı, uzun boyunlu ve kavisli yerlerinde ilmik şeklinde kulpları olan bir şişeydi bu (Resim 123); muhtemelen, taşımak için kulplarına deri kayışlar bağlanmış bir İslam matarası model alınarak yapılmıştı.[37] Şekil ve büyüklüğü 15. yüzyıl sonu İtalyan versiyonuna uyan geçmiş bir İslami örnekten hiçbir yerde söz edilmese de, bu objeler uzun bir geçmişe sahiptir. Üstüne çoğu kez kutsal bir yerle ilgili imgelerin damgalarının vurulduğu ve aynı yere ait toprak ya da kutsanmış yağ içeren kurşun ya da pişmiş topraktan benzer şekildeki küçük mataralar, geç antik ve ortaçağda Kutsal Topraklar'a yapılan hac yolculuğunun alışılmış hediyeleriydi. Sözgelimi çeşitli Floransalılar 1384'te minicik şişeler içinde İbrahim, Yakup ve İshak'ın el-Halil'deki –Yahudi, Hıristiyan ve Müslümanların benzer şekilde saygı gösterdikleri– mezarlarından geldiği söylenen yağı satın aldılar.[38] Topraktan yapılma ve sırsız, iki yanı yassı, kısa boyunlu ve kavisli yerleri arasında ilmik şeklinde kulpları ve ağzı olan su şişeleri, 13. ve 14. yüzyıllarda Suriye'de dindışı kullanım için bol miktarda üretilmişti.[39] 13. yüzyıla ait mineli ve cam iki Suriye su matarası da İtalyan hacı mataralarının şeklinden farklıdır; söylendiğine göre iki matara, Beytüllahim masumlarının[a] kanıyla lekelenmiş toprak içeriyordu ve Avrupa'ya muhtemelen Viyana'daki Sankt Stephan Katedrali'nin hazinesi içinde 1363'te getirilmişti.[40] Ne var ki Venedik'te günümüze kalmış bunlarla kıyaslanabilir kutsal emanet mahfazaları yok. Bir yanı yassı, kısa boyunlu ve çeşit çeşit kulplu daha büyük mataralar, hem mineli İslam cam işlerinde ve kakma pirinç eşyalarda, hem Ming porseleninde mevcuttur, hepsi de soylu teşhirlik objelerdir.[41] Deri matara (Resim 124) şeklindeki bir Suriye cam işi örneği, muhtemelen 14. yüzyılın ikinci çeyreğinden kalmadır.[42] Piero dei Medici'nin 1456 yılı envanterinde listelenen üç Şam işi "*ghuastade*"nin, hacı matarası şeklinde veya Resim 125'teki gibi ya bir halkası ya da kaideli bir ayağı olan uzun boyunlu ve soğan görünümlü tipik Suriye işi olup olmadığı bilinmiyor.[43] Böylesi nadir koleksi-

a Hıristiyan inancına göre Kral Herod yeni doğan İsa'yı ortadan kaldırmak amacıyla Beytüllahim'deki bütün erkek bebekleri öldürtür ve söz konusu çocuklar "Beytüllahim masumları" ya da "Beytüllahim'in kutsal masumları" diye anılır –ç.n.

yon parçaları, Venedik'in cam hacı mataralarının popülerliğine ve –ayrıntılarında olmasa da– genel üslubuna kesinlikle katkıda bulundu.

Günümüze kalan Venedik hacı mataralarının büyük bölümü mine ve altın varak süslemeli renksiz camdandır. Kimisi figürlü Avrupa sahneleriyle süslenmişken, Resim 123'teki 16. yüzyılın başına ait örnek gibi olan birçoğunun üzerindeki başlıca süsleme arabesk madalyonlardır.[44] Venedik madalyonları, Suriye mataraları (bkz. Resim 124) ve şişeleri (bkz. Resim 125) üstündekilerle ancak uzaktan bağlantılı olsa da, bu objelerin Doğulu karakterini öne çıkarır. Bu Venedik matarası aynı zamanda, deri taşıma kayışına benzetilmiş altın yaldızlı şeritli süslemesi olan, bu yolla bunların Kutsal Topraklar'ın değer verilen el ürünüyle bağını daha da pekiştiren bir alt gruba örnek oluşturur. Gerçekten, tarihi saptanabilir en eski örnekler, Bologna kentinde Museo Civico'da bulunan ve Bentivoglio ile Sforza aile armalarını taşıyan bir çift matara, Venedik hacı matarasının başlangıçtan itibaren –ya da kısa bir süre içinde– seçkinlere özgü bir Doğululaştırılmış teşhirlik obje olduğunu düşündürüyor. Matara çifti muhtemelen Alessandro Bentivoglio ile Ippolita Sforza'nın 1492'deki evliliği için yapılmıştı; burada Giovanni Il Bentivoglio'nun 1464'te başka bir Sforza'yla yaptığı evlilik söz konusu olamaz, çünkü bu tarih böyle incelikli bir cam eşya için fazla erkendir.[45] Mataralar İslami üslupta süslenmiştir: Kazıma arabeskler ve Resim 123'tekine benzer eşmerkezli mineli benek kümeleriyle süslü altın varaklı madalyonların merkezinde armalar yer alır. 16. yüzyılın büyük bir bölümü ya da tamamı boyunca üretilen hacı matarası, mineli ve yaldızlı Venedik cam işinin en uzun ömürlü formlarından biriydi ve bu görünümdeki diğer Venedik cam işi tiplerinde, Rönesans majolikasında, kazıma pirinç eşyada ve Medici porseleninde de karşımıza çıkar.[46]

Literatürün büyük bölümünde Venedik *lattimo*'su ya da opalininin ilham kaynağının porselen olduğu belirtilir, ama sanatsal üretim yapan Murano cam yapımcılarının, düz renkli ya da mavi-beyaz Çin porselenlerini herhangi bir zamanda taklit etmeye kalkıştıkları kuşkuludur. Venedikli mozaikçilerin elinde, 14. yüzyıla ulaşıldığında, opak beyaz cam yapmanın bir formülü vardı ve Angelo Barovier'in bununla yaptığı iddia edilen deneyleri, Venedik'te ilk belgelenen porselenin geldiği 1442 tarihiyle



126.

aynı zamana ya da bu tarihten sonrasına rastlamış olurdu.[47] Gerçek üretime dair en eski kayıt 1492'de, *lattimo*'yu mineleme ve yaldızlamada uzmanlaşmış Giovanni Maria Obizzo (1488-1525 arasında faal) ile Obizzo'nun binden fazla kabını yasadışı fırınladığı söylenen Bernardino Ferro arasındaki bir hukuki uyuşmazlıkla ilgilidir.[48] İtalyan eliti o tarihte, yaklaşık yirmi yıldır Venedik'te Çin porseleni ya da sahte porselen peşinde koşmaktaydı.[49] Yine de, 15. yüzyılın sonu ile 16. yüzyılın başından günümüze kalan az sayıdaki opalin örnekleri içinde (bkz. Resim 126) Batı şekilleri ve süslemesi ağır basar ve mavi *alla porcellana*'da çiçek motifi olduğuna dair az bulgu var.[50] Marc Antonio Sebellico 1500 dolayında yazdığı *De Situ Urbis Venetae* adlı eserinde, Murano cam yapımcılarının mucitlik ve taklitçiliğine övgüler düzer; neceftaşı, değerli taş ve çiçek (*millefiori* camı) taklitlerinden söz eder, ama *lattimo* ve porselen konusunda sessiz kalır.[51] Çok sayıda bilim insanı, Venedik'te kayda geçen sahte porselenlerin –örneğin Duka I. Ercole d'Este'nin 1504'te Venedik'te satın aldığı yedi kâsenin ve Venedikli bir sahtecinin 1514'te d'Este'nin ardılı I. Alfonso'ya yolladığı küçük kâse ile tabağın– opalin olduğunu ileri sürdü. Oysa 1518'de Senato'ya "Levanten denilen cinsten" porselen yapabileceğini bildiren Leonardo Peringer bir ayna imalatçısıydı ve porselen yapmayı deneyen diğerleri de simyacıydılar.[52] Bu nedenle Murano opalinciliğinin ve sahte porselen yapımcılığının, farklı formüllerin kullanıldığı ayrı ayrı zanaatlar olması akla yakındır.

Resim 126'daki opalin bardak, Carpaccio'nun üslubunda boyanmış küçük bir gruba ait olup muhtemelen tek bir kişi, örneğin Giovanni Barovier için *lattimo* süsleyen seçkin bir mineci olan Giovanni Maria Obizzo tarafından boyandı.[53] Bardak, bir nişanlanma hatırası olarak yapılan kaplarda tipik olduğu üzere, nişanlanan çiftin ayrı ayrı yarım portrelerini içerir; kadının profili, Carpaccio'nun Venedik'te Museo Correr'de bulunan ve kadınlık erdemlerini öven yaklaşık 1490-95 tarihli "*İki Venedikli Hanım*"ıyla yakından ilgilidir.[54] Beneklerin çerçeveleyici ve dolgucu süsleme motifi olarak kullanılması, Venedik mineciliğinin karakteristik özelliğidir ve parlak opak beyaz malzemenin dışında, bardağın Çin porseleniyle hiçbir bağlantısı yok. Bununla birlikte, malzemenin porselene benzerliği, opalinin statüsünü kuşkusuz yükseltti ve örneğin bu bardakta olduğu gibi, onun en kaliteli Murano cam işlerinde kullanılmasını teşvik etti.

Murano cam yapımcıları, en varlıklı İtalyanların antikalara ve egzotik malzemeli objelere artan bir düşkünlük göstermesine, geniş bir cam yapım teknikleri yelpazesiyle deneylere girişerek karşılık verdiler;



127.

Resim 126. Nişanlanma hatırası bardak, opalin üstüne mineli ve altın varak süslemeli, Venedik, 15. yüzyıl sonu.
The Cleveland Museum of Art, J. H. Wade Vakfı'ndan satın alınma (1955.70).

Resim 127. Şişe, damarlı cam, Venedik, 15. yy. sonu.
Victoria and Albert Museum, Londra (5301.1901).

bunlara antik teknikler de dahildi ve yaratıcı sonuçlar alındı.[55] Sözgelimi cam üfleyiciler, 15. yüzyılın sonunda *calcedonio*[a] denilen ve yarı değerli taşlara benzetilmiş damarlı[b] bir cam geliştirdiler (Resim 127). Yarı değerli taşları oyarak yapılan "antika" kaplar, Lorenzo dei Medici'nin saray hazinesinde en değer verilen objeler içindeydi: Muhtemelen Sasaniler döneminde İran'da yapılan, sardoniks'ten[c] bir ibrik; keza Fatımilerin Mısır'ından gelen bir İslam vazosu; kırmızı jasper'den[d] iki Mısır ya da Bizans kâsesi, ayrıca jasper ve akikten yapılma başka objeler.[56] Isabella d'Este, 1502'de temsilcilerinden birine yazılan bir mektupta, hem [bu tür objelerin] antikaları, hem dönemin röprodüksiyonları ya da emsalleri için "doymak bilmez bir arzu duyduğunu" itiraf ediyordu; Grotta adlı müzesinin 1542 yılı envanterinde, *pietro dure* (yarı değerli taş[tan]) yapılma, döneme ait yaklaşık yetmiş iki kap liste ediliyordu.[57] Yeni versiyonlar için geniş bir pazar vardı: Cesur Charles'ın 1497 envanterinde Venedik işi jasper bir kupa listelenir.[58] Venedik yapımı cam taklitler, orta sınıfın bütçesi kadar seçkinlerin zevkine de uyuyordu. *Calcedonio* değişik renklerde ve damarlı görünümlerde, hem taklitçi, hem yaratıcı, Doğulu ve Batılı, eski ve yeni formlarda üretiliyordu. Birçok parçada, sözgelimi Resim 127'deki şişede, tipik İslami şekiller (bkz. Resim 125) kopya ediliyordu. Seçkin koleksiyoncuların itibar ettiği "antikalar" hem İslami Doğu'dan gelen Tazza Farnese[59] gibi hakiki Yunan-Roma antikalarını, hem Sasani ve İslam objelerini içerdiğinden, İtalyanlar fark edilir bir derecede eski ve Doğu üslubunda olan cam versiyonları kuşkusuz takdir eder hale geldiler.

Kimi Venedik deneylerinde Doğu'dan gelen eski cam objelerden yararlanılmış olabilir, çünkü çeşitli karmaşık Roma teknikleri –kalıba üfleme, cam iplikli[e] ve sıkıştırılmış[f] kabartma süsleme, çokrenkli cam iplikli ve

a Bkz. Terimler Sözlüğü –ç.n.

b Camın, mermerin damarlarını andıracak şekilde renkli damarlarla süslenmesi tekniği –ç.n.

c Bir çeşit tabakalı akik –ç.n.

d Opak, sarı, yeşil ya da kırmızı-kahverengi bir kuvars türü –ç.n.

e Sıcak ve genellikle beyaz cam ipliklerinin iz şeklinde bir desen oluşturmak amacıyla cam bir objenin üzerine serilmesi tekniği. Cam ipliği, küçük bir cam kütlesinden çekilmiş yuvarlak kesitli ince cam için kullanılan terimdir, cam lif kalın ise "yay" denir –ç.n.

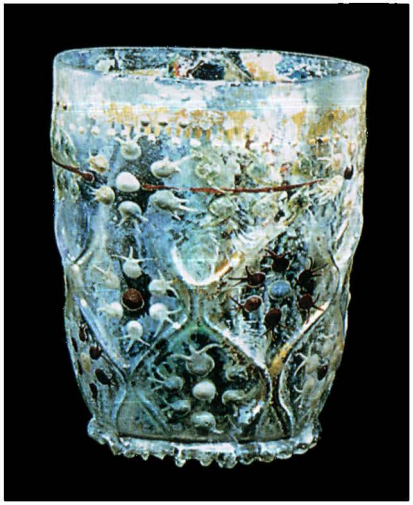
f Cam iplikli ya da başka bir süslemenin dekoratif etki yaratmak amacıyla bir pensle, maşayla ya da kıskaçla sıkıştırılması tekniği; Türkçede "aletle şekillendirme" ya da "sıkıştırma" deniliyor –ç.n.

sıçratma[a] cam, ayrıca renkli değişik cam çubuklarından kesilen dilimlerin eritilip birbirleriyle kaynaştırıldığı *millefiori* camı– Sasani dönemi İran cam işlerinde varlığını sürdürdü ve buradan da bazıları İslam cam sanatına geçti.[60] Venediklilerin muhtemelen İslam ya da İran örneklerine bakarak yeniden canlandırdıkları kadim bir teknik, kalıba üfleme yoluyla elde edilen kabartma geometrik süslemeydi. İtalya'da benimsenen baklava dilimi deseni, İngiltere'de öteden beri, yine kadim zamanlardan kalma bir uygulama yönteminden dolayı "bir parça baklava" diye tasvir edilmekteydi: Bu yöntemde dikine uygulanan cam iplikler, sertleşmeden önce baklava dilimi şekli oluşturacak şekilde sıkıştırılır. Bunun en yaygın Venedik versiyonunda renksiz cama kalıpla üfleme yapılır, ardından cam mine ve altın varakla süslenir (Resim 128). Genellikle bu baklava dilimleri, İslam cam işiyle yakından bağlantılı olan renksiz, mineli ve yaldızlı camla birlikte kullanıldığından, İtalyanlar bu kabartma süslemeyi Doğu'yla ilişkilendirmiş olabilirler. Bu tür Venedik cam eşyaları değişik şekillerde yapılıyordu ve hem Avrupa, hem İslam dünyasında popülerdi. Uzun süre gömülü kalmanın sonucu olarak üzerinde bir patina[b] oluşan Resim 128'deki bardağın ve onun gibi başka birkaçının daha, Şam'daki bir Yahudi mezarlığından çıkarıldığı söylenmiştir.[61]

Koleksiyoncuların zevk anlayışı 15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı Murano cam eşyalarına da sindi. Bir İslami Suriye kandilinin (Resim 129) modern bir versiyonu olarak, 1500 dolayında eşsiz bir vazo yapıldı.[62] Böyle objelere cami kandili denir, çünkü çoğu Memluk sultanları ya da üst düzey görevliler tarafından büyük miktarlarda bağışlandıkları cami ve medreselerde günümüze kadar korundu. Suriye kandili 13. yüzyılın sonunda standart bir şekle kavuşturuldu: İçeriye gövdeye doğru açıyla inen uzun bir boyun, dışarıya doğru yay çizen, ardından ya bir halkanın (bkz. Resim 179) ya da ayaklı bir kaidenin üst tarafında içeriye doğru daralan bir gövde. Gövde üzerindeki kulplar, kandiller asılacağı zaman zincirlerin takılmasına yarıyordu, ama bu objeler ayakları üstüne konularak da kullanıldı.[63] Resim 129'daki parçanın boynu ve sonradan eklenmiş olabilecek erguvan rengi

a Kırılmış cam kırıntıları üstünde yuvarlanan sıcak cam çubuğunun cam objenin yüzeyi üstünde eritilmesi tekniği –ç.n.

b Tunç veya bakır eşya üzerinde meydana gelen yeşil küf –ç.n.



128.



129.

Resim 128. Bardak, kalıba üfleme renksiz cam üstüne mineli ve altın varaklı süsleme, Venedik, 15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı.
The Corning Museum of Glass, Corning, N.Y. (55.3.12)

Resim 129. Cami kandili şeklinde vazo, kalıba üfleme renksiz cam üstüne mineli ve altın varaklı süsleme (erguvan rengi ayak ve kulplar sonradan ekleme?), Venedik, y. 1500.
Kunstmuseum Düsseldorf (P. 1978-1)

kulpları ile ayağı, Suriye formuyla uyum içindedir, ama kalıba üflenmiş kaburga şekilleriyle birlikte küresel gövde, geç antikçağ ve Bizans kandil formlarına getirilen bir güncelleştirmedir. Üstünde mineli ve yaldızlı melez bir süslemesi olan beceriksiz, sahte Arap yazısı, vazonun Doğuludan ziyade Batılı bir müşteri için yapılmış olduğunu düşündürür. Onuncu Bölüm'de görüleceği üzere, Müslüman müşterilerin ısmarladıkları Venedik cam eşyalarının üstünde İslam tarzı süsle-

me talep ettiklerine ya da Murano camcılarının Doğu Akdeniz pazarı için bir ihracat üretimi geliştirdiklerine dair pek bir bulgu yok. Bu vazo gibi parçalar dar bir Avrupalı kesimin zevk anlayışına hizmet ediyordu.

Murano camcılarının yeni cam yapım tekniklerindeki başarıları ve bu teknikleri hayal güçlerini kullanarak bir araya getirmeleri, çok geçmeden sanatsal cam işindeki Doğu kavramlarını geçersiz hale getirdi. 16. yüzyılın ortasında, elli yıldır evrim geçiren yeni yönelimler kristalin icadıyla onaylandığında, mineli süslemede hızlı bir gerileme görüldü. Yaratıcı cam yapımcıları bu şekillendirilebilir malzemeyi eşi görülmemiş bir özenle üfleyip yönlendirebiliyor; incecik elmas uçla oyarak parlaklık, incelik ve sertliğini eksiksiz kılabiliyorlardı. Altın varakla süslenmiş ya da alt tarafı soğuk boyama yöntemiyle boyanmış parçalar bile, Doğu cam yapımcılık geleneğinden bağımsız bir üslupta olduğundan, göze özgün eser gibi görünüyordu.

Venedikli cam yapımcılarının, karmaşık Suriye tekniklerinin üstesinden gelip artan talebe karşılık vermeye başladıkları sırada artık İslami cam işiyle rekabet etmelerine gerek kalmamıştı. Teknik deneyler hızla yeni yönlere götürürken, mineli ve yaldızlı camdan yapılma en seçme parçaların üstünde Batılı resim temaları ve süslemeler ağır basıyordu. Yine de, hacı mataraları gibi erken dönem Suriye türlerini hatırlatan ve İslami şekillerdeki *calcedonio* gibi egzotik Doğu antikalarını andıran Doğululaştırılmış parçalar için, onlarca yıl kayda değer bir Avrupa pazarı vardı.

15. yüzyılın sonuna ve 16. yüzyılın başına ait Venedik cam eşyalarından ancak birkaçının İtalyan koleksiyoncular ya da hamilere kadar tek tek izi sürülebilir. Bunun tersine, gelen bölümde tasvir edilen İslam tarzı ciltçilikteki hamiliğe dair bir hayli bilgi var. Bu bölüm, yeni ödünç alınmış bir sanatın İtalyan elitinin arasında nasıl yayıldığını açığa vurur ve seçkinlerden bazılarının giderek daha incelikli, Doğululaştırılmış bir el sanatçılığını talep ettiklerini gösterir.

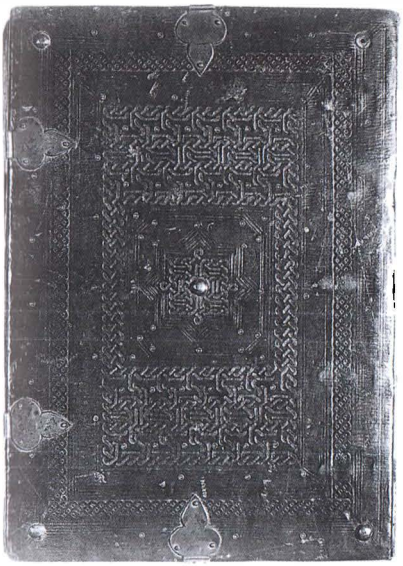
Yedinci Bölüm

CİLT ve LAKE SANATI

İşlemeli, ıstampalı,[a] yaldızlı ve lakeli İtalyan deri işi, 15. ve 16. yüzyıl İslam ciltçiliğine dayanır. İşlemeli deri ciltçiliğinin İtalya'da seçkin bir üslup olarak ortaya çıktığı kanıtlanmış ve bu üslubu teşvik eden ve hamiliğini yapan kişilerden birçoğunun da adları belirlenmiştir.[1] Objelerin kendileri sayesinde, bu yeni zanaatın tarihine dair ayrıntılı bulgular ediniriz: Ciltlenen kitaplardan, bu ciltlerin amacı, müşterileri ve ciltçilerine ilişkin özel bilgilere ulaşırız, oysa o dönemden günümüze kalan dokuma, seramik ve cam işlerinden böyle bilgiler nadiren elde edilebilir. Yeni İslam tarzı ciltçilik 15. yüzyılın ortasında Floransa ve Padova'da doğdu ve 16. yüzyıl boyunca Venedik'te elit bir üslup olarak kaldı. Ciltçiler, ciltlerin teknik ve sanatsal inceliğini sürekli artırarak 16. yüzyılın ikinci çeyreğine doğru doruğa ulaştırdılar. Venedikli zanaatkârlar, yorucu Memluk ve Osmanlı tekniklerinin hakkından gelip arabesk süsleme alanında ustalaştılar. Çeşitli sanatsal araçlar içinde, İtalyanların incelikli İslam tarzına benzetilmiş süslemeler konusunda giderek ustalaşmalarını en iyi anlatanı, ciltçiliktir. İtalyan ciltçiliğiyle ilgili ayrıntılı bulgular, hamileri ve kaynakları daha az bilinen diğer süsleme sanatlarındaki eğilimleri büyük ölçüde doğrular.

15. yüzyılın ikinci çeyreğinde, o sırada elyazmaları üretim ve pazarlamasının merkezi olan Floransa'da, hümanist bilgin, müstensih ve kitapçılardan oluşan elit bir grup, İtalyan ortaçağ geleneğinden tümüyle kopan yeni tarz bir ciltçiliği başlatıp teşvik etti. Geleneksel olarak yazmalara, çoğu kez ağır metal kopça ya da kelepçelerle süslü olan, bez ya da düz deri kaplı tahta kapaklı cilt yapılıyordu. Piero dei Medici gibi bir kitaplık oluşturacak denli kitap sahibi olanlar, çoğu zaman cilt bezlerinin renklerini, kitaplarında ele alınan bilim dalına göre seçiyorlardı.[2] Ne var ki 1430'lara gelindiğinde, yeni ve antik metinlerin önemli yazma kopyalarını hazırlayanlar, özellikle tanınmış hamilere sunulan

a Cilt kapağının kabartma figür ya da desenler içeren bir ıstampa (kalıp, mühür) aracılığıyla süslenmesi. Cilt süslemesinde kullanılan altın varak, baskı aletleriyle; altın yaldız, sim (gümüş) ve lake gibi malzemeler ise rulo ya da fırçayla, kimi zaman da serpme tekniğiyle uygulanır –ç.n.



130.



131.



132.

Resim 130. Leonardo Bruni, *Historia Fiorentina* (yazma, Floransa), y. 1440-50, alt kapak, soğuk baskılı, altın yaldızlı ve delikli renkli benekli, Floransa. The Bodleian Library, University of Oxford (MS Buchanan c.1).

Resim 131. Bir cilt kapağı, soğuk baskılı deri, Mısır ya da Suriye, 14-15. yüzyıl. Victoria and Albert Museum, Londra (366/9-1888).

Resim 132. Andrea Mantegna, *Vaftizci Yahya ve Zeno* (San Zeno sunak resminden ayrıntı), 1456-59. San Zeno Bazilikası, Verona.

Resim 133. Suetonius, *Vitae XII Caesarum* (yazma, Padova, müstensihi Bartolomeo Sanvito), 1461, ön kapak, altın varak basılı deri, Padova.
Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan kenti (Barb. Lat. 98).

Resim 134. El-Dimyati'nin bir eserinin alt kapağı (yazma, Mısır ya da Suriye, Sultan Kayıtbay için istinsah edilmiş), altın varak basılı ve altın yaldızlı deri, 1473, Mısır ya da Suriye.
Topkapı Sarayı Kütüphanesi (MS. A. 649/1).

Resim 135. Leonardo Bruni, *Commentarius rerum in Italia suo tempore gestorum* (yazma, Bologna, müstensih Felice Feliciano'nun katkılarıyla), arka kapağı dekoratif astarlı; koyu zeytuni keçi derisi (sahtiyan); mavi ve yeşil boyalı, üzerine kırmızı cam boncuk serpilmiş zemin üstüne altın varak ve gümüş basılı, oyma, y. 1464-65, Padova.
Biblioteca Marciana, Venedik (cod. Marc. Lat. X, 117 [=3844]).

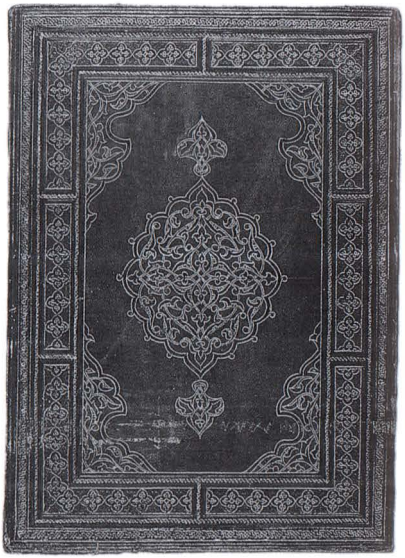
ya da onlara ithaf edilen ciltlerini farklı kılmak için, İtalya'da geçmişte örneği olmayan bir şekilde süslemeli deri ciltler kullanmaya başladılar. Bu fikir, böyle yazmalarda bir süre önce benzer amaçlarla, hümanist yazı denilen yeni tarz bir el yazısının başarıyla başlatılmasından çıkmıştı muhtemelen. Klasik edebiyata ve bilgi edinmeye yeniden ilgi duyulmasıyla bağlantısı olduğundan, yeni cilt tarzına, yerinde bir deyişle hümanist ciltçilik denildi.[3]

Ciltçiler, alışılmadık ciltlerle alışılmışın dışındaki metinleri bütün-

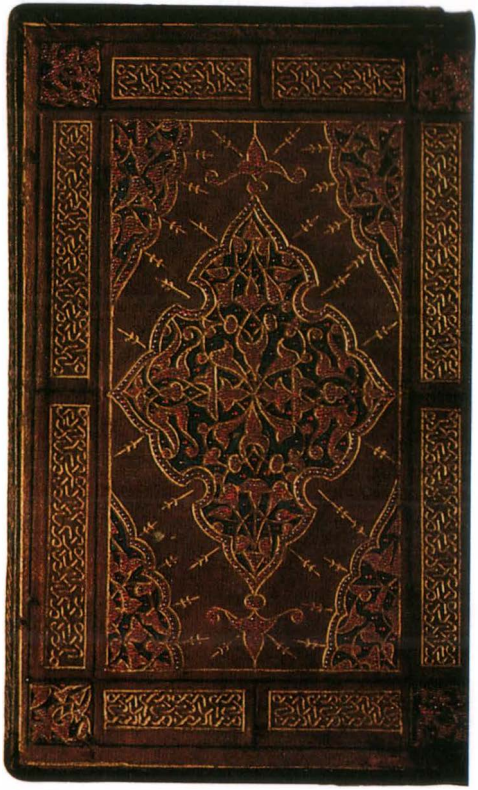
133.



134.



lerken, zanaatlarının güzelliğiyle de hümanist bilimin mevcut ya da potansiyel hamilerini etkileme amacı güttüler. Sözgelimi 1453 ve 1454'te, o sırada Bologna'da çalışan bilgin Niccolò Perotti, Floransalı kitapçı Vespasiano da Bisticci'yi çeşitli yazmalarını yeni üslupta ciltlemekle görevlendirdi. Perotti ciltlerden birinin "olabildiğince görkemli işlenmesini" istedi ve Papa V. Nicholaus'a vermek niyetinde olduğu bir Homeros'un deri cildinin, papayı şaşırtıp sevindireceğini umduğunu dile getirdi.[4] Perotti'nin Homeros'u gibi, Vatikan Kütüphanesi'nde bulunan ve aşağı yukarı 1441 ile 1476 arasında işlemeli deriyle ciltlenen bütün yazmalar, papalara ya ithaf edilmiş ya da hediye edilmişti.[5] Bilginler ve kitap hazırlayanlar, yeni ciltlerine, dönemin en şık örneklerini, mukavva kapak iskeletinin üstüne tabaklanmış kaliteli derinin geçirildiği soğuk baskılı[a] (altın yaldızsız) ve altın yaldızlı Memluk ciltlerini model aldılar. Gerçi söz konusu kişiler antik modelleri tercih edebilirlerdi, ama orta-



135.

a Osmanlı ciltçiliğinde buna soğuk damga da denilir ve kalıbın deri üzerine yaldızsız basılması yoluyla elde edilen süslemeye verilen addır; "soğuk şemse" denilen tarz uygulanırken şemse motifi kalıp baskısından çıktığı gibi, deri rengi değiştirilmeksizin ve yaldızsız uygulanır –ç.n.

lıkta antik model yoktu ve özgün İslam cildi ile yeni kapaklar ve hümanist ya da Hıristiyan içerikli metinler arasındaki herhangi bir uyumsuzluk onları besbelli ilgilendirmiyordu.

Leonardo Bruni'nin *Historia Fiorentina*'sının (Resim 130) 1440-50'lerden kalma erken tarihli bir nüshasının cildi, ilk Floransa üslubuna örnek oluşturur.[6] Söz konusu ciltte, soğuk baskının altın yaldızlı beneklerle vurgulandığı (Resim 131) Mısır ya da Suriye kapakları taklit edilir.[7] *Historia*'nın kapağının ortasına, yaygın bir Memluk göbek[a] ve köşebent[b] tasarımının –çeşitli cetvellerle[c] ve dört adet üçgen şeklinde köşebentlerle çerçevelenmiş sekizgen yıldız– küçültülmüş bir versiyonu yerleştirilmiştir; aletle iz bırakarak yapılan basit geometrik şekillerden oluşan kesintisiz dış bordürde de modele sıkı sıkıya bağlı kalınır. *Historia*'nın üstündeki karmaşık ip örgüsü[d] motifine Memluk ciltlerinde sık, ama değişik yerlerde rastlanır.[8] Ciltçilerin Rönesans'a özgü denge ve oran duyguları, Floransa kompozisyonlarını zenginleştirir: Normal olarak ip örgüsü motifinden oluşan kuşaklar, dikdörtgen şeklindeki bordürlerin ve olağan göbek motifinin arasına yerleştirilir ya da göbeklerin kendisi dikdörtgendir. [Cilt kaplaması altına] sürekli olarak Avrupa'ya özgü şekilde tahta konulması ve ayrıca [cildin üstünde] metal kopça ve kabara kullanılması gibi, altın yaldızlı ve renkli, görünüşe bakılırsa alçıyla tutturulan delik işi beneklerin tekniği de modellerinkinden farklıdır. Oysa, kitaplar geleneksel olarak yatay halde saklanıyordu ve yeni ciltlerin üzerindeki metal işinin esas işlevi süslemek değil, kapakları korumaktı. İtalyan ciltçiler alt kapağın parçası olan ve sayfaları korumak için üst kapağın üzerine katlanan karakteristik bir İslami cilt öğesi olan beş köşeli miklebi[e]

a Deri cilt kapağının ortasına kalıpla basılan ve genellikle arabesklerden oluşan, çoğu kez köşebentlerle birlikte kullanılan motif; şemse şeklinde olduğu zaman "göbek şemsesi" diye anılır –ç.n.

b Deri cilt kapağının köşelerine kalıpla basılan ve genellikle arabesklerden oluşan, göbek motifiyle ya da başka süsleme öğeleriyle uyum sağlayacak şekilde kullanılan motif; köşelik olarak da bilinir –ç.n.

c Osmanlı cilt ve tezhip sanatlarında dar ya da geniş paralel çizgilerden oluşan bordür süsüne verilen ad –ç.n.

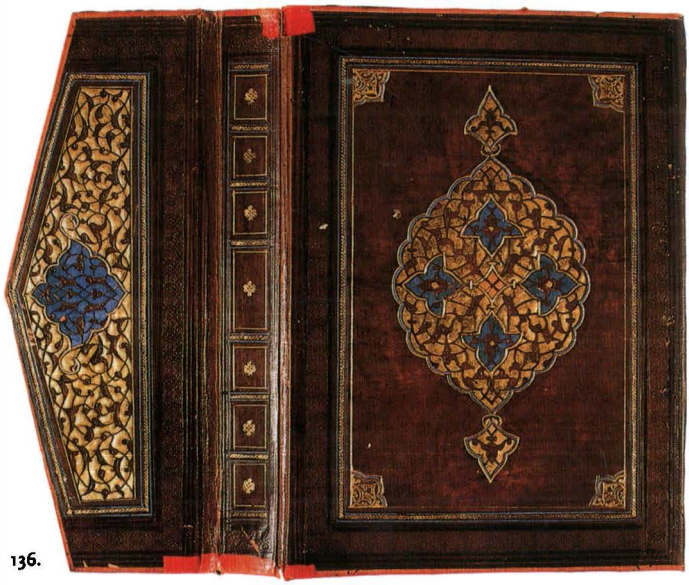
d İtalya'ya 15. yüzyılda Yakındoğu'dan gelen karmaşık bir süsleme motifi: Dikey iki paralel çizginin üstüne yatay ya da verev çizgilerin sarılmasıyla elde edilir ve bir ipin bükülmesini andırır –ç.n.

e Osmanlı ciltçiliğindeki adı böyledir, daha yakın dönemlerde "karga" terimi kullanılmıştır; miklebin hareketini sağlayan, alt kapağa bağlandığı parçaya da "sertab" denilir; bu parçanın her iki yanındaki kısım ise "dudak" diye anılır –ç.n.

asla benimsemediler (örneğin bkz. Resim 136'da böyle bir kapağın içi ve miklebi); İtalyan muhasebe defterlerinde rastlanan değişik şekillerdeki miklebler ön kapağın altına katlanır. Günümüze kalan ithal ciltler arasında ne herhangi bir cilt modeli teşhis edildi, ne de –ister olağan ticaret yoluyla, ister 1420'lerin başında Tunus ve Kahire'ye giden diplomatik misyonlarla olsun– böyle modellerin Floransa'ya nasıl gelebileceğine dair bir bulgu var. Yeni cilt üslubu çok geçmeden başka İtalyan merkezlerine yayılsa da, dönemin insanları onu Floransa'yla ilişkilendirdiler: Papa IV. Eugenius'un (1431-47) envanterinde "Floransa üslubu" (*modo fiorentino*) diye tasvir edilir.[9] Bu üslupta ciltlenen metinlerin çoğu 15. yüzyılın ikinci çeyreğinden kalmadır. Üslubun kendisine gelince, motif ve kompozisyonlarındaki dar bir değişim yelpazesinin ötesinde gelişmedi.

Bu arada, İtalya'nın çeşitli yerlerinde zanaatkârlar ısıtılmış metal kalıplarla deriye altın varak basmayı denemeye başladılar; 15. yüzyıl Memluk ciltlerinde soğuk baskı ve sıvamanın[a] fevkalade bir şekilde birleştirildiği bir İslami teknikti bu. Bununla birlikte, İtalyan zanaatkârlar yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar altın varak basmayı sanatsal olarak geliştirmediler; bu tarihte kitapseverler hem ithal, hem yerel modelleri bulabiliyorlardı. Sahipleri kimi yazmaları ciltlenmesi için Mısır ya da Suriye'ye gönderiyorlar ve İtalya'daki denemeler, bilginler ile ciltçiler arasında elden ele dolaşıyordu.[10] Sözgelimi Venedik'te Biblioteca Marciana'da bulunan ve iki Latince yazmadan oluşan bir cildin, vaktiyle Venedikli günlük yazarı Marin Sanudo'ya ait olan 1453 tarihli bir bölümü, tipik iç içe geçme yıldız tasarımlı ve miklebli bir Memluk cildidir.[11] Bununla kıyaslanabilir bir Memluk örneği bir İtalyan –muhtemelen bir Venedik– cildi için ilham kaynağı oldu; Aziz Augustin'in Stockholm Kraliyet Kütüphanesi'nde bulunan *De civitate Dei*'sinin 1433'te yapılmış, altın varak ve boya ile tezhipli bir kopyasıdır bu.[12] Niccolò Perotti 1454 dolayında Bolognalı bir ciltçiye, Polivios'un –şimdi Cesena'daki Biblioteca Malatestiniana'da bulunan– *Historiae* adlı eserinin yeni Latince çevirisi için, dönemin kısmen altın varak basılı Floransa ciltlerini taklit ettirdi. Perotti'nin kendi mahalli ciltçisine model olarak gösterdiği daha ustalıklı cilt, Floransa'da yaptırdığı kendi nüshasıydı muhtemelen; Aristoteles'in *Po-*

a Osmanlı cilt yapma tekniğinde altın yaldızla boyama anlamına gelir –ç.n.



136.

Resim 136. Resim 134'teki cilt kapağının astarı, mavi boyalı zemin üstüne altın varak basılı ve oyma deri.

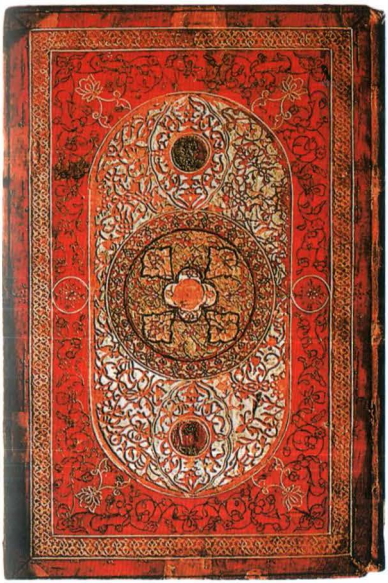
Resim 137. Gratian, *Decretum* (parşömen üzerine basılmış, Venedik, Nicolas Jenson), 1477, ön kapak, mavi boyalı zemin üstüne soğuk baskılı ve altın yaldızlı, oyma, Venedik.

Forschungs- und Landesbibliothek, Gotha (Mon. typ. 1477, 2, 12).

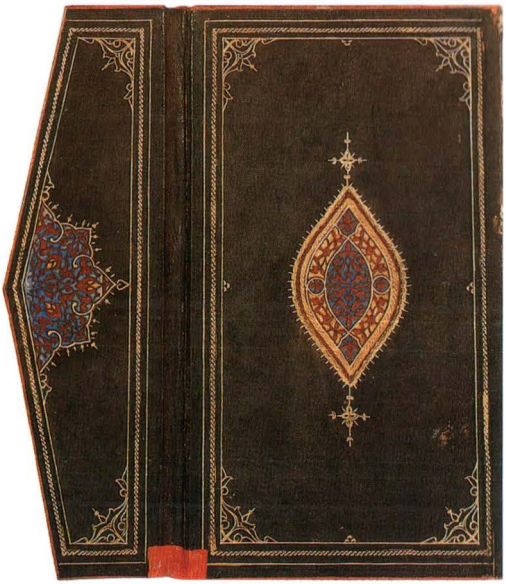
Resim 138. Bir cilt üstündeki alt kapak astarı, altın yaldızlı ve mavi boyalı zemin üstüne altın varak baskılı ve oyma deri. İstanbul, y. 1480.

Topkapı Sarayı Kütüphanesi (MS. A. 1921).

litika'sının Leonardo Bruni tarafından yapılan Latince çevirisi için 1454'te gerçekleştirilen bu cilt, şimdi Vatikan Kütüphanesi'ndedir.[13] Floransa, Venedik, Bologna, Ancona, Milano ve Padova'daki ciltçiler, 1460'a gelindiğinde, böyle yollardan altın varağı nasıl basacaklarını öğrenmişlerdi. Zanaatkârların yer değiştirmesi, İtalya'da yeni dokuma ve seramik üslupları ile tekniklerinin yayılmasını kolaylaştırırken, yeni kitap ciltleri seçkin aydınların faaliyetleriyle yayıldı.



137.



138.

Altın varak basma, ondan sonraki yirmi yıl boyunca, ünlü müstensihlerin bu üslubu teşvik ettiği ve birçoğu bilimle ilgilenen varlıklı ve kudretli kişilerin himaye ettiği Padova'da hızla geliştirildi.[14] Gerçekten, altın yaldızlı deri ciltler, İtalyan resminde ilk defa Padova'da görülür, bu da ciltlerin sanatçılar ile hamilerin dikkatini çekmeye başladığını kanıtlar. Bu konuda en erken tasvir, Andrea Mantegna'nın San Zeno Kilisesi sunak resmidir; 1456-59'da Padova'da San Zeno'nun hümanist başpapazı Gregorio Correr için resmedilmiştir (Resim 132).[15] İki azizin, Vaftizci Yahya ile Zeno'nun ellerinde tuttukları kitapların kapaklarında, dönemin İtalyan ciltlerini yansıtan Memluk üslubu göbek motiflerine yer verilir, ama sahte Arap yazılı bordürler içeren çerçeveleyici süslemeyi Mantegna icat etmiş görünüyor. Bu ciltler, Mantegna'nın egzotik Doğu işi aksesuvarlardan zevk alması kadar, hamisinin edinilmiş kültürüyle de uyum içindedir.

Starabon'un *Coğrafya*'sının şimdi Albi'de Bibliothèque Rocheguda'da bulunan bir nüshasındaki iki minyatür, Padovalı entelektüellerin ve sanata düşkün seçkinlerin, 1459'a gelindiğinde, artık ihtişamlı yazmaların altın yaldızlı deriyle ciltlenmesini beklediklerini gösterir.[16] Hümanist Guarino da Verona, Strabon'a Papa V. Nicholaus için başlamıştı; papanın ölümünden sonra nüshanın tamamlanmasını, o sırada Padova valisi olan soylu bir Venedik ordusu yüzbaşısı, Jacopo Antonio Marcello destekledi. Marcello cildi 1459'da, elyazmaları hediye ederek desteğini elinde tutmak istediği, İtalyan politikasının önemli bir figürü ve kitapsever olan René d'Anjou'ya sundu. Strabon'daki yüksek kaliteli Padova tarzı minyatürler, Marcello'yu yazmayı Guarino'dan alıp René'ye sunarken gösterir; yazma, her iki durumda da deri olması gereken altın yaldızla süslenmiş kırmızı bir cilt içindedir. Minyatürler ciltten daha erken tarihli olduğundan, resimlemekten çok kehanette bulunmaya yarıyor. Özgün cilt korunamamıştır, ama eski bir fotoğraf sayesinde onun bir Memluk modelinin yakın taklidi olduğunu anlarız.

Bu yeni altın varaklı sanatsal işlemenin en önemli teşvikçileri, müstensih Bartolomeo Sanvito ve Felice Feliciano'ydu. Sanvito'yla ilişkilendirilen ciltlerin bir erken dönem örneği, Sanvito'nun 1461'de Padova'da Venedikli Marcantonio Morosini için istinsah ettiği, Suetonius'un *Vitae XII Caesarum* adlı eserinin bir yazması üstünde görülür (Resim 133).[17] Bu cilt Strabon'un cilt kapağından daha iddialı olup yılankavi[a] ıstampa ve cetvellerin birbirine bağlanmasıyla elde edilmiş bir çerçevenin kuşattığı zencerek[b] motifinden oluşan bir bordüre ve dönemin Memluk kapaklarından alınma bir göbek ve köşebent tasarımına sahiptir. Sultan Kayıtbay için 1473'te istinsah edilen bir yazmanın üstündeki daha geç tarihli bir ciltte (Resim 134), benzer dış bordürler ve içi ince arabesklerle doldurulmuş zambak şeklinde pandantiflerin yer aldığı, daha özenli işlenmiş oval bir göbek şemsesi görürüz.[18] Padovalı ciltçinin, İslami üslupta olmayan kesişen katı konturlar ve

a Osmanlı cilt sanatındaki karşılığı böyledir ve "S" şeklinde anlamına gelir –ç.n.

b Metinde "continous knotwork" (sürekli düğüm işi) denilen bu terimin, Osmanlı ciltçiliğinde "zencirek" de denilen ve yaygın bir kullanımı olan zincirleme halkalar şeklindeki kenar süsüyle eşanlamlı olması gerekir –ç.n.

çiçek formları içeren göbek motifi kaba olmakla birlikte, ciltçi arabesk bir göbek şemsesinin yatay ve dikey simetrisini ve daha az bir ölçüde, birbirine sarılan ayrık yapraklı temel deseni kavramıştır. Sanvito'nun elindeki iki yazma daha, ayrıca hem Padova'da 1469'a ve Roma'da 1490'lara kadar muhtemelen ilişkili olduğu yazmalar ile basılı kitaplar, benzer ciltlere sahiptir.[19] Bunların arasında, tahtadan ziyade mukavvadan yapılma kapak iskeletleriyle, günümüze kalmış en eski Avrupa ciltleri var. Sanvito'yla ilişkilendirilen Roma ciltleri, İslami zencerek motifi ile göbek ve köşebentlerden, giderek 16. yüzyıl İtalyan ciltçiliğinde ağır basan Rönesans motif ve kompozisyonlarına doğru bir kayma olduğunu gösterir.

En lüks Memluk örneklerinden ilham alınan, özenli işlenmiş ve yaratıcı ciltlerden oluşan küçük bir grup, Padova'da yaşayan müstensih ve antikacı Felice Feliciano'ya atfedilmiştir; Feliciano ciltlenmiş çeşitli metinlerin hazırlanmasıyla doğrudan ilgiliydi.[20] Avrupa'da ilk kez süslemeli astar[a] ve oyma[b] (renkli bir zemin üstünde derinin dantel gibi oyulması) yapılmış ciltler bunlar arasındadır; bu öğeler çok geçmeden Venedik'e sıçradı. Feliciano'nun 1464-65'te Bologna'dayken katkıda bulunduğu, Leonardo Bruni'nin *Commentarius rerum in Italia suo tempore gestorum*'unun (Resim 135) bir yazma nüshasının arka kapağının astarı, bu üsluba örnek oluşturur.[21] Buradaki kompozisyonda sırayla sim (gümüş) ve altın işlemeli, parçalı zencerek motifli geleneksel bir Memluk kapak bordürü; Resim 134'tekine benzer, dönemin İran ciltlerinden ilham alınmış bir göbek şemsesi ve köşebent tasarımıyla birleştirilir. Aynı Memluk cildinin (Resim 136) astarı gibi, Bruni'nin göbek şemsesi ve köşebentleri oyma tekniğiyle gerçekleştirilmiş: Mavi boyalı bir zemini ortaya çıkarmak için altın yaldızlı bir arabesk süslemenin kimi bölümleri kesilmiştir. Alternatif olarak, Memluk oyması yeşil ipekten bir zemine sahiptir ve daha iyi korunan kapak astarlarından ziyade kapaklar üzerinde görülür.[22] Bruni'nin oymasında göbek şemsesi içinde yeşil boyalı vurgular vardır ve zemine serpiştirilmiş minicik kırmızı, muh-

a Cilt kapağının iç tarafına yapıştırılan ve ondan sonra gelen yan kâğıdına bağlanmayan süslemeli, deri ya da ipekten yapılan bir astar söz konusudur –ç.n.

b Osmanlı süsleme sanatlarında buna "kesmek" anlamındaki Arapça "kat'" kelimesinden "katı'a" ya da "kaat'ı" denilir; bu tür oyma ya da kesme süsler ciltçilikte özellikle kapak astarları üstünde görülür –ç.n.

Resim 139. Leonardo Loredan'ın duka olarak tahta çıkışıyla ilgili *promissione*, 1502-08, alt kapak, cendereli kalıpla baskı yapılmış; altın varak basılı, ıstampalı, altın yaldızlı deri, ayrıca rengârenk ipek zemin üstüne oyma, Venedik.

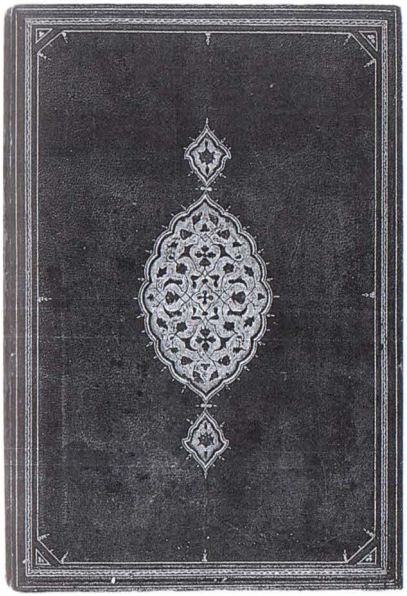
The Walters Art Museum, Baltimore (MS W 486).



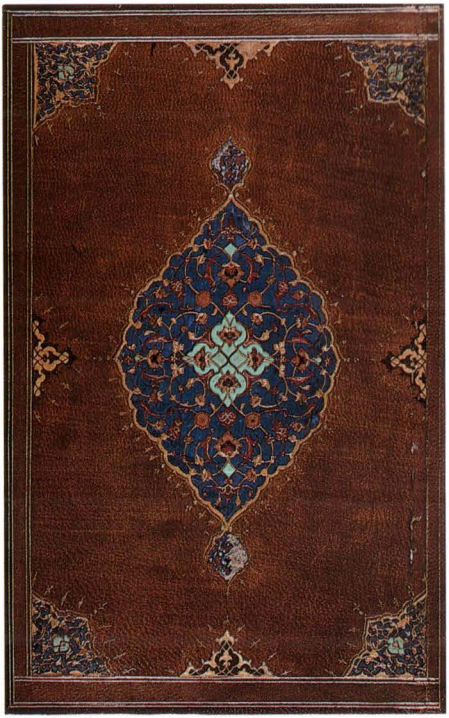
temelen Venedik cam boncuklarıyla optik etki zenginleştirilir ve yerel tat katılır. Aynı ciltçi, Codex Lippomani'nin –Jacopo Tiraboschi'nin 1471 dolayında Padova'da istinsah edilen ve Venedikli Niccolò Lippomano'ya ithaf edilen Latince şiirler cildi– oyma kapağı üzerindeki köşebentlerde yeşil bir ipek zemin kullanmıştır; oyma kapaklı İslam ciltleri sadece bunlar olduğundan, ciltçinin Memluk ciltlerini model aldığı anlaşılmaktadır.[23] Kırmızı cam boncuklara ilaveten, Codex Lippomani'nin göbek motifi, Antinoüs'ün[a] antika bir değerli taş üzerindeki portresinden kopya edilen yüksek kabartma bir profil portresini içerir; bu, Rönesans döneminden günümüze kalan en eski plaketli[b] cilttir. Bu ciltlerin hepsinin oymaları başarılıdır ve katı, ağır arabesklere rağmen sergiledikleri zanaatkârlık, işin Venedik'te çalışan Doğululara atfedileceği denli üstün niteliklidir.[24] Ne var ki ciltlerdeki yaratıcılık, hüner ve antika izlenimi veren tamamlayıcı dokunuşlar Feliciano'nun kişiliğiyle tu-

a Roma imparatoru Hadrianus'un gözdesi olan efsanevi bir güzelliğe sahip genç erkek (yaklaşık 110-130) –ç.n.

b Plaket: Balmumundan bir kalıba dökülen kabartma resimli küçük metal levha –ç.n.



140.



141.

tarlılık içindedir: Yazmalarını ve basılı kitapların resimlemelerini İslami üslupta hasır örgülerle tezhip eden, antik yazıtları kopya ederken anlaşılır hale getiren Feliciano ciltleriyle ünlüydü.[25] Padova'nın oyma ciltleri, dönemin en özenli işlenmiş İslami ciltlerinin yakın taklitlerine itibar etmeyi sürdüren hamilerin bulunduğu Venedik'te çok büyük etki yarattı.[26] Eldeki bulgular, Venedik'te oturan bir Alman işadamı ve kitapsever olan Peter Ugelheimer'in, Venedik'te yüksek kaliteli oyma işi yapıl-

Resim 140. Muhammed ibni el-Şeyh İbrahim el-Halebi'nin Sultan II. Bayezid için istinsah ettiği siyaset ve ahlakla ilgili bir eserin alt kapağı, 1511. Cendereli kalıpla baskı yapılmış altın varak basılı ve ıstampalı deri.

İstanbul. Topkapı Sarayı Kütüphanesi (MS. A. 2493).

Resim 141. Fra Giocondo, *Sylloge* (yazma, müstensihi Bartolomeo Sanvito), 1511'den önce, ön kapak astarlı, mavi ve turkuvaz boyalı zemin üstüne altın varak basılı ve oyma kahverengi deri, Venedik, y. 1520-30.

Devonshire Collection, Chatsworth, Bakewell, Derbyshire.

masına önayak olduğunu gösteriyor.[27] Deutsches Haus hanının sahibi olan Ugelheimer, önde gelen matbaa firmaları Nicolas Jenson (ö. 1480) ile Kölnlü Johannes'e ve onların ardıllarına büyük yatırım yaptığı gibi, bu firmaların kitaplarının parşömen üstüne yapılmış tek baskılarını topladı. Bu parşömenleri Padova'da altın varak basılı deriyle ciltletiyordu.[28] Venedikli bir ciltçiye 1475'te ısmarladığı oyma cilt tatmin edici bir sonuç vermedi. Besbelli çok geçmeden tatmin edici bir yerli zanaatkâr buldu: Venedik'te ciltlenen ve İtalya'da daha önce eşi görülmemiş denli pahalı olan altı parşömen nüsha, bunun kanıtı olarak günümüze kaldı. Bu ciltlerin hepsi muhtemelen aynı atölyenin işiydi ve –şimdi Gotha'da Forschungsbibliothek'te[a] bulunan, 1477-81 arasında hukuk kitapları için yapılmış– dördü kesinlikle Ugelheimer için ciltlenmişti. Bilim insanları, uzun zamandır oyma ciltlerin bu başarısının, Uzun Hasan'la 1471-74 arasındaki diplomatik temasların bir sonucu olarak Venedik'e gelmiş olması gereken İranlı zanaatkârlardan kaynaklandığını ileri sürüyorlar.[29]

Gratian'ın[b] 1477'de yayınlanan ve bundan dolayı bu grubun ilk eserlerinden olan *Decretum*'unun (Resim 137) kapağı, ciltçilerin İtalyan olması gerektiğini ve hiçbiri de İran kökenli olmayan değişik kaynaklardan ilham aldıklarını gösterir.[30] İslami oyma işinin antik Roma sikkelerinden kopya edilmiş ıstampalarla kombine edilmesi, besbelli, Feliciano'yla ilişkilendirilen Padova ciltlerinden kaynaklanır. Dış kapaklara oyma işi uygulaması, sonuçta, belki Padova taklitleri yoluyla Memluk ciltlerine dayanır. Çeşitli özellikler: Cendereli kalıp baskısı bordürler; arabesklerin içinde Çin lotus palmetleri; yuvarlak bir göbek şemsesi içinde çaprazlama ışınlı kalkan şeklinde kesilmiş motifler ve göbekteki değişik ince arabeskli bölmeler, bu sırada İran ciltlerinin güçlü etkisi altında olan dönemin Osmanlı modellerine işaret eder.[31] Sözgelimi bu bölmelerin dış hattını oluşturan dar şeritler ve eksenlerdeki ekleme süsler, aşağı yukarı 1480 tarihli bir Osmanlı cildinin üstündeki oyma kapak astarını andırır (Resim 138).[32] Osmanlı örnekleri İtalya'ya mutlaka geliyordu. Petrarca'nın *Canzoniere e Trionfi* adlı eserinin Oxford'ta Bodleian Library'de bulu-

a Araştırma Kütüphanesi –ç.n.

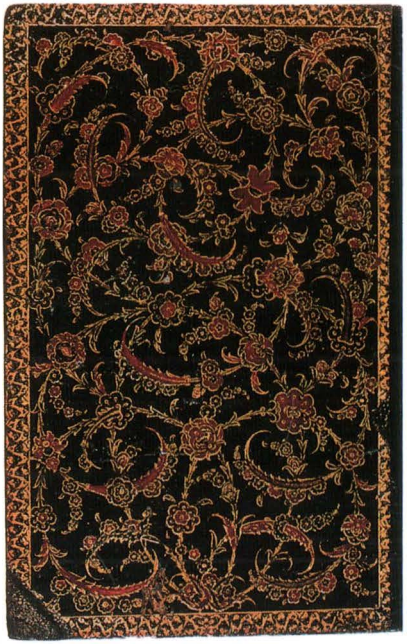
b Benedikten rahip ve 1140 dolayında yaklaşık 3.800 metinden oluşan bir kilise yasasının derleyicisi; kitabı çok geçmeden üniversitelerde okutulan temel bir metin haline geldi –ç.n.

nan ve 1460 ile 1470 dolayında Floransa'da istinsah edilen bir yazması, İstanbul'da dönemin Osmanlı üslubunda, kalıp baskılı kapak ve astarlarla, ama miklebsiz ciltlenmişti ve İstanbul'a cilt ısmarlama uygulaması, 16. yüzyılın içlerine kadar, basılı metinlerle sürüp gitti.[33] Ugelheimer, Venedik'teki Alman tüccar camiası ve kitap üretimiyle yakın ilişkisi olduğundan, ithal edilen en son ciltler hakkında kuşkusuz ayrıntılı bilgi sahibiydi. Gratian'ın cilt kapağının kompozisyonu da, oval şemsenin içindeki bazı çiçekli arabeskleri birbirine bağlayan karışık saplarda olduğu üzere, dönemin Memluk kakma madeni eşyalarıyla (bkz. Resim 152) bir bağlantıyı akla getirir.[34] Arabesklerdeki beceriksizlik ve her biri farklı olan altı cilt kapağının kompozisyonundaki İtalyan oran duygusu, zanaatkârın İtalyan olduğuna dair ek bulgu sunar.

Doğu üslubu ciltler, Venedik'in geniş çaplı ve değişken üretiminin yalnızca cüzi bir bölümünü meydana getirmekle birlikte, 16. yüzyıl boyunca seçkin bir himaye altındaydı. Söz konusu ciltlere, ilgili yasa, görev ve özel talimatları içeren kamu görevine atama tezkerelerinin cildi olarak çok yaygın rastlanır. Duka tarafından –ya da yeni bir dukaya– seremoniyle takdim edilen bu ciltli belgeler, teşhirlik kişisel objelerdi.[35] Ciltlerin üslubunda, hatta aynı yıl içinde çıkarılan tezkerelerin ciltlerinde hatırı sayılır değişimler olduğundan, burada sorumluluğu atananlarda aramak gerekir. Lüks İslam üslubu ciltleri tercih edenler ve paraca gücü yetenler, Osmanlı tekniklerinin ve süslemesinin olağanüstü yorumcuları olan birkaç uzmana hamilik ettiler. Bu objeler, denizaşırı girişimlere doğrudan katılımları genellikle azalan Venedikli patrisyenlerden bazılarının, Doğu Akdeniz'le bağlarını el üstünde tutmayı sürdürdüklerini gösterir.

Duka Leonardo Loredan'a 1502'de tahta çıkarken halk önünde ettirilen görev yeminini içeren *promissione* [yemin (belgesi)] (Resim 139), Sultan II. Bayezid'in saltanat dönemindeki ciltlerin çarpıcı özelliklerini bir İtalyan formatı içinde birleştirir.[36] Bu *promissione*'de 1508 tarihli bir kayıt yer aldığından, nüsha muhtemelen Loredan'ın tahta çıkışından yıllarca sonra, kesinlikle çok büyük bir paraya ciltlenmişti. Yaklaşık 1511 tarihli Osmanlı cilt kapağının (Resim 140)[37] üstü gibi, Loredan'ın teşhirlik parçası da bir blok baskı kalıbı[a] kullanılarak basılmış hafif arabesklerden oluşur: Cö-

a Üstüne "bütün" desenin oyulduğu bir kalıp –ç.n.



142.



143.

Resim 142. *Hamse-i Nevai*'nin (yazma, İstanbul, 1530/31'de çevrimyazıya aktaran Piri Ahmed bin İskender) cilt kapağı, y. 1540. Lake deri, İstanbul.
Topkapı Sarayı Müzesi (H. 802).

Resim 143. Girolamo da Mula'nın San Marco Bazilikası'na yönetici olarak atanma belgesi olan *commissione*, cilt ön kapağı, bazı bölümleri gömme ve ıstampalı lake deri, Venedik.
The Newberry Library, Chicago (Wing MS. ZW 1.575).

Resim 144. Tören kalkanı, ahşap üstüne boyalı ve lake deri, Venedik, 16. yüzyıl sonu.
Dukalık Sarayı Silahhanesi, Venedik (122).

mertçe yaldızlanmış zemin, yalnızca basılı kimi iç ayrıntılarda altın bulunan arabesklerin kabartmasını vurgular. Resim 140'taki türden Osmanlı ciltlerinin cendereli kalıpla basılmış kenarlarına ve gömme zeminlerine[a] özenilerek yapılan Venedik ciltlerinde, zemin dar ve tek başına kesilmiş bir bordürün birazcık altında kalır ve göbeğin etrafındaki kabarık çerçeve, buradaki madalyonun da çukurda kaldığı izlenimini verir. Bayezid'in saltanat dönemin-

a Kapağın bordürün içinde kalan bölümü –ç.n.



144.

den kalma ciltlerde, genellikle yoğun altın yaldız kullanımıyla ve dokudaki kontrastlarla daha seyrek bir toplam süsleme arasında ince ayar tutturulur. Oysa Venedikli ciltçi, ıstampa baskılı ve altın yaldızlı iri göbek motifini, modellerinin sakin zenginliğini bütünüyle tersine çeviren başka süslemelerle birleştirdi. Göbek motifini, yaldızlanmış dolaşık çiçek motifiyle kuşatıp içine bazı lotus ve yaprak şekilleri bastı ve çiçek saplarının kimi yerlerini kazıdı. Oyma girift köşebentlerinin ise kırmızı, mavi, yeşil ve altın yaldızlı, olağanüstü alaca bulaca ipek zeminleri var.

Venedikli zanaatkârlar herhangi bir İtalyan süslemesi kullanmadan, saf Osmanlı üslubunda da birkaç cilt ürettiler. Böyle bir örnek 1520-30 dolayında, Fra Giocondo'nın o dönemde nadir olan *Sylloge* adlı eserinin Bartolomeo Sanvito tarafından istinsah edilen yazması için yapıldı. Göbek şemsesi ıstampa baskılı ve altın yaldızlı, cendereli kalıpla basılmış siyah deri cilt kapakları, Resim 140'taki cildinkilere benzer ve yalnızca oyma astar-

ları (Resim 141) üstündeki arabesklerinin minik ayrıntıları, cilde bir İtalyan elinin değdiğini ifşa eder.[38] Bu grubun içinde, Osmanlı ciltçiliğinde yaygın görülen, ama Venedik'te seyrek denenen tümü arabesk tasarımlı bir oyma astar da vardır.[39] Bu ciltlerin kalitesi ve üstlerindeki arabeskler, bazı Venedikli zanaatkârların 1520'lerde İslam işlerine benzetilmiş süslemelerin başarılı uygulayıcıları olduklarına işaret eder. Osmanlı süslemesi konusundaki ustalıkları, tarih olarak, üslubun sonraki onyıllarda Avrupa'nın bir ucundan öbür ucuna yayılmasını mümkün kılan desen kitaplarının ortaya çıkmasından öncedir.[40]

Venedikli ciltçiler, 16. yüzyılın ikinci yarısında boyalı ve altın yaldızlı süslemeyi lakeyle kaplamanın üstesinden geldiler. Bu teknik İran ciltlerine dayanır, ama Venedikliler 1530/31'den kalma bir yazmanın (Resim 142) üstündeki gibi Türk versiyonlarından da kuşkusuz ilham almışlardı.[41] Venedik'te Biblioteca Marciana'da bulunan 1536 tarihli, lake cilt kapaklı bir Osmanlı Kuran'ı, örneklerin, taklit edilmelerinden en az bir on yıl önce [İtalya'ya] gelmekte olduklarını gösterir.[42] Günümüze kalan Venedik lake ciltlerinin neredeyse tümü göreve atama belgeleridir. Girolama da Mula'nın San Marco Katedrali'ne yönetici olarak atanmasının –muhtemelen 1570'teki seçiminden hemen sonra ciltlenen belgesi– *commissione*'de [görev (belgesi)] (Resim 143) olduğu üzere, ciltlerden birçoğunun ön kapağındaki ıstampalı ve altın yaldızlı gömme göbek şemsesinde San Marco aslanı, arka kapakta ise atanan kişinin arması yer alır.[43] Da Mula'nın ciltçisi standart bir Osmanlı kompozisyonunu benimsedi ve buna Rönesans üslubu bir bordür ekledi. Göbek şemsesinin çevresinde, Resim 142'de örneklenen *saz* üslubu arabeskleri: Belirgin hatlı natüralist çiçeklerin uç verdiği dolaşık süslemeleri ve enerjik bir şekilde eğilip saplara sarılan tek ya da bileşik tüysü *saz* yaprakları ustalıkla taklit etti. Ciltçi, ince çizgisel ayrıntıları yazma tezhiplerinden kopyalamış olabilir.[44] 16. yüzyılın sonuna ait bu tür Venedik yapımı lake ciltlerin dikkate değer sanatsallığı ve şatafatı, bunların yüksek statüsüne tanıklık eden özelliklerdir. Da Mula'nın cildinin aynı zamanda oyma astarları vardır ve lake cilt kapaklarından birkaçında, Osmanlı kakma işlerinden ilham alınmış küçük sedef süslemelere rastlarız.[45] 16. yüzyıl atama belgeleri için kullanılan ciltlerin üsluplarında –İtalyan Röne-

sans, Memluk zencerek işi, Osmanlı, ayrıca Fransız "fanfar"[a] işi (bütün yüzey küçük el aletleriyle işlenir)– hem Venedik zevk anlayışı, hem Venedikli zanaatkârların mahareti tüm canlılığıyla sergilenir.[46]

Zanaatkârlar, çok geçmeden ciltlerde kullanılan teknik ve üslupları başka deri objelere uyguladılar. *Cuoridoro* (altın yaldızlı deri) sanayisi, ilk kez belgelendiği 1484'te birkaç esnaftan oluşuyordu, Venedik hükümetinin İstanbul'a büyük sevkıyat yapıldığını fark edip korumacı önlemler aldığı 1569'da, yılda 100.000 duka kazanan yetmiş kadar dükkâna ulaşmıştı. Başlıca ürün altınlı, simli, boyalı, ıstampalı ve oymabaskı süslemeli, altın yaldızlı lake ya da saydam kırmızı vernikle sonlandırılmış, değişik kombinezonlarda deri duvar kaplamalarıydı. Bu ürün 17. yüzyıl boyunca rağbet gördü; günümüze kalan 16. yüzyılın ortasına ve sonuna ait bazı örnekler, Osmanlı dokumalarından ilham alınmış tasarımlara sahiptir.[47]

Venedikli zanaatkârlar Osmanlı tarzı küçük deri objeleri sipariş üzerine de ürettiler. Doğrudan ciltçilikten intikal eden bir örnek, İspanya kralı II. Filippo'ya ait, Tiziano'nun resmettiği *Çarmıha Germe*'nin taşınabilir levhası için 1563 dolayında yapılan, kitap cildine benzetilmiş altın yaldızlı ve lake bir kutuydu.[48] Kutusu içindeki levha, bir süre önce Escorial'da,[b] II. Filippo'nun özel dairesi olarak kullandığı odadaki bir masanın üstünde gün ışığına çıkarıldı. 16. yüzyılın sonuna ait boyalı ve altın yaldızlı bir deri kalkan (Resim 144) ve sadak (Resim 145) grubunu üreten zanaatkârlar, başka tekniklerle üretilen popüler Türk objeleriyle yaratıcı bir şekilde rekabet ettiler.[49] Sultanın atölyelerinde hem saray törenleri, oyunlar ve diplomatik hediyeler için, hem savaşta kullanmak amacıyla özenli işlenmiş zırhlar, okçuluk, avcılık ve binicilik donanımı imal ediliyordu.[50] Avrupa kraliyet aileleri bunların koleksiyonunu yapıyordu ve sayısız örnek kuşkusuz Venedik'e ulaştı. Osmanlı tören kalkanları dayanıklı hasırdan yapılıyor, altın kabara ve ipek nakışla süsleniyordu. Sadaklar ve ok kutuları, Resim 145'teki 16. yüzyılın ortasına ait örnek gibi genellikle zengin nakışlı kadifeden, ama aynı zamanda deriye aplike edilen boyalı ve nakışlı deriden

a Adını, bu üslubun uygulanmaya başlamasından çok sonra, Joseph Thouvenin adlı bir Fransız ciltçinin 1829'da ciltlediği *Les Fanfares et Corvees abbadesques* adlı kitaptan aldı –ç.n.

b Madrid'in 125 km. kadar kuzeybatısında bir kilise, manastır, kraliyet mozolesi, yaz ve güz sarayı, kütüphane ve sanat galerilerinden oluşan ilginç yapı kompleksi –ç.n.



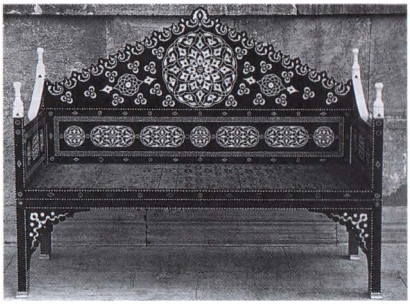
145.

yapılıyordu.[51] Venedikli dericiler, sahip oldukları teknik ve dekoratif hünerleri, bu objelerin üslubunu taklit etmek için kullandılar. Resim 144'teki gibi bazı kalkanların içi ahşap; bazılarının ortasında ise madeni bir göbeklik var, içleri mukavva olup telden bir kasnakları bulunuyor. Altın varak ve simle kaplı narin bir kabartma halinde ya da Resim 145'teki altın iplikli nakışa benzemesi için kırmızı vernikle gerçekleştirilen standart Osmanlı süslemesine ilaveten, birçoğu San Marco aslanı, bir arma ya da bir adın baş harfleriyle süslenir. Bu kalkanlar elbette yalnızca törensel kullanım için tasarlanmıştı.

Bu objelerin fiyakalı Venedik taklitleri Avrupa'da başarılı oldu. Salzburg piskoposu (1587-1611) Wolf Dietrich von Raitenau, yüzyılın sonuna doğru, Türk tarzı donatılmış atlı muhafızı için Venedik'e kalkan, sadak ve kuburlar ısmarladı.[52] Salzburg'daki Carolino-Augusteum Müzesi'nde korunmuş olan kalkanlar, Dukalık Sarayı'ndaki emsallerinden bile dayanıksızdır. Ahşap üstüne vernikli parşömenden yapılan bu kalkanlar, ustaca işlenmiş, kabarık ve değişik renklerde boyanmış narin Osmanlı arabeskleriyle baştan başa kaplıdır. Parşömenin kararması yüzünden renklerin parlaklık ve cilasında kayıplar olsa da, başlangıçta süslemenin, Resim 145'teki kadife sadağın kenar süsündeki gibi, altın iplikli zemin üstüne renkli ipek iplikler kullanılan en kaliteli Osmanlı nakışlarına benzediği kesindir.[53]

Türk üslubu döşeme modası 16. yüzyılın sonu ile 17. yüzyılın başında, İnebahtı muharebesini izleyen barış döneminde, Osmanlı kakma

mobilyalarından ilham alınan boyalı ve vernikli Venedik ahşap işleriyle doruğa çıktı.[54] İtalya'ya bu dönemde Çin ve Japonya'dan gelmesine rağmen hakiki lak nadir bulunuyordu ve 1600'den önce de taklit edilmedi. Kanuni Sultan Süleyman'la ilişkilendirilen bir tahtta (Resim 146), Osmanlının 16. yüzyılın ortasında ceviz ya da abanozu başka ağaçlarla, fildişi ve sedefle birlikte kakma tekniğinin bir örneğini görürüz; gümüş ve bağa da kullanılmıştır.[55] Yük hayvanlarının sırtında taşımak için parçalarına ayrılabilen bu taht, muhtemelen askeri seferlerde kullanılmak üzere yapılmış olsa da, Süleyman'ın Asya ve Avrupa'ya yanında götürdüğü sanılsa da, böyle lüks mobilyalar Avrupalı diplomatlar tarafından Babıâli'de mutlaka görülmüştü. Bazı kendine özgü küçük kakma objeler –kapaklı Kuran mahfazaları, kitap rafları, mücevher kutuları ve yazı takımı kutuları– Venedik'e kuşkusuz ulaşıyordu. Venedikli zanaatkârlar, Avrupalının zevk anlayışına hitap eden bunlarla kıyaslanabilir bir dizi eşya ürettiler: Tuvalet eşyası ve başka şahsi eşyalar için mahfazalar, mücevher kutuları, ayna çerçeveleri, masa-



146.



147.

Resim 145. Sadak, nakışlı kadife, İstanbul, 16. yüzyıl ortası.
Topkapı Sarayı Müzesi (1/10989).

Resim 146. Taht, kakma ahşap, İstanbul, 16. yüzyıl ortası.
Topkapı Sarayı Müzesi (2/2879).

Resim 147. Bir mücevher kutusunun sol ucu, boyalı ve cilalı ahşap, Venedik, y. 1580.
The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1957 (57.25ab).

lar, kutular, vitrinler ve müzik aletleri. Venedik süslemelerinde siyah ve beyaz ya da çokrenkli boyalar ve altın kullanılıyor, bazen kakma ve vernikle vurgu yapılıyordu. 1580 dolayından kalma çokrenkli ve altın yaldızlı bir mücevher kutusunda (Resim 147), ona Doğu havası vermek için yapılmış Osmanlı tarzındaki süsleme tipik bir İtalyan kompozisyonudur. Avrupalılaştırılmış arabeskler, Rönesans süslemeleri ve temsili sahneler yaygındır, kombinasyonlar da çok seçmeci olabilir. Bazı geç dönem masalarında, İtalya'ya büyük miktarlarda gelmeye başlayan İran minyatür ve halılarından ilham alınmış kuşlu ve hayvanlı kır manzaraları yer alır. Lüks ev mobilyası piyasasının Avrupa'da tam yükselişe geçtiği bir sırada üretilen bu egzotik Venedik objeleri, Doğululaştırıcı üslupların zenginler arasındaki üstün statüsünü vurgular.

Erken dönem modellerin incelikli bir hal alması ve zevk sahibi hamiler ile yaratıcı zanaatkârlar arasındaki etkileşim, İtalya'nın tümüyle yeni sanatsal deri sanayisinin hızlı yükselişini kışkırttı. Bu sanayi bir avuç bilgin ile müstensihin içinden, metinlerinin yenilik ve önemini belirtecek, ayrıca hamilerinin böyle kitaplardan aldıkları hazzı çoğaltacak bir araç olarak çıktı. Seçkin aydınların önayak oldukları, işlenmiş ve yaldızlı deriden yapılma yeni ciltler çok geçmeden hamilerin dikkatini çekti: İlk önce içlerinde bilime meraklı ve kitapsever olanların, ardından hep artan bir sayıda, genel olarak güzel objeleri himaye eden, satın alan ve sergileyen varlıklı ve kudretlilerin. İtalyan ciltçilerinin süsleme repertuvarı, İtalyanların 15. yüzyılın ikinci çeyreğinde kolayca takdir ve taklit ettikleri soğuk baskılı geometrik ve zencerekli Memluk kompozisyonlarından, giderek, İran'dan ilham alınma karmaşık Memluk ve Osmanlı teknikleri ile üsluplarını kapsayacak şekilde genişledi. 1500'den sonra Rönesans süslemesi ağır bastığı halde, Osmanlı tarzı incelikli ciltler yüzyıl boyunca Venedik'te üstün bir himaye gördü.

En özenli İslam üslubu ciltlerin, zanaatkârların en son ithal modellere en iyi şekilde ulaşabildikleri Venedik'te üretilmiş olması şaşırtıcı değil. Dericilerin 1470'ler ile 1520'ler arasında Venedik'te arabesk süslemede eriştikleri ustalık, İslam tarzı incelikli metal işlerinin 1500 dolayında Venedik'te ansızın ortaya çıkışıyla bir paralellik içerir; söz konusu metal işleri sonraki bölümün konusunu oluşturuyor.

Sekizinci Bölüm

KAKMA PİRİNÇ EŞYALAR

Sanatçı ve sanat tarihçisi Giorgio Vasari, 16. yüzyılın ortasında İtalyan metal işlerinde son zamanlarda görülen gelişmeleri, haklı olarak Doğu Akdeniz'den ithal edilen İslam pirinç eşyalarına bağlıyordu.[1] Venedik yirmi-otuz yıl önce birdenbire dönemin ithal mallarıyla rekabete girerek kazıma ve kakma pirinç eşya üretmeye başlamıştı. Bilim insanları uzun süre yeni sanayiyi İranlı ya da Arap göçmenlerin kurduğunu sandılar, oysa artık göçmenlere atfedilen pirinç eşyanın, çoğu muhtemelen ihracata yönelik Memluk üretiminin son evresinde olmak üzere, Doğu Akdeniz'de yapıldığına inanıyorlar. Memluk imalatçıları ve İtalyan –en başta Venedikli– tüccarlar, yüz yılı aşkın bir süre bu pirinç eşya ticaretinden kazanç sağladılar; giderek artan ölçüde Avrupa zevkine uydurulan yüksek kaliteli parçaları düzenli tedarik ederek, rekabet gücü olan bir sanayinin Avrupa'da kurulmasını kuşkusuz geciktirdiler (böyle bir sanayi için büyük teknik beceriye ve pahalı malzemelere ihtiyaç duyulacaktı); İtalyan üretiminin oluşmasından sonra bile, İslam kakma pirinç eşyalarının piyasa boşluğunu doldurmasını garantiye aldılar. İtalyan dokumacı ve seramikçiler türlü türlü modellerden ilham aldıklarından ve Murano camcıları, gelişme sürecinde uluslararası rekabetin eksikliğinden yararlandıklarından, bu İtalyan el sanatlarında çok geçmeden çeşitlilik ve yaratıcılık görüldü. Ne var ki özel ve son derece itibarlı bir ithal malla rekabet etmek için meydana getirilen erken dönem Venedik kakma pirinç eşyalarını üreten zanaatkârlar, Rönesans'ın son dönemlerine kadar dikkat çekici ölçüde taklitçi kaldılar.

Kakma maden işinin, Şam ve Kahire'de Memluk himayesi altında serpildiği 13. yüzyılın ikinci yarısında ve 14. yüzyılın büyük bölümünde, Avrupa piyasasının bu sanayi üzerinde pek bir etkisi yoktu. İtalyan resimlerindeki İslami öğeler taşıyan haleler (bkz. Resim 56) ve Pegolotti'nin *Praticha della Mercatura* adlı eseri, papalığın 1300'lerin başında Memluklarla ticarete koyduğu ambargonun, bu pahalı kaplar vasıtasıyla Kıbrıs üzerinden delindiğine işaret eder.[2] Bununla birlikte ambargo Avrupalının bireysel siparişleri-

ni sınırlandırıyordu. Yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen bildiğimiz ilk örnekler, Memluk topraklarının yakınında yaşayan ve en azından papalığın resmen yasakladığı ticarete hoşgörüyle bakan, Lusignan[a] hanedanından gelen Kıbrıs kralı IV. Hugues (hükümdarlığı 1324-59) ve Sicilya kralı II. Pietro'nun (hükümdarlığı 1337-42) karısı Elizabeth von Kärnten[b] gibi kraliyet üyeleri için yapılmıştı. Armaları ve adları –Hugues'ünki Arapça ve Fransızca, Elizabeth'inki ise Latince– geleneksel Memluk süslemesinin arasında yer alır.[3] 14. yüzyılın başına ait İtalyan kökenli tarihsiz örneklerin süslemeleri tipik Memluk tarzı olduğundan, bu dönemde muhtemelen Memluk seçkinleri ve daha geniş bir lüks İslam malları piyasası için öngörülen pirinç eşyalar, bir yoldan Avrupalı tüccarların eline geçmiş olmalıdır. Cenevre'de Dauphin Koleksiyonu'nda bulunan ve İtalya'da muhtemelen Venedikli Pallavicini ailesine ait armanın eklendiği bir tabak, Resim 57'dekiyle benzerlik taşır, yalnız yazıyı bölen ve tabağın göbeğini işgal eden yuvarlaklardaki çiçekli motifler, 14. yüzyılın başından ziyade 13. yüzyıl sonunun üslubundadır.[4] Kutsal su için kullanılan bir bakraç (Resim 148) komple şeritli süsleme üslubuna örnek oluşturur: Zanaatkâr, Çin'den ilham alınma, birbirini sırayla izleyen lotus palmetleri ve saldıran hayvanlar içeren iri madalyonları kullanarak yazıyı; çarkıfelek motifleri kullanarak çiçekli dolaşık süslemeli ve koşan hayvanlı daha dar şeritleri böler. Bu parçaların üstündeki tanınmış Arap yazılarıyla da, objenin sahibini ya da onun yüksek rütbeli hamisini şereflendiren standart deyiş ve unvanları tekrar eder.[5]

Papalık ambargosunun kaldırıldığı ve Venedik'in Memluk limanlarına muntazam seferler düzenlediği 1340'lardan sonra, İtalyan tüccarlar bilhassa Şam'da özel sipariş verebiliyorlardı. 14. yüzyılın ikinci yarısından kalma bazı parçalar, kişiye özel geleneksel Memluk armalarının –kahvecibaşı için bir fincan, kâtip için bir yazı kutusu ya da sultanın yazılı unvanı gibi emirlikteki bir makamın simgelerini içeren madalyon ya da madalyon

a Bu Fransız ailesi 1192-1489 arasında Kıbrıs'ı yönetti; adanın 1489'da Venediklilerce fethinden sonra Sakız Adası'na, ardından İzmir'e göç etti; burada daha çok Mirriler adıyla tanındı. –ç.n.

b Yazar bu adı İngilizce yazılışıyla iki yerde "Elisabeth of Habsburg-Corinthia" olarak veriyor, doğrusu "Carinthia"dır ve Avusturya'da bir yer adı olan Kärnten'in İngilizce karşılığıdır. Bir zamanlar bağımsız bir düklük olan Kärnten 1806'ya kadar Kutsal Roma İmparatorluğu'nun bir parçasıydı, sonra Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na dahil oldu –ç.n.



148.



149.

benzeri kabartmalardan oluşan nişanlar– bulunduğu yerlere Avrupa armaları konularak imal ediliyordu. Belirlenemeyen aynı Avrupa armasına sahip üç Memluk pirinç eşyasının varlığı, böyle siparişlerin hem zanaatkârlar, hem muhtemelen Venedikli olan aracı tüccarlar için kârlı hale geldiğine işaret ediyor. Bu objelerden biri, Londra'da British Museum'da bulunan, belirgin bir İslami döküm şekline sahip olan ve

Resim 148. Bakraç (kutsal su serpmeye yarayan aparatıyla birlikte görülüyor), kazıma ve gümüş-altın kakma pirinç, Suriye ya da Mısır, 14. yüzyılın ilk yarısı.
Museo Diocesano d'Arte Sacra, Treviso.

Resim 149. Şamdan, üstünde Venedikli Boldù (?) ailesinin arması var, kazıma ve gümüş-altın kakma pirinç, Şam, y. 1400.
British Museum, Londra (OA 1878.12-30.721).

bir Memluk emirinin alışılmış unvanlarıyla süslü bir şarap kupası, ambargonun kalkmasından hemen sonrasına, Sultan Hasan'ın (hükümdarlığı 1347-51 ve 1354-61) dönemine ait olabilir.[6]

14. yüzyıl sonu ve 15. yüzyıl başı Memluk kakma pirinç eşyaları arasında esas olarak İtalyan olmak üzere Avrupa armaları, ya da sonradan arma eklemek için üzerleri boş bırakılmış kalkanlara daha sık rastlanır. İtalyan envanterlerinden de ithalatın çok fırladığını görürüz: 1390'a ait bir Floransa envanterinde, muhtemelen hepsi pirinç "Şam işi" şamdanlar ve büyük bir kâseden söz edilir ve Piero dei Medici'nin 1463 envanterinde leğenler, ibrikler, şamdanlar, bir kandil, hem ayaklı, hem küre biçimli buhurdanlar dahil otuz altı parça listelenir.[7] Muhtemelen 1400 dolayında Şam'da yapılan popüler bir ihracat şamdanından (Resim 149), Memluk imalatçılarının Avrupa zevk anlayışına önemli tavizler vermekte olduklarını anlarız.[8] Şamdanın kaide ve damlalığı karakteristik Memluk formunda olsa da, boynu nispeten uzundur ve parça, geleneksel olarak Memluk seçkinleri için yapılan şamdanların üçte bir ya da yarı boyundadır. Böyle şatafatlı teşhir parçaları dini kurumlara bağışlanmak ve muhtemelen tören alaylarında da kullanılmak üzere ısmarlanırken, tipik ihracat şamdanı ev kullanımına uygundu.[9] Kalkan şeklinde armalı erken dönem seçme Memluk pirinç eşyalarının üstündeki gümüş ve altın kakmalar gibi, Resim 149'dakinin üstündekiler de, özellikle şahsi nişan alametleri bakımından savurgancadır; Doğu işi gibi duran arma Venedikli Boldù ailesine ait olabilir. Oysa süsleme, obje sahibinin ya da onu bağışlayanın Memluk toplumundaki konumunu açıklayan Arap yazılarından ziyade, hayvanların çatışmalarından ve döneme ait stilize çiçek motiflerinden oluşur. Kimi ihraç malı pirinç eşyaların üstünde 16. yüzyılın başlarına kadar rastlansa da, yazılar sıradanlaşma eğilimi gösterir: "Malik" gibi kelimeler tekrar edilir, zanaatkârların adları (bkz. Resim 150, 151), bir hayır duası ya da bir şiir (bkz. Resim 152) yazılır.[10]

Birinci Bölüm'de tasvir edilen ağır ekonomik çöküntüden dolayı, gedikli Memluk müşteriler 14. yüzyılın sonunda kakma pirinç eşyaları artık alamayacak duruma düştüklerinde, ihracat pazarı bu el sanatının ayakta kalması bakımından hayati hale geldi.[11] Sanat hamiliğiyle ilgilenen Memluk seçkinleri, giderek daha ucuz olan tezhipli Kuran'lara yöneldiler

ve kakmasız bakır kaplar ya da evlerinde kullanmak üzere Çin porselenleri satın aldılar. Dahası, baharat ve porselen ödemeleri için gümüş Avrupa'dan doğuya, özellikle başlıca ihracat ürünü baharatı Avrupa'ya gönderen Mısır'a doğru aktıkça, Avrupa'da kıtlaştı. Bakır ve pirinç tedarikinde de güçlükler vardı. Şam evleri ile kamu yapılarındaki kakma pirinç eşyalar 1374'te bakır elde etmek için eritildi; pirincin ana bileşeni olan bakır Kahire'deki sultan tarafından inşa ettirilen bir medresenin damı için gerekiyordu. Mısırlı tarihçi el-Makrizi'nin 1420 dolayında yazdığına göre, altın ve gümüş darlığı o denli aşırı derecedeydi ki insanlar bunları kakmalardan söküyor ve bazı hamiler hilekârlığı önlemek için kakmacıları kendi saraylarında çalışmaya mecbur ediyorlardı; kakmalık bakırı almaya yalnızca birkaç kişinin gücü yettiğinden çok az üretim yapılıyordu. 1404/05'te Suriye açıklarında batmış, muhtemelen İskenderiye'ye gitmekte olan bir gemiyle ilgili bulgular el-Makrizi'yi doğruluyor: Teknede hiç kakma pirinç eşya yoktu ve çok sayıdaki bakır kaptan tek bir tanesinin kakması vardı.

Avrupa hem pahalı maden işlerinin başlıca pazarı, hem önemli bir malzeme tedarikçisiydi. Venedik 14. ve 15. yüzyıllarda Doğu Akdeniz'e büyük miktarlarda külçe bakır ihraç etti; genellikle külçe bakır ile pirinci birlikte sayan 15. yüzyıl deniz nakliyat belgelerinde, muhtemelen Doğu'daki imalat sürecinin ileri aşamalarında kullanılan bakır tel ve şekillendirilmiş kaplardan söz edilir. Venedik'ten İskenderiye'ye 1410'da gemiyle *tole* (bakır levhalar) ve 1441'de *zerti lavori di rame* (belirli bakır işleri) sevk edilmişti.[12] Ham bakır, işlenmiş bakır ve pirinçle, ayrıca kaliteli kakma maden işiyle yapılan 15. yüzyıl ticareti, Akdeniz ülkeleri arasında artmakta olan ekonomik bağımlılığı açıklar.

Sultan Kayıtbay'ın saltanatı sırasında, sultanın bizzat hamilik etmesi ve ölçülü ekonomik gelişme, kakma pirinç eşyanın geleneksel bir üslupta yeniden canlanmasını teşvik etti. Ne var ki sultanın adını taşıyan kaliteli parçalarda bile kakma seyrektir ve hamilik herhalde saray çevresinin dışına taşmamıştır.[13] Memluk sanayi ve ekonomisi Kayıtbay'ın zamanından 16. yüzyılın başına kadar, Avrupa piyasası için geliştirilen yeni formlar ile süsleme üslupları sayesinde muhtemelen daha fazla kazanç sağladı. Gerçekten, Avrupa'da rağbet gören objelerin çoğu, bu dönemden kalma İslam

kakma pirinç eşyalarından oluşur. Parçaların birçoğu Arapça imzalı olup imzalı ve tarihli tek parça 1505'te yapılmıştır.[14] Geç dönem Venedik pirinç eşyalarıyla yakın ilişkisinden dolayı uzun süre Venedik-Sarazen[a] diye anılan bu yeni tip pirinç eşyaların kökenleri tartışmalıdır. Bugün bilim insanlarının çoğu bu eşyaların Şam'da yapıldığına inanıyor, ama en yenilikçi parçaların kökeni konusunda anlaşmazlık var ve Avrupa'nın katkı payı hakkında da pek bilgi yok.

Bu maden işindeki çeşitli Batı formlarından ve birçok Avrupa armalarından, 16. yüzyıl Venedik kakma pirinçlerine benzerliğinden ve iki parçanın üstündeki imzalardan dolayı, bilim insanları uzun süre bunların hepsinin, ilkin Müslüman göçmenler tarafından olmak üzere Venedik'te yapıldığına inandılar.[15] 19. yüzyılın ortasında beliren kuram, kakma maden işi tekniği için kullanılan *agemina* (Venedik ağzında *azzimina*) terimine dayanıyordu. Arap'tan ziyade Acem kökenli anlamına gelen Arapça *el-acem* kelimesinden türetilen terim, Venedik süsleme sanatlarında 1570 civarında yaygın olan Avrupai arabesklerle süslü kakma bir sandığın üstündeki imzada (PAULUS AGEMINUS FACIEBAT) karşımıza çıkar; ayrıca kakma maden zanaatından söz eden dönemin Venedik belgelerinde; son olarak da eskiden Şam işi denilen objelerin üslubuna atıfta bulunan 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başı Floransa envanterlerinde görülür.[16] En popüler yeni objelerden birinin, Resim 150'dekinin üslubunda süslenmiş düz kapaklı bir kutunun üstünde, en usta zanaatkârlardan biri olan Mahmud el-Kurdi'nin adı hem Arapça, hem Latince olarak gün ışığına çıktığında, onun ve benzer işleri Arapça imzalayan başkalarının Venedik'te çalıştıkları sonucuna varıldı.[17] Üsluplarının İran kökenli olması ve Mahmud el-Kürdi'nin (Kürt) İran kökenli olma ihtimali, göçmen *azzimini*[b] kuramını destekliyordu. Üstelik, Venedik 1470'lerde, Uzun Hasan'la diplomatik ilişkiler başlattığında ilk zanaatkârların İran'dan geldikleri farz edildi ve parçaların değişken üslubundan,

a Tarihsel olarak, Haçlılara karşı koyan bir Müslüman'a, ayrıca Roma İmparatorluğu zamanında Suriye ve Arabistan çöllerindeki göçebe aşiretlere mensup birisine verilen ad; İslamiyetin yükselişinden sonra Batılılarca bütün Müslümanlar, özellikle de Güney İtalya ve Sicilya'dakiler için kullanıldı. Sarazen, Yunanca *sarekenoi* kelimesinden gelir, o da muhtemelen Arapça "şarkiyun"dan (Şarklılar) bozmadır –ç.n.

b (İt.) *Acemler* –ç.n.

sonradan Suriyeli ya da Mısırlıların da onlara katıldıkları sonucu çıkarıldı. Ciltçilik gibi sanatlarla ilgilenen tarihçiler, bu kuramı incelmiş bir Doğululaştırıcı üsluptaki Venedik örneklerini açıklamak için benimsediler, ancak kuram 1970'te çürütüldü.[18] Bulguların zayıf ya da alternatif açıklamalara açık olduğu gösterildi ve dönemin Venedik belgelerinde ne Arap ya da İran adlı zanaatkârlara, ne herhangi bir Müslüman topluluğuna değinildiğine işaret edildi. Dahası, zamanın korumacı Venedik lonca sistemi, gelişme içindeki kayda değer bir yabancı zanaatkâr grubunun varlığına pek göz yummazdı.

Yeni pirinç işleriyle ilgili en ayrıntılı yakın dönem araştırmalarında, üslup temelinde iki grup birbirinden ayırt edildi.[19] Parçalarını imzalayan bütün zanaatkârlar, daha erken döneme ait Memluk maden işlerinden bir hayli farklı olan daha yenilikçi bir tarzda çalışıyorlardı. Bununla birlikte bu zanaatkârlardan bazıları, yenilikçi öğeleri Memluk geleneğiyle harmanlayan bir üsluptaki parçalara da imza attılar. İki grup arasındaki farklar, iki üretim merkezi olmuş olabileceğini düşündürüyor. Ne var ki –özellikle imzalı parçalar içinde– görülen örtüşme-

Resim 150. Zeyn el-Din Ömer imzalı kapaklı kutu, kazıma ve gümüş kakma pirinç, Mısır (?), y. 1500.
Museo Nazionale del Bargello, Floransa (317).

Resim 151. Muallim Mahmud el-Kürdi imzalı tepsi, kazıma ve gümüş kakma pirinç, Mısır (?), 15. yüzyılın son çeyreği.
The Walters Art Museum, Baltimore (54.527).



150.



151.



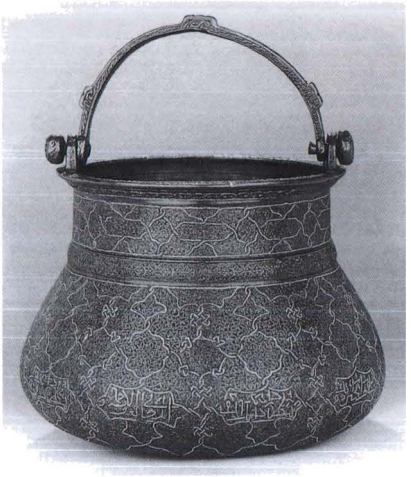
152.

ler, üretim merkezlerinin sanatsal ve coğrafi açıdan yakın bağlantılı olduğunu, aynı zamanda buralardan Venedik ve belki başka Batılı ticari aracılara ve deniz nakliyatına eşit derecede iyi ulaşılabildiğini gösteriyor.

Yenilikçi üslubun tipik örnekleri, Zeyn el-Din Ömer imzalı bir kutu (Resim 150) ve belki de en seçkin zanaatkâr olan Mahmud el-Kürdi'nin imzasını taşıyan bir tepsidir (Resim 151). Kutunun kökeni olağanüstü iyi belgelenmiş, I. Francesco dei Medici'nin döneminde inşa edilen bir hazine dairesinde, Uffizi Sarayı'nın Tribuna denilen bölümünde teşhir edilen değerli objelerin listelendiği 1589 envanterinde tarif edilmiştir.[20] Tepsinin ortasında boş alan bırakılmış, Avrupalı bir zanaatkâr da buraya bir grifonun başı eklemişti. Yenilikçi üslubun ayırt edici özelliği, son derece rafine olan kat kat süslemesidir. Dış yüzeyler ufacık motiflerden oluşan girift bir süsleme ağıyla, karartılmış bir zemine kazınmış çizgisel öğeler ve hafif kabartma çiçekli arabesklerle baştan başa kaplıdır. Bu katın üstüne –kutuda olduğu gibi–zeminin hatlarını büyüten başka bir arabesk katı ya da –tepside olduğu gibi– kompozisyonu geometrik olarak düzenleyen, iç içe geçmiş madalyon, pandantif ve kartuşlar bindirilmiştir. Kakma gümüş tel, esas bölümleri, şekil ve bağlantıları vurgulamak kadar, bazı şekillerin içini dolduran geometrik arabesklerle, imzaları da vurgulamaya yarar. Kakma işi, dönemin Sultan

Kayıtbay için yapılan pirinç eşyalarından daha dikkat çekici olmakla birlikte, tel kullanıldığı için geleneksel düz kakmadan daha az gümüş harcanmıştır. Üst üste bindirilmiş tel kakma ve gümüş arasında ya da 14. ve 15. yüzyıl Memluk Kuran tezhipleri üstündeki, İran'dan ilham alınma ince arabeskleri öne çıkaran beyaz konturlar arasında yakın benzerlikler vardır. Maden işi üstündeki arabesk formlar, Kahire'deki yapılarda 1470'lerden kalma heykelli süslemelerle de ilgilidir. Bundan dolayı, maden işi yapanların daha az gümüş isteyen bir üslup geliştirmek için Kuran tezhiplerinden ilham aldıkları ve bu üslubu muhtemelen 15. yüzyılın son çeyreğinde, Kuran'ların bol ve etkili olduğu Kahire'de geliştirdikleri ileri sürülmüştür; Kayıtbay'ın sanayinin yeniden canlanmasını yüreklendirdiği dönemdir bu.[21] Ancak sarayın hamilik ettiğinden farklı ve daha başarılı ikinci bir Kahire üretimi kuramı genel kabul görmemiştir.[22]

İslam maden işinde geçmişte örneği olmayan bu yeni formların, Avrupa piyasası için öngörüldüğü konusunda daha fazla görüş birliği var. Bunların en popüler olanı, Resim 150'deki gibi neredeyse ya-



153.

Resim 152. Şarap kupası (iç tarafında Venedikli Priuli ailesinin arması var, kulplar sonradan ekleme), kazıma ve gümüş kakma pirinç, ayağı Venedik'te (?) şekillendirilmiş, kupa muhtemelen Şam'da süslenmiş, 15. yüzyılın ikinci yarısı.
Victoria and Albert Museum, Londra (311.1854).

Resim 153. Bakraç, kazıma ve gümüş kakma pirinç, Venedik (?), 16. yüzyılın ilk yarısı.
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, Berlin (B 72).



154.

Resim 154. Bir çift şamdan, gümüş kakma pirinç döküm, Venedik, 16. yüzyıl başı.
Aron Collection.

Resim 155. Tabak, oyma ve gümüş kakma bronz, Venedik, y. 1540-50.
Victoria and Albert Museum, Londra (251-1854)

Resim 156. Venedikli Giustiniani ya da Sagredo ailelerinin armasını taşıyan tepsi, oyma ve gümüş kakma bronz, Venedik, y. 16. yüzyılın ilk yarısı.
The Courtauld Gallery, Londra (Gambier-Parry Collection 102)

rım küre bir kâse şeklindeki düz kapaklı kutuydu. Yenilikçi üslupla süslenmiş bazı formlar, örneğin ayağına torna çekilmiş, ağza doğru genişleyen ve "S" şeklinde kulplu olan özenli bir ibrik o denli karakteristik bir tarzda İtalyan'dır ki, bu objeler muhtemelen Venedik'te dökülmüş ve süslenmek üzere Doğu Akdeniz'e yollanmıştır.[23] Düz kapaklı kutuların dökümü de Venedik'te yapılmış olabilir.

İçlerinden bazısı 15. yüzyılın ikinci yarısından ziyade birinci yarısına tarihlendirse de, bilim insanlarının çoğu ihraç malı pirinç eşyanın daha büyük grubunun Suriye, muhtemelen Şam kökenli olduğunda artık birleşiyor.[24] Resim 103'teki buhurdan ve bir Avrupa armaası için boş bırakılmış kalkanlı bir şarap kupası (Resim 152), bunların daha erken döneme ait her tarafı şerit süslemeli (bkz. Resim 148) Memluk kakma pirinç eşyasıyla bağlarını örneklendirir.[25] Nadiren imzalı olan parçalarda gümüş kakma cömertçe kullanılır; parçaların süslemeleri, çoğu kez konturları hasır örgü işiyle çizilmiş yuvarlaklar ve kartuşlarla geometrik olarak bölünen yatay şeritler içerir. Çiçek motifleri de Memluk geleneğiy-

le bağlantılıdır, ama başlıca süslemeler, şereflendirici yazıların yerine kenarlarında bazı çok stilize, zar zor tanınabilir kıvrımlı kûfî öğeleri barındıran, girift hasır örgü arabesklerdir. Başka özellikler ise daha yenilikçi olan üslubunkilerle örtüşür: Ufacık motifli kazımalarla süslenmiş karartılmış zeminler, düz kapaklı kutu ve küre biçimli buhurdan gibi formlar ve bazı imzalar. Sözgelimi Venedik, Museo Correr'deki bir kutu, Resim 150'de gösterilen kutuyu da[26] yapan Zeyn el-Din Ömer imzalıdır. Avrupa'dan Şam'a kolay ulaşılması ve kentin mamul mallar için uluslararası bir antrepo olarak seçkin bir yere sahip olması, herhalde gümüşün sürekli tedarikini ve bunun sonucunda Şam metal işi imalatının üretkenliğini destekledi. Nitekim, 16. yüzyılın ilk yıllarında, Bolognalı gezgin Ludovico de Varthema Şam'daki Hıristiyan tüccarların ambarlarının "ipekli, atlas, kadife, pirinç ve [kârlı bir ticaret] için gerekli her türlü malla dolu olduğunu kaydetti.[27] Resim 152'deki kupanın formu ve üstündeki Arap yazısı gelenekseldir ve yazıda, bir şiirin başka Memluk pirinç işlerinde de rastlanan iki mısrası aktarılır. Ne var ki ayrı bir



155.



156.

parça olan tornadan çıkma ayağı Venedik'te şekillendirilmiş, ardından kupanın yapıldığı atölyede süslenmiş olabilir. Kulplar ve kupanın dibindeki Venedikli Priuli ailesine ait arma daha sonra Venedik'te eklenmiştir.

Resim 103'teki gibi buhurdanlar, 7. yüzyıl ile 9. yüzyıl arasında Çin'de üretilen, tavandan asılmak üzere bir kancası olan daha küçük, delikli madeni toplardan yapılmışıtır. 12. yüzyılın sonunda ortaya çıkan İslami uyarlaması, birbirine uyan iki yarım küre halinde, akıllıca bir tasarımdır. İçlerinde, obje sallandıkça ya da Arap edebiyatına göre havaya koku salmak için halıların üstünde yuvarlandıkça (tütsü, sandalağacı ya da misk gibi) koku verici maddeleri düz tutan yalpa çemberleri vardı.[28] Bugün bu objeler sık sık, eski Kuzey Avrupa envanterlerinde tasvir edildiği üzere, el ısıtıcı olarak adlandırılıyor.[29] Oysa 1463'ten 16. yüzyılın sonuna kadar Medicilerin ve başka İtalyan kentlerinin envanterlerinde, bunlar özellikle güzel koku yayıcı olarak tanımlanıyor.[30] Günümüze kalan bir hayli örneğin üstünde hâlâ kancalar var ve Museo Nazionale del Bargello'da bulunan, muhtemelen I. Cosimo dei Medici tarafından satın alınmış iki tanesinde zincir de var, ancak bunların yapım tarihleri kesin değil.[31] Küre biçimli buhurdanlarda kullanılan, seramik *albarelli* içinde muhafaza edilen baharat gibi Doğu kökenli güzel koku maddeleri, kuşkusuz objelerin statüsünü yükseltmeye yarıyordu.

Lorenzo dei Medici'nin koleksiyon kayıtları, seçkin İtalyanların 15. yüzyılın sonunda ithal pirinç eşyalara gösterdikleri müthiş ilginin, en sonunda Venedik'i bu eşyaları taklit etmeye kışkırttığını ima ediyor. Lorenzo'nun 1492 yılı malvarlığı envanterinde, toplam değeri 967 altın florinden[32] fazla olan, *domaschini*[a] olarak tarif edilen elli yedi parça ve elli kadar *alla domaschina*[b] parça listelenir; bu terimler değişik üsluplara ya da –İtalyan taklitler gibi– kökenlere atıfta bulunuyor olabilir. Kimi parçalara, 10 florin civarındaki ortalama değerin çok üstünde değer biçilmesi dikkat çekicidir. Örneğin moda, ama küçük olan üç küresel buhurdana toplam 100 florin değer biçilir. Fransız istilasını ve Piero di Lorenzo'nun 1494-95'te Floransa'dan kovulmasını takiben Lorenzo'nun rezidansındaki (Medici-Riccardi Sarayı) eşyalar dağıtıldığında, Lorenzo'nun mirasçıları adına hare-

a *Şam işleri* –ç.n.

b *Şam işi tarzı* –ç.n.

ket etmiş olması mümkün görünen Michelangelo Viviano tarafından "çeşitli tipte yüz altmış Şam işi kap" (*160 vaxi domaschini di più sorta*) [33] 793 florine satın alınmıştı. Aşağı yukarı 5 florin olan ortalama fiyat, bu grubun tamamının değilse büyük bölümünün metal işi olduğunu gösterir. Lorenzo'nun ve babası Piero'nun koleksiyonlarındaki muazzam metal işi miktarı, şahsa ve devlete ait hazinelerde, malzemeleri hakiki değere sahip objeleri biriktirme şeklindeki prenslere özgü geleneksel uygulamayı yansıtır kuşkusuz.[34] Ama daha da önemlisi, 1490'ların verileri, Avrupa'da İslam metal işlerine olan talebin, bunların taklidi için dayanılmaz motivasyonlar sunan bir doruğa ulaştığını gösterir. Hepsi de Giovanni di Bicci dei Medici'nin [1360-1429] soyundan gelen ailenin Lorenzo dalının ortadan kalkması üzerine, çoğu I. Cosimo'nun duka olduğu 1537'den sonra satın alınan Büyük Dukalık koleksiyonunun kayıtlarında yalnızca birkaç İslam metal işine değinilir, bu da, söz konusu malların tedarikinin ve bunlara olan talebin hızla gerilediği izlenimini verir. Bununla birlikte, geç dönem ihraç pirinç eşyası 16. yüzyıl boyunca statü ve değerini korumuş görünüyor. Uffizi Sarayı'nın Tribuna bölümünde 1589'da sergilenen beş kakma pirinç parçanın içinde, Resim 150'deki kapaklı kutu ve yukarıda anılan Bargello'daki iki küresel Suriye buhurdanı vardı.[35] Bu nedenle, bu tarz pirinç eşyanın en azından 16. yüzyılın ortasına kadar etkili olması şaşırtıcı değil.

Taklit objeler, modeller ve taklitleri arasındaki ayırıcı çizgileri bulanıklaştıran sahtelerinden, duyarlı sanatsal yorumu olanlara kadar değişir. Resim 153'teki bakraç, Resim 150'deki kutuyla aynı üsluptaki imzalı parçaları kopya etmek üzere yapılan küçük bir gruba örnek oluşturur.[36] Bakraç, formundan dolayı İslam işiymiş gibi kabul edilse bile, süslemesi güdük kalır. Yazılar anlamsız bir sahte Arapçayla yazılmış olup gümüş konturlu pandantifler ile madalyonlar arasındaki koyu renkli şekiller, özellikle parçanın daha alt kısmında beceriksizcedir. Böyle bir objenin varlığı, bu tarz metal işinin Avrupa'da yüksek bir değeri olduğu ve bu eşyanın sahtesini yapmaya yetecek teknik beceriye sahip Batılı zanaatkârlar bulunduğunu kanıtlar.

16. yüzyılın başına ait Venedik kakma pirinç işlerini yapan zanaatkârların, görünüşe bakılırsa daha büyük olan grubu taklitçidir, ama objelerin çoğunda bazı İtalyan özellikleri bulunur. Sözgelimi Resim 154'teki şam-

danlar, tornadan çıkma daha uzun boyunları ve diğer kavisli formlarla tutarlılık içindeki hafif içbükey damlalıklarıyla, zanaatkârların Resim 149'daki popüler Suriye versiyonuna getirdikleri bir güncelleştirme örneğidir.[37] Venedikli Belegno ailesinin armasını içeren şeritli süslemede, dönemin ihraç malları (bkz. Resim 152, 103) yakından taklit edilir, ancak zanaatkâr, modellerinin üstündeki hasır örgünün dışa doğru geliştiğini ya da stilize şekilleri, bağlantıları ve çiçekli arabesklerin tekrarlanmasını kavramamıştır. Başka birçok taklitte olduğu gibi bu parçanın tekniği de, İslam işlerindeki uygulamadan daha az emek gerektirir: Süslemeler, kazıma olmaktan çok kalıptan çıkmadır ve idareli kullanılmış olan gümüş kakma değişik bir usulle tutturulmuştur. Zemin, Suriye modellerindeki gibi karartılmıştır.

Yaklaşık 1540-50 tarihli oyma ve kakma bir tabakta (Resim 155), Resim 151'deki tabağın üslubu, hatırı sayılır bir teknik ve sanatsal incelmişlikle taklit edilir.[38] Zanaatkâr, tam kavramadığı girift İslam motiflerini yeniden üretmeye çalışmaktan ziyade, tabağı, böyle süslemelerin başka İtalyan el sanatlarında (örneğin Resim 101, 137), özgünbaskılarda (Resim 102) ve resimli kitaplarda yaygınca rastlanan Avrupai versiyonlarıyla kaplamıştır.[39] Zanaatkâr, örnek aldığı İslam modellerindeki çeşitli motiflerin geometrik düzenlemelerini kavramış, ama onların bağlantılarını ya da açık ve koyu şekiller arasındaki etkileşimi kavrayamamıştır. Bununla birlikte zeminin karartılmaması ve motiflerin İslami olmayan bolluğu, beceriksizliği etkili bir şekilde örtbas etmeye yaramıştır.

16. yüzyılın ortasından kalma, Venedikli Giustiniani ya da Sagredo ailelerinin armasını taşıyan bir tepside (Resim 156), Resim 151'de görülen türden hâlâ prestijli ithal objelerin, zanaatkâr tarafından Rönesans üslubuna dönüştürüldüğünü görürüz.[40] Objedeki bölmelerde ve yüzey süslemesinde daha büyük bir plastik tanımlama yapılmış, ayrıca daha bol sayıda natüralist çiçek motifi antik klasik motiflerle harmanlanmıştır. Rönesans formları ve süslemeleri –dönemin majolikasında olduğu üzere insan ya da hayvan figürleriyle süslü baş harfler içeren konular ve groteskler– 16. yüzyılın kakma ya da oyma Venedik pirinç eşyası üstünde yaygın bir hale geldi.[41] Yine de, objelerin birçoğunda yüzeyin tümünü süsleme şeklindeki İslam tasarımı korunur ve geç dönem ihraç pirinç eşyaları üstünde yaygın



157.

Resim 157. Şamdan, pirinç döküm (?), Venedik, 16. yüzyıl ortası.
Victoria and Albert Museum, Londra (M.2-1953).

rastlanan varyasyon ve düzenlemeler taklit edilir. Örneğin Resim 155'te görülen tabağınki gibi ince süsleme şeritleriyle kaplı olan 16. yüzyılın ortasına ait bir şamdanda (Resim 157), eski Suriye işi pirinç formunun (bkz. Resim 149) tekrarlandığını görürüz.

Venedik'in denizaşırı koloni ve topraklarındaki üretim merkezlerinin, kakma pirinç sanayisindeki ani başarısına katkıda bulunduğu sık sık ileri sürülmüş olsa da, eldeki tek bulgu 1550'lerde ve 1560'larda tepsilere imza atan iki zanaatkârla ilgilidir.[42] Horatio Fortezza'nın imzasından, onun "kuyumcu ustası Stefano'nun öğrencisi" olduğunu ve Dalmaçya kıyısındaki "Sibenik"te çalıştığını öğreniriz. Nicolo Rugino "Korfulu bir Yunanlı"ydı. Fortezza'nın tepsilerinde, İslam tarzına benzetilmiş arabeskler üstünde figürlü süsleme ağır basar ve Rugino'nun Resim 150'deki süsleme üslubunu taklit etmesinde Osmanlı etkisi görülür. Bunlar gibi zanaatkârlar eninde sonunda Venedik ve başka pazarlar için yüksek kalitede işler üretmiş olsalar da, yüzyılın başında Venedik imalatının denizaşırı böl-

gelerde başladığını varsaymak gerekmiyor. Önceki bölümde görüldüğü üzere, 1470'lerden 1520'lere kadar Venedikli ciltçiler de teknik ve sanatsal bakımdan İslami öğeler taşıyan incelmiş süsleme konusunda yeterli hale geldiler (bkz. örneğin Resim 137, 141). Venedik çarşısındaki İslam pirinç eşyalarıyla ve arabesk üslubu süslemeli sayısız yerel örnekle yıllarca iç içe yaşayan Venedikli madeni eşya imalatçılarının, İslam üslubuna yaklaşmak için kuşkusuz fazla talim etmeleri gerekmiyordu.

15. yüzyılın sonundaki en yenilikçi İslam pirinç eşyaları Memluk kökenli olmasa da; Mısır ve Suriye geleneğinden –yeni formlar ve süsleme üslubu, ayrıca imzalı parçaların sayısı bakımından– belirgin sapmalar gösterse de, Memluk madeni eşya sanayisinde 14. yüzyılın ortasından itibaren rastlanan Avrupa pazarına uyum sağlama eğilimiyle tutarlılık içindedir. Bu uyumun gözle görülür nedenleri ekonomiktir. Dönemin kayda değer bir ihracat üretiminin geliştirildiği diğer yegâne Doğu Akdeniz zanaatı, daha pahalı ürünleriyle, Mısır ve Türkiye'deki halı sanayisiydi. Sonunda Venedik 16. yüzyılın başında rekabet gücü olan bir madeni eşya sanayisi geliştirdiğinde, bu sanayi başlangıçta büyük ölçüde taklitçiydi. Madeni eşya imalatçıları, seramik ve altın yaldızlı-işlemeli deri alanlarında olduğu üzere yola daha önce koyulmuş öteki İtalyan zanaatkârlarından daha hızlı davranarak, dönemin Osmanlı ve Rönesans üsluplarına ayak uydurup üretimlerini güncelleştirdiler. Hal böyleyken, erken dönem ithal İslam işleri İtalyan zevk anlayışı üstünde kalıcı bir iz bıraktı.

Doğu işi ithal objelerin üç yüzyılı aşkın bir süre değişik İtalyan el sanatları üstündeki yapıcı etkilerine ve yeni ithal eşyalara sürekli ilgi duyulmasına rağmen, İtalyanlar bunları üreten kültürler konusunda bir hayli cahil kaldılar. Coğrafi mesafelerin, ayrıca dini ve siyasi farklılıkların İtalyanlar ile Müslümanları nasıl birbirlerinden ayırmaya devam ettiği ise izleyen bölümün konusudur.

Dokuzuncu Bölüm

RESİM SANATLARI

Önceki bölümlerde, Doğu-Batı arasındaki lüks mal ticaretinin İtalyan süsleme sanatları üzerindeki güçlü etkisi konusunda, resimlerin önemli bulgular sağladığını gördük. Resimlerde hem model işlevi gören ithal malların gelişi, hem bu mallardan ilham alınan yeni İtalyan ürünlerinin ortaya çıkışı belgelenir. Resimlerden, İtalyanların ithal malları nasıl gördüklerini ve kullandıklarını da anlarız. Buna ek olarak, resimler kadar çizim, özgünbaskı ve madalyalardaki yabancı insan ve yer tasvirleri, İtalyanların dış dünyayı nasıl algıladıklarını yansıtırken, Doğu'nun sınırlı bir imgesini açığa çıkarır. 1300 ile 1600 arasında önemli sayıda İtalyan Doğu'ya yolculuk ettiği, ticari ve diplomatik etkileşim değişmeden sürdüğü halde, böyle temaslar Doğuluların görünüm, karakter ve çevreleriyle ilgili yaygın anlayışa zaman içinde pek katkıda bulunmadı.

Sözgelimi Doğu fizyonomi, kıyafet ve ortamlarını gösteren İtalyan tasvirlerinden ancak birkaçı doğrudur; bunlar da şaşırtıcı sayıda az olan doğrudan temaslara ve yerinde yapılmış eskizlere dayanır. Üstelik İtalyan sanatçılar ve sanat hamileri, genellikle ülkelerinde bulunan basmakalıp imgelerle yetinmiş görünüyorlar. Bazı Kuzey Avrupalı sanatçılar, Doğu imgeleri edinmek için denizaşırı yolculuklara çıktıkları halde, İtalyanların da aynı şeyi yaptıklarına dair pek bir bulgu yok; Türkiye'de çalıştıkları bilinenlerin ise Osmanlı hamileri vardı. Son olarak sanatçılar, tasvir amaçlı çeşitli kullanımlar için, otantik imgelerin ancak küçük bir repertuvarını benimseme eğilimi gösterirler. Temasların ve duyulan ilginin bir sonucu olarak ikonografi değişti, ama yeni imgeler 16. yüzyılın sonlarında Kuzey Avrupa özgünbaskıları ve resimli kitaplarıyla Avrupa'ya ulaşıncaya kadar dar bir yelpazede kaldı.

Yabancıların en erken gerçekçi İtalyan tasvirleri Giotto'nun elinden çıkmadır. Giotto, tasvirlerini daha canlı kılmak için figürlerinin görünümünü ve eylemlerini bireyleştiren ilk sanatçı olmuştur. Sözgelimi yaklaşık 1304-1312/13 tarihli *İsa'nın Alaya Alınması* adlı tablosunda, Pontius



158.

Resim 158. Giotto, *İsa'nın Alaya Alınması*, 1304-1312/13.
Arena Şapeli, Padova.

Resim 159. Giotto, *Aziz Francesco Sultana Ateşle İmtihan Edilmesini Teklif Ediyor*, y. 1310-26.
Bardi Şapeli, Santa Croce Kilisesi, Floransa.

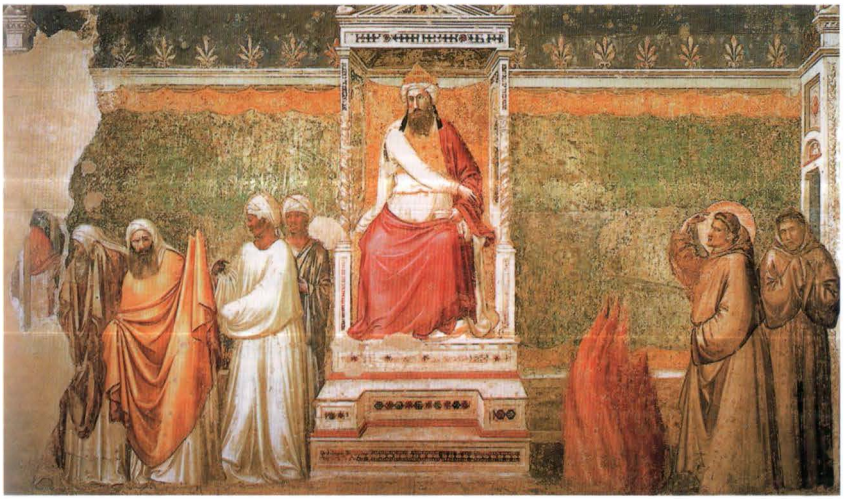
Pilatus[a] güzelce tıraş olmuş klasik çehreli biridir, İsa ve Farisiler'in[b] sakalları vardır ve Sami görünüm·

a Roma'nın Yahuda eyaleti valisi (d. ?-ö. İS 36'dan sonra); Yeni Ahit'e göre İsa'nın çarmıha gerilerek öldürülmesi kararını veren kişi –ç.n.

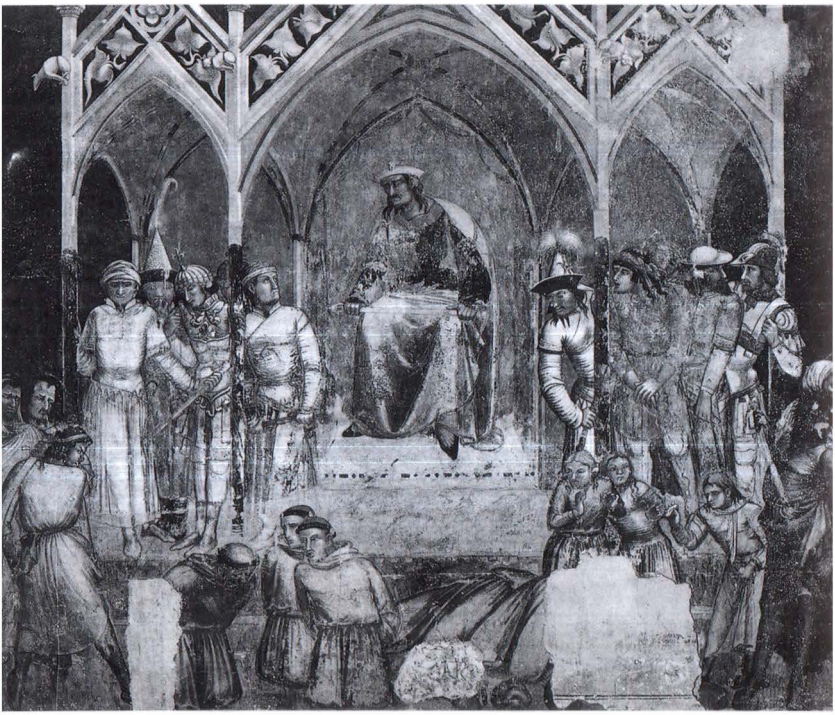
b Antikçağda Yahudiliğin bir koluna mensup kişilere verilen ad; Yeni Ahit'te ikiyüzlülükle suçlanılar, "Farisi" kelimesi Hıristiyan kültüründe günlük dile "ikiyüzlü"yle eşanlamlı olarak girmiştir –ç.n.

lüdürler, işkencecilerden biri de, yüzü gerçek hayattan alınma siyahi bir Afrikalıdır (Resim 158). Model kuşkusuz bir ev kölesiydi; Afrikalının resimdeki sahnede oynadığı rol de zaten budur.[1] Toskana'da ve İtalya'nın diğer bölgelerinde, kölelerle ilgili olarak 14. yüzyılın ikinci çeyreğinden önce az sayıda kayda rastlanır; o tarihte, kısmen 1348 veba salgınından kaynaklanan nüfus azalmasının bir sonucu olarak kölelerin sayısı fırlamıştı. Yabancı kölelerin kullanımı, yerli serflik kurumunun ortadan kaldırıldığı 13. yüzyılda başlamış olmalıdır; Pisa, özellikle Cenova 12. yüzyıldan bu yana köle ticaretine katılıyordu. Alım satımı yapılan kölelerin çoğu, 14. yüzyıla kadar Kuzey Afrika ile İspanya'dan gelen beyaz ve siyah derili Müslümanlardı; çoğunluğu erkek olmak üzere siyahlar, 15. yüzyıl boyunca İtalya'daki kölelerin küçük bir yüzdesini oluşturdu.[2] Giotto'nun tablosuna bakanların Afrikalının bir köle olduğunu hemen sezmeleri, resimdeki öyküyü somutlaştırmıştır.

Giotto'nun 1320 ya da 1330'larda resmettiği, Floransa'da Fransisken kilisesi Santa Croce'de bulunan *Aziz Francesco Sultana Ateşle İmtihan Edilme-*



159.



160.

sini Teklif Ediyor'daki kişilikli Müslüman figürleri için de, Giotto'ya yerli köle ler modellik etmiş olmalıdır.[3] Temsil edilen olay 1219'daki Beşinci Haçlı Sefe ri sırasında, Eyyubi sultanı el-Adil Dimyat'ta (Mısır) Aziz Francesco'yu kabu ettiğinde oldu. Francesco kendi Hıristiyan inancını ve İslamiyet'in sahteliğin kanıtlamak adına, sultanın dini danışmanlarına kendisiyle birlikte ateşe atıla rak şehitlik mertebesine yükselmeleri için meydan okudu; sultan danışman larının huzurdan ayrılmalarına izin verdi ve Francesco'ya tek başına ateşe atıl mayı yasakladı. Sultan ve sol baştaki iki danışmanı hem Yahudiler, hem Müs lümanlar için kullanılan geç dönem standart Bizans tiplemesini yansıtır, amı önemli natüralist ayrıntılarla tasvir edilirler.[4] Sultan gösterişli giysilerle ve te

pesinde bir taç bulunan bir sarıkla karakterize edilir: Taç, hayal ürünü olmakla birlikte bir İtalyan'ın bakış açısından uygundur. Sultana en yakın duran danışmanların fizyonomileri de, başlıkları da bir hayli farklıdır. Bundan başka, resmin arka planındaki olağanüstü büyük, aslında İspanyol tarzı olan muhteşem dokuma, lüks bir İslam sarayı için inandırıcı bir ortam oluşturur.

Giotto'nun *Aziz Francesco Sultana Ateşle İmtihan Edilmesini Teklif Ediyor*'u gerçekçi Müslüman portreleriyle, denizaşırı bir ülkeye ilişkin cesur bir tanıklık örneği olarak Fransisken ve Dominiken misyonlarını kutlayan başka Toskana resimlerinde de yankı buldu.[5] En kayda değer olanı Ambrogio Lorenzetti'nin şimdi Siena'da San Francesco Kilisesi'nde bulunan *Yedi Fransiskenin Şahadeti*'dir (Resim 160); bitişikteki manastırda 1330'da doğru yapılan Fransisken tarihine dair fresklerden geriye kalan şahadet konulu tek eksiksiz sahne budur. Bu yedi keşiş 1227'de Fas'taki Sebte'de[a] işkence görmüş ve kafaları kesilmişti, ama Lorenzetti'nin diğer figürleri olayı aynı döneme ait bir Asya bağlamına yerleştirir. Başka bir sahnenin arka planından kalan ve Bengal Körfezi'nde bir fırtınayı temsil eden bir fresk parçasının konusu, içlerinde Demetrio adında bir Sienalının da bulunduğu dört Fransiskenin 1321'de Çin'e

Resim 160. Ambrogio Lorenzetti, *Yedi Fransiskenin Şahadeti*, y. 1330.
San Francesco, Siena.

Resim 161. Pisanello, *1438'de Ferrara'daki Doğu ve Batı Kiliseleri Konsili'nde İmparator VIII. Palaiologos ve Doğu Delegelerinin Giydikleri Kıyafetleri'n Eskizleri.*
Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Paris (MS MI. fol. 1062r).



161.

a Cebelitarık Boğazı'nın Afrika yakasında, 1580'den bu yana İspanya'ya ait olan ve İspanyolca Ceuta adıyla tanınan özerk liman kenti (Ciudad Autónoma de Ceuta) –ç.n.

giderken Hindistan'ın Thanah (bugünün Bombay) kentinde idamıdır. Ama bu figürlerin bulunduğu parça kayıptır. Bu sahne de mutlaka dönemin bir Asya ortamında geçiyordu, ancak resim dizisinin bu bakımdan tutarlı olup olmadığı bilinmiyor.[6] Giotto gibi Lorenzetti de, günümüze kalan din şehitleri konulu bu resimdeki kişilerin fizyonomileri için muhtemelen orada bulunan köleleri model aldı. 14. yüzyılın başından 15. yüzyılın başlarına kadar kölelerin ana tedarik kaynağı Karadeniz'in çevresiydi. Asyalı bu köleler, etnik bakımdan Tatarlardan Çerkezlere kadar uzanan bir çeşitlilik gösteriyordu.[7] Sağ alttaki gibi kızıl saçlı ve sarışın genç Çerkez kadınlara İtalya'da çok değer veriliyordu. Yine de, hükümdarın ve sivri uçlu uzun şapkalar giyen iki savaşçının Moğol fizyonomileri, muhtemelen İlhanlıların 14. yüzyılın ilk onyıllarında İtalya'ya gönderdikleri elçilik heyetlerinde gözlemlenmişti.[8] Enseyi örten bir uzantısı ve tepesinde tüyü olan bu şapka, Moğol ordusunda bin kişiye kumanda eden bir subay başlığının kusursuz bir tasviridir.[9] Böyle başlıklar Siena'da bile görülmüş olabilir: Belki, kendisine Tümen adı verilen Sienalı Tommaso Ugi, 1301'de İlhanlı elçilerine refakat ederken memleketini de ziyaret etmişti. Şapkalar, Sienalı çağdaşı Simone Martini gibi dönem kıyafetleri konusunda olağanüstü dikkatli olan Lorenzetti'nin üslubuyla uyum içindedir.[10] Bu iki refakatçinin vahşi görünümleri ile silahları, Marco Polo'nun Moğolları çok iyi kılıçları olan, dünyanın en azgın savaşçıları ve en iyi okçuları olarak tasvir etmesini hatırlatır.[11] Asya ortamı, tarihi bakımdan yanlış olmakla birlikte bu resim dizisinin başlıca konusunu, yani sürüp giden geleneksel Fransisken misyonerlik faaliyetlerini ve bunların o dönemde Moğolistan üzerinde odaklandığını vurgular.

Giotto ile Lorenzetti'nin imgelerindeki meraklı bakış, alışılmamış ayrıntılardan büyülenme ve dürüstçe tasvir, Asya'yı ziyaret eden ilk Avrupalıların seyahat notlarıyla iyi bilinen benzerlikler taşır.[12] İlk sanatçı kuşağı içinde rastladığımız, görünen dünyalarına taze bir bakışla bakma şeklindeki keşif coşkusu, 14. yüzyılın sonunda İtalyan resminde giderek azaldı. Genel olarak gerçekçilik azaldı ve basmakalıp figür kullanımı arttı. Moğol İmparatorluğu'nun ortadan kalkmasına rağmen, sivri uçlu bir şapka ve örgülü saçla belirtilen, bundan dolayı sık sık arkadan görüntülenen Moğol tipi

varlığını ısrarla sürdürdü. İslam dünyasına ambargonun son bulmasından sonra artan İtalyan faaliyetleri yeni bir imge üretmedi. Başı örtülü ya da sarıklı, sakallı bir figür Müslümanlar, siyahlık da Afrikalı ve Mağribiler için yetiyordu. Böyle figürler, imansızlar olarak standart roller oynuyor ya da Doğu'yla ilgili geleneksel algılamaları ifade ediyorlardı: *Üç Mecusi'nin Tapınması*'ndaki tören alaylarında Doğu'nun çarpıcılığını ve zenginliğini; *Aziz Tommasa d'Aquino'nun Averroes Karşısında Zaferi*'nde (bkz. Resim 46) köklü bilgisini ve *Çarmıha Germe*'de acımasızlığını.

Erken Rönesans natüralizminin gelişmesini izleyen bir tarihte karşımıza çıkan bir sonraki yeni Doğulu imgeleri, Pisanello'nun İtalya'daki yabancı heyetlerle ilgili gözlemlerinden doğar. En çarpıcı olanı, şimdi Louvre'da bulunan, elinde bir yay ile ok tutan bir Orta Asyalının doğrudan yapılmış eskizidir; muhtemelen ya Macaristan kralı Sigismund'un 1432-33'te Roma'ya getirdiği maiyetine ya da 1438'de Ferrara'da toplanan Doğu ve Batı Kiliseleri Konsili'nin Doğu heyetine mensup bir seyise bakılarak çizilmiştir.[13] Pisanello 1430'larda, Verona'daki Sant'Anastasia Kilisesi'nde bulunan *Aziz Yeoryios*[a] *ve Prenses*'te Batılı imgelerin ortasında kaybolmuş pitoresk bir aksesuvar olarak bu figürü kullandı. Bu otantik Doğulu figür daha sonra bilinmezliğe karıştı.

İtalyanların Doğu'yla ve İtalyan sanat içeriğiyle ilgileri açısından o dönemde daha önemli olan, Pisanello'nun Doğu ve Batı Kiliseleri Konsili Doğu heyetine başkanlık eden Bizans imparatoru VIII. Paleologos'un portresidir. Pisanello'nun ünlü madalyası (bkz. Resim 162), Mart 1438 ile konsilin veba salgınından dolayı Floransa'ya taşındığı Ocak 1439 arasında Ferrara'da yapılan eskizlere dayanır.[14] Doğu heyeti Patrik II. İosif, Mısır Kopt Kilisesi ve Mezopotamya'nın Yakubi mezhebinden din adamları, Kudüs'ün Habeş Monofizitleri, Rus ve Ermeni başpapazları ve çeşitli refakatçiler dahil yedi yüz kadar kişiyi buluyordu. Heyettekilerin çarpıcı görünümleri, özellikle imparatorun kostümü ve atı, bir de öteki delegelerden bazılarının başlıkları Pisanello'yu büyüledi.

İmparator, Louvre'daki (Resim 161) bir kâğıt yaprağının ön yüzünde iki ayrı kıyafetle karşımıza çıkar.[15] Yaprağın alt kısmında, ortada yer alan im-

a İng. Saint George –ç.n.

paratorun sırtında İslam *tiraz* dokumasından bir giysi vardır; giysinin şeritli kenar baskısı süslemesi, yaprağın üst tarafında ve solunda ayrıntılı çizilidir. Pisanello'nun bir parça yanlış kopya ettiği Arap yazısına ("el-Mueyyed Ebu Nasır Şeyh") göre giysi Memluk sultanı [el Melik'ül-Mü'eyyed Şeyh el-Mahmûdî] (hükümdarlığı 1412-21) için yapılmıştı. Bununla birlikte imparator giysiyi muhtemelen, konsilden hemen önce kendisine mektup ve hediye göndermiş olan Sultan Barsbay'dan (hükümdarlığı 1422-38) almıştı.[16] İmparator ayrıca, zamanının çoğunu alan ve herhalde törensel bir protokol izleyen bir avcılık faaliyeti için giyinmiş halde ve at sırtında çizilmiştir. İmparatorun üstünde avcılık donanımı, bir kılıç ve tepesi sivri, kenarı kıvrık, siperi uzun sivri uçlu Tatar üslubu bir şapka var. Pisanello, sanki aklından renkli bir portre geçiyormuş gibi, bunların renklerini not etti: "İmparatorun şapkasının tepesi beyaz ve onun altı kırmızı, yan tarafı çepeçevre siyah olmalı. Yeşil damaskonun astarı ve üstündeki kapın koyu kırmızı... Çizmeleri soluk sarı deri; sadağı kahverengi ve damarlı, ok kuburu ve palasının kılıfı da."[17] Pisanello şimdi Art Institute of Chicago'da bulunan bir yaprağın ön yüzüne ayrıntılı olarak kılıcın kınını, arka yüzüne ise yayı ve ok kuburunu çizdi.[18] Ok donanımının üzerindeki özenli Türk üslubu süsleme, bunun –imparatorun 1437'de yakında yapılacak toplantı hakkında bilgi verdiği– Karaman emiri tarafından bir süre önce imparatora gönderilen hediyeler arasında bulunduğunu akla getiriyor. Pisanello burada ve başka çizimlerde imparatorun atı üzerinde de çalıştı; at, imparatorun 1438 Ağustosu sonunda Rus heyetinden satın almış olabileceği alışılmadık küçüklükte bir cinstendi.[19] Pisanello Louvre ve Chicago'daki yapraklara, bazıları besbelli din adamlarının, bazıları da belki imparatorun başında olan ilave egzotik başlıklar da çizdi; çeşitli baş çizimlerinde, o dönemde Yunanlılar[a] arasında moda olan çatal sakal ile uzun saç görülür.[20]

Kudret sahibi bir Doğulu hükümdar görüntüsü vermek üzere giyinmiş olan İoannis VIII. Paleologos, güç ve prestij ifade eden gösterişli İslam kıyafeti ve aksesuvarlarını, muhtemelen bir süre önce diplomatik hediye olarak aldığı *tiraz* giysisi ve okçuluk donanımını göz alıcı bir şekilde teşhir eder. Böyle hediyeler, dönemin Memluk ve Türkmen hükümdarları-

a Bizanslılar kastediliyor –ç.n.

nın, aslında hızla parçalanan Bizans üzerinde imparatorun otoritesini kabul ettiklerini gösteriyordu. Böylece imparatorun kıyafeti, ilerleyen Osmanlılardan imparatorluğunu kurtarmak için imparatorun acilen ihtiyaç duyduğu Batı desteği kampanyasında propaganda işlevi görüyordu. Oysa İtalyanlar imparatorun görünümündeki –Konstantinopolis'in hükümdarını ve kültürünü kendi algılama tarzlarıyla uyuşan– Bizans ya da "Yunan" öğelerini öteden beri hatırlıyorlardı.

Pisanello'nun 1438-39 tarihli madalyası üstündeki katıksız imparator görüntüsü, anında bir arketip'e[a] dönüştü. Madalyanın ön yüzündeki (Resim 162) natüralist profilde, imparatorun keskin yüz hatları, sivri sakalı ve lüle saçları çarpıcı bir şekilde resmedilir. Kıyafetinin içinden dikkati çeksin diye öne çıkarılan öğe sivri şapkadır, ancak çizimde not edildiği gibi beyaz tepeli değildir; Vespasiano da Bisticci'nin 6 Temmuz 1439'da Doğu ve Batı kiliselerini birleştiren imza töreninde gözlemlediği yakutla taçlandırılmıştır: "Ucunda çok güzel bir mücevher olan Yunan tarzı bir şapka."[21] Madalyanın arka yüzündeki atlı portrede imparator, çizimdeki gibi, avlanmak ve küçük atı sürmek üzere giyinmiş olarak, ama dindar bir tarzda bir yol kenarı türbesini ziyaret ederken görülür. Sayısız kere basılan madalya her tarafa yayıldı ve bütün İtalya'da sanatçılara imge kaynağı oldu.

Madalya, ödünç alındığı en eski örnekte doğrudan kullanıldı. Filarete'nin Roma'daki San Pietro Bazilikası'nın bronz kapıları üstünde yer alan, konsilin hatırasına yapılmış 1439-45 tarihli iki kabartmasında imparator hem oturmuş, hem at sırtında olarak, Pisanello'nun madalyasındaki profiliyle ve şapkanın abartılmış bir versiyonuyla karşımıza çıkar.[22] Filarete, konsildeki çeşitli katılımcıları farklılaştırmak için esas olarak başlıklara bel bağlamıştı. Doğulu delegelerin çoğunun başlarında sarık ya da geniş kenarları yukarı kalkık şapkalar vardı, birkaçının başında da şal ya da sivri uçlu şapkalar bulunuyordu. İmparatoru ayrı kılan şapkasıydı. Konsil'deki, geniş kenarları yukarı kalkık şapkalar gibi diğer kıyafet öğelerine, Pisanello'nun madalyasında görülmedikleri halde İtalyan resminde yaygınca rastlanması başka sanatçıların da konsili gözlemlemiş olduğunu gösterir.

a Yunanca kökenli olan bu kelime, kendisinden kopyaların yapıldığı ilk özgün tasarım anlamına gelir –ç.n.

Aşağı yukarı Konstantinopolis'in 1453'te Osmanlılarca fethedildiği dönemden yüzyılın sonuna kadar, sanatçılar, Pisanello'nun madalyası üstündeki yüzü ve/veya sivri uçlu şapkayı, antik ve çağdaş Yunanlılar, Roma imparatorları ve başka Doğulu hükümdarlar gibi çeşitli figürleri somut olarak çizebilmek için benimsediler. İoannis VIII. Paleologos'un otoriter imgesiyle görsel temas kurmak, kültürlü izleyiciler için tasvirleri tanımak ve doğru yorumlamak açısından genellikle yeterlidir. Bazı imgeler antik Yunan kültürü ve edebiyatına duyulan ilginin artışını yansıtır; ilginin artmasını, bazı konsil delegeleri bilimsel tartışma yoluyla ve yanlarında getirdikleri metinlerle teşvik ettiler.[23] Sözgelimi Pisanello'nun şapkalı profil resmi Thiseas, Fokion ve Polivios gibi antik Yunanlıların tezhipli yazmalarda yer alan klasik tarzdaki hayali portreleri için şablon işlevi gördü.[24] Böyle aktarımlar öncelikle, geçmişi döneme özgü ifadelerle tarif etmekten, ilaveten, Vespasiano da Bisticci'nin dile getirdiği, şapkanın "Yunan" şapkası olduğunun genel kabulünden kaynaklanıyordu. Vespasiano'nun, konsildeki Doğu heyetinin giydiği giysilerin antik çağlardan beri değişmediği yönündeki yanlış kanısı, eski zamanlarla ilgili araştırmaların arttığı bu dönemde muhtemelen pek paylaşılmıyordu.[25]

[Madalyadaki imgeyle ilgili] başka ödünç alma durumları, geçmişin ve günün olaylarını tarihi olarak doğru temsil etme ihtiyacından kaynaklanır. Son Bizans imparatorlarından –Roma imparatorluk hanedanının vârislerinden– birinin imgesi, Konstantinopolis'in 1453'te düşmesinden hemen sonra gelen yıllarda güncel bir konuydu. Söz konusu imgenin geçmiş olaylar için ödünç alınmasının göze çarpan örnekleri, Piero della Francesca'nın eserlerinde ortaya çıkar. Arezzo'da San Francesco Kilisesi'nde yer alan yaklaşık 1454-58 tarihli fresklerde, Piero, Bizans İmparatorluğu'nun kurucusu Konstantinos'u İoannis VIII. Paleologos'un kılığında gösterdi –bu düpedüz bir benzeşim örneğiydi. Piero, imparatoru 1439'da Floransa'da bizzat gördüğü ya da görünümü hakkında madalyadan başka kaynaklardan bilgi aldığı halde, Konstantinos'un *Milvio Köprüsü Muharebesi*'ndeki atlı profil resmini doğrudan Pisanello'nun madalyasından çizdi.[26] Yine 1450'lerde resmettiği *İsa'nın Kırbaçlanması*'nda (Resim 163) ön planda en içte yer alan figüre, Pisanello'nun at sırtındaki VIII. Paleologos etüdünde tarif edilen sarı çizme-

leri ve koyu kırmızı kapı giydirdi ve gerek bu figürdeki, gerek Piero'nun yüzyılın ortasına ait resimlerindeki başlıklar muhtemelen konsilin Doğu heyetinin başlıklarına dayanır.[27] *İsa'nın Kırbaçlanması*'nda, Filistin'in Roma valisi Pontius Pilatus'un imgesi yine madalyadan aktarmadır ve keza tarihi bakımdan doğru olduğu öngörülmüştür. Gariptir ki, hem Konstantinos'ta, hem Pontius Pilatus'ta, Piero sivri uçlu şapkayı Pisanello'nun not ettiği gibi beyaz, kırmızı ve siyaha boyamaktan ziyade pembe ve yeşile boyadı. Doğu Akdeniz'e ait yer ve kişileri göstermenin dışında, konsildeki başka egzotik kıyafetlerin Piero'nun resimlerindeki anlamı bugün tutarsız görünüyor ve bir dizi yoruma davetiye çıkarıyor.

Madalyadaki tasvirler, Konstantinopolis'in düşüşü ve Osmanlıların sürüp giden fetihleri gibi ciddi olayları doğrudan ya da dolaylı konu alan resimlerde, örneğin Maso del Buono Giamberti ile Apollonio di Giovanni'nin Floransa atölyesi tarafından yapılan çeşitli *cassone* levhalarında hızla çoğaltıldı.[28] New York'ta Metropolitan Museum of Art'daki aşağı yukarı 1461-65 tarihli *Trabzon'un Fethi*'nde, imparatorun şapkası, 1461'de savaşmadan teslim olan Kral David Komninos'un ayırt edici özelliğidir. Ohio eyaletinin Oberlin kentindeki Allen Memorial Art Museum'da bulunan yaklaşık 1463 tarihli *Kserkes'in Yunanistan'ı İstilası*'nda, antik Yunanlıların sırtındaki Bizans kostümleriyle –istilacı Persler hayal ürünü bir Doğu kıyafeti içindedirler– iyimser bir tarihi benzeşim İÖ 483-479'daki başarısız seferle açıklanır; bu resme eşlik eden kayıp levha, galip Yunanlıların zafer alaylarını tasvir ediyordu. İlaveten, Pisanello'nun yücelik taşıyan profil resmi, Avrupalıların Fatih, Büyük Türk ve Hıristiyanlığın Terörü diye andıkları Osmanlı sultanı II. Mehmed'in hicivli imgelerine dönüştürülmüştür. Bu tür resimler, genellikle 1475 dolayına tarihlendirilen *El Gran Turco*[a] (Resim 164) adlı sofistike Floransa gravüründen, basılı kitaplardaki kaba saba ağaçbaskılara kadar uzanır.[29]

1453'ten sonra hem inandırıcı basmakalıp Doğulu imgeleri, hem özellikle devam eden Osmanlı tehdidiyle ilgili programlar için otantik Osmanlı tasvirlerine daha fazla ihtiyaç duyuluyordu. Ne var ki ayrıntılı imgeler neredeyse otuz yıl boyunca ortaya çıkmadı. Venedik'e 1474 ve 1479'da

a Büyük Türk –ç.n.

gelen, her birinde yirmi kadar kişinin olduğu Osmanlı elçilik heyetleri gibi gözlem fırsatlarının, görsel kayıtlara eğer bir katkısı varsa, o da çok azdı. Tasvirler, Resim 164'te olduğu gibi hayal ürünü kaldı ya da ressamlar –ilk kez II. Mehmed'in kullandığı, terkli[a] kırmızı bir külahın etrafına sarılan küçük bir beyaz sarık olan– *taj*'a [taç] güvendiler, ta ki İstanbul'a davet edilen İtalyan sanatçılar 1481 dolayında ülkelerine yeni görsel belgeler götürene kadar.[30] Başka İtalyan sanatçılar Osmanlı kökenli ziyaretçileri muhtemelen gözlemlediği ve birkaçı I. Süleyman'ın saltanatı sırasında İstanbul'da çalıştığı halde, Türklerin ve başka Doğuluların hayatlarına ait etütler 16. yüzyıl boyunca nadirdir.

İtalyan devlet adamları, portre ressamları talep eden Fatih Sultan Mehmed'i yatıştırmak için önde gelen sanatçıları gönderdiler. Müslümanlıktaki insan tasviri yasağına rağmen, II. Mehmed çocukluğunda karikatür ve yüz resmi çizmeye meraklıydı; buradan hareketle 15. yüzyılın en faal madalya hamisi haline geldi; kuşkusuz, geleneksel bir Akdenizli tavrıyla, Batılı bir izleyici topluluğuna bir büyük Akdeniz imparatorluğu üstündeki hâkimiyetini ilan etmek için yapıyordu bunu.[31] Gerçekten, kendini yeni Büyük İskender olarak görüyor ve Roma'yı ele geçirmeyi hayal ediyordu. Rimini kralı Sigusmundo Malatesta,[b] 1461'de Veronalı sanatçı Matteo de' Pasti'yi[c] [II. Mehmed'e] yolladı, ama Venedikliler üstünde bir Adriyatik haritası taşıdığından şüphelenerek onu Girit yakınında tutuklayıp geri dönmeye zorladılar.[32] Napoli kralı I. Ferrante,[d] kendisinden bir ressam istenildiğinde, seyyar bir sanatçı olan Costanzo da Ferrara'yı[e] gönderdi.[33] Costanzo İstanbul'a 1475'te vardı ve Napoli'ye muhtemelen Mehmed'in 3 Mayıs

a Terk: Tacın/külahın üstündeki uzunlamasına dilimlerin adı –ç.n.

b Malatesta ailesi Rimini ve çevresindeki kentleri 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar neredeyse 300 yıl idare etti –ç.n.

c Madalya tasarımcısı, minyatürcü ve mimar (? Verona-1468 Rimini); madalyaları 15. yüzyıl İtalyan madalya sanatının en güzel örnekleri arasında yer alır –ç.n.

d Ticaret, sanayi ve eğitimi teşvik eden, ama ülkesini otoriter bir üslupla idare eden Rönesans kralı (hükümdarlığı 1458-94); Ferrante'nin oğlu Alfonso 1481'de Otranto limanını Osmanlılardan geri aldı –ç.n.

e Hayatı hakkında fazla bilgi olmayan, Napoli'ye yerleşmeden önce Lombardiya ve Ferrara'da çalışan İtalyan madalya tasarımcısı ve ressam; çeşitli Fatih Sultan Mehmed madalyaları içinde teknik ve sanatsal bakımdan en üstün olanı Costanzo'nun elinden çıkmadır –ç.n.

1481'deki ölümünden sonra döndü. Kendisinden "iyi bir ressam," heykeltıraş ve bronz dökümcü istenilen Venedik senyörü, her ikisi de yardımcılarıyla birlikte olmak üzere Gentile Bellini ile bir heykeltıraşı yolladı.[34] Gentile 1479 sonbaharından 1480 sonuna ya da 1481 başına kadar İstanbul'da çalıştı. Sultan, yanında muhtemelen başka, bilinmeyen İtalyan sanatçı ve mimarlar da çalıştırdı. 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başı Osmanlı tasavvuruna, her ne kadar özel rolleri henüz tam anlamıyla anlaşılmış olmasa da, bir dizi sanatçı açıkça katkıda bulundu.

Costanzo da Ferrara'nın katkısı bir süre öncesine kadar hafifseniyordu. Sanatçı II. Mehmed'in portresini içeren bir madalya tasarladı; çizdiği kudretli Doğulu hükümdar portresi, [sultanın] bu portreyi uluslararası çapta yayma niyetine uygun düşüyordu. Madalyanın iki versiyonu bulunuyor; biri 1481 tarihli olup dolaşımdaydı, diğeri ise eşsiz bir tarihsiz parçaydı (Resim 165).[35] Pisanello'nun üslubunu yansıtan profil portrede, II. Mehmed'in başında karakteristik *taj* var ve sultan öteki portrelerinde, özellikle Gentile Bellini'ye ait olan (aşağıda değinilen) ve kendisine alıkoyduğu resminde göründüğünden daha gürbüz görünür. Costanzo ya sultanı daha genç gösterdi ya da imgesini, amacıyla uyum halinde, önemli ölçüde idealleştirdi. Madalyanın arka yüzündeki atlı portrede, sultan bir kılıç ve Batı tarzı bir asayla temsil edilir.

Costanzo şu anda, geleneksel olarak Gentile Bellini'ye atfedilen, sarayda ve İstanbul sokaklarında görülen bir grup kişiye ait olağanüstü nesnel ayrıntılı imgelerin en muhtemel yaratıcısı sayılıyor. En azından birisi, uzun süre İstanbul'da sarayın koleksiyonunda kalan, saraydaki Türk ve İranlı sanatçılarca sık sık kopya edilen oturan kâtip minyatürü (bkz. Resim 183) Bellini'ye atfediliyordu.[36] Minyatür sanatçısının, kâtibin yüz hatlarının, *taj*'ının ve kuşaklı giysisinin –İtalyan tarzı bir brokardan yapılma bir *dolman*–[a] çekiciliğine kapılması, İstanbul'un karma nüfusunu doğru olarak tescil eden, değişik etnik ve resmi kıyafetler içindeki erkek ve kadınların içtenlikle çizilmiş yedili bir etüt dizisini benzerlerinden ayrı kılar. Bu çizimlerden beşi (Resim 166 bunlardan biri) Costanzo'nun imgelerinin Avrupa'daki yakın kopyaları sayılıyor, bu durum resimlerinin dolaşımda olduğu-

a Üste giyilen cüppemsi bir giysi olan "dolama" kastediliyor –ç.n.



162.

na işaret ediyor.[37] Bu çizimler, bir grup olarak, popüler 16. yüzyıl kıyafetnamelerinin habercisidir, ne var ki kıyafetname resimleri sanatsal açıdan daha zayıftır. Costanzo'nun figür etütlerinden bazıları İtalya'da kesinlikle dolaşımdaydı, çünkü üçü Pintoricchio[a] tarafından 1490'larda ve 1500'lerin başında kullanılmıştır.

Pintoricchio bu otantik Türk figürlerini, Hıristiyanlık üzerindeki Osmanlı tehdidi konulu iki resimde kullandı.[38] Sanatsal bakımdan daha kayda değer olan eser *İskenderiyeli Azize Katerina'nın İmparator Maximinus'un Huzurunda Tartışması*'dır (Resim 167). Pintoricchio ve atölyesi tarafından 1492 sonu ile 1494 başı arasında Papa VI. Alexander (Rodrigo Borgia, 1492-03) için Vatikan'da, Borgia Apartmanları'ndaki Sala dei Santi'de[b] gerçekleştirilen süslemeler içinde önemli bir yere sahiptir.[39] Resimlerde, başlarının darda olduğu zamanlarda ilahi yardım alan azizler temsil edilir. Papa Alexander'in hamisi Azize Katerina'ydı ve 1492'de, azizenin yortu gününde, papanın anayurdu İspanya'da Müslüman Gırnata Sultanlığı çökmüştü. Resimde, Osmanlıların ilerlemesiyle karşı karşıya kalan (ve onlara karşı öteden beri bir Haçlı seferini savunan) papaya Tanrı'nın ve Azize Katerina'nın aynı yardımda bulunacağı umudu dile getiriliyordu. Pintoricchio'nun, Azize Katerina'nın tartışmasına katılan elli filozofu temsil eden kozmopolit bir kalabalığın önüne çarpıcı bir şekilde yerleştirdiği olağanüstü gerçekçi üç Osmanlı figürü, Osmanlı tehdidini cisimlendirir ve dönemin seyircisinin dikkatini buna çekmiş olsa gerekir. Solda, Maximinus'un tahtının yanında Costanzo'dan ödünç alınma iki figür durur; Resim 166'da bunlardan biri görülür.[40] Yüzleri hafif değiştire-

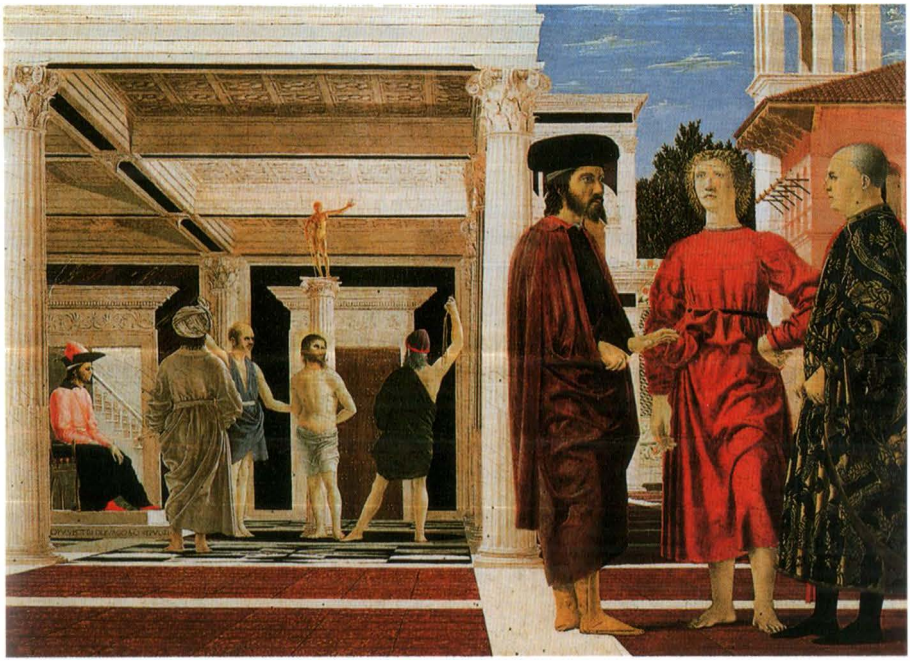
a Fresk ve sunak resimleriyle tanınmış usta Rönesans ressamı. –ç.n.

b Azizler Salonu –ç.n.

rek ve kaftanlar ile üstlüklerin daha basit olan yollu ve düz kumaşlarının yerine desenli lüks ipekliler koyarak, Pintoricchio, kuşkusuz sağdaki şık atlı figürü dengelemek için Costanzo'nun sokak figürlerini saray statüsüne terfi ettirdi. Atlı figür muhtemelen, 1489'dan başlayarak Roma'da papanın gözetimi altında yaşayan II. Mehmed'in kaçak oğlu Şehzade Cem Sultan'dır.[41] Pintoricchio, Costanzo'nun oturan yeniçeri etü-

Resim 162. Pisanello, Bizans imparatoru Ioannis VIII. Paleologos'un madalyası (ön yüz), bronz, 1438-39.
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Münzkabinett, Berlin (Coll. Benoni Friedländer 1861).

Resim 163. Piero della Francesca, *İsa'nın Kırbaçlanması*, y. 1450'ler.
Museo Nazionale di Palazzo Ducale, Urbino.



163.



164.

Resim 164. Anonim Floransalı ressam, *El Gran Turco* [Büyük Türk], gravür, y. 1475.

Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin (140-1879).

Resim 165. Costanzo da Ferrara, Sultan II. Mehmed'in Madalyası (ön yüz), bronz, y. 1481.

National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection (1957.14.695).

dünü de, odanın karşı tarafındaki *Aziz Sebastiano'nun Şahadeti*'nde bir yan figür için kullandı.[42]

Gentile Bellini'nin II. Mehmed'e sanatsal görevle gidişinin diplomatik önemi ve ressamın bundan türeyen prestiji, Bellini'nin Rönesans sanatındaki oryantalizme katkısı konusunda bir mit yarattı. Venedik Senyörü'nün, sultanın "iyi bir ressam" talebini (1 Ağustos 1479) almasının üstünden beş hafta geçmeden, Cumhuriyet'in kıdemli sanatçısı tehlikeli yolculuğa çıktı (3 Eylül). Gentile'nin sultana kendi diplomatik hediyesi, babası Jacopo'nun şimdi Louvre'da bulunan eskiz defteriydi. Gentile görevini, geri döndükten sonra, Venedik tarihini kutlayan resimlerle alenen göklere çıkardı. Scuola di San Marco için yaptığı ilk Aziz Markos öyküsüne (bkz. Resim 167), II. Mehmed'in hediyesi olan bir altın zincirle kendi otoportresini dahil etti ve Venedik'in büyük diplomatik geleneğine kendi katkısını, Büyük Meclis binasındaki bir tabloya attığı imzayla andı.[43] Hal böyle iken, Venedik resmindeki Osmanlı tasvirleri Gentile'nin dönüşünü izleyen dönemde önemli sayıda artmadığı gibi, sanatçının gelirken İstanbul

manzaraları ya da sakinlerinin kapsamlı etütlerini getirdiğine dair bir bulgu da yok.[44]



165.

Gentile'nin ziyaretinden günümüze kalan eserler sultanın iki portresinden; şimdi Londra'da National Gallery'de bulunan bir madalya ile 25 Kasım 1480 tarihli bir resimden oluşur. Madalyanın ön yüzündeki yarım portrede II. Mehmed'in çukura kaçan gözleri, uzun kanca burnu vurgulanır ve çenesi Costanzo'nun madalyasındakinden daha basıktır. Arka yüzünde, sultanın hızla genişleyen imparatorluğunu simgeleyen üç taç ve sultanın Gentile'ye sözde ihsan ettiği şeref payelerine atıfta bulunan bir imza yer alır.[45] Gentile'nin yarım portresi, Lorenzo dei Medici'nin, sultanın 1469'da Giuliano dei Medici'nin kaçak suikastçısını iade etmesine karşılık II. Mehmed'e hediye olarak 1480/81'de heykeltıraş Bertoldo di Giovanni'ye yaptırdığı madalyada model olarak kullanıldı.[46] Gentile'nin tablosunda, II. Mehmed madalyadakilerden daha zayıf ve daha az zinde görünür; sultanın, Ocak 1479'dan sonra yeni sarayına çekilerek gizlemeye çalıştığı bozuk sağlığının muhtemelen doğru bir yansımasıdır bu.[47] Tablo, II. Bayezid babasının Batı tarzı sanat parçalarından bazılarını satana kadar saray koleksiyonunda kaldı. Sözde Venedikli bir tüccar onu Avrupalıların semti Pera'da satın aldıysa da, bu portrenin İtalyan sanatı üstünde güçlü bir etkisi olmadı. Bilim insanlarının çoğu o sırada sarayda yaşayan bir İtalyan'ın, Giovan Maria Angiolello'nun, II. Mehmed'in Gentile'den Venedik'i çizmesini ve birçok portre yapmasını istediği, sultanın kendisinin de saray mensuplarının portrelerini ve bazı şehvetli imgeler gerçekleştirdiği yönündeki raporunu[48] kabul ederken, başka eserlerle ilgili 17. yüzyıl raporlarını tam anlamıyla inandırıcı bulmazlar.[49] Gentile'nin geri dönüşünden sonra resmettiği üç



166.

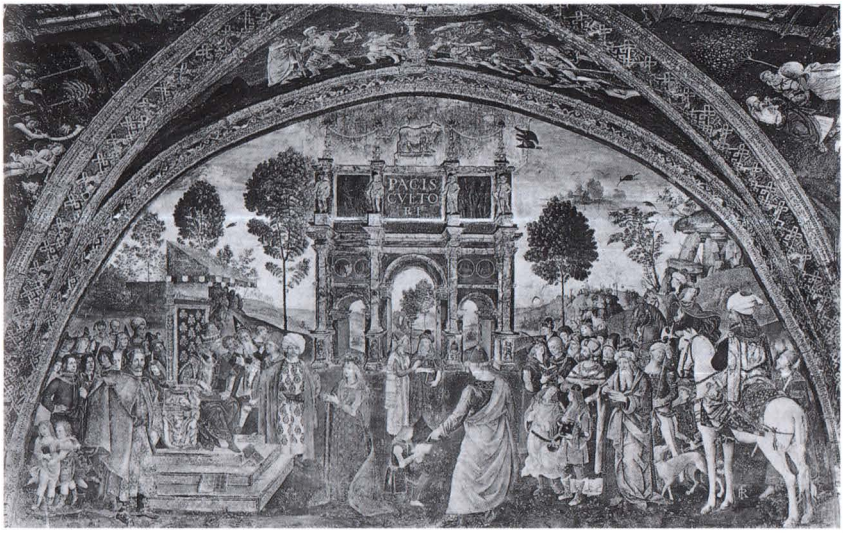
Resim 166. Costanzo da Ferrara'dan ilham alınma (?), *Ayakta Duran Doğulu*, y. 1470-80'ler.
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main (3957).

Resim 167. Pintoricchio, *Azize Katerina'nın İmparator Maximinus'un Huzurunda Tartışması*, 1492-94.
Sala dei Santi, Borgia Apartmanları, Vatikan Sarayı, Vatikan kenti.

Türk figürü, 1496'da bitirdiği *San Marco Meydanı'ndaki Tören Alayı*'nın arka planında yer alan minik, eskiz tarzında gerçekleştirilmiş Osmanlı seyircilerle günümüze kalmıştır. Bu otantik ve diri figürler, resim yapım sürecindeyken, 1494-95'teki bir Venedik ziyareti sırasında Albrecht Dürer'in dikkatini çekti.[50] Ancak Gentile'nin, dönemin sanatçılarına Osmanlılar hakkında daha farklı ya da ayrıntılı bilgi aktardığına dair hiçbir bulgu yok.

15. yüzyıl ressamları, genellikle yerel dönüm noktalarını dini resimlerin yanı sıra tarihi resimlerde de temsil ettikleri ve hamilerin birçoğu coğrafyayla ilgilendikleri halde, gerçekçi yabancı ortamlar 15. yüzyılın sonuna kadar İtalyan sanatında nadirdir. 1460'larda ancak birkaç ressam, Bizans dünyası, Konstantinopolis ve Kudüs'ün arka plan tasvirlerindeki ayrıntılar için harita, manzara ve tarihi kaynaklardan yararlanıyordu.[51] Coğrafi doğruluğa duyulan bu tür ilgi 1500'e doğru öyküleyici Venedik resim üslubuyla, Aziz Markos kültünün yeniden canlanmasıyla ve İtalyan Rönesans sanatında dönemin bir Doğu mahallinin en ayrıntılı tasvirlerini ilham edecek yeni görsel bilgiyle çakıştı.

Suriye, Filistin ve Mısır kıyafetleri ile ortamları aşağı yukarı 1490'ların ortasından 1520'lerin başına kadar tarihlendirilen bir grup Venedik resminde o denli önemli bir rol oynar ki, bunun için "oryantalizm" terimi yerindedir. Bizans ya da Osmanlı tasvirlerinden belirgin bir şekilde Memluk tasvirlerine geçiş, Memluk modası denilen uzaklara ait bir ikonografiyi oluşturma amacını güdüyor;[52] Doğu Akdeniz'de meydana gelmiş tarihi olaylar için o dönemde otantik tasvirlere duyulan ihtiyacı karşılıyordu. Cumhuriyet'in lonca ve dindışı kardeşlik cemiyetlerince (*scuole*) son dönemde ısmarlanan resimlerde, sözgelimi Gentile Bellini'nin Scuola Grande di San Giovanni Evangelista için yaptığı *San Marco Meydanı'nda Tören Alayı*'nda (bkz. Resim 68), yerel tarih ile efsane, dönemin günlük hayatının ortasında göz önüne serilen bir olaylar dizisi olarak yeniden sahnelenir. Venedik ortamları, olayları ve çevredeki faaliyetler en ince ayrıntılarıyla, olayları otantik kılmacasına çok sayıda seyirci yurttaşla birlikte resmedilir. Yerinde bir deyişle görgü tanığı üslubu diye anılan bu üslup, sık sık, tarihi şahsen gözlemlenmiş, çizilerek tasvir edilmiş bir anekdotlar dizisi olarak kaydeden dönemin Vene-



167.

dik kroniklerine ve günlüklerine benzetilmiştir.[53] Memluk ikonografisi ilk defa Aziz Markos'un, ipekli dokumacılar loncasının Santa Maria dei Crociferi'deki şapelinde yer alan ve 1495 sonrasına tarihlendirilen öykü silsilesinde (Resim 168) ortaya çıktı. Bir Memluk bağlamı, Aziz Markos'un esas olarak İskenderiye'de geçen Venedik efsanesindeki olaylar açısından coğrafi olarak uygundu. Üstelik, birçok Venedikli, Venedik'in tarihi ve şanıyla sımsıkı bağlı olan Memluk İmparatorluğu'yla öteden beri süregelen yakın ticari ve diplomatik ilişkiden dolayı, bu yabancı bağlamı tanıyabilir ve takdir edebilirdi. Son zamanlarda Suriye ve Kutsal Topraklar'ın otantik imgelerinin İtalya'ya gelmesi, ressamların Aziz Markos'un –ve çok geçmeden başka Doğu Akdenizli azizlerin– öykülerini, Venedikli hamilerin bekledikleri üslupta ifade etmelerini mümkün kıldı.

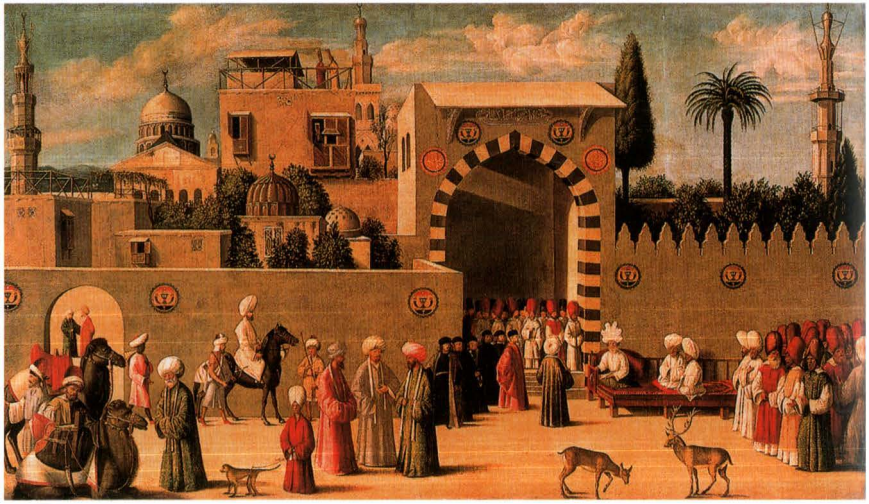
Resmedilmiş en önemli kaynak *Elçilerin Şam'daki Kabul Töreni*'ydi (Resim 169).[54] Dürer bu resimdeki imgeleri 1505-07'deki ikinci ziyaretinden sonrasına kadar kullanmaya başlamadığına göre, resim Venedik'te ilk defa muhtemelen ilk ziyaretinden sonra, 1495 dolayında ortaya çıktı ve 1499'da, Giovanni Mansueti'nin[a] *Aziz Markos'un Tutuklanma ve Duruşması*'nı (Resim 168) yaptığı tarihte kesinlikle onun da elinin altındaydı. Geleneksel olarak Gentile Bellini'nin çevresine atfedilen *Elçilerin Şam'daki Kabul Töreni*, dönemin Venedik üslubuna aşina olan, kimliği hâlâ belirsiz bir sanatçının elinden çıkmadır. Şam Ulu Camisi'nin kubbe, cephe ve üç minaresini gösteren tanınabilir tasviri, solda görünen batı minaresinin tamamlanmış olduğu 1488'den sonrasına aittir. Kentin manzarası o denli çok bildik ayrıntıları içerir ki ya Şam'da resmedilmiş ya da ayrıntılı incelemeler kadar kişisel görsel deneyime dayanılarak başka bir yerde bir araya getirilmiş olmalıdır. Resimde hem bir İslam kentinin karakteristik mimari bileşenlerini –cami, pazaryeri, hamam ve duvarlı bahçe– hem konutlardaki pencere kafesleri ve dam terasları, ayrıca Kayıtbay dönemine özgü çift renkli taş işçiliği ve armalar gibi belirgin mimari ayrıntıları görürüz. Kıyafetler, döşeme ve ortadaki diplomatik kabulün protokolü, gerçek hayata bakılarak yapılmıştır ve 1512'de Kahire'ye giden Venedik elçilik heyetinin ya-

a Giovanni Bellini'nin yanında yetişen, Venedik ekolüne mensup ressam (faal olduğu dönem 1484-y. 1526) –ç.n.

Resim 168. Giovanni Mansueti, *Aziz Markos'un Tutuklanma ve Duruşması*, 1499.
Prenslik Koleksiyonları, Vaduz Şatosu, Vaduz, Liechtenstein.



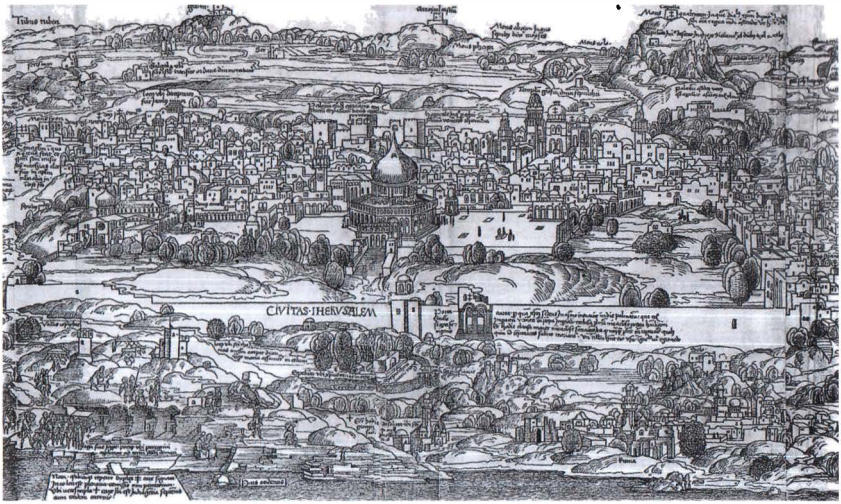
168.



169.

zılı tasvirine o denli uyar ki, o heyetin bir zamanlar bu resme konu olduğu düşünülmüştür.[55] Oysa resim, Şam'da sultanı temsil eden *naib*'in kaledeki bir kabulü anısına yapılmış olmalıdır[56] ve muhtemelen kabule katılan bir Venedikli tarafından ısmarlanmıştır. Tasvirin günümüze kalan kopyaları, resmin ün kazanmış olduğunu gösterir.[57]

Elçilerin Şam'daki Kabul Töreni, Memluk kentsel çevresinin bir tasvirini sunuyordu ve Venedikli ressamlar bunun içinden kendi resimlerini otantik kılacak ayrıntıları seçip aldılar. Bu resmin imgelerinin zenginliğini en çok takdir eden belki de Giovanni Mansueti'ydi: *Aziz Markos'un Tutuklanma ve Duruşması* (bkz. Resim 168) adlı tablosu, söz konusu resme dayanan, günümüze kalmış muhtemelen en eski eserdir.[58] Değişik erkek başlıkları, uzun beyaz atkılarla birlikte giyilen cüppeler ve arma –bir yanlış anlama sonucu– Mansueti'nin büsbütün uyduruk geç antikçağ ortamındaki İskenderiye dekorunu oluşturur. Sanatçı, Scuola Grande di San Marco için 1505 ile 1526 arasında gerçekleştirdiği Aziz Markos'un hayatı konulu başka sahnelerde, *Elçilerin Şam'daki Kabul Töreni*'ndeki kıya-



170.

fetleri ve armayı, ilaveten çeşitli figürleri aynen; Civico Museo Castelvecchio için 1500 dolayında resmettiği *Üç Mecusi'nin Tapınması*'nda ise başlıklardan bazılarını kullandı.[59] Mansueti'nin sokak sahnesindeki cüppe ve atkıları her türlü başlıklarla birlikte tekrarlaması, ödünç aldığı imgelere yüzeysel yaklaştığını açığa vurur.[60]

Diğer önemli otantik imgeler kaynağı, ilk resimli seyahatname olan, Mainz piskoposu Bernhard von Breydenbach'ın Erhard Reeuwich'in ağaçbaskılarıyla birlikte 1486'da Almanya'nın Mainz ken-

Resim 169. Venedikli anonim ressam, *Elçilerin Şam'daki Kabul Töreni*, y. 1488-95.
Musée du Louvre, Paris.

Resim 170. Erhard Reeuwich, Kudüs Manzarası, Breydenbach'ın *Peregrinationes* adlı eserindeki bir ağaçbaskıdan ayrıntı, 1486.

tinde basılan *Peregrinationes*[a] adlı eseriydi. Breydenbach'a Kutsal Topraklar ve Mısır'a yaptığı hac yolculuğunda refakat eden bir Hollandalı olan Reeuwich, Kudüs'ün manzaralarını (Resim 170), Memluk topraklarındaki önemli noktaları, Akdeniz'deki konaklama yerlerini, aynı zamanda çeşitli kadın ve erkek etnik kıyafetlerini (örneğin Resim 171'de gösterilenleri) çizdi. *Elçilerin Şam'daki Kabul Töreni*'nden alınma imgelere Venedik dışında nadiren rastlandığı halde, sanatçılar Avrupa'nın her yerinde Reeuwich'in ağaçbaskılarından figüratif ve topografik bilgi çıkardılar.

Görünüşe bakılırsa bu bilgileri ilk kullanan Venedikli, bunları yaratıcı bir şekilde yorumlayan Vittore Carpaccio'ydu.[61] Scuola di San Giorgio degli Schiavoni için 1502-08 arasında gerçekleştirdiği Aziz Yeoryios'un öykülerinde olduğu üzere, karakteristik bir tarzda, olayların geçtiği ortamları kılı kırk yararcasına tasarlarken coğrafya ve ayrıntılar açısından aşırı serbest davrandı. Aziz hem Suriye, hem Filistin'deki[62] mahallerle ilişkilendiriliyordu ve Carpaccio arka planlarında Memluk topraklarındaki çeşitli anıtları belirtti. *Aziz Yeoryios'un Zaferi*'nde (Resim 172), Reeuwich'in Kudüs (bkz. Resim 170) konulu ağaçbaskısından seçilmiş çeşitli anıtlar yer alır. Resmin solundaki birbirinden ayrı iki kule, Anastasis Kilisesi'nin (ağaçbaskının sağ üst tarafında) kulesi ile cephesinden alınmadır. Carpaccio sol baştaki kuleyi bir hayli yakından kopya etti, ama belki cepheyi yanlışlıkla başka bir kule diye yorumlayarak diğerinden ayırdı ve onu, Reeuwich'in yakındaki Rama limanı (ağaçbaskının sağ altında) manzarasındaki caminin minaresiyle taçlandırdı. Avrupalıların Süleyman ve Herod Tapınağı'yla karıştırdıkları kutsal İslam mekânı Kubbet-üs Sahra Camisi ve taş döşeli sahanlığı, aynı ağaçbaskıda olduğu gibi, Carpaccio'nun resmettiği Kudüs'ün de merkezinde yer alır. Caminin resimdeki kubbesi, sivri olmaktan ziyade kusursuz bir yarıküresel şekle sahip olduğu halde, Carpaccio'nun binayı klasik bir üslupta ve yaratıcı bir yaklaşımla yeniden mi şekillendirdiği, yoksa başka bir görsel kaynağa mı dayandığı bilinmiyor. *Aziz Yeoryios Ejderhayla Boğuşuyor* adlı resminin arka planında, Kahire'deki Bab el-Futuh'u örnek alan tahkim edilmiş bir cümle kapısı için, belirlenemeyen bir görsel kaynak kullandı.[63] Resimlerindeki kıyafetler büyük ölçüde Reeu-

a (Lat.) *Yolculuklar* –ç.n.

wich'in *Sarazenler* adlı ağaçbaskısındaki kıyafetlere (bkz. Resim 171) –sözgelimi *Aziz Yeoryios Ejderhayla Boğuşuyor*'da (bkz. Resim 172) soldaki yaşmaklı kadın ve sağ baştaki erkek– ve *Elçilerin Şam'daki Kabul Töreni*'ndeki kıyafetlere, başlıklar için daha genel olarak *Aziz Yeoryios Putperestleri Vaftiz Ediyor*'daki kıyafetlere dayanır.[64] Carpaccio'nun gerçek ile hayali birbirine karıştırma konusundaki olağandışı yeteneği, onu Venedik'in en başarılı oryantalist ressamı yaptı. Mantova Markisi Francesco Gonzaga'ya 1511'de, satın alması için Kudüs'ün büyük bir manzarasını teklif etmesi, kimi bilim insanlarının Carpaccio'nun gerçekten oraya yolculuk ettiği gibi yanlış bir kanıya kapılmalarına yol açtı.

Gentile Bellini'nin İstanbul seyahati Memluk modası açısından önemsizdi, ama her şeye rağmen, günümüze kalan Memluk ikonografili tek resmi olan ve 1504'te Scuola di San Marco için başladığı *Aziz Markos İskenderiye'de Vaaz Veriyor* (Resim 173)[65] ile, döneminin sanatçılarına bu konuda uzman olduğunu hatırlatıyordu. Gentile Bellini, Sultan Mehmed'in ödülü olan altın zinciri taşıdığı dikkat çekici otoportresinde, Osmanlı kıyafetli tek figürle karşı karşıya yer alır. Bunun dışında, diğer Doğulu kıyafetleri ya doğrudan *Elçilerin Şam'daki Kabul Töreni*'ne ve Reeuwich'in ağaçbaskılarına ya da dolaylı olarak Carpaccio ve Mansueti'nin bu kıyafetlerle ilgili versiyonlarına dayanır.[66]

Gentile, kayda değer bir beceriklilikle, Piazza San Marco'nun özel bir İskenderiyeli karşılığını tasarladı. Kilise cephesinde, Venedik'teki San Marco Kilisesi ile Scuola di San Marco'nun öğelerini, muhtemelen İstanbul'daki Ayasofya'dan hatırladığı kemerli payandalarla harmanladı, böylece kiliseyi Venedik bağlamından çıkardı.[67] Gentile'nin Porta Sant'Alippio'nun[a] (Resim 8) İslam tarzı pencere kafeslerini bütün ikinci kat boyunca uzatması, Venediklilerin eskiden bu kafeslerin otantik İskenderiye işi olduğunu düşündükleri kuramını destekler.[68] Gentile, İskenderiye'nin ünlü antik anıtlarını yaratıcılıkla tasarladı: Sol başta Faros (Fener); sağ başta Heliopolis'ten gelme dikilitaş ve –aynı zamanda Pompei Sütunu olarak bilinen– Diocletian Sütunu. Gentile'nin ilk elden kaynakları kuşkusuz, Ciriaco d'Ancona[a] gibi, bir süre önce denizaşırı yolculuklara çıkan İtalyanların anlatılarıydı.[69] Ci-

a Aziz Alippio Kapısı –ç.n.

Resim 171. Erhard Reeuwich, *Sarazenler*, Breydenbach'ın *Peregrinationes* adlı eserinden bir ağaçbaskı, 1486.

Resim 172. Vittore Carpaccio, *Aziz Yorgos'un Zaferi*, 1502-08.
Scuola di San Georgio degli Schiavoni, Venedik.

Resim 173. Gentile Bellini, *Aziz Markos İskenderiye'de Vaaz Veriyor*, 1504-06'dan sonra,
Pinacoteca di Brera, Milano.

riaco İskenderiye'yi 1412-14'te ve 1435-36'da yeniden, Avrupalıların nadiren çıktığı bir seyahat sırasında Nil yoluyla Kahire ve Yukarı Mısır'a devam ettiğinde ziyaret etti. İkinci yolculuğu hakkında Papa IV. Eugenius'a yazdığı mektupta, bu İskenderiye anıtlarına ve Yukarı Mısır'da gördüğü egzotik hayvanlara değindi; Milano dukası Filippo Maria Visconti'ye yazılan başka bir mektup, beyaz bir fil, zürafa, hecin devesi ve timsah çizimleri içeriyordu. Bu mektuplar ve Ciriaco'nun esas olarak antika aramak üzere Doğu Akdeniz'e yaptığı yolculukların anlatıları, geniş çapta istinsah edildi ve elden ele dolaştı. Gentile'nin acemice çizilmiş zürafası neredeyse kesinlikle, Floransa'da Biblioteca Medicea-Laurenziana'da bulunan, Filippo Maria Visconti'ye yazılmış bir mek-

171.



172.



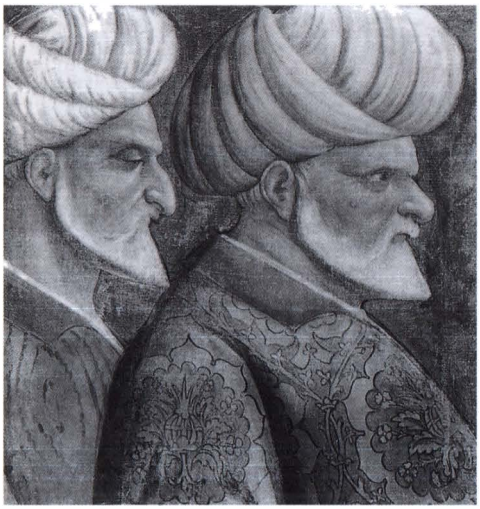


173.

tubun kopyasından alınmıştır.[70] Bu yazma, Ciriaco'nun Semendirek gezisinin Gentile'nin kayınbiraderi Andrea Mantegna tarafından kullanılan çizimlerini de içerir, bu da Gentile'nin ya akrabası ya da ortak hamileri olan Mantova'daki Gonzaga ailesi vasıtasıyla Ciriaco'ya ulaştığını düşündürüyor. Gentile 1493'te [Marki] Francesco Gonzaga için, belki Francesco Teldi'nin sahibi olduğu –ve Gentile'nin markiye Venedik'te eşi bulunmadığını söylediği– bir çizimden yararlanarak Kahire'nin bir manzarasını çizdi.[71] Gentile, Kahire'deki İbni Tulun Camisi'ne göre şekillendirdiği helezoni merdivenli minaresini, Carpaccio'ya Bab el-Futuh'un imgesini de sağlamış olabilecek o aynı kayıp görsel kaynaktan almış olsa gerekir. Gentile *Elçilerin Şam'daki Kabul Töreni*'nden kent içindeki hurma ağacını ve soldaki binanın terasını seçti. Ayrıntı fazlalığı, Gentile'nin hakiki bir oryantalist olarak konumunu savunmuş olduğu izlenimini veriyor.

Memluk İmparatorluğu'nun 1517'de Osmanlılarca fethi, 1507'de Gentile'nin, 1520'lerde Carpaccio ile Mansueti'nin ölümleri ve Giorgione

a Aile adı Pizzicolli olan İtalyan hümanist ve antikacı (y. 1391 Ancona-y. 1455 Cremona). Anconalı Ciriaco adıyla tanınır –ç.n.



174.

ile Tiziano'nun yeni üslupları, tarih konulu Venedik resminde Memluk modasının sonunu getirdi.[72] Yüce konulara ve dramatik doruklara odaklanan Tiziano, ayrıntılı ortam ve kıyafetlerden kaçındı ve nadir Doğulu figürlerini genelleştirdi.[73] Örneğin Venedik'te, Chiesa dei Frari'deki 1519-26 tarihli *Pesaro Ailesinin Meryem Anası*'nda arkadan görülen, üstüne ışık düşen bir *taj*, resmin sol başında koyu gölgeler içinde beliren bir Osmanlı tutsağının kimliğini belirlemek için yeterli sayılır.[74] Figür, ailenin Osmanlı kuvvetlerinin 1502'de Santa Maura[a] açıklarında yenildiği çatışmaya katılmasına ve bunun doğal sonucu olarak Meryem'in ailenin önünde mucizevi şekilde hazır bulunmasına işaret eder. Tintoretto'nun 1548'de Scuola di San Marco için resmettiği ve şimdi Accademia'da (Venedik) bulunan *Kölenin Mucizesi*'ndeki meçhul Türkler, 16. yüzyılın sonundaki öyküleyici Venedik resminin tipik özelliğidir.[75] Doğu Akdeniz, İtalyan perspektifinden artık o denli yekpare ve tehditkâr görünüyordu ki, beylik tiplerin ötesine geçmek ne gerekli, ne arzu edilir bir şeydi.

Oysa hem ünlü erkek ve kadınların moda olan resimleri, hem İtalyanlar açısından ilginç olan olayları yâd eden özgünbaskılar için, yüksek rütbeli Türklerin ve Osmanlılara hizmet eden başka kimselerin imgelerine gerek duyuluyordu. Bunların otantiklik ve nesnelliği değişkenlik gösteriyordu. En gerçekçi olanlarına bir örnek, bilinmeyen, muhtemelen Venedikli bir ressamın kopyaladığı ikili *Yahudi Sinan ve Barbaros Hayreddin* portresidir (Resim 174).[76] Adı çıkmış bu korsanların –solda kaptan "Ya-

a Günümüzdeki adı Lefkada: Yunanistan'ın İyonya Adaları grubundandır –ç.n.

hud" Sinan ve sağda Sultan Süleyman'ın donanmasında kaptanı deryalığa yükselen Yunan kökenli bir Cezayirli olan Barbaros'un– gerçek figürlere benzerlikleri, muhtemelen, 1530'larda İstanbul'da Sadrazam İbrahim Paşa (ö. 1536) gibi kozmopolit saray adamları için çalıştıkları bilinen İtalyan sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiş çizim ya da resimlere dayanır. Hem Barbaros, hem Sinan Kasım 1533 ve Haziran 1534 arasında İstanbul'daydı. Kopya muhtemelen İtalya'da, Osmanlı sarayıyla ticaret yapan İtalyanlarla yakın ilişkiler sürdüren bir tarihçi ve portre koleksiyoncusu olan Paolo Giovio (1483-1552) için yapıldı. Bir bölümü eksik olan ikili portre, Giovio'nun 1543'te Como Gölü'ndeki villasında Sala de' Turchi'nin[a] duvarlarını süsleyen bir resim dizisine ait olabilir. Odada sergilenen Türk objeleri arasında Barbaros'a ait bir Kuran, kadife bir kaftan, yemek ve yıkanma kapları vardı. Bu imgeler itibar kazandı ve Giovio'nun satışa sunduğu kopyaları, ayrıca portre galerisinin 1571'de ölümünden sonra yayınlanan resimleri vasıtasıyla elden ele dolaştı.

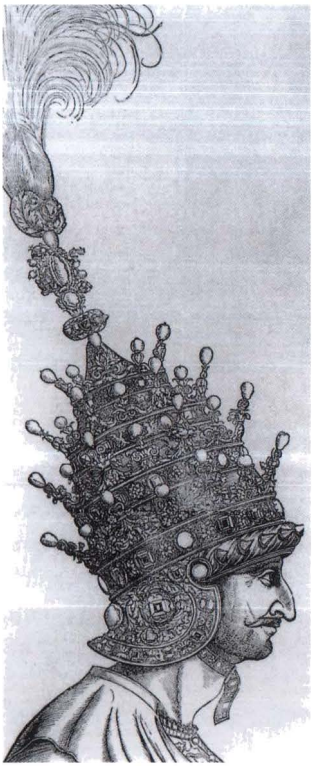
a Türk Salonu –ç.n.

Resim 174. Anonim, muhtemelen Venedikli ressam (geleneksel olarak Venedikli Giovanni Bellini'ye atfedilir, y. 1430-1516), *Yahudi Sinan ve Barbaros Hayreddin*, tuval üzerine tempera, 66.5 x 63.7 cm., y. 1535.

The Art Institute of Chicago, Charles H. Ve Mary F. S. Worcester Collection (1947.53).

Resim 175. Anonim Venedikli ressam, *Mücevher Kaplı Miğferle Sultan I. Süleyman*, 1532.

British Museum, Londra (P&D 1845-8-9-1726).



175.



176.

Tiziano'nun belli başlı Avrupalı koleksiyoncular için resmettiği ünlü erkek ve kadınlar arasında Sultan Süleyman, resmi eşi ve kızı ya da nedimesi vardı.[77] Kayıp olan orijinaller yalnızca birbirinden farklı daha geç versiyonları vasıtasıyla tanınır. İdeal biçimdeki başları, çarpıcı saç tuvaletleri ve kıyafetleriyle, kadın imgeleri kesinlikle hayalidir.[78] Sultanın, dördü dönemin kaynaklarında anılan imgeleri de kesinlikle idealize edilmişti ve standart *taj*'ı içeriyordu.[79] Mantova dukası Federigo Gonzaga için 1538'de resmedilen en erken tarihlisinin bir madalyaya bakılarak yapılmış olduğu söyleniyordu. Gerçekten, sonraki versiyonlar, bir madalyadaki yüz hatlarını andıran profilden yapılma yarım portreler ve çok daha düzgün olan, 1532 dolayından kalma bir İtalyan özgünbaskısıdır (bkz. Resim 175). Besbelli, kişileri özellikle doğru olmasa bile vakur gösteren, en yüksek sanatsal düzeye sahip Osmanlı tasvirlerine önemli ölçüde talep vardı.

Mücevher Kaplı Miğferle Sultan I. Süleyman (Resim 175) başlıklı Venedik gravüründe, Venedik'te sultan için imal edilen ve gönderilmeden önce 1532'de Dukalık Sarayı'nda sergilenen bir miğferin ve sultanla benzerliği fark edilebilir olan bir portrenin kayda geçirildiğini görürüz.[80] Bununla birlikte anonim sanatçının güçsüz bir çeneyle ve İtalyan bakış açısından papalık tacına saldırgan bir gösterişçilikle benzeyen büyük bir başlıkla resmettiği Sultan Süleyman portresi; II. Mehmed'in (bkz. Resim 164), Pisa-

nello tarafından geliştirilen ve Doğulu bir hükümdarın profilden yarım portresi (bkz. Resim 162) şablonuna dayanan hayali ve hicivli imgelerinden türemedir. Agostino Veneziano, V. Karl'ın bir süre önce Tunus'ta Barbaros'a karşı kazandığı zaferi anan 1535 tarihli ağaçbaskıları için Sultan Süleyman'ın bu imgesini kopya ederken, yüzüne de daha acımasız bir ifade verdi.[81]

16. yüzyıl Osmanlı atmosferinin Batı'da dolaşıma giren ilk nesnel imgeleri, İtalya'dan ziyade Kuzey Avrupa'dan geldi. Anvers, Venedik ve İstanbul'daki tüccarların oluşturduğu bir konsorsiyum, Süleyman'ın sadrazamı İbrahim Paşa'ya dönemin Osmanlı dünyasını gösteren bir dizi Brüksel goblenini satamayınca, kullanılmayan desenler 1553'te *Türklerin Âdet ve Davranışları* başlıklı sekiz gravürde yayınlandı.[82] Flaman sanatçı Pieter Coecke van Aelst'in 1533 dolayında İstanbul'da hazırladığı desenler, İstanbul'un kent peyzajından ve Osmanlı kıyafetlerinden oluşan bileşik manzaralar sunar; bununla kıyaslanabilir bir örnek *Elçilerin Kabul Töreni*'nindeki Şam resmidir (bkz. Resim 169). İstanbul'a gönderilen Habsburg elçisi Ogier Ghiselin de

Resim 176. *Kent Sokaklarında Yumurta, Tavuk, Süt ve Peynir Satan Karamanlı Kadın.*

Nicolas de Nicolay'ın *Quatres premiers livres de navigations et pérégrinations orientales* kitabından ağaçbaskı, 1568.

Resim 177. Jacopo Ligozzi, *Karamanlı Kadın*, y. 1566/67-1580.

Gabinetto di Disegni, Gallerie Nazionali degli Uffizi, Floransa (2950F).

177.



Busbecq'e 1557-61 arasında refakat eden Danimarkalı sanatçı Melchior Lorck'un aşağı yukarı 1562'den itibaren basılan 120 kadar gravüründe, Avrupalılara, daha çok sayıda mimari manzara ve günlük kıyafetle birlikte Osmanlı ileri gelenlerini doğal çevrelerinde gösteren tam boy portreler sunuldu.[83] Yüzyıl ortasının bu Avrupa yayınları içinde en etkili olanı, Fransa kraliyet coğrafyacısı Nicolas de Nicolay'ın ilk kez 1568'de Lyon'da *Les quatres premiers livres de navigations et pérégrinations orientales* adıyla basılan resimli seyahatnamesiydi. Eserin metni ve ağaçbaskıları, türlü uluslardan gelen yeniçerilerden, "kent sokaklarında yumurta, tavuk, süt ve peynir satan Karamanlı[a] kadın"a (Resim 176) kadar, uçsuz bucaksız Osmanlı İmparatorluğu'nun her biri bölgeye ve mesleğe göre tanımlanan erkek ve kadın sakinlerinin ilk sistemli rehberini sağlıyordu. Nicolay'ın resimlerinde pitoresk olan vurgulanır, ama düşmanın daha az tehditkâr, daha insani bir imgesi verilir. Değişik baskı ve çevirilerle tekrar tekrar yayınlanan kitap, uluslararası bir sanayi doğurdu.[84] 1590'lara gelindiğinde, İtalya ve İstanbul'da yerel üretilmiş versiyonlar bulunabiliyordu.[85]

İtalya'da da ticari kitap ve özgünbaskı yayıncıları, Doğu hakkında yeni bilgi peşinde koşan seçkin sanat hamilerinden daha ilerideydiler. Yüzyıllardır süren ticari ve diplomatik temaslara rağmen, İtalyanların çoğu 16. yüzyılın ortalarına kadar İslam dünyasının tarih ve kültürü hakkında pek bilgili değildi. Dil engellerinin ve kısıtlayıcı ticari uygulamaların üstesinden gelmiş diplomat ve diğer gezginlerin hatıratları, yabancı yerler, insanlar ve uluslara duyulan merakın bütün Avrupa'da artmakta olduğu 1540'lara kadar külliyetli miktarda yayınlanmadı. Ondan sonra yayınlar, istisnai belgesel bulgulara ve basım kaynaklarına sahip Venedik'te hızla çoğaldı.[86] Kayda değer eski yayınların tekrar basımlarıyla birlikte, ilk kez, sade yurttaşlara ait çok sayıda yazma da yayınlandı. Örneğin Antonio Manuzio 1543'te, Giosafat Barbaro'nun 1437-38'deki Tana yolculuğundan, Benedotto Ramberti'nin 1533'teki İstanbul ziyaretine kadar uzanan bir gezgin anlatıları koleksiyonunu bastı. Giovanni Battista Ramusio'nun uluslararası seyahatler antolojisi, 1550'den başlayarak dört defa basıldı. Eser,

a Osmanlı İmparatorluğu döneminde Kapadokya, Maraş ve Konya civarında yaşayan, Türkçe konuşan Rum Ortodokslara verilen ad; –ç.n.

Ludovico de Varthema'nın Müslüman kılığında Mekke, Aden ve Hindistan'da başından geçenlerin canlı bir anlatısını içeriyordu ve İtalya'da evvelce 1510 ile 1535 arasında altı kere basılmıştı. Giovan Maria Angiolello'nun, 1300'den 1514'e kadarki dönemi kapsayan ve II. Mehmed'in sarayında bulunmuş bir görgü tanığının anlatısını içeren *Historia Turchesca*'sı, sonunda 1559'da yayınlanmıştı. Francesco Sansovino'nun 1564'te yayınlanan bir tarih kitabında, Osmanlı İmparatorluğu'nun teşkilat ve refahı karşısında dile getirdiği hayranlığı, eserin 1582'de yeni bir basımı yapılırken Engizisyon'un emriyle azaltılmıştı.

Görsel bilginin yayınlanması işi daha da yavaş ilerledi. Resimli ilk İtalyan kıyafet kitabı, 1563'te Venedik'te Enea Vico'nun gravürleriyle basıldı. Bu kitap karikatür tarihinin de bir parçasıdır. Enea'nın imgeleri bir Türk uşak, Habeşi erkek ve kadınlar, Tatarlar ve –üzerinde bakire, evli ve dul yazılı– üç Afrikalı kadını içeriyordu. Giacomo Franco'nun 1570 dolayında Venedik'te yayınlanan Venedik kıyafet ve festivallerine ilişkin bir kitaptaki gerçeklere dayalı gravürlerinde, sokak gösterilerine katılan kalabalıkların içinde Türk, Fransız, İngiliz ve Yunanlılar görülür. Franco'nun resimlerinde, kentin kozmopolit karakterinin ve kitabın bir turistik rehber olarak pratik işlevinin reklamı yapılıyordu. Önde gelen sanatçılar, sayısız çatışma sahneleriyle ve adak tablolarıyla 1571'deki İnebahtı zaferini andılar, ama bunlar olaylara sahne olan Osmanlı bölgeleri hakkında hiçbir yeni bilgi içermiyordu.[87]

İnebahtı'yı izleyen dönemdeki güvensiz olsa da kabul edilebilir olan statüko ve artan ticaret, İtalyan yayıncıları yeni görsel bilgi aramaya teşvik etti. Nicolay'ın Türk kıyafetleri kitabının bir İtalyan versiyonu, 1580'de Ziletti tarafından Venedik'te, kitabın sonunda bilinmeyen bir kaynaktan alınma beş yeni resimle birlikte basıldı. Bir Avrupa ve Doğu kıyafetleri kitabı, Martino Rota'nın gravürleriyle 1580 civarında Roma'da yayınlandı; bunu 1585'te ikinci bir baskı takip etti. Rota aynı zamanda *İnebahtı Muharebesi*'nin bir dizi gravürünü yaptı.[88] En başarılı İtalyan kıyafetnamesi, Cesare Vecellio'nun ilk kez 1590'da Venedik'te yayınlanan ve tekrar tekrar basılan ansiklopedik *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo* (Bütün Dünyanın Antik ve Modern Kıyafetleri) idi (bkz. Resim 178). Vecel-

lio Doğu'ya ait imgelerini Mansueti, Gentile Bellini ve başlıkları için kitabını örnek aldığı Nicolay dahil karmakarışık kaynaklardan derledi.[89] Kıyafetler coğrafi ve tarihi farkların altını çizse de, mesleki ve sosyal statüdeki benzerlikler bu kişileri insan olarak birleştirir. Kıyafetnamenin boyu ve Vecellio'nun kaynakları, verilen bilginin kapsamını ve doğruluğunu sınırladı, ama halka besbelli istediğini sundu.

Floransalı sanatçı Jacopo Ligozzi, şimdi Uffizi Galerisi'nde bulunan yirmi minyatürlük Osmanlı figürleri grubuyla, basılı resimlerin sanatsal düzeyini yükseltti; 16. yüzyılın sonuna ait Doğulu imgeleriyle, propagandanın yanı sıra bilgilendirmenin de sürdüğünü görüyoruz.[90] Ligozzi'nin I. Francesco dei Medici ve kardeşi I. Ferdinando için yaptığı bitki ve hayvan çizimleriyle yakından ilgili olan bu resimler, muhtemelen 1577 ve 1580 arasında lüks bir kıyafetname için hazırlanmıştı. Ligozzi figürlerinin yanına, kişilerin karakter ya da mesleklerini ima eden, birçoğu egzotik hayvanlar yerleştirdi. Tasvirlerin çoğu *Nicolay*'dan alınmadır ve pitoresk, ama gerçeğe dayalı olmaları öngörülmüştür. Sözgelimi *Karamanlı Kadın*'da (Resim 177), Ligozzi, kadını daha şık bir poz ve başörtüsüyle sunarak, ayrıca tavukların yerine bir ördek ve bir "Mısır hindisi"[a] ([tac]hina di Egitto) koyarak Nicolay'ın sokak satıcısını (Resim 176) terfi ettirir. Ligozzi'nin en az gerçekçi olan imgesi *Müftü, Türklerin Papası*'dır.[91] Grup içinde başı profilden verilen tek kişi budur ve abartılmış geleneksel Doğulu klişesinin bir devamıdır (bkz. Res. 164, 175). Osmanlı müftüsü ve diğer Müslüman ileri gelenleri, söylendiğine göre bu dönemde normalden daha büyük sarıklar giyseler de,[92] Ligozzi'nin figürünün kafasındaki muazzam bir sarıktır ve figür, elinde dehşet verici bir sopayı ve kocaman bir anahtarı sallayan korkunç bir "ucube"yle eşleştirilmiştir. Hıristiyan papayla olan zıtlık daha aşikâr olamazdı. Bununla birlikte, Vecellio'nun başlığı bu kişiliği, kitabın gerçeklere dayalı tonunu koruyarak dürüstçe tanımlar: "Bütün ruhani konuları yöneten, düzenleyen ve dindar Türkler üzerinde büyük otoritesi olan Müftü hep yeşil tiftikten mu-

a Osmanlı Sarayı'nın 18. yüzyıl mutfak defterlerinde hindi –Arapça'dan Osmanlıca'ya geçen ve "Mısırlı" ya da "Mısır ülkesinden" anlamına gelen Mısrî kelimesinden– *mısrî* olarak geçer. Güney Amerika kökenli olan hindi, muhtemelen İspanya yolu ile önce Mısır'a gitmiş, oradan da İstanbul ve Anadolu'ya gelmişti, bu nedenle de ilk adı *mısrî* idi –ç.n.

are bir giysi giyer" (Resim 178). Her şeye rağmen, koskoca sarığın altındaki çatık kaşlı yüz, Müslümanlığın uğursuz imgesini ebedileştirir. İnanç konularında İtalyanların anlayışları ortaçağ sonundan bu yana değişmedi ve tasvirlerde, Giotto'nunkilerle (bkz. Resim 159) kıyaslandığında, gerileme bile görülür.

İtalyanların Doğulularla ilgili görsel bilgisi, 15. yüzyılın sonuna kadar İtalya'da görülen ziyaretçilere bağımlıydı ve sanatçılar, fanteziyle desteklenen küçük bir otantik veri repertuvarını kendilerine uydurarak yeniden kullandılar. İtalyanlar İslam ve Moğol kültürlerini sınırlı ölçüde kavradıkları ve Bizans'ın Yunan-Roma geleneğiyle olan bağlarına büyük saygı gösterdikleri için, eldeki tasvirler az buçuk sanatsal yaratıcılıkla, dönemin konularının görsel ve tarihsel doğruluğu bakımından uygun hale getirilebiliyordu. II. Mehmed için İstanbul'da çalışan İtalyan sanatçılar, 1480 dolayında ülkelerine birtakım yeni, yüksek nitelikli Osmanlı tasvirleri getirdiyseler de, bunlar sınırlı kalmış görünüyor. Üstelik, ta ki Venediklilerin öyküleyici resimden zevk alması ve Memluk atmosferini gösteren otantik imgelerin İtalya'ya gelmesi, dönemin Do-



178.

Resim 178. Müftü.

Cesare Vecellio'nun *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo* kitabından ağaçbaskı, 1590.

ğu Akdeniz dünyasının 1500'e doğru ayrıntılı bir hayalini üretme noktasında birleşene kadar, temsili ihtiyaçlarda ve sanatsal uygulamalarda pek bir değişiklik olmadı. Venedik oryantalizmi, geleneksel gerçek ve hayal karışımını bir incelmişlik doruğuna çıkardı. Ne var ki ne o tarihte, ne sonraki onyıllarda Türk imgelerinde kıyaslamaya değer bir çoğalma oldu ve repertuvarın, İtalyanların Osmanlı dünyası karşısındaki kararsızlığını yansıtan geleneksel gerçekçi, standartlaştırılmış ve hicivli tasvirler yelpazesi içinde uyarlanması sürdürüldü. Avrupalıların Türk tarih ve kültürüne duydukları ilginin, yüzyılın ikinci yarısında basılı kitaplar ve Kuzey Avrupa özgünbaskıları kadar, stratejik gerilimin yumuşamasından beslenerek de artması, yavaş yavaş daha değişik, insani ve gerçekçi Osmanlı tasvirlerini teşvik etti.

Şimdiye kadar, yabancı ülkelerle ticaretin ve yabancı ülkelere yolculuğun, İtalyan güzel sanatları ile süsleme sanatlarına nasıl katkıda bulunduğunu değerlendirdik. Memluk İmparatorluğu çöküp Osmanlı İmparatorluğu yükselirken, İtalya, lüks mallarıyla İslam dünyasında üretilenlerin kalitesine yetişti ya da onları geçti. İzleyen son bölümde İtalyan süsleme sanatlarının İslam dünyasında nasıl kabul gördüğünü gözden geçireceğiz ve Osmanlıların buna verdiği karşılıkla, Akdeniz çevresinde gelişen ortak zevk anlayışına odaklanacağız.

Onuncu Bölüm

DOĞU'DAN BATI'YA GİDİŞ-DÖNÜŞ

Akdeniz'deki lüks mamul mal ticareti 15. yüzyılda çok yönlü hale geldi ve 16. yüzyıl boyunca böyle kaldı. Hem İtalyan mallarının yayılmasını kolaylaştıran, hem İtalya'ya başka yerlerden mal getiren İtalyan ticaret ve deniz nakliyatı ağı sayesinde, Akdeniz çevresinde ortak bir zevk anlayışı beslenmeye devam etti. Doğu-Batı ticaret dengesi İtalya'nın lehine değişmekle birlikte, ne mal akışında, ne malların sanatsal etkisinde tayin edici bir yön değişikliği oldu. Memluk dokuma, cam ve seramik sanayileri çökerken İtalyan, İspanyol ve Çin ithal malları Doğu Akdeniz'de arttı, ama burada bunlardan kaynaklanan herhangi bir sanatsal bir tepki ya da yeniden canlanma görülmedi. Türk halıcılar bütün Akdeniz'de rağbet gören yeni Memluk halılarından önemli ölçüde etkilenirlerken, muhtemelen çoğu Suriye'de imal edilen ihraç pirinç eşyaları ise, bunların İtalyan taklitleri için zanaatkârlara ilham kaynağı oldu. Yükselişe geçen Osmanlı İmparatorluğu İtalyan malları için kârlı bir pazar sunuyordu, ama çok geçmeden rakip sanayiler gelişti. İtalyan dokumaları, hızla gelişen Osmanlı dokumacılığı için birincil ilham kaynağıydı, böylelikle iki yüzyıl önce meydana gelen sanatsal ve teknolojik aktarımın yönü tersine döndü. Ne var ki İtalyan sanayisi eskiden İslam ülkelerinin yaptığından farklı olarak, lehindeki ticaret dengesini korumak için güçlü bir şekilde rekabet ediyordu. Osmanlılar ve İtalyanlar seramikçilikte çift taraflı bazı sanatsal alışverişlere de girdiler. İtalyanların İslam dünyasında Rönesans döneminin lüks mallarıyla yaptıkları başarılı ticaret, İtalyanların kazanımlarını ve ortak zevk anlayışının yaygınlığını vurgular; İtalya ve Osmanlı Türkiyesi arasındaki takaslar ise uluslararası bir lüks mal ticaretinin tam anlamıyla tanınıp kabul gördüğüne işaret eder.

Murano cam işi Doğu'da neredeyse şartsız olarak kabul gördü. Venedik kadırgaları daha 14. yüzyılda boyalı bardakları ta Karadeniz'e kadar taşımıştı ve Müslüman Doğu Akdeniz'e yapılan ihracat, Suriye sanayisinin çöküşünden ve İtalyanlarınkinin gelişmesinden sonra hızla yükseldi. Arkeolojik bulgular ve günümüze kalan örnekler, Venedik camcılarının Mem-



179.

luk İmparatorluğu'nda Barselona camcılarıyla rekabetten başarıyla çıktıklarını gösterir, oysa Barselona camcılığının İslam cam yapım geleneğiyle daha yakın bağları vardı. Görünüşe bakılırsa hem Venedik, hem Barselona ihracat için cami kandilleri üretiyordu. Üzerinde Sultan Kayıtbay'ın okunaklı ama acemice yazılmış adını taşıyan ve Kahire'deki, 1474'te inşa edilen medresesinden gelen bir kandil (Resim 179), her zamanki gibi Venedik'e atfedilmiştir, ama Barselona'da yapılmış olabilir.[1] Zambak motifi, Venedik kadar Barselona cam işinde de yaygındır ve kandilin diğer süslemeleri belirgin bir Venedik üslubunda değildir. Gerçekten, kompozisyon ve dolgu motiflerinde karakteristik olmayan bir acemilik görülüyor. Kahire'den gelen, 15. yüzyılın sonuna ya da 16. yüzyılın başına ait iki adet süslemesiz cami kandili Venedik yapımıdır ve şu anda Londra'da Victoria and Albert Museum'dadır.[2] Her ikisi de saydam, kahverengiye çalan renksiz camdandır; birisi Resim 179'daki köşeli Suriye cami kandiline çok benzetilmişken, Resim 129'daki diğeri özenli çalışılmış Venedik parçasınınkine benzer küresel bir gövdeye ve uzun bir boyna sahiptir. Venedik cam işinin Memluklu bir hami için ayrıldığına dair tek kaydı, Milanolu Santo Brasca'nın 1480'deki hac yolculuğu anlatısında buluyoruz. Santo'nun bindiği, Contarini adlı birinin kaptanlığında Yafa limanına giden Venedik gemisi, Şam'daki bir Memluk devlet görevlisi için Murano'da yapılmış birtakım "kristal vazolar" (ya da kaplar) taşıyordu.[3] Böyle özel siparişlerin cami kandili olması akla yakın görünüyor.

Memluk seçkinlerinin genellikle tutucu olan zevklerine rağmen, Suriye ve Mısır'da kazılardan çıkarılan 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başı Venedik camlarında ya da üstlerindeki patinadan dolayı Doğu kökenli izlenimi verenlerde, İslam sanatsal geleneğiyle bağdaşan bir ihracat üretimine dair ek bulgulara rastlanmıyor.[4] Doğu Akdenizli müşteriler alışılmış, ağırlıklı olarak Batı üslubu görünüm ve süslemelere sahip çeşitli standart Venedik tiplerini takdir ediyorlardı. 14. yüzyıl Suriye camıyla en yakından ilişkili

Resim 179. Sultan Kayıtbay'ın adını taşıyan cami kandili, mineli renksiz cam.

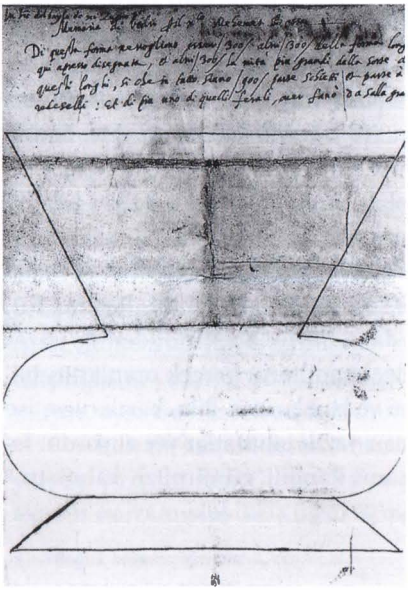
Barselona ya da Venedik, İslam Sanatları Müzesi, Kahire (333).

Resim 180. Bir cami kandili için çizim, Büyükelçi Marcantonio Barbaro tarafından 11 Haziran 1569'da İstanbul'dan Venedik'e gönderilmiş.

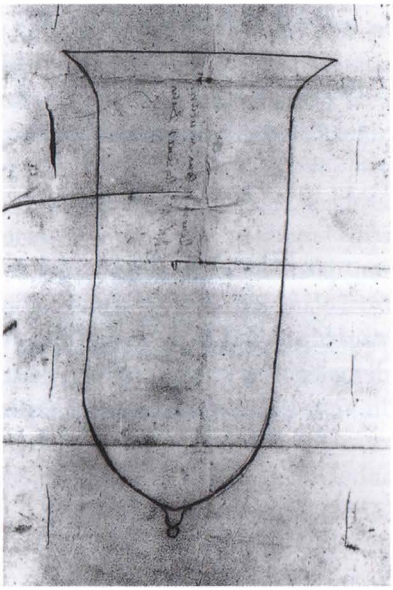
Archivio di Stato, Venedik (Senato, Dispacci degli Ambasciatori da Constantinopoli, filza 4, fol. 105v).

Resim 181. Bir kandil için çizim, Büyükelçi Marcantonio Barbaro tarafından 11 Haziran 1569'da İstanbul'dan Venedik'e gönderilmiş.

Archivio di Stato, Venedik (Senato, Dispacci degli Ambasciatori da Constantinopoli, filza 4, fol. 104r).



180.



181.

tip olan, mineli ve yaldızlı renksiz camı tercih etmiş görünüyorlar. Başka tip, belki daha erken dönemin Mısır ve Suriye yapımı düzleştirilmiş[a] camlarıyla uzaktan ilişkisi olan cam işleri de popülerdi: *Latticinio*[b] (opalin ipliklerleriyle birleştirilmiş, çeşitli desenlerde şeritler oluşturan saydam cam) ve renksiz cam ile renklinin ya da renkli cam ipliklerinin beyazlarla birleşimleri.[5] Renkli cam kaplar nadirdir. Batı'nın kupası çeşitli formlarda kabul gördü, aynı şekilde kalıba üfleme kaplar da. Kimi şık *latticinio* vazolar, seçme parçalar için bir pazar olduğuna işaret eder. Şam yakınındaki bir Yahudi mezarlığından çıkarılmış, Resim 128'deki gibi kabartma baklava dilimi süslemeli, kalıba üfleme bir grup kulpsuz bardağın ölenlerin anısına ışık yakmak için kullanıldığı ileri sürüldü, ama bunların bu amaçla sipariş edildiklerine dair bir bulgu olmadığından, daha ziyade alıcılar tarafından böyle bir kullanıma uygun hale getirilmiş oldukları düşünülebilir.[6]

Osmanlılar bir cam sanayisi geliştirmediler, ama muazzam miktarda Venedik cam eşyası ithal ettiler ve seçkin hamiler bunların üslubunu seve seve kabul ettiler. İstanbul'daki Venedik elçisi, sözgelimi 1560'ta, dokuma ve camın Cumhuriyet'ten ithal edilen başlıca kalemler olduğunu ve İstanbul'a gönderilen iki bin bardaklık çok büyük bir kargonun Dalmaçya'daki bir deniz kazasında kaybolduğunu bildirdi.[7] Elçi Marcantonio'dan Duka Pietro Loradan'a gönderilen 11 Haziran 1569 tarihli bir resmi yazı, Sadrazam Sokollu Mehmed Paşa'nın yapım halindeki bir camisi için dokuz yüz kandil, sarayı için de büyük bir kandil siparişini içeriyordu.[8] Yazıya kandillerin büyüklük ve şeklini belirten eskizler eklenmişti: "Şekli büyük olan"dan, yani geleneksel Suriye tipinde olanlardan (Resim 180) ve "şekli uzun olan"dan, yani Venedik *cesendello*'sundan (asma kandil, Resim 181), ayrıca yine şekli uzun olup, yarı yarıya daha büyük bir kandilden üç yüzer adet talep ediliyordu. Eskizlerin üstünde, kandillerin gerçek oranlarını bilgili Venedikli zanaatkârların belirlemesi ve bazılarının düz, bazılarının ise *latticinio* süslemeli olması gerektiğine dair yazılı talimatlar yer alıyordu. İstanbul müzelerinde beş tip Venedik cami kandili günümüze kalmıştır.[9] Türk-İslam Eserleri Müzesi'ndeki Suriye'ye özgü şekildeki mavi ve manga-

a Bkz. Altıncı Bölüm, not 60 –ç.n.

b Bkz. ayrıca Terimler Sözlüğü –ç.n.

nez erguvanı rengi kandiller, yukarıda değinilen, Victoria and Albert Museum'daki Kahire'den gelme süslemesiz Venedik cami kandillerinden biriyle ilişkilidir. Topkapı Müzesi'ndeki üç tipin ise Venedik tarzı küresel gövdeleri ve uzun boyunları vardır. Bunlardan biri kalıptan çıkma spiral şeritli, renksiz ve yeşil renkli camdan yapılmadır. Diğerlerinde, ilk kez 1530'larda üretilen ve sadrazamın siparişine uyan spiral *latticinio* süsleme görülür; bazılarının üstüne İstanbul'daki saray sanatçıları bir Doğu "tuş"u, cesurca bir soğuk boyamayla[a] Osmanlı çiçek motifleri eklediler (Resim 182). Yine Topkapı'da iki *cesendelli*[b] var; bunların alışılmadık derecedeki büyük boyutları ve beyaz şeritli, sırayla kırmızı ya da mavi şeritlerle yer değiştiren *latticinio* süslemesi de 1569 siparişine uyar. Romalılara özgü bu şekil geç antikçağda Doğu Akdeniz'de biliniyordu, ancak bunun cam Venedik versiyonları oraya gelmeden ortadan kayboldu. Dönemin görsel kaynakları, Venedikliler ile Türklerin *cesendello*'yu aynı şekilde kullandıklarını gösteriyor. Venedik tablolarında kiliselerde asılıdır; Türklerin dini âdetlerini konu alan 1552 tarihli bir kitap resminde, namaz kılarken diz çökmüş bir figürün üstünde asılı görülür.[10]

İtalyan seramikleri, İspanya'nın Müslümanlardan geri alınmasının tamamlandığı 1492'den sonra İspanya'da çok etkili olmakla birlikte, Doğu Akdeniz'de pek mütevazı bir etki yaratmıştı. Rönesans çanak çömleğiyle yarışabilmek için, 15. yüzyılın sonunda, popüler olan perdahlı Hispano-Mağribi çanak çömleğinde bile değişikliğe gidilmişti. İlk başta armaları dramatize etmek amacıyla, sonunda dönemin İtalyan maden işleriyle ve kalıp işi cam eşyalarıyla rekabet edebilmek için, kabartma ve kalıp süsleme geliştirilmişti.[11] Bir bütün olarak, Hıristiyan İspanya'nın süsleme sanatlarında Rönesans İtalya'sınınkiler taklit ediliyordu. Artık altın varaklı deri ciltçiliğinin, yüzyılın sonuna doğru Napoli'den İspanya'ya yayıldığına inanılıyor, oysa onyıllarca önce bunun ters yönde olduğu sanılıyordu.[12]

İtalyan majolikasına Mısır ve Suriye'de rağbet edilmemiş görünüyor. 13. yüzyılın sırlı Güney İtalya çanak çömleğine, Haçlılarca işgal edilen Yunanistan, Suriye ve Kutsal Topraklar'daki[13] yerleşimlerde rastlandığına

a Soğuk boyama için bkz. s. 191 –ç.n.

b *Cesendello*'nun çoğulu –ç.n.

Resim 182. Cami kandili, renksiz ve opak beyaz cam (boyalı çiçek motifleri sonradan Istanbul'da eklenmiş), Venedik, 16. yüzyıl sonu.
Topkapı Sarayı Müzesi (34/468).

Resim 183. Costanzo da Ferrara'ya atfedilen *Oturan Kâtip*, y. 1470'ler.
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



182.

dair arkeolojik bulgular var, ama 15. yüzyılda yerel sanayilerin çöküşünden sonraki yaygın İtalyan ithal çanak çömleğinin varlığı hakkında, pek bir bulgu yok. O dönemde Memluk seçkinleri artık Mısır ve Suriyeli çömlekçilerin taklit etmeye başlamış oldukları Çin porselenini beğeniyorlardı. Fustat'daki arkeolojik bulgular, Kahire seçkinlerinin, sınırlı olan porselen tedarikini büyük miktarlarda Valencia çanak çömleğiyle desteklediklerini gösterir; Valencia çanak çömleği, daha erken dönemin Mısır ve Suriye seramikleri gibi metalik perdahlıydı. İspanyol çanak çömleğinin çoğu muhtemelen İtalyan ticaret kadırgalarınca temin edildi. Sultan Kayıtbay'ın 1487'de Lorenzo dei Medici'ye hem Hispano-Mağribi, hem porselen kaplar hediye etmesi, kuşkusuz dönemin Memluk zevkini yansıtır. Fustat'dan çıkan çömlek kırıkları, muhtemelen oturmuş –ve tutucu– yerel zevk anlayışından dolayı, Mısır'ın 1517'de Osmanlılarca fethinden önce az miktarda İtalyan majolikası ithal edildiğine işaret eder.[14]

İtalyan seramikleri Osmanlı İmparatorluğu'nda daha çok rağbet gördü. Fustat'da 1517'den sonraya tarihlenen daha çok kırık vardır ve

en azından 16. yüzyıl boyunca İznik'te yeni rakip sanayi gelişirken, İstanbul'da iyi bir piyasa vardı.[15] İznik işi ile majolika arasındaki ilişkiler tam anlamıyla incelenmedi, ama aşağı yukarı 1470-80'lerden 1520'lere kadarki erken İznik dönemi ve aynı dönemin *alla porcellana* majolikası arasındaki benzerliklerin, doğrudan etkiden ziyade ortak kaynakların bir sonucu olması akla yakın görünüyor.[16] Her ikisinde de zanaatkârlar Akdeniz bölgesinde değer verilen objelerden ilham alıyorlardı: Çin mavi-beyaz porseleninden ve –majolikada daha az derecede– arabesklerle süslü İslam maden işinden. 1550 dolayında (Topkapı Sarayı'nın esas olarak kitap sanatlarından –hat, tezhip ve ciltlerden– sorumlu tasarım atölyesi) *nakkaşhane*'de geliştirilen ve çok geçmeden İznik çinicilerince (bkz. Resim 114) benimsenen natüralist çiçek üslubu için, çiniciler İstanbul'a ulaştığı bilinen ya da tahmin edilen Venedik botanik çizimlerine bir şeyler borçlu olabilirler.[17] Her ne kadar üslup, lale gibi egzotik çiçeklerin ithali ve kültürüyle teşvik edilmiş olsa da, İslam sanat geleneğinin geçmişinde bu tür bir natüralist sunum örneği yoktu. Günümüze kalan az sayıdaki Batı'ya özgü şekildeki (bkz. Resim 111) veya Avrupai süsleme motifli –ya armalı tabaklar ya da Osmanlı giysili bir erkeğin yarım portresini gösteren tek bir *tondino* tarzı tabak– İznik işleri, bir ihracat pazarına ya da Batı zevk anlayışına sahip yerel hamilere asgari taviz verildiğini ima ediyor.[18]



183.

Fatih Sultan Mehmed'in ardılları, imparatorluğun imaj yaratma programını ilerletmek için ara sıra İtalyan sanatçıları İstanbul'a davet ettiler. Fatih'in oğlu II. Bayezid betimleyici sanatları tasvip etmiyordu, ama 1506'da

Michelangelo'yu Haliç'e bir köprü tasarlayıp inşa etmesi için davet etti; aynı zamanda Leonardo da Vinci'den destek almaya çalıştı.[19] Leonardo'dan farklı olarak Michelangelo, henüz mimarlık ya da mühendislik alanında herhangi bir uzmanlık göstermemişti. Heykeltıraş, ressam ve mimar olarak ün kazanmasından sonra yeniden davet edildi. Bu defa, Edirne'de çalışan Floransalı bir ressam olan Tommaso di Tolfo 11 Nisan 1519 tarihli bir mektupta Michelangelo'dan, bir süre önce figüratif sanatla ilgilenmeye başlayan "çok ünlü" hamisi için gelip resim yapmasını istedi.[20] Dönemin Edirne'sinden edindiğimiz ipuçları, adı belirtilmeyen haminin, bir süre önce Suriye ile Mısır'ı fethetmiş olan ve Edirne'de bir sarayı bulunan I. Selim (hükümdarlığı 1512-20) olabileceğini akla getiriyor. Tommaso'ya göre, Floransa'daki banker Grandi yolculuğun parasını ayarlayacak, Ragusa'daki[a] yetkililer için tavsiye mektupları sağlanacak ve söz konusu yetkililer Edirne'ye kadar refakatçi temin edeceklerdi. 1530'ların başında İstanbul'da daha az ünlü birkaç İtalyan ressam çalışıyordu; bu sanatçıların ise adları bilinmiyor.[21]

Sadrazamlarla gözde saraylıların zevk anlayışı, I. Süleyman'ın sanat hamiliğini büyük ölçüde etkiledi. Bilinen bir örnek olarak, Venedik yanlısı bir grup, gençliğinde kendisi de kuyumculuk eğitimi almış olan sultan için mücevherlerle kaplı hükümdarlık simgeleri yaptırdı; II. Mehmed madalyonlarından daha özenli işlenmiş ve daha kendine özgü olan bu simgelerde, muhteşem bir yeni İskender'le, Habsburg imparatorlarının ve Hıristiyan papanın ardılı olmayı vaat eden bir sultanın imgesi haber veriliyordu.[22] Projeyi, Venedik topraklarında doğan ve Venedik'le ticareti teşvik eden Sadrazam İbrahim Paşa yönetiyordu. Bir dukanın evlilik dışı oğlu olan ve İstanbul'da oturan Alvise Gritti, bu objeleri icat etmesi için sadrazama yardımcı oluyor, başka saray görevlileri de Venedikli tüccar ve zanaatkârların oluşturduğu konsorsiyumla anlaşmalar yapıyorlardı. Kuyumcu Luigi Caorlini ile Vincenzo Levrerio'nun başkanlık ettiği bir konsorsiyum, iddialara göre 144.000 duka değerinde olan ve dönemin bir Venedik gravüründe (Resim 175) tasvir edilen mücevher kaplı bir miğfer imal ettirdi. Başka bir konsorsiyum 100.000 duka değerinde, kabaraları değerli taşlardan yapılma bir eyer ve örtüsünü temin etti; kayıtlarda 40.000 duka değerinde mü-

a Bugün Hırvatistan'a ait bir kent olan Dubrovnik'in İtalyanca adı –ç.n.

cevherli bir asa ve taht da bulunuyor. Süleyman 1532'de Viyana'ya doğru ilerlerken bu iktidar simgelerini sergiledi. Bu zafer geçitlerinde, Kutsal Roma İmparatoru V. Karl'a 1529-30'da Bologna'da Papa VII. Clemens tarafından taç giydirildiğinde yapılan kutlamaları model almıştı. Miğfer, görgü tanıklarının belirttiğine göre, üç katlı papalık tacına dikkat çekici derecede benziyor, aynı zamanda Büyük İskender ve V. Karl'la ilişkilendirilen imgeleri barındırıyordu. Daha önceki taç giyme töreni gibi, Süleyman'ın tantanayla gözler önüne serilmesi, Avrupa'daki imgesini "Muhteşem" sıfatıyla popüler kılan gravürler aracılığıyla bir hayli yaygınlaştırıldı.[23] Alvise Gritti'nin 1534'te, İbrahim Paşa'nın 1536'daki ölümleri, bir dizi tutucu sadrazam ve Süleyman'ın yaşlılık dönemi sofuluğu, bu Batı tarzı, gösterişçi sanatsal siparişleri sona erdirdi.

Dokuma, İtalya'nın başlıca ihracatı olmaya devam etti. En yüksek kaliteli İtalyan dokumaları, 14. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, dokuma sanayisinin ihracat pazarına karşılık vermeye hevesli olduğu Orta Asya'da ve Doğu Akdeniz'e yakın başka üretim merkezlerinde belli ölçüde sanatsal etki yaratmaya başladı (bkz. Resim 29). Memluk ekonomisi ile sanayileri 14. yüzyılın sonunda ve 15. yüzyılda gerilerken, Doğu'ya yönelik İtalyan ihracatı hızla fırladı. Bunun çoğu Lombardiya kökenli ucuz yünlü ve ketenlerdi, ama Venedik ile Floransa'nın Şam'daki üstün kaliteli ipekli ve kadife piyasası durmadan genişledi ve Mısır yüksek kaliteli dokumaları kuşkusuz baharat ve porselenle takas etti.[24] Memluk seçkinlerinin lüks İtalyan dokumalarına hangi gözle baktıkları ve bunları nasıl kullandıkları konusunda fazla bilgi sahibi değiliz. Sultan Muhammed'in (hükümdarlığı 1496-98) 1500'e doğru dar kollu paltoları yasaklamasına kadar, İtalyan üslubu terzilik moda olmuş olsa gerekir.[25] İtalyan tasarımlarının yerel üretim üstünde hiçbir önemli etkisi görülmedi. Sultan tarafından ödül olarak verilen hilatların tipleri ve değerleriyle ilgili geleneksel hiyerarşi, bu giysileri alan birçok resmi görevli için bunların takas değerini garanti ediyor, bir bütün olarak seçkin topluluğun standartlarını belirliyor ve böylece yerel dokuma sanayisi üstünde muhtemelen tutucu bir etki yaratıyordu.

İtalyan teknikleri ile tasarımları İspanya'da ağır basıyordu. Gırnata'nın 1492'deki son Müslüman hükümdarından ele geçirilen giyim eşyaları



184.

Resim 184. Sultan I. Süleyman'la ilişkilendirilen tören kaftanı, boşluklu telli kadife, İtalya, 16. yy.
Topkapı Sarayı Müzesi (13/840).

Resim 185. Çift yüzlü kadife pano, Türkiye, 16. yy.
The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1917 (17.29.10).



185.

arasında, İspanya'da imal edilmiş İtalyan üslubu bir kadifeden dikilmiş geleneksel İslam tarzında bir cüppe vardı.[26] Cenovalı zanaatkârların [İspanya'ya] göç etmesinden destek alan İspanyol sanayisi, İtalyan modellerinden yalnızca ayrıntılarda ayırt edilebilen yüksek kaliteli kumaşlar üretti. Nitekim, Kral Ferdinando 1495'te Katalan tüccarlara, dokumalarının Cenova malı, Venedik malı ya da yerel ürün olup olmadığını beyan etmelerini emretti.[27]

Osmanlılar, en az bir yüzyıl, kendi yeni sanatsal kültürleri gelişirken, lüks İtalyan dokumalarının muazzam bir tüketicisi durumundaydılar. İtalyan dokumalarının teşhiri, II. Mehmed ve I. Süleyman tarafından geliştirilen yeni bir büyük Doğu Akdeniz ve Avrupa gücüne ilişkin imparatorluk

imgesiyle uyum içindeydi. Yazmalardaki tezhipler, İtalyan tarzı dokumaların her ikisinin sarayında da giyildiğini gösterir. Costanzo da Ferrara'nın, Mehmed'in sarayında oturan bir kâtibi tasvir eden minyatürü, İtalyan tasarımlarının 1470'lerde yerel olarak taklit edildiğine işaret eder (Resim 183): Nar motiflerinden uç veren çiçek ve yapraklar dönemin Osmanlı ciltlerini hatırlatır ve kesişen çizgili, çiçek dolu çerçeveli düzenleme, daha sonraki Osmanlı dokumalarıyla uyumludur. Süleyman döneminin minyatürleri, sultan ve refakatindekileri hem sarayda, hem Avrupa savaş alanlarında İtalyan tarzı dokumalar giyerlerken tasvir eder.[28] Yerel sanayideki büyük gelişmeye rağmen, sarayın ithal İtalyan dokumalarına talebi Süleyman döneminde, ta ki sultanın 1550'lerde sade giyimi benimsemesine kadar azalmadı; İtalyan hükümeti o tarihten sonra ticaretin hızla inişe geçtiğini belirtti.[29] Ne var ki yüzyılın devamında ticaret yeniden başladı: 1593 tarihli bir mahkeme zaptında, İstanbul'da üç dükkândan satın alınan Venedik, Cenova ve Floransa kadifeleri listelenir.[30] Topkapı Sarayı hazinesinde yüzyıllar boyunca muhafaza edilmiş desenli ipekliden hanedan kaftanlarının birçoğu, İtalyan kumaşlarından yapıldığı ya da bu kumaşların yakın taklidi olduğu izlenimini veriyor.[31] Saray hazinesinde hiç kesilmeden korunmuş, bazıları bir grup 17. yüzyıl Uşak halısına örnek alınmış tasarımlara sahip top top İtalyan kadifeleri de var.[32] Bu tür halıların bilinen örnekleri hâlâ Türkiye'de olduğundan, bu kadifeler muhtemelen yerel piyasa için imal edilmişti; bu da bize Türklerin İtalyan tasarımlarına değer verdiklerini gösteriyor.

Osmanlı dokuma sanayisi, teşkilat ve üretim bakımından İtalyanlarınkiyle bilinçli bir rekabet içindeydi.[33] II. Bayezid, 1483'te Venedik elçisine yerel kadifelerin erken döneme ait üç örneğini hediye ettiğinde, kadifenin önemli bir gelir kaynağı olmak kadar, sarayın dokumalara dayanan teşrifat ve ödüllendirme sisteminin ihtiyaçlarını karşılayacağını da sezinliyordu kuşkusuz.[34] Yeni sanayinin karargâhı avantajlı bir şekilde Bursa'da kuruldu; burası Doğu'dan gelen ham ipeğin hem yerel sanayi, hem Avrupa'ya ihracatı için başlıca Anadolu antreposuydu. Bursa'da 1502'de çeşit çeşit lüks kumaş üretiminde kullanılan en azından bin dokuma tezgâhı vardı; muazzam bir sermaye yatırımının göstergesiydi bu. Bursa'daki yetkililer o yıl fiyat ve kalite düzensizliklerini yasaklayan bir irade çıkardılar. İradenin

şartları, bu buyruğun, kumaşların uluslararası piyasadaki rekabet gücünü korumaktan ziyade –İtalyanların çok daha ayrıntılı kanunlarının ana amacı buydu–[35] sultan tarafından ödül olarak verilen dokumaların takas değerini muhafaza etmek niyetiyle çıkarıldığı izlenimini veriyor. 1525'e gelindiğinde İstanbul'da da ipekli dokumacılığı yapılmaya başlamıştı ve sarayın denetimi yüzyıl boyunca giderek arttı. Osmanlı sanayisi, *nakkaşhane*'nin incelikli üretiminden birtakım yararlar sağladı.[36] Bununla birlikte dokuma teknolojisi o denli karmaşıklaşıp uzmanlaşmıştı ki, *nakkaşhane*'den çıkan ve sarayda popüler olan tasarımları kendi dokumalarına uyarlamanın sorumluları usta zanaatkârlar olmalıdır.

16. yüzyıl Osmanlı dokumalarındaki çeşitli tasarımların gelişimine ait bir kronoloji belirlenmiş değil: İtalya'dan ilham alınma nar motifleri ve oval tasarımlar; göze çarpıcılık ve ölçek bakımından Rönesans tasarımlarıyla benzerlik taşıyan, Doğu'nun oval ve dalgalı dikey saplı geleneksel desenlerinin yaratıcı yeni yorumları; bazıları *nakkaşhane* tarzında olan özgün kumaşlar ve çok sayıda hünerli karışımlar. Kimi kumaş tipleri esas olarak ihracata yönelik gibi görünse de, çeşit bakımından öncelikle yerel zevk anlayışının yelpazesi içinde kalınmıştır.

Sultan I. Süleyman'la ilişkilendirilen günümüze kalmış tek tören kaftanı (Resim 184), İtalyan dokuma sanayisinin bir yandan hâlâ üst düzey Osmanlı siparişleri alırken, bir yandan da Türk ürünleriyle rekabet etmeye başlamak zorunda kaldığını gösterir.[37] Altın teliyle dokunmuş bu ihtişamlı kumaş,[a] belki hediye olarak, İtalya'da ısmarlama yapılmıştı. Kumaşın boşluklu kadife şeklindeki tasarımında, uzaktan uzağa, örneğini Resim 185'teki çift yüzlü panonun telli kadifesinde gördüğümüz bir Osmanlı deseni taklit edilir.[38] Sözü edilen bu telli kadife, Osmanlıların motif harmanlama yeteneğini örneklendirir: Üstlerine minik bahar dalları bindirilmiş bir İtalyan çam kozalağı ve Osmanlının tüysü *saz* yaprakları, bir vazodaki buket gibi, İtalyan üslubunda düzenlenmiştir. Taklit kumaştaki asma yaprağı motifli dolaşık süslemenin beceriksizliği ve çatal benzeri laleler, zanaatkâ-

a Buna benzeyen bir kumaş türü Osmanlı dokumacılığında "seraser" diye anılır: Çözgüsünde ipek, atkısında ise altın alaşımlı gümüş tel ya da doğrudan doğruya gümüş tel kullanılarak dokunan bir kumaştır –ç.n.

rın elinde ayrıntılı bir model olmadığına işaret eder. Eylül 1554 tarihli bir mektup, dönemin diplomatik altyapısının, kaftanın kumaşını ısmarlama gibi böylesine prestijli uzun mesafe siparişlerini nasıl kolaylaştırdığını gösterir.[39] Kahire'deki Venedik konsolosu Daniele Barbarigo eliyle gönderilen tasarımlara göre Venedik'te dokunmak üzere ipekli sipariş etmiş olan Kahire'deki bir üst düzey Osmanlı görevlisi, Venedik'teki bir tanıdığından, Propicia Mano adındaki eski Halep konsolosundan, teslimatın hızlandırılmasına yardımcı olmasını rica ediyordu.

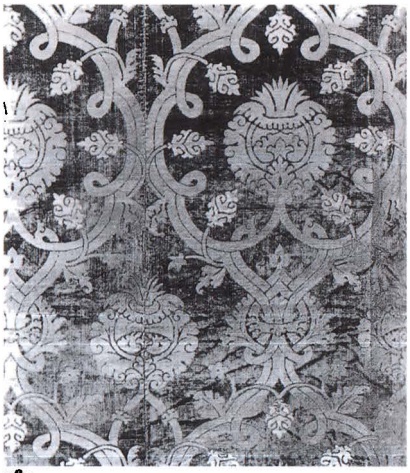
Bu arada, Avrupa'da yüksek kaliteli Osmanlı dokumalarına talebin artması, İtalya'nın uluslararası üstünlüğünü tartışmalı hale getirdi. 16. yüzyıl İtalyan tabloları İtalya'da hangi desenlerin popüler olduğuna dair pek bir bulgu sunmaz, ama Tiziano'nun Prado Müzesi'nde bulunan yaklaşık 1566 tarihli *İsa'nın Gömülmesi* adlı tablosundaki bir dokuma, en özgün Türk tasarımlarından birinin iyi tanındığını gösterir. Nikodimos, belki pitoresk etki sağlamak için, *çintemani* motifli, Resim 145'teki gibi başka motiflerle kombine edilen, açık seçik hatlı üç benekli salkım motiflerinin bulunduğu bir cüppe giyer.[40] İtalyan ve Osmanlı sanayicileri arasındaki rekabet, Avrupa'da ve Doğu Akdeniz'de daha ucuza satmak için her birinin diğerinin kumaşlarını kopya ettiği 16. yüzyılın ikinci yarısında yoğunlaştı.[41] İtalyan taklitleri Avrupa sosyetesinin en yüksek seviyelerinde alıcı buldu.[42]

Acımasız rekabet, bugünün küresel ekonomisinin habercisi olan politika ve uygulamalara yol açtı. Sözgelimi, sanayileri ile ticareti arasındaki çıkar çatışmaları arasında kalan Venedik hükümeti, korumacılık ve serbest ticaret arasında bocaladı durdu. Senato 1490'da yabancı brokarlara koyduğu daha önceki bir yasağı yeniledi. Bununla birlikte 1514'te, Yunanistan ve Balkanlardan karayoluyla gelen dokumalara, gümrükleri ödendiği sürece giriş izni verildi ve 1542'de, Kıbrıs'tan gelen dokumalar gümrükten muaf tutuldu. Ticareti teşvik edici yönetmelikler, ithal Doğu malları üstündeki sanayiyi koruyucu kısıtlamaların yeniden konulduğu 1569'a kadar yürürlükte kaldı.[43]

Dokuma standartlarında ve malın kökenini gösteren işaretlerde örtük olarak belirtilen fikri mülkiyet hakları karşılıklı çiğneniyordu. Kuralların ve zorlayıcı önlemlerin tümüyle yerel kaldığı İtalyan üretim merkezle-



186.



187.

rinde öteden beri yaygın olan kopyalama, kolayca uluslararası bir hale geldi. İtalyan ve Osmanlı dokuma sanayicileri malzeme, boya, iplik sayısı ve tezgâh genişliğine ilişkin olarak benzer kalite kontrolleri altında çalışıyor ve kopyalamayı engellemek bir yana, onu incelikli bir seviyede tutuyorlardı. Her iki sanayide de damgalı ve örülü ticari markalar benimsendi, ama Türkler bunları kopyalama konusunda İtalyanlar kadar ustalaştılar. Üstelik, aynı ham maddelerin kullanılması, kopyalamayı kolaylaştırdı ve anlaşılmasını zorlaştırdı. Bugün bile, bu dokumaların kökenini belirlemek demek, az sayıda ilkesi olan bir sanat ve bilim dalına başvurmak demek.[44] Kimi tasarımlarda başka yerden ödünç alındıklarına dair işaretler görülür. Örneğin Resim 186'daki ipekli lampas, *nakkaşhane*'de 1550 dolayında icat edilen natüralist çiçekli üslubun bir İtalyan versiyonudur: Ana çiçek ve yaprak motifleri daha fazla derinliğe ve daha canlı konturlara sahiptir, ayrıca üstlerini kaplayan çiçek motifleri Osmanlı dokumalarındakinden daha yoğundur.[45] Resim 187'deki kadifenin oval şemsesini oluşturan kalın, yassı bir çift bitki sapı ve tutuk çizim, bunun İtalyanların oval nar deseninin bir Osmanlı versiyonu olduğuna işaret eder.[46]

Teknik, bir kumaşın kökenini belirlemek bakımından, tasarımdan daha güvenli bir gösterge olabilir. Örneğin Resim 187'deki kadife, Türk kadifelerinin ortak özelliği olan pamuk atkılı kalın sırta ve kaba ipek hava sahiptir. İtalyan havı genellikle daha sıkı ve rafine; kumaş, kısmen ipek zemin atkıları kullanıldığı için daha esnektir. Günümüze kalmış, Resim 187'deki gibi tek enli olmayıp birkaç enli olan birbirine dikilmiş çok sayıdaki büyük örneklerin kanıtladığı üzere, Türk kadifelerinin sertlik ve dayanıklılığı bunları ev döşemelerinin popüler kumaşları haline getirdi. Ne var ki teknik farklar hakkında çok az bilgi sahibiyiz ve kopyalama o denli ustacaydı ki, günümüze kalan bazı kumaşların kökenine dair atıfta bulunmamıza izin vermiyor. Resim 188'deki parça, bir grup birörnek havlı kadifeye örnek oluşturur: İri oval şemselerde, tekrarlanan karşılıklı kopyalamanın sonucu olarak İtalyan ve Osmanlı tasarım öğelerinin tamamen birbiriyle kaynaştığı görülür.[47]

Karşılıklı kopyalama, her iki taraf da bundan kazançlı çıktığından bir hayli kavgasız gürültüsüz yürüdü. İtalyanlar ve Osmanlılar ticaret ile sınai gelişmenin ekonomik

Resim 186. Bir ipekliden parça, lampas dokuma, İtalya, 17. yüzyıl başı.
Musée de la Mode et du Textile, Paris (29459 [1194]).

Resim 187. Enine birleştirilmiş bir kadifeden ayrıntı, Türkiye, 16. yüzyıl.
Museo Nazionale del Bargello, Floransa (Coll. Carrand, no. 2543)



186.

önemini fark ettiler; rekabet edebilir hale gelmek, öyle de kalmak için ticaret ve sanatsal alışverişi kabul ettiler. Venedik resmindeki Memluk modası, Mehmed'in madalyaları ve Süleyman'ın hükümdarlık simgeleri, rakiplerin kendi çıkarlarını kollamak adına zaman zaman birbirlerinin imgelerini benimsediklerini gösterse de, dönemin politik ve ideolojik anlaşmazlıkları güzel sanatlarda apaçık ortaya çıkar. Bununla birlikte, ortaçağdan bu yana en büyük sanatsal alışveriş, figüratif süslemeli olmayan lüks mallarda görüldü ve lüks mal ticaretinin Akdeniz'de beslediği ortak zevk anlayışı, alışverişin sürmesini kolaylaştırdı. Seçkinlere, örneğin Osmanlı sarayına hizmet veren konsorsiyuma mal tedarik eden önemli tüccarlar ve Venedik soyluları gibi ileri gelen tüccar yurttaşlar, uluslararası ilişkilerinden ve kozmopolit zevklerinden dolayı sanatsal alışverişin teşvikinde de rol oynadılar. Hem Doğu'da, hem Batı'da tüketiciler, zanaatkârların tatmin etmeyi öğrendikleri bir zevk yelpazesi geliştirdiler. Üstelik, böylesi bir rekabet ve alışveriş ne güçlü bir Osmanlı sanat kültürünün gelişimini engelledi, ne İtalyanlarınkini tehdit etti. 16. yüzyılın Doğu-Batı ticareti ve sanatsal alışverişi, uygarlıklar arası çatışmayı yumuşattığı gibi, kültürel alanda birlikte var olmak ve karşılıklı olarak zenginleşmek için tarihi bir örnek oluşturdu.

Notlar

Giriş

1 Farklı paragraflardan alıntılanan bu cümleleri bana ait şu metinde bulabilirsiniz: *Visit to the Holy Places of Egypt, Sinai, Palestine, and Syria in 1384 by Frescobaldi, Gucci, and Sigoli*, çev. Theophilius Bellorini ve Eugene Hoade, Kudüs 1948, s. 182, 183. Metnin İtalyanca versiyonu şöyle: *"[V]eramente tutta cristianità per un anno si potrebbe fornire di mercatanzia in Damasco... [S]ono tanti li ricchi e nobili e delicati lavorii d'ogni ragione, che se tu avessi i denari nell'osso della gamba, sanza fallo te la romperesti per comprare di quelle cose..."* (Cesare Angelini, ed. Viaggi in Terrasanta, [Floransa 1944], s. 227-228 ve 226). Üçü de Floransalı olan Simone Sigoli, Leonardo Frescobaldi ve Giorgio Gucci, 13 Toskanalıdan oluşan bir grupla birlikte yaptıkları hac yolculuğunu ayrı ayrı yazdılar. İlk basılan Sigoli'ninkiydi (Simone Sigoli, *Viaggio al monte Sinai*, ed. Luigi Fiacchi ve Francesco Poggi, Floransa 1829) ve Şam çarşılarını, el sanatlarını en canlı tasvir eden oydu.

2 Vasari'nin İslami kakma pirinç eşya hakkındaki yorumları 1550 ve 1568 edisyonlarında, tekniklere giriş niteliğindeki 34. bölümde yer alır: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. Rosanna Bettorini ve Paola Barocchi, Floransa 1966, c. 1, böl. 1, s. 168-169; bkz. Ronald W. Lightbown, "L'esoticismo," *Storia dell'arte italiana* içinde, ed. Giulio Einaudi, Torino 1981, c. 10, s. 467-468. Vasari yapraklar ve yarım figürler kakılmış antik demir halkalar gördüğünü ileri sürüyor, belki de onların varlığını antikçağ sanat teknikleri hakkındaki başlıca edebi kaynak olan Plinius'un *Doğa Tarihi*'nden çıkarıyordu. Halbuki Plinius Yunan ve Roma demir halkalarında ya da başka madeni nesnelerde böyle kakmalar olduğundan söz etmez (Plinius Secundus, *The Natural History of Pliny*, çev. John Bostock, Londra 1857, c. 6. s. 71-73). Vasari İtalyan sanatındaki ilerlemeye dair kuramını 1568 edisyonunun 3. bölümüne girişte sundu (ed. Bettorini ve Barocchi 1966, c. 4, böl. 1, s. 3-13).

3 Graziella Berti ve Liana Tongiorgi, *I bacini ceramici del Duomo di S. Miniato (ultimo quarto del XII secolo)*, Cenova 1981, s. 14, 16-18. Bu kalay oksit sırlı çanak çömlek genellikle mavi-kahverengiydi ve günlük kullanım için muazzam miktarda ithal edildiği bilinen ilk eşyadır.

4 Eros Biavati, "Bacini di Pisa," *Faenza* 38 (1952), s. 92; Alan Caiger-Smith, *Tin Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of One Thousand Years in Maiolica, Faience, and Delftware*, Londra 1973, s. 41; *Eredità dell'Islam: Arte islamica in Italia*, ed. Giovanni Curatola, sergi kat., Palazzo Ducale, Venedik (Venedik 1993), s. 117-118, 140, kat. no. 47-48.

5 Pisa grifonunun kökeni konusunda, İran ve Fatımi dönemi Mısır'ında paylaşılan tunç döküm geleneğinin bir örneği olması dışında görüş birliği yok; bu geleneğin de 11. yüzyılda muhtemelen İspanya ve belki Kuzey Afrika'ya geçtiği ileri sürülür. Bkz. *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, ed. Jerrilynn D. Dodds, sergi kat., Metropolitan Museum of Art, New York (New York 1992), s. 216, kat. no. 15; Rachel Ward, *Islamic Metalwork*, New York 1993, s. 64-66; *Eredità dell'Islam*, s. 127-131, kat. no. 43; *Europa und der Orient, 800-1900*, ed. Gereon Sievernich ve Hendrik Budde, sergi kat., Berliner Festspiele, Berlin 1989, s. 592, kat. no. 1/32. Grifon İspanya'da çeşmeleri süsleyen büyük tunç hayvanlarla yakından bağlantılıdır; Umberto Scerrato, *Metalli islamici*, Milano 1966, s. 78-80,

83. Pisa'daki efsanelerde grifonun nereden geldiği hakkında farklı şeyler anlatılır: 1114'te Balear Adaları'na yapılan seferde ganimet diye alınmıştır ya da 1064'te katedralin temeli atıldığında bir mucize olmuş, bu grifon bulunmuştur. Ayrıca, katedralin cephesindeki 1075 öncesine ait bir yazıtta Kuzey Afrika'da ele geçirilen büyük bir tunç heykelden söz edilir; Marilyn Jenkins, "New Evidence for the Possible Provenance and Fate of the So-Called Pisa Griffin," *Islamic Archaeological Studies* 1 (1978), s. 79-85. Oleg Grabar'ın vurguladığına göre, grifon bir sanat eseri olarak güzelliğine ve önemine rağmen hem yörede etkili olmamış, hem işlevi açısından anlamı yıllar geçtikçe değişmiştir; Oleg Grabar, "Trade with the East and the Influence of Islamic Art on the 'Luxury Arts' in the West," *Il Medio Oriente el'Occidente nell'arte del XIII secolo* içinde, ed. Hans Belting, Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 1979, c. 2, s. 28; Oleg Grabar, "Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition," *Muqarnas* 7 (1990), s. 3. Katedralin kuruluşu hakkında bkz. Adriano Peroni, ed., *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995, c. 1, s. 13-14, 29.

6 Bianca Maria Scarfi, Venedik aslanının 12. yüzyılda Doğu Akdeniz'den getirildiğini ileri sürer. Üstünde durduğu sütun 1172'de dikilmişti, heykelin de 1293'te sütunun tepesinde olduğu biliniyor. Birçok kez onarıldığı için kökenini belirlemek çok zor. Scarfi Helenistik dönemde yapıldığını, güçlü bir Doğu etkisi taşıdığını öne sürüyor ve heykeli İÖ 4. yüzyılın sonu ile İÖ 3. yüzyılın başına tarihlendiriyor: *The Lion of Venice: Studies and Research on the Bronze Statue in the Piazzetta*, ed. Bianca Maria Scarfi, Venedik 1990, s. 9, 33, 57-60, 98-99, 109-111, resimli.

7 14. yüzyıl sikke ve flamalarında Venedik amblemi olarak kanatlı bir aslan görülür; Mary Hollingsworth, *Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century*, Londra 1994, s. 112. San Marco Meydanı'nda Venedik aslanından başka, kentin ilk başlardaki koruyucusu olan Aziz Theodoros'un da benzer bir sütunun tepesinde duran bir heykeli var; bkz. Patricia Fortini Brown, *Venice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past*, New Haven, Conn. ve Londra 1996, s. 18. Sütunlu anıtların 15. ve 16. yüzyıllarda yapılmış resimleri için bkz. Giovanna Nepi Scirè, "Le lion de la Piazzetta dans la peinture vénitienne," *The Lion of Venice, Studies and Research on the Bronze Statue in the Piazzetta* içinde, ed. Bianca Maria Scarfi, Venedik 1990, s. 132-140, resimli. Bu iki anıta ait ilk resim, bir Fransız yazmasındaki 1400 civarında yapılmış tezhiptir (*Livres du Graut Caam*, Bodleian Library, Oxford; bkz. Scirè, res. 4). Vittore Carpaccio, Dukalık Sarayı'ndaki 1516 tarihli ünlü kent amblemi tablosunda, toprağa ve denize binmiş (Venedik İmparatorluğu'nun *terrafirma* ve *mar*'ı) daha natüralist bir aslan resmetmiştir (Scirè, res. 5; ayrıca bkz. Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven, Conn., 1988, s. 9, lev. 1)

8 Richard Ettinghausen, "The Decorative Arts and Painting: Their Character and Scope," ve "The Impact of Muslim Decorative Arts and Painting on the Arts of Europe," *The Legacy of Islam* içinde, ed. Joseph Schact ve Clifford Edmund Bosworth, 2. bas., Oxford 1974, s. 294-295, 313-316; Oleg Grabar, *Treasures of Islam*, giriş bölümü, Cenevre ve Londra 1985, s. 16-19; O. Grabar 1979, s. 32-33; O. Grabar 1990, "Europe and the Orient" s. 5, 7-9.

9 Eyyubi (1169-1260) ve erken Memluk sanatında saray sahneleri çok göze çarpar. Hem saray hayatını, hem Hıristiyanlığa dair konuları işleyen cam ve metal eşyalar 13. yüzyılda Suriye'de, metal eşyalar aynı zamanda Mısır'da yapılmıştı; bunların Suriye-Filistin bölgesindeki Latin devletlerinde bir arada yaşayan Müslüman ve Hıristiyan feodal soyluları, Haçlılar ve Eyyubi sarayı için yapıldıkları ileri sürülür; bkz. O. Grabar 1979, s. 31 ve Esin Atıl, *Art of the Arab World*, sergi kat., Freer Art Gal-

lery, Washington 1975, s. 64-65, 68. Örneklerden biri, Freer Art Gallery'deki Sultanü'l-Melik el-Salih Necmeddin Eyyub (hükümdarlığı 1240-49) için yapılmış büyük bir kakma pirinç leğendir (env. no., 55.10; Atıl 1975, res. 27) ve üstünde İsa'nın hayatından sahneler yer alır. Diğer bir örnek de Baltimore'da Walters Art Gallery'de bulunan, Resim 118'deki mineli ve altın yaldızlı cam bardaktır ve üstünde "İsa'nın Kudüs'e Girişi"ni gösteren bir resim var (bkz. Altıncı Bölüm, not 13).

10 Richard Ettinghausen, "Arabic Epigraphy: Communication or Symbolic Affirmation," *Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy, and History: Studies in Honor of George C. Miles*, ed. Dickran K. Kouymijian, Beyrut 1974, s. 300, 307; Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton, N.J. 1992, s. 103-118.

11 Bkz. Ettinghausen 1974, "Decorative Arts and Painting," s. 289.

12 O. Grabar 1992, s. 33-41.

13 *Komünyon Şarabı ve Üzümle Melekler*'i gösteren friz için bkz. Horst Woldemar Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, N.J. 1963, levha 109. Haçlı Seferleri sırasında Hıristiyan ayinlerinde kullanılan İslam işi kaplar hakkında bkz. Avinoam Shalem, *Islam Christianized: Islamic Portable Objects in Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt am Main 1996, s. 129-130.

14 *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, Jay A. Levenson (ed.), sergi kat., National Gallery of Art, Washington, (New Haven, Conn. ve Londra 1991), s. 133, kat. no 17; *Europa und der Orient*, s. 569-570, kat. no 4/43.

15 Örneğin bkz. Jacopo Bellini'nin Brescia'da San Alessandro Kilisesi'nde bulunan *Meryeme Müjde*'sindeki perde (Colin Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini*, New York 1989, res. 19) ve Fra Filippo Lippi'nin Roma, Galleria Nazionale del Palazzo Barberini'de yer alan yaklaşık 1465 tarihli tablosundaki yatak örtüsü (Peter Thornton, *The Italian Renaissance Interior, 1400-1600*, New York 1991, res. 91).

16 Ne var ki bugüne kalan dokumaların Haçlı Seferleri sırasında Müslüman hükümdarların hediyesi olduğuna dair efsanelerin hiçbiri doğrulanamıyor; bkz. Shalem 1996, s. 37-39, 46-49.

17 Vaucluse bölgesindeki Apt'ta, Azize Anne Kilisesi'ndedir ve üzerine Fatımi Halifesi el-Mustali'nin adı, 1096/97 tarihi ve yapıldığı yerin adı (Dimyat, Mısır) işli keten bir giysidir. Muhtemelen I. Haçlı Seferi sırasında Kudüs'te ele geçirilen bu giysi, Üçüncü Bölüm'de incelenen *tiraz* giysilerin günümüze kalan en ünlü örneğidir; Patricia A. Baker, *Islamic Textiles*, Londra 1995, s. 57'de artık parça halinde olan asıl kumaşın tıpatıp bir kopyasının resmi bulunur.

18 Assisi'deki San Francesco Kilisesi'nin hazine bölümünde günümüze kadar korunmuş olan iki büyük Sicilya ya da Güney İtalya ipeklisi Aziz Francesco'nun cenaze arabasıyla ilişkilendirilir: Ya 1226'da naaşı Porziuncola'dan San Giorgio Kilisesi'ne götürülürken (*Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1964, c. 5, s. 109) ya da 1230'da kemikleri yeni San Francesco Kilisesi'ne nakledilirken (Rosalia Bonito Fanelli ve başkaları, *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, Assisi 1980, s. 14, 78-81, kat. no. 17-18 ve res. 1-4) tabutuna bu örtüler serilmişti. Ayrıca bkz. İkinci Bölüm, not 13. İslam dokumalarının Ortaçağ Avrupası'nda kilise giysilerinde yaygın olarak kullanımı hakkında bkz. Rafique Ali Jairazbhoy, *Oriental Influences in Western Art*, Bombay 1965, s. 31-36.

19 Shalem 1996, s. 30, 56-66, 76-77, 132-135.

20 Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore ve Londra 1993, s. 224-237; Lisa Jardine, *Worldly Goods: A New History of Renaissance*, New York 1996, s. 6-19, 66-72. Yayınlanmış envanterlerin en önemlilerinin bir listesi için bkz. Thornton, s. 363-365; buradaki renk-

li Rönesans iç mekân illüstrasyonları vitrinlerde, şömine üstlerinde, yatak başlarında, özellikle de İtalyan evlerinin en kişisel köşeleri olan yatak odası ve çalışma odası tasvirlerinde Doğu işi objeleri gösterir. Tablo ve heykeller dışındaki dekoratif objelerin bir listesi John Kent Lydecker'in alıntıladığı bazı Floransa envanterlerinde bulunabilir ("The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence," dok. tezi, Johns Hopkins University 1987.) Bir kudret işareti olarak koleksiyonculuğun ve sanat zevki yönlendiricisi olarak koleksiyoncuların önem kazanması hakkında bkz. Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londra ve New York 1992, s. 53-57.

21 Bkz. Thornton, res. 35.

22 Lightbown 1981, s. 450, 455, 471; *Eredità dell'Islam*, s. 39.

23 Örneğin Lightbown 1981, s. 445-448; O. Grabar 1990, "Europe and the Orient," s. 5.

24 Arthur Lane, *Italian Porcelain, with a Note on Buen Retiro*, Londra 1954, s. 2; John Carswell, *Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World*, sergi kat., David and Arthur Smart Gallery, University of Chicago, Chicago 1985, s. 16; Edward A. Maser, "European Imitators and Their Wares," *Carswell* 1985 içinde, s. 37-38; Arthur Christopher Moule ve Paul Pelliot, ed., *Marco Polo: The Description of the World*, Londra 1976, c. 1, s. 352.

25 Doğu ile Batı arasındaki mimari ilişkilerin özel sorunları hakkında bkz. Deborah Howard, *Venice and the East: The Impact of Islamic World on Venetian Architecture, 1100-1500*, New Haven, Conn. ve Londra 2000, s. xiv-xv, 43-62; Oleg Grabar, "Islamic Architecture and the West: Influences and Parallels," *Islam and the Medieval West* içinde, ed. Stanley Ferber, sergi kat., University Art Gallery, Binghamton, N.Y. (Binghamton, N.Y, 1975), s. 60-66; Ernst J. Grube, "Elementi islamici nell'architettura veneta del Medioevo," *Bolletino del Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio* 8 (1966), s. 231-356.

26 Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960, s. 70-73, 89-90, 97; Deborah Howard, *The Architectural History of Venice*, Londra 1980, s. 27-35; André Grabar, "The Byzantine Heritage," *Treasures of Venice* içinde 2. böl., ed. Michelangelo Muraro ve André Grabar, Cenevre 1963, s. 26-41.

27 Örneğin Howard 2000, s. 101-109, 133-169, 171-180; Deborah Howard, "Venice and Islam in the Middle Ages: Some Observations on the Question of Architectural Influence," *Architectural History* 34 (1991), s. 59-74; Howard 1980, s. 38-45, 77-85; Grube 1966, s. 246-248; Giovanni Lorenzoni, "Sui problematici rapporti tra l'architettura veneziana e quella islamica," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana el'arte islamica, Venedik 1989, s. 101-105.

28 Tarihi arka plan için bkz Christine Smith, *The Baptistry of Pisa*, New York ve Londra 1978, s. 15-28; Gino Benvenuti, *Storia della Repubblica di Pisa*, Pisa 1982, s. 21-50; Janet Ross ve Nelly Erichsen, *The Story of Pisa*, 1909, tekrar basım, Nedelen-Liechtenstein 1970, s. 8-25. Antik Roma yapı malzemelerinin kullanımı hakkında bkz. Peroni, c. 1, s. 153-164; P. F. Brown 1996, s. 8-9. Dış süslemelerin İslami özelliği konusunda bkz. O. Grabar 1975, s. 63; Walter Horn, "Romanesque Churches in Florence: A Study in Their Chronology and Stylistic Development," *Art Bulletin* 25 (1943), s. 130-131; Enzo Carli, *La Piazza del Duomo di Pisa*, Roma 1956, s. xiv-xvi; John Beckwith, "The Influence of Islamic Art on Western Medieval Art," *Apollo* 103 (Nisan 1976) s. 274-275, Grabar hariç hepsi resimli.

29 Bkz. Derek Hill ve Lucien Golvin, *Islamic Architecture in North Africa*, Londra 1976, res. 111.

30 Aksi bir iddiaya göre, bazı 13. yüzyıl Pisa geometrik mermer kakma süslemelerinde o çağdaki Mısır ve Suriye ahşap oymacılığı öyle inceden inceye taklit edilmişti ki, Pisalıların ellerinde mutlaka oradan getirtilen, kapı ya da kafes gibi taşınabilir bir model vardı; Rachel Meoli Toulmin, "Pisan Geometric Patterns of the Thirteenth Century and Islamic Sources," *Antichità Viva* 16, sayı. 1 (1977), s. 3-12.

31 Sicilya'nın Norman dönemi ekonomisi ve toplumu için bkz. Shelomo D. Goitein "Sicily and Southern Italy in the Cairo Geniza Documents," *Archivio storico per la Sicilia orientale* 67 (1971), s. 9-13, 16; Endülüslü bir Müslüman olan İbni Cübeyr'in seyahatnamesi Francesco Gabrieli ve Umberto Scerrato'nun şu eseri içinde yer alıyor: *Gli arabi in Italia: Cultura, contatti e tradizione*, 2. bas., Milano 1985, s. 738-745. Kraliyet Sarayı Şapeli için bkz. Umberto Scerrato, "Arte normanna e archeologia islamica in Sicilia," *I Normanni: Popolo d'Europa 1030-1200* içinde, ed. Mario D'Onofrio, sergi kat., Palazzo Venezia, Roma, (Venedik 1994), s. 339-349; Slobodan _ur_i_, "Some Palatine Aspects of the Cappella Palatina in Palermo," *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987); s. 125-144; Gabrieli ve Scerrato, s. 302-303, 359-396; Giovanna Ventrone Vassallo, "La Sicilia islamica e postislamica dal IV/X al VII/XIII secolo," *Eredità dell'Islam*, s. 185-188, hepsi resimli.

32 Normal olarak alçı sıvayla uygulanan mukarnaslı tonoz 11. yüzyılın sonunda ya da 12. yüzyılın başında Orta Asya ile İran'da ortaya çıktı ve Batı'daki İslam mimarisinde yaygınlaşması için bir yüzyıl daha gerekecekti. Fas'ta, Fez kentindeki el-Karaviyyun Camisi'nde 1135-1142/43 yıllarında ahşap bir mukarnas yapılmıştı (Gabrieli ve Scerrato, s. 328), başka birisi de aşağı yukarı 12. yüzyılın ortasında Konstantinopolis'teki imparatorluk sarayının büyük salonunda (Mouhroutas) gerçekleştirilmişti (_ur_i_, s. 141-142; Scerrato 1994, s. 346, 348). İranlı bir sanatçı tarafından planlanan Mouhroutas, Palermo'daki tavanın süslemesine benzeyen, İran üslubunda giysiler giymiş figürlerin bulunduğu boyalı ve altın varaklı bir süslemeye sahipti. Normanlar'ın, iyi ilişkiler sürdürdükleri yakın İslam ülkelerinden –resimlerin üslubu Fatımi dönemi Mısır'ını ve Suriye'yi akla getiriyor– mukarnas yapabilecek marangoz ve ressamlar getirtmiş olmaları gerektiği ve Konstantinopolis'te o dönemde moda olan mimari üslubun Normanlar'ı böyle bir tavan yapmaya teşvik ettiği iddia edilmiştir, ancak Fez ve Konstantinopolis'teki mukarnaslardan hangisinin daha eski olduğu belirsizdir.

33 Venedik'in Suriye ve Mısır'daki erken dönem ticari imtiyazları ve 13. yüzyılın ortasında Şam'daki ticari faaliyeti için bkz. Wilhelm von Heyd, *Histoire du commerce du Levant au Moyen Âge*, Leipzig 1885-1886, c. 1, s. 374-375, 411-416.

34 İlk başta Ulu Cami avlu girişinin üst tarafında yer alan alçı sıvalı pencere kafesleri Porta Sant'Alippio üstünde yer alanlarla büyük benzerlik gösterir; Ulu Cami'dekilerin 1893 yangınından önce Bonfils stüdyosu tarafından fotoğrafları çekilmişti; bkz. Keppel Archibald Cameron Creswell, *Early Muslim Architecture*, Oxford 1932, c. 1, s. 111-112, 118-119 ve lev. 35b-c; bkz. ayrıca Howard 2000, res. 126.

35 Demus, s. 104-105; Grube 1966, s. 247; Lorenzoni, s. 89; Howard 2000, s. 99-109; Howard 1991, s. 61-63.

36 Hill ve Golvin, bkz. res. 8 (İbni Tulun Camisi, bitirildiği tarih 879), res. 23 (el-Ezher Camisi, bitirildiği tarih 972) ve res. 48 (Sultan Baybars Camisi, 1262/63).

37 Kahire'ye yapılan konsolos ziyaretleri için bkz. Heyd, c. 1, s. 176.

38 Bkz. Howard 2000, s. 88-94 ve res. 94, 100, 111; P. F. Brown 1988, s. 33-37, 146 ve res. 16, 84.

39 Bunu ilk kez ortaya atan Demus oldu, bkz Demus 1960, s. 105; ayrıca bkz. P. F. Brown 1996, s. 24. Howard (2000, s. 65-109) San Marco'daki 12. ve 13. yüzyıl mozaikleri içinde Mısır kökenli başka bir öğe olup olmadığını araştırır.

40 Carol Herselle Krinsky, "Representations of the Temple of Solomon before 1500," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970), s. 6; Howard 2000, s. 200-204; Howard 1991, s. 67.

41 Howard 2000, s. 171-180; Howard 1991, s. 65-71; Howard 1980, s. 79-85; Edoardo Arslan, *Gothic Architecture in Venice*, çev. Anne Angel, Londra 1991, s. 141-143, 148-149.

42 Bkz. Birinci Bölüm. Venediklilerin, çok sayıda Venedik soylusu Karadeniz ticaretine yoğun yatırım yaptığı için 1340'ların sonunda ve 1350'lerin başında Mısır ve Suriye'yle ticareti geliştirme konusunda duraksadıklarına dair bir takım bulgular var; Eliyahu Ashtor, *Levant Trade in the Later Middle Ages*, Princeton, N.J., 1983, s. 69-73. Moğolların iktidarı kaybetmesinden ve yerel sultanın Venedik ticaretini teşvik etmeye kalkışmasından sonra, az sayıda Venedikli tüccar 1360 ve 1370'lerde Tebriz ve Sultaniye'de hâlâ faaldi; Luciano Petech, "Les marchands italiens dans l'empire mongol," *Journal asiatique* 250 (1962), s. 569-570.

43 Buhara'nın ayakta kalan en ünlü anıtı olan 1127-29 yapımı Kalyan Camisi minaresi için bkz. John Lawton, *Samarkand and Bukhara*, Londra 1991, s. 83-84, 92-93, bu kitabın resimleri yöredeki benzer anıtları içerir. Bu üsluptaki tuğla işçiliği için bkz. Arthur Upham Pope, *Persian Architecture: The Triumph of Form and Color*, New York 1965, s. 139-144, resimli.

44 Olcaytu'nun türbesi, ayrıca sırlı tuğla ve çini süslemenin gelişimi için bkz. Douglas Pickett, *Early Persian Tilework: The Medieval Flowering of "Kashi,"* Madison, N.J. ve Londra 1997, s. 21, 31-41, 53, 65-75. İran tarzı süslemenin 14. yüzyılın ortasından önceki başka örnekleri için bkz. Pickett, lev. 55 ve 61; Derek Hill ve Oleg Grabar, *Islamic Architecture and Its Decoration*, Chicago ve Londra 1964, res. 206, 233, 314.

45 Bkz. Bernhard Degenhart ve Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1400*, böl. 2, c. 1 (Berlin 1980), s. 26, 37; Helmut Boese, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden 1966, s. 184-185; Anna Lomazzi, "Primi Monumenti del Volgare." *Storia della cultura veneta* içinde, Vicenza 1976, c. 1, s. 609-612; Lorenzo Renzi, "I primi volgarizzamenti: Il 'Cato' e il 'Panfilo' del Codice Saibante-Hamilton." *Storia della cultura veneta* içinde, Vicenza 1976, c. 1, s. 629, 631. 14. yüzyıl İtalyan tablolarındaki Moğol resimleri ve giysileri Dokuzuncu Bölüm'de ele alınıyor. Howard (2000, s. 53-59, 100 ve res. 48, 229) İtalyan gezginlerin ülkelerine dönerlerken, kareli kâğıt üstünde, geç dönem örneklerine benzeyen böyle geometrik şablonlar bulunan İslam çizimlerini yanlarında getirmiş olabileceklerini ileri sürer.

46 Ashtor 1983, s. 66-70.

47 Bkz. Howard 1991, res. 17. İslam tarzı mazgalların başka örnekleri Howard'da alıntılanmıştır (2000, s. 127-128, 164, 178 ve res. 149, 151, 152).

48 Howard 1991, s. 67 ve res. 15, 16; ayrıca Howard 2000, s. 142-146 ve res. 62, 69; bu resimlerde Howard İskenderiye'deki bir kapı boşluğuna ait 19. yüzyıl çizimlerinin ve Halep'teki bir 11. yüzyıl minaresi çiziminin röprodüksiyonlarını verir.

49 Howard 2000, s. 133-169; Howard 1991, s. 68-69.

Birinci Bölüm

1 Ragei El Mallakh ve Dorothea El Mallakh, "Trade and Commerce," *The Genius of Arab Civilization, Source of Renaissance* içinde, ed. John Hayes, 3. bas., New York ve Londra 1992, s. 251-254; Frederic C. Lane, *Venice: A Maritime Republic*, Baltimore ve Londra 1973, s. 67-69.

2 Heyd, c. 1, s. 131-138, 152-161, 313-333. Örneğin Pisa, Haçlıların, silahların ve hacıların naklini üstlendi; denizde el koyulan malları sattı; ayrıca Lazkiye ve Akra arasındaki kıyıda kendisine bağışlanan topraklarda antrepo, hamam, fırın, değirmen ve kuyular inşa etti. Pisa yurttaşları Kutsal Topraklar'da ayrıcalıklara sahip olup himaye görüyorlardı; buralarda hem Hıristiyan, hem Müslümanlarla iş yapıyorlardı ve Pisalı tüccarların ta Babil'de bile bir ticaret istasyonları vardı; Ross ve Erichsen, s. 17-18.

3 Bizans'taki Venedik imtiyazları için bkz. Roberto S. Lopez, "Il problema della bilancia dei pagamenti nel commercio di Levante," *Venezia e il Levante fino al secolo XV* içinde, ed. Agostino Pertusi, Floransa 1973, c. 1, böl. 1, s. 441.

4 Heyd, c. 1, s. 374-375, 411-416.

5 Bunlar, Francesco Pegolotti'nin 14. yüzyılın başlarında derlediği bir ticaret elkitabına göre, Şam ve Kıbrıs'tan ihraç edilen mallardı; Marco Spallanzani, *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*, Floransa 1978, s. 42-43. Bkz. ayrıca Ugo Tucci, "Il commercio veneziano e l'oriente al tempo di Marco Polo," *Marco Polo Venezia e l'Oriente* içinde, ed. Alvise Zorzi, Milano 1981, s. 56, 64-65. Pegolotti için bkz. aşağıda not 11.

6 Pegolotti Tunus'un ihraç malları arasında sırlı ve boyalı çanak çömleği, deri, yün ve kürkleri sayar; Spallanzani 1978, s. 43. Ayrıca bkz. Michael A. Cook, "Economic Developments," *The Legacy of Islam* içinde, ed. Joseph Schact ve Clifford Edmund Bosworth, 2. bas., Oxford 1974, s. 232-234; Giorgio Fedalto, "Stranieri a Venezia e Padova," *Storia della cultura veneta: Dal primo Quattrocento al Concilio di Trenta* içinde, Vicenza 1980, c. 3, böl. 1, s. 525.

7 Esin Atıl, *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*, sergi kat., Smithsonian Traveling Exhibition Service, Washington (Washington 1981), s. 12-15; Sean Gough, "The Mamluk Sultanate," *Hali* 4 [metinde yanlışlıkla "43" –ç.n.], sayı 1 (1981), s. 33; Giuliano Lucchetta, "L'Oriente Mediterraneo nella cultura di Venezia tra il Quattro e il Cinquecento," *Storia della cultura veneta: Dal primo Quattrocento al Concilio di trenta* içinde, Vicenza 1980, c. 3, böl. 2, s. 407.

8 Heyd, c. 2, s. 25-37; F. C. Lane, s. 82, 130-131; Francesco Gabrieli, "Venezia e i Mamelucchi," *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento* içinde, ed. Agostino Pertusi, Floransa 1966, s. 421.

9 Thomas T. Allsen, *Commodity and Exchange in the Mongol Empire: A Cultural History of Islamic Textiles*, Cambridge 1997, s. 11-45.

10 İran ve Orta Asya'daki İtalyan ipekli ticareti için bkz. Ashtor 1983, s. 57-63; Petech, s. 560, 568-570; Anne E. Wardwell, "Flight of the Phoenix: Crosscurrents in Late Thirteenth to Fourteenth Century Silk Patterns and Motifs," *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 74 (1987), s. 2-4; Jacques Anqueteil, *Routes de la soie: Des déserts de l'Asie aux rives du monde occidental, vingt-deux siècles d'histoire*, Paris 1992, s. 215-230; Fernand Braudel, *Civilization and Capitalism, Fifteenth-Eighteenth Century*, c. 3, *The Perspective of the World*, New York 1984, s. 118-119. Etkileyici yeni başkent Sultaniye neredeyse Tebriz kadar büyüktü, ama Sultaniye'nin nüfusu ve önemi Olcaytu'nun 1316'daki ölümünden sonra azaldı; Pope, s. 172; Pickett, s. 65-66.

11 Pegolotti çok sayıda denizaşırı ticari temsilcinin önceki dönemlere ait raporlarından ve kendisinin Kıbrıs'taki tecrübelerinden, Doğu Akdeniz ile Karadeniz limanları ve Asya'nın kervan merkezlerine dair pratik bilgiler derledi; Ceneviz standartlarını kullanarak yerel gümrükleri, vergileri, para birimlerini, ağırlık ve ölçüleri karşılaştırmalı olarak liste etti. Bkz. Heyd, c. 2, s. 221-252; Roberto S. Lopez, "Venezia e le grande linee dell'espansione commerciale nel secolo XIII," *La civiltà veneziana nel secolo di Marco Polo* içinde, ed. Riccardo Bacchelli, Floransa 1955, s. 55; Petech, s. 549, 552, 554, 558-559; Anqueteil, s. 229-230; Henry Yule, çev. ve ed., *Cathay and the Way Thither*, c.3, *Missionary Friars: Rashiduddin, Pegolotti, Marignoli*, Hakluyt Society Publications, 2. dizi, Londra 1914, c. 37, s. 138-164.

12 Heyd, c. 2, s. 44-45, 73-131, 217; Ashtor 1983,s. 38-44, 54-60. Moğolistan'a giden yolların özlü bir tasviri için bkz. F. C. Lane, s. 79-85, 129-131.

13 Lajazzo'ya gönderilen Venedik elçilik heyetleri 1307, 1310 ve 1317'de belgelenmiştir; Ashtor 1983, s. 38-44.

14 Petech, s. 557, 559-569.

15 Petech, s. 552-558.

16 Horace K. Mann, *The Lives of the Popes in the Middle Ages*, c. 17, Londra 1931, s. 38-69; Kenneth M. Setton, *The Papacy and the Levant (1204-1571)*, Philadelphia 1976, c. 1, s. 97-98, 115-117, 120, 133, 146-147; Petech, s. 561-567.

17 Petech, s. 566.

18 Mann, c. 17, s. 47.

19 Bu dokumalardan bazıları kilise giysilerine dönüştürülmüş (envanter no. 825, 907, 920, 932, 933, 946, 949, 963, 978, 987, 1000) ve ellisi kumaş parçaları olarak kaydedilmişti (envanter no. 1143-1172): Émile Molinier, *Inventaire du trésor du Saint Siège sous Boniface VIII (1295)*, Paris 1888.

20 Christopher Dawson, ed., *Missions to Asia: Narratives and Letters of the Franciscan Missionaries in Mongolia and China in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New York 1966, s. xv-xxxiv; Mann, c. 17, s. 82-105; Igor de Rachewiltz, *Papal Envoys to the Great Khans*, Stanford, Calif. 1971, s. 84-103, 149-180.

21 Mann, c. 17, s. 40-42; Setton 1976, c. 1, s. 115-133.

22 Rachewiltz, s. 171-174; Mann, c. 17, s. 90-96; Dawson, s. xxxi-xxxiii.

23 Rachewiltz, s. 176; Mann, c. 17, s. 68; Petech, s. 568.

24 Girişimin ayrıntılarını, yolda ölen Giovanni Loredan'ın mirasçılarının açıklamalarından, bir de sermayeyi veren, daha sonra da yatırımını kurtarmak ve kârları paylaşmak için dava açan kayınpederinden ediniriz: Lopez 1955, s. 51-60; Roberto S. Lopez, "I successori di Marco Polo e la febbre della seta," *Marco Polo, Venezia e l'Oriente* içinde, ed. Alvise Zorzi, Milano 1981, s. 289-290; Petech, s. 559. Giovanni ile kayınpederi arasındaki, değişik kişilerin girişime sermaye ve emek katkısında bulunduğu bu *colleganza* [ortaklık] anlaşması 14. yüzyılda gözden düştü, bununla birlikte değişen ticari uygulamalarla aile girişimleri desteklenmeye devam etti; F. C. Lane, s. 138-140; Petech 551.

25 Âdet olduğu üzere bu hediyeler, yabancıların sultana sunmak için getirdikleri "hediyeler"den kat kat daha değerliydi. 1333'ten 1342'ye kadar Delhi'de kalan Faslı ünlü gezgin İbni Battuta, sultanın cömertliğini ve bundan çıkar sağlayan Doğulu tüccar akınını canlı bir dille tasvir etti; bkz. Ibn Battuta, *Travels in Asia and Africa, 1325-1354*, çev. ve ed. Hamilton Alexander Rosskeen Gibb, New York

1969, s. 184-214. İbni Battuta Delhi'de herhangi bir Avrupalı olduğundan söz etmedi. Avrupalılar orada kuşkusuz nadiren görülüyordu, dil ve kültür farkları da Müslümanlar ile Hıristiyanlar arasındaki temasları herhalde sınırlandırıyordu; Lopez 1955, s. 58-59.

26 Bkz. Donald L. Hill, "Mechanical Technology," *The Genius of Arab Civilization, Source of Renaissance* içinde, ed. John Hayes, 3. bas., New York ve Londra 1992, s. 233-238.

27 1252'de tedavüle sokulan Floransa florini ve 1284'te tedavüle sokulan Venedik dukası 3.56 gram saf altın içeriyordu; Herbert E. Ives, "The Venetian Gold Ducat and Its Imitations," ed. Philip Grierson, *Numismatic Notes and Monographs* 128 (1954), c. 1, s. 5. Bunların modern A.B.D. doları karşılığı, altının değerinin, ons'u 300 $ olarak alınmasına dayanıyor (300 $ 3.56'yla çarpılıp 28.35'e bölünüyor [her onsdaki gram miktarı] sonra dukanın miktarıyla çarpılıyor). Bu dönemde genellikle kullanılan İngiliz fiyat endeksini temel alan karşılıklar, bu miktarın iki katından fazladır; bkz. Peter Spufford, *Handbook of Medieval Exchange*, Londra 1986, s. 198-201, 335.

28 Doğu'ya ihraç edilen Avrupa dokumaları için bkz. Heyd, c. 2, s. 706-710; Braudel 1984, s. 111.

29 Maffeo ve Niccolò Polo'nun, ellerindeki Venedik işi cam mücevheratı 1260'larda Çin'de değerlerinin iki katında malla takas ettikleri biliniyor ve Venedik Senatosu 1338'de Cenevizli bir tüccara, Venedik gemileriyle seyahat etmesi şartıyla, Çin'e götürmek üzere 1.000 dukalık cam mücevher almasına izin verdi, ama tüccar bu teklifi reddetti. Öte yandan 1286'da İran'ın İlhanlı sultanına cam mücevherat sunan iki Venedikliye hiçbir ödeme yapılmadı. Bkz. Lopez 1955, s. 50-51; Petech, s. 555, 561.

30 Memluk, Ermenistan ve Moğol topraklarında inci genel olarak gümrüksüzdü; bkz. Heyd, c. 1, s. 378, 412; Lopez 1955, s. 59; Franco Brunello, *Marco Polo e le merci dell'Oriente*, Vicenza 1986, s. 103-104. Garip şekilde, belgesel kaynaklarda, lacivert taşından elde edilen değerli bir mavi pigment olan lacivert boyadan (ultramarin) söz edilmez, oysa Marco Polo sözde Kuzeydoğu Afganistan'da bunun çıkarıldığını görmüştü; altın varak gibi, bu lacivert boya en iyi Avrupa tablolarında özel tahsisle kullanılıyordu. Dönüş yolculuğunda İtalya'ya taşınacak ideal bir maddeydi ve böylelikle karayolundan Akdeniz'e nakledilen pahalı "baharat"tan biri olurdu –baharat terimi, boyarmaddeleri de içeriyordu; bkz. Rutherford J. Gettens ve George L. Stout, *Painting Materials: A Short Encylopaedia*, New York 1966, s. 165-167; Brunello, s. 89-90.

31 Braudel 1984, s. 116, 118-119; Gabrieli, s. 421; Ashtor 1983, s. 66-132; Eliyahu Ashtor, "Observations on Venetian Trade in the Levant in the Fourteenth Century," *East-West Trade in the Medieval Mediterranean* içinde, tekrar basım, sayı 6, ed. Benjamin Z. Kedar, Londra 1986, s. 533-560.

32 F. C. Lane, s. 285-286; J. Michael Rogers, "The Gorgeous East: Trade and Tribute in the Islamic Empire," *Circa 1492: Art in the Age of Explanation* içinde, ed. Jay E. Levenson, sergi kat., National Gallery of Art, Washington, (New Haven, Conn. ve Londra 1991), s. 70-72.

33 F. C. Lane, s. 124-134, 337-339, 348-352; Lucchetta 1980, "L'Oriente Mediterraneo," s. 408.

34 Lucchetta 1980, "L'Oriente Mediterraneo," s. 408; Paolo Preto, *Venezia e i turchi*, Floransa 1975, s. 26.

35 Venedik, Ceneviz filosunu 1380'de Adriyatik'te yendi ve 1386'da Adriyatik girişindeki Korfu Adası'nı ele geçirdi; F. C. Lane, s. 186-198; Braudel 1984, s. 118-119. Cenova, Karadeniz güzergâhı üstünde sahip olduğu yerlerin çoğunu 1334-1423 arasında Osmanlılara terk ettikten sonra ticaretini Mağrip ve İberya Yarımadası'yla yoğunlaştırdı; bkz. Lopez 1973, s. 450.

36 Heyd, c. 2, s. 430-438; Lucchetta 1980, "L'Oriente Mediterraneo," s. 409; Howard 2000, s. 36, 120-131. Venediklilerin İskenderiye'de iki fundukları vardı.

37 Ashtor 1983, s. 407. Venedik'in Kahire sultanı nezdindeki elçisi, ticaret semtinin dışında oturmaya izin verilmediğinden 1375'te Şam'daki elçilik binasını genişletmeyi denedi; Ashtor 1983, s. 122-123.

38 Fondaco de' Turchi kurumu hakkında bkz. Ugo Tucci, "Tra Venezia e mondo turco: I mercanti," *Venezia e i turchi: Scontri e confronti di due civiltà* içinde, Milano 1985, s. 51-52. Bu sarayın önceki kullanımı hakkında bkz. Fedalto, s. 524; Thomas Okey, *The Old Venetian Palaces and Old Venetian Folk*, Londra 1907, s. 263-264.

39 Heyd, c. 2, s. 430, 434-438, 456-458; Rachel Ward, "Metallarbeiten der Mamluken-Zeit: Hergestellt für den Export nach Europa," *Europa und der Orient, 800-1900* içinde, ed. Gereon Sievernich ve Hendrik Budde, sergi kat., Berliner Festspiele, Berlin 1989, s. 208-209. Müslümanların imansızlarla doğrudan temas, onların dillerini öğrenme ya da ülkelerine yolculuk etme konusundaki gönülsüzlükleri de kültürlerarası temasları kısıtladı; bkz. Bernard Lewis, *The Muslim Discovery of Europe*, New York ve Londra 1982, s. 71-80, 89-106, 121-129.

40 Ashtor 1983, s. 253-254, 397-398.

41 Atıl 1981, s. 16-18; Gough, s. 34.

42 Eliyahu Ashtor, "L'Exportation des Textiles occidentaux dans le Proche Orient musulman au bas Moyen Âge, 1370-1517." *East-West Trade in the Medieval Mediterranean* içinde, tekrar basım, sayı 4, ed. Benjamin Z. Kedar, Londra 1986, s. 303-308.

43 Baker 1995, s. 78; Eliyahu Ashtor, "L'Apogée du commerce vénitien au Levant: Un nouvel essai d'explication," *Technology, Industry, and Trade: The Levant versus Europe, 1250-1500* içinde, tekrar basım, sayı 6, ed. Benjamin Z. Kedar, Hampshire, U.K. ve Brookfield, Vt. 1992, s. 318-319; Ashtor 1983, s. 200-206; Gough, s. 34.

44 Ruy Gonzalez de Clavijo, *Embassy to Tamerlane, 1403-1406*, çev. Guy le Strange, Londra 1928, s. 287-288.

45 Atıl 1981, s. 53; Ward 1989, s. 205-206; J. Michael Rogers, "To and Fro: Aspects of Mediterranean Trade and Consumption in the Fifteenth and Sixteenth Centuries," *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée (1990-1992)* içinde *Villes au Levant: Hommage à André Raymond*, c. 55-56, s. 62-66.

46 Atıl 1981, s. 118; Ashtor 1983, s. 211-212.

47 Ashtor (1992, s. 320-322, 324-326) şöyle bir önermede bulunur: Basra Körfezi ile Kızıldeniz'den Mısır ve Suriye yönünde yürütülen ticareti yüzyıllarca kontrol eden tüccar ailesi Karamis'in çöküşü ve Sultan Barsbay'ın üretim karşıtı tekelci politikaları hem Venedik'in ticari üstünlüğüne, hem Memlukların çöküşüne katkıda bulundu. Cook (s. 242-243) İtalyan tüccarların hükümetleri üstündeki etkilerinin onlara kritik bir avantaj sağladığını, çünkü o dönemin İslam dünyasındaki tüccarların siyasi güçleri olmadığını gözlemler.

48 Bkz. Atıl 1981, s. 17-18.

49 Lopez 1973, s. 448-450.

50 Goldthwaite, s. 13-20; 40-52, 211-214, 225-232; Jardine, s. 6-19, 33-34, 66-72.

51 Floransa'nın 1421'de Livorno limanını Cenova'dan satın almasından sonra, Floransa Senyörü Venedik'in muazzam kârlar sağlamakta olduğu İskenderiye'ye yelken açacak iki ticaret kadırgasının ve daha küçük altı silahlı geminin yapımını denetleyecek altı *consoli di mare* [deniz konsolosu –ç.n.] atadı. Ertesi yıl, kendilerine sanatların teşviki ve geliştirilmesi için ek sorumluluklar

yüklendiğinden konsolosların sayısı artırıldı. Scipione Ammirato, *Istorie fiorentine*, ed. Scipione Ammirato il Giovane, Floransa 1826, c. 6, s. 420-421, 432-433.

52 Clavijo, s. 119-120. Yerel asilzade, muhtemelen Anadolu'dan gelen güzel bir tiftik parçası da alıncaya kadar tatmin olmamıştı.

53 Heyd, c. 2, s. 469; Ashtor 1986, "L'Exportation des textiles," s. 369.

54 Rogers 1990-1992, s. 60.

55 Braudel 1984, s. 119. F. C. Lane (s. 228-229), Mocenigo'nun, sözlerinin genel olarak Venedik dış politikasıyla ilgili olmakla birlikte, özellikle Lombardiya'daki Filippo Maria Visconti'yle bir savaşa karşı çıktığına işaret eder.

56 Gabrieli, s. 424-427; F. C. Lane, s. 288.

57 Preto, s. 26-27; Lucchetta 1980, "L'Oriente Mediterraneo," s. 376.

58 *Bailo*'nun görev süresi iki yıldan bire indirildi, kendisi de neredeyse tüm kişisel vergi muafiyetlerini kaybetti; 1537 ve 1570'teki düşmanlık dönemlerinde hapse ya da ev hapsine maruz kaldı; Bruno Simon, "I rappresentanti diplomatici veneziani a Costantinopoli," *Venezia e Turchi: Scontri e confronti di due civiltà* içinde, Milano 1985, s. 56, 57.

59 Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, gözden geçirilmiş 2. bas., çev. Siàn Reynolds, New York 1976, c. 1, s. 388-389; Fulvio Salimbeni, "I turchi in terrafirma," *Venezia e i turchi: Scontri e confronti di due civiltà* içinde, Milano 1985, s. 232.

60 Ugo Tucci, "Mercanti, viaggiatori, pellegrini nel Quattrocento," *Storia della cultura veneta, dal primo Quattrocento al Concilio di Trenta* içinde, Vicenza 1980, c. 3, böl. 2, s. 325-326.

61 Franz Babinger, *Mehmed the Conqueror and His Time*, çev. Ralph Manheim, ed. William C. Hickman, Princeton, N.J. 1978, s. 368-378.

62 Tucci 1985, s. 38.

63 Bkz. yukarıda not 51; Ammirato, c. 6, s. 426-429, 432-434; Silvia Auld, "Kuficising Inscriptions in the Work of Gentile da Fabriano," *Oriental Art*, yeni dizi 32 (1986), s. 247, 254.

64 John Wansbrough, "Venice and Florence in the Mamluk Commercial Privileges," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies 28* (1965), s. 483.

65 Cosimo dei Medici, Konsil döneminde *gonfaloniere* idi; Ammirato, c. 6, s. 270-272, 289-290. [*Gonfaloniere*: Kelime anlamı *gonfalon* denilen bayrağın taşıyıcısı demek olup Ortaçağın İtalyan kent devletlerinde Yüksek Sulh Hâkimi'nin unvanıydı –ç.n.]

66 Julian Raby, "Court and Export: Part 1. Market Demands in Ottoman Carpets, 1450-1550," *Oriental Carpet and Textile Studies 2* içinde, 1986, s. 32.

67 Babinger, s. 381-388, resimli; ayrıca bkz. Dokuzuncu Bölüm.

68 Ashtor 1992, s. 312.

69 1479'da Lorenzo dei Medici'ye gelen bir Türk elçilik heyeti gravürcüler, ahşap oymacılar, kakmacılar ve tunç heykel yapan sanatçılar talep etti; bunlardan bazılarının gönderildiği sanılıyor; Marco Spallanzani, "Fonti archivistiche per lo studio dei rapporti fra Italia e l'Islam: Le arti minori nei secoli XIV-XVI," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 85.

70 Sultanın dukaya yazdığı ve elçi Giovanni Emo'nun Venedik'e götürdüğü mektupta hediyelerin listesi verilir; Gabrieli, s. 431.

71 Rogers 1990-1992, s. 62; Lightbown 1981, s. 451-452 ve res. 309.

72 Memluk sultanları 1442'de Duka Foscari, 1447'de Fransa Kralı VII. Charles, 1461'de Duka Malipiero, 1470'te Kıbrıs Kraliçesi Catherine Cornaro, 1490'da Duka Barbarigo, 1498 ve 1508'de Venedik senyörüne Çin porseleni gönderdi; Heyd, c. 2, s. 697, not 7. Porselen, Anjou hanedanından gelen Napoli ve Sicilya Kraliçesi Maria'nın 1323'teki vasiyetinde listelendi; aynı aile Dublin'de bulunan İrlanda Milli Müzesi'ndeki 14. yüzyılın başından kalma Yuan Gagnières-Fonthill Vazosu'nun da belki sahibiydi; Béla Krisztinkovics ve Maurizio Korach, "Un antico documento sulla porcellana cinese in Europa," *Faenza* 53 (1967), s. 27, 29-30.

73 Geç Yuan (1279-1368) ve erken Ming hanedanları sırasında ihraç edilen porselenin çoğu İran'a gitti ve Çin'de yaşayan Müslüman tüccarlarca nakledildi; mavi-beyaz renkli porselen eşyanın hem süsleyici desenlerinde, hem şekillerinde İslam seramikleri ile maden işlerinin etkisi vardı. Memluk egemenliği altındaki Mısır ve Suriye'ye yapılan porselen ihracatı, Amiral Zheng He'nin yönettiği, Hint Okyanusu ve Kızıldeniz'e yönelik büyük Çin ticari seferleri sırasında muhtemelen arttı. Zheng, Çin uyruklu kişilerin uzun mesafeli deniz ticaretinde çalışmasının yasaklanmasının ardından, 1405-1433 arasında Arap gemilerinde çalışmaya devam etti. Memluk çömlekçileri 14. yüzyıl boyunca seladonu taklit ettiler ve 15. yüzyılda da mavi-beyaz porselen işlerinden güçlü bir şekilde etkilendiler. Seçkin Memlukluların piyasada giderek bollaşan Çin porselenini beğenmesinin, Memluk mineli cam sanayisinin yok olmasına katkıda bulunduğu ileri sürülmüştür. Bkz. Margaret Medley, "Chinese Ceramics and Islamic Design," *The Westward Influence of the Chinese Arts from the Fourteenth to the Eighteenth Century* içinde, ed. William Watson, Londra 1972, s. 3-6; John Ayers, "Early Ming Taste in Porcelain," *Victoria and Albert Museum Bulletin* 2 (1966), s. 21-25; Atıl 1981, s. 118, 149-151.

74 Christopher Hibbert, *The Rise and Fall of the House of Medici*, Londra 1974, s. 172. Egzotik hayvanlar ile hayvanat bahçelerinin tarihi için bkz. Jairazbhoy, s. 44-45. 15. yüzyılın başında Timurlenk'i görmek üzere Semerkant'a gitmekte olan İspanyol elçilik heyetine yolda Memluk sultanının bir elçilik heyeti de katıldı; Memluk heyetinin yanında altı devekuşuyla bir de zürafa vardı; Clavijo, s. 149, 226. Çin'in Ming hanedanı imparatorları, hediye aldıkları zürafaları, iyi talihin bir simgesi olan *qilin*'le [genellikle tek boynuzlu, geyik benzeri mitolojik hayvan –ç.n.] karıştırdılar; Louise Levathes, *When China Ruled the Seas: The Treasure Fleet of the Dragon Throne, 1405-1433*, New York ve Oxford 1994, s. 140-143, 149, 151, 172-173.

75 Timurlu bir saray sanatçısı tarafından İran'da imal edilen Tazza Farnese'nin Roma'ya nasıl geldiği kesin değil. Sultan Uzun Hasan onu Papa II. Paulus'a (1467-71) hediye etmiş olabilir, nitekim Lorenzo onun büyük antika koleksiyonundan birçok obje satın aldı. 10.000 florin değer biçilen Tazza, Lorenzo'nun en değerli parçasıydı. Rogers 1991, "The Gorgeous East," s. 73; *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico: La gemme*, ed. Nicole Dacos, Antonio Giuliano ve Ulrico Pannuti, sergi kat., Palazzo Medici-Riccardi, Floransa (Floransa 1973), s. 4, 71, 134 ve lev. 1; Julian Raby, "Exotica from Islam," *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe* içinde, ed. Oliver Impey ve Arthur MacGregor, Oxford 1985, s. 253, not 5.

76 Ashtor 1983, s. 248-249.

77 Ashtor 1986, "L'Exportation des textiles," s. 360.

78 Spallanzani 1989, s. 85; Goldthwaite, s. 20.

79 Adı bilinmeyen Fransız hacının gözlemleri Béatrix Ravà tarafından *Venise dans la littérature française depuis les origines jusqu'à la mort de Henri VI* adlı kitabında alıntılanır (Paris 1916, s. 70); bkz. ayrıca Fedalto, s. 525. Osmanlı elçisinin görevi hakkında bkz. Babinger, s. 378. Venedik hükümeti, yortu günlerinde ve yüksek mevki sahibi yabancıların ziyaretleri sırasında, kendi yurttaşlarına uyguladığı kısıtlayıcı yasaları sık sık kaldırıyordu; P. F. Brown, s. 168. Venedik Senatosu kâtibi Marin Sanudo, Osmanlı elçisi Heinican'ın Haziran 1525'teki ziyareti vesilesiyle alışılmış protokolü kayda geçirdi: Türk kıyafetli elçi ayın beşinde Senato'ya seslendi ve elçi ile maiyetine ayın sekizinde "alışıldığı üzere" (*iusta il consueta*) kırmızı renkte ipekli giysiler yollandı; *I diarii di Marino Sanuto*, Venedik 1879-1903, c. 39, sütun 23, 39. [Osmanlı elçisinin adının Türkçe yazılışını bulamadık. Bir kaynak 1525'te değil, ama 1530'da Venedik'e gönderilen ve adı bilinmeyen bir elçiden söz ediyor: Faik Reşit Unat, *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnâmeleri*, Ankara 1968, s. 222 –ç.n.]

80 Bkz. Tucci 1985, s. 38; Esin Atıl, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, sergi kat., National Gallery of Art, Washington (Washington 1987), s. 183 ve 231, not. 41.

81 Örneğin Arifi'nin çevrimyazısı 1558'de yapılan *Süleymanname*'sindeki bir minyatür (Topkapı Sarayı Müzesi, env. no. H. 1517, fol. 220a), Kanuni Sultan Süleyman ile iki okçusunu 1526'daki Mohaç Muharebesi'ni teftiş ederlerken İtalyan dokumaları giymiş olarak gösterir. Osmanlıların kazandığı bu savaşın ardından Macaristan Osmanlı egemenliği altına girdi; Atıl 1987, s. 89 ve res. 41b.

82 Hediyeler, Memluk yazar İbni İyas tarafından kayda geçirilmişti; J. Michael Rogers, "Carpets in the Mediterranean Countries, 1450-1500: Some Historical Observations," *Oriental Carpet and Textile Studies 2* içinde, 1986, s. 19-20.

83 Tahsin Öz, *Turkish Textiles and Velvets, Fourteenth-Sixteenth Centuries*, Ankara 1950, s. 26; Louise W. Mackie, "Rugs and Textiles," *Turkish Art* içinde, ed. Esin Atıl, Washington 1980, s. 360.

84 Gabrieli, s. 427; F. C. Lane, s. 289-291; Braudel 1976, c. 1, s. 543-544; Lucchetta 1980, "L'Oriente Mediterraneo," s. 409-415.

85 Karadan yapılan ithalatın dışında bırakılanlar altın ve gümüş işlemeli kumaşları, yünlüleri, baharat çeşitleri ve şekeri içeriyordu; Braudel 1976, c.1, s. 544.

86 Braudel 1976, c. 1, s. 545, 562; F. C. Lane, s. 291-293; Lucchetta 1980, "L'Oriente Mediterraneo," s. 427, 429, 431-432; Giuliano Lucchetta, "Viaggiatori e racconti di viaggi nel Cinquecento," *Storia della cultura veneta: Dal primo Quattrocento al Concilio di Trenta* içinde, Vicenza 1980, c. 3, böl. 2, s. 441, 445.

87 Braudel 1976, c.1, s. 548, 552, 565-566.

88 Müzakereler 1518 Haziranı'nda başladı, ama Wolsey'in altmış kadar "Şam işi" halı aldığı 1520'nin Ekim ayına kadar hiçbir yere varmadı. Wolsey'in alışılmadık derecede yüksek talebi Senato'nun onayını gerektiriyordu ve Senato'nun sürekli hediye fonuna, tüccar bağışlarıyla ve bazı elçi hediyeleriyle ilavede bulunmak zorunlu olmuştu. Wolsey'in belirttiği halılar ilk kez Kahire'de 15. yüzyılın sonuna doğru yapılan Memluk halılarındandı ya da onunla yakından bağlantılı olan ve çoğu zaman Şam'la ilişkilendirilen Memluk benzeri halılardandı; Kurt Erdmann, "Venezia e il tappeto orientale," *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento* içinde, ed. Agostino Perusi, Corso internazional di alta cultura 5, Venedik, 1963, (Floransa 1966), s. 529-532.

89 Tucci 1985, s. 40-55.

90 Gülru Necipoğlu, "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry," *Art Bulletin* 71 (1989), s. 401-403, 407; ayrıca bkz. 10. Bölüm, not 22.

91 Avrupalı bilginlerin ve Doğulu Hıristiyanların kullanımı için 1620'lerde Arapça, Aramca ve Süryanice metinli, çok dilli İncil ve Mezmurlar Kitabı basılmaya başladı. Venedikli yayıncılar Paganino ve Alessandro Paganini 1535 dolayında, muhtemelen ihraç etmek için, Kuran'ın Arapça bir metnini hazırlayıp, sonra projeden vazgeçtiler. 1584'te Roma'da kurulan ve 1614'te Floransa'ya taşınan Tipografia Medicea, öncelikle ihracat için hem Hıristiyan, hem İslam bilimsel metinlerini Arapça yayınladı. Preto, s. 146; Alastair Hamilton, "Eastern Churches and Western Scholarship," *Rome Reborn: The Vatican Library and Renaissance Culture* içinde, ed. Anthony Grafton, sergi kat., Library of Congress, Washington 1993, s. 235-239, 246-249. Paganini Kuran'ının bir nüshası bir süre önce Venedik'te bir kütüphanede, Biblioteca dei Frati Minori di San Michele ad Isola'da (Coll. A. V. 22) gün ışığına çıktı; *Eredità dell'Islam*, s. 480-481, kat. no. 298, bir resim.

İkinci Bölüm

1 Dokumaların İslam dünyasındaki rolü için bkz. Lisa Golombek, "The Draped Universe of Islam," *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World* içinde, ed. Priscilla P. Soucek, University Park, Pa. ve Londra 1988, s. 26-36; Baker 1995, s. 15-17, 50-57, 66-68. Allsen (s. 11-13, 16-26, 46-94) İslam ve Moğol dokuma kültürü arasındaki yakın ilişkiyi ele alır ve Marco Polo'nun, Beycing'de büyük hanın sarayında şereflendirici giysilerin hediye olarak sunulduğuna ve bayramlık renkler giyildiğine ilişkin öyküsünü doğrular (Moule ve Pelliot, c. 1, s. 221-222, 225). Avrupa'daki dokuma gelenekleri için bkz. Rebecca Martin, *Textiles in Daily Life in the Middle Ages*, sergi kat., Cleveland Museum of Art (Bloomington, Ind. 1985).

2 Bu üstlüğün Canterbury Başpiskoposu Thomas à Becket için yapıldığına ve Piskopos Presbyterio (1184-1204) tarafından Fermo Katedrali'ne hediye edildiğine dair bir bulgu yok. Becket'in kemikleri 1220'de bir sandukaya taşındı, ama bu sanduka 1538'de tahrip edildi; 1450 civarında Beckett'in kemiklerinin yasadışı ticareti yapılıyordu. Annabelle Simon-Cahn, "The Fermo Chasuble of St. Thomas Becket and Hispano-Moresque Cosmological Silks: Some Speculations on the Adaptive Reuse of Textiles," *Muqarnas* 10 (1993), s. 1-5.

3 Florence Lewis May, *Silk Textiles of Spain, Eighth to Fifteenth Century*, New York 1957, s. 57-59; Simon-Cahn, s. 3.

4 Üst düzey bir kilise mensubu bu tür saltanat imgelerinin uygun olduğunu bile düşünebilirdi; Sicilya kralı II. Ruggiero, Kraliyet Şapeli'nin mukarnaslarına arabeskler, geometrik bir örgü ve Arap yazılarıyla çerçevelenmiş geleneksel İslami saltanat eğlencelerini resmettirdiğinde aynen böyle düşündü: Arap yazılarında, Tanrı'nın yeryüzündeki sevgili kulu olarak kral yüceltiliyor, kendisine iyi bir talih ve uzun bir hayat dileniyordu. Bkz. Gabrieli ve Scerrato, s. 360; ayrıca Scerrato, s. 346-347, her ikisi de resimli.

5 James C. Y. Watt ve Anne E. Wardwell, *When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, sergi kat., Metropolitan Museum of Art, New York ve Cleveland Museum of Art (New York 1997), s. 127-138; Anne E. Wardwell, "Important Asian Textiles Recently Acquired by the Cleveland Museum of Art," *Oriental Art* 38, sayı 4 (kış 1992-1993), s. 244-247; Anne E. Wardwell, "Two Silk and Gold Textiles of the Early Mongol Period," *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 79 (1992), s. 354-373.

6 Otto von Falke, *Decorative Silks*, 3. bas., New York 1936, s. 23-24; Ruth Grönwoldt, *Webereien und Stickereien des Mittelalters*, c. 7: *Bildkatalog des Kestner-Museums Hannover, Textilien 1*, Hannover

1964, s. 35-38; Adèle Coulin Weibel, *Two Thousand Years of Textiles: The Figured Textiles of Europe and the Near East*, New York 1972, s. 57; Jennifer Harris, ed., *Textiles: Five Thousand Years: An International History and Illustrated Survey*, New York 1993, s. 165-167.

7 Kahire'deki bir Yahudi arşivinde bulunan Geniza belgeleri iki cins ipekli, cüppeler, cüppe kumaşları ve çok değerli sarıklarla yapılan canlı bir ihracattan söz eder; Goitein, s. 13-14.

8 Rosalia Varoli Piazza, "La produzione di manufatti tessili nel Palazzo Reale di Palermo: Tiraz' o' ergasterion,'" *I Normanni: Popolo d'Europa, 1030-1200* içinde, ed. Mario D'Onofrio, sergi kat., Palazzo Venezia, Roma (Venedik 1994), s. 288-290.

9 Rotraud Bauer, "Il Manto di Ruggiero II," *I Normanni: Popolo d'Europa, 1030-1200* içinde, ed. Mario D'Onofrio, sergi kat., Palazzo Venezia, Roma (Venedik 1994), s. 279-287; Harris, s. 73; Ettinghausen 1974, "The Impact of Muslim Decorative Arts and Painting," s. 299; *Eredità dell'Islam*, s. 205-206, kat. no. 95.

10 13. yüzyılın Hıristiyan İspanyol kralları, kraliyet otoritesinin simgesi olarak inci ve değerli taşlarla işlenmiş ipeklileri beğeniyorlardı; May, s. 107.

11 Bauer, s. 281, 284.

12 1181'de II. William için yapılan ve Aşai Rabbani sırasında giyilen uzun beyaz giysinin nakışlı kol ağızlarında, mürekkeple yazılı Marzuk, Ali ve [Mah]mud adları görülür; Bauer, s. 281. Palermo'da 12. yüzyılın sonunda ve 13. yüzyılın başında yapılan, daha sonra Almanya'ya götürülen diğer kraliyet giysilerinde olduğu üzere bu giyside de hem Arapça, hem Latince nakışlı yazılar var; Irene A. Bierman, "Art and Politics: The Impact of Fatimid Uses of Tiraz' Fabrics," dok. tezi, Chicago Üniversitesi, 1980, s. 129-137. 1184/85'te Mekke'den dönen bir İspanyalı hacı, İbni Cübeyr, genç bir dokumacı olan Yahya ibni Fityun'la saray hakkında görüştü; Gabrieli ve Scerrato, s. 741.

13 Bonito Fanelli 1980, res. 1-3; bkz. Giriş, not 18. Adı geçen sunak örtülerinden ikisi günümüze kalmıştır, üçüncüsü ise kayıptır. Bonito Fanelli (1980, s. 14, 80-81), hediyeyi vereni, Fransisken tarikatının en başta gelen mensuplarından eski Kudüs kralı Jean de Brienne olarak teşhis eder. Jean de Brienne'in kızı 1225'te, 1228 ile 1237 arasında Güney İtalya'da papalık kuvvetlerine komuta eden Sicilya kralı II. Friedrich'le evlendi. *Bibliotheca Sanctorum* (Roma 1964, c. 5, s. 1079) hediyeyi Bizans imparatoru II. Baldovino'ya (hükümdarlığı 1229-37) atfeder. [II. Baudoin olarak da bilinen bu Bizans imparatorunun hükümdarlık yılları 1237-61 arasındadır –ç.n.]

14 Vicenza'da Santa Corona Kilisesi'nde bulunan cüppenin, geleneksel olarak Fransa kralı IX. Louis tarafından, Vicenza'ya 1260'ta piskopos olarak gelen Bartolomeo de Breganze'ye verilmiş olduğuna inanılır, ama ortada bir bulgu yoktur; *Federico e la Sicilia: Dalla terra alla corona*, c. 2, *Arti figurative e arti suntuarie*, ed. Maria Andoloro, sergi kat., Real Albergo dei Poveri, Palermo (Palermo 1995), s. 105-108, kat. no. 16. Papa VIII. Bonifacius, Sicilya'da yapılan cüppesini, doğum yeri olan Anagni'nin katedraline bağışladı; *Eredità dell'Islam*, s. 204, kat. no. 94; *Tesori d'arte dei musei diocesani*, ed. Pietro Amato, sergi kat., Castel Sant'Angelo, Vatikan (Torino 1986), s. 64-65.

15 Falke, s. 23-24; Grönwoldt 1964, s. 35, 37-38; Ruth Grönwoldt, "Imperial Vestments and Church Apparels of the Staufer Era," *Bulletin du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 47-48 (1978), s. 44; *Europa und der Orient*, s. 562, kat. no. 4/32 (resim 15'teki eksik kefen parçası, bu kaynakta Sicilya'dan çok İspanya ya da Suriye'ye atfedilir); *Federico e la Sicilia*, c. 2, s. 105-108, kat. no. 16.

16 Bkz. bir önceki notta alıntılanan kaynaklar.

17 Resim 16'daki eksik parça Mısır'da, Medinet ül-Fayum yakınındaki bir mezarlıkta bulunmuştu. 55x34 cm. ölçüsündedir ve müze tarafından İran'a, 13. yüzyıl Selçuklu dönemine atfedilmektedir. Başka uzmanlar ise bu parçanın, Mısır ya da Suriye'de uyarlanmış bir Selçuklu deseni olduğunu düşünüyorlar; Weibel, s. 98 ve Grönwaldt 1978, s. 44.

18 Leonie von Wilckens, *Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Kataloge: Mittelalterliche Seidenstoffe*, Berlin 1992, s. 89, kat. no. 172. Resim 17'deki *samite*, çift dokumanın özel bir türüdür; bkz. Terimler Sözlüğü.

19 *Europa und der Orient*, s. 565-566, kat. 4/36. Resim 18'deki ipekli, Falke tarafından Sicilya'ya atfediliyor, s. 24 ve res. 160.

20 Harris, s. 167; Lisa Monnas, "Development in Figured Velvet Weaving in Italy during Fourteenth Century," *Bulletin du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 63-64 (1986); s. 63. Avrupa dokumalarının, özellikle yünlü ve ketenlerin, ama aynı zamanda ipeklilerin Müslüman Doğu Akdeniz'e toplu ihracatı 13. yüzyılda başladı; Ashtor 1986, "Observations on Venetian Trade," s. 581-586. 1274'ta Lucca işi bir *sendal* (ipekli-keten karışımı bir kumaş) Kastilya kralı X. Alfonso'nun dostu Violante için satın alındı; May, s. 119.

21 Florence Elder de Roover, "Lucchese Silks," *Ciba Review* 80 (Haziran 1950), s. 2902-2903, 2907-2909.

22 Env. no. 46.156.30; Weibel, s. 129; Falke, s. 31; Molinier, no. 1129. 1295 envanterinde değişik desenlerde yaklaşık iki yüz Lucca kumaşı listelenir; Molinier, özellikle no. 1216-1229 arası. İspanyol modellerine bir örnek olarak bkz. Berlin'de Kunstgewerbemuseum'da bulunan, altın sırmanın vurgulandığı bir 12. yüzyıl ipeklisi (env. no. 84.281); Wilckens 1992, s. 63-64, kat. no. 108; bkz. ayrıca Falke, res. 153.

23 Molinier, no. 826, 934, 1439; Ileana Chiappini di Sorio, "La tessitura serica à Venezia: Della origine e di alcune influenze iconografiche," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana a l'arte islamica, Venedik 1989, s. 203-206; Doretto Davanzo Poli ve Stefania Moronato, *Le stoffe dei veneziani*, Venedik 1994, s. 13-25.

24 Anne E. Wardwell, "The Stylistic Development of Fourteenth- and Fifteenth-Century Italian Silk Design," *Aachener Kunstblätter* 47 (1976-1977), s. 177.

25 John White, *Art and Architecture in Italy, 1250-1400*, 2. bas., Londra 1987, s. 202-207, 344-348. Giotto'ya atıfta bulunan geleneksel görüş Sandrina Bandera Bistoletti tarafından örneklendirilmiştir: *Giotto: Catalogo completo dei dipinti*, Floransa 1989, s. 20-28; Alastair Smart karşıt görüşü savunur: *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, Oxford 1971.

26 İslam üslubu geometrik desenli boyalı dokumalar Brigitte Klesse tarafından kataloglandı: *Seidenstoffe in der Italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern 1967, s. 25, 34-54 ve kat. no. 1-110. Klesse erken dönemdeki resimlerin İspanyol modellerine dayandığını, ressamlar desenleri tekrarlayıp onları kendi üsluplarının parçası olarak öğrencilerine geçirdikçe zamanla değişime uğradıklarını ileri sürer. Bu boyalı dokumalarla İspanyol ipekllileri arasındaki bağlantı Gustave Soulier tarafından kurulmuştur: *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924, s. 108-109.

27 Klesse, s. 25, 26, 34, 40, 44 ve kat. no. 16, 17, 31, 33.

28 Falke, s. 21-22, 39; Weibel, s. 48; May, s. 75-76, 83-84, 90-97; Baker 1995, s. 62.

29 Mechtild Lemberg, *Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg*, c. 2, *Textilien*, Bern 1973, lev. 20. Don Felipe ve eşi Dona Leonor'un mezarlarından çıkan dokumalar için bkz. ayrıca May, s. 93-97. Don Felipe kendisinin ve karısının mezarlarındaki dokumaları, ölmeden kısa süre önce yanlarında hizmet ettiği Gırnata emirlerinden almış olabilir.

30 Örneğin bkz. Cooper Union Museum, New York, 1902.1.978 envanter numarasıyla yer alan eksik parça; Weibel, s. 104, kat. no. 89 ve res. 85.

31 Örneğin bkz. Saint-Sernin'deki (Toulouse) bir 12. yüzyıl ipeklisi; *Europa und der Orient*, s. 561, kat. no. 4/31. Falke'nin (lev. 5) Sicilya'ya atfettiği, ama artık İspanyol olduğu düşünülen çeşitli dokumalardan birisi budur.

32 Louise W. Mackie, "Toward an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations," *Muqarnas* 2 (1984), s. 136-139.

33 Assisi resimlerindekilerle ölçek bakımından kıyaslanabilir olan 14. yüzyıl İspanyol geometrik desenleri, biraz farklı bir geçme üslubuna sahiptir. Örneğin bkz. New York'ta Hispanic Society of America'da bulunan, yaklaşık 15 santimde bir tekrar edilen desenlere sahip büyük boy (108x234 cm.), yollu kumaş, env. no. H909; Linda Wooley, "Spanish Textiles," *Hali* 17, sayı 3 (1995), s. 70, res. 4

34 Molinier, no. 929-931, 939, 960, 1232 (beş *braccia* [60 cm.] uzunluğunda geniş yollu bir parça), 1233. Molinier çam kozalaklı ve Avrupa hanedan armalı motiflerden de söz eder.

35 Baker 1995, s. 52-53; Harris, s. 179.

36 Cleveland Museum of Art'daki (env. no. 1990.2) örneğin, Çin tekniğiyle dokunmuş Arapça taklidi bir yazısı ve Çin üslubu süslerle birlikte, daireler içinde kedigillerden ve kartal sıralarından oluşan bir deseni var; Watt and Wardwell, s. 154-155, kat. no. 43, resimli; Wardwell 1992-1993, s. 246, res. 5; Wardwell 1992, s. 361-365, res. 5. Kopenhag'da David Koleksiyonu'ndaki (env. no. 20/1994) örnekte de bir Çin tekniği kullanılmış ve Salgur sultanı Ebu Bekir ibni Suud'un (hükümdarlığı yaklaşık 1226-60) adını içeren bir Fars yazısı, ayrıca Çin bulutu denilen motiflerden (baş aşağı bir hilal gibi olan yan yana dizili şekiller) ve Çin-İslam karışımı dolgu süslerinden meydana gelen yoğun bir desen var; Watt ve Wardwell, s. 135 ve res. 63. Her iki kumaş da tek enli dokunmuştur; Watt ve Wardwell, kumaşların Çin geleneğine aşina dokumacılar tarafından Doğu İran'ın kültür dünyası içinde yapıldığını, bunun Moğolların esir zanaatkârları imparatorluğun uzak bölgelerine nakletme uygulamasının bir sonucu olduğunu ileri sürerler.

37 Bandera Bistoletti, s. 31, 33, 41'deki resimler; Smart 1971, lev. 52, 53, 74.

38 Bkz. Assisi'de, San Francesco Kilisesi'ndeki fresklerde, üst bordür şeritleri Arapça taklidi yazılı olan yatak perdeleri. *İshak Yakup'u Kutsuyor* ve *Ays'ın Reddedilişi* adlarını taşıyan bu freskler anonim Isaac Usta'ya atfedilir ve genellikle 1290'ların başı ile ortasına tarihlendirilir; resimler için bkz. Bandera Bistoletti, s. 17, 21; Smart 1871, lev. 32a, 33; Klesse, kat. 51b. Yazılı şeritleri olmayan benzer dokumalar, 13. yüzyılın sonuna ve 14. yüzyılın başına ait Toskana haç resimlerinin arka planında sık sık görülür; örneğin bkz. Klesse, kat. no. 14, 79, 93-94.

39 Aynı kilisede Santa Gregor Şapeli'nde bulunan 13. yüzyılın sonuna ait eksik fresklerde, söz konusu kumaşın duvara asılı uydurma bir örneği görülür, ancak geometrik formlar içindeki Batı üslubu süsler eksiktir; James H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton, N.J. 1979, c. 1, s 24-25; c. 2, res. 551-552. Stubblebine ya Duccio'nun ya da şapelin duvarlarını freskle kaplayan sanatçının diğerini taklit ettiğini veya her ikisinin de aynı kumaşın taklidini yaptığını

savunur; kumaşın, aşağıda 42. notta alıntılanan, Victoria and Albert Museum'daki, üstünde kuş motifli bir hanedan arması bulunan bir İtalyan ipeklisine benzediğini ileri sürer. Eskiden Duccio'nun levha resminin asıl yerinin Santa Gregor Şapeli olduğu sanılırdı; bu sanıyla uyuşmayan bir bulgu Irene Hueck tarafından sunulur: "La tavola di Duccio e la Compagnie della Laudi di Santa Maria Novella," *La Maestà di Duccio restaurata* içinde, Le Uffizi: Studi e richerche, 6, Floransa 1990, s. 33-46. Luciana Bellosi (*Cimabue* [Milano 1998], s. 130, 287-288) şapelin fresklerini başka bilginlerin ileri sürdüğü gibi Cimabue'nin değil, Duccio'nun resmettiğini ileri sürer.

40 Klesse, yukarıda not 26.

41 *Bibliotheca Sanctorum*, c. 5, s.1092; Bonito Fanelli 1980, s. 13-17.

42 Örneğin Londra'da Victoria and Albert Museum'da bulunan, 13. yüzyılın sonuna ya da 14. yüzyılın başına ait İtalyan ipeklisi (env. no. 8633-1863; Wardwell 1976-1977, s. 179 ve res. 1; aynı kumaşın Chicago Art Institute'deki başka bir parçası Stubblebine'da, yukarıda 39. notta alıntılanır), geleneksel sırt sırta yerleştirilmiş hayvan ve yıldız şeklinde hasır örgü bölmeler içinde yaprak motiflerine sahiptir. Söz konusu İtalyan ipeklisinde, geometrik geçmeyi figürlerle birleştiren İspanyol tasarımlarından ilham alındığı görülür; benzer bir ipekli örnek Berlin'de Kunstgewerbemuseum'dadır (env. no. 62, 99); Wilckens 1992, s. 74-75, kat. no. 13, resimli). İtalyan kumaşındaki desenler biraz daha büyük aralıklarla tekrarlanır. Berlin'deki ipeklinin İspanyol olmaktan ziyade bir Doğu İslam ülkesinden geldiği de öne sürülmüştür; Anne E. Wardwell, "'*Panni tartarici*': Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver, Thirteenth and Fourteenth Centuries," *Islamic Art* 3 (1988-1989), s. 112-113, res. 59'da aynı kumaşın Chicago Art Institute'deki (env. no. 52.1252) başka bir eksik parçası görülür.

43 Cleveland Art Museum dokumayı geçici olarak Lucca'ya, 14. yüzyılın ilk yarısına atfediyor; dokuma 86.4x29.2 cm. ölçüsündedir. Wardwell 1976-1977, s. 179-182; Harris, s. 167.

44 Bkz. Falke, s. 31 ve res. 231-235; *Europa und der Orient*, s. 567, kat. no. 4/38.

45 Birinci Bölüm, not 19.

46 Bkz. Wardwell'in (1976-1977, s. 177-221) hem İtalyan, hem Kuzey Avrupa envanter ve resimlerine dayanan titiz incelemesi.

47 Bkz. yukarıda not 1, 5, 16. Heratlı zanaâtkarlar ile ailelerinden oluşan bin kadar hane 1222'de Beş Balık'a gönderildi ve 1230'larda bunların yüzde 10 ile 25'i geri döndü; Allsen, s. 38-41.

48 Resim 22'deki eksik parça 12.1x18.2 cm. ölçüsündedir; Watt ve Wardwell, s. 146-147, kat. no. 37; Pauline Simmons, *Chinese Patterned Silks*, New York 1958, s. 23. Bu parça, şimdi Perugia'da, San Domenico Kilisesi'nde olan bir cüppeye aittir (Wardwell 1988-1989, res. 22). Wardwell (1988-1989, s. 98, 101) yine Perugia'da olan bir ayakkabıyı da (Wardwell, res. 21) içeren ve Papa XI. Benedictus'la ilişkilendirilen dini giysileri, içlerinde kullanılan İtalyan ipeğine dayanarak daha geç bir döneme tarihlendiriyor; Wardwell res. 15 ve lev. 8-B'de, Cangrande'nin mezarından çıkan minik desenli ipekliyi, res. 3'te de Cleveland Art Museum'daki (env. no. 85.33) başka bir örneği tasvir ediyor. Ayrıca bkz. Licisco Magagnato, ed., *Le stoffe di Cangrande: Ritrovamenti e ricerche sul'300 veronese*, Floransa 1981, s. 41-44, 164 ve res. 21, 24-25, 43.

49 Wardwell 1988-1989, s. 97-102. Yukarıda 36. notta alıntılanan dokumalarda, olağandışı zengin yüzey etkileri sağlamak için hem Çin işi kayış altın, hem İslam işi kılaptan kullanılmış. [Kılaptan, altın telinin ipek ya da pamuk ipliğine "S" ya da "Z" bükümlü sarılmasıyla elde edilen malzemenin adıydı –ç.n.]

50 Wardwell 1988-1989, s. 143, no. 98-1000.

51 Klesse, s. 56 ve kat. no. 135; Andrew Martindale, *Simone Martini*, Oxford 1988, s. 19-21. Simone'nin kıyafetlere duyduğu ilgi Dokuzuncu Bölüm'de ele alınmaktadır.

52 Env. no. 18.225; Wardwell 1988-1989, s. 110 ve res. 57; envanterdeki tanımlama için bkz. ayrıca s. 139, no. 51. Cüppenin kumaşı *Aziz Louis'nin Fransisken Tarikatına Alınması* ve *Aziz Louis'nin Cenazesi* gibi resimlerde açıkça tasvir edilir; Martindale, lev. 16 ve 18.

53 Bonito Fanelli 1980, s. 17.

54 Klesse, s. 55-56 ve kat. no. 136; Magagnato, s. 188.

55 Wardwell 1976-1977, s. 186.

56 Wardwell 1976-1977, s. 186; Wardwell 1987, s. 11.

57 12.1x18.2 cm. ölçüsündedir; Wardwell 1976-1977, s. 183; Simmons, s. 23.

58 22.9x28.6 cm. ölçüsündeki parça William H. Murphy Vakfı'na ait Detroit Institute of Arts'ın Kurucu Derneği tarafından satın alınmıştır. Weibel, s. 133, kat. no. 192.

59 Klesse, kat. no. 149, 232; Wardwell 1976-1977, s. 182-183.

60 Antonio Santangelo, *Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII secolo*, Milano 1959, s. 22.

61 Wardwell 1988-1989, s. 98, 101; Simmons, s. 23. Stralsund kenti Kulturhistorisches Museum'dan Dr. Manfred Schneider'a göre kumaşın arka yüzünde kökenine işaret eden bir Çin ya da Arap yazısı var ve iyi korunmuş olan giysi, Stralsund'un Latince adını (Sundis) taşıyan, Ortaçağ yazısıyla yazılı parşömen bir etikete sahip; *dalmatic*'in Orta Asya dokuma üretimi ve uluslararası ticaretteki istisnai belgesel önemi halen inceleme konusudur.

62 Klesse (s. 65, 67, 75-76 ve kat. no. 160, 162) ve Magagnato (s. 182), Paolo Veneziano'nun harmanilerde, yukarıda 36. notta ve Resim 32'de alıntılan türden Çin ve İslam öğelerini harmanlayan Moğol dokumalarını taklit ettiğini ileri sürüyorlar, oysa yazı şeritli ve dalgalı çiçek desenli hiçbir örnek bilinmiyor. Harmanilerdeki taklit yazılarda bir İtalyan uygulamasının izinden gidildiği için, Paolo'nun, Üçüncü Bölüm'de ele alınan taltif amaçlı [hediye edilen] geleneksel İslami cüppeleri yaratıcı bir tarzda güncelleştirmiş olması çok daha akla yakındır. Aynı resmin merkezinde yer alan –ihtimal dışı– dalgalı yazı şeridini de Paolo icat etmiş olmalıdır; melekler bu dokumayı dikine tutuyor, böylece dokumanın oval Çin deseni açıkça sergileniyor.

63 Wardwell 1987, s. 7-9, 14-23. Orta Asya ve İran örnekleri için ayrıca bkz. Wardwell 1988-1989, s. 98, 106-109; İtalyan örnekleri için ayrıca bkz. Wardwell 1976-1977, s. 183-185.

64 Wardwell 1987, s. 14; Wardwell 1988-1989, s. 112-113. Ek nakış, Barselonalı Aragon ailesinin armasını içerir.

65 Wardwell 1987, s. 16-17; Wardwell 1988-1989, s. 114. İtalyan asma yaprağı ve sarmaşık motifleri için ayrıca bkz. Wardwell 1976-1977, s. 182.

66 Wardwell 1987, res. 28 (Cleveland Art Museum, env. no. 71.75; İtalyan), res. 17 (Cleveland Art Museum, env. no. 26.509; İslam); ayrıca res. 19 (Kunstgewerbemuseum, Berlin, env. no. 99.32; İtalyan) ve res.18'deki (Cleveland Art Museum, env. no. 43.51; Asya) farklı bir tasarım.

67 Wilckens 1992, s. 115-116, kat. no. 236.

68 Bkz. Andrea Orcagna, *İsa Kilisenin Anahtarlarını Aziz Petros'a Veriyor*, 1354-1357, Strozzi Şapeli, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa (Klesse, s. 136, res. 3 ve kat. no. 264) ve Klesse, res. 101-102 ve lev. 6.

69 Memluk kumaşı için bkz. Mackie, s. 133-134; Wardwell 1987, s. 22-23; Atıl 1981, s. 225. Bambino Vispo Ustası'nın Martin von Wagner Museum'daki (Würzburg) *Meryem ile Çocuk İsa* resmi için bkz. Klesse, s. 72-73, 308 ve res. 87.

70 Mackie 1984, s. 134.

71 Büyük madalyonun bir İtalyan taklidi için bkz. Berlin'de Kunstgewerbemuseum'da (env. no. K 6116; Wilckens 1992, s. 114, kat. no. 231) bulunan 14. yüzyıldan kalma ipekli lampas dokuma.

72 Mackie 1984, s. 127, 130-131, 136-139.

73 Meryem'in tahtı arkasındaki açıkça tanımlanmayan (bkz. Monica Chiellini, *Cimabue*, Floransa 1988, res. 64) dökümlü kumaş, Branschweig'da Herzog Anton Ulrich Museum'da (env. no. MA 25.1836) bulunan ve Memluk kökenli olduğu sanılan bir üstlüğün yollu ipeklisini andırır; bkz. Leonie von Wilckens, *Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig: Die mittelalterlichen Textilien, Katalog der Sammlung*, Braunschweig 1994, s. 17-20, kat. no. 3.

74 Resim 32 için bkz. *Circa 1492*, s. 133, kat. no. 17; *Europa und der Orient*, s. 569-570, kat. no. 4/43. Başka Orta Asya örnekleri için bkz. Wardwell 1988-1989, s. 100, 106 ve res. 5, 13, 14, 41, 42.

75 Env. no. 765-1893; Wardwell 1976-1977, s. 183 ve res. 10.

76 Rosalia Bonito Fanelli ve Paolo Peri, *Tessuti italiani del Rinascimento: Collezioni Franchetti Carrand*, sergi kat., Palazzo Pretorio, Prato (Floransa 1981), s. 28, kat. no. 28. Bu kararmış eksik parçanın gül rengi bir zemini var ve Santangelo'da (lev. 11) renkli olarak resimlenmiştir. Berlin'de Kunstgewerbemuseum'da bulunan mavi zeminli daha parlak renkli bir örnek II. Dünya Savaşı'nda tahrip edilmişti: Renkli bir resmi için bkz. Santangelo, lev. 12.

77 Wardwell 1976-1977, s. 183.

78 Donata Devoti, "Stoffe Lucchesi del Trecento," *Critica d'Arte*, yeni dizi, 13, no. 81 (Eylül 1966), s. 29. Devoti yazılı şemseyi, Memluk deseninin daha hafif, daha narin bir versiyonuna örnek olan bir damaskoyla (res. 5) karşılaştırıyor.

79 106.7x68.6 cm. ölçüsündedir; Martin, s. 15, kat. no. 2; Wardwell 1976-1977, s. 198-202.

80 Wardwell 1976-1977, s. 178, 203-205. Degenhart ve Schmitt (böl. 2, c. 1, s. 136-177, resimli ve c. 6, s. 427) Jacopo Bellini'nin Louvre'da bulunan (Département des Arts Graphiques, Album, fol. 88v) eskiz defterindeki dokuma tasarımlarının, Jacopo'nun resimleri (bkz. Wardwell 1976-1977, s. 214) ya da dönemin ipekli dokuma sanayisi (bkz. Falke, s. 44) için yaptığı kendi çizimleri olmaktan çok, ucuz çizim yüzeyi olarak kullanılmak üzere 14. yüzyılın sonuna ait bir Venedik tasarım defterinden alınma yapraklar olduğunu ikna edici bir şekilde savunurlar.

81 Monnas, s. 63-100 (Harris'de özeti var, s. 168-171); de Roover, s. 2924; Davanzo Poli ve Moronato, s. 25-26. Cangrande della Scala'nın mezarından çıkan kadife kılıç kını için bkz. ayrıca Magagnato, s. 287.

82 Monnas, s. 65-67; Victoria and Albert Museum'daki, 884-1899 envanter numaralı kumaş damalı bir kadife (res. 1), 882-1899 ve 8314-1863 envanter numaralılar ise ekosedir (res. 2,3). Simone Martini'nin Assisi'de San Martino Şapeli'ndeki resimleri için bkz. Martindale, s. 19-21 ve res. 30.

83 Resim 36'daki türden kadifelerle ilgili dokümantasyonu aktaran Monnas (s. 70-71), bu kadifeyi 14. yüzyılın sonuna tarihlendirir, ayrıca renk ve kalite bakımından farklı iki versiyonu olduğunu belirtir (s. 73-74). Ayrıca bkz.. Devoti, s. 34 ve Weibel s. 140-141, kat. no. 221.

84 Wardwell 1988-1989, s. 112-114.

85 Falke, s. 45; Weibel, s. 65-66; Harris, s. 169-170.

86 Chiara Buss ve başkaları, *Tessuti serici italiani, 1450-1530*, sergi kat., Castello Sforzesco, Milano (Milano 1983), s. 17-22; Davanzo Poli, s. 31-52.

87 Davanzo Poli, s. 169; Wardwell 1976-1977, s. 206-208. Ayrıca bkz. Klesse, s. 105 ve kat. no. 423, 440.

88 Env. no. 25929; Devoti, s. 32, ayrıca bkz. Klesse, s. 110 ve kat. no. 450.

89 Harris, s. 169.

90 Bkz. Lotus Stack, *The Pile Thread: Carpets, Velvets, and Variations*, sergi kat., Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minn. 1991, s. 18-19.

91 Böyle lüks kırmızı kadifelerin başka örnekleri için bkz. Chicago Art Institute'deki yaklaşık 1500 tarihli kap (env. no. 51.52, Weibel, s. 142, kat. no. 229) ve Buss'da resimleri verilenler, s. 126-128, kat. no. 31-32.

92 Rosalia Bonito Fanelli, "I'doni dall'Oriente e da 'Champagne, Provins et Ultramonti': Commerci, chiesa e moda," *Drappi, velluti, taffetà et altre cose: Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio* içinde, sergi kat., Chiesa di Sant'Agostino, Siena (Siena 1994), s. 53-54.

93 108x52.1 cm. ölçüsündedir; Martin, s. 45 ve 59, kat. no. 31.

94 Örneğin bkz. Domenico Ghirlandaio, *İsa'nın Son Yemeği*, y. 1480, San Marco Kilisesi, Floransa (Thornton'da res. 77).

95 Muhtemelen Mısır'da yapılmış altın sırmalı ve çokrenkli ipek nakışlı güzel bir keten, Siena'daki Museo dell'Opera Metropolitano del Duomo'da korunan lüks kaliteli bir örnek oluşturur (env. no. 3989; Bonito Fanelli 1994, s. 51-52 ve kat. no. 2). 1453'te Mora despotu Tomas Paleologos tarafından Siena piskoposuna sunulan kumaş, Vaftizci Yahya'nın sağ kolunun kalıntılarının sargısı olarak getirilmişti.

Üçüncü Bölüm

1 İtalyan resmindeki okunaklı ve okunaksız yazılarla ilgili genel bir tartışma için bkz. Mosche Barasch, "Some Oriental Pseudo-Inscriptions in Renaissance Art," *Visible Language* 23, sayı 2-3 (ilkbahar ve yaz 1989), s. 171-187. Sahte Arap yazıları hakkında geniş tartışmalar yapılmıştı, ama yazıların okunaklılığı ve bir İtalyan bağlamı içindeki anlamları konusunda önemli anlaşmazlıklar var. Yakın dönemdeki referanslı bir araştırma için bkz. Maria Vittoria Fontana, "L'influsso dell'arte islamica in Italia," *Eredità dell'Islam: Arte islamica in Italia* içinde, ed. Giovanni Curatola, sergi kat., Palazzo Ducale, Venedik (Venedik 1993), s. 456-459, 466-467; Hidemichi Tanaka, "Oriental Script in the Paintings of Giotto's Period," *Gazette des Beaux-Arts*, 6. dizi, 113 (1989), s. 214-226; Hidemichi Tanaka, "Arabism in Fifteenth-Century Italian Painting," *Art History* (Tohoku Üniversitesi, Japonya) 19 (1997), s. 1-22; Auld 1986, s. 246-265; O. Grabar 1992, s. 117; Ettinghausen 1974, "The Impact of Muslim Decorative Arts and Painting," s. 294, 316-320.

2 Bu dönemdeki Arap yazısı tipleri için bkz. David James, *Qurans of the Mamluks*, Londra 1988, s. 16-20; Mohamed Zakariya, "Islamic Calligraphy: A Technical Overview," *Brocade of the Pen: The Art of the Islamic Writing* içinde, ed. Carol Garrett Fisher, sergi kat, Kresge Art Museum, Michigan State University (East Lansing, Mich. 1991), s. 10-13.

3 Muhammed Zekeriya'yla sözlü görüşme. Ayrıca bkz. aşağıda not 37.

4 Tonoz freskleri için bkz. White, s. 202, 344; Bandera Bistoletti, s. 24 ve 25. sayfadaki resim.

5 Hidemichi Tanaka, "Giotto and the Influences of the Mongols and Chinese on His Art," *Art History* (Tohoku Üniversitesi, Japonya) 6 (1984), s. 8-10 ve res. 7-8; Tanaka 1989, s. 221-224 ve res. 5-6.

6 Nicholas Poppe, *The Mongolian Monuments in Hp'ags-pa Script*, 2. bas., çev. ve ed. John R. Krueger, Wiesbaden 1957, s. 1-7 ve lev. 7-9 (*pai-zu* resimleri); alıntılandığı kaynak Tanaka 1984, s. 8 ve res. 22-23. Bkz. ayrıca Morris Rossabi, *Khubilai Khan: His Life and Times*, Berkeley ve Los Angeles 1988, s. 154-158 ve res. 11 (porselen bir kâsenin altındaki yazıt) ve res. 12 (bir *pai-zu*).

7 Moule ve Pelliot, c. 1, s. 79, 90, 92; Marco Polo değişik ağırlıkta altın, yaldızlı gümüş ve gümüş tabletlerin payeye göre sunulduğunu tasvir etti (s. 203-204).

8 İran hanlarından Fransa kralı Philip'e gönderilen orijinal mektuplardan ikisi Fransız milli arşivlerinde korundu, 1289'dan kalma olanı Argun'dan, 1305 tarihli olanı ise Olcaytu'dandır; *La terre du Bouddha: Jérusalem, Rome et le Grand Khan*, sergi kat., Musée National des Arts Asiatiques, Guimet (Paris 1994), s. 72-73, kat. no. 15 ve s. 76-77, kat. no. 17, resimli; bkz. ayrıca Mann, c.17, s. 50, 65. Her iki mektup pmuklu kumaştan yapılmış, dar uzun bir tomarın üstüne yazılı olup büyük hanın İran hanlarına velayet bağışladığına dair Çince, kırmızı mürekkepli mühürleri taşır. Benzer bir kırmızı mühür, Büyük Han Güyük'ten [Papa] IV. Innocens'e yazılan 1245 tarihli bir mektubun İran müsveddesinde görülür; keşiş Giovanni da Pian del Carpini tarafından Karakurum'dan getirilen mektup Vatikan arşivlerinde korunmaktadır; Rachewitz, s. 102-103, 213. [Yazar 37. sayfada keşiş Giovanni'nin Büyük Han'ın Karakurum yakınındaki karargâhına 1246'da ulaştığını yazıyor, bu durumda tarihlerde bir tutarsızlık söz konusudur –ç.n.]

9 Bkz. Rossabi, yukarıda not 6. Marco Polo kâğıt para yapımını, paraların üstüne vurulan kırmızı resmi mühürleri ve Moğol İmparatorluğu'nun her yanında kullanılmasını ayrıntılı tasvir etti; Moule ve Pelliot, c. 1, s. 238-242. İtalyan ressamların Pakspayı, kâğıt paralardaki bu mühürlerden tanıdıkları ileri sürülmüştür; bkz. Tanaka 1997, s. 3.

10 Bkz. Birinci Bölüm, not 22.

11 Ettinghausen 1974, "The Impact of Muslim Decorative Arts and Painting," s. 294; S. D. T. Spittle, "Cufic Lettering in Christian Art," *Archaeological Journal* 111 (1954), s. 151-152.

12 Bkz. Giriş, not 40.

13 Otto Kurz, "The Strange History of an Alhambra Vase," *Selected Studies: The Decorative Arts of Europe and the Islamic East* içinde tekrar basım sayı 17, Londra 1977, c. 1, s. 205-212. Elhamra vazoları için bkz. Summer S. Kenesson, "Nasrid Luster Pottery: The Alhambra Vases," *Muqarnas* 9 (1992), s. 93-115 (s. 105-107 Stockholm'daki vazoyla ilgili); Alice Wilson Frothingham, *Lustreware of Spain*, New York 1951, s. 43-63.

14 Maxime Rodinson, *Europe and the Mystique of Islam*, çev. Roger Veinus, Seattle ve Londra 1987, s. 29, 40-41; Hamilton, s. 235-239. İlk çok dilli İncil'de (1514-17) İbranice, Aramca, Yunanca ve Latince metinler karşılaştırılıyordu; ilk çok dilli Mezmurlar Kitabı'nda (1516) bunlara Arapça eklendi. 12. yüzyılın sonuna ya da 13. yüzyılın başına ait bir Arapça-Latince sözlüğün hümanist Niccolò di Niccoli'den (1364-1437) San Marco Kütüphanesi'ne geçtiği biliniyor; Auld 1986, s. 255.

15 Smart 1971, s. 185-186; Erwin Rosenthal, "The Crib of Greccio and Franciscan Realism," *Art Bulletin* 36 (1954), s. 58-59.

16 Ayrıca bkz. Benozzo Gozzoli'nin Louvre Müzesi'ndeki yaklaşık 1480 tarihli *Aziz Tommasa d'Aquino'nun Averroes Karşısında Zaferi* tablosu; resimde Aquino biri sahte Arapça olan üç metnin üs-

tünde Latince bir kitabı sergiler, Aristoteles de elinde Yunanca bir kitabı tutar; bkz. *Europa und der Orient*, s. 137, res. 153.

17 White, s. 340, res. 150.

18 Washington'daki Catholic University, Institute of Christian Oriental Research'den Monica Blanchard'a göre benzer şekiller bile konu dışı ya da eksik öğelere sahiptir ve dönemin başka Doğu yazıları da model olarak dışarıda bırakılabilir.

19 Fontana 1993, s. 466-467.

20 İtalyan tasvirlerinin ve onların İslami *tiraz* dokumalarıyla ilişkisinin ayrıntılı bir dökümü Bierman'da (1980, s. 169-205) var.

21 *Tiraz* kumaşları ve [bunlardan yapılan] hilatlar için bkz. Biermann 1980, s. 3-95; Patricia A. Baker, "Islamic Honorific Garments," *Costume* 25 (1991), s. 25-29; Baker 1995, s. 53-69; Weibel, s. 45; Atıl 1981, s. 223-225; Atıl 1987, s. 29; Oleg Grabar, "Patronage in Islamic Art," *Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait* içinde, ed. Esin Atıl, sergi kat., Walters Art Gallery, Baltimore (New York 1990), s. 31-32.

22 Ettinghausen 1974, "Arabic Egigraphy," s. 304, 307, 309; O. Grabar 1992, s. 64-66, 117.

23 O. Grabar 1992, s. 117.

24 Bu ifade şu eserde yer alır: "Life of Pope Eugene IV," Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, ed. Aulo Greco, Floransa 1970, c. 1, s. 389. Bu Doğu kıyafetlerinin 15. yüzyıl İtalyan resmi üstündeki vurucu etkisi Dokuzuncu Bölüm'de ele alınacaktır.

25 Bkz. İkinci Bölüm, not 36.

26 Rucellai Meryem'inin sanatsal önem ve etkisini yeniden değerlendirdiği eserinde Hayden B. J. Maginnis (*Painting in the Age of Giotto: A Historical Reevaluation* [University Park, Pa. 1977], s. 71) Meryem'in harmanisi üstündeki süsleyici şeridin "eşsiz zarafet ve özgüllüğüne" dikkati çekti.

27 Baker 1995, s. 57, artık bir parçası kalmış entarinin bir kopyasının resmini verir; Bierman 1980, s. 84-87, bu tür giysilerin, omuzlarda katlanan ve yanlarda kolları oluşturmak için dikilen uzun kumaş parçalarından nasıl yapıldığını gösteren eskizler sunar.

28 Richard Ettinghausen, *Arab Painting*, Lozan 1962, s. 104-105, 114.

29 Bandera Bistoletti'de resimlendi, s. 38.

30 Bkz. Ettinghausen, yukarıda not 28'de belirtilen sayfalar ve Oleg Grabar, "The Illustrated Maq_mat of the Thirteenth Century: The Bourgeoisie and the Arts," *The Islamic City* içinde, ed. Albert Habib Hourani ve Samuel Miklos Stern, Oxford 1970, s. 207-210. Howard (2000, s. 85, 94) *Makamat* gibi İslam resimli kitaplarının 13. yüzyılda Venedik'te bilindiğini ileri sürer.

31 10.-12. yüzyıl arasına tarihlendirilen bu perdahlı kâse şu anda Pisa'da Museo Nazionale di San Matteo'dadır (env. no. Bacino 72, 130; Eredità dell'Islam, s. 140, kat. no. 48).

32 Bkz. İkinci Bölüm, not 12.

33 Biermann 1980, s. 96, 123-138, 200-205. Biermann, bu kurama aykırı olarak, II. Friedrich'in İtalya Yarımadası'ndaki Apulia'da (s. 144, 147) bulunan sarayında giyilen kıyafetlerin üstünde böyle Arap yazılı bordürler olduğuna dair bir kayda rastlanmadığını ve daha önce Sicilya'da görülen örneğin, benzer hilatların daha sonraki İtalyan resminde (s. 196-197) yaygın bir şekilde tasvir edilmesini tek başına açıklamadığını belirtir.

34 Friedrich'in taç giymesi için bkz. Bauer, s. 286.

35 Grönwoldt 1978, s. 43-46; Bauer, 2. 287. İtalyan versiyonlarındaki gibi yazı şeridi olan İslam üslubu hilatlara, Fransız fildişi eşyaları üstünde de belirdikleri 14. yüzyıla kadar Alman resminde rastlanmıyor görünüyor; Kurt Erdmann, "Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters," *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz) 9 (1953), s. 498-500.

36 Bir dokuma örneği için bkz. İkinci Bölüm, not 73'te alıntılanan yollu Memluk ipeklisi.

37 Gentile'nin resmiyle ilgili literatürde, Çocuk İsa'nın altındaki kumaşta yazılı sahte Arapçayı "La ilahe ill Allah" ("Allah'tan başka Tanrı yoktur") ve Meryem'in halesi üstündeki bir Latince imzayı da FABR. GEN. olarak farz eden okuma biçimlerine sık sık değinilir; örneğin bkz. Luigi Grassi, *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, Milano 1953, s. 56; Luciano Berti ve Antonio Paolucci, *L'età di Masaccio: Il primo Quattrocento a Firenze*, sergi kat., Palazzo Vecchio, Floransa (Floransa 1990), s. 138. Auld (1968, s. 256) ve Keith Christiansen (*Gentile da Fabriano*, Londra 1982, s. 99) kumaştaki yazının bu okunuşunu kuşkuyla karşılarlar, Muhammed Zekeriya ise reddeder (sözlü görüşme). Halenin okunuşu açıkça yanlıştır. Meryem'in harmanisi üstündeki Latince için bkz. Auld 1986, s. 264. Erken Bizans döneminde (11. yüzyılın başı ile 12. yüzyılın ortası) ve Avrupa'da (11. yüzyıldan 13. yüzyılın sonuna kadar) yapılan sahte kûfi üslubu süslerde, genellikle çok dekoratif bir kûfi hatla yazılmış "Allah" kelimesinden türeyen üç öğenin bir ikiz görüntü kümesi sunulur; Richard Ettinghausen, "Kufesque in Byzantine Greece, the Latin West, and the Muslim World," *Richard Ettinghausen: Islamic Art and Archaeology, Collected Papers* içinde, ed. Myriam Rosen-Ayalon, Berlin 1984, s. 752-769; Erdmann 1953, s. 470-498. Halbuki İtalyanların sahte Arap yazılarındaki öğeler çok daha gelişigüzeldir.

38 Auld 1986, s. 247, 258-259.

39 John Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, 2. bas., Ithaca, N.Y. 1974, lev. 18, 23a.

40 Örneğin Aziz Yuhanna İncil'inde (19:20) değinilen İbranice, Yunanca ve Latince yazılar, antik Yunan araştırmalarını destekleyen Palla Strozzi için Fra Angelico'nun 1430-34 civarında yaptığı ve şimdi Floransa'da San Marco Müzesi'nde bulunan *İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi*'ndeki haçın üstünde görülür; bkz. Pope-Hennessy 1974, s. 176 ve lev. 98.

41 Donatello'nun Floransa'da Vaftizhane'de yer alan ve Baldassare Cossa'yı (yasadışı papa XXIII. Ioannes) temsil eden 1425-27 tarihli bronz büstünde, Baldassare'yi sahte Arap yazılı bordürü olan bir piskoposluk eldiveniyle görürüz. Taklit *tiraz* şeritleri Simone Ghini'nin yaklaşık 1431 tarihli, Roma'da San Giovanni Laterano Bazilikası'nda bulunan anıtında Papa V. Martinus'un yenlerinde ve Michelozzo'nun 1429-38 tarihli, Montepulciano kentinde Duomo Kilisesi'nde duran anıtında Bartolommeo Aragazzi'nin baş yastığının üstünde karşımıza çıkar; Ronald W. Lightbown, *Donatello and Michelozzo: An Artistic Partnership and Its Patrons in the Early Renaissance*, Londra 1980, c. 1, s. 45 ve 2; lev. 16, 46, 96.

42 Edinburgh'da Sellar Koleksiyonu'nda bulunan resim Luciano Bellosi tarafından Toscani'ye atfedilir (Luciano Bellosi, "Il Maestro della Crocefissione Griggs: Giovanni Toscani," *Paragone* 17, sayı 193 (Mart 1966), s. 49 ve lev. 1.

43 Osmanlılardaki uygulamalar için bkz. Atıl 1981, s. 223. Bizans imparatoru İoannis VIII. Paleologos'un [özgün metinde yanlışlıkla VII. yazılı –ç.n.] 1438'de Ferrera'ya getirdiği Türk üslubu avcılık donanımı –bir sadak ile yay kılıfı– Pisanello tarafından çizildi; şimdi Chicago Art Institute'de bulu-

nan çizim için bkz. Dokuzuncu Bölüm, not 18. Vincenzo Catena'nın yaklaşık 1520 tarihli, Londra'da National Gallery'de bulunan *Çocuk İsa ile Meryem'e Tapınan Savaşçı* başlıklı resminde, savaşçının atında İspanyol üslubu bir madeni eyer başlığı görülür; bunun bir benzeri, 15. yüzyılın sonundan ya da 16. yüzyılın başından kalma bir örnek British Museum'dadır (env. no. MLA 1890, 10-4, 1).

44 Üstünde dekoratif sahte Arap yazı şeritleri olan benzer bir tören çadırı, Mantegna'nın resminin Krakova'da Ulusal Müze'de bulunan ve onun ekolüne atfedilen bir versiyonunda daha etraflı tasvir edilir (*Europa und der Orient*, s. 168, res. 81).

45 *Story of Lancelot*, 1370, Bibliothèque Nationale de France, Paris (MS fr. 343, fol. 31v); bkz. Thornton, s. 322, res. 353.

46 Candace Adelson ve Roberta Landini, "The 'Persian' Carpet in Charles Le Brun's 'July' Was a Sixteenth-Century Florentine Table Tapestry," *Bulletin du CIETA* 68 (1990), s. 57; sultanın Lorenzo'ya hediyeleri için bkz. Birinci Bölüm, not 71.

47 Ettore Camesasca, ed., *All the Paintings of Raphael*, çev. Luigi Grasso, New York 1963, c. 2: lev. 34. Kitabını 1516'da tamamlayan Castiglione Fransız, İspanyol, Alman ya da Türk tarzı giyinmenin yurtseverliğe sığmadığını ve "bir kulluk belirtisi" olduğunu düşünüyordu; Baldesar Castiglione, *The Book of the Courtier*, çev. Charles S. Singleton, New York 1959, s. 120-121.

48 Maginnis, s. 70.

49 Spallanzani (1978, s. 100) ithal madeni eşya, cam eşya ve seramikler kadar dokumaların da İtalyan resimlerindeki sahte Arap yazısına ilham kaynağı olabileceğini ileri sürdü; Giotto'nun sahte Arap yazılı halelerine değinmeyen Auld (1986, s. 258), Gentile da Fabriano'nun geç dönem haleleri üstünde yer alan açık seçik hatlı sahte Arap yazılarının dokumalardan sonraki ikinci en muhtemel kaynağının madeni eşyalar olduğunu düşündü.

50 Cenevre'de Dauphin koleksiyonunda bulunan tabağın üstündeki, Venedikli Pallavicini ailesine ait olabilecek olan armalar, objenin İtalya'ya ulaşmasından sonra eklenmişti; bkz. James W. Allan, "Metalwork," *Treasures of Islam* içinde, Cenevre ve Londra 1985, s. 271, kat. no. 280. Bu tabak, hepsi de seçkin yazılara sahip bir grup kakma pirinç tabağın günümüze kalan en eski örneği olabilir; bu tabaklar James W. Allan tarafından ele alındı: *Metalwork of the Islamic World: The Aron Collection*, Londra 1986, s. 42-43, 92.

51 *Visit to the Holy Places*, s. 182; Allan'da da alıntılanıyor (1986, s. 51).

52 Örneğin bkz. Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* içinde c. 3, böl. 4, *The Fourteenth Century: Bernardo Daddi, His Shop and Following*, ed. Miklós Boskovits, Floransa 1991, lev. 16.1-2, 15.3-4.

53 Washington'daki levha için bkz. Christiansen 1982, s. 21, 92-93 ve lev. 18; *Meryem'in Taç Giymesi* için bkz. Christiansen 1982, s. 18-19, 95-96 ve lev. 20. Bu resimlerdeki haleler için bkz. Auld 1986, s. 246-247, 250, 264.

54 Gentile'nin Floransa eserlerindeki sahte Arap yazılı halelerle bunların İtalyan dokumaları ve Memluk pirinç eşyalarıyla ilişkisi Auld'da (1986, s. 246-265) ele alınıyor: Auld Floransa resminde benzeri görülmemiş haleler olduğunu farz etti ve Gentile'nin Latince yazılarını ve bunların kaynaklarını da listeledi. Orvieto'daki katedralde bulunan 1425 tarihli *Meryem ile Çocuk İsa* için bkz. Keith Christiansen, "Revisiting the Renaissance: 'Il Gentile Disvelato,'" *Burlington Magazine* 131, sayı 1037 (Ağustos 1989), s. 541 ve res. 29. J. Paul Getty Müzesi'ndeki, Gentile'nin ilk Floransa

resimlerinden biri olan *Meryem'in Taç Giymesi*'nde, Meryem'in sahte Arap yazılı halesi İsa'nın Latince yazılı halesiyle yan yanadır (Christiansen 1982, lev. 20); Gentile'nin son eserlerinden biri olan 1425 tarihli Quartaresi sunak resminin merkezi levhasındaki halelerin yazısı sahte Arapça değil, Latincedir (Christiansen 1982, lev. 48).

55 Masaccio'nun triptiği için bkz. Luciano Berti ve Rosella Foggi, *Masaccio: Catalogo Completo*, Floransa 1989, s. 26-28, bir resim. Masaccio'nun bazı "mektup" formlarını ve kombinasyonlarını, Rudolf Sellheim'ın önerdiği gibi Müslümanların kelime-i şahadeti –"Allah'tan başka Tanrı yoktur ve Muhammed onun peygamberidir"– olarak okumayı haklı gösterecek hiçbir neden yok (Rudolf Sellheim, "Die Madonna mit der Schahàda," *Festschrift Werner Caskel zum siebzigsten Geburtstag 5. März 1966 gewidmet von Freunden und Schülern* içinde, ed. Erwin Gräf, Leyden 1968, s. 308-310; Muhammed Zekeriya'nın yaptığı sözlü görüşme. Yine de, bu okunuş literatüre girdi: Bkz. örneğin Lightbown 1981, s. 452.

56 Pisa poliptiği, bir noter olan Giuliano di Ser Colino degli Scarsi tarafından ısmarlanmıştı; Masaccio poliptiği 19 Şubat-26 Aralık 1426 arasında gerçekleştirdi; Berti ve Foggi, s. 45. Uffizi resmi için bkz. Berti ve Foggi, s. 32 ve s. 34-35'deki resimler.

57 Bkz. bir zamanlar Paris'te Heim Gallery'de bulunan *Meryem ile Çocuk İsa Meleklerle*; Bergen, Heimatmuseum Römstedthaus'daki *Meryem ile Çocuk İsa*, bir de Montemignaio'da Oratoria della Madonna delle Calle'deki *Meryem ile Çocuk İsa*; Bellosi 1966, s. 49-56 ve res. 16-18.

58 Bkz. Detroit Institute of Arts'daki *Bakire Meryem Müjdeyi Veriyor* (Laurence B. Kanter ve başkaları, *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence*, sergi kat., Metropolitan Museum of Art, New York [New York 1994], s. 347-348, kat. no. 51, bir resim, ayrıca Louvre'daki *Meryem'in Taç Giymesi* (Pope-Hennessy 1974, res. 129; s. 215-216'da daha geç bir tarih önerilir).

59 Auld 1986, s. 247, 254, 258-259; Sellheim, s. 311-315. Kuzey Afrika'dan 1420 ve 1421'de yapılan tahıl nakliyeleri için bkz. Ammirato, c. 6, s. 408-410.

60 Tunus elçisi Bartolomeo Galea, Kahire elçileri ise Felice Brancacci ve Carlo Federighi'ydi; Auld 1986, s. 247; Sellheim, s. 311-313. San Giovenale sunak resmi üstündeki hanedan armasının Vanni Castellani'ye ait olduğunun belirlenmesi, Sellheim'ın (s. 313-315), sunak resminin, görev beklentisi içindeki Brancacci tarafından Carmine Kilisesi'ndeki aile şapeli için ısmarlandığı kuramını çürütür. Üstelik Masaccio, San Giovenale sunak resmini, Brancacci'nin 14 Haziran 1422'de diplomatik görevini üstlenmesinden ve kendisinin Floransa'da Carmine Kilisesi'ndeki Brancacci Şapeli'ni resimlemek üzere 1425'te Masolino'ya katılmasından önce tamamladı (bkz. Berti ve Foggi, s. 82; Christiansen 1982, s. 48). Yeni İskenderiye kadırga hattıyla ilişkili olan başka Floransalılara, Ammirato'da değinilir (c. 6, s. 420-434). Bunlardan birisi Palla Strozzi'ydi: Önce Roma'ya, savaş tehlikesi hakkında bilgi vermek üzere Papa V. Martinus'a, ardından Aragonlu Alfonso'dan, savaş durumunda Floransa yükleri için Napoli gemilerini kullanma izni istemek üzere Napoli'ye gitti; Ammirato, c. 6, s. 440-441.

61 Bkz. Mantegna'nın New York, Metropolitan Museum'da bulunan *Bakire Meryem ile Çocuk İsa Birincil ve İkincil Meleklerle* başlıklı resmine dair tartışma için *Andrea Mantegna*, ed. Jane Martineau, sergi kat. Royal Academy of Arts, Londra ve Metropolitan Museum of Art, New York (Milano 1992), s. 139, kat. no. 12.

62 Eisler, res. 42-43. Bkz. ayrıca Jacopo Bellini'nin Los Angeles, County Museum of Art'daki *Meryem ile Çocuk İsa*'sına dair tartışma için Christiansen 1987, s. 174-177 ve lev. 5.

63 Brescia'daki *Meryem'e Müjde* için bkz. Eisler, res. 17-18. Jacopo'nun erken dönem eserleri ve Gentile da Fabriano'yla ilişkisi için bkz. Keitli Christiansen, "Venetian Painting of the Early Quattrocento," *Apollo* 125 (Mart 1987),s. 166-167.

64 Alberta De Nicolò Salmazo, "Padova," *La pittura veneta: Il Quattrocento* içinde, ed. Mauro Lucco, Milano 1989, c. 2, s. 523 ve res. 602.

65 Bkz. Ronald W. Lightbown, *Mantegna*, Oxford 1986, s. 69, 71 ve Lightbown 1981, s. 452-453.

66 Sahte Arap yazılı haleler Mantegna'nın eserinde en son *Üç Mecusi'nin Tapınması*'nda ortaya çıkar. Şimdi Uffizi'de olan resim, 1460-64 dolayında, sanatçının Marki Ludovico'nun hizmetine girmesinin hemen ardından Mantova'daki Gonzaga Sarayı'nın şapeli için resmedilmişti; Lightbown 1981, s. 453 ve res. 308; Lightbown 1986, s. 88-91 ve lev. 50. Bu resimdeki Doğu kostümleri, fizyonomileri ve hayvanlar alışılmadık derecede ayrıntılıdır.

67 Sahte Arapça öğeler Fontana'da (1993, s. 467) belirtilmiştir.

68 *Aziz Francesco'nun Damgalanması*'ndaki sahte yazı Tanaka tarafından belirtildi (1989, s. 220); bkz. Bandera Bistoletti, s. 55-56, bir resim.

69 Tanaka'nın belirttiği gibi (1980, s. 220) Floransa'da, Dominiken tarikatına ait Santa Maria Novella Kilisesi'ndeki ahşap haçın altın yaldızlı dış kenarının çevresinde, çoğu bilginin 1290-1330 dolayına tarihlendirip artık Giotto'ya atfetmedikleri sahte yazı uzanır; sahte yazıyı Giotto'ya atfeden geleneksel görüş Bandera Bistoletti tarafından desteklenir (s. 46-47, bir resim), Smart tarafından ise bu görüşe karşı çıkılır (1971, s. 74-81 ve lev. 12. Sahte yazı Roma'da San Pietro Bazilikası içinde yer alan Capitolo dei Canonici'deki altın yaldızlı ahşap çerçeveli bir poliptiğin Giotto'nun atölyesince gerçekleştirilen ve genellikle 1330 dolayına tarihlendirilen predella levhalarını da kuşatır; bkz. Wolfgang Fritz Wolbach, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana I: I dipinti dal X secolo fino a Giotto*, Vatikan 1979, res. 96-97, 101-102. 1343 yılına ait bir bağış kaydına göre, San Pietro'nun kilise heyeti üyesi olan Kardinal Stefaneschi, Giotto'yu poliptiği ve *Navicella*'yı, bir zamanlar Eski San Pietro'nun ortasında olan bir mozaiği gerçekleştirmekle görevlendirdi; bkz. Smart 1971, s. 67-72 ve Alastair Smart, *The Dawn of Italian Painting, 1250-1400*, Ithaca, N.Y., 1978, s. 58. Konumlarından ötürü, bunların ikisi de önemli resimlerdi. Poliptiği daha erken bir döneme tarihlendiren bir önerme için bkz. Dokuzuncu Bölüm, not 8.

70 Örneğin bkz. Kahire'de İbni Tulun Camisi'ndeki el-Afdal yapımı 1094 tarihli *mihrab*; Hill ve Golvin, res. 17.

71 Bkz. yukarıda not 37 ve Linda Safran, *San Pietro at Otranto: Byzantine Art in South Italy*, Roma 1992, s. 123-124, res. 70 ve lev. 13 (Otranto'da San Pietro Kilisesi'nde apsisin üst tarafındaki kemerde –bu iş için yaygın kullanılan bir yer– bulunan sahte kûfi yazılı bir şerit), ayrıca res. 122 (Atina, Ulusal Kütüphane'deki y. 1300 tarihli sahte kûfi yazılı çerçevesi olan bir Bizans minyatürü [cod. 152, fol. 101r]). Erdmann'ın önemli incelemesinde (1953, s. 496-498) Kuzey İtalya'da 13. yüzyıla ait yalnızca altı sahte kûfi yazılı süsleme örneği belirtilir: Lombardiya'daki Angera Şatosu'nda hilal şeklinde bir pencerenin altında boyalı bir şerit (res. 496); üç minyatür (bir dua kitabındaki *Maestà*'nın [İtalyanca "majeste" anlamındaki bu terim, Meryem'i Çocuk İsa'yla beraber, azizler ve meleklerle kuşatılmış bir halde cennetin kraliçesi olarak tasvir eden dini resimleri ifade eder –ç.n.] çerçevesi, Biblioteca Civica, Mantova [D.III.15], res. 116); Trentolu Piskopos Friedrich von Wangen'ın makamındaki bir *Çarmıha Germe* resminin çerçevesi (katedral kutsal emanetler odası,

Trento, [fol. 61], res. 117); Padova'daki 1259 tarihli, Giovanni Gaibana'ya ait Havari Mektupları Kitabı'nda yer alan *Meryem'in Ölümü* resminde yatağın süslemeleri (katedral hazinesi, Padova [fol. 64v], res. 118; Assisi'de San Francesco Yukarı Kilisesi'nde, bir Alman el sanatçısına atfedilen vitraylı pencerelerin dış kenarı (res. 119a-c); Siena'da Pinacoteca'da korunan, Santa Petronilla agli Umiliati Manastırı'ndaki bir sunağın boyalı levhasının çerçevesi (res. 120).

72 Fontana (1993, s. 456), Giotto'nun Arena Şapeli tonozundaki çerçevelerinin, yukarıda 71. notta anılan Assisi'deki vitraylı pencerelerden ilham alınmış olabileceğini öne sürmüştü. Yine de, pencerelerdeki sahte kûfî yazısı ve çiçek öğelerinden oluşan karışımda Giotto'nun tonoz çerçeveleriyle hiçbir benzerlik görülmez ve bu pencerelerin erken 14. yüzyıl resmindeki bütün o sahte Arap yazılı çerçeve süslemelerine tek başına ilham kaynağı olabilmesi pek mümkün değil. Pencerelerin resimleri için bkz. Giuseppe Marchini, *Le vitrate dell'Umbria*, Roma 1973, lev. 9, 13-14, 18-19. Bu kitapta önerilen özümsenmiş geleneği güncelleştirmek için elimizde *La Mariegola della Scuola Grandi di San Giovanni Evangelista*'da [San Giovanni Evangelista Okulu Talimatnamesi] yer alan iki Venedik minyatürü var: Burada dönemin üslubunda el yazısı benzeri sahte Arap yazılı şeritler kullanılarak, Yunan-Bizans tarzı tasvirlerin çerçevelendiğini görürüz; bu tür tasvirler böyle Venedik din kardeşliği tüzük kitaplarında eskiden beri yaygındı. Şimdi Cleveland Museum of Art (59.128) ve Paris'te Georges Wildenstein Koleksiyonu'nda bulunan minyatürlerin tarihi olarak 14. yüzyılın üçüncü çeyreği ve yaklaşık 1345-69 önerildi; bkz. William Wixom, "A Venetian Mariegola Miniature," *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 48 (1961), s. 206-209, res. 1 (Cleveland) ve res. 4 (Paris).

73 Env. no. A1-1976. John Pope-Hennessy, "The Madonna Reliefs by Donatello," *Apollo* 103 (Mart 1976), s. 178-179 ve res. 21; res. 18-19'da kabartmanın kenarının eksik olduğu, günümüze kalmış bronz ve alçı dökümler görülür. Yuvarlak kabartmanın üslup, tarih ve anlamı Anthony Radcliffe ve Charles Avery ("The 'Chellini Madonna' by Donatello," *Burlington Magazine* 118, sayı 879 [Haziran 1976], s. 377-387) tarafından daha derinlemesine araştırıldı. Donatello'nun yuvarlak kabartması şu anda, Venedik'in kalıptan çıkma cam hatıra madalyası geleneğine uygun şekilde, renkli camdan yapılma bir döküm olarak sergileniyor.

74 Camesasca, c. 1, lev. 5.

75 Resmin Polidoro'ya atfedilmesi hakkında bkz. Federico Zeri, *Italian Paintings in the Walters Gallery of Art*, Baltimore 1976, c. 2, s. 400, kat. no. 273.

Dördüncü Bölüm

1 Spallanzani 1989, s. 89. Lorenzo dei Medici'nin 1492 yılı malvarlığı envanterinde, olağanüstü çeşitli ithal ve yerli objelere biçilen nispi değerler sunulur. Lorenzo'nun zemin kat yatak odasına açılan bekleme odalarındaki bir sandıkta tutulan on üç Doğu halısının değerleri 10 ile 70 florin arasında değişiyordu; Marco Spallanzani ve Giovanna Gaeta Bertelà, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Floransa 1992, s. 8-9. Lorenzo'nun yatak odasındaki Şam işi madeni eşyaların ortalama değeri 10 florinin altındaydı, ama Lorenzo'nun çalışma odasıyla oğlu Giuliano'nun yatak odasında daha pahalı olanlar da listelenmişti; Spallanzani ve Gaeta Bertelà, s. 13, 46-47, 78-79. Bkz. ayrıca Sekizinci Bölüm. Lorenzo'nun envanterinde en pahalı kalemler, sözgelimi çalışma odasında muhafaza ettiği oniks ve neceftaşından yapılma kabartmalı taşlar ile kaplar gibi klasik ve erken dö

nem İslam antikalarıdır; Spallanzani ve Gaeta Bertelà, s.34-35; Goldthwaite, s. 248 ve Carl Johan Lamm, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten*, ed. Friedrich Sarre, c. 5, *Forschungen zur islamischen Kunst*, Berlin 1930, c. 1, s. 189, 192, 225-226, 234, 521.

2 Bunlar Kardinal Wolsey tarafından talep edilen halılardı; bkz. Birinci Bölüm, not 88.

3 Yukarıda not 1'de işaret edildiği üzere, halılar Lorenzo'nun zemin kat yatak odasının dışındaki bir sandıkta saklanıyordu. Uccello ve Pesellino'nun *spalliera* tabloları bu yatak odasındaydı, Pollaiuolo'nun resimleri ise ana kabul salonundaydı (*sala grande*); Spallanzani ve Gaeta Bertelà, s. 11, 26. Uccello'nun tabloları için bkz. John Pope-Hennessy, *Paolo Uccello*, 2. bas., Londra ve New York 1969, s. 152-153, lev. 51, 61, 71; bkz. ayrıca levha resimlerin tarihleri ve yeni Medici sarayına taşınırken resimlerde yapılan değişiklikler için Pietro Roccasecca, *Paolo Uccello: Le battaglie*, Milano 1977, s. 9-10, 24-27. Pollaiuolo'nun kaybolan resimleri için bkz. Leopold D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo*, Oxford 1978, s. 164-165, kat. no. 44.

4 Martelli'nin heykellerine değer biçilmesi hakkında bkz. Lydecker, s. 132-133.

5 Temsilcinin 1473 tarihli mektubundan, Lorenzo'nun ayrıca istediği saluki köpeklerini [adını eski bir Arap kenti olan Salug'tan almış, zarif hatlı, o dönemde ceylan avında kullanılan bir köpek cinsi –ç.n.] gönderebildiği anlaşılıyor; Spallanzani 1989, s. 84, 88. 1492 envanterinde Medici armalı üç halı sayılıyor: Halılardan ikisi çiftmiş görünüyor, üçüncüsünde ise Medici ve Orsini armaları yer alıyordu; Spallanzani ve Gaeta Bertelà, s. 8. Resim 97'deki İspanyol üslubu vazo (bkz. Beşinci Bölüm, not 38) gibi bu sonuncu halı da muhtemelen Lorenzo'nun Clarice Orsini'yle 1469'daki evliliği için ısmarlanmıştı. Floransa ile İstanbul arasında 1460 ve 1470'lerdeki, Venedik'le savaş halindeyken Sultan II. Mehmed'in de desteklediği doğrudan ticaret Lorenzo'nun halı alımlarını kolaylaştırdı; bkz. Raby 1986, "Court and Export, Part 1," s. 32.

6 İstanbul'daki Floransalı bir temsilci tarafından 4 Mayıs 1501 tarihli bir mektupta Floransa'daki Giovanni Becchi'ye bildirildi; Raby 1986, "Court and Export, Part 1," s. 33.

7 Anadolu'nun bu kısmında Cenova da faal bir ticaret yürütüyordu. Buna rağmen İtalyan tablolarında, Konya'daki Alaeddin Camisi'nde ve yakınında başka bir camide bulunan geometrik desenli 13. yüzyıl halılarına benzer hiçbir halı tasvir edilmez. Bkz. Erdmann 1966, s. 534-535; John Mills, *Carpets in Pictures*, Themes and Painters in the National Gallery, 2. dizi, sayı 1, Londra 1975, s. 6-7, 9; Kurt Erdmann, *The History of the Early Turkish Carpet*, çev. Robert Pinner, Londra 1977, s. 7-14; Mackie 1980, s. 303-306; Donald King ve David Sylvester, *The Eastern Carpet in the Western World*, sergi kat., Hayward Gallery, Londra (Rugby 1983), s. 12; Raby 1986, "Court and Export, Part 1," s. 30; Michael Franses, "The 'Historical' Carpets from Anatolia," *Orient Stars: A Carpet Collection* içinde, sergi kat. Deichtorhallen, Hamburg ve Linden-Museum, Stuttgart (Londra 1993), s. 264-265.

8 Yer yaygılarının çoğu, muhtemelen havı olmayan "yaygı"lardır; 1464 envanter numaralı olanı "*Item, unam parvam antiquam pilosam et fractam*" [Aynı şekilde, bir küçük antik ve fasılalı] olarak tarif edilir ve 1466 numaralısı 109 adet karışık halıyı "*tappetia, computatis magnis et parvis*" [büyük ve küçük olarak sayılmış halılar] diye birlikte gruplandırır, bunların havlı olmuş olması mümkün; Molinier, s. 125-126. Bkz. ayrıca John Mills, "Early Animal Carpets in Western Paintings –a review," *Hali* 1, sayı 3 (1978), s. 235.

9 King ve Sylvester, s. 12.

10 Mills 1975, s. 7-9; Mills (1978, "Early Animal Carpets," s. 234-243), hangilerinde düğümlerin görüldüğünün belirtildiği bir hayvanlı halı imgeleri listesi içerir. Sıralar arasında çizgilerin gösterildiği tasvirler, her inç'e üç ya da dört sıranın düştüğü çok kaba bir hav'a işaret eder ve büyük halılardan bazıları çeşitli, birbirine dikili dar ve uzun parçalardan yapılmış görünüyor; sonraki Venedik envanterlerinde anılan değişik halılara ait teknik bir özelliktir bu. [Kaba hav terimi, havın "yüksek" olması anlamına gelir ve bu tür halılar kalitesiz sayılır –ç.n.]

11 Thornton, s. 65.

12 Erdmann 1966, s. 535; Mills 1978, "Early Animal Carpets," s. 236-237; King and Sylvester, s. 26, 49; Franses 1993, "The 'Historical' Carpets from Anatolia," s. 270.

13 Michael Franses ve John Eskenazi, *Turkish Rugs and Old Master Paintings*, sergi kat., Colnaghi, Londra ve New York (Londra 1996), s. 4-5, resimli.

14 Erdmann 1996, s. 536; Kurt Erdmann, *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, ed. Hanna Erdmann, çev. Mary H. Beattie ve Hildegard Herzog, Berkeley ve Los Angeles 1970, s. 18; King ve Sylvester, s. 49.

15 İlki, Papa XXII. Ioannes'in (1316-34) ısmarladığı tipte armalı bir İspanyol halısı, Sienalı ressam Matteo di Giovanetti'nin 1344-46'da gerçekleştirdiği bir freskte ortaya çıkar; King ve Sylvester, s. 11, 50 ve res. 2. Günümüze kalan bir 15. yüzyıl örneği için bkz. *Circa 1492*, s. 169-170, kat. no. 52. Bu halılardan bazıları muhtemelen İtalya'ya ulaştı. Londra'da National Gallery'de bulunan bir erken 15. yüzyıl Siena resminde (*Bakire Meryem'in Evlenmesi*), zemin deseni görünmeyen, ama karakteristik bir İspanyol bordürüyle kuşatılmış arma işaretlerini içermesi mümkün olan bir halı görülür; Mills 1975, s. 9-10 ve lev. 2. Giovanni di Paolo'nun yaklaşık 1440 tarihli, Lugano'da Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu'nda yer alan *Sienalı Azize Caterina'nın Avignon'da Papa XI. Gregorius'u Ziyareti*'nde, papağan gibi görünen kuşların olduğu bir halı görürüz; söz konusu halı kronik yazarlarının sürekli olarak Papa XII. Benedictus'un (1334-42) Avignon'daki tahtı önünde durduğunu belirttikleri papağanlı ve "kuğu"lu halıya atıfta bulunur herhalde. Kronik yazarlarına göre, Papa XII. Benedictus halılara düşkündü, papağanlı ve beyaz kuğulu olan en gözde halısının da her zaman tahtının önüne serilmesinde ısrar ediyordu. Sienalı Azize Caterina'nın Avignon ziyareti 1376'da gerçekleşti. Giovanni di Paolo herhalde halıdan haberdar olmuştu ve resminin ortamını belgelemek için Papa XI. Gregorius'un tahtı önüne böyle bir halı yerleştirdi; Erdmann 1970, s. 19-20 ve res. 7. Giovanni di Paolo'nun resmi için ayrıca bkz. Mills 1978, "Early Animal Carpets," s. 241.

16 Bkz. *Hali* 9, sayı 3 (1988), s. 5.

17 John Mills, "Small Pattern Holbein Carpets in Western Paintings," *Hali* 1, sayı 4 (1978), s. 327, res. 1. Şimdi geriye yalnızca parçaları kalmış benzer bir halının, Küçük Desenli Holbein türünün günümüze kalmış en eski örneği olduğu ileri sürülmüştür; Friedrich Spuhler, "Carpets and Textiles," *Islamic Art in the Keir Collection* içinde, ed. Basil William Robinson, Londra ve Boston 1988, s. 55-57, lev. 19 (Keir Collection, env. no. T2).

18 Goldthwaite, s. 225-236, 243, 248-249.

19 Girolamo del Santo'nun yaklaşık 1510 tarihli, Padova'daki Scuola del Santo'da bulunan *Taklacı Güvercinin Mucizesi*, dönemin seçkin bir akşam yemeği ortamının Resim 78'dekinden daha belirgin bir manzarasını sunar. Bir grup insan bir sundurmanın altında, Küçük Desenli Holbein tasarımlı büyük bir halıyla örtülü bir masanın etrafında oturur; kırılmadan aşağıdaki taş kaplamanın üstüne düşmüş olan camdan bir taklacı güvercin, grubun akşam yemeğini yediğini ima eder (Thornton, s. 314, res. 346).

20 Lorenzo'nun karyolasının altında saklanan vasat değerli bir halı daha vardı; Spallanzani ve Gaeta Bertelà, s. 8-9, 34, 82, 93.

21 Adelson ve Landini, s. 57.

22 Env. no. 1951.2.8.34; bkz. Thornton, s. 65 ve 297, res. 318.

23 "Yeni" diye tanımlanan halıların arasında *7 braccia* [1 *braccia*=55-66,5 cm. (*braccio* kelimesinin tekili, *braccia* çoğuludur) –ç.n.] uzunluğunda, Küçük Desenli Holbein olması mümkün görünen "daire" motifli bir çift yer halısı; muhtemelen Büyük Desenli Holbein olan biri "beş çarklı" ve diğeri "üç çarklı" iki halı; seccade olması gereken, "camili" altı halı var. Rönesans envanterlerinin çoğunda olduğu gibi tanımlama bir hayli muğlak ve listelenen elli iki halının da havlı olduğu kesin değil; bazıları Mantova'daki Gonzaga sarayında yapılmış olabilir ve birinin "Ravenna'dan" geldiği yazılı. Bkz. David Sanderson Chambers, *A Renaissance Cardinal and His Worldly Goods: The Will and Inventory of Francesco Gonzaga (1444-1483)*, Londra 1992, s. 82, 106 ve 153-154, env. no. 297, 309, 310, 318, 330, 335, 337, 338, 342. İtalyanların tanımlama terminolojisi için bkz. Raby 1986, "Court and Export, Part 1," s. 33-34.

24 Örneğin Venedikli Correr ailesinin 1584 envanterinde Kahire, Türkiye, İran ve Çerkez ülkesi ya da Kafkasya kökenli masa halıları, peyke ve sandıklar için ise daha çok Çerkez ya da Kafkas halıları liste edilir; Thornton, s. 64-65. Marin Sanudo, 8. Haziran 1525'deki tören alayı için Marco da Molin'in Procurati Vecchie'deki evinin [pencere ve balkonlarından] teşhir edilen on iki İran halısı hakkında "İtalya'da eşi yok, ince ince çalışılmış" diye not düşüyordu; Sanudo, c. 42, sütun 63. Ayrıca bkz. Erdmann 1966, s. 530, 538-539; Raby 1986, "Court and Export, Part 1," s. 29; Rogers 1986, s. 13-15, 18. Sienalı sanatçı Sassetta'nın Cortona'da Museo Diocesano'da bulunan 1432-36 tarihli *Meryem ile Çocuk İsa Meleklerle*'sinde, Kuzey Afrika'dan yazın kullanılmak üzere ithal edilmiş bir tür hasır yaygı tasvir edilir; bkz. Thornton, s. 63, res. 70

25 Rogers 1991, "The Gorgeous East," s. 73

26 Bkz. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School*, Londra 1963, c.1, res. 33. Dokumanın bordüründeki yazı okunaklı değil; geometrik zemin deseni, İkinci Bölüm'de ele alınan popüler İspanyol tarzı dokumalarla uyum içindedir.

27 Resimlerden, bu objelerin havlı olup olmadığı kestirilemiyor. King ve Sylvester (s. 13, res. 6 ve 14) bu dokumaları hayvanlı ithal halılardan ayırır. Mills (1978, "Early Animal Carpets," s. 237-238, 243) *cassone* tasvirlerini liste eder ve tasarımların Avrupai karakterini vurgular.

28 Raby 1986, "Court and Export, Part 1," s. 35.

29 İtalya'daki halı ticaretinin hacmi için bkz. Raby 1986, "Court and Export, Part 1," s. 31-35.

30 Bkz. *Hali* (3, sayı 3 [1981], s. 175, 181) dergisinde yayınlanan editör yazısı ve belge.

31 Sanudo, c. 21, sütun 46; Rogers 1986, s. 18.

32 Sanudo (c. 13, sütun 131) ödünç veren kişiyi "*mastro Stephano strazaruol*" [ham ipek satıcısı üstat Stephano] olarak tanımlıyor ve söz konusu kişinin yalnız duvar halıları ya da dokumalarını mı, yoksa aynı zamanda halıları da mı verdiği metinden anlaşılmıyor; Rogers 1986, s. 17-18.

33 Sanudo, c. 42, sütun 62-63; Rogers 1986, s. 17-18. Dukalık Sarayı'nın cephesine asılan halıların iki sırası bir takım oluşturuyordu: Bir sırası muhtemelen benzer tasarımlı Memluk tipi halılardı, diğer sırada ise birbirine benzeyen şekillerde halılar vardı.

34 Lucchetta 1980, "L'Oriente Mediterraneo," s. 399. Türk elçilerinin 1514 (Sanudo, c. 17, sütun 543), keza 1525'teki (Sanudo, c. 39, sütun 42) ziyaretleri için devlet tophanesini ve Rialto'daki mağaza-

ları özel olarak halılarla değil, ama duvar halıları (ya da dokumalarıyla) ile dekore etmişlerdi; Paolo Preto, s. 124 not 18.

35 Venedik'te Accademia'da bulunan *Prensin Britanya'dan Ayrılışı, Bretagne'a Varışı ve Nişanlı Çiftin Roma'ya Doğru Yola Çıkışı*'nda, halıların tören yolunu süslediği görülür (bkz. King ve Sylvester, kitabın ön yan kâğıdı); Londra, National Gallery'deki *Azize Ursula Babası'yla Vedalaşıyor*'da halılar pencerelerden sarkıtılmış ve bir gondolün üzerine serilmiş olarak görülür (bkz. Mills 1975, lev. 9).

36 Scuola di San Rocco'daki Memluk halısı 3.75 x 9.70 m. boyutundadır; Giovanni Curatola, "Four Carpets in Venice," *Oriental Carpet and Textile Studies 2* içinde, 1986, s.123-127 ve res. 1.

37 Holbein denilen halılar iki gruba ayrılmıştır. Sanatçının 16. yüzyılın başında Londra'da gerçekleştirdiği resimlerde her ikisi de görülür: Berlin, Gemäldegalerie'deki *Georg Gisze'nin Portresi*'nde Küçük Desenli Holbein ve Londra, National Gallery'deki *İki Elçinin Portreleri*'nde Büyük Desenli Holbein; Erdmann 1966, s. 536. Küçük Desenli Holbein halılarını, onları tasvir eden tablolarla, tabloların listeleriyle ve günümüze kalmış örnekleriyle ele alan incelemeler için bkz. Erdmann 1970, s. 5-56; Mills 1978, "Small Pattern Holbein Carpets." S. 326-334; Charles Grant Ellis, "Small Pattern Holbein Carpets in Paintings: A Continuation," *Hali* 3, sayı 3 (1981), s. 216-217; John Mills, "Three Further Examples," *Hali* 3, sayı 3 (1981), s. 217; King ve Sylvester, s. 14, 26-27, 52-56.

38 Friedrich Spuhler, *Die Orientteppiche im Museum für Islamische Kunst Berlin*, Veröffentlichung [metinde yanlışlıkla "Veröffentlichen" –ç.n.] des Museums für Islamische Kunst, c.1, Berlin 1987, s. 30, kat. no. 1.

39 Keir Collection'daki halı için bkz. King ve Sylvester, s. 52-53, kat. no. 6, bir resim. Bu bordürün değişik şekilleri şu eserde incelenir: Robert Pinner ve Jackie Stanger, "'Kufic' Borders on 'Small Pattern Holbein' Carpets," *Hali* 1, sayı 4 (1978), s. 335-336; iki yazarın sınıflandırmasına göre, Keir Collection'daki halıyla Mantegna'nın resmindeki halının bordürleri A tipi; Küçük Desenli Holbein'ların günümüze kalmış örnekleri içinde bilinmeyen, Previtali'nin tablosundaki halı ise B tipidir. Bu bordür desenleri, Arapça Allah kelimesinin harflerinin kûfi yazıdaki dekoratif bir uygulamasından kaynaklanıyor olabilir; bkz. Irene A. Bierman, "The Significance of Arabic Script on Carpets," *Hali* 5, sayı 1 (1982), s. 20-21.

40 Gigetta Dalli Regoli, "La Madonna di Piazza: 'Ce n'é d'assai più belle, nessuna più perfetta,'" *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri* içinde, Milano 1984, c. 1, s. 213, 223-224 ve res. 230-231; Mills 1978, "Small Pattern Holbein Carpets," s. 328, res. 6, 8-9.

41 Mills 1978, "Small Pattern Holbein Carpets," lev. 1; Pinner ve Stanger, s. 336: tip D.

42 Erdmann 1970, s. 22; Mills 1975, s. 17-23; Mills 1978, "Small Pattern Holbein Carpets," s. 334; King ve Sylvester, s. 27, 56-57; Charles Grant Ellis, "On 'Holbein' and 'Lotto' Rugs," *Oriental Carpet and Textile Studies 2* içinde, 1986, s. 163-170. Ayrıca bkz. yukarıda not 37.

43 Spuhler 1987, s. 32, kat. no. 6. Bir ya da daha çok ortalanmış bölmeli ve kademeli kompozisyonlu Büyük Desenli Holbein örnekleri için bkz. "Anatolian Civilizations II: Some Carpets from the Thirteenth to Sixteenth Centuries," *Hali* 6, sayı 2 (1984), s. 157-159, res. 5-10.

44 King ve Sylvester, s. 56-58, ayrıca Michael Franses, "The 'Crivelli' Star," *Orient Stars: A Carpet Collection* içinde, sergi kat., Deichtorhallen, Hamburg ve Linden-Museum, Stuttgart (Londra 1993), s. 273-274. Crivelli'nin Londra, National Gallery'deki *Meryem'e Müjde*'sinde arka planda benzer bir halı bulunur, ön planda da bir Büyük Desenli Holbein görülür; bkz. Pietro Zampetti, *Carlo Crivelli*, Floransa 1986, lev. 74.

45 Michael Franses, "The 'Bellini' Keyhole," *Orient Stars: A Carpet Collection* içinde, sergi kat., Deichtorhallen, Hamburg ve Linden-Museum, Stuttgart (Londra 1993), s. 277-283 ve 375-376, not 392; John Mills, "Carpets in Paintings: The 'Bellini,' 'Keyhole,' or 'Re-entrant' Rugs," *Hali* 13, sayı 4 (1991), s. 86-103; King ve Sylvester, s. 14-16, 58; Johanna Zick, "Eine Gruppe von Gebetsteppichen und ihre Datierung," *Berliner Museum: Berichte aus den ehemalig Preussischen Kunstsammlungen* II (Eylül 1961), s. 6-14. Franses bize bu halıların tasvir edildiği İtalyan resimlerinin en eksiksiz listesini, Mills de resimlerin çoğunu sağlar. Metinde, seccadelerle ilgili paragraflarda şu denememden yararlanılmıştır: "Lotto, A Carpet Connoisseur," *Lorenzo Lotto: Rediscovered Master of the Renaissance* içinde, sergi kat., National Gallery of Art, Washington; Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo; Galeries Nationales du Grand Palais, Paris (Washington, New Haven, Conn. ve Londra 1997), s. 59-67.

46 Mills 1991, s. 90; Michael Franses ve Ian Bennett, "The Topkapi Prayer Rugs," *Hali* 10, sayı 3 (1988), s. 27.

47 Giovanni Bellini'nin Berlin, Bode Museum'daki 1507 tarihli *Duka Loredan ve Dört Danışmanı*'nın bir resmi Mills'de verilmiştir (1991, res. 30).

48 Richard Ettinghausen, "The Early History, Use, and Iconography of the Prayer Rug," *Prayer Rugs* içinde, sergi kat., Textile Museum, Washington ve Montclair Art Museum, Montclair, N.J. (Washington 1984), s. 11-15.

49 Walter B. Denny, "Saff and Sejjadeh: Origins and Meaning of the Prayer Rug," *Oriental Carpet and Textile Studies* 3 içinde, sayı 2 (1990), s. 95-97; Ettinghausen 1974, "Early History," s. 18-23; Mills 1991, s. 90-91; Zick, s. 7; Volkmar Enderlein, "Zwei ägyptische Gebetsteppiche im Islamischen Museum," *Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin* 13 (1971), s. 9; Charles Grant Ellis, *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 1988, s. 78-79. Resim 77'de anahtar deliğinin üstündeki kancalı uzantılar uzun süre minberle, yani camideki kürsüyle ilişkilendirildi; son zamanlarda bu şekiller, çeşitli halılarda görülen ve bir kubbenin kasnağını temsil eden bir motifin çeşitlemeleri olarak yeniden yorumlandı (Alberto Levi, "Architectural Motifs in Early Turkish Rugs," *Oriental Carpet and Textile Studies* 5, sayı 1 [1999], s. 41-46.

50 Yazmalardaki tezhipler için bkz. Denny, s. 95 ve res. 5; O. Grabar 1970, s. 212 ve res. 3; bu tasvirlerde, yukarıda 49. notta anılan bir minber de görülür. İran çinileri için bkz. Arthur Lane, *Victoria and Albert Museum, Department of Ceramics: A Guide to the Collection of Tiles*, Londra 1939, s. 4 ve lev. 1A.

51 Franses 1993, "The 'Bellini' Keyhole," s. 282-283.

52 Denny, s. 100-103; Franses 1993, "The 'Bellini' Keyhole," s. 282. Bkz. İstanbul, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki (env. no. 720; bkz. Denny, res. 22) 15. yüzyıldan kalma *saf* ve İsviçre'nin Sion kentinde, Musée Cantonal de Valère'de sergilenen 15. yüzyılın sonuna ya da 16. yüzyılın başına ait simetrik girintili köşe desenli halı (bkz. Mills 1991, res. 31).

53 Suraiya Faroqhi, *Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia: Trade, Crafts, and Food Production in an Urban Setting, 1520-1650*, Cambridge 1984, s. 138; Raby 1986, "Court and Export, Part 1," s. 35.

54 Memluk seccadesi Berlin, Museum für Islamische Kunst'dadır (env. no. 88.30); *Prayer Rugs*, sergi kat., Textile Museum, Washington ve Montclair Art Museum, Montclair, N.J. (Washington 1984), s. 46 ve res. 19; Mills 1991, s. 89 ve res. 3. Lorenzo Lotto'nun biri Treviso'da, Santa Cristina al Tiverone Kilisesi'ndeki 1505 tarihli, diğeri Bergamo'da, Santa Spirito Kilisesi'ndeki 1521

tarihli olan [ve aynı adı taşıyan] iki sunak resminde, *Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa Azizlerle*'de tasvir edilen, Şam yakınında ya da Anadolu'da imal edilmiş yarı-Memluk tipi girintili köşe desenli halılar için bkz. Mills 1991, s. 89-90, *Hali* dergisinin kapağı (13, sayı 4 ve res. 4). İstanbul'daki Osmanlı Hazinei Hümayun'unun 1485 yılı eşya defterinde muhtemelen yarı-Memluk tipi dört Şam seccadesi liste edilir; Raby 1986, "Court and Export, Part 1," s. 35-36.

55 Chambers, s. 153-154, env. no. 318 (*safi*), 330, 335 ("Mağribi tarzında, camili"), 337, 338, 342 ("siyah").

56 Pompeo Gherardo Molmenti, *La storia di venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, 7. bas., Bergamo 1928, c. 2, s. 477, 486 ve Raby 1986, "Court and Export, Part 1," s. 34. Badoer envanterinde toplam on yedi, Correr envanterinde ise Venedik'te toplam otuz bir ve Padova'da altı halı liste edilir. Muhtemelen Kral VIII. Henry'ye halı satan Venedikli tüccarlar vasıtasıyla terim İngiltere'ye de sıçradı, ama (İtalyanca "cami," "sinek" ve "misket" kelimelerinin yazılışı birbirine çok benzediği için) orada "misket halısı" olarak yanlış yorumlandı; King ve Sylvester, s. 30. [Burada sözü edilen misket kelimesi, Türkçe'de misket tüfeği ya da alaybozan adıyla anılan fitilli bir tüfeği ifade eder –ç.n.]

57 Bkz. Mills 1991, s. 92; Stockholm'daki tablonun bir resmi için bkz. Rodolfo Pallucchini, *Bassano*, Bologna 1982, lev. 18. Jacopo Bassano aşağı yukarı 1540'larda, Münih'te Alte Pinakothek'te bulunan *Taht Kurmuş Meryem ile Çocuk İsa Azizlerle*'de bir Küçük Desenli Holbein tasvir etti; bkz. Mills 1978, "Small Pattern Holbein Carpets," res. 33.

58 Mack, s. 59, 62, 65-66; Robert Pittenger, "A Miscellany in Oils," *Hali* 10, sayı 2 (1988), s. 18-19; Zick, s. 14; Mills 1991, s. 92; Franses 1993, "The 'Bellini' Keyhole," s. 376, not 392.

59 Spuhler 1987, s. 37; Zick, s. 7-9; King ve Sylvester, s. 58; Mills 1991, s. 93-94; Franses 1993, "The 'Bellini' Keyhole," s. 278.

60 İçeri doğru açılan bordürler enderdir; bir örnek için bkz. Keir Collection'daki (env. no. T6) bir erken 16. yüzyıl halısına ait parça; Spuhler 1988, s. 58-59, bir resim.

61 Örneğin Garofalo'ya atfedilen, Ludovico il Moro'nun sarayındaki (Palazzo Costibili) yaklaşık 1505-08 tarihli bir freskte, Ferrara girintili desenli dört değişik halı gösterir; bkz. Mills 1991, res. 18a-d.

62 Lotto'nun hesap defterine göre, sanatçı 1 Ocak 1548'de, Marche bölgesindeki iki dostuna küçük miktarlarda nakit borç vermek için, sık havlı büyük bir Türk masa halısını Venedik gettosunda rehine koydu; Pietro Zampetti, ed., *Il "Libro di spese diverse" con aggiunta di lettere e altri documenti*, Venedik ve Roma 1969, s. xxix, 37, 38, 74, 75, 410.

63 Lotto halılarının tasvir ve örnekleri şu eserlerde ele alınır: Erdmann 1970, s. 57-60; Charles Grant Ellis, "The 'Lotto' Pattern as a Fashion in Carpets," *Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag am 16. Mai 1974* içinde, ed. Annaliese Ohm ve Horst Reber, Hamburg 1975, s. 19-31; John Mills, "Lotto Carpets in Western Paintings," *Hali* 3, sayı 4 (1981), s. 278-289; King ve Sylvester, s. 67-69; Ellis 1988, s. 22-28.

64 King ve Sylvester, s. 68. Lotto halılarının üç öğesinden biri olan dört yapraklı şekiller, Philadelphia Museum of Art'daki (env. no. 55-65-9) 16. yüzyıl halısında olduğu gibi, çok daha yaygın olarak merkezde yer alır; Ellis 1988, s. 22-23, kat. no. 6.

65 Yarı-Memluk halıları için bkz. Mills 1981, "Eastern Mediterranean Carpets in Western Paintings," *Hali* 4, sayı 1 (1981), s. 54-55; Robert Pinner ve Michael Franses, "The East Mediterranean

Carpet Collection in the Victoria and Albert Museum," *Hali* 4, sayı 1 (1981), s. 40-41: King and Sylvester, s. 16, 27; Ellis 1988, s. 4-7 (bütün örneklerin Anadolu'dan geldiğini ileri sürer). Şam seccadeleri, İstanbul'daki Osmanlı Hazine-i Hümayun'unun 1485 tarihli bir envanterinde liste edilir; bkz. yukarıda not 54. 15. ve 16. yüzyıl İtalyan envanterlerinde Şam seccadelerine ilişkin değinmeler güvenilir değil, çünkü bu envanterlerde "Şam işi" terimi, geniş anlamda, bazıları Şam'da yapılan, bazıları da Şam'dan ithal edilen İslam tarzı seramik ve madeni eşyalar için de kullanılır; bkz. Spallanzani 1978, s. 105-106 ve Spallanzani 1989, s. 83, 86. Dahası, "Şam'dan gelen" halılar Memluk halısı olabileceği gibi Şam'da pazarlanan Türk halıları da olabilir; bkz. Erdmann 1966, s. 538-539.

66 Bkz Washington, Textile Museum'daki yarı-Memluk halısına ait parça (env. no. AR34.32.1; Ernst Kühnel ve Louisa Bellinger, *The Textile Museum Catalogue Raisonné: Cairene Rugs and Others Technically Related, Fifteenth-Seventeenth Century*, [Washington 1957], s. 77-78 ve lev. 45, 46; King ve Sylvester, s. 66) ve bir zamanlar Milano, Campana Koleksiyonu'nda bulunan yer yaygısı (resmi için bkz. Volkmar Gantzhorn, *The Christian Oriental Carpet* [Köln 1991], s. 212, not 325).

67 Memluk halıları için bkz. Erdmann 1966, s. 539-540; Erdmann 1970, s. 21-23; Atıl 1981, s. 226-227; Mills 1981; "Eastern Mediterranean Carpets," s. 53-54; Pinner ve Franses, s. 37-38; King ve Sylvester, s. 17, 27, 59-63.

68 Spuhler 1987, s. 58, kat. no.63.

69 Env. no. 5279; King ve Sylvester, s. 24, 61-62, resimli.

70 Pier Virgilio Begni Redona, *Alessandro Bonvicino Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, s. 450-456; s. 452-453'teki levhalar halılı üç duvarı, s. 454'teki levha ise halısız dördüncü duvardaki hanımları gösterir.

71 Maurice S. Dimand ve Jean Mailey, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1973, s. 221, kat. no. 72. Uşak halıları şu eserlerde ele alınır: King ve Sylvester, s. 16-17, 70-72; Atıl 1987, s. 181-182; Julian Raby, "Court and Export, Part 2: The Uşak Carpets," *Oriental Carpet and Textile Studies 2* içinde, 1986, s. 177-187 (burada bu halıların başlangıçta seçkin saray objeleri olduğu öne sürülür).

72 Env. no. 88, 112; Spuhler 1987, s. 42-43; kat. no. 27, s. 170'de bir resim.

73 Paolo Veronese'nin Louvre Müzesi'nde bulunan 1562-1563 tarihli *Kenan'da Düğün*'ünün arka planındaki balkonda, İran halısı gibi duran bir halı görülür; eser, sanatçının 1573'te Engizisyon Mahkemesi tarafından eleştirilen "Akşam Yemeği" dizisindendi; Engizisyon Mahkemesi Veronese'nin pitoresk figürlerine ve yakışık almayan eylemlerine karşı çıktı, ama konunun geçtiği ortama değinmedi; bkz. Robert Klein ve Henri Zerner, *Italian Art, 1500-1600: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J. 1966, s. 129-132. Eleştirmen Bellori, Caravaggio'nun *Emmaus'da Akşam Yemeği* adlı resminin iki versiyonundan hiçbirinde, Doğu halılarını, resimdeki sofraların uygunsuz ayrıntıları arasında saymadı; John Varriano, "Caravaggio and the Decorative Arts in the *Two Suppers at Emmaus*," *Art Bulletin* 68 (1986) içinde, s. 219, not 14.

74 Thornton, s. 65; Rogers 1991, "The Gorgeous East," s. 73; Chambers, s. 82.

75 Adelson ve Landini, s. 53-54, 57-62 ve res. 2.

76 Donald King, "The Inventories of the Carpets of King Henry VIII," *Hali* 5, sayı 3 (1982), s. 300.

Beşinci Bölüm

1 İtalyan ortaçağ ve Rönesans seramik sanatını etkileyen başlıca Doğu kaynakları uzun zamandır biliniyor; bkz. Bernhard Rackham, *Guide to Italian Maiolica*, Londra 1933; Arthur Lane, *Later Islamic Pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey*, Londra 1957; Giuseppe Liverani, *Five Centuries of Italian Majolica*, New York 1960; Caiger-Smith, özellikle s. 41. Bununla birlikte, bu temaslardaki ısrar ancak bir süre önce fark edildi; örneğin bkz. Ernst J. Grube, "Apporti orientali nella decorazione della graffita veneta," *Atti del convegno "La ceramica graffita medievale e rinascimentale nel Veneto," Bollettino del Museo Civico di Padova* içinde, Padova 1987, s. 145-146; Fontana 1993, s. 461-463, 468.

2 Cipriano Piccolpasso, *I tre libri dell'arte del vasaio*, çev. ve ed. Ronald Lightbown ve Alan Caiger-Smith, Londra 1980, c. 1, fol. 46v. "Majolika" teriminin değişen anlamları için bkz. Wendy M. Watson, *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection*, sergi kat., Corcoran Gallery of Art, Washington ve Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, Mass. (Londra 1986), s. 14.

3 Piccolpasso, c.1: fol. 65v, 66r, 69v, 70r; Caiger-Smith, s. 101-102; Pierre-Alain Mariaux, *La majolique: La faïnce italienne et son décor dans les collections suisses XVème-XVIIème siècles*, sergi kat., Musée Historique de Lausanne, Cenevre 1995, s. 79-83, resimli.

4 Pavia'daki San Lanfranco Kilisesi cephesine yerleştirilmiş, 1150 dolayına tarihlendirilen, kahverengi-yeşil boyalı hayvansal ve geometrik motiflerle süslü *bacini*, İtalyan majolikalarının en erken dönem prototipleri arasında gösterilir: David Whitehouse, "La Liguria e la ceramica medievale nel Mediterraneo," *Atti, IV convegno internazionale della ceramica* içinde, Albisola 1971, s. 276-279; Caiger-Smith, s. 83. Erken dönem sırlı İtalyan çanak çömleği için ayrıca bkz. Liverani, s. 15-18; David Whitehouse, "The Origins of Italian Maiolica," *Archaeology* 31 (Mart 1978), s. 42-49; Fontana 1993, s. 461-463.

5 Pisa bölgesindeki *bacini* için bkz. Graziella Berti, *Pisa, Museo Nazionale di San Matteo: Ceramiche medievale e postmedievale*, Floransa 1997, s. 10-11, 25-26, 29; Graziella Berti, "Keramische 'Bacini' mittelterlicher [metinde yanlışlıkla "mitteralterliche" –ç.n.] Kirchen Pisas aus islamischer und örtlicher Produktion," *Europa und der Orient, 800-1900* içinde, ed. Gereon Sievernich ve Hendrik Budde, sergi kat., Berliner Festspiele, Berlin 1989, s. 607. İran üslubu çanak çömleğe *bacini* arasında son derece seyrek, ama geniş bir alana dağılmış olarak rastlanır; Whitehouse 1971, s. 281-282; Graziella Berti ve Liana Tongiorgi, "Bacini ceramici su alcune chiese della campagna lucchese," *Faenza* 59 (1973), s. 12-13. İslam *bacini* seramiklerinin çeşitli kökenleri hakkında yararlı bir özet şu eserde yer alır: Gabrieli ve Scerrato, s. 400-440. 12. yüzyıl İtalyan ve daha sonra Pisa *bacini* seramikleri Sicilya'dan parçalar, Güney İtalya'dan proto-majolika örnekleri, ayrıca gerek Liguriya yöresinin oyma çanak çömleğini, gerek Pisa'nın arkaik majolika örneklerini içerir; bkz. Whitehouse 1971, s. 276-278.

6 Graziella Berti ve Catia Renzi-Rizzo, *Pisa, Le "maioliche arcaiche," secoli XIII-XV (Museo nazionale di San Matteo), appendice "Nomina vasorum"*, Floransa 1997, s. 48, 137-141, res. 61 ve s. 276-284: Söz konusu eserde Pisa arkaik majolikası ve İspanyol seramikleri arasında yakın bir bağ olduğu ileri sürülür. Bkz. ayrıca Liana Tongiorgi ve Graziella Berti, "Bacini della Chiesa di San Martino a Pisa databili al secolo XIV," *Atti, IV convegno internazionale della ceramica* içinde, Albisola 1971, s. 309-311; San Martino'nun yerel olarak üretilmiş *bacini* seramikleri desenlerine göre dikkatli bir şekilde düzenlendiğinden, söz konusu yazarlar bu seramiklerin mimar tarafından ısmarlandığını öne sürerler.

7 Bernard Rackham, *Victoria and Albert Museum: Catalogue of Italian Maiolica*, 2. bas., Londra 1977, c. 1, s. 4, kat. no. 14. Yeşil-kahverengi Orvieto seramikleri için ayrıca bkz. Liverani, s. 16-18; Whitehouse 1978, s. 43-48; Gabrieli ve Scerrato, s. 441; Caiger-Smith, s. 83.

8 Bir Suriye örneği için bkz. Washington, Freer Gallery of Art'daki 12. yüzyılın sonundan ya da 13. yüzyılın başından kalma bir kâse (env. no. 42.13); Esin Atıl, *Ceramics from the World of Islam*, sergi kat., Freer Gallery of Art, Washington (Washington 1973), s. 74-75, kat. no. 29. Teknik İran, Kafkasya ve Bizans'ta da yaygın olduğu halde, bu tür kazıma ve sırlı Suriye seramiklerini imal eden zanaatkârların, 13. yüzyılın ortasından 16. yüzyılın başına kadar Kuzey İtalya'da bunlara benzer *sgraffito* çanak çömleğini üreten zanaatkârlara ilham verdiği sanılıyor; bkz. Grube 1987, s. 146-157; *The Meeting of Two Worlds: The Crusades and the Mediterranean Context*, sergi kat., University of Michigan Museum of Art (Ann Arbor, Mich., 1981), s. 49-50; Whitehouse 1971, s. 271-275; Spallanzani 1978, s. 81-82. 11. yüzyılın ikinci yarısından kalma bir Mısır örneği için bkz. San Sesto'dan gelen ve şimdi Pisa'daki Museo Nazionale di San Matteo'da bulunan bir *bacino*; Gabrieli ve Scerrato, res. 533. Aynı müzede bu tasarımın, Pisa'daki Sant'Andrea Kilisesi'nden gelme nadir bir erken 12. yüzyıl İspanyol örneği var; *Eredità dell'Islam*, s. 117-118, kat. no. 35.

9 İki istisnai örnek için bkz. Whitehouse 1978, s. 44, 48.

10 Alessandro Alinari ve Fausto Berti, "Zaffera fiorentina per lo speziale e la mensa," Giovanni Conti ve başkaları, *Zaffera et simili nella maiolica di Firenze e del contado, secoli XIV e XV* içinde, Floransa 1973, c. 1, s. 45-47.

11 Spallanzani 1978, s. 43; Spallanzani 1989, s. 84.

12 A. Lane 1957, s. 17; Spallanzani 1978, s. 45-48, 50, 54. İlaveten, Matteo di Francesco Vivoresi'ye 1389'da miras kalan mallar bir "İskenderiye kâsesi" içeriyordu ve Spallanzani (1978, s. 45-47) bu kâseyi, Pisa *bacini* seramikleri içinde görülen daha erken dönem sırlı Fatımi çanak çömleğiyle aynı kefeye koydu. Oysa bu türe [İskenderiye] aşağı yukarı 1200'den sonra (Caiger-Smith) seyrek rastlanıyordu ve envanteri her kim hazırladı ise, İslam seramikleri hakkında bu parçayı belirlemeye yetecek denli bilgi sahibiydi. Vivoresi'nin kâsesi muhtemelen İskenderiye'den ihraç edilmişti, sözgelimi Datini şirketi de İskenderiye'de seramik ticaretiyle uğraşıyordu. Memluk İmparatorluğu'nun başlıca çanak çömlek merkezi Şam olduğu halde Kahire'de çömlek fırınları vardı ve objeler imparatorluk dahilinde serbestçe dolaşımdaydı.

13 Atıl 1981, s. 148, 150-151; Cristina Tonghini, "Il periodo Burji (784/1328-923/1517)." *Eredità dell'Islam: Arte islamica in Italia* içinde, ed. Giovanni Curatola, sergi kat., Palazzo Ducale, Venedik (Venedik 1993), s. 284. 1430'a gelindiğinde Şamlı çömlekçiler yerel bir cami için, dönemin Çin porselenlerinden son derece etkilendikleri mavi-beyaz çiniler üretmekteydiler. Timurlenk'in Şam'ı işgalini görgü tanıklarının verdiği bilgilere dayanarak yansıtan canlı bir anlatı 1416'da Bertrando de Mignanelli tarafından kaleme alınan *Vita Tamerlani*'de karşımıza çıkar: Bertrando Şam'da oturan Sienalı bir tüccardı, istiladan kaçmış, ama 1402 güzünde geri dönmüştü. Timurlenk kenti "bir kül yığınına çevirmeden" önce "sanat dersi veren çok sayıda resmi öğretmeni" alıp götürdü; Walter J. Fischel, "A New Latin Source on Tamerlan's Conquest of Damascus, 1400/1401: B. De Mignanelli's 'Vita tamerlani,' 1416," *Oriens* 9, sayı 2 (1956), s. 225.

14 A. Lane (1957, s. 30) ve Spallanzani (1978, s. 70), Medici arması bir zambak içerdiği için, bu kavanozla Piero dei Medici'nin 1465 yılı envanterinde liste edilen üç *albarelli* arasında bağlantı kurdu-

lar. Oysa ailenin zambağı kullanması, Fransa kralı XI. Louis tarafından kendilerine arma olarak bahşedildiği 1465'ten sonra başlamıştır; bkz. aşağıda 36. notta alıntılanan kaynaklar. 1465'ten sonraki bir tarih bu obje için geç görünüyor.

15 Örnekler için bkz. A. Lane 1957, s. 16-17 ve lev. 8-14; Atıl 1981, s. 147-148 ve 173-174, kat. no. 82-83.

16 Env. no. 1601-1888 ve 363-1889; sonuncusu için bkz. A. Lane 1957, lev. 8 ve Spallanzani 1978, s. 72 ve res. 8.

17 Bkz. A. Lane 1957, s. 29-35 ve lev. 13a, 14; Atıl 1981, s. 149-151; Spallanzani 1978, res. 3-5.

18 *Eredità dell'Islam*, s. 119, kat. no. 36.

19 Erken dönem Suriye türlerinin 15. yüzyıl Valencia taklitleri için bkz. Frothingham 1951, s. 169-173. Málaga ve Hispano-Mağribi seramiklerinde görülen gelişme ve yakın ilişkiler için bkz. Caiger-Smith, s. 54-79 ve Frothingham 1951, s. 15-163.

20 İtalyanca'da şöyle: "*...uno alberello lungho di Domascho o di Maiolica...*" [uzun bir kaymaktaşı ya da çini kavanoz]; Spallanzani 1978, s. 72.

21 Kavanozların "*à la domasquina*" [kaymaktaşı] ve "*daurates*" [yaldızlı] olması gerekiyordu; A. Lane 1957, s. 17.

22 Liverani, s. 29; Spallanzani (1978, s. 2, 50, 74) 1476'da Filippo Strozzi'den Venedik'teki temsilcisine gönderilen, dört kâse ve bir testiden ibaret "Şam porseleni" ("porcellane domaschine") satın alma emrini alıntılar.

23 Genellikle 15. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlendirilen bu Floransa kaplarıyla ilgili belgeler için bkz. Galeazzo Cora, *Storia della maiolica di Firenze e del contado, secoli XIV e XV*, 2 cilt, Floransa 1973, c. 1, s. 54-59. Cora, Santa Maria Nuova Hastanesi'nin 1406'da Bartolommeo di Matteo'dan satın aldığı iki kavanozun bu üslubun erken dönem örnekleri olabileceğini ileri sürer (s. 54) ve 588 adet "Şam işi" kap için verilen 1426/27 siparişini, üslubun Suriye kökenli oluşunun kanıtı olarak alıntılar (s. 59).

24 *Zaffera* tekniği ve üslubu için bkz. Alinari ve Berti, s. 30-56, bol resimli; Caiger-Smith, s. 85. İlişkili Suriye seramikleri için bkz. A. Lane 1957, s. 18 ve res. 11.

25 Anna Moore Valeri, "Florentine 'Zaffera a rilievo' Maiolica: A New Look at the 'Oriental Influence,'" *Archeologia medievale* 9 (1984) içinde, s. 478-479, 490-492; Anna Moore Valeri, "La foglia di quercia: La sue origini ed il suo sviluppo," *Faenza* 79 (1993), s. 128-134. Arkaik majolika üstündeki diğer meşe yaprağı örnekleri için bkz. Whitehouse 1978, s. 48 ve Rackham 1977, c. 2, lev. 1.

26 Moore Valeri (1984, 478-497) *zaffera*'nın 14. yüzyılın sonundan itibaren arkaik majolikadan yola çıkarak geliştirildiğini, diğer 14. ve 15. yüzyıl Floransa süsleme sanatlarındaki Doğu motiflerinin *zaffera*'da da kullanıldığını ve *zaffera* imalatçılarının ancak 1435 dolayından sonra, Hispano-Mağribi öğelerin ortaya çıkışıyla İslam seramiklerinin önemli ölçüde etkisi altında kaldıklarını ileri sürer. *Zaffera* ve diğer İtalyan süsleme sanatları arasındaki bağlantı Mariaux (s. 67, 73) tarafından da vurgulanır. Oysa Alinari ve Berti (s. 47-52) *zaffera* imalatçılarının, hayvanların etrafındaki kontur boşlukları türünden çeşitli İslami kompozisyon temmüllerini benimsediklerini ve İslami tasavvurlara karşı en duyarlı olan atölyelerin muhtemelen ithal modeller kullandıklarını gösterir.

27 Moore Valeri 1984, s. 495-496.

28 Udineli Monticoli ailesinin 1413 yılı envanterinde 12 küçük düz tabak ve 12 kâse listelenir; Sienalı De Feci ailesinin 1450 yılı envanterinde ise, hepsi sandıklarda tutulan 27 parça liste edilir; Thornton, s. 106.

29 Bir özel koleksiyondaki *Nastagio degli Onesti'nin Öyküsü: Düğün Şöleni*, damadın babası Antonio Pucci tarafından muhtemelen yeni evlilerin yatak odası için ısmarlanan ve 1482-83'te gerçekleştirilen bir resim dizisine aittir. İdealize edilmiş düğünün yapıldığı sundurmanın üstünde Pucci-Bini ailesinin arması yer alır Anne B. Barriault, *"Spalliera" Paintings of Renaissance Tuscany: Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park, Pa., 1994), s. 143-144 ve lev. 5.

30 Thornton, s. 106.

31 Rackham 1933, s. 16; Liverani, s. 21; Caiger-Smith, s. 76; Cora, c.1, s. 29.

32 Örneğin bkz. New York'ta Hispanic Society of America'daki, 15. yüzyılın ilk yarısından kalma, aynı pozisyonda yaprak ve çiçeklerden dolaşık süslemeli Valencia yapımı bir sırlı *albarello* (env. no. E 624); bkz. Alice Frothingham, *Catalogue of Hispano-Moresque Pottery in the Collection of the Hispanic Society of America*, New York 1936, lev. 17.

33 Bkz. Rackham 1933, s. 29; Rackham 1877, c. 1, s.13-14, kat. no. 50; Cora, c. 1, s. 459, no. 130a.

34 Bkz. *Europa und der Orient*, s. 611-612, kat. no. 4/118; Caiger-Smith, s. 60-61, 76.

35 Bkz. Rackham 1933, s. 16; Cora, c. 1, s. 464, no. 178a. Cora'da (c. 2, s. 146) değişik Floransa *albarello* formları tasvir edilir.

36 Bkz. Frothingham 1951, s. 127-128; *Circa 1492*, s. 171, kat. no. 53.

37 Medici belgeleri Cora'da (c. 1, s. 134) alıntılanır.

38 Vazonun yüksekliği 39,4 cm. olup Detroit Institute of Arts Kadın Komitesi'nin, Robert H. Tannahill'in ek finansmanıyla alınmış bir hediyesidir. Detroit'deki vazonun Valencia modelleriyle bağlantılı oluşu, Cora'nın (c. 1, s. 134) vazoyu, Lorenzo'nun oğlu Piero'nun 1487'de Alfonsina Orsini'yle evliliğinden ziyade 1469 Medici-Orsini evliliğine atfetmesine yöneltti.

39 Frothingham 1951, s. 121-131; Caiger-Smith, s. 75.

40 Bkz. Liverani, s. 21.

41 Bkz. Rackham 1977, c. 1, s. 32, kat. no. 115.

42 Rackham 1933, s. 16; Caiger-Smith, s. 22. Kontur boşluklu Floransa *zaffera*'ları için bkz. Rackham 1933, lev. 9: Londra'da Victoria and Albert Museum'da bulunan, karşı karşıya yerleştirilmiş olarak arka ayakları üstünde duran iki aslan figürlü vazo (env. no. 2562-1856) ve Cora, c. 2, lev. 137: Hayvan ve Hispano-Mağribi çiçek motifli *albarelli*.

43 Bkz. Timothy Wilson, "Renaissance Ceramics," Rudolf Distelburger ve başkaları, *Western Decorative Arts, Part 1: Medieval, Renaissance ve Historicizing Styles, Including Metalwork, Enamels, and Ceramics* içinde, Collections of the National Gallery of Art: Systematic Catalogue, Milano 1993, s. 120-121; Liverani, s. 23; Cora, c. 1, s. 143; Caiger-Smith, s. 87, 93; Mariaux, s. 73. Resim 99'daki figürün altında yer alan "tavus tüyü" (ya da "tavus tüyü gözü") motifinin sık sık Doğu kökenli olduğu ileri sürülmüş, oysa bu aktarımın kaynakları ve vasıtaları hiçbir zaman belirlenmemiştir. Faenza çömlekçileri bu motifi çok geçmeden, İran palmetinde görülen türden kromatik ton farkları ve kontrastlar içeren, çömleğin tamamına yayılan bir desene dönüştürdüler; bkz. Liverani, s. 23 ve lev. 10; Rackham 1933, s. 17; Caiger-Smith, s. 87, 93; Cora, c.1, s. 141.

44 Örneğin bkz. Cora'daki (c.2, lev. 250) Altoviti ailesinin armasını kuşatan belirgin hasır örgülü Floransa tabağı ve Rackham'deki (1977, c. 2, lev. 37, kat. no. 231) yaklaşık 1520 tarihli, bir kadının yarım portresini çerçeveleyen geniş bir düğüm motifli şeritlerle süslü tabak (Victoria and Albert Museum, Londra, env. no. 2453-1856).

45 Yedinci Bölüm'de ele alınan yeni İslam ciltçilik üslubunu teşvik eden hümanist bir müstensih, Felice Feliciano, yazmalarında bordür ve paraflar için hasır örgü ile düğümler kullandı; bu öğeler Mantovalı Gonzaga için hazırlanan yazmalarda da ortaya çıkar; *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination, 1450-1550*, ed. Jonathan J. G. Alexander, sergi kat., Royal Academy of Arts, Londra ve Pierpont Morgan Library, New York (Münih ve New York 1994), s. 15-16, 77-79, kat. no. 21-22, resimli. Petrarca'nın 1476'da Feliciano ve Innocente Zileto tarafından Verona yakınındaki Poiano'da basılan *Libro degli Homini Famosi*'nin tamamlanmamış bir basımındaki resim çerçevelerinin çoğu hasır örgü motifiyle doldurulmuştur; Lilian Armstrong, "Marco Zoppo e il libro dei disegni del British Museum: Riflessioni sulle teste 'all antica,'" *Marco Zoppo e il suo tempo* içinde, ed. Berenice Giovanucci Vigi, Bologna 1993, s. 84, 87, bir resim.

46 Resim 101 için bkz. *Europa und der Orient*, s. 612-613, kat. no. 4/121. Tabağın tasarımı için bkz. Arthur Mayger Hind, "Two Unpublished Plates of the Series of Six 'Knots' Engraved after Designs by Leonardo da Vinci," *Burlington Magazine* 12, sayı 55, Ekim 1907, s. 41-43. İtalyan majolikasında gravürlerin kullanımı için bkz. Caiger-Smith, s. 94 ve Watson, s. 20-21.

47 Bkz. Atıl 1975, s. 148, kat. no. 80 ve Sekizinci Bölüm.

48 16. yüzyıl desen kitaplarında kendine özgü arabesk süslemeler ya da kökenleri belirlenmeye kalkışılmaz; Alexandrine N. St. Clair, *The Image of the Turk in Europe*, sergi kat., Metropolitan Museum of Art, New York (New York 1973), s. 12-13, res. 18-20, 22-23; Peter Ward-Jackson, "Some Main Streams and Tributaries in European Ornament, 1500-1750, II," *Victoria and Albert Museum Bulletin* 3 (1967), s. 91-98; Hans Huth, *Lacquer of the West: The History of a Craft and an Industry, 1550-1950*, Chicago ve Londra 1971, s. 4. Muhtemelen 1510-1515 dolayında Siena'da yapılan ve Washington'daki Corcoran Gallery of Art'da bulunan, grotesklerden oluşan bir levhayı çerçeveleyen düğüm motifli şeritlerle süslü bir çift *albarelli*, İslami süslemeyle eski çağlardan ilham alınma süslemeyi birleştiren erken dönem seramik örneklerindendir; Watson, s. 72-73, 180, kat. no. 25 ve 91.

49 Piccolpasso, c. 1, fol. 70v, c. 2, s. 120'de çevrildiği gibi.

50 Sırlama tekniğinin Gubbio'ya geliş tarihi, yayınlanmamış belgelere dayanıyor. Deruta'da ise, 1498'de üretim yapılmakta olduğuna dair bir bilgiye ve 1500 dolayından kalma örneklere dayanılarak geriye doğru bir tahmin yürütülüyor. Bkz. Wilson'daki (1993, s. 138) özet ve göndermeler.

51 Liverani, s. 34-35; Caiger-Smith, s. 98.

52 Bu teşhirlik tabaklardan (*piatti di pompa*) bazılarında askı halkaları, garip bir şekilde, tasarıma göre yanlış ayarlanmıştır. Wilson 1993, s. 138-139, 146.

53 Bkz. Birinci Bölüm, not 70-72.

54 Spallanzani 1978, s. 55-56; Spallanzani ve Gaeta Bertelà, s. 14-15.

55 Floransalı Filippo Strozzi 1475'te Venedik'teki temsilcisine, yerel yapıldığı kesin olan büyük bir parti cam eşya, ayrıca ikisi beyaz, ikisi mavi yapraklı olan on küçük "porselen" kâse satın almasını emretti, bu sonuncusu Çin lotusu tohum zarfı denilen tipte olmuş olabilir; Spallanzani 1978, s. 50.

56 Filippo Strozzi 1476'da Venedik'teki temsilcisine "Şam porseleni" cinsinden dört kâse ve bir testi almasını emretti; Spallanzani 1978, s. 52 ve res. 4. Mavi-beyaz renkte, süslemeleri Çin'den ilham alınmış 15. yüzyıl Suriye örnekleri için bkz. Carswell 1985, s. 125-128, kat. no. 66-70. Doğrulanmamış bir 1470 yılı belgesinde, Venedik'te bir simyacının yaptığı porselenden söz edilir; bu opak beyaz cam olabilir, ama tarih bunun için erken sayılır; bkz. Spallanzani 1978, s. 50, not 61

ve A. Lane 1954, s. 2. Duka I. Ercole d'Este Venedik'te "sahte porselen" yedi kâse satın aldı ve ardılı I. Alfonso 1514'te, kendisine sahte porselenden küçük bir kâse ve tabak göndermiş olan bir Venedikliyi işe almak için boşuna çabaladı. Arthur Lane (1954, s. 2), sahtecinin, Senato'ya 1518'de "Levanten denilen cinsten" porselen yapabileceğini bildiren Leonardo Peringer adlı bir ayna imalatçısı olabileceğini ileri sürer; ayrıca bkz. Lightbown 1981, s. 459-460 ve Altıncı Bölüm.

57 Günümüze kalan belgelenmiş ilk ithal malı mavi-beyaz Çin porseleni, Bologna'da Musei Civici d'Arte Antica'da bulunan bir kâse olup 1554'te Portekiz kralı III. João tarafından, 1547'den 1571'e kadar Sulmona piskoposu olan papalık elçisi Bologna'lı Pompeo Zambeccari'ye hediye edilmişti; Ronald W. Lightbown, "Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), s. 231. Floransa'da Pitti Sarayı içinde yer alan Museo degli Argenti'deki 14. yüzyılın sonuna-15. yüzyılın başına ait bir seladon Çin kâsesinin üstünde, kâseyi 1487'de Sultan Kayıtbay'dan Lorenzo dei Medici'ye verilen bir hediye olarak tanımlayan bir yazıt var ve Lorenzo'nun 1492 yılı mal envanterinde seladon da liste edilir; Lightbown 1969, s. 229 ve lev. 25a, ayrıca Spallanzani 1978, s. 85.

58 Bkz. yukarıda not 55.

59 Çin modelleri için bkz. A. I. Spriggs, "Oriental Porcelain in Western Paintings, 1450-1700," *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 36 (1964-1966), s. 73 ve lev. 57; Spallanzani 1978, s. 95 ve res. 14. Washington'daki resim için bkz. Fern Rusk Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings*, Washington 1979, c. 1, s. 62-63 ve c. 2, lev. 36.

60 Spriggs, s. 74 ve lev. 58; Spallanzani 1978, s. 95; Lightbown 1986, s. 446, kat. no. 43 ve lev. 16.

61 Carswell (1985, s. 88-90, kat. no.32-33) Bellini'nin tablosundaki porseleni teşhis etti ve Londra'da bir özel koleksiyonda bulunan, her iki modelin de yer aldığı ve süsleyici motifler arasında benzer boşlukların bırakıldığı örnekleri alıntıladı. Çin koleksiyonlarında bu porselen türünden günümüze birkaç örnek kaldığından, buna karşılık en eski İslam eserleri koleksiyonlarında –Topkapı Sarayı Müzesi'nde ve Tahran'daki Arkeoloji Müzesi'nde (Erdebil'de bir türbeden)– büyük miktarda mevcut olduğundan, bunların ithal İtalyan porselenlerinin çoğunun kaynağı olan İran, Suriye ve Mısır'daki popüler ihraç malları olduğuna inanılıyor. Topkapı Sarayı envanterlerinde Şam, Kahire ve Tebriz'in 1520'lerde fetih ve yağmalanmalarından önce İstanbul'a az sayıda Çin porseleninin ulaştığı; İznik çinicilerinin 1520'lerden itibaren büyük ölçüde etkisi altında kaldıkları erken dönem Yuan ve Ming hanedanları örneklerinin Osmanlı sarayına bu kentlerden geldiği görülüyor. Bkz. Carswell 1985, s. 30-31 ve Raby, Nurhan Atasoy ve Julian Raby içinde, *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*, ed. Yanni Petsopoulos, Londra 1989, s. 96, 121.

62 Bir süre önceki bir temizlik ve teknik analiz, kâselerin Bellini'nin tablosunun bir parçası olduğunu ve fonda Tiziano ve belki Dosso Dossi tarafından sonradan yapılan değişiklikler sırasında bunlara dokunulmadığını gösteriyor; *Titian: Prince of Painters*, sergi kat., Palazzo Ducale, Venedik ve National Gallery of Art, Washington (Venedik 1990), s. 198-200. Alfonso'nun porseleni taklit edecek birini çalıştırma girişimi için bkz. yukarıda not 56.

63 Bellini'nin akla gelebilecek modelleri için bkz. Spriggs, s. 74 ve Birinci Bölüm, not 72.

64 Rackham 1993, s. 11-12; Liverani, s. 30, 33; Caiger-Smith, s. 87-88, 93; Cora, c. 1, s. 145.

65 Örneğin bkz. Liverani, res. 11: Faenza'da Museo Internazionale della Ceramica'daki 15. yüzyılın sonuna ait tabağın ağzı.

66 Bkz. Liverani, s. 30, 33 ve res. 15: Resimde Benedetto Usta'nın tabağın arkasındaki imzası görülür; Rackham 1977, c. 1, s. 127, kat. no. 373.

67 Liverani, s. 30; Cora, c. 1, s. 108-109; Watson, s. 64-65; Galeazzo Cora ve Angiolo Fanfani, *La maiolica di Cafaggiolo*, Floransa 1982, s. 9. Önceden Bologna'da Ghererdesca Koleksiyonu'nda (Cora ve Fanfani 1982, kat. no. 32) bulunan ve 1525 dolayına tarihlendirilen bir Cafaggiolo tabağında, Resim 105'te tasvir edilen Çin deseni taklit edilir. "J. O Chafaggiolo" imzalı bir dizi tabakta, Resim 110'da tasvir edilen Venedik tabağının üstündekilere benzeyen, Osmanlı etkisinde kalmış çiçekli arabesk süslerne görülür (Cora ve Fanfani 1982, s. 170 ve kat. no. 43, 44, 48, 50, 51, 53, 58 ve 60); bu tabaklar 1531'den 1576'ya kadar belgelerde anılan ve Montelupo çömlekçiliğinin kurucularından birinin oğlu olan Jacopo di Stefano di Filippo'ya atfedilmektedir.

68 Venedik *berettino* seramiği için bkz. Rackham 1933, s. 70 ve Angelica Alverà Bortolotto, *Storia della ceramica a Venezia dagli albori alla fine della Repubblica*, Floransa 1981, s. 63. Resim 109'da görülen tipte, 1515-1530 arasına tarihlendirilen tabakların çoğunda Alman armaları görülür: 1504'ten 1509'a kadar Venedik'te yaşayan Nürnbergli Andrea Imhof'un söz konusu tabakların satışını teşvikinden kaynaklanır bu. 1520'deki düğünü için ısmarladığı, Berlin'de Kunstgewerbemuseum'da (env. no. 234; Alverà Bortolotto, s. 64 ve lev. 47a) bulunan bir tabak, dönemin Çin porselenlerinin (bkz. Resim 107) üslubunda süslenmiştir. Benzer tabaklar Venedikli aileler için üretilmişti: Timothy Wilson, "Maiolica in Renaissance Venice," *Apollo* 125 (1987), s. 185-186. Zanaatkârların 15. yüzyılın sonunda geliştirdikleri ve söz konusu üslubun Venedik'te benimsendiği sıralarda doruğuna ulaştırdıkları Faenza *berettino* seramiği için bkz. Liverani, s. 40 ve lev. 51.

69 Bkz. Rackham 1977, c. 1, kat. no. 967. Osmanlı üslubu süslemeli Venedik çanak çömleği için ayrıca bkz. Giambattista Siverio, "Maiolica veneziana del 500," *Italian Renaissance Pottery* içinde, ed. Timothy Wilson, Over Wallop, Hampshire 1991, s. 136-137 ve res. 3, 7, 8; Maria Vittoria Fontana, "Rapporti artistici fra ceramica islamica e ceramica veneta fra il Quattrocento e il Seicento," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 127 ve res. 6, 11, 12.

70 Thornton, s. 110.

71 John Philip Kassebaum Collection'daki yaklaşık 1540 tarihli, telimsi çizgilerle ve sonu kancalı yapraklarla işlenmiş çiçekli bir hataiyle süslü bir *alla porcellana* Venedik tabağında, muhtemelen tuğra spiral üslubu İznik işlerinden ilham alınmıştı; Carswell 1985, s. 151, kat. no. 91

72 Benzer tabak Keir Collection'dadır (Atasoy ve Raby, res. 328). İznik işi *tondino*'lar başka süslerne üsluplarıyla birlikte günümüze kalmıştır: Bkz. Victoria and Albert Museum'daki (env. no. 57-1859; Atasoy ve Raby, res. 179) yaklaşık 1534-1540 tarihli, Osmanlı giysili bir erkeğin yarım portresini gösteren eşsiz bir örnek; Avrupalı armalı bir takım aşağıda 76. notta listelendi. Erken dönem İznik işlerindeki bu ve başka İtalyan formları için bkz. Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 77, 98, 104, 108, 110, 119, 226; J. Michael Rogers, "Terra di Salonich, simile a la porcellana': Some Problems in the Identification and Attribution of Earlier Sixteenth Century Iznik Blue and White," *Italian Renaissance Pottery* içinde, ed. Timothy Wilson, Over Wallop, Hampshire 1991, s. 253-254; Atıl 1987, s. 235, 239; A. Lane 1957, s. 51.

73 Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 108, 111, 264, 268, res. 131'de Sultan Süleyman'ın tuğrasının bir resmiyle; *Eredità dell'Islam*, s. 383, 481-483. Spiral üslubunun kökenine dair farklı bir görüş için bkz. Rogers 1991, "Terra di Salonich," s. 254-256.

74 Bkz. müzayede katalogu *Islamic Works of Art*, Sotheby's, Londra, 25 Nisan 1990, kat. no. 431, s. 174-175.

75 Cafaggiolo'da imal edilen "tuğra spiral" üslubu *albarello* için bkz. Cora ve Fanfani 1982, kat. no. 131.

76 Günümüze kalan ve tümü hemen hemen aynı büyüklükte olan dokuz tabakla üç büyük servis tabağı değişik yerlerdedir: British Museum (env. no. 78.12-30.489-491); Calouste Gulbenkian Foundation Museum, Lizbon (env. No. 814 ve 2250); Musée National de Céramique, Sevr (env. no. MNC 52741 ve 52742); Arkeoloji Müzesi, İznik (env. no. 4225); Ashmolean Museum, Oxford (env. no. C. 324 ve X. 3268) ve iki özel koleksiyon: Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 264-265 ve res. 575-586, 734-737. Bu tabakların üzerindeki kalkan uzun süre önce Venedikli Mocenigo ailesinin; Memluk maden işleri üzerinde renksizlerine rastlanan benzer kalkanlar da Venedikli Benzoni ya da Floransalı Buonaccorsi ailelerinin arması olarak belirlendi; bkz. Allan 1986, s. 59, res. 50/5; Atıl 1987, s. 241. Raby kalkanın İtalya-Dalmaçya kökenli, muhtemelen Dalmaçyalı Spingarolli de Dessa ailesine ait olmasının daha mantıklı olduğunu ileri sürüyor ve İznik işlerinde rastlanan yegâne diğer armanın, Berlin'de Museum für Islamische Kunst'da (env. no. 18,27) bulunan bir *tondino*'nun üzerindekinin, Prusya ya da Polonya arması; belki 1560'larda, sonra 1572 ve 1575'te İstanbul'a giden diplomatik heyetlere katılan Belina'lı Andrey Taronovski'nin arması olabileceğini öneriyor. Aynı dönemden, benzersiz bir forma sahip, arka tarafında bir Avrupa eczacı damgasını andıran bir işaretin bulunduğu en az dört vazo için bkz. Fontana 1989, s. 126 ve res. 3; Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 268.

77 1573'ten 1578'e kadar Babıâli'de elçilik görevinde bulunan David Ungnad'ın çiçek süslemeli "Majolik denilen... İznik çinileri"ne duyduğu ilgi, elçilik papazı Stefan Gerlach'ın günlüğünde Eylül 1577'ye ait bir kayıtta belirtilir; Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 264. Wolf Dietrich von Raitenau daha sonra atlı muhafızı için Venedik'e Osmanlı üslubunda koşum takımı ısmarladı; bkz. Ernst J. Grube, "Le lacche veneziane e i loro modelli islamici," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 217; bkz. ayrıca Yedinci Bölüm.

78 Thornton, s. 110.

79 *Europa und der Orient*, s. 616-617, kat. no. 4/131. Yazı muhtemelen Padova'nın dışındaki Chandiana köyüne atıfta bulunuyor ya da "Suor Chandiana" (Sör Chandiana) ile ilgili bir ithaf; başka örneklerdeki şekli için bkz. *Eredità dell'Islam*, s. 483-484, kat. no. 301. Bu Padova işinin Osmanlılardan ilham alındığı tartışmasızdır; bkz. Rackham 1933, s. 74; A. Lane 1957, s. 57; Caiger-Smith, s. 88, 93; Giovanni Curatola, "Tessuti e artigianato turco nel mercato veneziana," *Venezia e i turchi: Scontri e confronti di due civiltà* içinde, Milano 1985, s. 190, 193; Atıl 1987, s. 242; Fontana 1989, s. 128; Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 268; Siverio, s. 138.

80 *Europa und der Orient*, s. 616, kat. no. 4/130.

81 Lightbown 1969, s. 229, not 5 ve s. 232; Spallanzani 1978, s. 60-62, 94, 97; Marco Spallanzani, "Ceramiche nelle raccolte medicee da Cosimo I a Ferdinando I," Candace Adelson ve başkaları, *Le arti del pricipato mediceo* içinde, Floransa 1980, s. 73-89.

82 A. Lane 1954, s. 2; Lightbown 1981, s. 458-461; Wilson 1993, s. 234.

83 A. Lane 1954, s. 3-7; Lightbown 1981, s. 462-465; Maser, s. 38-40; Galeazzo Cora ve Angiolo Fanfani, *La porcellana dei Medici*, Milano 1986, s. 15-19; Wilson 1993, s. 234-236.

84 Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 268; W. David Kingery ve Pamela B. Vandiver, "Medici Porcelain," *Faenza* 70 (1984), s. 450-451. Doğulu bir el sanatçısının vasıtasıyla İznik işinden teknik ilham alındığı daha önce A. Lane (1954, s. 3) tarafından ileri sürülmüştü.

85 Maser, s. 39.

86 Riguccio Galluzi'nin verdiği 1781 tarihli bu bilgi Gaetano Guasti tarafından alıntılandı: *Di Cafaggiolo e d'altre fabbriche di ceramiche in Toscana*, Floransa 1902, s. 390-391; Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 377, not 25.

87 Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 68; burada res. 449'da Victoria and Albert Museum'daki (env. No. 626-1902) diğer kavanozun tasviri yer alır.

88 Bu kap, 1732'ye ait bir Medici envanterinde tasvir edilen iki porselen "yağ şişesi"yle yakın benzerlik taşır; Wilson 1993, s. 236-240.

89 Osmanlı buğday demeti üslubu ile Medici porseleni arasındaki bağlantı Raby (Atasoy ve Raby içinde, s. 239, 268 ve res. 447-452, 587-588) tarafından ileri sürülür. Raby'nin alıntıladığı, buğday demeti üslubunun etkisi görülen başka Medici porseleni örnekleri Cora ve Fanfani (1986, s. 69, 107, 115, 118, 119, 149) tarafından tasvir edilir.

90 A. Lane 1954, s. 4. Duka II. Alfonso d'Este'ye 1575'te gönderilen parçalara ilaveten amcası Don Alfonso'ya 1585'te on yedi adet yollandı; İspanya kralı Filippo'ya 1577, 1581 ve 1582 çeşitli parçalar gönderildi.

91 İşaretin farklı versiyonlarının resimleri Cora ve Fanfani'de (1986) verildi.

Altıncı Bölüm

1 Usta zanaâtkarların Şam'dan götürülmesi hakkında bkz. Beşinci Bölüm, not 13. Atıl (1981, s. 118) 1400-01 Timurlu tahribatının, Memluk cam sanayisinin yok olmasının muhtemelen tek nedeni olmadığına dikkati çeker; bu çöküşe katkıda bulunan etkenlerin, talebi azaltan ağır ekonomik durgunluk ve enflasyon, ayrıca büyük miktarlarda gelmeye başlayan Çin porseleninin tercih edilmesi olduğunu öne sürer. Ashtor (1983, s. 211-212) başta gelen etkenlerin teknolojik duraklama ve düşük kaliteli hammaddeler olduğunu iddia eder.

2 Cam yapımcıları 1455'te Barselona'da bir lonca kurdular ve ürünleri yüzyılın sonunda Beyrut gibi Doğu ambarlarında bulunabiliyordu; Hugh Tait, ed., *Glass: Five Thousand Years*, New York 1991, s. 160, resimli; ayrıca bkz. Onuncu Bölüm.

3 13. yüzyılın son onyıllarından itibaren cam yapımcılarının göç etmesinin yasaklanması, 1547'ye gelindiğinde ciddi bir soruna dönüştü: O tarihte Venedik elçilerine yasaya uymayanlar olup olmadığını kollamaları, gerekirse söz konusu kişileri ölüm tehdidi altında geri dönmeye zorlamaları talimatı verildi. 16. yüzyılın ikinci yarısında Fransa, İspanya, Mallorca Adası, Anvers ve Londra'da Venedikli cam yapımcılarının izlerine rastlanır. Paul N. Perrot, *Three Great Centuries of Venetian Glass*, sergi kat., Corning Museum of Glass, N.Y., New York 1958, s. 21; Tait 1991, s. 163.

4 Venedik cam sanatının başlangıcı için bkz. Astone Gasparetto, "Matrici e aspetti della vetraria veneziana e veneta medievale," *Journal of Glass Studies* 21 (1979), s. 77-85; Hugh Tait, *The Golden Age of Venetian Glass*, Londra 1979, s. 9-11.

5 Venedik'te cam sanatıyla ilgili en erken yazılı kayıt 20 Aralık 982 tarihli bir hukuki belgede görülür: Duka Triburio Menio bu belgeyle Benedikten tarikatına San Giorgio Adası üzerinde arazi ba-

ğışlar. Belgeye tanık olarak imzasını atanlardan biri Domenico adlı bir cam üfleyicidir (*fiolario*). Benediktenlere 1087 ve 1090'da bağışlanan arazilerin belgelerinde iki cam üfleyicinin daha imzası var. İskenderiye'den 1072'de şap ithal edilmesi Venedik'te cam obje üretilmekte olduğuna işaret eder. 1153'te belgelenen Bizanslı mozaik ustasında olduğu üzere, Bizans tekniklerinde ustalaşmış zanaâtkarlar San Marco'da çalıştırılmışlardı. Bkz. Astone Gasparetto, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venedik 1958, s. 36-48; Perrot, s. 10-11.

6 Perrot, s. 13; Tait 1991, s. 149; Stefano Carboni, "Gregorio's Tale; or, Of Enamelled Glass Production in Venice," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, Londra 1998, s. 101-102. Gasparetto (1958, s. 50) kırık camın 1255'te Suriye'den Venedik'e safra olarak taşındığından da söz eder.

7 Perrot, s. 10-11; bkz. ayrıca Birinci Bölüm, not 29.

8 1224'ten beri mevcut olan cam üfleyiciler loncası, yirmi dokuz üyesinin tüzük maddelerini çiğnedikleri için cezalandırıldığı 1271'de yeniden düzenlendi: [Yeni tüzüğe göre] yabancılar işçi ya da çırak olabilecek, ama yalnızca Venedik yurttaşları fırın sahibi olabilecekti; lonca fırınların büyüklük ve çalışma dönemlerini, ayrıca şarap ve yağ şişelerinin büyüklük, ağırlık ve fiyatlarını da düzenledi. Fırın sahipleri 1268'den başlayarak, işlerini yazları tatil etmekten muaf tutulmak için başvurabileceklerdi ve yabancıların loncaya girmelerine 1303'te kısıtlamalar getirilmişti. 1275, 1285 ve 1295 kararnameleriyle zanaâtkarların göç etmesi ve cam yapımında kullanılan hammaddelerin ihraç edilmesi yasaklandı. 1275 ve 1282 kararnameleriyle Alman tüccarların Venedik cam işlerini satın almaları düzenlendi. Bkz. Gasparetto 1958, s. 49-53; Perrot, s. 11-13; Tait 1979, s. 9-10; Tait 1991, s. 149; Pieter C. Ritsema van Eck ve Henrica M. Zijlstra-Zweens, *Glass in the Rijksmuseum*, Zwolle 1993, c. 1, s. 13.

9 Gasparetto 1958, s. 59-60; Perrot, s. 11-13; Tait 1991, s. 150. *Cristalleri* [kristalciler] 1284'te kendi loncalarını kurdu.

10 Bkz. Tait 1979, s. 11-12, 16-17; Tait 1991, s. 151-152; Carboni, 1998, s. 101-103; Stefano Carboni, "Oggetti decorati a smalto di influsso islamico nella vetraria muranse: Technica e forma," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 153, 155; Marco Verità, "Analyses of Early Enamelled Venetian Glass: Comparison with Islamic Glass," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, Londra 1998, s. 129-133; Franz Adrian Dreier, *Venezianische Gläser und 'Façon de Venise,'* c. 12, *Katalog des Kunstgewerbemuseums Berlin*, Berlin 1989, s. 32.

11 Ralph Pinder-Wilson, "Islamic Glass Twelfth-Fifteenth Centuries," *Glass: Five Thousand Years* içinde, ed. Hugh Tait, New York 1991, s. 131-132; Gasparetto 1958, s. 30-32; Tait 1979, s. 11. Tarihi belirlenebilen ilk İslam mineli cam örneği, Kahire'de İslam Sanatları Müzesi'nde bulunan bir şişedir; üstünde bir Eyyubi sultanının, muhtemelen Halep sultanı (hükümdarlığı 1237-60) ya da Şam sultanı (hükümdarlığı 1250-60) Selahaddin Yusuf'un adı yazılıdır. Kısa bir süre önce, şişenin, tekniğin gelişiminde erken bir evreyi temsil ettiği ve onunla aynı döneme ait sayılan başka bazı örneklerin 14. yüzyıla tarihlendirilmesi gerektiği savunulmuştur; Rachel Ward, "Glass and Brass: Paralells and Puzzles," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, Londra 1998, s. 30-31.

12 Lamm, c. 1, s. 278-279; Gasparetto 1958, s. 33; Atıl 1981, s. 118, 126-127. Ward (1983, s. 33) figürlü cam kaplardan birçoğunun Avrupa'ya ihraç edilmek üzere yapıldığını ileri sürmüştür, ama Mısır ve Suriye'yle yapılan ticarete konulan papalık ambargosunun kaldırıldığı ve soyluların envanterlerinde böyle objelerin anılmaya başladığı 1340'tan önce, mineli Suriye cam işi için ticari bir piyasa olduğunu gösteren az bulgu var; bkz. J. Michael Rogers, "European Inventories as a Source for the Distribution of Mamluk Enamelled Glass," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, Londra 1998, s. 69-72.

13 Bkz. John Carswell, "The Baltimore Beakers," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, Londra 1998, s. 61-63, resimli; Atıl 1981, s. 126-127, kat. no. 45.

14 Pinder-Wilson, s. 135; Avinoam Shalem, "Some Speculations on the Original Cases Made to Contain Enamelled Glass Beakers for Export," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, Londra 1998, s. 64-65. Orvieto'da Santa Margherita Kilisesi yıkıntısından çıkan geniş ağızlı bardak şimdi Louvre Müzesi'ndedir (A.O. 6131); bkz. Shalem 1998, s. 64.

15 Env. no. HST-17/NM 71 (VII) 1 93; Ingeborg Krueger, "An Enamelled Beaker from Stralsund: A Spectecular New Find," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, Londra 1998, s. 107-108, resimli. Motif, asma yapraklarından oluşan simetrik bir dolaşık süslemeyi destekleyen bir vazoyu taşıyan diz çökmüş iki figürden meydana gelir.

16 Bkz. *The Treasury of San Marco, Venice*, sergi kat., Metropolitan Museum of Art, New York (Milano 1984), s. 180-183, kat. no. 21; Tait 1991, s. 145-147.

17 Carboni 1998, s. 101-104.

18 Orta Avrupa ve Baltık bölgesindeki kazılarda çıkarılan kırıklar herhalde Alman tüccarlarca kara yoluyla getirilmişti, ama İrlanda, İsveç ve Kafkasya'ya ilaveten Londra, Palermo ve Fustat'da bulunan kırıklar Venedik kadırgalarınca taşınmış olmalıdır; bkz. Carboni 1998, s. 102-103; Tait 1991, s. 152; Dreier, s. 31-32.

19 Pegolotti'nin referansları Spallanzani'de (1989, s. 83, 87) alıntılandı. Avrupa envanterleri Rogers'da (1998, s. 69-72) tartışıldı.

20 Spallanzani 1989, s. 84.

21 Spallanzani 1989, s. 84, 89.

22 Tait 1991, s. 149.

23 Spallanzani 1989, s. 83.

24 Piero dei Medici'nin 1456 yılı envanteri Lamm'da (c. 1, s. 495); V. Charles'ınki Perrot'da (s. 14) ve Rogers'da (1991, "The Gorgeous East," s. 71) alıntılandı.

25 Rogers 1998, s. 71.

26 Fabri'nin 1483-84'teki hac yolculuğunun Latince anlatısından (*Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Aegypti peregrinationem*) alınan pasaj Édouard Garnier'in eserinde (*Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, Tours 1886, s. 80-81) çevrildi, ayrıca Gasparetto (1958, s. 84-85), Perrot (s. 19) ve Tait'de (1991, s. 152) alıntılandı.

27 Garnier, s. 81; Mary Margaret Newett, *Canon Pietro Casola's Pilgrimage to Jerusalem*, Manchester 1907, s. 103.

28 Kupa 19 cm. boyunda, 14.9 cm. enindedir; Edward Drummond Libbey'in desteğiyle Toledo Museum of Art tarafından satın alınmıştır. Gasparetto 1958, s. 78-79; Perrot, s. 15; Tait 1991, s. 157.

29 Tait 1991, s. 147-148, 161.

30 Safir mavisi, zümrüt yeşili, yakut kırmızısı ve ametist morunun taklit edilmesi hakkında bkz. Gasparetto 1958, s. 66-67. 14. yüzyıl Venedik işi cam madalyon ve levha örnekleri Tait'de (1991, s. 150, res. 190) resimlenmiştir.

31 *Eredità dell'Islam*, s. 323-324, kat. no. 189. Mine ve yaldız süslemeli, renkli Suriye cam işi örnekleri için bkz. Martine S. Newby, "The Cavour Vase and Gilt and Enamelled Mamluk Colored Glass," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, Londra 1998, s. 35-39, bir listeli ve resimli; Gasparetto 1958, s. 30-31 ve res. 14; Gaston Wiet, *Catalogue général du Musée Arabe du Caire: Lampes et bouteilles en verre émaillé*, Kahire 1929, s. 8-9, kat. no. 268 ve lev. 91.

32 Gasparetto 1958, s. 31, 76; Carboni 1989, s. 147.

33 Gasparetto 1958, s. 31 ve res. 21, 24, 25.

34 Balık pulu ve benek deseninin İslam cam işiyle ilişkisi için bkz. örneğin Eck ve Zijlstra-Zweens, c.1, s. 18; Perrot, s. 54, kat. no. 36.

35 15. yüzyıl sonu Venedik cam işlerinde görülen taklitçi nitelikler Gasparetto'da (1958, s. 66-68) ele alınır.

36 Resim 122'deki örnek ve süslemesi hakkında bkz. Gasparetto 1958, s. 68, 83-84; Perrot, s. 19; Carboni 1989, s. 150. Benzer mineli ve altın varaklı süslemeli, mavi camdan yapılma *tazze* [*tazza*'nın çoğulu –ç.n.] için bkz. Perrot, s. 55-57, kat. no. 40-41.

37 *Guastada*'nın İslami türevi evrensel olarak tanınmıştır; bkz. aşağıda not 45 ve *Islam and the Medieval West*, ed. Stanley Ferber, sergi kat., University Art Gallery, Binghampton, N.Y. (Binghampton, N.Y. 1975), kat. no. G23.

38 Leonardo Frescobaldi kendi on üç kişilik Toskanalı hacı kafilesinde bazı kişilerin bu küçük şişeleri satın aldığını, övdüğü bu şişelerin yerel üretilmiş olabileceğini anlattı; yol arkadaşı Giorgio Gucci de onların satışını tasvir etti: *Visit to the Holy Places*, s. 68, 123; Shalem 1996, s. 20. 14. yüzyıl papalık envanterlerinde, muhtemelen hac hediyesi olan ve balsam içeren çok sayıda böyle küçük şişe listelenir; Rogers 1998, s. 69-70.

39 Jean Sauvaget, *Poteries syro-mésopotamiennes du XVIème siècle*, Documents d'Études Orientales de l'Institut Français de Damas, 1, Paris 1932, s. 1-5, resimli.

40 Shalem 1996, s. 24, 238-239; ortaçağ Avrupa kilise hazinelerindeki diğer İslam cam eşyaları s. 239-245 arasında listelenir.

41 Washington'da Freer Art Gallery'de (env. no. 41.10) bulunan, muhtemelen 13. yüzyılın ortasında Suriye'de yapılmış kakma pirinçten gösterişli bir matara, tıpkı Suriye-Frenk işi denilen cam eşyaların melez ikonografisiyle süslüdür: Üstündeki Arap yazısında bir sınır boyu askeri olarak onurlandırılan sahibi, bir Haçlı ya da Müslüman olabilir; Esin Atıl, William Thomas Chase ve Paul Jett, *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art*, Washington 1985, s. 19, 124-136, kat. no. 17, resimli. Bu parçanın eşit derecede olağanüstü, erken 15. yüzyıl üslubunda çiçek süslemeli mavi-beyaz porselen versiyonu da Freer Gallery'dedir (env. no. 58.2); Atıl, Chase ve Jett, s. 133, res. 50. Şekil ve ölçek bakımından hacı matarasının İtalyan cam versiyonuna yakın olan eşsiz bir kakma pirinç matara Londra'da British Museum'dadır (env. no. OA 1833.10-19.7) ve 1200 dolayında Horasan ya da Pencap'ta yapılmış olabilir. İki yanı yassıdır, uzun bir boynu, keçi şeklinde kulpları ve kare bir ayağı vardır; Ward 1993, s. 72-74 ve res. 53.

42 Bu lüks matara uzun zamandır 13. yüzyılın ortası ile sonuna (örneğin bkz. Tait 1979, s. 19-21 ve Pinder-Wilson, s. 132) tarihlendirilmekteydi, ama Ward (1998, s. 30-31) üslupla ilgili, daha geç bir tarihlendirmeyi destekleyen güçlü bulgular sundu.

43 Atıl 1975, s. 138, kat. no. 74. Suriye şişelerinin şekilleri için ayrıca bkz. Atıl 1981, s. 119.

44 Eck ve Zijlstra-Zweens, c. 1, s. 19, kat. no. 3.

45 Gasparetto 1958, s. 83 ve res. 21; Carboni 1989, s. 154 ve res. 16 (çift matara); Dreer, s. 49; Eck ve Zijlstra-Zweens, c. 1, s. 19. Zürih'te F. Biemann Koleksiyonu'nda bulunan başka bir hacı matarasında Bentivoglio arması, Aragon hanedanının aileye 1489'da ihsan ettiği *palle* (toplar) motifi olmaksızın yer alır; Rosa Barovier Mentasti ve başkaları, *Mille anni di arte del vetro a Venezia*, sergi kat., Palazzo Ducale ve Palazzo Correr, Venedik (Venedik 1982), s. 87, kat. no. 81. *Palle* motifinin yokluğu her üç mataranın da 1489'dan önce yapılma ihtimalini artırır, ama bilim insanları Bologna'daki matara çiftinin üslubundan ve başarılma düzeyinden dolayı, bunların 1464'teki ilk Bentivoglio-Sforza evliliğinin tarihi kadar erken tarihli olamayacağı konusunda uyuşuyorlar.

46 Renkli camla yapılan örnekler için bkz. Barovier Mentasti, s. 87, kat. no. 78 ve opalinliler için aşağıda 50. not. Majolika örnekleri için bkz. Watson, s. 158-159, 184. Londra, Victoria and Albert Museum'daki (env. no. 2086-1855) kazıma Avrupai arabeskli pirinç bir hacı matarası 16. yüzyıl Venedik işi gibi görünüyor. Medici porseleni örneği için bkz. Cora ve Fanfani 1986, s. 122-123.

47 Perrot (s. 15) Floransa arşivlerinde korunmuş olan ve mozaik yapımını konu alan bir 14. yüzyıl belgesindeki "lattimo bianco" [beyaz opalin –ç.n.] formülünü alıntılar. Memluk sultanlarınca dukalara sunulan Çin porselenleri için bkz. Birinci Bölüm, not. 72.

48 Tait 1991, s. 159.

49 Bkz. Beşinci Bölüm, not 55 ve 56.

50 Örneğin Murano'da Museo Vetrario'da bulunan opalin bir hacı matarası, "Venüs [Aşk Tanrıçası] ile Mars [Savaş Tanrısı]" ve "Cupid [Aşk Tanrısı] Bir Köprü Üstünde Balık Tutuyor" konulu iki çokrenkli sahnenin çevresinde yer alan mavi *alla porcellana* benekler ve minik çiçek motifleriyle süslüdür; Gasparetto (1958, s. 93 ve res. 52) Venedikli cam yapımcılarının imal ettikleri opalini bile bile porselenden farklılaştırdıklarını ileri sürer (s. 92-93).

51 Bu pasaj Perrot'da (s. 17) alıntılandı.

52 Bkz. Beşinci Bölüm, not 56. Erken tarihli bir bilgi, Venedik'te porselen yapan bir simyacı hakkındaki 19. yüzyılda yayınlanan 1470 tarihli İtalyanca bir mektup, artık güvenilir sayılmıyor; bkz. A. Lane, 1954, s. 2; Lightbown 1981, s. 458-459. Lightbown (1981, s. 459-460), Peringer'in olağan opalinden farklı olan ateşe dayanıklı kaplar üretmek için özel haklar elde etmeye çalıştığını öne sürüyor.

53 Bardağın boyu 10.2 cm. dir; Perrot, s. 35, kat. no. 11; Tait 1991, s. 159; Barovier Mentasti, s. 96, kat. no. 98.

54 Bkz. Flavia Polignano, "Maliarde e cortigiane: Titoli per una *damnatio*: Le dame di Vittorio Carpaccio," *Venezia Cinquecento* 2, sayı 3 (1992), s. 5-17 ve res. 2.

55 Tait 1991, s. 163; Perrot, s. 18-19; Gasparetto 1958, s. 67.

56 Lamm, c. 1, s. 189, 234-235, 521; c. 2: lev. 85, no. 1-2 ve lev. 81, no. 8. Lorenzo dei Medici'nin hazinesindeki bu objelerin tam listesi için bkz. Spallanzani ve Gaeta Bertelà, s. 34-36.

57 Clifford M. Brown, "'Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique': New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities," *Cultural Aspects of the Italian Renaissance Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller* içinde, ed. Cecil H. Clough, Manchester 1976, s. 324, 325-326.

58 Perrot, s. 18-19.

59 Bkz. Birinci Bölüm, not 75.

60 Antik cam yapım tekniklerinin 5. ve 6. yüzyıl Sasani ve daha sonra İslam cam işinde varlığını sürdürmesi konusunda bkz. Christoph Clairmont, "Some Islamic Glass in the Metropolitan Museum," *Islamic Art in the Metropolitan Museum* içinde, ed. Richard Ettinghausen, New York 1972, s. 141-145. Kıbrıs ve İngiltere'deki kazılarda kimi fragmanları çıkarılan 12. ve 13. yüzyıl çift renkli, cam iplikli (ya da düzleştirilmiş) İslam cam objeleri hakkında bkz. James W. Allan, "Investigations into Marvered Glass: I," *Islamic Art in the Ashmolean Museum* içinde, Oxford Studies in Islamic Art, 10, Oxford 1995, c. 1, s. 5-7, 16-17, 21-24. Halbuki, bildiğim kadarıyla, bu objelerle 15. yüzyılın sonuna ait Venedik cam işi arasında bir bağlantı kurulmamıştır. [Düzleştirme: İmal edilmekte olan bir cam kabı düzleştirmek ya da genellikle kabın bir tarafına eklenmiş cam ipliğini düzleştirmek amacıyla, kızgın yumuşak camın mermer ya da demirden bir tezgâh üstünde yuvarlanması tekniği (Metindeki "marvering" terimi muhtemelen Eski İngilizce'den ya da Fransızca "mermer" anlamındaki *marbre*'dan geliyor) -ç.n.]

61 Bkz. Perrot, s. 15-17 ve kat. no 3 (bkz. Resim 128) ve 4 (benzer bir bardak); Robert Jesse Charleston, "The Import of Venetian Glass into the Near-East, Fifteenth-Sixteenth Century," *Annales du 3ème congrès des journées internationales du verre* içinde, Liège 1964, s. 161; Robert Jesse Charleston, "Types of Glass Imported into the Near East, and Some Fresh Examples: Fifteenth-Sixteenth Century," *Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag am 16. Mai 1974* içinde, ed. Annaliese Ohm ve Horst Reber, Hamburg 1975, s. 245-246; Brigitte Klesse ve Hans Mayr, *European Glass from 1500-1800: The Ernesto Wolff Collection*, Viyana 1987, s. 13-14 ve kat. no. 1; Carboni 1989, s. 154; Dreier, s. 33-34, kat. no. 3. Baklava dilimi motifinin Doğu Akdeniz'e ihraç için yapılan cam eşyalarda yeniden canlandırıldığını ileri süren Gasparetto'yu (1979, s. 90-91) destekleyen bir bulgu yok.

62 Helmut Ricke, "Neue Räume–neue Gläser: Die Sammlung des Kunstmuseums Düsseldorf nach der Wiedereröffnung," *Kunst und Antiquitäten* 3 (1985), s. 59-60.

63 Atıl 1981, s. 120-121; Pinder-Wilson, s. 132-135, resimli.

Yedinci Bölüm

1 Anthony Hobson, *Humanists and Bookbinders: The Origins and Diffusion of the Humanistic Bookbinding, 1459-1559, with a Census of Historiated Plaquette and Medaillon Bindings of the Renaissance*, Cambridge 1989. Bir özet Anthony Hobson'ın şu eserinde yer alıyor: "Islamic Influence on Venetian Renaissance Bookbinding," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 111-123.

2 Bu uygulama Piero dei Medici kitaplığının 1464 yılı envanterinde belgelendi; Tammaro De Marinis, *La legatura artistica in Italia nei socoli XV e XVI*, Floransa 1960, c. 1, s. 89.

3 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 1

4 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 27-28.

5 *Legature papali da Eugenio IV a Paolo VI*, sergi kat., Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan, (Roma 1977), s. 3-15, kat. no. 1-19, 21.

6 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 19-21. Bu tarzdaki ciltler için bkz. ayrıca *The History of Bookbinding, 525-1950 A.D.*, sergi kat., Baltimore Museum of Art, Baltimore 1957, s. 87, kat. no. 195.

7 Duncan Haldane, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*, Londra 1983, s. 31, kat. no. 7; bkz. ayrıca kat. no. 6, 8-10.

8 Örneğin bkz. Dublin, Chester Beatty Library'deki (Moritz Collection 12) bir 14. ya da 15. yüzyıl Memluk cildi; Gulnar Bosch, John Carswell ve Guy Petherbridge, *Islamic Bookbindings and Bookmaking*, sergi kat., Oriental Institute, University of Chicago, Chicago 1981, s. 135-136, kat. no. 37.

9 De Marinis, c. 1, s. 29; Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 19.

10 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 21-32. Memluk modelleri için bkz. ayrıca Richard Ettinghausen, "Near Eastern Book Covers and Their Influence on European Bindings: A Report on the Exhibition 'History of Bookbinding' at the Baltimore Museum of Art," *Ars Orientalis*, yeni dizi, 3 (1959), s. 121-122; Bosch, Carswell ve Pentherbridge, s. 68-69.

11 Lat. VI, 270; Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 22-23.

12 Cod. Holm, A 223; Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 25-26, res. 18.

13 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 27-28, res. 21 (Biblioteca Malatestiniana, S. XII. 2 [Zazzeri, 348]) ve 22 (Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 3005). *Politika*'nın yazması müstensih Ormannus de Erfordia tarafından imzalı ve 10 Mayıs 1454 tarihlidir. Perotti 18 Ekim 1454'te Vespasiano da Bistici'ye gönderdiği bir mektupta Polivios'u henüz bitirdiğine değiniyordu.

14 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 1-12, 33-50.

15 Lightbown 1986, s. 64-65, 71.

16 Ms. 77; Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 33-36, res. 26 (Jacopo Antonio Marcello'yu, Strabon'un *Coğrafya* adlı eserinin Guarino tarafından yapılan çevirisini René d'Anjou'ya sunarken gösteren minyatür) ve 27 (özgün cildin fotoğrafı). Marcello ile René d'Anjou arasındaki ilişkinin tasviri için bkz. Millard Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator: An Episode in Renaissance Art, Humanism, and Diplomacy*, New York 1957, s. 1-34. Yazmadaki minyatürler Meiss (s. 35-75) tarafından Andrea Mantegna'nın, Giordana Maria Canova (*The Painted Page*, s. 24, 87-90), kat. no. 29, resimli) tarafından ise Jacopo Bellini'nin çevresine atfedilir.

17 Barb. lat. 98; Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 38.

18 Bkz. Julian Raby ve Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the Fifteenth Century: The Foundation of the Ottoman Court Style*, ed. Tim Stanley, Londra 1993, s. 9-11. Bkz. ayrıca Dublin, Chester Beatty Library'deki (MS 3571) 1469/70 tarihli bir Mısır ya da Suriye cilt kapağı; Bosch, Carswell ve Petherbridge, s. 184-185, kat. no. 67.

19 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 41-50, 73-86 ve res. 32-34, 66-72.

20 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 41-50, 255.

21 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 43-44.

22 Oyma Memluk ciltleri için bkz. *The History of Bookbinding*, s. 31, kat. no. 38; Bosch, Carswell ve Petherbridge, s. 69-70; Raby ve Tanındı, s. 10-11.

23 Özel koleksiyon, Fransa; Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 45-48, res. 41 ve giriş sayfası resmi.

24 Örneğin De Marinis, c. 2, s. 54 ve 80-81, no. 1648, 1656, 1657.

25 Feliciano'nun yazma tezhipleri ve basılı kitap resimlemeleri için bkz. Beşinci Bölüm, not 45. Ciltleri ve resimlemeleri, erken bir tarihte, Domenico di Paris'in Floransa'daki bir özel koleksiyonda bulunan yaklaşık 1465-70 tarihli bir kutsal ekmek ve şarap kutusunun üzerindeki benzersiz bir çerçeve süslemesi için muhtemelen ilham kaynağı oldu. Boyalı ve altın yaldızlı ahşap ile alçıdan yapılan kutunun üstünde, ortada, Meryem ile Çocuk İsa'nın bir yüksek kabartması var. Buradaki İtalyanlaştırılmış arabeskler ile hasır örgü motifi, kompozisyon bakımından kitap ciltlerine benzer ve süsleme, oyma işini andıran, mavi bir zemin üstüne altın yaldızlı arabesklerden oluşan şemse ve pandantifler içerir. Padova'da eğitim gören Di Paris 1450'lerden itibaren (1492'ye kadar onunla ilgili kayıt var) Ferrara'da faaliyet gösterdi; kutunun Ferrara kökenli olduğu biliniyor (Mina Gregori'yle yapılan söyleşi).

26 Padova ve Venedik dışında yapılan nadir Avrupa oyma ciltleri için bkz. Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 48-50, 54.

27 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 51-54; De Marinis, c. 2, s. 53-54, s. 78'de no. 1634-1639 ve lev. 289-297.

28 Ugelheimer'in 1470 ile 1478 arasında Padova'da ciltlenen parşömene basılı tek yazması ve Jenson'un parşömene basılı iki yayını üstünde oyma işi görülmez; Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 38, res. 33-34 ve lev. 1.

29 Örneğin bkz. Ernst Philip Goldschmidt, *Gothic and Renaissance Bookbindings*, Londra 1928, c. 1, s. 292-293; *The History of Bookbinding*, s. 93-94, kat. no. 209; De Marinis, yukarıda 27. nottaki gibi. Bu kuramın çürütülmesiyle ilgili olarak bkz. Sekizinci Bölüm, not 15.

30 Hobson (1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 52-54) Padova ve Osmanlı modellerini vurgular.

31 Sultan II. Mehmed'in saltanatı sırasında Osmanlı ciltleri ve yazma tezhipleri büyük ölçüde Timurlu ve Türkmen İran sanatının etkisi altındaydı; bkz. Raby ve Tanındı, s. 34-76. Osmanlı cendereli kalıp baskılı bordürlerin bir örneği ve Gratian'ın ciltli üzerindeki seçkin bir lotus palmeti motifi için bkz. şimdi Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki (MS A. 1032) bir yazmanın 1474'te Sultan II. Mehmed için yapılmış olan cilt kapağı; Raby ve Tanındı, s. 158-159, kat. no. 20. Yuvarlak bir göbek şemsesi üzerindeki benzer kesme motifler için bkz. Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki (MS A. 2830), 1450'lerde Sultan II. Mehmed için hazırlanmış bir atlasın oyma kapak astarları; Raby ve Tanındı, s. 132-133, kat. no. 8.

32 Bkz. Raby ve Tanındı, s. 44-45.

33 MS Canon. Ital. 78; Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 23-24 ve res. 15-16. Hobson ciltli yaptıranın, Floransa ile İstanbul arasında 1463-69 Venedik-Osmanlı savaşı sırasında artan diplomatik ve ticari canlılıktan yarar sağlayan bir Floransalı olduğunu ileri sürer. İstanbul'da ciltlenen basılı iki kitap örneği için bkz. Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 148, res. 117-118.

34 Hobson (1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 34-36 ve res. 27-28) altın varak basılı erken dönem Padova ciltlerinde Memluk pirinç eşyalarından bir ölçüde ilham alındığını gösterdi.

35 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 54-57, 148-154; De Marinis, 2: 57-61, 77-83; Paul Needham, *Twelve Centuries of Bookbinding, 400-1600*, New York ve Londra 1960, s. 122-124, kat. no. 35.

36 Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 150; *The History of Bookbinding*, s. 93-94, kat. no. 209; Ettinghausen 1959, s. 128.

37 II. Bayezid'in saltanatı sırasındaki ciltlerin üslubu için bkz. Raby ve Tanındı, s. 92-94, 101-104.

38 Bu ve ilgili Venedik oyma ciltleri için bkz. Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 150-153; De Marinis, c. 2, s. 58, 82-83, no. 1600 tekrar,1663, 1670, 1670 tekrar, 1670 tekrar; res. C 31 ve lev. 305, 307-309. *The History of Bookbinding*, s. 94, kat. no. 210; Ettinghausen 1959, s. 129; Goldschmidt, c. 1, s. 291-293, kat. no. 217. De Marinis ve Goldschmidt bu grubu Venedik'te çalışan Doğulu zanaatkârlara atfederler.

39 Bu nadir astar, V. Karl 1530'da Bologna'da taç giyerken Papa VII. Clemens'in huzurunda sesli okunan, A. Ricchi'nin Lucca'daki Biblioteca Governativa'da (Cod. 1375) bulunan *I tre tiranni* adlı komedisinin yazma nüshası üstündedir; De Marinis, c. 2, s. 81-82, no. 1663 ve Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 150. Kıyaslanabilir Osmanlı kompozisyonları için bkz. Atıl 1987, lev. 15 ve Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, res. 118.

40 Venedik ve Paris'te 1530'den önce yayınlanan desen kitaplarındaki örnekler için bkz. St. Clair, res. 18, 22, 26; bkz. ayrıca Beşinci Bölüm, not 48.

41 Atıl 1987, s. 76-77.

42 Cod. arab. LXVIII (=65); alıntılayan Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 153.

43 Bu ve benzer Venedik lake ciltleri için bkz. Hobson 1989, *Humanists and Bookbinders*, s. 153-154; De Marinis, c. 2, s. 58-60, 83, 100, no. 1671-1672, 1917e-g, lev. 210, 214 ikinci-dördüncü; Ettinghausen 1959, s. 129.

44 Örneğin krş. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde (F. 1426, fol. 22b, 27a) bulunan yaklaşık 1560'ta tezhip edilen bir albümün sayfaları; röprodüksiyonları Atıl (1987, lev. 49c-d) tarafından yapıldı. *Saz* ya da "*saz* yaprağı ve rozet" üslubu için bkz. Atıl 1987, s. 26; Yanni Petsopoulos, ed., *Tulips, Arabesques, and Turbans: Decorative Arts from the Ottoman Empire*, New York 1982, s. 8.

45 Lake ve oyma işine Venedik ciltlerinde nadiren bir arada rastlanır. 16. yüzyılın sonuna ait, lake olmayan atama belgelerinin ciltleri üstündeki gömme bölümlerde oyma işinin sürdürüldüğünü görürüz. Örneğin Baltimore'da Walters Art Museum'da (MS W. 492) bulunan, Giovanni Francesco Condolmer'in 1577'de Oderzo *podestà*'sı olarak atanma belgesi *commissione*, Osmanlı tarzı işlemeli ve altın yaldızlı deri cildinin gömme göbek motifinde ve köşebentlerinde, saten üstüne yaldızlı oymadır. Küçük sedef süslemeli lake ciltler için bkz. De Marinis, c. 2, s. 61.

46 Örneğin Giovanni Francesco Condolmer'in yukarıda 45. notta değinilen atanma belgesi *commissione*'de iki önemli üslup yan yana bulunur: El aletleriyle işlenmiş ve altın yaldızlı bir Fransız fanfar tasarımı, oyma işi gömme göbek motifi ile köşebentlerin arasını doldurmak için kullanılır.

47 Anna Contadini, "'Cuoridoro': Tecnica e decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana s l'arte islamica, Venedik 1989, s. 231-235, res. 1-2. Korumacı yasalar yabancı işçiler ile mallar için gümrük kısıtlamaları içeriyordu. Duka Pietro Loredan'a 1569'da bildirildiğine göre, İbrahim Bey ısmarladığı altın yaldızlı deriden, muhtemelen duvar kaplamalarından memnun kalmıştı ve bir parti mal daha sipariş ediyordu.

48 Giuseppe Fiocco, "A Small Portable Panel by Titian for Philip II," *Burlington Magazine* 98, sayı 643 (Ekim 1956), s. 343-344.

49 Contadini, s. 236-238, res. 3-10 (kalkanlar); Huth 1971, s. 4, lev. 6 (ok kuburu).

50 Atıl 1987, s. 148, 160-166 ve lev. 99-102 (hasır kalkanlar), 104-106 (aplike deri objeler).

51 Resim 145 için bkz. J. Michael Rogers, *The Topkapi Saray Museum: Costumes, Embroideries, and Other Textiles*, Londra 1986, s. 164.

52 Huth 1971, s. 4; Grube 1989, s. 217.

53 Bu kalkanlardaki çiçekli ve Çin bulutlu (baş aşağı duran hilal motifleri gibi olan) arabeskler renk, doku ve motif bakımından Topkapı Sarayı Müzesi'nde (env. no. 13/739) bulunan, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinden kalma bir tören kaftanının üstündeki nakışlarla yakından bağlantılıdır; bkz. Atıl 1987, s. 166-169 ve lev. 120.

54 Huth 1971, s. 1-11; Grube 1989, s. 218-219, her ikisi de resimli. Giovanni dei Medici'nin 1417 yılı envanterinde büyük bir Şam işi masa ("una tafferia grande di Damasco, di legno") listelenir; ithal İslam kakma mobilyasıyla ilgili nadir ve erken döneme ait bir belge örneğidir bu; Spallanzani 1989, s. 84, 87.

55 Bkz. Atıl 1987, s. 166-169.

Sekizinci Bölüm

1 Bkz. Giriş, not. 2

2 Spallanzani 1989, s. 3

3 Louvre Müzesi'ndeki bir leğen (env. no. MAO 101) Lusignan hanedanından IV. Hugues'ü onurlandıran hem Fransızca, hem açık seçik hatlı sülüs yazısıyla Arapça yazıtlar, Kudüs'ün armasını ve bir Malta haçını [merkezden dışa doğru gittikçe genişleyen dört eşit kollu haç –ç.n.], ayrıca geleneksel 14. yüzyıl Memluk süslemesini içerir; Fransızca yazıt ve konturları çizili kalkanların içini dolduran, bir ada ait baş harfler büyük ihtimalle başka bir zanaatkârca eklenmiştir. Londra'da satılan (Christie's 1966, kat. no. 134), Arapça şiirlerin yazılı olduğu şerit ve kuşlarla süslü bir kâsede IV. Hugues'ün arması yer alır. D. Storm Rice, "Arabic Inscriptions on a Brass Basin Made for Hugh IV of Lusignan," *Studi orientalistici in onore di Giorgio Levi Della Vida* içinde, Roma 1956, c. 2, s. 390-402; Ward 1989, s. 207, res. 234-235 ve s. 594-595, kat. no. 4/85; Ward 1993, s. 116. Amsterdam, Rijksmusem'daki (env. no. NM 7474) bir leğenin üstünde Latince bir yazıt ve Elizabeth von Kärnten'in arması yer alır; Ward 1989, s. 205, res. 230 ve s. 597, kat. no. 4/90; Ward, s. 116.

4 Allan 1985, s. 271, kat. no. 280: Tabak burada Suriye'ye atfedilir ve yaklaşık 1250 yılına tarihlendirilir; Allan 1986, s. 43, kat. no. 12: Burada 14. yüzyılın başına tarihlendirilir. Dönemin değişen ve örtüşen üslupları için bkz. Atıl 1981, s. 50-51.

5 Treviso bakracının yazıtlarında, bu dönemde nadir görülen bir olgu olarak sanatçının hem adına (Muhammed Usta), hem sıfatına (Hacı Muhammed) yer verilir; bkz. *Eredità dell'Islam*, s. 313-315, kat. no. 180.

6 Env. no. 1881.8-2.22; Ward 1989, s. 204 ve kat. no. 4/94, s. 599; Ward 1993, s. 116, yazıtın burada İngilizce çevirisi yapılmıştır. Arma, Venedikli Benzoni ya da Floransalı Buonaccorsi'yle ilişkilendirilmiştir; Allan 1986, s. 59. 16. yüzyılın sonuna ait bir İznik işi sofra takımının üstünde renkli olarak görülen benzer armalar uzun süre Venedikli Mocenigo ailesininkiler diye teşhis edilmişti, ama bir süre önce, muhtemelen Dalmaçyalı Spingarolli de Dessa ailesine ait olarak İtalyan-Dalmaçyalı diye tanımlandı; bkz. Beşinci Bölüm, not. 76.

7 Marco Spallanzani, "Metalli islamici nelle collezioni medicee dei secoli XV-XVI," Candace Adelson ve başkaları, *Le arti del pricipato mediceo* içinde, Floransa 1980, s. 97-98, 111; Spallanzani 1989, s. 83, 85, 88.

8 Ward 1989, s. 204-205 ve s. 597-598, kat. no. 4/91; Ward 1993, s. 28, 116; Allan 1986, s. 58-59.

9 Resim 149'daki şamdanın yüksekliği olan 12,5 cm., Avrupa armalı geç dönem ihracat şamdanları için tipik bir boydur. Avrupa'ya ihraç için, muhtemelen Şam'da yapılan başka örnekler için bkz. *Eredità dell'Islam*, s. 488-489, kat. no. 306 (Museo Civico Correr, Venedik, env. no. cl.XII, 22-25, bu şamdanlar 12, 12,5 ve 13 cm. yüksekliktedir; dördünden ikisinde Venedikli Contarini ailesinin arması bulunur); Allan 1986, s. 53-54 (Victoria and Albert Museum, env. no. 2095A-55, bu şamdan 14,8 cm. yüksekliktedir ve üstünde Venedikli Badoer ailesinin arması yer alır, 2438-56 envanter numaralı şamdanın üstünde ise belirlenemeyen iki İtalyan arması var). Memluklu müşteriler için en uygun şamdan boyu 37 ile 43 cm. ve 20 ile 23 cm. arasındaymış gibi görünüyor; bkz. Atıl 1981, s. 52, 64-67; Allan 1986, s. 50-51; Ward 1993, s. 26, 109. Büyük şamdanlar ihraç da ediliyordu: Berlin'de Museum für Islamische Kunst'da (env. no. I.3594) bulunan 31 cm. yükseklikte bir örnekte Venedikli Surian ailesinin arması yer alır; bkz. Allan 1986, s. 52; Ward 1989, s. 208, res. 237 ve s. 589, kat. no. 4/92.

10 İhracat amaçlı, baştan savma yazılı pirinç eşyaya iyi bir örnek Keir Collection'daki 14. yüzyılın sonuna ya da 15. yüzyılın başına ait bir kakma kâsedir: Kâsenin üstünde, üç Avrupa armasının kesintiye uğrattığı, "adil malik" gibi okunabilen bitmemiş kelimeleri tekrarlayan yazılı bir şerit var; bkz. Géza Fehérvári, "Metalwork," *Islamic Art in the Keir Collection* içinde, ed. Basil William Robinson, Londra ve Boston 1988, s. 125-126 ve s. 123'teki resim.

11 Bkz. Atıl, Chase ve Jett, s. 26, 28; Allan 1986, s. 57; Ward 1989, s. 209; Rogers 1990-1992, s. 62-67; Ward 1993, s. 22-25, 108, 113, 115.

12 Venedik 1350'lerden başlayarak Mısır ve Suriye'ye deniz yoluyla büyük miktarlarda bakır sevk etti; Ashtor 1983, s. 156-159. Hacı Leonardo Frescobaldi'ye göre 1384'te güvertesinde İskenderiye'ye yolculuk ettiği Venedik gemisinin kargosu esas olarak "Lombardiya bezi, çubuk gümüş, bakır, zeytinyağı ve safran"dan meydana geliyordu; *Visit to Holy Places*, s. 35. Bakır tel 1434'te sevk edilmişti; Allan 1986, s. 58. Venedik ve Mısır arasındaki 1507 antlaşmasında limandan çıkan mallar arasında *li rami* özellikle belirtilir, kelimenin bu çoğul hali, bunların ham bakır (ya da pirinç) olmaktan ziyade şekil verilmiş kaplar olduğunu ima eder; Assadulla Souren Melikian-Chirvani, "Venise, entre l'orient et l'occident," *Bulletin d'études orientales* (Institut Français de Damas) 27 (1974), s. 125. Dönemin hem Venedik, hem Mısır kaynakları muhtemelen bakır kelimesini, çinko ya da kalayla karışık bakırdan oluşan lüks metal işi (kakma) pirince atıfta bulunmak için kullanıyor; bkz. Allan 1986, s. 50, 57.

13 Atıl 1981, s. 53, 100-103, 108-109; Tonghini 1993, s. 283-284; Ward 1993, s. 116-119; Allan (1986, s. 59) kakma pirinç eşya üzerindeki Memluk hamiliğinin 15. yüzyılın ikinci çeyreğinde, el-Makrizi'nin tasvir ettiği çöküş dönemi ile Sultan Kayıtbay'ın saltanatı arasında, bütünüyle ortadan kalkmadığının altını çizer.

14 Atıl, Chase ve Jett, s. 178.

15 Bu kuram Hans Huth'un şu eserinde özetlenip çürütülür: "'Sarazenen' in Venedig?", *Festschrift für Heinz Ladendorf* içinde, ed. Peter Block ve Gisela Zick, Köln 1970, s. 58-61. Huth'un iddiası geniş ölçüde destek buldu; bkz. Allan 1989, s. 167-168. Kuramın daha önce dile getirildiği bilimsel örnekler için bkz. Scerrato 1966, s. 147-151; Hans-Ulrich Haedeke, *Metalwork*, çev. Vivienne Menkes, Londra 1970, s. 58; Basil William Robinson, "Oriental Metalwork in the Gambier-Parry Collection," *Burlington Magazine* 109, sayı 768 (Mart 1967), s. 170-173.

16 Kakma sandık Venedik piyasasında 19. yüzyılın başında ortaya çıktı ve bir gravürden biliniyor (Huth 1970, lev. 26, res. 1). Floransa'daki Uffizi Sarayı'nın Tribuna'sına [o dönemde en değerli eser ve objelerin bulunduğu odalar –ç.n.] ait 1589 envanterindeki *azzimina* terimi için bkz. aşağıda not 31. Spallanzani (1980, "Metalli islamici," s. 106) Medici envanterlerinde 15. yüzyılda ve 16. yüzyılın başında *domaschino* [*Şam işi* –ç.n.] ve *alla domaschina* [*Şam işi tarzı* –ç.n.] terimlerinin yaygın olduğunu, 16. yüzyılın sonundan 17. yüzyılın başlarına kadar *all'azzimina* [*Acem işi tarzı* –ç.n.] teriminin onların yerine geçtiğini ve ondan sonra *turchesco* [*Türk işi* –ç.n.] teriminin tercih edildiğini gözlemler.

17 Kutu şimdi Londra'da Courtauld Institute'dedir; bkz. Robinson, s. 170-173, res. 91. Kutunun ağzında Mahmud el-Kurdi'nin adı yer alır. Arapça imzası alışılmadık bir kalıptadır: "amal i mu'allim Mahmud" (Muallim Mahmud'un işi). Latince versiyonunda, Arapça'nın çevrimyazısı Latin harfleriyle, kelimeler arasında noktalama ya da ayırma olmaksızın verilir: AMELİMALENMAMUD.

18 Huth 1970, s. 58-61.

19 Ward 1989, s. 208-209; Ward 1993, s. 115; Allan 1986, s. 55-58; James W. Allan, "Venetian-Saracenic Metalwork: The Problems of Provenance," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana d l'arte islamica, Venedik 1989, s. 167-183.

20 Spallanzani (1980, "Metalli islamici," s. 102-103, 105-106) bu tür pirinç işinin İtalya'da Müslüman göçmenlerce yapıldığı kuramını kabul eder.

21 Allan 1986, 55-56; Allan 1989, s. 168-170.

22 Bu pirinç işinin Doğu Akdeniz kökenli olduğunu öne süren bilim insanları bir üretim merkezinin adını vermiyorlar; örneğin bkz. Atıl, Chase ve Jett, s. 178-179 ve Melikian-Chirvani, s. 111, 124. Bazıları Batı İran kökenli olduğunu ileri sürüyor; örneğin bkz. Ward 1993, s. 102-103 ve Huth 1970, s. 66-67. Silvia Auld ("Master Mahmud: Objects Fit for Prince," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, [Venedik 1989], s. 186-187) yeni üsluptaki parçalar üstünde görülen ve İslam geleneğiyle tutarlı olmayan seçkin imzaların, bu zanaatkârların Müslüman bir çevrede çalışmadıkları anlamına gelebileceği tahmininde bulunuyor.

23 Allan 1986, s. 58, 100; Ward, yukarıda not 19. Londra'da Victoria and Albert Museum'da böyle bir ibrik sergilenmektedir (env. no. M.31-1946; *Europa und der Orient*, s. 606, kat. no. 4/105; burada yaklaşık 1560 tarihli olarak Venedik'e atfedilir); başka bir tanesi Napoli'de Museo Nazionale di Capodimonte'dedir. Victoria and Albert Museum aynı forma sahip, İtalya'da gerçekleştirildiği kesin olan Rönesans üslubu oyma süslemeli çeşitli ibriklere sahiptir (env. no. 8429-1863, 8430-1863, 573-1899, M44-1946). Allan (s. 58) Avrupa tarzı köşeli dipleri ve ağızları olan iki bakraçtan söz eder: Muhammed Bedir imzalı, kulpları Avrupai olan biri Milano'daki Museo Poldi-Pezzoli'de (env. no. 1659); imzasız, İslami kulplu olan diğeri Londra'da, Courtauld Institute'dedir. Allan ayrıca Londra'daki Victoria and Albert Museum'da (env. M. 69-1934 ve 307-1897) bulunan, tornadan çıkma değişik şamdanlara değinir. Victoria and Albert Museum, Rönesans tarzı süslemeli ve İslam üslubu kulplu, köşeli bir ibriğe sahiptir. Allan (s. 100) düz kapaklı kutuların da muhtemelen Doğu Akdeniz'de süslenmek üzere Venedik'te yapılmış olduğunu ileri sürer.

24 Örneğin Ward (1989, s. 208-209; 1993, s. 115) Şam grubunu 15. yüzyılın ilk yarısından itibaren diye tarihlendirirken, hem Melikian-Chirvani (s. 109-124), hem Allan (1086, s. 57-58) her iki grubu da 15. yüzyılın sonuna ve 16. yüzyılın başına tarihlendiriyorlar.

25 Melikian-Chirvani, s. 111-114; *Europa und der Orient*'de (s. 602-603, kat. no. 4/99) 15. yüzyılın sonuna ve Venedik'e atfedilir. Kâsenin içinde, dipteki çiçekli arabeskin ortasında bir daire içinde Priuli ailesinin kalkanı yer alır; İslami formların yanlış anlaşılmasının bir örneğidir bu; bkz. Melikian-Chirvani, res. 3.

26 Env. no. cl.XII,8; *Eredità dell'Islam*, s. 486, kat. no. 303. Üstünde "Allah'ın naçiz kulunca süslendi" yazılı olan kutu "Zeyn el-Din Ömer" imzalıdır. Suriye üslubunda süslenmiş Avrupa armalı kutu örnekleri için bkz. Aron Collection'daki (Allan 1986, s. 98-99, kat. no. 15) Venedikli Dolfin ailesinin arması olan kâse şeklindeki kutu ve British Museum'daki (env. no. 1878.12-30.698; Ward 1993, res. 92) kutu.

27 Ludovico de Varthema, *The Travels of Ludovico di Varthema in Egypt, Syria, Arabia Deserta, and Arabia Felix; Persia, India, and Ethiopia, A. D. 1503 to 1508* içinde, çev. John Winter ve ed. George Percy Badger, Hakluyt Society Yayınları, 1. dizi, Londra 1863, c. 32, s. 15. Varthema bu tüccarların Memluk memurlarından kötü muamele gördükleri yorumunda bulundu.

28 Atıl, Chase ve Jett, s. 171-173, res. 61'deki Çin prototipinin bir resmiyle birlikte; Allan 1986, s. 102; *Europa und der Orient*, s. 605, kat. no. 4/103, burada Sicilyalı Arapşair İbni Hamdis'in (1056-1133) bir tasvirine atıfta bulunulur; Ward 1993, s. 115; *Eredità dell'Islam*, s. 229, kat. no. 170 ve s. 488, kat. no. 305. İslam dünyasında bu objelerin içinde kokulu mumlar olduğu ve [elde] sallanmayıp [yerde] yuvarlandıkları varsayılmıştır; bkz. Rachel Ward, "Incense and Incense Burners in Mamluk Egypt and Syria," *Transactions of the Oriental Ceramic Society, 1990-1991* içinde, Londra 1992, s. 72-80.

29 Bkz. yukarıda not 28'de alıntılanan kaynaklar, özellikle Ward 1992, s. 78-79

30 Piero dei Medici'nin 1463 envanterinde bir *palla da profummi, domaschino* [*Şam işi güzel koku topu* –ç.n.] listelenir; Lorenzo'nun 1492 envanterinde üç *palle dommaschine straforate da profumare* [*Şam işi delikli güzel koku topu* –ç.n.] listelenir; Spallanzani 1980, "Metalli islamici," s. 111-112. Büyük Dukalık koleksiyonundaki iki örnek için bkz. aşağıda not 31. Modenalı Pico ailesinin 1474 envanterinde benzer bir İtalyan objesi sayılır: Venedik tarzında, içinde misk macunu olan gümüş yaldızlı bir top"; Thornton, s. 251.

31 Env. no. 292, 299; Spallanzani 1980, "Metalli islamici," s. 102-105, 114-115 ve res. 27-28 (yalpa çemberlerini göstermek için toplar açıkken çekilmiş fotoğraflar). I. Cosimo'nun 1533 envanterinde listelenen iki *profumieri di metallo* [*madeni koku vericiler* –ç.n.] büyük ihtimalle I. Francesco'nun 1589 envanterinde tasvir edilen Bargello müzesindekilerdir: "Una palla d'acciaio lavorata all'azzimina straforato, entrovi un vasetto sur bilico, serve per profumiera, catena d'argento," [Acem işi tarzında yapılma çelik bir top, delikli, içinde ortada bir kap var, güzel koku yaymaya yarıyor, gümüş zincirli ve pirinç zincirli başka bir benzeri –ç.n.]

32 *Alla domaschina* [*Şam işi tarzı* –ç.n.] parçaların marjinal derecede düşük ortalama değeri olan 8.4 florini, *domaschini*'nin [*Şam işleri* –ç.n.] ortalama değeri 10.3 florinle kıyaslayan Spallanzani (1980, "Metalli islamici," s. 96-97, 107) ilkinin Floransa yapımı taklitler olduğunu ileri sürer; bunlardan günümüze kalan hiçbir örnek yok.

33 Spallanzani 1980, "Metalli islamici," s. 100-101, 107-108; Spallanzani, Lorenzo'nun malvarlığı envanterindeki değerlendirmelerin statü ve prestij nedenleriyle şişirilmiş olabileceğini ve madeni eşyaların 1495-96 satışındaki alt ortalama değerinin piyasa fiyatına daha yakın olduğunu öne sürer.

34 Ortaçağın prenslere özgü hazineleri ile 15. yüzyıl Medici koleksiyonları arasındaki ilişki ve giderek artan farklılıklar için bkz. Hooper-Greenhill, s. 47-54.

35 Tribuna'daki bir 15. yüzyıl sonu İran vazosu da Museo Nazionale del Bargello'da korunmuştur (env. no. 289; Spallanzani 1980, "Metalli islamici," s. 103-104); Resim 151'dekinin üslubuna benzer bir şekilde süslüdür. Ayaklı bir buhurdan olan kayıp beşinci obje ve İslam metal işinin İtalya'daki tedarik ve talep durumu için bkz. Spallanzani 1980, "Metalli islamici," s. 103, 108-110.

36 Auld 1989, s. 188-189. Bkz. ayrıca New York, Metropolitan Museum'daki (env. no. 66.197.2), kapağında sahte Arap yazılı bir kutu; St. Clair, s. 13 ve kat. no. 29, bir resim.

37 Allan 1986, s. 106, kat. no. 20; Allan 15. yüzyılın sonuna ait, korkuluklu bir gövdesi olan, muhtemelen ihracat için yapılmış bir Suriye şamdanından söz eder (Museo Civico Medievale, Bologna; bkz. Scerrato 1966, s. 143, res. 62, sol). Aron Collection'daki şamdanlar 25.3 cm. yüksekliktedir.

38 *Europa und der Orient*, s. 603, kat. no. 4/100. Tabağın arkasına bir Alman arması kazınmıştır.

39 16. yüzyılın ikinci çeyreğinde giderek artan ölçüde kullanılan arabesk süslemenin Avrupa'daki basılı kaynakları için bkz. Beşinci Bölüm, not 48 ve Yedinci Bölüm, not 40.

40 Robinson, s. 170.

41 Örnekler için bkz. Haedeke, res. 69, 75, 76.

42 Allan 1986, s. 60; Haedeke, s. 83; Atıl, Chase ve Jett, s. 178, res. 63 (Viyana, Österreiches Museum für Angewandte Kunst'daki bir tepsi [env. no. GO.81], Nicolo Rugina tarafından 1550'de imzalanmış ve tarih atılmış).

Dokuzuncu Bölüm

1 Leonardo Olschki, "Asiatic Exoticism in Italian Art of the Early Renaissance," *Art Bulletin* 26 (1944), s. 99, 104-106.

2 Charles Verlinden, *L'esclavage dans l'Europe médiévale*, Ghent 1977, c. 2, s. 360-366, 395-401, 427-428, 449-456, 459-460, 474-475, 489.

3 Bkz. Rona Goffen, *Spirituality and Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, University Park, Pa. ve Londra 1988, s. 39-40, 51-76; White, s. 334-335; Bandera Bistoletti, s. 139-140.

4 Örneğin bkz. Assisi'de San Francesco Yukarı Kilisesi'nde bulunan resimler; bunlar Bandera Bistoletti'de resimlenmiştir: Sayfa 17, 21 (Isaac Usta'nın freskleri) ve s. 38 (*Aziz Francesco Sultana Ateşle İmtihan Edilmesini Teklif Ediyor*). Bu konunun daha erken bir tasvir örneği için bkz. Goffen, res. 31. Arap ya da Müslüman tiplerinin Bizans tarzı başka tasvirleri Soulier (s. 161-162) tarafından ele alınır.

5 Çin'e giden misyonerler, Andrea da Firenze'nin Floransa'daki Dominiken kilisesi Santa Maria Novella'ya bağlı toplantı binasında bulunan ve evrensel kiliseyi temsil eden 1366-68 tarihli *Aziz Tommasa d'Aquino'nun Tanrılaşması*'nda simgesel olarak anılır. Büyük Han ile Vatikan Devleti arasında ilişki kurulmasında etkili olan Polo biraderler tabloda karşımıza Çinli kılığında çıkar, böylece, belki hami Buonamico di Lupo Guidalotti'ninki de dahil, tüccarların oynadığı rolü vurgularlar. Tabloyla ilgili tartışmalar için, hepsi de resimli şu eserlere bkz. Maria Grazia Chiappori, "Riflessi figu-

rativi dei contatti Oriente-Occidente d dell'opera poliana nell'arte medievale italiana," *Marco Polo, Venezia e l'Oriente* içinde, ed. Alvise Zorzi, Milano 1981, s. 285-288; Olschki, s. 100; White, s. 563-566. Çin'deki İtalyan tüccarlar ile misyonerler arasındaki işbirliği için bkz. Petech, s. 533-558.

6 Olschki, s. 99-100, 104-106;Chiara Frugoni, *Pietro and Ambrogio Lorenzetti*, çev. Lisa Pelletti, Floransa 1988, s. 59-61; White, s. 379; Tanaka 1984, s. 9-10. Bombay'de şiddetli bir sağanağı gösteren eksik fresk için bkz. Maginnis, s. 144-145. Diziden, bir Fransisken olan Papa VIII. Bonifacius'u Fransa kralı Saint Louis'yi kabul ederken tasvir eden tam bir bölüm de günümüze kaldı (bkz. Frugoni, res. 72).

7 Verlinden, c. 2, s. 360, 456-461, 566-571; Iris Origo, "The Domestic Enemy: The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries," *Speculum* 30, sayı 3 (Temmuz 1955), s. 326-328.

8 Bkz. Birinci Bölüm, not 16-17. İtalyan resminde bir Moğol figüründen günümüze kalan muhtemelen en eski –ve konuyla ilgili literatürde belirtilmemiş bir– tasvir, *Aziz Petros'un Çarmıha Gerilmesi*'nde sol arka planda yer alan atlı savaşçıdır; Giotto'nun atölyesince gerçekleştirilen bir poliptiğe ait bu levha Roma'da, San Pietro Bazilikası içinde yer alan Capitolo dei Canonici'dedir. Profilden görülen ince bıyıklı, kısa sivri sakallı, örgülü saçlı, kalkık burunlu ve geniş yüzlü baş inandırıcıdır; savaşçı, kenarı yukarı kıvrık, uzun yuvarlak bir şapka giyer. Bu sunak resmi genellikle 1330 dolayına tarihlendirilir, ama aşağı yukarı 1300 Jübile'si dönemine denk gelen bir tarih de önerilmiştir; Julian Gardner, "The Stephaneschi Altarpiece: A Reconsideration," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), s. 57-67, 94-98 ve lev. 19C.

9 Chiappori, s. 283-285.

10 Lorenzetti'nin sanatındaki örnekler için bkz. Frugoni, res. 73, 85, 89. Simone Martini'nin yabancı modalara duyduğu ilgi konusunda bkz. Stella Mary Newton, "Tomaso da Modena, Simone Martini, Hungarians, and St. Martin," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1980), s. 237-238.

11 Moule ve Pelliot, c. 1, s. 171.

12 Chiappori, s. 281-282; Julian Raby, *Venice, Dürer, and the Oriental Mode*, Hans Huth Memorial Studies, sayı 1, Londra 1982, s. 17-18; Julian Raby, "Picturing the Levant," *Circa 1492: Art in the Age of Exploration* içinde, ed. Jay A. Levenson, sergi kat., National Gallery of Art, Washington, Washington (New Haven, Conn. ve Londra 1991), s. 78.

13 Département des Arts Graphiques, Musèe de Louvre, Paris, env. no. 2325; *Pisanello: Le peintre aux sept vertus*, sergi kat., Musée du Louvre, Paris (Paris 1996), s. 332-333, kat. no. 219; Maria Fossi Todorow, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Floransa 1966, s. 21-24, 64-65, kat. no. 15; Chiappori, s. 288 ve res. 293 (figürün resmedilmiş versiyonu).

14 Michael Vickers, "Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medaillon of John VIII Paleologus," *Art Bulletin* 60 (1978), s. 417-424; Roberto Weiss, *Pisanello's Medaillon of the Emperor John VIII Paleologus*, Oxford 1966, s. 14-20; Raby 1982, s. 18; Raby 1991, s. 78-79; Chiappori, s. 288; James A. Fasanelli, "Some Notes on Pisanello and the Council of Florence," *Master Drawings* 3, sayı 1 (1965), s. 36-47; Soulier, s. 127; Olschki, s. 102.

15 Yukarıda 14. notta alıntılanan kaynaklara ilaveten bkz. *Pisanello: Le peintre aux sept vertus*, s. 195-206, kat. no. 112; Fossi Todorow, s. 80-81, kat. no. 571.

16 *Pisanello: Le peintre aux sept vertus*, s. 195-196; Vickers, s. 419-420. Yazıdaki ad muhtemelen Barsbay'ın öncellerinden birine atıfta bulunsa da, "Ebu Nasır" (Nasır'ın babası) terimi bazen Barsbay

için de kullanılıyordu. Sultan Barsbay'dan imparatora giden ve onu "papanın bir dostu" olarak adlandıran, ayrıca bir hediyeden söz eden mektup, bu dokumanın toplantıdan hemen önce gönderildiğini akla getiriyor.

17 Vickers, s. 419; *Pisanello: Le peintre aux sept vertus*, s. 196-197: Burada Pisanello'nun, sonraki bir yazma tezhibine örnek olarak alınan renkli bir portre gerçekleştirdiği ileri sürülür.

18 Env. no. 1961.331; Vickers, s. 421, res. 7-8; Fossi Todorow, s. 81, kat. no. 58r, lev. 69, 71; Pisanello: *La peintre aux sept vertus*, s. 206, kat. no. 113.

19 *Pisanello: Le peintre aux sept vertus*, s.197.

20 Pisanello'nun Louvre Müzesi'ndeki (ms. MI. Fol. 1062V) çatal sakallı ve uzun kıvırcık saçlı baş çizimleri için bkz. Vickers, s. 423 ve res. 6. Vickers bu baş çizimlerinin, Fasanelli (s. 30) ve diğerlerinin öne sürdüğü gibi Patrik II. İosif'in değil, değişik bir şapka giyen imparatorun etütleri olduğunu iddia eder. Patrik Ferrara'da ağır hasta düştü, Floransa'da öldü ve konsil sona ermeden Santa Maria Novella'da gömüldü. Patriği tümüyle saçsız gösteren (Lightbown 1981, res. 305) boyalı bir mezar heykeli Vickers'in tezini destekler ve Benozzo Gozzoli'nin onu Floransa'da, Medici-Riccardi Sarayı şapelinde bulunan 1459 tarihli *Üç Mecusi'nin Geçit Töreni*'ndeki Mecusilerden biri olarak resmettiği tezini çürütür; bkz. Cristina Acidini Lucinat, ed., *The Chapel of the Magi: Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi, Florence*, çev. Eleanor Daumt, Londra ve New York 1994, s. 43, bir resim.

21 Bisticci, c. 1, s. 19; Weiss 1966, *Pisanello's Medaillon*, s. 15.

22 Weiss 1966, *Pisanello's Medaillon*, s. 21, lev. 11; Vickers, s. 424, res. 12.

23 Bkz. Jardine, s. 57-63; Kenneth M. Setton, *Europe and the Levant in the Middle Ages and the Renaissance*, Londra 1974, s. 69-71.

24 Weiss 1966, *Pisanello's Medaillon*, s. 24, lev. 15.

25 Bkz. Üçüncü Bölüm, not 24.

26 *Milvio Köprüsü Muharebesi* için bkz. Weiss 1966, *Pisanello's Medaillon*, s. 22-23, 32 ve lev. 12; Vickers, s. 423, res. 13.

27 Piero'nun *İsa'nın Kırbaçlanması* resminde en önde duran figürün yüz ve kıyafeti için bkz. *Pisanello: Le peintre aux sept vertus*, s. 197. Pietro'nun konsil kıyafetleri içeren resimlerinin kesin tarihlendirilemez oluşu –*İsa'nın Vaftizi*, y. 1452-1453, National Gallery of London; *İsa'nın Kırbaçlanması* (Resim 163) ve *Konstantinos'un Rüyası*, *Maxentius Muharebesi* [diğer adı *Milvio Köprüsü Muharebesi* –ç.n.], *İsa'nın Çarmıh'ta Sınanması*, *Hüsrev'in Muharebesi* ve Arezzo'da bulunan *İsa'nın Vecde Gelmesi*– resimlerin görsel kaynaklarının belirlenip yorumlanmasını karmaşıklaştırır. O dönemdeki Osmanlı tehdidinin ve Konstantinopolis'in 1453'teki düşüşünün Piero'nun ikonografisindeki, özellikle *İsa'nın Kırbaçlanması*'ndaki rolü hakkında görüş birliği yok. Bkz. Ronald W. Lightbown, *Piero della Francesca*, New York, Londra ve Paris 1992, s. 17, 46-59, 116-117, 151-154, 162-164, 170-173, resimli; Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca: The Flagellation*, New York 1972, s. 59-62; Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca: San Francesco, Arezzo*, New York 1994, s. 7-8, 14-29, 77.

28 Ernst Hans Gombrich, "Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18 (1955), s. 16-29, lev. 7a-b; Ellen Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974, s. 20, 48-51, 56-57, 63-64 ve kat. no. 8 (*Kserkes'in Yunanistan'ı İstilası*, res. 52), 9 (kaybolan bitişik levhası, *Yunanlıların Persler Karşısındaki Zaferi*, res. 53) ve 23 (*Trabzon'un Fethi*, res. 125).

29 *Europa und der Orient*, s. 641-642, kat. no. 5/16; Weiss 1966, *Pisanello's Medaillon*, s. 24, 27 ve res. 2 (Fatih Sultan Mehmed'in anonim bir ağaçbaskı resmi); Raby 1991, s. 79; Raby 1982, s. 18.

30 Raby 1982, s. 20-22. Erken dönem bir taç örneği için bkz. Andrea Mantegna'nın şimdi Floransa'da Uffizi Galerisi'nde bulunan ve egzotik ayrıntılarla dolu olan *Üç Mecusi'nin Tapınması* adlı resim; Lightbown 1986, s. 86-91, lev. 50.

31 Julian Raby, "Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal," *Studies in the History of Art: Italian Medals* içinde, Washington 1987, c. 21, s. 172-185; Raby 1991, s. 79; Jaynie Anderson, "Collezioni e collezionisti della pittura veneta del Quattrocento: Storia, sfortuna e fortuna," *La pittura nel veneto: Il Quattrocento* içinde, ed. Mauro Lucco, Milano 1989, c. 1, s. 273; Babinger, s. 201, 377-388, 494, 504-506.

32 George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Oxford 1930, c. 1, s. 37; Raby 1987, s. 175-176; Maria Andoloro, "Costanzo da Ferrara: Gli anni a Costantinopoli alla corte di Maometto II," *Studi in onore di Cesare Brandi* içinde, *Storia dell'arte*, sayı 38-40 (1980), s. 190.

33 Andoloro, s. 187-202; Raby 1987, s. 176-178; Julian Raby, "Costanzo da Ferrara," *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance içinde*, ed. Stephen K. Scher, sergi kat., Frick Collection, New York ve National Gallery of Art, Washington (New York 1994), s. 87-89.

34 P. F. Brown, 1988, s. 52-55; Babinger, s. 368-378; Massimo Villa, "Gentile e la politica del 'sembiante' a Stambul," *Venezia e i turchi: Scontri e confronti di due civiltà* içinde, Milano 1985, s. 160-161.

35 Madalyanın resimleri için bkz. Andoloro, res. 1-4. Bilim insanlarının çoğu tarihsiz parçayı özgün ve 1481 versiyonunu sultanın ölümü vesilesiyle yapılan bir yenibasım sayar; örneğin Raby 1987, s. 176; Andoloro, s. 186-187; G. F. Hill, c. 1, s. 80, no. 321-322.

36 Andoloro, s. 196-198; *Circa 1492*, s. 212, kat. no. 108 (yazarı Raby); Raby 1994, s. 88. Minyatür 19. yüzyıla kadar İstanbul'da kaldı. *Oturan Ressam* adlı yakın bir kopyası Washington'da Freer Gallery of Art'dadır (env. no. 32.38); bkz. Jürg Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985, s. 125-126, kat. no. A4 (Gentile'ye atfedilen Gardner Museum'daki minyatür), A4a-b (kopyalar) ve res. 8-9.

37 Andoloro, s. 202-203 ve res. 14-20; *Circa 1492*, s. 212, kat. no. 108 (yazarı Raby); Meyer zur Capellen, s. 98-102 ve res. 5-8, 12-14. British Museum'daki (env. no. 1950, 1:5, 6, no. 7-8) iki yaprak orijinal sayılıyor; bunlarda oturan bir yeniçeri ve ayna tutan bir kadın görülüyor. Musée du Louvre'da Département des Arts Graphiques'de (env. no. 4653-4655) ve Frankfurt'ta Städelsches Kunstinstitut'da (env. no. 3956-3957) bulunan kopyalarda hepsi ayakta duran dört erkek ve bir kadın yer alıyor.

38 Öteki eser, Siena'daki Piccolomini Kütüphanesi'nde bulunan ve aynı zamanda seçkin bir şair olup edebiyat çevrelerinde Aeneus Sylvius adıyla bilinen Enea Silvio de Piccolomini'nin (Papa II. Pius [1458-64] hayatını anlatan, Pintoricchio atölyesinin yardımıyla 1504'te başlanmış bir fresk dizisindeki *Aeneus Sylvius Piccolomini'nin Ancona'ya Gelişi* adlı resimdir; bkz. Enzo Carli, *Il Pintoricchio*, Milano 1960, s. 69-78. Piccolomini'nin kilise adına gerçekleştirdiği seçkin diplomatik misyonlarını konu alan sahnelerde, Pintoricchio çok sayıdaki basmakalıp Doğulu figürlerle, ülkelerarası atmosferi ve olayların önemini dile getirir. *Ancona'ya Geliş*'te Piccolomini, 1464'te Osmanlılara karşı organize ettiği ve Ancona'dan önderlik etmek niyetinde olduğu Haçlı Seferi'ndeki müttefikleri ve destekçileriyle birlikte resmedilir. Pintoricchio bu destekçilerden birini, belki Calapino Bajazet'i [Cem Sultan –ç.n.], Osmanlı tahtı üstünde hak iddia eden ve o sırada Vatikan'da yaşayan (Carli, s. 78) bir kaçağı tasvir etmek için Costanzo'nun otantik Türk figürlerinden birini kullandı (Louvre,

env. no. 4655: bkz. Andoloro, s. 202 ve res. 16; *Circa 1492*, s. 212, kat. no. 108 [yazarı Raby]; Meyer zur Capellen, res. 125). Kıyafet ve duruş bakımından Resim 166'daki erkekten daha heybetli ve şık, bundan dolayı bir Osmanlı ileri geleni için model alınmaya uygun olan bu figür, Resim 167'de Azize Katerina'nın sağındaki Türk için de Pintoricchio'ya kaynak oluşturdu.

39 Raby 1991, s. 77-78; Andoloro, s. 202; Carli, s. 43-45; Soulier, s. 170-171.

40 Costanzo'dan kopya edilen öteki figür için bkz. yukarıda not 38.

41 Raby 1991, s. 78.

42 British Museum, env. no. 1:5, 6, no. 7; bkz. Andoloro, s. 202, res. 14; Meyer zur Capellen, res. 118; Carli, s. 45.

43 P. F. Brown 1988, s. 55 ve s. 278, kat. no. 13-10. *Venedik Elçilerinin İmparatorun Sarayına Doğru Yola Çıkmaları*'ndaki imzasında şunlar yazılıdır: "Osmanlıya gitmek üzere göreve çağrılan ve ödül olarak şövalye ilan edilen Gentile Bellini bu anıtı ülkesine adadı" (Gentilis patriae dedit havc monumenta belinus, othomano accitus, munere factus eques). Büyük Meclis binasındaki resimler 1577 yangınında yok oldu.

44 Raby 1982, s. 20-22; Raby 1991, s. 79-80.

45 Villa, res. no. 125-126; *Europa und der Orient*, s. 630, kat. no. 5/4 ve res. 725; G. F. Hill, c. 1, s. 113-114, no. 432; Meyer zur Capellen, s. 130, kat. no. A10C ve res. 21. Arka yüzdeki üç taç Konstantinopolis, Iconium [Konya] ve Trebizond'a [Trabzon]; Gentile'nin imzası, Sultan Mehmed'in ihsan ettiği *Eques Auratus* ve İmparator III. Friedrich'in 1469'da ihsan ettiği *Comes Palatinus* unvanlarına atıfta bulunur; bkz. Babinger, s. 370, 379-381; P. F. Brown 1988, s. 51-52. II. Mehmed'in Elçi Dario'yu ve Costanzo da Ferrara'yı da taltif ettiği varsayılır.

46 Madalyanın arka yüzündeki Rönesans tarzı iltifatlı alegori, sultanın beklenen başka bir fethine atıfta bulunur ve değişik şekillerde yorumlanmıştır. G. F. Hill, c. 1, s. 237-238, kat. no. 911; James David Draper, "Bertoldo di Giovanni," *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance* içinde, ed. Stephen K. Scher, sergi kat., Frick Collection, New York ve National Gallery of Art, Washington (New York 1994), s. 127-128, kat. no. 39; *Europa und der Orient*, s. 630-631, kat. no. 5/6 ve res. 727; Babinger, s. 381-388.

47 Meyer zur Capellen, s. 68, 128-129, kat. no. A10; Babinger, s. 376-377, 379.

48 Angiolello 1468'de başlayan bir seyahat sırasında esir alındı, 1474'ten 1481'e kadar sarayda yaşadı ve Vicenza'ya 1483 ile 1490 arasında döndü; *Historia turchesca*'sı [*Türk tarihi*] 1559'da ölümünden sonra yayınlandı. Bkz. Lucchetta 1980, "L'Oriente Mediterraneo," s. 382-383; P. F. Brown 1988, s. 55; Villa, s. 160-162; Babinger, s. 378-379.

49 17. yüzyıl Venedik sanat tarihçisi Carlo Ridolfi (*Le maraviglie dell'arte: Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, descritto da Carlo Ridolfi*, ed. Detlev Freiherrn von Hadeln, Berlin 1914, tekrar basım Roma 1965, c. 1, s. 57-58) II. Mehmed'in eşinin bir portresini ve kafası kesilmiş Vaftizci Yahya'nın bir tasvirini listeledi; sultan bu resimden ilham alarak Gentile'nin resmindeki anatomik bir yanlışı kanıtlamak için bir kölenin kellesinin uçurulmasını emretmiş, Gentile de iddiaya göre bunun üzerine hemen Venedik'e dönmeye karar vermiş; bkz. Villa, s. 167-168.

50 Raby 1991, s. 79 ve s. 213, kat. no. 110; Raby 1982, s. 21-25. Raby, Dürer'in, ziyareti sırasında yapım aşamasında olan resme ilaveten Gentile'nin çizimlerini görmüş olabileceğini ileri sürer, çünkü Dürer'in bu üç figürü örnek alarak yaptığı, Londra'da British Museum'da bulunan suluboyalar resimdeki ayrıntıları içermez.

51 Ambrogio Lorenzetti ve başka 14. yüzyıl ressamları, Kutsal Kitap'a ve gezginlerin anlatılarına dayanarak Kutsal Topraklar'ın mantığa uygun bir topografya ve ortamını hayali bir şekilde inşa ettiler; Maginnis, s. 113-114, 138. Yunan ve Bizans dünyalarının coğrafya ve anıtları üstüne daha kesin bir görsel bilgi edinme isteği 15. yüzyılda arttı; P. F. Brown 1996, s. 76-92. Apollonio di Giovanni atölyesinin 1460'larda resmettiği *cassone* levhalarındaki Konstantinopolis tasvirlerinde, Osmanlı fethi öncesi ve sonrasının görsel bilgileri kullanıldı; Callmann, s. 48-51, 56-57 ve res. 52, 53, 125; Gombrich, s. 29 not 2 ve lev. 7a-7b. Andrea Mantegna, Kudüs'ün planı için Josephus'un *Yahudi Savaşı*'na ve Tours'da Musée des Beaux-Arts'da bulunan *Bahçede Istırap*'ın, San Zeno sunak resmi içinde yer alan 1456-59 tarihli bu predella levhasının arka planında, Avrupalıların Süleyman ve Herod Tapınağı ile karıştırdıkları Kubbet-üs Sahra Camisi'nin aslına uygun bir çizimi için de belki kentin bir manzarasına başvurmuş görünüyor; Lightbown 1986, s. 73-74 ve lev. 38.

52 "Memluk modası" terimini icat eden Julian Raby'dir; Raby 1982, s. 35-83; Julian Raby, "The European Vision of the Muslim Orient in the Sixteenth Century," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 41-42; Raby 1991, s. 80.

53 Memluk ikonografisi kullanılan bir grup resmi içeren Venedik "görgü tanığı üslubu," Patricia Fortini Brown tarafından tanımlanmıştır; P. F. Brown 1988, s. 2-30, 57-97, 189-217.

54 Raby 1991, s. 80-81 ve s. 210-211, kat. no. 106; Raby 1982, s. 55-63; P. F. Brown 1988, s. 197-199; Paolo Cuneo, "Sulla raffigurazione della città di Damasco in una tela di scuola belliniana conservata al Louvre," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Calogero Muscarà, Simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1991, s. 44-46.

55 1512'de Kahire'de Sultan Kansu Gavri'yi elçi olarak ziyaret eden Domenico Trevisan'ın başından geçenler, elçinin sekreteri Belluno'lu Zaccaria Pagani tarafından anlatılmıştır; Lucchetta 1980, "L'Oriente Mediterraneo," s. 418-419.

56 Bu emir Şam'ın merkezinde yaşıyordu; Cuneo, s. 45. Başka bir emir, kent naibi, kentin güneyinde yaşıyor ve insanları Dar-ül Saade'de kabul ediyordu; *The Encyclopaedia of Islam*, yeni bas., "Şam" maddesi altında, c. 2, s. 285. Resimde kıdemli Memluk memuru, Kahire'deki sultanın ve birkaç emirin giydiği, uçları boynuzlu, özenle yapılmış *al-na'ura* (sudolabı) sarığıyla, kâtiplerle çevrili ve tıpkı 1512'de Kahire'de sultanın oturduğu gibi bir sedirde otururken görülür. Ancak bu Şam emiri, sultandan farklı olarak, sediri kâtipleriyle paylaşır.

57 İki resim ve bir duvar halısı biliniyor; Meyer zur Capellen, s. 144, kat. no. B8a-c, res. 87-89.

58 P. F. Brown 1988, s. 68-69, 199-203. Cima da Conegliano'nun, Santa Maria dei Crociferi'deki aynı resim dizisi için yaptığı, şimdi Berlin'de Gemäldegalerie'de (P. F. Brown 1988, lev. 118) bulunan *Aziz Markos Ananias'ı İyileştiriyor*'un tarihi belli değil; bu resimde de Louvre'daki resimden ödünç alınmış kıyafetler var.

59 Mansueti'nin şimdi her ikisi de Venedik'te Ospedale Civile'de bulunan *Aziz Markos Ananias'ı İyileştiriyor* ve *Aziz Markos'un Hayatından Bölümler*, bir de Milano'da, Pinacoteca di Brera'daki *Aziz Markos Ananias'ı Vaftiz Ediyor* adlı eserleri için bkz. P. F. Brown 1988, s. 76, 199-203 ve lev. 76, 77, 122, 123; Raby 1982, s. 35, 40, 43 ve res. 20-22. *Üç Mecusi'nin Tapınması* için bkz. *Europa und der Orient*, s. 631-633, kat. no. 5/7, res. 275.

60 Anılan tüm resimlerdeki tekrarlara ek olarak bu cüppe ve atkı Mansueti'nin Windsor'da Royal Library'de (env. no. 062) bulunan *Üç Memluk İleri Geleni* başlıklı çiziminde karşımıza çıkar; *Europa und der Orient*, s. 631-633, kat. no. 5/8, res. 729; Raby 1982, s. 40, res. 43.

61 Raby 1991, s. 80; P. F. Brown 1988, s. 69-72, 209-216; Raby 1982, s. 66-76; Pietro Zampetti, "L'oriente del Carpaccio," *Venezia e l'Oriente fra Tardo Medioevo e Rinascimento* içinde, ed. Agostino Pertusi, Corso internazionale di alta cultura 5, Venedik 1963 (Floransa 1966), s. 514-526; Krinsky, s. 17.

62 Floransalı Frescobaldi, Gucci ve Sigoli 1384'teki hac yolculukları sırasında, azizin sözde ejderhayı öldürdüğü yer olan Beyrut'un dışındaki Aziz Yeoryios Kilisesi'ni ziyaret ettiler; *Visit to the Holy Places*, s. 89, 147. İsviçreli Dominiken keşiş Felix Fabri 1483-84'te Filistin kıyısındaki Ludd'da azizin şehit olduğu farz edilen mahalli ziyaret etti; Hilda Frances Margaret Prescott, *Friar Felix at Large; A Fifteenth-Century Pilgrimage to the Holy Land*, New Haven, Conn. 1950, s. 193.

63 Bkz. P. F. Brown 1988, renkli lev. 36-37.

64 Bkz. P. F. Brown 1988, lev. 131. Carpaccio, Scuola di San Stefano için 1506-11 arasında gerçekleştirdiği ve şimdi Milano'da Pinacoteca di Brera'da (bkz. P. F. Brown 1988, renkli lev. 15, 41) bulunan *Aziz Stefanos'un Tartışması* için bir Kudüs mahalli oluşturmak amacıyla hem her iki kaynaktaki kıyafetleri, hem Kubbet-üs Sahra'yı ve Anastasis Kilisesi'ni kullandı.

65 Phyllis Williams Lehman, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and Its Reflections in Gentile Bellini and Hieronymous Bosch*, New York 1978, s. 3-11, 14-15; Raby 1982, s. 35, 41-43, 52, 60; P. F. Brown 1988, s. 74-75, 203-209; Raby 1991, s. 77-80. Gentile, Scuola di San Marco'nun yeni bir resim dizisi için verdiği önemli siparişi 1492'de kabul etti, ama 1504'e kadar resme başlamadı ve 1506'daki ölümüyle *Aziz Markos Vaaz Veriyor*'u eksik bıraktı. Kardeşi Giovanni'nin resmi tamamlarken bazı düzeltmeler yapmasına rağmen resimdeki tasvirler Gentile'ye aittir.

66 Örneğin en sağdaki dört önemli kişi *Kabul Töreni*'ne, yollu kumaştan cüppeler giyen ortadaki iki adam Reeuwich'e dayanır ve yaşmaklı kadınlardan bazıları, Carpaccio'nun şimdi Princeton'da (N.J.) Princeton University Art Museum'da (bkz. Lehman, res. 12) bulunan ve Reeuwich'e dayanan bir çiziminden alınmadır.

67 San Marco, Scuola di San Marco ve Ayasofya'nın resimleri için bkz. Lehman, res. 18, 19, 23. Ayasofya'nın boşluklu pencere alınlıkları o denli değişikliğe uğramıştır –ya da o denli hayal meyal hatırlanmaktadır ki– söz konusu anıta aşina olan Venediklileri yanlış yola sevk etmeyecektir.

68 Bkz. Giriş, not 39.

69 Lehman, s. 8-11, 14-15; Roberto Weiss, "Ciriaco d'Ancona in Oriente," *Venezia e l'Oriente fra Tardo Medioevo e Rinascimento* içinde, ed. Agostino Pertusi, Corso internazionale di alta cultura 5, Venedik 1963 (Floransa 1966), s 329-332. Antik anıtlar Zaccaria Paganini'nin 1512'deki diplomatik ziyaretinin raporunda da tasvir ediliyordu ve Gentile'nin dikilitaşındaki hiyeroglifler, 1499'da yayınlanan *Hypnerotomachia Poliphili* sayesinde yorumlandı. Faros ve Pompei Sütunu'yla bir İskenderiye dekorunun oluşturulduğu daha eski, farklı Venedik kökenli imgeler için bkz. Howard 2000, s. 71-76, 90-94 ve res. 67, 70, 72, 97, 100.

70 Biblioteca Medicea-Laurenziana, Floransa: Laurentianus Ashburnensis 1174, fol. 143v; Lehman, s. 10-11 ve res. 33. Tezhipte zürafa aynı konumda, ama kısa, cılız bir hurma ağacına bağlı görülür. *Elçilerin Şam'daki Kabul Töreni*'nde (Resim 169) tasvir edildiği üzere egzotik hayvanlar Memluk kentlerin-

de yaygındı. Kahire'yi 1384'te ziyaret eden üç Floransalı hacı, sultanın zürafaları ile fillerini –Kahire'nin insanlarından daha ayrıntılı– anlattılar; *Visit to the Holy Places*, s. 48-49, 103-104, 169-170.

71 Raby 1982, s. 78.

72 Raby 1982, s. 83; Villa, s. 177-179; P. F. Brown 1988, s. 235-241. Memluk modasının ölümü, Scuola di San Marco için gerçekleştirilen tablolarda gözle görülür haldedir. Mansueti tarafından 1505-26 arasında resmedilen üç sahneyi dolduran, nesnel olarak yorumlanmış Memluk figürleri, Gentile ile Giovanni Bellini'nin başlayıp Vittore Belliniano'nun 1526'da tamamladığı *Aziz Markos'un Şahadeti*'nde (bkz. P. F. Brown 1988, lev. 39) Türkler kadar Mısırlılar olarak da klişelere ve beylik tiplere indirgenirler. Paris Bordone'nin 1534-35'te resmettiği iki sahne Venedik'te geçer ve Tiziano'nun yeni tarzındadır (bkz. P. F. Brown 1988, lev. 142-143).

73 Cecil Gould, "The Oriental Element in Titian," *Tiziano e Venezia* içinde, Convegno internazionale di studi, Venedik 1976 (Verona 1980), c. 1, s. 233-235.

74 Bkz. Titian, *Prince of Painters*, s. 194-197, kat. no. 18.

75 Bkz. P. F. Brown 1988, lev. 144.

76 Raby 1989, s. 42-43; Linda Klinger ve Julian Raby, "Barbarossa and Sinan: Portrait of Two Ottoman Corsairs from the Collection of Paolo Giovio," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 47-50.

77 Resimlere Vasari tarafından değinilir (6, böl., c. 1, s. 162 [*Sultan Süleyman'ın Portresi*, Urbino dukasının ünlü adamlar koleksiyonunda] ve 168 [Sultan Süleyman'ın eşinin on altı yaşındaki portresi ile kızı Mihrimah'ın portresi]) ve Ridolfi (c. 1, s. 192, 194; üçüncü kadın burada nedime diye adlandırılır).

78 Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, c. 2, *The Portraits*, Londra 1971, s. 190-191 ve res. 269 (*Cameria as Saint Catherine*, y. 1552, Count Antoine Seilern Collection, Londra), s. 201 ve res. 270 (*Sultana*, y. 1552, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida).

79 Wethey, c. 2, s. 204; Wilhelm Suida, "New Light on Titian's Portraits–II," *Burlington Magazine* 68, sayı 399 (Haziran 1936), s. 281-282, lev. I, F (Sultan Süleyman'ın profilden yarım portre madalyası, Kunsthistorisches Museum, Viyana) ve lev. I, H (Tiziano'ya göre yapılmış tablo, eskiden E. Marinucci Koleksiyonu, Roma); Stefania Mason Rinaldi, "Le virtù della Repubblica e le gesta dei capitani: Dipinti votivi, ritratti, Pietà," *Venezia e la difesa del levante: Da Lepanto a Candia, 1570-1670* içinde, sergi kat., Arsenale, Venedik (Venedik 1986), s. 20, kat. no. 3 (Tiziano'ya göre yapılmış, muazzam bir sarığı gösteren tablo, Kunsthistorisches Museum, Viyana).

80 Bu imge ve bundan türetilen başka özgünbaskılar için (Necipoğlu, res. 1-4) bkz. Onuncu Bölüm, not 22.

81 Bkz. Necipoğlu, s. 416, res. 24; Jardine, s. 388-389.

82 Raby 1989, s. 43-44; *Europa und der Orient*, s. 240, res. 285. Necipoğlu (s. 419), goblen projesinin, İbrahim Paşa'nın pahalı Batı tarzı objeleri himayesine karşı oluşan tutucu muhalefetten dolayı başarısızlığa uğradığını ileri sürer.

83 Raby 1989, s. 43-44; *Europa und der Orient*, s. 242, res. 292-295. Lorck'un aynı zamanda çizdiği 11 metreden uzun bir İstanbul kent peyzajı pek bir etki yaratmadı.

84 Raby 1989, s. 44; *Europa und der Orient*, s. 307, res. 372-373.

85 Kudüs'teki L. A. Mayer Memorial'da, bir Fransız'ın 25 Haziran 1587'de İstanbul'da satın aldığı, muhtemelen Avrupalı bir sanatçı tarafından yapılma, Türk kâğıdı üstüne suluboya resimlerin yer

aldığı bir yazma var; Otto Kurz, "The Turkish Dresses in the Costume Book of Rubens," *Selected Studies: The Decorative Art of Europe and the Islamic East* içinde tekrar basım sayı 15, Londra 1977, c. 1, s. 275-287. Bu yazmadaki figürlerin çoğu Nicolay'a dayanır ve birçoğu Vecellio'nun 1590'da Venedik'te yayınlanan kitabındaki resimlere benzer.

86 İslam dünyasına ilişkin 15. ve 16. yüzyıla ait İtalyan yazılı eserleri için bkz. Lucchetta 1980, "Viaggiatori e racconti," s. 433-489; Lucchetta 1980, "L'Oriente Mediterraneo," s. 378-383, 385-386, 419-426; Tucci 1980, s. 317-353; Preto, s. 286-292; Varthema, s. iv-xxii.

87 Rinaldi, s. 13-31.

88 Vico, Franco ve Rotanın kıyafetnameleri için bkz. Anna Omodeo, *Mostra di stampe popolari venete del '500*, sergi kat., Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, Floransa, sayı 20, Floransa 1965, s. 6-9, 37-48, 55, 57.

89 Raby 1982, 40-41 ve res. 24-27; Villa, s. 179 ve res. 39-42, 58, 87-88, 114-121.

90 Gabinetto di Disegni, Gallerie Nazionali degli Uffizi, Floransa, env. no. 2947F-2954F, 2956F-2967F; dizilerden başka biri II. Dünya Savaşı sırasında kayboldu. Anna Forlani, "Jacopo Ligozzi nel gran serraglio," FMR 1 (Mart 1982): 72-103, renkli resimli; Omodeo, s. 48-51; *Europa und de Orient*, s. 632-637, kat. no. 5/9-5/11.

91 Resmin bulunduğu kaynaklar: Forlani, s. 85; Omodeo, res. 50.

92 İstanbul'daki Venedik *bailo*'suna [balyos] göre 1604'ten 1607'ye kadar müftü (en yüksek dini otorite), kazasker (ilmiye sınıfının Anadolu'daki en yüksek devlet görevlisi), mollalar (din bilginleri) ve kadılar (hâkimler ya da kaza işlerine bakan memurlar), saygıdeğer statülerinin işareti olarak normalden daha büyük sarıklar giyiyorlardı; Ottaviano Bon, *The Sultan's Seraglio: An Intimate Portrait of Life at the Ottoman Court*, çev. ve. ed. John Withers, not. Godfrey Goodwin, Londra 1996, s. 132.

Onuncu Bölüm

1 Venedik'e atıf şu eserlerde yer alır: Wiet, s. 100-101, kat. no. 333; Gasparetto 1958, res. 42; Perrot, s. 17; Robert Jesse Charleston, "The Import of Western Glass into Turkey: Sixteenth-Eighteenth Centuries," *Connoisseur* 162, sayı 651 (Mayıs 1966), s. 18; Charleston 1964, s. 158-160; Dreier, s. 34; Pinder-Wilson, s. 135. Carboni (1989, s. 150-151; 1998, s. 104 ve 106, not 47) teknik nedenler ve süslemedeki ayrıntılardan dolayı mantıklı olarak Barselona'ya atfedilmesini önerdi.

2 Charleston 1966, s. 19 ve res. 3, 4.

3 Lamın, c. 1, s. 494. Daha sonra Milano dukası Ludovico Sforza'nın (hükümdarlığı 1481-99) başbakanlığını yapan Santo Brasca'nın hac yolculuğu için bkz. aynı zamanda Ravà, s. 68.

4 Charleston 1975, s. 245-272; Charleston 1964, s. 161-163; Dreier, s. 36-37, kat. no. 5-7.

5 Çoğu 13. ve 14. yüzyıldan kalmış gibi görünen düzleştirilmiş İslam camları için bkz. Altıncı Bölüm, not. 60.

6 Bkz. Altıncı Bölüm, not 61. Bu kulpsuz bardakların bir mezarlıkta kandil gibi kullanıldıklarına dair önerme şu eserde ele alınıyor: Dreier, s. 33-34, kat. no. 3.

7 Charleston 1966, s. 18; Eck ve Zijlstra-Zweens, c. 1, s. 13.

8 Charleston 1964, s. 164-165; Charleston 1966, s. 18; Carboni 1989, s. 151.

9 Charleston 1964, s. 166-167; Charleston 1966, s. 19 ve res. 2, 19; Carboni 1989, s. 151-152 ve res. 8-9.

10 Bkz. Charleston 1966, res. 6 (Marco Basiati'nin Venedik'te, Gallerie dell'Accademia'da bulunan imzalı ve 1510 tarihli *Bahçedeki Istırap* adlı tablosu) ve res. 8 (B. Georgiewitz'in *Libellus... de diversas res Turcharum*... [Roma 1552] adlı eserinden bir ağaçbaskı).

11 Örneğin bkz. Bologna'da Musei Civici d'Arte Antica'da (env. no. 2798) bulunan 1516-21 tarihli, üstünde papa X. Leo'nun kabartma armasının yer aldığı ve kenarları kabartmalı bir tabak; *Eredità dell'Islam*, s. 342-343, kat. no. 202. Caiger-Smith (s. 77-79, 103-104) 15. yüzyılın sonunda İspanya ile İtalya arasındaki seramik ticaretinin yönünün genel olarak tersine dönüşüne işaret eder.

12 Hobson 1989, s. *Humanists and Bookbinders*, s. 57-58; Needham, s. 101-105, kat. no. 28.

13 Whitehouse 1978, s. 43-44, 46, Caiger-Smith, s. 84.

14 Rogers 1990-1992, s. 60, 68 not 17; Charleston 1964, s. 160-161; Tait 1991, s. 159.

15 Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 104.

16 Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 77-79, 90-94 ve res. 55-58, 273-279.

17 Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 222-223.

18 Raby, Atasoy ve Raby içinde, s. 77, 98, 104, 108, 119, 226; Rogers 1991, "Terra di Salonich," s. 253-254; Atıl 1987, s. 235, 239; A. Lane 1957, s. 51. Beşinci Bölüm'de anılan *tondini*'ye [*tondino*'nun çoğulu] ilaveten, alıntılanan örnekler, Ermenice Kütahyalı İbrahim adını taşıyan erken döneme ait küçük bir ibrik (British Museum, Londra, env. no. OA G 1983.1; bkz. Atasoy ve Raby, res. 96) ve bir erkeğin yarım portresiyle, aşağı yukarı 1534-40 tarihli *tondino*'dur (Victoria and Albert Museum, Londra, env. no. 57-1859; bkz. Atasoy ve Raby, res. 179).

19 Friedrich Sarre, "Michelangelo und der türkische Hof," *Repertorium für Kunstwissenschaft* 32 (1909), s. 62-63; Jardine, s. 242-243.

20 Sarre, s. 61-62, 64-66.

21 Bkz. Dokuzuncu Bölüm, not 76.

22 Necipoğlu, s. 401-423, hükümdarlık simgelerine ilham veren gravürlerin ve onları yayınlayan başkalarının resimleriyle birlikte; Otto Kurz, "A Gold Helmet Made in Venice for Sultan Sulayman the Magnificent," *Selected Studies: The Decorative Art of Europe and the Islamic East* içinde tekrarbasım sayı 13, Londra 1977, c. 1, s. 249-258; Jardine, s. 379-383. İşin mizahi yanı, ödenmeyen 100.000 dukalık bir alacak 1536'da Caorlini konsorsiyumunun iflasına yol açtı.

23 Bkz. Necipoğlu, res. 2-4, 7-8.

24 Ashtor 1986, "L'Exportation des Textiles," s. 306-307, 369-370; Rogers 1990-1992, s. 61.

25 Mackie 1984, s. 140.

26 Museo del Ejercito, Madrid, env. no. 24.702; sergiyle ilgili bir eleştiri yazısı: *Arte y Cultura en Torno a 1492*, Sevilla, *Hali* 14 içinde, sayı 6 (1992), s. 115.

27 Buss, s. 18. Örneğin bkz. Londra'da Victoria and Albert Museum'da (env. no. 1228-1877) bulunan, 15. yüzyılın sonuna ait oval nar desenli bir ipekli lampas dokuma; Albert Frank Kendrick, "Textiles," *Spanish Art* içinde, ed. Robert Rattray Tatlock, Londra 1927, s. 65-67, lev. 9A; Falke, s. 39.

28 Bkz. Birinci Bölüm, not 81.

29 Bkz. Birinci Bölüm, not 89-90. Habsburg elçisi Ogier Ghiselin de Busbecq 1550'lerde Süleyman'ın, yaşlılık döneminde yeşil giymeyi alışkanlık edinen Muhammed Peygamber'i örnek alarak, halk içinde yalnızca yeşil tiftikten muare bir kıyafet giydiğini gözlemledi; Rogers 1986, s. 40.

30 Öz, s. 73.

31 Mackie 1980, s. 361. Örneğin Topkapı Sarayı Müzesi'nde (env. no. 13/837) bulunan ve Sultan I. Ahmed'le (hükümdarlığı 1603-07) ilişkilendirilen bir tören kaftanının sırma işlemeli koyu kırmızı kadifesinde, Resim 40'taki oval ve narlı tasarımın neredeyse kopya edildiği görülür; bkz. Rogers 1986, s. 153, kat. no. 31; Patricia A. Baker, Hülya Tezcan ve Jennifer Wearden, *Silks for the Sultans: Ottoman Imperial Garments from Topkapi Palace*, Ertuğ ve Kocabıyık 1996, s. 196-198. Diğer örnekler için bkz. Baker, Tezcan ve Wearden, s. 178-195.

32 Bkz. örneğin Topkapı Sarayı Müzesi, env. no. 13/1008; Christine Klose, "Textiles as Models for Turkish Carpets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries," *Oriental Carpet and Textile Studies* 5, sayı 1 (1999), s. 48-51 ve res. 7, İtalyan modelleri ve ilham verdikleri halıları gösteren resim örnekleriyle.

33 Mackie 1980, s. 343-361; Atıl 1987, s. 177-181, 183-212; Rogers 1986, s. 15-40; Harris, s. 86-87.

34 Bkz. Birinci Bölüm, not 83.

35 Rogers 1986, s. 20-21. Venedik'in kalite denetimleri için bkz. Davanzo Poli, s. 31-36.

36 Atıl 1987, s. 29-34; Rogers 1986, s. 23.

37 Rogers 1986, s. 48, kat. no. 14; Atıl 1987, s. 183.

38 Weibel, s. 124, kat. no. 152.

39 Rogers 1986, s. 29.

40 Madrid'teki tablo için bkz. *Titian, Prince of Painters*, s. 354-355, kat. no. 70. Bir Osmanlı örneği için bkz. Topkapı Sarayı Müzesi'nde (env. no. 13/41) bulunan ve Sultan I. Selim'le ilişkilendirilen kaftan; resmi için bkz. Rogers 1986, s. 48, kat. no. 14.

41 Curatola 1985, s. 188-189; Giovanni Curatola, "Quali rapporti fra tessuti veneziani e tessuti ottomani?" *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 212-213.

42 Örneğin bir Aragon envanterinde "Floransa'dan gelme Türk tarzı mavi bir kumaş" liste edilir; Buss, s. 17.

43 Curatola 1985, s. 186.

44 Nancy Andrews Reath, "Velvets of the Renaissance, from Europe and Asia Minor," *Burlington Magazine* 50, sayı 291 (Haziran 1927), s. 298-304; J. Heinrich Schmidt, "Turkish Brocades and Italian Imitations," *Art Bulletin* 15 (1933), s. 374-383; Curatola 1985, s. 188-189; Mackie 1980, s. 356, 361; Atıl 1987, s. 208.

45 Osmanlı örnekleri için bkz. Atıl 1987, res. 118, 142, 143, 145, 146.

46 Bkz. Reath, s. 303.

47 Reath, s. 303.

Terimler Sözlüğü

Dokuma terimleri konusunda ek bilgi için bkz. Dorothy K. Burnham, *Warp and Weft: A Textile Terminology*, Toronto 1980 ve Rebecca Martin, *Textiles in Daily Life in the Middle Ages*, Bloomington, Indiana 1985.

ALBARELLO [çoğulu *albarelli*] Uzun, silindirik, seramik ecza kavanozu; İslam dünyasında hafif içbükey kenarlı, İtalya'da içbükey ya da düz kenarlı yapılırdı.

ATKI (İng. *weft*) Bir dokumada [mekikle] enine atılan, çözgüyle birlikte dokunan ip.

BACINO [çoğulu *bacini*] 11. yüzyılın sonundan 15. yüzyıla kadar İtalyan kilise cepheleri ile çan kulelerine süsleme amaçlı yerleştirilen seramik tabaklar.

BERETTINO 16. yüzyılın başında Faenza'da geliştirilen bir seramik sırı. Kalın beyaz mineye eklenen biraz kobalt mavisiyle, boyalı süsleme için külrenginden lavanta mavisine kadar değişen bir zemin elde edilir.

BOŞLUKLU KADİFE (İng. *voided velvet*) Ekstra hav çözgüsünün zeminle birlikte dokunması yoluyla zemin örgüsünde havsız alanların elde edildiği bir kadife türü.

BUKLE (İng. *bouclé*) Bir kumaşta, genellikle madeni iplikten kesilmemiş atkı ilmiği.

CALCEDONIO Akik, kadıköy taşı [kalseduan], oniks, bakır taşı [malakit], lacivert taşı [lapis lazuli] ve jasper gibi yarı değerli taşların taklidi olan bir antik Roma camından ilham alınmış damarlı Venedik camı türü.

CASSONE Çoğu zaman resimlerle süslenen sandık için kullanılan İtalyanca kelime.

CESENDELLO Uzun silindirik gövdeli bir Venedik asma kandili.

ÇİFT DOKUMA (İng. *compound weave/double weave*) Çözgü ya da atkının iki ya da daha çok bölüme ayrıldığı; desenin gerektirdiği şekilde bunlardan birinin kumaşın yüzünde, diğerinin ise arkasında belirdiği, düzgün bir dokuyla sonuçlanan bir örgü.

ÇİNTEMANİ (İng. *cintemani*) Hilalleri kuşatan üç benekli salkımlardan oluşan ve imparatorluk gücünü simgeleyen bir Osmanlı motifi.

ÇÖZGÜ (İng. *warp*) Bir dokumada, dokunmadan önce tezgâh üstünde düzenlenen uzunlamasına iplikler.

ÇÖZGÜ İLMİKLİ KADİFE (İng. *pile-on-pile velvet*) Aynı tip havın farklı iki ya da daha çok yükseklikte dokunarak bir desen yaratıldığı kadife türü.

DALMATİC Dini ayinlerde ya ana giysi olarak ya da dış giysinin altına giyilen ve diz altına kemiğine kadar inen, yanları açık, yenleri geniş bir tünik.

DAMASKO (İng. *damask*) Desen ve zeminde aynı renkte, ama ışığı farklı yansıtan değişik bağlayıcı sistemlerin kullanıldığı, genellikle çift yüzlü olan kumaş.

DİASPER Genellikle lampas dokuma için kullanılan eski bir terim.

DİMİ (İng. *twill*) Bir ya da daha çok çözgünün üstünden ve iki ya da daha çok çözgünün altından düzenli olarak yer değiştirilerek geçirilen atkıların çapraz sırtlar (kabarık çizgiler) oluşturduğu bir örgü.

DÜZ DOKUMA (İng. *tabby*) En basit dokuma türü olup bezayağı diye de anılır: Burada çözgü ve atkılar bir alt, bir üst ilkesine göre iç içe dokunur.

DÜZLEŞTİRME (İng. *marvering*) Erimiş kabın içine renkli cam ipliklerinin bastırılmasına dayanan cam süsleme tekniği. Antikçağda ortaya çıkmış, ortaçağda Mısır ve Suriye'de uygulanmıştır.

SIRLAMA (İng. *tin-glazing*) Toprak bir kabın, kalay oksit içeren beyaz bir sırla kaplandığı seramik tekniği; kalay oksit, sırı opak hale getirir ve boyalı süsleme için ideal bir zemin sağlar.

KÛFİ (İng. *cufic*) Düz dikey çizgileri ve yatay bir çizgiye bağlı eğik kalem vuruşlarını vurgulayan gösterişli bir Arap yazısı. Erken dönem Kuran'larda ve mimari süslemelerde ortaya çıktı, sonra daha dekoratif ya da çok soyut formlar aldı.

LAMPAS Zemin ve desenin farklı çözgü-atkı grupları kullanılarak şekillendirildiği bir örgü; desenin atkıları ihtiyaç duyulduğu gibi yüzeyde uzanır, böylelikle yükseltilmiş desen ile düz zemin arasında doku ve parlaklık kontrastları elde edilir.

LATTICINIO Saydam camın beyaz opak opalin ipliklerine gömülerek çeşitli desenlerde şeritlerin oluşturulduğu Venedik camı.

LATTIMO Opak beyaz Venedik opalini.

MAJOLİKA Başlangıçta İtalya'ya Mayorca Adası üstünden sevk edilen bir 14. ve 15. yüzyıl perdahlı İspanyol çanak çömleği için, daha sonra perdahlı İtalyan çanak çömleği ve genel olarak kalay oksit sırlı çanak çömlek için kullanılan terim.

MILLEFIORI Antik Roma camından ilham alınma bir Venedik cam türü: Değişik renkli cam çubuklarının dilimleri çiçek benzeri desenler halinde eritilip birleştirilir ve üflenmiş cama gömülür.

NAKKAŞHANE Esas olarak kitap tezhiplerinden sorumlu Osmanlı saray atölyesi.

NAKŞİ (İng. *naskh*) Günümüzde sıradan el yazısından türemiş, edebi metinlerle küçük Kuranlarda rastlanan, el yazısını andırır hoş bir Arap yazısı için kullanılan terim.

ORPHREY Ayin cüppelerini süslemede kullanılan, genellikle nakışlı bir kenar süsü ya da şeridi.

PAİ-ZU Altın ya da gümüş bir plaka ya da tablet olarak yapılan bir tür pasaport; Moğol İmparatorluğu içinde resmi heyetleri tanımlamaya, yol güvenliklerini sağlamaya ve ihtiyaçlarının tedarik edilmesine yarardı.

PAKSPA Kubilay Han tarafından 1260'ta konuşulan Moğol dili için ısmarlanan ve resmi belgelerde kullanılması amaçlanan bir yazı türü. Günümüzde harflerinin hatlarından dolayı "kare" ya da "dikdörtgenimsi" yazı da deniliyor.

PERDAH (İng. *luster*) Daha önce fırınlanmış bir sırın üstüne metalik bir ince boya tabakasının sürülüp yeniden hafif fırınlandığı, böylece değişken yanardöner yansımaların elde edildiği bir seramik tekniği. İlkin Mezopotamya'da geliştirilen bu teknik bütün İslam dünyasına yayıldı, 14. yüzyılda İspanya'ya ulaştı ve aşağı yukarı 1490'dan 1560'a kadar İtalya'da da uygulandı.

SAF (İng. *saf*) Bir ya da daha çok sıra mihrap içeren büyük seccade. Böyle seccadeler camilerde cemaatin saf tutup namaz kılması için yapılırdı.

SAMITE Atkı yüzlü çift dokuma dimi şeklindeki dokunmuş bir kumaş.

SATEN (İng. *satin*) Atkı ipliklerinin daha ince ve daha çok sayıdaki atkı iplikleri altında –ya da tersi– görünmez olduğu, çok pürüzsüz, parlak bir yüzeyle sonuçlanan bir dokuma örgüsü.

SAZ (İng. *saz*) Uzun tüysü bir yapraktan meydana gelen bir Osmanlı motifi ve bunun başka çiçek motifleriyle birlikte kullanıldığı süsleme üslubu; adını kamış kalemden alır.

SGRAFFITO 13. yüzyılın ortasından 16. yüzyıla kadar kullanılan bir İtalyan seramik tekniği: Desen ıslak çanak çömleğin üstüne kazınır, ardından fırınlama sırasında akan renkli sırla boyanır; muhtemelen Suriye ya da belki Bizans örneklerine dayanılarak geliştirilmiş bir tekniktir.

SPALLIERA Duvarlara ya da mobilyalara yerleştirmek üzere ısmarlama yapılan resimler için kullanılan İtalyanca terim.

SÜLÜS (İng. *thuluth* ya da *thulth*) İslam dünyasında ortaçağda kullanılan açık seçik hatlı el yazısı tarzında Arap yazısı; İtalyanlar tarafından 1300-1600 arasında ithal edilen lüks İslam mallarında bu yazı tipi ağır basıyordu.

TAÇ (İng. *taj*) İlk kez Sultan II. Mehmed tarafından kullanılan, uzunlamasına terkli kırmızı bir külahın etrafına beyaz renkli sarık bezi sarılarak yapılan Osmanlı sarığı.

TAZZA Boş ayaklı bir kâse ya da kupa için kullanılan İtalyanca terim.

TİRAZ Saray mensuplarına armağan edilen hilatlarla diğer dokumaları ve bunların dokunduğu saray atölyelerini gösteren bir Arap yazısı şeridi; Farsça "işleme" kelimesinden gelir.

TONDINO Karakteristik geniş düz ağızlı İtalyan seramiği ya da metal tabağı.

UYGUR (İng. *Uighur*) Genellikle Moğol İmparatorluğu'nda kullanılan, el yazısını andırır bir Türki yazı.

ZAFFERA Asya kobalt mavisi rengini veren boya pigmenti için kullanılan İtalyanca kelime; geniş anlamda, bu boyanın, fırınlama sırasında hafif kabaran (bu nedenle kabartma mavisi diye de anılan) saf olmayan bir çeşidinin kullanıldığı 15. yüzyıl Floransa seramiklerini tanımlayan bir terim.

Kaynakça

Acidini Lucinat, Cristina, ed., *The Chapel of the Magi: Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi, Florence*, çev. Eleanor Daumt, Londra ve New York 1994.

Adelson, Candace ve Roberta Landini, "The 'Persian' Carpet in Charles Le Brun's 'July' Was a Sixteenth-Century Florentine Table Tapestry," *Bulletin du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 68 (1990), s. 53-68.

Al-Andalus: The Art of Islamic Spain, ed. Jerrilynn D. Dodds, sergi kat., Metropolitan Museum of Art, New York, (New York 1992).

Alinari, Alessandro ve Fausto Berti, "Zaffera fiorentina per lo speziale e la mensa," Giovanni Conti ve başkaları, *Zaffera et simili nella maiolica italiana* içinde, Viterbo 1991, s. 25-94.

Allan, James W., "Metalwork," *Treasures of Islam* içinde, Cenevre ve Londra 1985, s. 248-293,

———. *Metalwork of the Islamic World: The Aron Collection*, Londra 1986.

———. "Venetian-Saracenic Metalwork: The Problems of Provenance," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana d l'arte islamica, Venedik 1989.

———. "Investigations into Marvered Glass: I," *Islamic Art in the Ashmolean Museum* içinde, Oxford Studies in Islamic Art, 10, Oxford 1995, c. I, s. 1-30.

Allsen, Thomas T., *Commodity and Exchange in the Mongol Empire: A Cultural History of Islamic Textiles*, Cambridge 1997.

Alverà Bortolotto, Angelica, *Storia della ceramica a Venezia dagli albori alla fine della Repubblica*, Floransa 1981.

Ammirato, Scipione, *Istorie fiorentine*, ed. Scipione Ammirato il Giovane, 11 cilt, Floransa 1824-1827.

"Anatolian Civilizations II: Some Carpets from the Thirteenth to Sixteenth Centuries," *Hali* 6, sayı 2 (1984), s. 155-163.

Anderson, Jaynie, "Collezioni e collezionisti della pittura veneta del Quattrocento: Storia, sfortuna e fortuna," *La pittura nel veneto: Il Quattrocento* içinde, ed. Mauro Lucco, Milano 1989.

Andoloro, Maria, "Costanzo da Ferrara: Gli anni a Costantinopoli alla corte di Maometto II," *Studi in onore di Cesare Brandi* içinde, *Storia dell'arte*, sayı 38-40 (1980), s. 185-212.

Andrea Mantegna, ed. Jane Martineau, sergi kat., Royal Academy of Arts, Londra ve Metropolitan Museum of Art, New York (Milano 1992).

Angelini, Cesare, ed. *Viaggi in Terrasenta*, Floransa 1944.

Anquetil, Jacques, *Routes de la soie: Des déserts de l'Asie aux rives du monde occidental, vingt-deux siècles d'histoire*, Paris 1992.

Armstrong, Lilian, "Marco Zoppo e il libro dei disegni del British Museum: Riflessioni sulle teste 'all' antica,'" *Marco Zoppo e il suo tempo* içinde, ed. Berenice Giovanucci Vigi, Bologna 1993, s. 79-95.

Arslan, Edoardo, *Gothic Architecture in Venice*, çev. Anne Angel, Londra 1991.

Ashtor, Eliyahu, *Levant Trade in the Later Middle Ages*, Princeton, N. J. 1983.

———. "L'Exportation des Textiles occidentaux dans le Proche Orient musulman au bas Moyen Âge, 1370-1517," *East-West Trade in the Medieval Mediterranean* içinde, tekrar basım sayı 6, ed. Benjamin Z. Kedar, Londra 1986, s. 303-308.

----. "Observations on Venetian Trade in the Levant in the Fourteenth Century," *East-West Trade in the Medieval Mediterranean* içinde, tekrar basım sayı 6, ed. Benjamin Z. Kedar, Londra 1986, s. 533-586.

----. "L'Apogée du commerce vénitien au Levant: Un nouvel essai d'explication," *Technology, Industry, and Trade: The Levant versus Europe, 1250-1500* içinde, tekrar basım sayı 6, ed. Benjamin Z. Kedar, Hampshire, İng. ve Brookfield, Vermont 1992, s. 307-326.

Atasoy, Nurhan ve Julian Raby, *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*, ed. Yanni Petsopoulos, Londra 1989.

Atıl, Esin, *Ceramics from the World of Islam*, sergi kat., Freer Gallery of Art, Washington (Washington 1973).

----. *Art of the Arab World*, sergi kat., Freer Gallery of Art, Washington (Washington 1975).

----. *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*, sergi kat., Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, Washington (Washington 1981).

----. *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, sergi kat., National Gallery of Art, Washington (Washington 1987).

----. William Thomas Chase ve Paul Jett, *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art*, Washington 1985.

Auld, Silvia, "Kuficising Inscriptions in the Work of Gentile da Fabriano," *Oriental Art*, yeni dizi 32 (1986), s. 246-265.

----. "Master Mahmud: Objects Fit for Prince," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, 185-201, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989.

Ayers, John, "Early Ming Taste in Porcelain," *Victoria and Albert Museum Bulletin* 2 (1966), s. 21-36.

Babinger, Franz, *Mehmed the Conqueror and His Time*, çev. Ralph Manheim, ed. William C. Hickman. Princeton, N.J. 1978.

Baker, Patricia A., "Islamic Honorific Garments," *Costume* 25 (1991), s. 25-35.

----. *Islamic Textiles*, Londra 1995.

Baker, Patricia A., Hülya Tezcan ve Jennifer Wearden, *Silks for the Sultans: Otoman Imperial Garments from Topkapi Palace*, Ertuğ ve Kocabıyık 1996.

Bistoletti, Bandera, *Giotto: Catalogo completo dei dipinti*, Floransa 1989.

Barasch, Mosche, "Some Oriental Pseudo-Inscriptions in Renaissance Art," *Visible Language* 23, sayı 2-3 (ilkbahar ve yaz 1989), s. 171-187.

Barovier Mentasti, Rosa, Attilia Dorigato, Astone Gasparetto ve Tullio Gasparetto, *Mille anni di arte del vetro a Venezia*, sergi kat., Palazzo Ducale ve Palazzo Correr, Venedik (Venedik 1982).

Barriault, Anne B., *"Spalliera" Paintings of Renaissance Tuscany: Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park, Pa. 1994.

Bauer, Rotraud, "Il Manto di Ruggiero II," *I Normanni: Popolo d'Europa, 1030-1200* içinde, ed. Mario D'Onofrio, sergi kat., Palazzo Venezia, Roma (Venedik 1994).

Beckwith, John, "The Influence of Islamic Art on Western Medieval Art," *Apollo* 103 (Nisan 1976), s. 270-281.

Begni Redona, Pier Virgilio, *Alessandro Bonvicino Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988.

Bellosi, Luciano, "Il Maestro della Crocefissione Griggs: Giovanni Toscani," *Paragone* 17, sayı 193 (Mart 1966), s. 44-58.

——.*Cimabue*, Milano 1998.
Benvenuti, Gino, *Storia della Repubblica di Pisa*, Pisa 1982.
Berenson, Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School*, 2 cilt, Londra 1963.
Berti, Graziella, "Keramische 'Bacini' mittelterlicher Kirchen Pisas aus islamischer und örtlicher Produktion," *Europa und der Orient, 800-1900* içinde, ed. Gereon Sievernich ve Hendrik Budde, sergi kat., Berliner Festspiele, Berlin 1989.
——. Graziella, *Pisa. Museo Nazionale di San Matteo: Ceramiche medievale e post-medievale*, Floransa 1997.
——. Graziella ve Catia Renzi-Rizzo, *Pisa: Le "maioliche arcaiche," secoli XIII-XV (Museo Nazionale di San Matteo), appendice, "Nomina vasorum,"* Floransa 1997.
Berti, Graziella ve Liana Tongiorgi, "Bacini ceramici su alcune chiese della campagna lucchese," *Faenza* 59 (1973), s. 4-13.
——. *I bacini ceramici del Duomo di S. Miniato (ultimo quarto del XII secolo)*, Cenova 1981.
Berti, Luciano ve Rosella Foggi, *Masaccio: Catalogo completo*, Floransa 1989.
Berti, Luciano ve Antonio Paolucci, *L'età di Masaccio: Il primo Quattrocento a Firenze*, sergi kat., Palazzo Vecchio, Floransa (Floransa 1990).
Biavati, Eros, "Bacini di Pisa," *Faenza* 38 (1952), s. 92-94.
Bibliotheca Sanctorum, 13 cilt, Roma 1961-1969.
Bierman, Irene A., "The Significance of Arabic Script on Carpets," *Hali* 5, sayı 1 (1982), s. 18-22.
——."Art and Politics: The Impact of Fatimid Uses of Tiraz' Fabrics," dok. tezi, University of Chicago, 1980.
Bisticci, Vespasiano da, *Le vite*, ed. Aulo Greco, 2 cilt, Floransa 1970.
Boese, Helmut, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden 1966.
Bon, Ottaviano, *The Sultan's Seraglio: An Intimate Portrait of Life at the Ottoman Court*, çev. ve. ed. John Withers, not. Godfrey Goodwin, Londra 1996.
Bonito Fanelli, Rosalia, "I'doni dall'Oriente e da 'Champagne, Provins et Ultramonti': Commerci, chiesa e moda," *Drappi, velluti, taffetà et altre cose: Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio* içinde, ed. Marco Ciatti, sergi kat., Chiesa di Sant'Agostino, Siena (Siena 1994), s. 50-59.
Bonito Fanelli, Rosalia, Ulrich Alexander Middeldorf ve Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, Assisi 1980.
Bonito Fanelli, Rosalia ve Paolo Peri, *Tessuti italiani del Rinascimento: Collezioni Franchetti Carrand*, sergi kat., Palazzo Pretorio, Prato (Floransa 1981).
Bosch, Gulnar, John Carswell ve Guy Petherbridge, *Islamic Bookbindings and Bookmaking*, sergi kat., Oriental Institute, University of Chicago, Chicago 1981.
Braudel, Fernand, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, göz. geç. 2. bas., çev. Siàn Reynolds, 2 cilt, New York 1976.
——. *Civilization and Capitalism, Fifteenth-Eighteenth Century*, 3. cilt, *The Perspective of the World*, çev. Siàn Reynolds, New York 1984.
Brown, Patricia Fortini, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven, Conn. 1988.
——. *Venice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past*, New Haven, Conn. ve Londra 1996.
Brunello, Franco, *Marco Polo e le merci dell'Oriente*, Vicenza 1986.

Buss, Chiara, Marina Molinelli ve Graziella Berti, *Tessuti serici italiani, 1450-1530*, sergi kat., Castello Sforzesco, Milano (Milano 1983).

Caiger-Smith, Alan, *Tin Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of One Thousand Years in Maiolica, Faience, and Delftware*, Londra 1973.

Callmann, Ellen, *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974.

Camesasca, Ettore, ed., *All the Paintings of Raphael*, çev. Luigi Grasso, 2 cilt, New York 1963.

Carboni, Stefano, "Oggetti decorati a smalto di influsso islamico nella vetraria muranse: Technica e forma," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 147-156.

----. "Gregorio's Tale; or, Of Enamelled Glass Production in Venice," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, British Museum'daki bir konferansta sunulan bildiri, Nisan 1995, Londra 1998, s. 101-106.

Carli, Enzo, *La Piazza del Duomo di Pisa*, Roma 1956.

----. *Il Pintoricchio*, Milano 1960.

Carswell, John, *Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World*, Edward A. Maserve Jean McClare Mudge'ın katkılarıyla, sergi kat., David and Arthur Smart Gallery, University of Chicago, Chicago 1985.

----. "The Baltimore Beakers," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, British Museum'daki bir konferansta sunulan bildiri, Nisan 1995, Londra 1998, s. 61-63.

Castiglione, Baldesar, *The Book of the Courtier*, çev. Charles S. Singleton, New York 1959.

Chambers, David Sanderson, *A Renaissance Cardinal and His Worldly Goods: The Will and Inventory of Francesco Gonzaga (1444-1483)*, Londra 1992.

Charleston, Robert Jesse, "The Import of Venetian Glass into the Near-East, Fifteenth-Sixteenth Century," *Annales du 3ème congrès des journées internationales du verre* içinde, Liège 1964, s. 158-168.

----. "The Import of Western Glass into Turkey: Sixteenth-Eighteenth Centuries," *Connoisseur* 162, sayı 651 (Mayıs 1966), s. 18-26.

----."Types of Glass Imported into the Near East, and Some Fresh Examples: Fifteenth-Sixteenth Century," *Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag am 16. Mai 1974* içinde, ed. Annaliese Ohm ve Horst Reber, Hamburg 1975, s. 245-272.

Chiappini di Sorio, Ileana, "La tessitura serica à Venezia: Della origine e di alcune influenze iconografiche," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana a l'arte islamica, Venedik 1989, s. 203-209.

Chiappori, Maria Grazia, "Riflessi figurativi dei contatti Oriente-Occidente d dell'opera poliana nell'arte medievale italiana," *Marco Polo, Venezia e l'Oriente* içinde, ed. Alvise Zorzi, Milano 1981, s. 281-288.

Chiellini, Monica, *Cimabue*, Floransa 1988.

Christiansen, Keith, *Gentile da Fabriano*, Londra 1982.

----. "Venetian Painting of the Early Quattrocento," *Apollo* 125 (Mart 1987), s. 166-177.

——-. "Revising the Renaissance: 'Il Gentile Disvelato,'" *Burlington Magazine* 131, sayı 1037 (Ağustos 1989), s. 539-541.

Circa 1492: Art in the Age of Exploration, ed. Jay A. Levenson, sergi kat., National Gallery of Art, Washington (New Haven, Conn. ve Londra 1991).

Clairmont, Christoph, "Some Islamic Glass in the Metropolitan Museum," *Islamic Art in the Metropolitan Museum* içinde, ed. Richard Ettinghausen, New York 1972.
Clavijo, Ruy Gonzalez de, *Embassy to Tamerlane, 1403-1406*, çev. Guy le Strange, Londra 1928.
Contadini, Anna, "'Cuoridoro': Tecnica e decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana s l'arte islamica, Venedik 1989, s. 231-251.
Cook, Michael A., "Economic Developments," *The Legacy of Islam* içinde, ed. Joseph Schact ve Clifford Edmund Bosworth, 2. bas., Oxford 1974.
Cora, Galeazzo, *Storia della maiolica di Firenze e del contado, secoli XIV e XV*, 2 cilt, Floransa 1973.
Cora, Galeazzo ve Angiolo Fanfani, *La maiolica di Cafaggiolo*, Floransa 1982.
----.*La porcellana dei Medici*, Milano 1986.
Creswell, Keppel Archibald Cameron, *Early Muslim Architecture*, Oxford 1932.
Cuneo, Paolo, "Sulla raffigurazione della città di Damasco in una tela di scuola belliniana conservata al Louvre," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Calogero Muscarà, Simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1991.
Curatola, Giovanni, "Tessuti e artigianato turco nel mercato veneziana," *Venezia e i turchi: Scontri e confronti di due civiltà* içinde, Milano 1985.
----."Four Carpets in Venice," *Oriental Carpet and Textile Studies* 2 (1986) içinde:, s. 123-130.
----."Quali rapporti fra tessuti veneziani e tessuti ottomani?" *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 211-216.
Curcic, Slobodan, "Some Palatine Aspects of the Cappella Palatino in Palermo," *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), s. 125-144.
Dalli Regoli, Gigetta, "La Madonna di Piazza: 'Ce n'é d'assai più belle, nessuna più perfetta,'" *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri* içinde, Milano 1984, c. 1, s. 213-232.
Davanzo Poli, Doretto ve Stefania Moronato, *Le stoffe dei veneziani*, Venedik 1994.
Dawson, Christopher. ed., *Missions to Asia: Narratives and Letters of the Franciscan Missionaries in Mongolia and China in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New York 1966.
Degenhart, Bernhard ve Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1400*, 2. Kısım, 8 cilt, Berlin 1980-1990.
De Marinis, Tammaro, *La legatura artistica in Italia nei socoli XV e XVI*, 3 cilt, Floransa 1960.
Demus, Otto, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960.
De Nicolò Salmazo, Alberta, "Padova," *La pittura veneta: Il Quattrocento* içinde, ed. Mauro Lucco, Milano 1989, c. 2, s. 481-540.
Denny, Walter B., "Saff and Sejjadeh: Origins and Meaning of the Prayer Rug," *Oriental Carpet and Textile Studies* 3 içinde, sayı 2 (1990), s. 93-104.
de Roover, Florence Elder, "Lucchese Silks," *Ciba Review* 80 (Haziran 1950), s. 2902-2930.
Devoti, Donata, "Stoffe Lucchesi del Trecento," *Critica d'Arte*, yenidizi, 13, sayı 81 (Eylül 1966), s. 26-38.
Dimand, Maurice S. ve Jean Mailey, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1973.
Draper, James David, "Bertoldo di Giovanni," *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*

içinde, ed. Stephen K. Scher, sergi kat., Frick Collection, New York ve National Gallery of Art. Washington (New York 1994).
Dreier, Adrian, *Venezianische Gläser und 'Façon de Venise,'* c. 12, *Katalog des Kunstgewerbemuseums Berlin*, Berlin 1989.
Eck, C. Ritsema van ve Henrica M. Zijlstra-Zweens, *Glass in the Rijksmuseum*, c. 1, Zwolle 1993.
Eisler, Colin, *The Genius of Jacopo Bellini*, New York 1989.
Ellis, Charles Grant, "The 'Lotto' Pattern as a Fashion in Carpets," *Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag am 16. Mai 1974* içinde, ed. Annaliese Ohm ve Horst Reber, Hamburg 1975, s. 19-31.
----."Small Pattern Holbein Carpets in Paintings: A Continuation," *Hali* 3, sayı 3 (1981), s. 216-217.
----."On 'Holbein' and 'Lotto' Rugs," *Oriental Carpet and Textile Studies* 2 (1986), s. 163-176.
----. *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 1988.
El Mallakh, Ragei ve Dorothea El Mallakh, "Trade and Commerce," *The Genius of Arab Civilization, Source of Renaissance* içinde, ed. John Hayes, 3. bas., New York ve Londra 1992.
Enderlein, Volkmar, "Zwei ägyptische Gebetsteppiche im Islamischen Museum," *Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin* 13 (1971), s. 7-15.
Erdmann, Kurt, "Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters," *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz) 9 (1953), s. 467-513.
----."Venezia e il tappeto orientale," *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento* içinde, ed. Agostino Perusi, Corso internazionale di alta cultura 5, Venedik, 1963 (Floransa 1966).
----.*Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, ed. Hanna Erdmann, çev. Mary H. Beattie ve Hildegard Herzog, Berkeley ve Los Angeles 1970.
----.*The History of the Early Turkish Carpet*, çev. Robert Pinner, Londra 1977.
Eredità dell'Islam: Arte islamica in Italia, ed. Giovanni Curatola, sergi kat., Palazzo Ducale, Venedik (Venedik 1993).
Ettinghausen, Richard, "Near Eastern Book Covers and Their Influence on European Bindings: A Report on the Exhibition 'History of Bookbinding' at the Baltimore Museum of Art," *Ars Orientalis*, yeni dizi, 3 (1959), s. 113-132.
----. *Arab Painting*, Lozan 1962.
----. "Arabic Epigraphy: Communication or Symbolic Affirmation," *Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy, and History: Studies in Honor of George C. Miles*, ed. Dickran K. Kouymijian, Beyrut 1974, s. 297-334.
----. "The Decorative Arts and Painting: Their Character and Scope," *The Legacy of Islam* içinde, ed. Joseph Schact ve Clifford Edmund Bosworth, 2. bas., Oxford 1974, s. 274-291.
----. "The Early History, Use, and Iconography of the Prayer Rug," *Prayer Rugs* içinde, sergi kat., Textile Museum, Washington ve Montclair Art Museum, Montclair, N.J., (Washington 1974), s. 10-25.
----."The Impact of Muslim Decorative Arts and Painting on the Arts of Europe," *The Legacy of Islam* içinde, ed. Joseph Schact ve Clifford Edmund Bosworth, 2. bas., Oxford 1974, s. 292-320.

----.Kufesque in Byzantine Greece, the Latin West, and the Muslim World," *Richard Ettinghausen: Islamic Art and Archaeology, Collected Papers* içinde, ed. Myriam Rosen-Ayalon, Berlin 1984, s. 752-771.

Ettlinger, Leopold D., *Antonio and Piero Pollaiuolo*, Oxford 1978.

Europa und der Orient, 800-1900, ed. Gereon Sievernich ve Hendrik Budde, sergi kat., Berliner Festspiele, Berlin 1989.

Falke, Otto von, *Decorative Silks*, 3. bas., New York 1936.

Faroqhi, Suraiya, *Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia: Trade, Crafts, and Food Production in an Urban Setting, 1520-1650*, Cambridge 1984.

Fasanelli, James A., "Some Notes on Pisanello and the Council of Florence," *Master Drawings* 3, sayı 1 (1965), s. 36-47.

Fedalto, Giorgio, "Stranieri a Venezia e Padova," *Storia della Cultura veneta: Dal primo Quattrocento al Concilio di Trenta* içinde, c. 3, böl. 1, Vicenza 1980, s. 499-535.

Federico e la Sicilia: Dalla terra alla corona, c. 2, *Arti figurative e arti suntuarie*, ed. Maria Andoloro, sergi kat., Real Albergo dei Poveri, Palermo (Palermo 1995).

Fehérvári, Géza, "Metalwork," *Islamic Art in the Keir Collection* içinde, ed. Basil William Robinson, Londra ve Boston 1988, s. 107-136,

Giuseppe Fiocco, "A Small Portable Panel by Titian for Philip II," *Burlington Magazine* 98, sayı 643 (Ekim 1956), s. 343-344.

Fischel, Walter J., "A New Latin Source on Tamerlan's Conquest of Damascus, 1400/1401: B. De Mignanelli's 'Vita tamerlani,' 1416," *Oriens* 9, sayı 2 (1956), s. 201-232.

Fontana, Maria Vittoria, "Rapporti artistici fra ceramica islamica e ceramica veneta fra il Quattrocento e il Seicento," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 125-146,

----. "L'influsso dell'arte islamica in Italia," *Eredità dell'Islam: Arte islamica in Italia* içinde, ed. Giovanni Curatola, sergi kat., Palazzo Ducale, Venedik (Venedik 1993), s. 455-476.

Forlani, Anna, "Jacopo Ligozzi nel gran serraglio," FMR 1 (Mart 1982), s. 72-103.

Fossi Todorow, Maria *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Floransa 1966.

Franses, Michael, "The 'Bellini' Keyhole," *Orient Stars: A Carpet Collection* içinde, sergi kat., Deichtorhallen, Hamburg ve Linden-Museum, Stuttgart, (Londra 1993), s. 277-283 ve 375-378.

----. "The 'Crivelli' Star," *Orient Stars: A Carpet Collection* içinde, sergi kat., Deichtorhallen, Hamburg ve Linden-Museum, Stuttgart, (Londra 1993), s. 273-276.

----."The 'Historical' Carpets from Anatolia," *Orient Stars: A Carpet Collection* içinde, sergi kat. Deichtorhallen, Hamburg ve Linden-Museum, Stuttgart, (Londra 1993), s. 264-265.

Franses, Michael ve Ian Bennett, "The Topkapi Prayer Rugs," *Hali* 10, sayı 3 (1988), s. 20-27.

Franses, Michael ve John Eskenazi, *Turkish Rugs and Old Master Paintings*, sergi kat., Colnaghi, Londra ve New York (Londra 1996).

Frothingham, Alice, *Catalogue of Hispano-Moresque Pottery in the Collection of the Hispanic Society of America*, New York 1936.

——.*Lustreware of Spain*, New York 1951.

Frugoni, Chiara, *Pietro and Ambrogio Lorenzetti*, çev. Lisa Pelletti, Floransa 1988.

Gabrieli, Francesco, "Venezia e i Mamelucchi," *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento* için de, ed. Agostino Pertusi, Floransa 1966.
Gabrieli Francesco ve Umberto Scerrato, *Gli arabi in Italia: Cultura, contatti e tradizione*, 2. bas., Milano 1985.
Gantzhorn, Volkmar, *The Christian Oriental Carpet*, Köln 1991.
Gardner, Julian, "The Stephaneschi Altarpiece: A Reconsideration," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), s. 57-103.
Garnier, Édouard, *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, Tours 1886.
Gasparetto, Astone, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venedik 1958.
----. "Matrici e aspetti della vetraria veneziana e veneta medievale," *Journal of Glass Studies* 21 (1979), s. 76-97.
Gettens, Rutherford J. ve George L. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopaedia*, New York 1966.
Goffen, Rona, *Spirituality and Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, University Park, Pa. ve Londra 1988.
Goitein, Shelomo D., "Sicily and Southern Italy in the Cairo Geniza Documents," *Archivio storico per la Sicilia orientale* 67 (1971), s. 9-33.
Goldschmidt, Ernst Philip, *Gothic and Renaissance Bookbindings*, 2 cilt, Londra 1928.
Goldthwaite, Richard A., *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore ve Londra 1993.
Golombek, Lisa, "The Draped Universe of Islam," *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World* içinde, ed. Priscilla P. Soucek, Richard Ettinghausen'ın anısına düzenlenmiş bir kolokyumda sunulan bildiri, Institute of Fine Arts, New York University, 1980, (University Park, Pennsylvania ve Londra 1988), s. 26-37.
Gombrich, Ernst Hans, "Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18 (1955), s. 16-34.
Gough, Sean, "The Mamluk Sultanate," *Hali* 4, sayı 1 (1981), s. 33-34.
Gould, Cecil, "The Oriental Element in Titian," *Tiziano e Venezia* içinde, Convegno internazionale di studi, Venedik 1976, c. 1, s. 233-235. Verona 1980.
Grabar, André, "The Byzantine Heritage," *Treasures of Venice*, ed. Michelangelo Muraro ve André Grabar, Cenevre 1963.
Grabar, Oleg, "The Illustrated Maqâmat of the Thirteenth Century: The Bourgeoisie and the Arts," *The Islamic City* içinde, ed. Albert Habib Hourani ve Samuel Miklos Stern, Oxford 1970, s. 207-222.
----."Islamic Architecture and the West: Influences and Parallels," *Islam and the Medieval West*, ed. Stanley Ferber, sergi kat., University Art Gallery, Binghamton, N. Y. (Binghampton, N. Y., 1975), s. 60-66.
----."Trade with the East and the Influence of Islamic Art on the 'Luxury Arts' in the West," *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo* içinde, ed. Hans Belting, Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 1979, c. 2, s. 27-34.
----. *Treasures of Islam*, giriş bölümü, Cenevre ve Londra 1985.
----."Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition," *Muqarnas* 7 (1990), s. 1-11.
----."Patronage in Islamic Art," *Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait* içinde, ed. Esin Atıl, sergi kat., Walters Art Gallery, Baltimore (New York 1990), s. 27-39.

----. *The Mediation of Ornament*, Princeton, N.J. 1992.
Grassi, Luigi, *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, Milano 1953.
Grönwoldt, Ruth, *Webereien und Stickereien des Mittelalters*, c. 7, *Bildkatalog des Kestner-Museums Hannover, Textilien* 1, Hannover 1964.
----. "Imperial Vestments and Church Apparels of the Staufer Era," *Bulletin du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 47-48 (1978), s. 43-50.
Grube, Ernst J., "Elementi islamici nell'architettura veneta del Medioevo," *Bolletino del Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio* 8 (1966), s. 231-356.
----."Apporti orientali nella decorazione della graffita veneta," *Atti del convegno "La ceramica graffita medievale e rinascimentale nel Veneto," Bollettino del Museo Civico di Padova* içinde, Padova 1987, s. 145-147.
----"Le lacche veneziane e i loro modelli islamici," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 217-229.
Guasti, Gaetano, *Di Cafaggiolo e d'altre fabbriche di ceramiche in Toscana*, Floransa 1902.
Haedeke, Hans-Ulrich, *Metalwork*, çev. Vivienne Menkes, Londra 1970.
Haldane, Duncan, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*, Londra 1983.
Hamilton, Alastair, "Eastern Churches and Western Scholarship," *Rome Reborn: The Vatican Library and Renaissance Culture* içinde, ed. Anthony Grafton, sergi kat., Library of Congress, Washington 1993, s. 225-249.
Harris, Jennifer, ed., *Textiles: Five Thousand Years: An International History and Illustrated Survey*, New York 1993.
Heyd, Wilhelm von, *Histoire du commerce du Levant au Moyen Âge*, 2 cilt, Leipzig 1885-1886.
Hibbert, Christopher, *The Rise and Fall of the House of Medici*, Londra 1974.
Hill, Derek ve Lucien Golvin, *Islamic Architecture in North Africa*, Londra 1976.
Hill, Derek ve Oleg Grabar, *Islamic Architecture and Its Decoration*, Chicago ve Londra 1964.
Hill, Donald L., "Mechanical Technology," *The Genius of Arab Civilization, Source of Renaissance* içinde, ed. John Hayes, 3. bas., New York ve Londra 1992, s. 233-238.
Hill, Francis, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Oxford 1930.
Hind, Arthur Mayger, "Two Unpublished Plates of the Series of Six 'Knots' Engraved after Designs by Leonardo da Vinci," *Burlington Magazine* 12, sayı 55, Ekim 1907, s. 41-43.
History of Bookbinding (The), 525-1950 A.D., sergi kat., Baltimore Museum of Art, Baltimore 1957.
Hobson, Anthony, *Humanists and Bookbinders: The Origins and Diffusion of the Humanistic Bookbinding, 1459-1559, with a Census of Historiated Plaquette and Medaillon Bindings of the Renaissance*, Cambridge 1989.
----."Islamic Influence on Venetian Renaissance Bookbinding," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 111-123.
Hollingsworth, Mary, *Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century*, Londra 1994.

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londra ve New York 1992.
Horn, Walter, "Romanesque Churches in Florence: A Study in Their Chronology and Stylistic Development," *Art Bulletin* 25 (1943), s. 111-131.
Howard, Deborah, *The Architectural History of Venice*, Londra 1980.
----."Venice and Islam in the Middle Ages: Some Observations on the Question of Architectural Influence," *Architectural History* 34 (1991), s. 59-74.
----. *Venice and the East: The Impact of Islamic World on Venetian Architecture, 1100-1500*, New Haven, Conn. ve Londra 2000.
Hueck, Irene, "La tavola di Duccio e la Compagnie della Laudi di Santa Maria Novella," *La Maestà di Duccio restaurata* içinde, Le Uffizi: Studi e richerche, 6, Floransa 1990, s. 33-46.
Huth, Hans, "'Sarazenen' in Venedig?" *Festschrift für Heinz Ladendorf* içinde, ed. Peter Block ve Gisela Zick, Köln 1970, s. 58-68.
----.*Lacquer of the West: The History of a Craft and an Industry, 1550-1950*, Chicago ve Londra 1971.
Ibn Battuta, *Travels in Asia and Africa, 1325-1354*, çev. ve ed. Hamilton Alexander Rosskeen Gibb, New York 1969.
Islam and the Medieval West, ed. Stanley Ferber, sergi kat., University Art Gallery, Binghamton, N.Y. (Binghamton, N.Y, 1975).
Ives, Herbert E., "The Venetian Gold Ducat and Its Imitations," ed. Philip Grierson, *Numismatic Notes and Monographs* 128, 1954, s. 1-37.
Jairazbhoy, Rafique Ali, *Oriental Influences in Western Art*, Bombay 1965.
James, David, *Qurans of the Mamluks*, Londra 1988.
Janson, Horst Woldemar, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, N.J. 1963.
Jardine, Lisa, *Worldly Goods: A New History of Renaissance*, New York, Londra, Toronto, Sydney ve Auckland 1996.
Jenkins, Marilyn, "New Evidence for the Possible Provenance and Fate of the So-Called Pisa Griffin," *Islamic Archaeological Studies* 1, (1978), s. 79-85.
Kanter, Laurence B., Barbara Drake Boehm, Carl Brandon Strehlke, Gaudenz Freuler, Christa C. Mayer Thurson ve Pia Palladino, *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence*, sergi kat., Metropolitan Museum of Art, New York (New York 1994).
Kendrick, Albert Frank, "Textiles," *Spanish Art* içinde, ed. Robert Rattray Tatlock, Londra 1927.
Kenesson, Summer S., "Nasrid Luster Pottery: The Alhambra Vases," *Muqarnas* 9 (1992), s. 93-115.
King, Donald, "The Inventories of the Carpets of King Henry VIII," *Hali* 5, sayı 3 (1982), s. 293-302.
King, Donald ve David Sylvester, *The Eastern Carpet in the Western World*, sergi kat., Hayward Gallery, Londra (Rugby 1983).
Kingery, W. David ve Pamela B. Vandiver, "Medici Porcelain," *Faenza* 70 (1984), s. 441-453.
Klein, Robert ve Henri Zerner, *Italian Art, 1500-1600: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J. 1966.
Klesse, Brigitte, *Seidenstoffe in der Italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern 1967.
Klesse, Brigitte ve Hans Mayr, *European Glass from 1500-1800: The Ernesto Wolff Collection*, Viyana 1987.

Klinger, Linda ve Julian Raby, "Barbarossa and Sinan: Portrait of Two Ottoman Corsairs from the Collection of Paolo Giovio," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 47-59.

Klose, Christine, "Textiles as Models for Turkish Carpets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries," *Oriental Carpet and Textile Studies* 5, no. 1 (1999), s. 47-52.

Krinsky, Carol Herselle, "Representations of the Temple of Jerusalem before 1500," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33, (1970), s. 1-19.

Krisztinkovics Béla ve Maurizio Korach, "Un antico documento sulla porcellana cinese in Europa," *Faenza* 53 (1967), s. 27-30.

Krueger, Ingeborg, "An Enamelled Beaker from Stralsund: A Spectecular New Find," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, British Museum'daki bir konferansta sunulan bildiri, Nisan 1995, Londra 1998, s. 107-109.

Kühnel, Ernst ve Louisa Bellinger, *The Textile Museum Catalogue Raisonné: Cairene Rugs and Others Technically Related, Fifteenth-Seventeenth Century*, Washington 1957.

Kurz, Otto, "A Gold Helmet Made in Venice for Sultan Sulayman the Magnificent," *Selected Studies: The Decorative Art of Europe and the Islamic East* içinde tekrar basım sayı 13, Londra 1977, c. 1, s. 249-258.

----."The Strange History of an Alhambra Vase," *Selected Studies: The Decorative Arts of Europe and the Islamic East* içinde tekrar basım sayı 17, Londra 1977, c. 1, s. 205-212.

----."The Turkish Dresses in the Costume Book of Rubens," *Selected Studies: The Decorative Art of Europe and the Islamic East* içinde tekrar basım sayı 15, Londra 1977, c. 1, s. 275-290.

Lamrn, Carl Johan, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten*, ed. Friedrich Sarre, c. 5, *Forschungen zur islamischen Kunst*, 2 cilt, Berlin 1930.

Lane, Arthur, *Victoria and Albert Museum, Department of Ceramics: A Guide to the Collection of Tiles*, Londra 1939.

----.*Italian Porcelain, with a Note on Buen Retiro*, Londra 1954.

——-.*Later Islamic Pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey*, Londra 1957.

Lane, Frederic C., *Venice: A Maritime Republic*, Baltimore ve Londra 1973.

Lavin, Marilyn Aronberg, *Piero della Francesca: The Flagellation*, New York 1972.

-——.*Piero della Francesca: San Francesco, Arezzo*, New York 1994.

Lawton, John, *Samarkand and Bukhara*, Londra 1991.

Legature papali da Eugenio IV a Paolo VI, sergi kat., Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan, (Roma 1977).

Lehman, Phyllis Williams, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and Its Reflections in Gentile Bellini and Hieronymous Bosch*, New York 1978.

Lemberg, Mechtild, *Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg*, c. 2, *Textilien*, Bern 1973.

Levathes, Louise, *When China Ruled the Seas: The Treasure Fleet of the Dragon Throne, 1405-1433*, New York ve Oxford 1994.

Levi, Alberto, "Architectural Motifs in Early Turkish Rugs," *Oriental Carpet and Textile Studies* 5, sayı 1 (1999), s. 41-46.

Lewis, Bernard, *The Muslim Discovery of Europe*, New York ve Londra 1982.

Lightbown, Ronald W., "Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), s. 228-279.

———.*Donatello and Michelozzo: An Artistic Partnership and Its Patrons in the Early Renaissance*, 2 cilt, Londra 1980.
———."L'esoticismo," *Storia dell'arte italiana* içinde, ed. Giulio Einaudi, Torino 1981, c. 10, s. 445-487.
———.*Mantegna*, Oxford 1986
———.*Piero della Francesca*, New York, Londra ve Paris 1992.
Lion of Venice (The): Studies and Research on the Bronze Statue in the Piazzetta, ed. Bianca Maria Scarfì, Venedik 1990.
Liverani, Giuseppe, *Five Centuries of Italian Majolica*, New York 1960.
Lomazzi, Anna "Primi Monumenti del Volgare." *Storia della cultura veneta* içinde, Vicenza 1976, c. 1, s. 609-629.
Lopez, Roberto S., "Venezia e le grande linee dell'espansione commerciale nel secolo XIII," *La civiltà veneziana nel secolo di Marco Polo* içinde, ed. Riccardo Bacchelli, Floransa 1955, s. 39-82.
———."Il problema della bilancia dei pagamenti nel commercio di Levante," *Venezia e il Levante fino al secolo XV* içinde, ed. Agostino Pertusi, Floransa 1973, c. 1, böl. 1, s. 431-452.
———."I successori di Marco Polo e la febbre della seta," *Marco Polo, Venezia e l'Oriente* içinde, ed. Alvise Zorzi, Milano 1981, s. 289-290.
Lorenzoni, Giovanni, "Sui problematici rapporti tra l'architettura veneziana e quella islamica," *Venezia e l'Oriente Vicino*, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana el'arte islamica, Venedik 1989, s. 101-110.
Lucchetta, Giuliano, "L'Oriente Mediterraneo nella cultura di Venezia tra il Quattro e il Cinquecento," *Storia della cultura veneta: Dal primo Quattrocento al Concilio di trenta* içinde, Vicenza 1980, c. 3, böl. 2, s. 407.
———."Viaggiatori e racconti di viaggi nel Cinquecento," *Storia della cultura veneta: Dal primo Quattrocento al Concilio di Trenta* içinde, Vicenza 1980, c. 3, böl. 2, s. 375-432.
Lydecker, John Kent, "The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence," dok. tezi, Johns Hopkins University 1987.
Mack, Rosamond E., "Lotto, A Carpet Connoisseur," *Lorenzo Lotto: Rediscovered Master of the Renaissance* içinde, sergi kat., National Gallery of Art, Washington; Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo; Galeries Nationales du Grand Palais, Paris (Washington, New Haven, Conn. ve Londra 1997), s. 59-67.
Mackie, Louise W., "Rugs and Textiles," *Turkish Art* içinde, ed. Esin Atıl, Washington 1980, s. 360.
———. Toward an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations," *Muqarnas* 2 (1984), s. 127-146.
Magagnato, Licisco, ed., *Le stoffe di Cangrande: Ritrovamenti e ricerche sul'300 veronese*, Floransa 1983.
Maginnis Hayden B. J., *Painting in the Age of Giotto: A Historical Reevaluation*, University Park, Pa. 1977.
Mann, Horace K., *The Lives of the Popes in the Middle Ages*, 18 cilt, Londra 1902-1932.
Marchini, Giuseppe, *Le vitrate dell'Umbria*, Roma 1973.
Mariaux, Pierre-Alain, *La majolique: La faïnce italienne et son décor dans les collections suisses XVème-XVIIème siècles*, sergi kat., Musée Historique de Lausanne, Cenevre 1995.
Martin, Rebecca, *Textiles in Daily Life in the Middle Ages*, sergi kat., Cleveland Museum of Art, Bloomington, Ind. 1985.
Martindale, Andrew, *Simone Martini*, Oxford 1988.

Maser, Edward A., "European Imitators and Their Wares," John Carswell, *Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World* içinde, sergi kat., David and Arthur Smart Gallery, University of Chicago, Chicago 1985, s. 37-42.

Mason, Rinaldi, "Le virtù della Repubblica e le gesta dei capitani: Dipinti votivi, ritratti, Pietà," *Venezia e la difesa del levante: Da Lepanto a Candia, 1570-1670* içinde, sergi kat., Arsenale, Venedik (Venedik 1986).

May, Florence Lewis, *Silk Textiles of Spain, Eighth to Fifteenth Century*, New York 1957.

Medley, Margaret, "Chinese Ceramics and Islamic Design," *The Westward Influence of the Chinese Arts from the Fourteenth to the Eighteenth Century* içinde, ed. William Watson, Colloquies on Art and Archaeology in Asia, no. 3, University of London, Londra 1972.

Meeting of Two Worlds (The): The Crusades and the Mediterranean Context, sergi kat., University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, Mich. 1981.

Meiss, Millard, *Andrea Mantegna as Illuminator: An Episode in Renaissance Art, Humanism, and Diplomacy*, New York 1957.

Melikian-Chirvani, Assadulla Souren, "Venise, entre l'orient et l'occident," *Bulletin d'études orientales* (Institut Français de Damas) 27 (1974), s. 109-126.

Meyer zur Capellen, Jürg, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985.

Mills, John, *Carpets in Pictures*, Themes and Painters in the National Gallery, 2. dizi, sayı 1, Londra 1975.

----."Early Animal Carpets in Western Paintings –a review," *Hali* 1, sayı 3 (1978), s. 234-243.

----."Small Pattern Holbein Carpets in Western Paintings," *Hali* 1, sayı 4 (1978), s. 326-334.

----."Eastern Mediterranean Carpets in Western Paintings," *Hali* 4, sayı 1 (1981): 53-55.

----."Three Further Examples," *Hali* 3, sayı 3 (1981), s. 217.

----."Lotto Carpets in Western Paintings," *Hali* 3, sayı 4 (1981): 278-289.

----."Carpets in Paintings: The 'Bellini,' 'Keyhole,' or 'Re-entrant' Rugs," *Hali* 13, sayı 4 (1991): 86-103.

Molinier, Émile, *Inventaire du trésor du Saint Siège sous Boniface VIII (1295)*, Paris 1888.

Molmenti, Pompeo Gherardo, *La storia di venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, 7. bas., 3 cilt, Bergamo 1928.

Monnas, Lisa, "Development in Figured Velvet Weaving in Italy during Fourteenth Century," *Bulletin du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 63-64 (1986), s. 63-100.

Moore Valeri, Anna, "Florentine 'Zaffera a rilievo' Maiolica: A New Look at the 'Oriental Influence,'" *Archeologia medievale* 9 (1984) içinde, s. 477-500.

----. "La foglia di quercia: La sue origini ed il suo sviluppo," *Faenza* 79 (1993), 128-134.

Moule, Arthur Christopher ve Paul Pelliot, ed., *Marco Polo: The Description of the World*, Londra 1976.

Necipoğlu, Gülru, "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Habsburg-Papal Rivalry," *Art Bulletin* 71 (1989), s. 401-427.

Needham, Paul, *Twelve Centuries of Bookbinding*, 400-1600, New York ve Londra 1960.

Newby, Martine S., "The Cavour Vase and Gilt and Enamelled Mamluk Colored Glass," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, British Museum'daki bir konferansta sunulan bildiri, Londra 1998, s. 35-39.

Newett, Mary Margaret, *Canon Pietro Casola's Pilgrimage to Jerusalem*, Manchester 1907.

Newton, Stella Mary, "Tomaso da Modena, Simone Martini, Hungarians, and St. Martin," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1980), s. 234-238.

Offner, Richard, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* içinde c. 3, böl. 4, *The Fourteenth Century: Bernardo Daddi, His Shop and Following*, ed. Miklós Boskovits, Floransa 1991.

Okey, Thomas, *The Old Venetian Palaces and Old Venetian Folk*, Londra 1907.

Olschki, Leonardo, "Asiatic Exoticism in Italian Art of the Early Renaissance," *Art Bulletin* 26 (1944), S. 95-106.

Omodeo, Anna, *Mostra di stampe popolari venete del '500*, sergi kat., Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, Floransa, sayı 20, Floransa 1965.

Origo, Iris, "The Domestic Enemy: The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries," *Speculum* 30, sayı 3 (Temmuz 1955), s. 321-366.

Öz, Tahsin, *Turkish Textiles and Velvets, Fourteenth-Sixteenth Centuries*, Ankara 1950.

Painted Page (The): Italian Renaissance Book Illumination, 1450-1550, ed. Jonathan J. G. Alexander, sergi kat., Royal Academy of Arts, Londra ve Pierpont Morgan Library, New York, (Münih ve New York 1994).

Pallucchini, Rodolfo, *Bassano*, Bologna 1982.

Peroni, Adriano, ed., *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995.

Perrot, Paul N., *Three Great Centuries of Venetian Glass*, sergi kat., Corning Museum of Glass, N. Y. New York 1958.

Petech, Luciano, "Les marchands italiens dans l'empire mongol," *Journal asiatique* 250 (1962), s. 569-574.

Petsopoulos, Yanni, ed., *Tulips, Arabesques, and Turbans: Decorative Arts from the Ottoman Empire*, New York 1982.

Piccolpasso, Cipriano, *I tre libri dell'arte del vasaio*, çev. ve ed. Ronald Lightbown ve Alan Caiger-Smith, 2 cilt, Londra 1980.

Pinder-Wilson, Ralph, "Islamic Glass Twelfth-Fifteenth Centuries," *Glass: Five Thousand Years* içinde, ed. Hugh Tait, New York 1991, s. 126-136.

Pinner, Robert ve Michael Franses, "The East Mediterranean Carpet Collection in the Victoria and Albert Museum," *Hali* 4, sayı 1 (1981), s. 37-52.

Pinner, Robert ve Jackie Stanger, "'Kufic' Borders on 'Small Pattern Holbein' Carpets," *Hali* 1, sayı 4 (1978), s. 335-338.

Pisanello: Le peintre aux sept vertus, sergi kat., Musée du Louvre, Paris (Paris 1996).

Pittenger, Robert, "A Miscellany in Oils," *Hali* 10, sayı 2 (1988), s. 16-19.

Plinius Secundus, *The Natural History of Pliny*, çev. John Bostock, c. 6, Londra 1857.

Polignano, Flavia, "Maliarde e cortigiane: Titoli per una *damnatio*: Le dame di Vittorio Carpaccio," *Venezia Cinquecento* 2, sayı 3 (1992), s. 5-23.

Pope, Arthur Upham, *Persian Architecture: The Triumph of Form and Color*, New York 1965.

Pope-Hennessy, John, *Paolo Uccello*, 2. bas., Londra ve New York 1969.

----. *Fra Angelico*, 2. bas., Ithaca, N. Y. 1974.

----. "The Madonna Reliefs by Donatello," *Apollo* 103 (Mart 1976): 172-191.

Poppe, Nicholas, *The Mongolian Monuments in Hp'ags-pa Script*, 2. bas., çev. ve ed. John R. Krueger, Wiesbaden 1957.

Prayer Rugs, sergi kat., Textile Museum, Washington ve Montclair Art Museum, Montclair, N.J. (Washington 1984).

Prescott, Hilda Frances Margaret, *Friar Felix at Large; A Fifteenth-Century Pilgrimage to the Holy Land*, New Haven, Conn. 1950.

Preto, Paolo, *Venezia e i turchi*, Floransa 1975.

Raby, Julian, *Dürer, and the Oriental Mode*, Hans Huth Memorial Studies, sayı 1, Londra 1982.

———."Exotica from Islam," *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe* içinde, ed. Oliver Impey ve Arthur MacGregor, Oxford 1985.

————."Court and Export: Part 1. Market Demands in Ottoman Carpets, 1450-1550," ve "Court and Export, Part 2: The Uşak Carpets," *Oriental Carpet and Textile Studies* 2 (1986), s. 29-38, 177-187.

————."Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal," *Studies in the History of Art: Italian Medals* içinde, Washington 1987, c. 21, s. 172-185.

————."The European Vision of the Muslim Orient in the Sixteenth Century," *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989, s. 41-46.

————."Picturing the Levant," *Circa 1492: Art in the Age of Exploration* içinde, ed. Jay A. Levenson, sergi kat., National Gallery of Art, Washington, Washington (New Haven, Conn. ve Londra 1991).

———."Costanzo da Ferrara," *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance içinde*, ed. Stephen K. Scher, sergi kat., Frick Collection, New York ve National Gallery of Art, Washington (New York 1994).

Raby, Julian ve Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the Fifteenth Century: The Foundation of the Ottoman Court Style*, ed. Tim Stanley, Londra 1993.

Rachewiltz, Igor de, *Papal Envoys to the Great Khans*, Stanford, Calif. 1971.

Rackham, Bernhard, *Guide to Italian Maiolica*, Londra 1933.

———. *Victoria and Albert Museum: Catalogue of Italian Maiolica*, 2. bas., 2 cilt, Londra 1977.

Radcliffe, Anthony ve Charles Avery, "The 'Chellini Madonna' by Donatello," *Burlington Magazine* 118, sayı 879 (Haziran 1976), s. 377-387.

Ravà, Béatrix, *Venise dans la littérature française depuis les origines jusqu'à la mort de Henri VI*, Paris 1916.

Reath, Nancy Andrews, "Velvets of the Renaissance, from Europe and Asia Minor," *Burlington Magazine* 50, sayı 291 (Haziran 1927), s. 298-304.

Renzi, Lorenzo, "I primi volgarizzamenti: Il 'Cato' e il 'Panfilo' del Codice Saibante-Hamilton," *Storia della Cultura Veneta* içinde, Vicenza 1976.

Rice, D. Storm, "Arabic Inscriptions on a Brass Basin Made for Hugh IV of Lusignan," *Studi orientalistici in onore di Giorgio Levi Della Vida* içinde, Roma 1956, c. 2, s. 390-402.

Ricke, Helmut, "Neue Räume–neue Gläser: Die Sammlung des Kunstmuseums Düsseldorf nach der Wiedereröffnung," *Kunst und Antiquitäten* 3 (1985), s. 44-63.

Ridolfi, Carlo, *Le maraviglie dell'arte: Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, descritto da Carlo Ridolfi*, ed. Detlev Freiherrn von Hadeln, Berlin 1914, tekrar basım, Roma 1965.

Robinson, Basil William, "Oriental Metalwork in the Gambier-Parry Collection," *Burlington Magazine* 109, sayı 768 (Mart 1967), s. 169-173.

Roccasecca, Pietro, *Paolo Uccello: Le battaglie*, Milano 1977.

Rodinson, Maxime, *Europe and the Mystique of Islam*, çev. Roger Veinus, Seattle ve Londra, 1987

Rogers, J. Michael, "Carpets in the Mediterranean Countries, 1450-1500: Some Historical Observations," *Oriental Carpet and Textile Studies 2* içinde, 1986, s. 13-28.

———.*The Topkapi Saray Museum: Costumes, Embroideries, and Other Textiles*, Londra 1986.

———."To and Fro: Aspects of Mediterranean Trade and Consumption in the Fifteenth and Sixteenth Centuries," *Villes au Levant: Hommage à André Raymond* içinde, c. 55-56, *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée (1990-1992)*, s. 57-74.

———."The Gorgeous East: Trade and Tribute in the Islamic Empire," *Circa 1492: Art in the Age of Explanation içinde*, ed. Jay E. Levenson, sergi kat., National Gallery of Art, Washington, (New Haven ve Londra 1991), s. 69-74.

———."'Terra di Salonich, simile a la porcellana': Some Problems in the Identification and Attribution of Earlier Sixteenth Century Iznik Blue and White," *Italian Renaissance Pottery* içinde, ed. Timothy Wilson, British Museum'daki bir kolokyumla bağlantılı olarak yazılmış bildiri, Over Wallop, Hampshire 1991, s. 235-260.

———."European Inventories as a Source for the Distribution of Mamluk Enamelled Glass," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, Londra 1998.

Rosenthal, Erwin, "The Crib of Greccio and Franciscan Realism," *Art Bulletin* 36 (1954): 57-60.

Ross, Janet ve Nelly Erichsen, *The Story of Pisa*, 1909, tekrar basım, Nedelen-Liechtenstein 1970.

Rossabi, Morris, *Khubilai Khan: His Life and Times*, Berkeley ve Los Angeles 1988.

Safran, Linda, *San Pietro at Otranto: Byzantine Art in South Italy*, Roma 1992.

Salimbeni, Fulvio, "I turchi in terrafirma," *Venezia e i turchi: Scontri e confronti di due civiltà* içinde, Milano 1985, s. 232-243.

Santangelo, Antonio, *Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII secolo*, Milano 1959.

Sanudo, Marin, *I diarii di Marino Sanuto*, Venedik 1879-1903.

Sarre, Friedrich, "Michelangelo und der türkische Hof," *Repertorium für Kunstwissenschaft* 32 (1909), s. 61-66.

Sauvaget, Jean, *Poteries syro-mésopotamiennes du XVIème siècle*, Documents d'Études Orientales de l'Institut Français de Damas, Paris 1932.

Scerrato, Umberto, "Arte normanna e archeologia islamica in Sicilia," *I Normanni: Popolo d'Europa 1030-1200* içinde, ed. Mario D'Onofrio, sergi kat., Palazzo Venezia, Roma, (Venedik 1994), s. 339-349.

———.*Metalli islamici*, Milano 1966.

Schmidt, J. Heinrich, "Turkish Brocades and Italian Imitations," *Art Bulletin* 15 (1933), s. 374-383.

Scirè, Giovanna Nepi, "Le lion de la Piazzetta dans la peinture vénitienne," *The Lion of Venice, Studies and Research on the Bronze Statue in the Piazzetta* içinde, ed. Bianca Maria Scarfì, Venedik 1990, s. 125-127.

Sellheim, Rudolf, "Die Madonna mit der Schahàda," *Festschrift Werner Caskel zum siebzigsten Geburtstag 5. März 1966 gewidmet von Freunden und Schülern* içinde, ed. Erwin Gräf, Leyden 1968, s. 308-315.

Setton, Kenneth M., *Europe and the Levant in the Middle Ages and the Renaissance*, Londra 1974.

———.*The Papacy and the Levant (1204-1571)*, 4 cilt, Philadelphia 1976-1984.

Shalem, Avinoam, *Islam Christianized: Islamic Portable Objects in Medieval Church Treasuries of the Latin West, Ars Faciendi*'nin 7. cildi, Frankfurt am Main 1996.

——.“Some Speculations on the Original Cases Made to Contain Enamelled Glass Beakers for Export,” *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, British Museum'daki bir konferansta sunulan bildiri, Londra 1998, s. 64-67.

Shapley, Fern Rusk, *Catalogue of the Italian Paintings*, 2 cilt, Washington 1979.

Simmons, Pauline, *Chinese Patterned Silks*, New York 1958.

Simon, Bruno, “I rappresentanti diplomatici veneziani a Costantinopoli,” *Venezia e Turchi: Scontri e confronti di due civiltà* içinde, Milano 1985, s. 56-69.

Simon-Cahn, Annabelle, “The Fermo Chasuble of St. Thomas Becket and Hispano-Moresque Cosmological Silks: Some Speculations on the Adaptive Reuse of Textiles,” *Muqarnas* 10 (1993), s. 1-5.

Siverio, Giambattista, “Maiolica veneziana del '500,” *Italian Renaissance Pottery* içinde, ed. Timothy Wilson, British Museum'daki bir kolokyumla bağlantılı olarak yazılmış bildiri, Over Wallop, Hampshire 1991, s. 136-140.

Smart, Alastair, *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, Oxford 1971.

——.*The Dawn of Italian Painting, 1250-1400*, Ithaca, N. Y. 1978.

Smith, Christine, *The Baptistry of Pisa*, New York ve Londra 1978.

Soulier Gustave, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924.

Spallanzani, Marco, *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*, Floransa 1978.

——.“Ceramiche nelle raccolte medicee da Cosimo I a Ferdinando I,” Candace Adelson ve başkaları, *Le arti del principato mediceo* içinde, Floransa 1980.

——.“Metalli islamici nelle collezioni medicee dei secoli XV-XVI,” Candace Adelson ve başkaları, *Le arti del principato mediceo* içinde, Floransa 1980.

——.“Fonti archivistiche per lo studio dei rapporti fra Italia e l'Islam: Le arti minori nei secoli XV-XVI,” *Venezia e l'Oriente Vicino* içinde, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venedik 1989.

Spallanzani Marco ve Giovanna Gaeta Bertelà, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Floransa 1992.

Spittle, S. D. T., “Cufic Lettering in Christian Art,” *Archaeological Journal* 111 (1954), s. 138-152.

Spriggs, A. I., “Oriental Porcelain in Western Paintings, 1450-1700,” *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 36 (1964-1966), s. 73-87.

Spufford, Peter, *Handbook of Medieval Exchange*, Londra 1986.

Spuhler, Friedrich, *Die Orientteppiche im Museum für Islamische Kunst Berlin*, Veröffentlichung des Museums für Islamische Kunst, 1, Berlin 1987.

——.“Carpets and Textiles,” *Islamic Art in the Keir Collection* içinde, ed. Basil William Robinson, Londra ve Boston 1988.

Stack, Lotus, *The Pile Thread: Carpets, Velvets, and Variations*, sergi kat., Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minn. 1991.

St. Clair, Alexandrine N., *The Image of the Turk in Europe*, sergi kat., Metropolitan Museum of Art, New York, (New York 1973).

Stubblebine, James H., *Duccio di Buoninsegna and His School*, 2 cilt, Princeton, N. J. 1979.

Suida, Wilhelm, “New Light on Titian's Portraits–II,” *Burlington Magazine* 68, sayı 399 (Haziran 1936), s. 281-283.

Tait, Hugh, *The Golden Age of Venetian Glass*, Londra 1979.
----. *Glass: Five Thousand Years*, New York 1991.
Tanaka, Hidemichi, "Giotto and the Influences of the Mongols and Chinese on His Art," *Art History* (Tohoku Üniversitesi, Japonya) 6 (1984), s. 1-15.
----."Oriental Script in the Paintings of Giotto's Period," *Gazette des Beaux-Arts*, 6. dizi, 113 (1989), s. 214-226.
——."Arabism in Fifteenth-Century Italian Painting," *Art History* (Tohoku Üniv., Japonya) 19 (1997), s. 1-22.
Terre du Bouddha (La): Jérusalem, Rome et le Grand Khan, sergi kat., Musée National des Arts Asiatiques, Guimet (Paris 1994).
Tesori d'arte dei musei diocesani, ed. Pietro Amato, sergi kat., Castel Sant'Angelo, Vatikan, (Torino 1986).
Thornton, Peter, *The Italian Renaissance Interior, 1400-1600*, New York 1991.
Titian: Prince of Painters, sergi kat., Palazzo Ducale, Venedik ve National Gallery of Art, Washington (Venedik 1990).
Tonghini, Cristina, "Il periodo Burji (784/1328-923/1517)," *Eredità dell'Islam: Arte islamica in Italia* içinde, ed. Giovanni Curatola, sergi kat., Palazzo Ducale, Venedik (Venedik 1993).
Tongiorgi, Liana ve Graziella Berti, "Bacini della Chiesa di San Martino a Pisa databili al secolo XIV," *Atti, IV convegno inrernazionale della ceramica* içinde, Albisola 1971.
Toulmin, Rachel Meoli, "Pisan Geometric Patterns of the Thirteenth Century and Islamic Sources," *Antichità Viva* 16, no. 1 (1977), s. 3-12.
Treasury of San Marco (The), Venice, sergi kat., Metropolitan Museum of Art, New York (Milano 1984).
Tucci, Ugo, "Mercanti, viaggiatori, pellegrini nel Quattrocento," *Storia della cultura veneta, dal primo Quattrocento al Concilio di Trenta* içinde, Vicenza 1980, c. 3, böl. 2, s. 317-353.
----."Il commercio veneziano e l'oriente al tempo di Marco Polo," *Marco Polo Venezia e l'Oriente* içinde, ed. Alvise Zorzi, Milano 1981, s. 41-68.
----."Tra Venezia e mondo turco: I mercanti," *Venezia e i turchi: Scontri e confronti di due civiltà* içinde, Milano 1985, s. 38-55.
Varoli Piazza, Rosalia, "La produzione di manufatti tessili nel Palazzo Reale di Palermo: Tiraz' o' ergasterion,'" *I Normanni: Popolo d'Europa, 1030-1200* içinde, ed. Mario D'Onofrio, sergi kat., Palazzo Venezia, Roma (Venedik 1994), s. 288-290.
Varriano, John, "Caravaggio and the Decorative Arts in the *Two Suppers at Emmaus*," *Art Bulletin* 68 (1986) içinde, s. 218-224.
Varthema, Ludovico de, *The Travels of Ludovico di Varthema in Egypt, Syria, Arabia Deserta, and Arabia Felix; Persia, India, and Ethiopia, A. D. 1503 to 1508* içinde, çev. John Winter ve ed. George Percy Badger, Hakluyt Society Yayınları, 1. dizi, c. 32, Londra 1863.
Vasari, Giorgio *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. Rosanna Bettorini ve Paola Barocchi, 6 cilt, Floransa 1966.
Venezia e l'Oriente Vicino, ed. Ernst J. Grube, Atti del primo congresso internazionale sull'arte veneziana d l'arte islamica, Venedik 1989.
Ventrone Vassallo, Giovanna, "La Sicilia islamica e postislamica dal IV/X al VII/XIII secolo," *Eredità dell'Islam: Arte islamica in Italia* içinde, ed. Giovanni Curatola, sergi kat., Palazzo Ducale, Venedik, (Venedik 1993), s. 183-193.

Verità, Marco, "Analyses of Early Enamelled Venetian Glass: Comparison with Islamic Glass," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, Londra 1998, s. 129-134.

Verlinden, Charles, *L'esclavage dans l'Europe médiévale*, 2 cilt, Ghent 1977.

Vickers, Michael, "Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medaillon of John VIII Paleologus," *Art Bulletin* 60 (1978), s. 417-424.

Villa, Massimo,"Gentile e la politica del 'sembiante' a Stambul," *Venezia e i turchi: Scontri e confronti di due civiltà* içinde, Milano 1985, s. 160-185.

Visit to the Holy Places of Egypt, Sinai, Palestine, and Syria in 1384 by Frescobaldi, Gucci, and Sigoli, çev. Theophilius Bellorini ve Eugene Hoade, önsöz ve notlar Bellarimo Bagatti, Studium Biblicum Fransiscanum Yayınları, 6, Kudüs 1948.

Wansbrough, John, "Venice and Florence in the Mamluk Commercial Privileges," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 28 (1965), s. 483-452.

Warburg, Aby, *Gesammelte Schriften*, 2 cilt, Leipzig ve Berlin 1932.

Ward, Rachel, "Metallarbeiten der Mamluken-Zeit: Hergestellt für den Export nach Europa," *Europa und der Orient, 800-1900* içinde, ed. Gereon Sievernich ve Hendrik Budde, sergi kat., Berliner Festspiele, Berlin 1989, s. 202-209.

----."Incense and Incense Burners in Mamluk Egypt and Syria," *Transactions of the Oriental Ceramic Society, 1990-1991* içinde, Londra 1992, s. 67-82.

----. *Islamic Metalwork*, New York 1993.

----."Glass and Brass: Paralells and Puzzles," *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* içinde, ed. Rachel Ward, British Museum'daki bir konferansta sunulan bildiri, Nisan 1995, Londra 1998.

Ward-Jackson, Peter, "Some Main Streams and Tributaries in European Ornament, 1500-1750, II," *Victoria and Albert Museum Bulletin* 3 (1967), s. 90-104.

Wardwell, Anne E., "The Stylistic Development of Fourteenth- and Fifteenth-Century Italian Silk Design," *Aachener Kunstblätter* 47 (1976-1977), s. 177-226.

----."Flight of the Phoenix: Crosscurrents in Late Thirteenth to Fourteenth Century Silk Patterns and Motifs," *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 74, 1987, s. 2-35.

----."'*Panni tartarici*': Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver, Thirteenth and Fourteenth Centuries," Islamic Art 3 (1988-1989), s. 95-174.

----."Two Silk and Gold Textiles of the Early Mongol Period," *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 79 (1992), s. 354-378.

----."Important Asian Textiles Recently Acquired by the Cleveland Museum of Art," *Oriental Art* 38, sayı 4 (Kış 1992-1993), s. 244-251.

Watson, Wendy M., *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection*, sergi kat., Corcoran Gallery of Art, Washington ve Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, Mass. (Londra 1986).

Watt, James C. Y. ve Anne E. Wardwell, *When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, sergi kat., Metropolitan Museum of Art, New York ve Cleveland Museum of Art (New York 1997).

Weibel, Adèle Coulin, *Two Thousand Years of Textiles: The Figured Textiles of Europe and the Near East*, New York 1972.

Weiss, Roberto, "Ciriaco d'Ancona in Oriente," *Venezia e l'Oriente fra Tardo Medioevo e Rinascimento* içinde, ed. Agostino Pertusi, Corso internazionale di alta cultura 5, Venedik 1963 (Floransa 1966), s 323-337.

———.*Pisanello's Medaillon of the Emperor John VIII Paleologus*, Oxford 1966.

Wethey, Harold E., *The Paintings of Titian*, c. 2: *The Portraits*, Londra 1971.

White, John, *Art and Architecture in Italy, 1250-1400*, 2. bas., Londra 1987.

Whitehouse, David, "La Liguria e la ceramica medievale nel Mediterraneo," *Atti, IV convegno internazionale della ceramica* içinde, Albisola 1971, s. 263-294.

———."The Origins of Italian Maiolica," *Archaeology* 31 (Mart 1978), s. 42-49.

Wiet, Gaston, *Catalogue général du Musée Arabe du Caire: Lampes et bouteilles en verre émaillé*, Kahire 1929.

Wilckens, Leonie von, *Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Kataloge: Mittelalterliche Seidenstoffe*, Berlin 1992.

———.*Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig: Die mittelalterlichen Textilien, Katalog der Sammlung*, Braunschweig 1994.

Wilson, Timothy, "Maiolica in Renaissance Venice," *Apollo* 125 (1987), s. 184-189.

———."Renaissance Ceramics," Rudolf Distelburger ve başkaları, *Western Decorative Arts, Part 1: Medieval, Renaissance ve Historicizing Styles, Including Metalwork, Enamels, and Ceramics* içinde, National Gallery of Art Koleksiyonları: Sistematik Katalog, Milano 1993, s. 119-241.

Wixom, William, "A Venetian Mariegola Miniature," *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 48 (1961), s. 206-211.

Wolbach, Wolfgang Fritz, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana I: I dipinti dal X secolo fino a Giotto*, Vatikan 1979.

Wooley, Linda, "Spanish Textiles," *Hali* 17, sayı 3 (1995), s. 66-75.

Yule, Henry, çev. ve ed., *Cathay and the Way Thither*, c.3: *Missionary Friars: Rashiduddin, Pegolotti, Marignoli*, Hakluyt Society Publications, 2. dizi, c. 37, Londra 1914.

Zakariya, Mohamed, "Islamic Calligraphy: A Technical Overview," *Brocade of the Pen: The Art of the Islamic Writing* içinde, ed. Carol Garrett Fisher, sergi kat, Kresge Art Museum, Michigan State University, East Lansing, (East Lansing, Michigan 1991), s. 1-18.

Zampetti, Pietro, "L'oriente del Carpaccio," *Venezia e l'Oriente fra Tardo Medioevo e Rinascimento* içinde, ed. Agostino Pertusi, Corso internazionale di alta cultura 5, Venedik 1963, (Floransa 1966), s. 511-526.

———.*Carlo Crivelli*, Floransa 1986.

———.ed., *Il "Libro di spese diverse" con aggiunta di lettere e altri documenti*, Venedik ve Roma 1969.

Zeri, Federico, *Italian Paintings in the Walters Gallery of Art*, Baltimore 1976.

Zick, Johanna, "Eine Gruppe von Gebetsteppichen und ihre Datierung," *Berliner Museum: Berichte aus den ehemalig Preussischen Kunstsammlungen* II (Eylül 1961), s. 6-14.

Resim Kaynakları

Belirtiler sayılar resim numaralarını gösterir.

Amsterdam. Rijksmuseum: 101, 123.

Bakewell, Derbyshire. Devonshire Dükü ve Chatsworth Settlement Trustees izniyle çoğaltıldı: 141.

Baltimore. The Walters Art Museum: 64, 118, 139, 151.

Bergamo. Sandro da Re: 79.

Berlin.© Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, 1999: 13, 67, 70; fotoğraf: Jörg P. Anders, 73, 80; fotoğraf: Jürgen Liepe, 85; fotoğraf: Georg Niedermeiser, 153; Evangelische Kirche der Union: 32; © Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz: 17, 30, 114; © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, fotoğraf: Jörg P. Anders: 164; Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz: 162.

Bologna. Archivio Villani: 47; Museo Civico d'Arte Medievale: 121.

Boston. Isabella Stewart Gardner Museum: 183; Museum of Fine Arts izniyle, Boston, © 1999, izinli çoğaltıldı, © 1999 Museum of Fine Arts, Boston, tüm hakları saklı: 16.

Brescia. Archivio Fotografico Bresciano, Fotostudio Rapuzzi: 86.

Budapeşte. Iparmüvészeti Múzeum: 75.

Cambridge, Mass. Fotoğraf: Barones Marie Thérèse Ullens de Schooten, Harvard Semitic Museum Photographic Archives izniyle, Visual Collection, Fine Arts Library, Harvard University: 12.

Chicago. Fotoğraf © 1999, The Art Institute of Chicago, tüm hakları saklı: 36, 40, 174; fotoğraf: John M. Wing Foundation izniyle, The Newberry Library: 143.

Cleveland. © The Cleveland Museum of Art, 1999: 19, 35, 41, 78, 126.

Corning, N.Y. © The Corning Museum of Glass: 122, 128.

Detroit. Fotoğraf © The Detroit Institute of Arts: 26, 97.

Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister: 72.

Düsseldorf. Kunstmuseum Düsseldorf: 129.

Floransa. Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Gabinetto Fotografico: 33, 150, 177, 188.

Frankfurt am Main. Museum für Kunsthandwerk: 109; Städelsches Kunstinstitut: 74; fotoğraf: Jochen Beyer, 166.

Gotha. Forschungs- und Landesbibliothek: 137.

Lahey. © Gemeentemuseum, Den Haag, Temmuz 1999, c/o Beeldrecht Amsterdam,; fotoğraf: Rob Kolland, 93.

İstanbul. Topkapı Sarayı Müzesi: 77, 107, 134, 136, 138, 140, 142, 145, 146, 182, 184.

Londra. British Museum: 7, 15, 96, 102, 112, 117, 124, 149, 175; The Courtauld Gallery: 156; John Eskenazi: 84; © National Gallery: 59, 76; V & A Picture Library, © The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum: 6, 24, 29, 31, 37, 63, 90, 94, 95, 99, 108, 110, 115, 127, 131, 152, 155, 157, 187.

Lyon. Musée des Tissus de Lyon: 34, 38.

Madrid. Instituto de Valencia de Don Juan: 92.

Minneapolis, Minn. The Minneapolis Institute of Arts: 39.

New York. Alinari/Art Resource, New York: 1, 45, 46, 48, 49, 61, 62, 71, 132, 158, 160, 167; Alinari/Regione Umbria/Art Resource, New York: 65; Erich Lessing/Art Resource, New York: 23, 173; Nimatallah/Art Resource, New York: 60; Niccolo Orsi Bartaglini/Art Resource, New York: 58; Scala/Art Resource, New York: 3, 5, 20, 28, 42, 43, 53, 54, 56, 66, 159, 163; Hispanic Society of America izniyle, New York: 4, 98; tüm hakları saklı, The Metropolitan Museum of Art: 147, 185; fotoğraf © 1980 The Metropolitan Museum of Art: 88; fotoğraf © 1996 The Metropolitan Museum of Art: 22, 25; fotoğraf: Stefano Carboni: 179.

Oxford. Ashmolean Museum: 111; Bodleian Library, University of Oxford: 130; © telif hakkı: Creswell Archive, Department of Eastern Art, Ashmolean Museum: 9.

Paris. Bibliothèque Nationale de France: 51; Collections UCAD-UFAC, tüm hakları saklı: 186; fotoğraf: Musée des Arts Décoratifs, L. Sully Jaulmes, Paris, tüm hakları saklı: 91; © fotoğraf RMN-M. Beck-Coppola: 113; RMN: 161, 169.

Pisa. Soprintendenza per i Beni Ambientali, architettonici, artistici e Storici, Ministero per i Beni e le Attività Culturali izniyle: 2, 89.

Riggisberg. Abegg-Stiftung izniyle, 3132 Riggisberg: 21.

Roma. Istituto Centrale per il Catologo e la Documentazione, Ministero per i Beni e le Attività Culturali izniyle: 14; Josephine Powell: 11; © Valerio Ricciardi, tüm hakları saklı: 57, 154.

Saint Louis. The Saint Louis Art Museum: iii, 83.

San Francisco. Fotoğraf telif hakkı © 1991 Asian Art Museum of San Francisco, tüm hakları saklı: 105.

Siegburg. Kirchengemeinde Sankt Servatius: 18.

Stralsund. İzin ve telif hakkı: Kulturhistorisches Museum der Hansestadt, Stralsund: 27.

Stockholm. Nationalmuseum: 44.

Toledo, Ohio. The Toledo Museum of Art: 120.

Treviso. Museo Diocesano d'Arte Sacra: 148.

Vaduz. Prenslik Koleksiyonları, Vaduz Şatosu: 168.

Vatikan. Telif hakkı © Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 98: 133.

Venedik. Archivio di Stato, Sezione fotoriproduzione, Ministero per i Beni e le Attività Culturali izniyle, atto di concessione n. 15, 27 Nisan 1999-prot. 1425 V. 12: 180, 181; Biblioteca Marciana, Ministero per i Beni e le Attività Culturali izniyle: 135; Osvaldo Böhm: 8, 69, 119; © CAMERAPHOTO Arte: 10, 68, 82, 87, 144, 172.

Viyana. Kunsthistorisches Museum: 52.

Washington, D.C. Freer Gallery of Art izniyle, Smithsonian Institution: 103, 125; Library of Congress: 170, 171, 176, 178; fotoğraf © 1999 Board of Trustees, National Gallery of Art: 50, 55, 81, 100, 104, 106, 116, 165.

Dizin

Ab

Abaka Han 38
el-Adil (Eyyubi sultanı)
agemina (azzimina) 232
ağaçbaskı 253, 265, 266-267, 274, 277
ahşap oymacılığı 13
Aigues Mortes (ticari rota) 42
akasma deseni (seramik) 171
akik 51
***alafia* seramik deseni** 170
***albarello/albarelli*:** 14, 17, 162, 182
Aldrevandin (Usta) 188, 190
Aldrevandin grubu (cam) 190-192
Alfonso VIII. (Kastilya kralı) 56
Alfonso X. (Kastilya Kralı) 62
alla fiorentina 85
alla porcellana 159, 177, 180-181, 200, 285
altın diskli tasarım 77
altın ipliği 69, 79, 224
altın şerit 68
altın teli 74-75, 80-81, 83-84, 86
altın telli kadife bkz. telli kadife
altın varak 195, 203, 211, 213, 218; **ayrıca bkz. Ciltçilik, cam**
altın yaldız 112, 120-121, 188, 208, 214, 221
Altınordu hanı 37
Ambrogio (Aziz) 62
Anastasis Kilisesi 190
Angelico, Fra 112
Angiolello, Giovan Maria 259, 275
Anjou Hanedanı 60, 69
Anjou, René de 214
Anka kuşu motifi 71, 77, 128, 131
Antakya 32, 66, 188
Antonella da Messina 137, 144
Apollonio di Giovanni 253
arabeskler 9, 112, 152, 154, 181, 199, 206, 214, 218-219, 232, 234, 241
Aramca 96, 98
Arap yazıları/Arapça. 14, 16, 75, 92, 95, 100-101, 103, 108, 117, 122, 250 **ayrıca bkz. sahte Arap yazıları/sahte Arapça**
Arap yazmaları 54
Arena Şapeli 62, 108
Aristoteles 100, 211
arkaik majolika 159, 161, 167
armalar 78, 199, 228-230, 236, 238, 264, 285
asimetrik çiçek motifleri 86, 116
asimetrik Çin tasarımları (dokuma) 69, 71-72
asma yaprağı motifi 169, 291
Assisi 63, 95, 98
Asurca 96
atama belgeleri 222
Atina 58
atkı 60, 85, 90, 264-265, 293
Augustin (Aziz) 211
Averroes bkz. İbni Rüşd
Ayasofya 267

Ba

Bab el-Futuh 267
bacino/bacini 11, 33, 158
Badoer, Francesco 149
baharat 169, 238
bakıroyma baskı 174
baklava dilimi deseni 203, 282
bakraçlar 235, 239
balık pulu deseni 160, 195, 197
Bambino Vispo Ustası 73
Barbara di Brandeburgo 156
Barbarigo, Daniele 291
Barbarigo, Duka Agostino 179
Barbarigo, Francesco 41
Barbaro, Giosafat 51
Barbaro, Marcantonio 281
Barbaros Hayreddin 271
bardak boyama ressamları 192
Barovier ailesi 194
Barovier grubu (cam) 195-196
Barovier, Angelo 194, 199
Barovier, Giovanni 201

Barsbay (Memluk sultanı) 47, 49, 250
Barselona 32; **camcıları** 280
Bartolomeo da Zara 191
Bartolommeo di Giovanni 169
Bassano, Jacopo 141, 149
Bastari, Guiscardo de' 37
Bayezid I. 43
Bayezid II. 259, 286
Becket, Aziz Thomas 56
Belegno ailesi 240
Bellini, Gentile 27, 49, 134, 139, 145, 258, 261-262, 267-268
Bellini, Giovanni 176-179
Bellini, Jacopo 117, 129
Benaglio, Francesco 176
Bendriye (Venedik elçisi) 52
Benedetto Usta 177, 179
Benedictus XI. (Papa) 68, 72
benek motifi (cam objeler) 160, 195, 199, 201
Bentivoglio ailesi (Bologna) 199
Bentivoglio, Alessandro 199
Bentivoglio, Giovanni 199
***berettino* (seramik)** 180
Bergama 144
Bernheimer Koleksiyonu 129
Bertoldo di Giovanni 259
Beyrut 42
Bini, Lucrezia 169
Bizans 58; **cam sanatı** 191; **ipekli dokumacıları** 57; **kandil formları** 204; **Bizans tezhipleri** 121; **Bizans üslubu** 128
Boboli bahçeleri 184
Bohemund VII. (Antakya prensi) 188
Boldù ailesi 230
Bonghi, Niccolò 143, 149-151
Bonifacius VIII. (Papa) 59, 133
Bordone, Paris 153-154
boşluklu kadife 81, 87 **ayrıca bkz. kadife**
Botticelli, Sandro 169
Brancacci, Felice 49
Brasca, Santo 280
Breydenbach, Bernhard von 265-266, 268
brokar 16
Brunelleschi, Filippo 186
Bruni, Leonardo 207-208, 210, 212
Brüksel gobleni 273
buğday demeti motifi (seramik) 181, 185-186
Buhara (Özbekistan) 25, 28, 37 **ayrıca bkz. Kalyan Camisi**
buhurdanlar 13, 230, 238
bukle kadife 81
Buontalenti, Bernardo 184
Burcu Memlukları 47
Bursa 52, 289-290
Busbecq, Ogier Ghiselin de 274
Buyl Ailesi 163
Büyük Dukalık Koleksiyonu 239
Büyük Han bkz. Kubilay Han

Cafaggiolo seramikleri 180
Calcedonio 202, 295
cam 8, 16, 18-19, 33, 43, 46, 50, 53, 186-192, 194, 197, 201; **boncuklar** 199, 208, 216; **iplikli süsleme** 202; **eşyalar** 14, 17, 33, 51-52, 54, 82, 157, 162, 190, 192-196, 199, 282-283; **renkli** 202, 282-283; **renksiz** 197, 199, 282, 284; **sıçratma** 203; **üfleme** 195, 202-204; **yaldızlı** 203, 205 **ayrıca bkz. Bizans cam sanatı, İslam cam işi, *millefiori* camı, Murano cam sanatı, Suriye camı, Venedik cam sanatı**
cami kandili 203, 280-281, 284
Cangrande della Scala 68, 72, 75, 77
Canterbury Katedrali 65
Caorlini, Luigi 286
Capello, Lorenzo 51
Carmine Kilisesi 116
Carpaccio, Vittore 136, 266, 268-269
Carpini, Giovanni da Pian del 37
Casino di San Marco 184
Casola, Pietro 194
***cassone* resimleri** 133, 253
Castiglione, Baldassare 111

Cem Sultan 257
Cenevizliler 43
Cengiz Han 93
Cenova 32, 37, 43, 60
Charles (Cesur) 202
Charles V. (Fransa kralı) 193
Chellini, Giovanni 120, 122
ciltçilik 29, 31, 119, 155, 157, 174, 186, 205-226, 233, 242, 283, 285, 289; **blok baskı kalıbı** 219; **cendereli kalıp baskısı** 220-221; **"Floransa üslubu"** 210-211; **Fransız fanfar işi** 223; **göbek şemsesi** 214-215, 218, 221-222; **göbek ve köşebent tasarımı** 214; **ıstampa baskı** 221; **kalıp baskılı kapak** 219; **lake cilt** 222; **oyma cilt** 217-218; **ayrıca bkz Felice Feliciano, ip örgüsü motifi, mikleb, müstensihler, Peter Ugelheimer, soğuk baskı, Vespasiano da Bisticci, zencerek**
Cimabue 75
Ciriaco d'Ancona 268-269
Clavijo, Ruy Gonzales de 46-47
Clemens V. (Papa) 39
Clemens VII. (Papa) 287
Coecke van Aelst, Pieter 273
Cognac İttifakı 134
Como bkz Sala de' Turchi
Contarini, Duka Giacomo 188
Contarini, Marino 39, 41
Corer, Lorenzo 149
Correr, Gregorio 118
Costanzo da Ferrara 254-255, 258, 289
***cristalleri* (*cristallai*)** 189
Crivelli halısı 139
Crivelli, Carlo 139, 145
***cuoridoro* (altın yaldızlı deri) sanayisi** 223

Ça **çadırlar** 110
Çakmak (Memluk sultanı) 47
çam kozalağı motifi 76, 88, 173, 291
çarkıfelek motifleri 113, 116, 228
çarpanalı dokuma tezgâhı 90
çiçek motifleri 85, 152, 177, 179, 200, 236
çift dokuma 57, 60, 66, 70, 77, 79, 83
Çin 8; **ipeklisi; kumaşları** 72; **kuşları** 71; **lotus palmetleri** 218; **mavi-beyaz porseleni** 179, 285; **motifleri** 75; **porselenleri** 14, 17-18, 31, 46-47, 50, 71, 158, 163, 173, 175-179, 183, 185-186, 198-201, 231, 284-285; **tasarımları** 71; **zanaatkârları** 68
çini 19, 28-29, 31, 148, 158, 181-185, 285
***çintemani* motifi** 291
çömlek; imalathaneleri 163
çözgü 59, 60, 86, 88
çözgü ilmikli dokuma 87

Da **Daddi, Bernardo** 112, 117
dalmatic 72
damasko 52, 73, 250
Datini firması 78, 80, 164
de Buyl ailesi (Manises) 163-164
Delhi 40
deri objeler bkz. ciltçilik, *cuoridoro* sanayisi, lake
desen kitapları 222
desenli dokumalar 123
desenli ipekliler 55-91, 289
d'Este ailesi (Ferrara) 178, 184
d'Este, Alfonso I. (Ferrara dukası) 178-179, 200
d'Este, Alfonso II. (Ferrara dukası) 184
d'Este, Ercole I. (Ferrara dukası) 156, 175, 178, 200
d'Este, Isabella 202
diasper 61
dimi 86
el-Dimyati 208
el-Din Ömer, Zeyn 233-234, 237
disk motifi 73
Doğu halıları bkz. halı
Doğu ve Batı Kiliseleri Konsili (1438-39) 104
Doğu yazıları 92, 123
dokuma 35, 40, 50, 54-57, 59-61, 62, 68, 71, 73, 77, 103, 108-109, 113, 162, 186, 282, 292; **de-**

senleri 64, 71-72, 85; **sanayisi** 33, 45, 52, 60, 84, 156, 287, 289-290, 292; **şeritleri** 109, 115, 117-119; **tasarımı** 30, 65, 67, 71, 73, 76, 81, 92, 129, 212; **teknikleri** 60, 66, 81, 290; **tezgâhı** 33, 46, 63, 71, 90, 290; **ticareti** 82, 91 **ayrıca bkz. çarpanalı dokuma tezgahı, çift dokuma, çözgü ilmikli dokuma, desenli ipekliler, dokumacılık, işlemeler, lüks dokuma, nakış, Orta Asya dokumaları, Tatar dokumaları, tiraz dokumaları**
dokumacılık 19, 35, 55-57, 59-61, 82, 88, 90-91
dolama 255
***domaschini/domaschina* (madeni eşya)** 238-239
Domenico di Bartolo 128-129, 131
Donatello 15, 87, 117, 120, 122
döşemeler 46, 57, 65, 104-105, 127, 132, 156-157, 194, 224, 264, 293
döşemelik kumaşlar 63, 128
Duccio di Buoninsegna 62, 99, 104-106, 117
Dukalık Sarayı (Venedik) 25, 27
Durante, Castel 18, 21
duvar halıları 134, 136
düğüm işi bkz. zencerek (ciltçilik)
düğüm motifi 174
Dürer, Albrecht 174

Eb

Ebu Faris (Tunus sultanı) 49
ecza kavanozu 21, 165
Edirne 286
Eğriboz Adası 48
ejderha motifi 66, 128, 131
El-Aksa Camisi (Kudüs) 95
El-Ezher Camisi (Kahire) 29
Elhamra Sarayı 96
Elhamra vazoları 95, 171
Emeviler 25
eyer/eyer örtüsü 110, 287
Eyyubiler 33, 190, 246

Fa

Fabri, Felix 194
Faenza seramikleri 169-171, 179-180
Farnese Tası 51
Fatımiler 58
Fecitetee, Batolameus 191
Federighi, Carlo 49
Fei, Paolo di Giovanni 89-90, 271
Feliciano, Felice 214-215, 217
Felipe (Don, Kastilya prensi) 62, 70
Ferdinando I. (İspanya kralı) 183
Fermo Katedrali 56-57
Ferrante I. (Napoli kralı) 254
Ferrara 107, 156
Ferro, Bernardino 200
Filarete 119-120
Filippo II. (İspanya kralı) 186
Filistin bkz. Kutsal Topraklar
Fiolario, Aldrovandino 191
Floransa 8, 15, 26, 50, 101, 112, 132, 156, 165, 185; **ciltleri** 211; **gravürü** 253; **kadırgaları** 50; **seramikçiliği** 173; **üslubu** 85, 210-212; **zaferası** 172; **zambağı** 162
fondaco 43-44
Fortezza, Horatio 241
Francesca, Piero della 87, 131, 140, 252, 257
Francesco (Aziz) 65, 70, 98, 105
Francisco da Perca 156
Franco, Giacomo 275
freskler 62, 247-248
Friedrich Barbarossa I. (İmparator) 56
Friedrich II. (Sicilya kralı) 59, 108, 159
Friedrich III. (Kutsal Roma İmparatoru) 194
funduk (İskenderiye) 43-44
Fustat 129, 284

Ga

Gaddi, Taddeo 62
Gentile da Fabriano 85, 90, 107, 109, 112, 114, 117
geometrik desenli kumaşlar 62-65
Ghibellin'ler 61
Ghirlandaio, Domenico 17
Gırnata 62, 96, 163, 288; **Sultanlığı** 256
Giocondo, Fra 217, 221
Giorgione 270

Giotto 62, 64, 71, 93, 95, 100, 105-108, 112, 114, 117, 120, 122, 125, 243-245
Giovanni da Montecorvino (keşiş) 38, 95
girintili desen bkz. seccade
Girit Adası 183
Girolamo da Mula 220
Giunta di Tugio 165
Giustiniani, Andrea 40, 236, 240
goblen 156
Gonzaga ailesi (Mantova) 269
Gonzaga, Federigo (Mantova dukası) 272
Gonzaga, Francesco (Mantova markisi) 267, 269
Gonzaga, Kardinal Francesco 133, 145, 148, 156
Gonzaga, Ludovico (Mantova markisi) 156
göbek motifi 28, 73, 210, 213, 216, 221
göbek ve köşebent tasarımı 214
görme ve ıstampalı lake deri 220
Greccio 98
Gregorius I. (Papa) 93
Gregorius I. (Papa) metinleri 93
Gregorius IX. (Papa) 62, 64-65, 70
Grissoni, Andrea 184
Gritti, Alvise 286-287
Gritti, Duka Andrea 154
groteskler (seramik) 174, 240
Guarino da Verona 214
Guasconi 171
***guastade* bkz. hacı mataraları**
Guelf'ler 61
gümüş kakma bkz. kakma pirinç eşyalar
gümüş telli kadife bkz. telli kadife

Ha

hacı mataraları 198-199, 205
Haçlı devletleri 188
Haçlı Seferleri 13, 22, 32, 65, 103, 123, 187, 246
Halep 32
halı 16, 136, 138, 144; **Anadolu halısı** 129, 133, 140, 151, 153; **atölyesi** 156; **cami desenli** 149; **cami halısı** 148; **deseni** 151; **Crivelli halısı** 139; **Çerkez halıları** 134; **düğümlü ve havlı** 128; **Doğu halıları** 45, 69, 127, 132-133, 149; **geometrik desenli halılar** 126-127, 129-131, 133; **Holbein halısı** 141, 145; **Memluk halıları** 140, 147, 150, 152-153, 279; **ayrıca bkz. seccade, Uşak halısı**
Haliç üslubu bkz. tuğra spiral üslubu
ham ipek 33, 45
el-Hariri 106
Hasan Bey (Osmanlı elçisi) 51
hasır örgü motifi 236-237
hatai 163, 177, 180; **mavi çiçekli** 179
hatayi bkz. hatai
hayvan motifleri 11, 59, 61, 128-130, 144, 166
Heinrich VI. (Sicilya ve Güney İtalya kralı) 59
Henry VIII. (İngiltere kralı) 156
Heratlı zanaatkârlar 68
Herod Tapınağı bkz. Kubbet-üs Sahra Camisi
hilatlar 55, 91, 93, 96, 102-105, 108-110, 125, 287 **ayrıca bkz. tiraz**
Hint porseleni 184
Hispano-Magribi 163, 167, 284; **boyama gelenekleri** 168; **çanak çömlek** 283; **motifleri** 170; **seramikleri** 14
Hohenstaufen hanedanı 58, 60, 108
Holbein balıları 129, 140-141, 144-145
Holbein, Hans 140
Honorius III. (Papa) 64, 108
Hugues IV. (Kıbrıs kralı) 228
Hülagü Han 35
Hürmüz limanı 35

In

Innocens III. (Papa) 64
Innocens IV. (Papa) 65
Ioannes XXIII. (Papa) 87
Isaac Usta 93
ıstampalı deri işi 206, 216

İb

İbni Haldun 102
İbni Rüşd 100
İbni Tuğluk, Muhammed 39
İbni Tulun Camisi 269
İbrahim Paşa (Sadrazam) 286

ibrikler 15, 230, 236
İlhanlılar 35, 248
inciler 40-41, 195
İnebahtı Muharebesi 183, 225, 275
İoannis VIII. Paleologos (Bizans İmparatoru) 49, 107, 250, 252
İosif II. Patrik 249
ip örgüsü motifi (ciltçilik) 210
ipek ipliği 57, 74-75, 79-80, 83-84, 86
İpek Yolu 41, 73
ipekçiler mahallesi 61
ipekli 287; **ipekli dokumacıları loncası (Venedik)** 77, 262; **ipekli dokumacılık** 57; **ipekli masa goblenleri** 156; **ipekliler** 61
İran 8, 26-27, 32, 35-39, 41, 47, 51, 67-69, 102, 172, 218, 255 **camları** 202-203; **ciltçiliği** 155, 215, 218, 222; **çanak çömleği** 163; **çinileri** 29, 148, 184; **dokumaları** 36, 53, 60-61, 66, 69, 72, 76, 80, 84, 177; **halıları** 133, 226; **palmet motifi (seramik)** 172; **tunç döküm geleneği** 227, 232-233; **minyatürleri** 155; **ayrıca bkz. Uzun Hasan**
İskender (Büyük) 284, 287
İskenderiye 42-45, 102, 116, 231, 265, 267
ayrıca bkz. funduk
İskenderun 36
İslam; cam işi 195, 198, 203, 205, 280; **ciltçiliği** 217, 226; **dokumaları** 55, 101, 109; 106; **hayvan motifleri** 72; **hilatları** 91, 96, 105; **kandilleri** 192; 262; **kültürü** 277; **madeni eşyalar** 121; **motifleri** 75; **objeleri** 121, 123; **oyma işi** 218; **pirinç eşyaları** 227; **sanatı; seramikleri** 106; **sır tekniği** 158; **süslemeleri** 14; **tabakları** 158; **tiraz dokuması** 250; **zencerek motifi** 215
İspanya 8, 22; **dokumaları** 104, 112; **ipeklileri** 66; **kumaşları** 63; **seramikleri** 13-14, 158
ayrıca bkz. Elhamra vazoları, Valencia çanak çömleği
İstanbul 54, 254
işlemeler 58, 66, 72, 174, 215, 242
işlemeli deri işi 206
İtalyan ciltçiliği 206; **çömlekçiler** 158; **dini resimleri** 92; **dokuma tasarımcıları** 71; **dokumaları** 88, 287, 289; **kıyafetnamesi** 275-276; **kumaşı** 72; **muhasebe defterleri** 211; **resimleri; seramikleri** 13, 158
İznik 181, 184; **çiniciliği** 158, 181-183; **işi** 285;

Ja

Jacopo da Pesaro 177
jasper 202
Jenson, Nicholas 212, 218
Johannes (Kölnlü) 218

Ka

Kâbe motifleri 148
kadife 77, 80, 86, 287-289; **havlı** 81, 293; **ilmikli** 81, 88; **ipek iplikli** 81; **kesikli** 81, 84, 86; **nakışlı** 69, 88, 223, 225; **Türk kadifeleri** 293; **ayrıca bkz. boşluklu kadife, telli kadife**
Kafkas halıları 134
kaftan 52, 91, 257, 271, 288-291
kağıt paralar 94
Kahire 29, 33, 45, 49, 52, 57, 129, 235, 280, 283
ayrıca bkz. El-Ezher Camisi
kakma ahşap objeler 225
ayrıca bkz. kakma pirinç eşyalar
kakma madeni eşyalar 46, 54, 174, 190, 219, 227, 231-232
kakma pirinç 229, 239; **bakraç** 15; **eşyalar** 122, 126; **buhurdanlar** 13, 172, 174, 230, 236-239; **düz kapaklı kutular** 236-237; **kaplar** 111; **sanayisi** 241
kakma tekniği 225
kalay oksit 159
kalıba üfleme cam 202
kalkanlar 224
Kalyan Camisi (Buhara) 25, 28
kandil 148, 230, 280; **motifleri** 147
Kandiye işi 183
Kansu Gavri (Memluk Sultanı) 52
karabiber 50, 52
Karadeniz 192

Kardinal Gonzaga Koleksiyonu 145
Kärnten, Elizabeth von 228
Kartaca (Tunus) 11
kayış altın 68
Kayıtbay (Memluk Sultanı) 49, 51, 73, 110, 234-235, 280-281, 284
Kefe 192
Kıbrıs 34
kıyafetnameler 256
kilise giysileri 91
kilise sunakları 139
kobalt mavisi 160, 169, 181
koku kapları 13, 193
Komninos, David 253
Konstantinopolis 12, 23, 36, 40, 43, 48-49, 191,195, 251, 260; **rotası** 42
Konstantinos I. 252-253
Konstanze (Sicilyalı) 59
Konya halıları 128
köle ticareti 245, 248 8
kristal 189, 194
Kubbet-üs Sahra Camisi (Kudüs) 26, 95, 190, 266
Kubilay Han 38,93
Kudüs 26, 260, 266 **ayrıca bkz Anastasis Kilisesi, El-Aksa Camisi, Herod Tapınağı, Kubbet-üs Sahra Camisi, Süleyman Tapınağı**
kûfî yazı 63, 92, 104, 120-121, 140, 142, 150, 152, 237 **ayrıca bkz sahte kûfî**
kupa-i Selânik 185
Kuran tezhipleri 235
el-Kurdi, Mahmud 232
kutsal emanetler 16, 96, 98
Kutsal İttifak 134
Kutsal Topraklar (Filistin) 12, 18, 24, 30, 33, 95-96, 98, 103, 122-123, 125, 190, 194, 198-199, 262, 266, 283
Kuzey Afrika 22, 32; **çanak çömleği** 159

La

Lajazzo 36
lak 225
lake 223
lake cilt işi 222
lakeli deri işi 206
lampas 59; **dokuma** 66, 72, 74-75, 293
latticinio 282-283
***lattimo* (opalin)** 194, 199-201
leğenler 15, 230
Leo X. (Papa) 98
Leonardo da Vinci 50, 174, 286
levantenler 15
Levrerio, Vincenzo 286
Ligozzi, Jacopo 273, 276
Liguria seramikleri 182
Lippi, Filippino 17-18, 21
Lippomano, Niccolò 216
Livorno 49, 116
Lorck, Melchior 274
Loredan ailesi 39
Loredan, Andrea 39, 41
Loredan, Giovanni 39-40
Loredan, Leonardo 216, 219
Loredan, Paolo 41
Lorenzetti, Ambrogio 247-248
Lorenzetti, Pietro 62
Lorenzo di Credi 136, 144
Lotto halıları 147, 152
Lotto, Lorenzo 132, 143, 147, 149-150
lotus motifi 69, 73, 176, 180, 221
Louis XI. (Fransa kralı) 171
Lucca 36, 60-61, 77
Lusignan hanedanı 228
lüks dokuma 55
Lyon Konsili 38

Ma

madalya 249, 251-252, 254-255, 258-259
madalyon 228
madalyonlu Uşak halısı 154-155
maden işi 15, 31, 167, 174, 227, 231-233, 235, 283, 285 **ayrıca bkz kakma pirinç eşyalar**
Magosa 96
majolika 18, 158, 180, 194-195, 197, 284 **ayrıca bkz arkaik majolika,**

el Makrizi 45, 158, 231
Málaga 158; boyama üslubu 163
Malatesta, Sigismondo 131, 254
Manises çömlekçileri 164
Mano, Propocia 291
Mansueti, Giovanni 262-264
Mantegna, Andrea 110, 112, 118-119, 140, 142, 176, 207, 213
Manuzio, Antonio 274
Marcello, Jacopo Antonio 214
Markos (Aziz) 21, 262
Martinengo di Podernello ailesi (Brescia) 153
Martini, Simone 62, 68, 74, 109, 128, 131
marzocco 166
masa halıları 126, 132, 152
Masaccio 116, 119
Maso del Buono Giamberti 253
Masolino da Panicale 116
Medici ailesi (Floransa) 50, 110, 153, 166, 171, 175, 180, 186, 238
Medici porseleni 184-186, 199
Medici Sarayı 156
Medici, Giovanni di Bicci dei 239
Medici, Giuliano dei 50, 259
Medici, I. Cosimo dei 132, 181
Medici, I. Ferdinando dei 183-184, 276
Medici I. Francesco dei 234, 276
Medici, II. Cosimo dei 184
Medici, Lorenzo dei 50, 51, 110, 126, 132, 175, 238, 259, 284
Medici, Piero dei 162, 171, 198, 206, 230
Mehmed II. (Fatih) 48, 253, 255, 259
Mehmed Paşa (Sokollu) 282
Memluk 41, 45, 75, 111, 267, 280, 284; armaları 228; ciltleri 209, 215; dokumaları 76, 103; halıları 140, 150, 152-153; ikonografisi 262; kakma madeni eşyaları 219, 230; maden işleri 123, 233, 242; pirinç eşyaları 116, 121, 237; tasarımlı halılar 133; üslubu 213; zencerek işi 223 ayrıca bkz. cam
meşe yaprağı motifi (seramik) 166
Mısır 12, 27, 45, 69, 284; ayrıca bkz el-Makrizi; İskenderiye; Kahire; Memluklar
Michelangelo 50, 286
Michelozzo 87
mikleb 210-211, 219
Milano 117
millefiori camı 200, 203
mineleme 194, 196, 200
mineli cam 188, 190, 192, 195, 282
Ming hanedanı 41, 176
Ming porseleni 177, 198
Mocenigo, Duka Tommaso 47
Moğol 27, 35, 108, 248; İmparatorluğu 8, 29, 57; kültürü 277; yazısı 92; ayrıca bkz. Pakspa, *Pax Mongolica*, sahte Moğolca, Tatar dokumaları, kumaşları ve giysileri
Moğolistan 19
Montelupo 179
Montpellier 32
Moretto ekolü 150
Moro, Sabadino 156
Morosini, Matcantonio 214
Mortes, Aque 42
Muhammed (Hz.) 102
Muhammed (Memluk sultanı) 39, 287
Murad I. 43
Murad III 96
Murano cam sanatı 187, 189, 199, 200-201, 203, 205, 227, 279; opalinciliği 200
Mustafa Paşa 96
el-Mustali (Fatımi halifesi) 105
müstensihler 122, 206, 208, 213-215, 217, 226

nakış 58; tekniği 59; nakışlı deri 223-224, nakışlı kadife 223
nakkaşhane 285, 290, 292
nar motifi (dokuma) 88
Nasri hanedanı 62
neceftaşı 189
Negro, Sabadino 156
Nicholaus III. (Papa) 38

Nicholaus IV. (Papa) 33, 38, 63
Nicholaus V. (Papa) 209, 214
Nicolay, Nicolas de 273-276
Norman imalathaneleri (ipekli dokuma) 58
Novella, Maria (Santa) 64

Ob
Obizzo, Giovanni Maria 200-201
Olcaytu Han 28; türbesi (Sultaniye, İran) 28
opalin (*lattimo*) 175, 194, 199-201
Orcagna, Andrea 73
orphrey 56, 73, 80
Orsini ailesi 166, 171
Orsini, Clarice 171
Orta Asya dokumaları 36, 63, 72
Orvieto boyama üslubu 161; seramikleri; zanaâtkarları160
Osmanlı 273, 279; arabeskleri 224; ciltçiliği 209; çanak çömleği 182; dokumaları 290; figürü 256; işi 223; motifli 183; saray üslubu 181; tasvirleri 272; tören kalkanları 223; üslubu 178, 181, 219; ayrıca bkz. Uşak halıları
oval desen 72-73
oval şemse 62
oyma (ciltçilik) 216-218; astarlar 218, 222; deri 212; girift köşebentler 221; gümüş kakma bronz 236

Pa
Padova: 62, 118, 213, 217; ciltleri 218
pai-zu 94
Pakspa 92-94, 100, 108, 122
Palaiologos VIII., İoannes
Palazzo Vecchio 50
Palermo 23, 58, 107, Katedrali 59 ayrıca bkz. Kraliyet Sarayı Şapeli
palmet motifi 59, 177
panni tartarici bkz. Tatar dokumaları, kumaşları ve giysileri
Papalık ambargosu 34
Papalık Sarayı 129
parşömen 212, 218, 224
Pasti, Matteo de' 254
Paulus II. (Papa) 51
Pax Mongolica (Moğol Barışı) 35, 37
Pegolotti, Francesco 36, 40, 192, 227
pencere kafesleri 25, 27
perdah 163-165, 167, 170-171, 173-174, 18
Peringer, Leonardo 200
Perotti, Niccolò 209
Perugia havluları 89-90
Pesaro ailesi 270
Pesellino 126
Petrus (Venedikli) 191
Piccolpasso, Cavaliere Cipriano 158, 174
Piero di Lorenzo 238
Pietro II. (Sicilya kralı) 228
Pintoricchio 256, 260
Piombo, Sebastiano del 143, 151
pirinç eşyalar 111, 113, 228, 231, 235 ayrıca bkz. kakma pirinç eşyalar
Pisa 10-11, 32-33, 60, 108, 116, 161; grifonu 11-12; Katedrali 12, 116
Pisanello: 247, 249, 251, 253, 257
Pizzicolli 269
Polivios 211, 252
Polidoro di Lanciano 123-124
Pollaiuolo, Antonio 126
Polo biraderler 94, 189
Polo, Maffeo 36
Polo, Marco 18, 37, 94, 128, 248
Polo, Niccolò 36
porselen 18, 46, 50, 82, 159, 175-176, 178-179, 181, 183-185, 187, 199-201, 231, 284, 287; Hint 184; Medici koleksiyonu 184-186; sahte porselen 175, 178, 182, 200; "Şam işi porselen" 175 ayrıca bkz. *alla porcellana*, Çin porselenleri, opalin
Porta Sant' Alippio 23, 26
Portekiz 32, 41, 52-53
Prato 78
Predella levhaları 69
Previtali, Andrea 134, 141
Priuli ailesi (Venedik) 238

proto-majolika çanak çömleği 159
Psiano, Antonio 107
Pucci, Gianozzo 169

Ra

rabesche 181
Rafaello 122
Raitenau, Wolf Dietrich von 183, 224
Ramberti, Benedotto 275
Ramusio, Giovanni Batista 275
Reeuwich, Erhard 265-266, 268
Rialto 136
Richard II. (İngiltere Kralı) 78
Robert d'Anjou (Napoli kralı) 68, 128, 131
Roma 22, 37-38, 51, 64-64, 98, 108, 115, 119, 132-133, 159, 187, 191, 202, 215, 218, 249, 251, 254, 257, 275
Rönesans 85; **desenleri** 72; **majolikası** 175, 179, 199; **sanatı** 15
Rucellai Meryem'i 64
Rudolph II. (Alman imparatoru) 96
Ruggiero II. (Sicilya kralı) 23, 58, 107-108
Rugino, Nicolo 241

Sa

sadak 225
saf seccadesi 148
sahte Arap yazıları/sahte Arapça 76, 92, 98, 100-101, 107, 109, 111-112, 115-116, 119, 123, 204, 213, 239
sahte Doğu yazıları 93
sahte kûfî 120, 140, 150
sahte Moğolca 112
sahte yazılar 108, 120 **ayrıca bkz. sahte Arapça, sahte Doğu yazıları, sahte Moğolca**
Sala de' Turchi (Como) 271
salkım motifleri 291
San Domenico Kilisesi 59, 69, 72, 93, 107
San Francesco Aşağı Kilisesi 77
San Francesco Yukarı Kilisesi (Assisi), 63, 93
San Giovanni Laterano Bazilikası 133
San Lorenzo Kilisesi 15
San Marco 26; **aslanı** 224; **Katedrali** 21, 24, 187; **Kilisesi (Floransa)** 110; **Kilisesi (Venedik)** 267; **Meydanı (Venedik)** 12, 136
San Martino Kilisesi 161
San Miniato Katedrali (Pisa) 10-11
San Sisto Kilisesi 108
San Zeno Kilisesi 118
Sansovino, Francesco 275
Sant'Alessandro Kilisesi 117
Santa Maria Maggiore Kilisesi (Roma) 98
Santa Maria Novella Kilisesi (Floransa) 17, 104
Santa Maria Nuova Hastanesi (Floransa) 165
Sanudo, Marin 134, 211
Sanvito, Bartolomeo 214
sarmaşık yaprakları 170
saten 80
savona 182
Scuola di San Marco (Venedik) 258, 267, 270
Scuola di San Rocco (Venedik) 139
Sebellico, Marc Antonio 200
seccade 139, 146, 149; **girintili desenli** 143, 146, 148 **ayrıca bkz. saf seccadesi**
sedef 222
Selahaddin Eyyubi 33
Selanik 185
Selçuklu 28-29, 127
Selim I. 286
Sellaio, Jacopo del 169
Semerkant 187
Sforza ailesi (Milano) 199
Sforza, Ippolita 199
Sicilya 22-23, 57-58 **çanak çömleği** 159; **kraliyet giysileri** 108
Siena 128-129; **ekolü** 68; **Katedrali** 69
Sigoli, Simone 8
soğuk baskı (ciltçilik) 209, 211
soğuk şemse 209
sonsuz düğüm tasarımı 142
Soranzo, Marco 39, 41
***spalliera* resimleri** 126
Squarcione, Francesco 118
Stephano, Maestro 136

Strabon 214
Strozzi, Filippo 175-176
Strozzi, Palla 112, 117
Suetonius 208
Sultaniye (İran) 26, 28, 36, 39
ayrıca bkz. Olcaytu Türbesi
sunak örtüsü 80, 86
Suriye 8, 12, 19, 27, 45, 111, 167, 190; **camı** 187-188, 190, 192-193, 195, 198, 281-282; **çanak çömleği** 162, 284; **ecza kavanozları** 162; **işi** 193; **kakma maden işleri** 174, **pirinç işi formu** 241;
Süleyman I. (Kanuni) 52-53, 182, 286, 288, 290
Süleyman Sarayı bkz. El-Aksa Camisi
Süleyman Tapınağı 95 ayrıca bkz. Kubbet-üs Sahra Camisi
sülüs yazı 92, 111
Süryanice 96

Şa
Şam 9, 23-25, 45, 190, 228, 232, 237; **çanak çömleği** 162; **işi** 53, 175, 193; **Ulu Cami** 26, 262
şamdanlar 147, 230, 236, 239-240
şemse 73, 76, 214, 219

Ta
Tağribirdi (Memluk elçisi) 53
tahta kapaklı cilt 206
taj 270
taklit yazılar 76, 86, 108, 111, 125
Tana (Azak) 36-37, 40-41, 48, 274
Tatar dokumaları, kumaşları ve giysileri 37, 67, 69, 75-77, 82, 250
tazza 197
Tazza Farnese 51, 202
Tebriz 37
Teldi, Francesco 269
telli kadife 81, 290
tepsiler 234, 236, 241
tezhipli Kuran 230
tezhipli yazmalar 252
Thebes 58
ticaret kadırgaları/filoları (İtalyan) 40, 42, 44
Tiepolo, Duka Lorenzo 188
Timurlenk 82
Tintoretto 270
Tiraboschi, Jacopo 216
tiraz 58, 102-103; **tiraz dokumaları** 104-105, 110, 123; **giysisi** 107; **hilatları** 104; **şeridi** 107, 110
Tiziano 270, 272, 291
Tommaso di Tolfo 286
tondino/tondini seramikleri 182-183
Topkapı Sarayı 185
Toscani, Giovanni 110, 116
Toskana 159, 169, 179, **resimleri** 116, 247
Trablus (Suriye) 32, 188
Trabzon 36-37, 253
tuğra spiral üslubu (Haliç üslubu) 178, 182
Tunus 160; **Fatımileri** 58 ayrıca bkz. Zeytune Camisi
Türk-İslam Eserleri Müzesi 282

Uccello 126
Uffizi 116-126; **Galerisi** 111, 276; **Sarayı** 234
Ugelheimer, Peter 217
Ulu Cami (Şam) 23, 25
Uşak halıları 140, 149, 152, 155; **Madalyonlu Uşak halısı** 154-155, 289; **Yıldızlı Uşak halısı** 154-155
Uygur yazısı 94
Uzun Hasan 49, 232

Valencia 14, 19; **çanak çömleği** 167-168, 186, 284; **çömlekçileri** 170; **desenleri** 171; **vazoları** 50
Vanni Castellani ailesi (Floransa) 116
Vasari, Giorgio 184, 227
el-Vasiti, Yahya 106-107
Vatikan 37, 94; **Kütüphanesi** 209, 212
Vazadi,Giodgio 9
Vecellio, Cesare 275-277
Venedik 9, 24, 27, 33, 41-43, 60, 72, 149, 189, 237, 280; **Aslanı** 12; **cam boncukları** 189; **cam sanatı** 32, 40, 47, 49, 175, 184, 187, 190-191, 193-195, 197, 199, 202-205, 279-281;

cami kandili 282; **ciltleri** 220; **elçileri** 51-53; **gravürü** 272, 286; **lake ciltleri** 222; **majolikası** 180; **mineciliği** 193, 201; **resmi** 258, 270, 294 **ayrıca bkz. Dukalık Sarayı; San Marco aslanı; San Marco Meydanı; San Marco Kilisesi**
Veneziano, Augusto 72, 79
Verona 68, 118
Vespasiano da Bisticci 103, 209
viaggio di Romania, ticaret rotası 42
Vicenza 59
Victoria ve Albert Müzesi 76
Visconti, Filippo Maria 268-269
Viviano, Michelangelo 239
Viyana Konsili 98

Ya

yaldızlama 194, 200, 206, 226, 282
yaldızlı deri 206, 226
yaldızlı renksiz cam 282
yazı şeritleri 105, 109
yer yaygıları 128
yılankavi ıstampa 214
Yunanlı dokumacılar 58

Za

***zaffera* (seramik)** 165, 168
zambak motifi 214, 280
zaviye 146
zencerek (ciltcilik) 214-215, 223-226
Zeytune Camisi (Tunus) 22

Akdeniz ticaretiyle Doğu'dan gelen lüks mallar, İtalyan sanatı üzerinde güçlü ve sürekli bir etki yarattı. İslam ülkelerinden gelen motifler İtalyan dokumalarını, seramiklerini ve cam eşyalarını süslemeye başladı. Ressamlar eserlerine Doğu'dan gelen halı ve seramiklerle, Arapça izlenimini veren yazılar yerleştirmeye başladılar. Bizans imparatoru VIII. İoannis Paleologos'un 1438'de Ferrara'daki Doğu ve Batı Kiliseleri Konsili'nin açılış toplantısında giydiği cüppenin, Pisanello tarafından yapılan çiziminde imparatorun sırtındaki giysinin şeritli kenar baskısı süslemesi, kağıdın üst tarafında ayrıntılı olarak çizilidir. Pisanello'nun bir parça yanlış kopya ettiği Arap yazısına göre giysi Memluk sultanı el Melik'ül-Mü'eyyed Şeyh el-Mahmûdî için yapılmıştır. Bununla birlikte imparator giysiyi muhtemelen, konsilden hemen önce kendisine bir mektup ve hediyeler göndermiş olan Sultan Barsbay'dan almıştı. İtalyan zanaatkârlar 14. ve 15. yüzyılda İslam ülkelerinden ve Asya'dan gelen lüks mallardan ilham alarak, Doğu pazarlarıyla rekabet edebilen araç-gereçler ve eşyalar üretmeye başladılar. Süsleme sanatları bu sayede çeşitlendi; dokuma, seramik, cam, deri mamulleri, lake ve pirinç eşyalarda müthiş bir ilerleme görüldü. Bu lüks eşyalar bir süre sonra İtalyan Rönesansı tarzında yapılmaya başlanırken, İtalyanlar Osmanlı İmparatorluğu'ndan, hatta Çin'den getirilen sanat objelerini toplamayı, taklit etmeyi, kendi zevklerine uydurmayı sürdürdüler. İtalyan zanaatkârlar zamanla üretim kalitesi ve maliyetinde, daha önce ilham aldıkları Doğu'lu zanaatkârları geçmeye başladılar ve bu sefer mallar ters yöne, Batı'dan Doğu'ya doğru akmaya başladı. Örneğin elçi Marcantonio'dan Duka Pietro Loredan'a gönderilen 11 Haziran 1569 tarihli bir yazı, Sadrazam Sokollu Mehmed Paşa'nın yapım halindeki bir camisi için dokuz yüz kandil siparişini içeriyordu. Doktorasını Harvard Üniversitesi'nde Rönesans sanatı üzerine yapmış olan değerli bilim insanı Rosamond E. Mack Rönesans'a yepyeni bir ışık tutuyor ve dönemin dekoratif sanatları hakkında başka hiçbir kaynakta rastlanmayacak kadar zengin, kapsamlı bir sentez sunuyor.

TARİH VE COĞRAFYA DİZİSİ

Kitap YAYINEVİ

ISBN 975-6051-00-0

9 789756 051009



35,-YTL