

İstanbul'a Panoramik
Bakışın Tarihi

TAM YERİNDEN

ON THE SPOT

Panoramic Gaze
on Istanbul, a History



PERA MÜZESİ



TAM YERİNDEN

İstanbul'a Panoramik
Bakışın Tarihi

ON THE SPOT

Panoramic Gaze
on Istanbul, a History

TAM YERİNDEN

İstanbul'a Panoramik
Bakışın Tarihi

ON THE SPOT

Panoramic Gaze
on Istanbul, a History

Katalog | Catalog

Derleyenler | Editors

Çiğdem Kafescioğlu, K. Mehmet Kentel, M. Baha Tanman

Yayına Hazırlayanlar | Production Editors

Zeynep Ögel, Gülru Tanman

Grafik Tasarım | Graphic Design

Cem Kozar, Işıl Ünal Kozar, Oya Çitçi, Naz Uğurlu
PATTU

Çeviri | Translation

Türkçe – İngilizce | Turkish – English:

Feride Eralp, Neylan Bağcıoğlu

İngilizce – Türkçe | English – Turkish:

Can Gümüş, Aslı Schaeferdiek

İngilizce Düzelti | English Copyediting

Amelia Ayrelan Iuvino

Renk Ayrımı ve Baskı | Color Separation and Printing

A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.

Yeşilce Mahallesi, Donanma Sokak. No:16

Seyrantepe 34418 Kağıthane İstanbul T. (212) 281 64 48

Sertifika No | Certificate No: 44739

© Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Pera Müzesi

Meşrutiyet Caddesi No: 65, 34430, Beyoğlu | İstanbul

www.peramuzesi.org.tr

Sertifika No | Certificate No: 12482

© Metinler | Texts

Ahmet A. Ersoy, Namık Erkal, Erkki Huhtamo,
Çiğdem Kafescioğlu, K. Mehmet Kentel, M. Baha Tanman,
Tarkan Okçuoğlu, A. Hilal Uğurlu, 2023

© Fotoğraflar | Photographs

Emir Alışık, Hadiye Cangökçe (s. | p. 304–308), Cemal Emden,
Ekin Akalın, Tarkan Okçuoğlu, Uğur Ataç, Engin Şengeneç, 2023

Bu katalog, 26 Ekim 2023 – 24 Mart 2024 tarihleri arasında Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde gerçekleşen *Tam Yerinden: İstanbul'a Panoramik Bakışın Tarihi* sergisi kapsamında yayımlanmıştır.

This catalog has been published on the occasion of the exhibition titled *On the Spot: Panoramic Gaze on Istanbul, a History*, held at the Suna and İnan Kıraç Foundation, Pera Museum, from 25 October 2023 to 24 March 2024.

Sergi | Exhibition

Küratörler | Curators

Çiğdem Kafescioğlu, K. Mehmet Kentel, M. Baha Tanman

Proje Yöneticileri | Project Managers

Zeynep Ögel, Gülru Tanman

Koordinatörler | Coordinators

Begüm Akkoyunlu Ersöz, İrem İnanç Divriş

Sergi Tasarımı | Exhibition Design

Cem Kozar, Işıl Ünal Kozar, Serra Uludağ,

Naz Uğurlu, Enes Özden

PATTU

Araştırma Asistanı | Research Assistant

Ahmet Can Karapınar

Film ve Video Programı | Film and Video Program

Gülçin Kaya

Öğrenme Programları | Learning Programs

Müge Işığöllü Sedola, Barış Bilgen, Nur Kömürcü

İletişim | Communication

Volkan Şenozan, Hazal Altun, Damla Pinçe,

Işık Marangoz, Grup 7

İdari İşler ve Teknik | Administrative Services and Technical Team

Erdem Karabıyık, Ali Sadedemir, Uğur Çelikten

Video Animasyon ve Yazılım | Video Animation and Software Programming

KABUK Studio

Yapı İşleri | Construction Works

Yalçın Ahşap, Esprint

Grafik Baskılar | Graphic Prints

Lamarts

Fotoğraf Baskıları | Photograph Prints

Lamarts, Difolab

Kurulum | Installation

Sergikur

Teşekkürler | Acknowledgments

Ekin Akalın, Meral Ekdal Akdikmen, Ünal Akkemik,
Emir Alışık, Uğur Ataç, Nil Baydar, Hülya Bilgi,
Bülent Bilmez, Elizabeth Concepcion, Şeyda Çetin,
İrfan Dağdelen, Oral Ekdal, Cemal Emden,
Münevver Eminoğlu, Ahmet A. Ersoy, Can Faga,
Shirine Hamadeh, Maximilian Hartmuth,
Figen Orçun Kafescioğlu, Sema Kentel, Barış Kıbrıs,
Osman Kocabal, Belma Kurtel, Ebru Esra Satıcı,
Furkan Sevim, Ahmet Sözen, Martijn Storms, Kerim Suner,
Engin Şengeneç, Murat Tülek, Irmak Wöber

Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu | Collection

Erkki Huhtamo Medya Arkeolojisi Koleksiyonu | Media
Archaeology Collection

Şebnem Eryavuz-Aziz Eryavuz Koleksiyonu | Collection

Sinan Genim Koleksiyonu | Collection

Erhan Öner Koleksiyonu | Collection

Barakat Trust

Benaki Museum

Bibliothèque nationale de France

Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi | Boğaziçi University
Library

European Society for Environmental History

Getty Research Institute

Harvard Art Museums/Fogg Museum

Institut français d'études byzantines

İBB Atatürk Kitaplığı

James Ford Bell Library, University of Minnesota

London Metropolitan Archives

Österreichische Nationalbibliothek

National Library of Scotland

Sadberk Hanım Müzesi | Museum

Staatliche Museen zu Berlin

TC Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri | Presidency of
the Republic of Türkiye, State Archives

TC Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar Başkanlığı | Presidency
of the Republic of Türkiye, Directorate of National Palaces

Universiteit Leiden

Walters Art Museum

Sergi Kataloğu | Exhibition Catalog

Pera Müzesi Yayını | Pera Museum Publication 115

İstanbul, Ekim | October 2023

ISBN | 978-605-71205-9-5

6 **Panoramik İmgeler Üzerinden İstanbul'a Bakış**
Exploring Istanbul through Panoramic Images
[Suna ve İnan Kırac Vakfi](#)
Suna and İnan Kırac Foundation

8 **Tam Yerinden: İstanbul'a Panoramik Bakışın Tarihi**
On the Spot: Panoramic Gaze on Istanbul, a History
[Çiğdem Kafescioğlu, K. Mehmet Kentel, M. Baha Tanman](#)

20 **Panoramaya Panoramik Bir Bakış**
A Panoramic View of the Panorama
[Erkki Huhtamo](#)

36 **İstanbul'un Panoramik İmgesinin Oluşumunda Geçişler, Bağlantılar ve Kopuşlar**
Passages, Linkages, and Departures in the Making of Istanbul's Panoramic Image
[Çiğdem Kafescioğlu](#)

64 **III. Selim Dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nda Kentsel Manzaraların Propaganda Kudreti**
The Propaganda Power of Urban Views in Selim III's Ottoman Empire
[A. Hilal Uğurlu](#)

84 **Tam Zamanında, Gözlerinizin Önünde: Londra Panoramalarında İstanbul**
In Due Time Laid Before Them: Istanbul in London Panoramas
[Namık Erkal](#)

102 **III. Selim Dönemine Ait İki Panoramada İstanbul'un Şehir Dokusu Ve Mimari Detayları**
Istanbul's Urban Fabric and Architecture in Two Panoramas Dating to the Reign of Selim III
[M. Baha Tanman](#)

170 **"Kül Panorama": Adli Pratikler, Fotoğraf ve 1870 Beyoğlu Yangını**
"Burnt Panorama": Forensics, Photography, and the 1870 Pera Fire
[Ahmet A. Ersoy, K. Mehmet Kentel](#)

188 **Modern Dönem Osmanlı Resminde İstanbul'un Panoramik Temsilleri: Yeni Biçimler, Yeni İmgeler**
Panoramic Images of Istanbul in Modern Ottoman Painting: New Forms, New Images
[Tarkan Okçuoğlu](#)

KATALOG | CATALOG

206 **Erken Modern Dönem: Yeni Resimler, Yeni Temsil Gündemleri**
The Early Modern Era: New Pictures, New Representational Agendas

230 **III. Selim ve İmparatorluğun İmgesi**
Selim III and the Image of Empire

240 **Pan: Tüm. Horama: Manzara**
Pan: All. Horama: View

252 **Mekanik Yeniden Üretilbilirlik Çağında Panorama**
Panorama in the Age of Mechanical Reproduction

270 **Seyir Yerleri ve Şehir Manzaraları**
Vantage Points and City Views

290 **Doğa Manzaraları**
Naturescapes

302 **Harita / Manzara**
Map / Panoramic View

310 **Mecralar Arası Seyahatler**
Intermedial Transitions

330 **Özgeçmişler**
Biographies

III. SELİM DÖNEMİ OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA KENTSEL MANZARALARIN PROPAGANDA KUDRETİ



A. Hilal Uğurlu

Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul hem sanatçıları hem banileri büyüleyen zengin bir panoramik temsil tarihine sahipti. Elçilerin himayesinde bulunan sanatçılar ilk yıllardan itibaren bu kapsamlı şehir manzaralarının üretilmesinde önemli bir rol oynadılar. İstanbul'daki Alman elçisi Ghiselin du Busbecq'in maiyetindeki bir sanatçı olan Melchior Lorck'un 1559 ile yaklaşık 1563 arasında çizdiği, İstanbul'un 11,27 metre uzunluğundaki panoramik manzarası, şehri doğru ve panoramik bir biçimde tasvir etmenin en erken çabalarından biridir. On sekizinci yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupalı devletler arasındaki diplomatik ilişkilerin değişen doğası elçiliklerin sayısında bir artışa yol açınca, bu elçiliklerle ilişkili sanatçıların sayısı da çoğaldı.¹ Eş zamanlı olarak, Avrupa'da ortaya çıkan filhellenizm ve hızla popülerleşen pitoresk seyahat edebiyatı da Osmanlı topraklarına ve başkentine duyulan ilgiyi körükledi.

Bu dönemde, Osmanlı banileri İstanbul'un ve diğer şehirlerin hem gerçek hem de muhayyel panoramik tasvirlerini kendi özel ve kamusal alanlarına dâhil etmeye başladılar. İstanbul'un yapı ve doğal manzaralarına duyulan kültürel hayranlık yalnızca mobilyalarda ya da dokuma kumaş ve kutu gibi küçük gündelik eşyalarda değil duvar resimlerinde de kendini gösteriyordu.² İstanbul'u III. Selim devrinde (h. 1789–1807) ziyaret eden Fransız ressam Antoine Laurent Castellan anılarında, Osmanlı Kaptan-ı Derya'sının Kasımpaşa'daki sarayına yaptığı ziyaretinden bahseder. Duvarlarının üst

kısımlarında “sarayları, köşkleri, camileri ve bahçeleriyle Boğaziçi kıyıları”nı³ temsil eden manzara resimlerinin çizili olduğu çok süslü bir salonu tasvir eder. Castellan'ın anlattıklarına benzeyen, İstanbul'un görkemli konakları, sahilleri ve deniz kıyısındaki gezinti yerlerinin vinyetlerini sunan bu tür görüntüler, on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru seçkin yalıların ve imparatorluk saraylarının duvarlarını giderek daha çok süslemeye başlar.⁴ Mouradgea D'Ohsson'un 1789'da yayımlanan eseri *Tableau Général de l'Empire Othoman*'da bu sanatsal alakaya dair ilgi çekici örnekler mevcuttur. Eserde yer alan, bir Osmanlı bürokratına ait odayı (şek. 1) ve sadrazamın Ramazan ayında verdiği bir iftar yemeğini tasvir eden (şek. 2) resimler, şehir manzaralarıyla dekore edilmiş iç mekânları gösterir.⁵ D'Ohsson'un “elephant folio” olarak anılan çok büyük boyutlu iki ciltlik eseri Aralık 1792'de III. Selim'e sunulduğunda, padişah kitaptaki çizimlere duyduğu hayranlığı açıkça dile getirmiştir.⁶ Padişah, görsel imgenin bilgiyi somutlaştırma ve yaymadaki araçsal rolünü, henüz farkına varmadıysa, o an idrak etmiş olmalıdır. Selim, imparatorluğunun modern ve heybetli bir imgesini yaymak için görsel temsillerin kudretinden istifade etmiştir. “Modernleştirilmiş” başkentinin görsel tasvirini kullanmakla yetinmeyen sultan, saltanatı boyunca imparatorlukta diğer önemli kentlerin özünü yakalayan çizimler de yaptı. Selim titizlikle üretilmiş bu tasvirleri, hem imparatorluk içerisinde hem de imparatorluk sınırlarının ötesinde merkezi otoriteyi, imparatorluk iktidarını ve modern Osmanlı ordusunu temsil eden etkili bir propaganda aracı olarak kullanır.

THE PROPAGANDA POWER OF URBAN VIEWS IN SELIM III'S OTTOMAN EMPIRE

A. Hilal Uğurlu

İstanbul, the capital of the Ottoman Empire since the mid-fifteenth century, boasts a rich history of panoramic representations that have captivated artists and patrons alike. From the early years, artists affiliated with the retinue of ambassadors to the Ottoman Empire played a significant role in creating these expansive city views. Melchior Lorck's 11.27-meter-long panoramic view of Istanbul, drawn between 1559 and ca. 1563, is one of the earliest attempts to portray the city accurately and in panoramic format. Lorck was an artist assigned to the entourage of the German ambassador to Istanbul, Ogier Ghiselin du Busbecq. In the eighteenth century, the changing nature of diplomatic relations between the Ottoman Empire and European polities led to an increase in the number of embassies and, consequently, the number of artists appointed to these posts.¹ This increase in artistic activity was reflected in the growing number of city views and topographical landscapes of Istanbul produced during this period. Concurrently, the emergence of philhellenism in Europe, coupled with the proliferation of picturesque travel literature, augmented the attention to the Ottoman lands and its capital.

At this point in time, Ottoman patrons began to incorporate panoramic images of Istanbul and other cities—both real and imagined—into their private and public spaces. The cultural fascination with Istanbul's built and natural landscapes is evident not only in furniture and small everyday objects such as textiles or boxes but also in wall paintings.² In his memoirs, Antoine-Laurent Castellan, a French artist who visited Istanbul

during the reign of Sultan Selim III, who ruled from 1789 to 1807, mentions his visit to the Ottoman grand admiral's palace in Kasımpaşa and writes about a very ornate hall, with landscapes painted on the top part of the walls with representations of the “banks of the Bosphorus with its palaces, kiosks, mosques and gardens.”³ Such images, often offering vignettes of Istanbul's palatial residences, seashores, and promenades, akin to the one witnessed by Castellan, increasingly began to embellish the walls of elite mansions and imperial palaces toward the end of the eighteenth century.⁴ An intriguing glimpse into this artistic trend can be found in Ignatius Mouradgea d'Ohsson's *Tableau Général de l'Empire Othoman*, published in 1789. In it, an illustration portraying the private quarters of an Ottoman official (fig. 1) and another depicting a feast offered by the grand vizier during Ramadan (fig. 2) illustrate interiors decorated with city views.⁵ When d'Ohsson's two-volume work in elephant folios was presented to Selim III in December 1792, he explicitly conveyed his appreciation for the book's illustrations.⁶ The sultan must have come to realize—if he hadn't already—the instrumental role of visual imagery in concretizing and disseminating information. Within this vibrant historical and cultural context, Selim III leveraged the power of visual representations to disseminate a modern and formidable image of his empire. Throughout his reign, Selim III not only employed visual imagery of his “modernized” capital city but also commissioned illustrations capturing the essence of other significant cities within the empire. By leveraging these meticulously crafted depictions as a potent propaganda tool, he



ORDU ODAKLI ISLAHATLARLA OSMANLI BAŞKENTİNİ DÖNÜŞTÜRMEK

III. Selim 1789'da Rusya'nın genişlemesini durdurmayı ve önceki savaşta kaybedilen toprakları geri kazanmayı hedefleyen Avusturya-Rusya seferinin tam ortasında tahta çıktı. Yeni padişahın, ilk kez Müslümanların çoğunlukta olduğu bir toprağın kaybedildiği Kırım'ı geri kazanma hususundaki başarısızlığı mühim bir meşruiyet krizine yol açmıştı. Osmanlı Devleti'nin ileri gelenleri padişahın makama uygunluğuna dair şüphelerini fısıldarken kahvehane sohbetleri askeri stratejileri açıkça eleştiriyordu.⁷ Öte yandan bu kriz, Selim'in Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) olarak bilinen ve idari, mali ve askeri alanlarda kapsamlı değişimler hedefleyen ıslahatları için esas ivmeyi sağladı.⁸ Padişah hükümetin ana unsurlarını değiştirmeye çabalarken, başkent İstanbul'un manzarasını da dönüştürdü. Kendinden evvelki padişahlar gibi Selim de kentin su altyapısını modernleştirerek kasır ve çeşme gibi gündelik hayata yönelik yapılar inşa ettirdi. Fakat Selim'i seleflerinden ayıran şey askeri yapılar konusundaki hassasiyeti ve ilgisiydi. Selim ordusunu ve idaresini yeniden düzenlerken, devasa yeni kışlaların inşası imparatorluk başkentinin manzarasını dönüştürmeye hizmet etti. Askeri ıslahatların mekânsal ihtiyaçlarına cevap veren büyük kışla külliyesi sultan ile

↑ Şekil 1: Bir Osmanlı bürokratinin odasını gösteren gravür. 24 x 38 cm. D'Ohsson, *Tableau Général*.

↑ Şekil 2: Sadrazamın Ramazan'da verdiği iftar yemeği gösteren gravür. 25 x 37,5 cm. D'Ohsson, *Tableau Général*.

askerleri arasındaki güçlü ilişkiyi ifade ediyor, hükümdarın bu yeni, modern ve merkezi ordunun oluşumundaki hayati rolüne dikkati çekiyordu.

Orduyu merkeze alan bu “ıslahatçı” rol, Selim'in aynı zamanda D'Ohsson'un yukarıda bahsi geçen albümündeki bazı gravürlerin hazırlanma sürecinde de yer alan ressam Konstantin Kapıdağlı'ya yaptırdığı portrede de görülmüştü (şek. 3).⁹ Selim'in portresi çiçekli motiflerle süslü eliptik bir çerçeveye yerleştirilmişti. Üstte yer alan ay ve yıldız Osmanlı egemenliğini simgeliyor, ovalin sol ve alt kısımlarında, sonraki hanedan armalarının bir prototipi bulunuyordu. Çerçeve, neoklasik bir mimari bağlamda konumlanmıştı ve bir pencereye asılmış gibi görünüyordu. Çerçevenin üst kısmında bir perde asılıyken, alt kısmında bir şehir manzarası görülüyor, biraz daha yakından bakıldığında bunun Tophane'deki topçu kışlası olduğu anlaşılıyordu.¹⁰ Ön plana top, gülle ve humbaralar konumlandırılmıştı. Kışlaların portreye entegre edilmesini Selim talep etmiş yahut hiç değilse onaylamış olmalıdır. Bu yalnızca Topçu Ocağı'nın ıslahını Fransız subayı Baron de Tott ve diğer yabancı mühendislerin yardımıyla başlatan, III. Selim'in babası III. Mustafa'ya bir övgü olmakla kalmayıp, Nizam-ı Cedid'e de bir gönderme olarak kabul edilebilir. Selim bu portreyle, kendi görsel temsili—merkezleşmiş yeni bir askeri düzenin yeniden tanımladığı—başkentiyle özdeşleştiriyor ve bunu kendisi ve imparatorluğu için yaratmayı hedeflediği modern imgeyi yaymak için kullanıyordu. Selim'in bu emeli,



projected an image of centralized power, imperial authority, and a modernized military. With this strategic approach, Selim III sought to make this captivating image resonate throughout his empire and beyond its borders.

TRANSFORMING THE OTTOMAN CAPITAL THROUGH MILITARY-CENTERED REFORMS

Selim III was enthroned in 1789, amid an ongoing Austro-Russian campaign that aimed to halt Russian expansion and regain territories lost in the previous war. The new sultan's failure to regain Crimea, which was the first Ottoman loss of a Muslim-dominant territory, caused a significant legitimacy crisis. High dignitaries of the Ottoman state whispered their doubts about the sultan's fitness for the position, while coffee house talk openly criticized his military strategies.⁷ At the same time, the crisis provided the main impetus for Selim's reforms known as *Nizam-ı Cedid* (New Order), initiating comprehensive changes in administrative, financial, and military matters of the state.⁸ As the sultan endeavored to shape all the major branches of government, he also altered the landscape of his capital city, Istanbul. Like his predecessors, Selim commissioned everyday urban structures such as palatial pavilions and public fountains while he updated the city's water infrastructure. However, what differentiated him from earlier sultans was the noticeable

↖ Figure 1: An engraving showing the private quarters of an Ottoman official from Ignatius Mouradjea d'Ohsson's *Tableau Général de l'Empire Ottoman*, 24 x 38 cm.

↑ Figure 2: An engraving showing a feast offered by the grand vizier during Ramadan from d'Ohsson's *Tableau Général de l'Empire Ottoman*, 25 x 37.5 cm.

emphasis he placed on military complexes. Just as Selim sought to revamp his army and administration, the construction of massive new barracks served to transform the imperial capital's landscape. Addressing the spatial needs of Selim's military reforms, these building complexes also expressed the strong relationship between the sultan and his soldiers, emphasizing the monarch's pivotal role in the creation of his new, modern, centralized army.

This military-centered “reformist” role was visualized in a portrait that Selim commissioned from Konstantin Kapıdağlı, the Ottoman-Greek painter who also took part in the preparation processes of some of the engravings in d'Ohsson's above-mentioned album (fig. 3).⁹ Selim's portrait was set in an elliptical frame that was embellished with floral motifs. A crescent and a star at the top of the frame symbolized Ottoman sovereignty; a prototype of the later Ottoman coat of arms was visible on the left and the bottom sections of the oval. The frame was situated within a neoclassical architectural context and appears to be suspended within a window, with a curtain crowning the top of the frame and an urban vista below, visible in the lower portion of the frame. Upon further inspection, it becomes apparent that this is the artillery barracks in Tophane.¹⁰ There are also cannons and mortars placed in the foreground. The desire to include the barracks was probably requested or at least endorsed by Selim: not only a tribute to the sultan's father, Mustafa III, who died in 1774 and who started the reformation of the artillery corps with the help of French military officer



kendisinin ve çoğu sultanın hararetle destekçileri olan saray kadınlarının sahiplendiği mimari faaliyetler başkentin kentsel peyzajını dönüştürmeye başladığında daha belirgin hâle geldi.¹¹

Bahsi geçen portre 1793 yılı başlarından olmalıdır zira gravürün alt kısmında eseri 1208 Hicri yılına (Ağustos 1793 / Haziran 1794) tarihleyen Fransızca bir yazı yer alır. Bu yazıda ressamın Konstantin Kapıdağlı, gravürçünün ise Luigi Schiavonetti olduğu belirtilir.¹² Portrenin gravürlenmiş iki nüshası, bir deri cilt içerisinde Selim'e sunulmuştu.¹⁵ Cildin ön ve arka yüzünde yine Konstantin Kapıdağlı'nın resmettiği, dörtlü gruplar halinde düzenlenmiş, birbiri ile ilişkili sekiz panoramik kent manzarası yer alır (şek. 4). İlk dörtlü grup, İstanbul ile üç kutsal şehir Mekke, Medine ve Kudüs'ten oluşur. İkinci dörtlüde ise İstanbul ve Çanakkale Boğazları ile iki eski Osmanlı başkenti, Bursa ve Edirne'nin panoramik manzaraları vardır. Bu şehirler ve yerler imparatorluğu görsel olarak temsil etmek için kasten ve ihtimamla seçilmiştir. Görünüşe bakılırsa ressam, İstanbul'u böyle bir grupta konumlandırarak Osmanlı başkentini bir

↑ Şekil 3: Konstantin Kapıdağlı'nın III. Selim portresi. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA), 3689. 30,5 x 45 cm.

↗ Şekil 4: III. Selim'in gravürlenmiş portresinin iç kapaklarında yer alan topografik manzaralar. Sol sayfa, yukarıdan aşağı: Mekke, Medine, Kudüs, İstanbul; sağ sayfa, yukarıdan aşağı: İstanbul Boğazı, Çanakkale Boğazı, Bursa, Edirne. TSMA 3689. Sayfa boyutu 30,5 x 45 cm.

nevi dördüncü kutsal şehir olarak tasvir etmiştir. Bunun Selim'in siyasi hedeflerine uygun olarak araçsallaştırdığı kutsal sembolizme paralel bir tavır olduğu söylenebilir.¹⁴ Ayrıca, yine bu dörtlü içerisinde yer alan Mekke resminin, şehrin D'Ohsson'un *Tableaux General*'inde iki sayfaya yayılan panoramik bir tasvirinin minyatür bir guaj versiyonu olması da dikkat çekicidir (şek. 5).¹⁵ Daha önce de belirtildiği gibi Selim, D'Ohsson'un anıtsal albümündeki resimlerden çok etkilenmiş ve Konstantin Kapıdağlı'dan bu gravürün daha küçük bir hâlini istemiş olabilir. Alternatif olarak ressam, Selim'in bu resme olan ilgisini bildiği için küçük bir temsilini üretmiş de olabilir. Her ne sebeple olursa olsun, panoramik şehir manzaralarının bu cilde dâhil edilmesi, bu dönemde kentsel çevrelerin temsiline yönelik stratejik bir ilgiye işaret etmektedir.

OSMANLI İHTİRASLARINI GÖRSELLEŞTİRMEK: GRAVÜRLER, HARİTALAR VE ISLAHAT

Dikkate değer iki seyahatname, kentsel manzaraların tasvirine duyulan mevcut hayranlığa ve on sekizinci yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı topraklarına yönelik artan meraka şahitlik eder niteliktedir. *Voyage Pittoresque de la Grèce* (Yunanistan'a Pitoresk Bir Gezi) başlıklı ilk kitap, Fransız devlet adamı Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier tarafından kaleme alınan ve onun Filhelen ilgilerini yansıtan üç ciltlik (48,5 x 32 cm) anıtsal bir eserdir.¹⁶ Kitabın ilk iki cildi, o zamanlar Osmanlı egemenliğinde olan antik Yunan toprakları ve anıtlarını merkeze alırken, son cilt geniş Marmara havzasına ilişkin gravürler ve açıklamalardan oluşur. Troya ve Çanakkale bölgesindeki çeşitli antik yerleşimleri içeren bu bölüm, İstanbul'la son bulur.

Kitabın İstanbul'a ayrılan bölümünde toplam altmış beş gravür yer alır. Bunların kırk sekizi çeşitli toplumsal sınıflara mensup bireylerin, kendi sosyal statüsünü yansıtan kıyafet ve başlıklarını gösteren tasvirlerle ayrılmıştır. Bu çizimler, on altıncı yüzyıldan itibaren popüleritesi artan kıyafet albümü janrıyla uyumludur.¹⁷ Ancak geri kalan on sekiz gravür, söz konusu cildi bu yazın türünden ayırır. Bu çizimler kent peyzajını ve tekil yapıları, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da popülerlik kazanan ve oldukça rağbet gören bir kavram olan pitoresk estetiği çerçevesinde kullanarak eşsiz bir şekilde yakalamıştır.¹⁸ Bu on yedi gravür arasında—üç çift sayfa, iki tam sayfa çizimden oluşan—beş tanesi, kenti panoramik bir perspektiften resmederek onun geniş peyzajını etkili bir şekilde yansıtır (şek. 6). Geri kalan on iki küçük gravür ise yalılarından camilere, kışlalardan sahil saraylarına başkentteki önemli mimari yapıları ayrı



François Baron de Tott and other foreign engineers, but also a symbol of the *Nizam-ı Cedid*. With this portrait, Selim associated his visual representation with his empire's capital—which he planned to remake in the image of a new centralized military order—and utilized it to disseminate the modern image he wanted to create for himself and his empire. This ambition of Selim became more apparent in time, when the architectural activities he supported alongside women of the dynasty, who were mostly ardent supporters of the sultan, started to change the urban landscape of the capital.¹¹

The portrait must have been completed before early 1793, since the engraving has an inscription in French below, dating it to the hijri year 1208 (August 1793–June 1794). It also names the painter as Kapıdağlı and its engraver as Luigi Schiavonetti.¹² Two copies of the engravings were presented to Selim in a leather-bound volume, which contained a series of eight panoramic urban landscapes, again painted by Kapıdağlı.¹⁵ The illustrations were arranged in groups of four (fig. 4). The first set of vignettes was comprised of Istanbul and the three

↖ Figure 3: Portrait of Selim III by Konstantin Kapıdağlı. Topkapı Palace Museum Archive (TSMA), 3689. 30,5 x 45 cm.

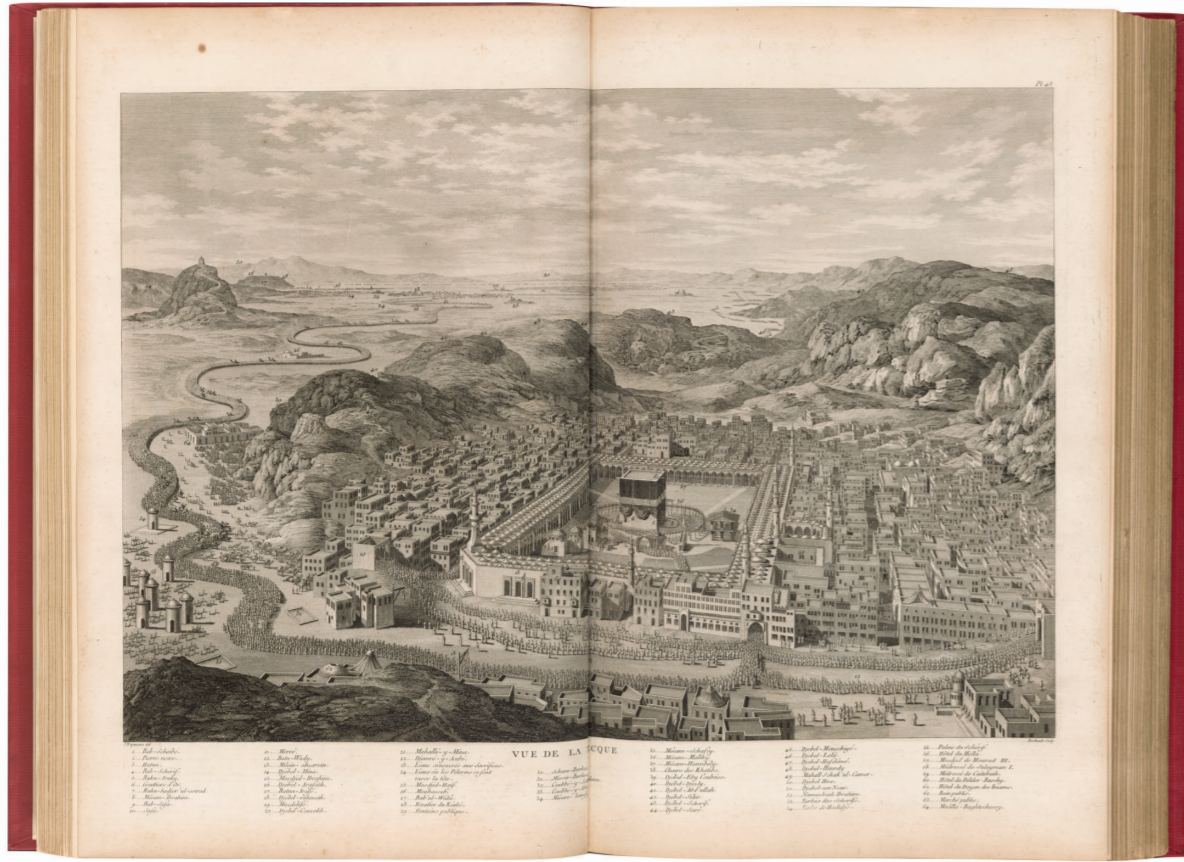
↑ Figure 4: The topographic views that were placed on the inner covers of Selim III's engraved portrait. Left page, top to bottom: Mekke, Medine, Jerusalem, İstanbul; right page, top to bottom: Bosphorus, Dardanelles, Bursa, Edirne. TSMA 3689. Each page is 30.5 x 45 cm.



holy cities of Mecca, Medina, and Jerusalem, and the second set featured panoramic views of the Bosphorus and Çanakkale straits, as well as the two former Ottoman capitals, Bursa and Edirne. These cities and places were carefully and deliberately selected to visually represent the empire. Moreover, by placing Istanbul in such company, the painter seemingly sought to align with Selim's utilization of sacred symbolism, presenting the Ottoman capital as a potential fourth sacred city.¹⁴ It is also noteworthy that the Mecca painting was a diminutive gouache rendering of a panoramic depiction of the city, which spanned two pages in the *Tableau Général* of d'Ohsson (fig. 5).¹⁵ As previously mentioned, Selim was greatly impressed by the illustrations in d'Ohsson's monumental album, so he may have requested a smaller version of this engraving from Kapıdağlı. Alternatively, the painter may have anticipated Selim's interest and produced the smaller rendition accordingly. Regardless of the reason, the incorporation of panoramic city views into this bound volume points toward a strategic interest in the representation of urban environments in this period.

VISUALIZING OTTOMAN AMBITIONS: ENGRAVINGS, MAPS, AND REFORM

Two notable illustrated travel books serve as a testament to the prevailing fascination with the depiction of urban vistas and the growing curiosity toward the Ottoman lands during the final quarter of the eighteenth century. The first book,



ayrı tasvir eder. Bu gravürlerin çoğunda, ön plandaki metruk mekânlarda vakit geçiren aylak kadın ve erkekler yer almakta, bu da Osmanlı başkentindeki oryantal yaşam tarzını yansıtmaktadır. Yunanistan'a ithaf edilen diğer iki cilttekilerle beraber bir bütün olarak düşünüldüğünde bu çizimler, sömürgeci bir bakışı yansıtmaları ve imparatorluğun egzotikleştirilmesine etkili bir şekilde katkıda bulunmaları bakımından benzerlik gösterir.

On sekizinci yüzyıl pitoresk geleneğindeki ikinci seyahat kitabı, Antoine Ignace Melling'in *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* (İstanbul ve Boğaziçi Kıyılarına Pitoresk Yolculuk) adlı eseridir.¹⁹ Bu kitap, Choiseul-Gouffier'nin eseriyle dikkat çekici gravürleri ve büyük boyutu gibi bazı özellikleri paylaşıp da kenti görsel olarak tasvir ederken kullandığı Osmanlı'ya has bakış açısıyla diğerinden önemli ölçüde ayrışır. Bu farklılık yalnızca çizimlerin içeriğinde değil, aynı zamanda manzaraların Osmanlı merkezli bir bakış açısını kasıtlı bir şekilde aktaran sıralanışı ve seçiminde de belirgindir. Albümdeki gravürlerin çoğu izleyiciyi Osmanlı

↑ Şekil 5: Mekke gravürü. 39 x 56 cm. D'Ohsson, *Tableau Général*.

↑ Şekil 6: İstanbul manzarası. 34 x 52,5 cm. Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, c. 2.

İstanbul'unun o devirdeki güncel kentsel peyzajıyla tanıştırmaya hizmet etse de, ilk altı levha kentin tarihi kuruluş mitlerine ince bir gönderme yaparak kenti coğrafi bağlamında bir bütün olarak vurgular görünmektedir.

Bozcaada'nın bir tasviriyle başlayan albüm, Çanakkale Boğazı'yla devam eder. Melling'in görsel seyahatine Bozcaada'dan başlama kararı söz konusu adanın tam karşısında konumlanan belirli bir mekânı—Alexandria Troas'ı—anımsattığı için yerel izleyicide bir nevi aşinalık hissi uyandırır. “Eski İstanbulluk” olarak adlandırılan bu yer, İstanbul'un kurucu mitolojisiyle derin bir bağa sahiptir.²⁰ Ayrıca Melling'in bu konumları kasten seçmesi, kendisinin İstanbul'un görsel temsillerinde Marmara havzasını bir bütün olarak dâhil etme eğilimine işaret eder. Bu tercih, Çanakkale Boğazı'nı Akdeniz ve Marmara Bölgesi arasında doğal bir sınır olarak kabul eden erken dönem Osmanlı Kitab-ı Bahriye geleneğiyle de örtüşmektedir.²¹ Dahası, Melling'in İstanbul'u Çanakkale Boğazı'ndan başlayarak Marmara Bölgesi'yle birlikte bir coğrafi bütünlük içinde tasvir eden ilk seyyahlardan biri olan Guillaume-Joseph Grelot gibi önceki seyyahların eserlerine aşina olması muhtemeldir. Benzer bir eğilim, Konstantin Kapıdağlı'nın yukarıda bahsi geçen deri ciltte bulunan ve



entitled *Voyage Pittoresque de la Grèce*, is a monumental three-volume work (48.5 by 32 centimeters) authored by French statesman Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier, reflecting his philhellenic interests.¹⁶ While the initial two volumes of this book center on the ancient Greek lands and monuments that were then under Ottoman rule, the final volume comprises engravings and explanations related to the expansive Marmara basin. This section encompasses diverse ancient settlements in the Troas region and the Dardanelles, ultimately culminating in Istanbul.

The section dedicated to Istanbul within the book consists of a collection of sixty-five engravings, with forty-eight of them providing visual representations of diverse individuals belonging to various social classes, each adorned with distinct attire and headgear specific to their respective backgrounds. These illustrations align with an earlier genre of costume albums that gained popularity from the sixteenth century onward.¹⁷ However, the remaining seventeen engravings set this volume apart from the traditional genre. These

↑ Figure 5: Mecca engraving from d'Ohsson's *Tableau Général de l'Empire Ottoman*, 39 x 56 cm.

↑ Figure 6: View of Istanbul from Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier's *Voyage pittoresque de la Grèce* (vol. 2-2), 34 x 52.5 cm.

illustrations uniquely capture the cityscape and individual buildings, employing the lens of picturesque aesthetics—a highly sought-after concept that gained popularity across Europe in the latter part of the eighteenth century.¹⁸ Among the seventeen engravings, five—comprising three double-page and two whole-page illustrations—depict the city from a panoramic perspective, effectively capturing its expansive landscape (fig. 6). The remaining twelve smaller engravings individually portray notable architectural structures within the capital, ranging from waterfront mansions to mosques and from barracks to palatial kiosks. Most of these engravings feature idle men and women spending time in derelict spaces in the foreground, showcasing the oriental way of life in the Ottoman capital. Collectively, these illustrations—along with those in the remaining two volumes dedicated to Greece—share similarities in reflecting a colonial gaze and effectively contributing to the exoticization of the empire.

The second travel book in the eighteenth-century picturesque tradition was Antoine Ignace Melling's *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*.¹⁹ In spite of this book sharing certain characteristics with Choiseul-Gouffier's work, such as its remarkable engravings and substantial size, it diverged significantly in its particular Ottoman perspective

Çanakkale Boğazı ile İstanbul Boğazı'nı bir çift olarak tasvir ettiği küçük ölçekli resimlerinde de gözlemlenebilir (şek. 4).

Choiseul-Gouffier'nin aksine Melling, İstanbul'a yaptığı görsel yolculuk boyunca hiçbir antik mekânı resmetmez. İstanbul'la ilk karşılaşmasını denizden gösteren, kentün güney ucundaki kara ve deniz surları ile Prens Adaları'nın görüntüsünü aktaran üçüncü ve dördüncü levhaları, ilki Kadıköy'ü (Kalkedon) ikincisi ise Bulgurlu tepelerinden İstanbul'un panoramik görüntüsünü sunan iki levha izler.²² Bu son iki levha, kentün kuruluşuna dair başka bir efsaneye yapılan bir diğer atıf olarak yorumlanabilir. Kentin tarihi boyunca Kalkedon'la ilişkilendirilen Delphi kahininin Bizantion'un "körler kentinin karşısında" kurulacağı öngörüsü, İstanbul sakinlerinin kentsel belleğine hitap etmiş olmalıdır.²³

Bu ilk altı görseli müteakip okuyucu kendisini Kız Kulesi'nden şehre doğru geniş bir açıyla bakarken bulur. Bu tasvir, Osmanlı Sarayı'na ev sahipliği yapan yarımadanın ucundaki Sarayburnu'ndan başlar ve Haliç'in iyi oranlı bir temsilini sunar. Kentin geri kalan surlarla çevrili kısmıysa pitoresk bir fon işlevi görür. Ayrıca bu manzara, Boğaz'ın Tophane'ye uzandığı ilk kısmı da içerir. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nün arşivi, bu özel görüntünün bir kara kalem çizimini barındırmaktadır (şek. 7). Melling bakan kişiyi içine çeken bu karşılaşmanın akabinde okuyucularını yönlendiren ve sıralı bir tavırla, kente Marmara Denizi'nden bir sandalla girip sahil boyunca kuzeye doğru seyahat ediyormuş hissini uyandırarak Osmanlı İstanbul'unda rehberlik etmeye devam eder. Bu okuyuculara, “Boğaz'ın dalgalarında diledikleri gibi kürek çekme özgürlüğü”²⁴ sağlar. Yolculuk boyunca okuyucu aralıklı olarak karaya çıkar ve çeşitli semtlerde dolaşır. Melling'in çizimlerine eşlik eden metinlerin bir kısmının yazarı olan Fransız haritacı Jean-Denis Barbié du Bocage izlenen rotanın bir başka önemli yönünden bahseder. Bu çizimlerin “yan yana konumlanabilecek şekilde birbirini takip ettiğini, böylelikle de emsali bulunmayan bir manzara ya da *daha doğrusu büyük bir panorama* oluşturduğunu”²⁵ ifade eder. Kitaptaki çizimlerin yanısıra, Melling aynı manzaraların yer aldığı suluboyalar da yapmıştır (kat. 16, 17). Bu kitap dışında bir hayata sahip olan eserlerin de sanatçının yaratmaya çalıştığı *büyük panoramanın* parçaları olduğu söylenebilir.²⁶

Daha önce de bahsedildiği üzere Melling'in kent tasviri kentün antik anıtları ya da kaybedilmiş eski ihtişamından ziyade mevcut görkemi ve güzelliğine odaklandığı için bu esere filhelenist bir eğilim atfedilemez. Barbié du Bocage de

açıklayıcı metninde “sanatçının amacının ülkenin mevcut durumunu tasvir etmek olduğunu”²⁷ teyit eder.²⁷ Bu ayırt edici yaklaşım Melling'i çağdaş meslektaşlarından ayırıp sultanın öncelikleri ve geniş kapsamlı hedefleriyle bağdaştırarak Selim'in bu işin üretimindeki rolünü kapsamlı bir şekilde değerlendirmeyi mümkün kılar. Hem Choiseul-Gouffier'nin hem de D'Ohsson'un işlerinden ilham alan Selim'in, okuyuculara modernleştirilmiş başkentinde panoramik bir gezi vadetmekle kalmayıp aynı zamanda kentte fiziksel olarak bulunma hissi uyandıran sürükleyici bir deneyim yaşatacak bir albüm sipariş etmeyi amaçlamış olması muhtemeldir.²⁸ Melling'in albümünün başlangıcı ve finanse edilmesini çevreleyen koşullar tam anlamıyla açıklığa kavuşmamış olsa da bu girişimin kültürel ve siyasi önemi göz önünde tutulduğunda Osmanlı sarayının bu albümün oluşmasında bir rolü olduğu düşünülebilir. İlk etapta Selim'in bu kitabı sipariş etmiş olma ihtimali bulutların üstüne yerleştirilmiş büstüne ve cildin açılış sayfalarındaki tuğrasına ilave bir anlam katar. Ancak, mali kısıtlar, değişen öncelikler ya da başka faktörler sebebiyle, proje nihayetinde yalnızca Fransız hükümetinin desteğiyle tamamlanmış gibi görünür.²⁹ Albümün finansmanını ve ortaya çıkmasını sağlayan kesin koşullar ne olursa olsun, sultanın bu iddialı sanatsal çabadan haberdar olmadığına inanmak zordur. Hatice Sultan'a yıllarca neredeyse kethüdası olarak hizmet eden Melling, ve hem ona, hem de ağabeyi olan padişaha sahil sarayları tasarlamış ve inşa etmiştir. Melling, 1800 yılı civarında sarayın gözünden düşmeden önce, Fransız mühendis ve kartograf François Kauffer ile birlikte III. Selim için Sarayburnu'nda yeni bir saray tasarlamaktadır.³⁰ Kauffer, Choiseul-Gouffier'ye Yunanistan, Küçük Asya ve İstanbul'a antik kentleri ve tarihlerini araştırmak üzere yaptığı yolculukta eşlik etmişti.³¹ Kauffer'in 1776'da üstlendiği ve 1786'da revize ettiği İstanbul'un son derece ayrıntılı ilk bilimsel haritası *Voyage pittoresque de la Grèce'de* (Yunanistan'a Pitoresk Bir Gezi) yayımlandı.³² Choiseul-Gouffier 1784'te Fransız büyükelçisi olarak İstanbul'a atandığında, Kauffer'i bir kez daha maiyetine katılmaya davet etti. Kauffer, çoğunlukla askeri geçmişe sahip çok sayıda mühendisle birlikte yeni Fransız büyükelçisine eşlik etti ve Osmanlı sarayında önemli bir saygınlık kazandı. Sorumlulukları, haritaların oluşturulmasının yanı sıra kalelerin tasarımı ve restorasyonunu da kapsıyordu.

Selim, 12 Nisan 1797 tarihinde yayımladığı bir fermanla Kauffer'in görev süresini uzatma niyetini açıkça ifade etmiştir.³³ Bu yeniden görevlendirmenin ifade edilen gerekçesi, Kauffer'in bir başka Avrupalı baniden gelecek iş tekliflerini kabul etmesini önlemektir.³⁴ Bununla birlikte, Selim'in bir diğer motivasyonunun, daha önce Kauffer'in

in visually depicting the city. This distinction is evident not only in the content of the illustrations but also in the sequence and selection of the scenes, which deliberately conveyed an Ottoman-centric viewpoint. While the majority of the engravings in the album serve the purpose of acquainting the audience with the contemporary urban landscape of Ottoman Istanbul, the initial six plates appear to place emphasis on the city as a whole in its geographical context, subtly alluding to its historical foundation myths. The album commences with a portrayal of Tenedos island, followed by a depiction of the Çanakkale Strait.

Melling's decision to commence his visual journey from Tenedos evokes a sense of familiarity among the local audience, as it recalls a specific site—Alexandria Troas—located directly opposite the aforementioned island. This location holds a deep connection to the foundational mythology of Istanbul, as it was designated as the “Eski Istanbuluk” (the prospective Istanbul).²⁰ Furthermore, Melling's deliberate selection of these locations signifies his inclination to encompass the entirety of the Marmara basin in his visual representations of Istanbul. This preference aligns with the convention of the earlier Ottoman genre of the book of the sea (*Kitab-ı Bahriye*), which regarded the Çanakkale Strait as a geographical boundary that separated the Mediterranean from the Marmara basin.²¹ Additionally, it is likely that Melling was familiar with the works of earlier travelers, such as Guillaume-Joseph Grelot, one of the first travelers who depicted Istanbul in its geographical entirety, with the Marmara region starting from the Çanakkale Strait. A similar tendency can also be observed in Kapıdağlı's small-scale paintings found in the aforementioned leather-bound volume, where he depicted the Çanakkale Strait and the Bosphorus as a pair (fig. 4).

Unlike Choiseul-Gouffier, Melling does not depict any ancient sites along his visual journey to Istanbul. The third and fourth plates, portraying his initial encounter with Istanbul from the sea, capturing the land and sea walls at the southern tip of the city and the view of the Princes' Islands, are followed by two plates, the first showcasing Chalcedon (Kadıköy) and the second offering a panoramic view of Istanbul from the hills of Bulgurlu.²² These latter two plates can be interpreted as yet another allusion to a myth regarding the foundation of the city. The Delphic oracle's directive to establish Byzantium “opposite the city of the blind,” which had been associated with Chalcedon throughout the city's history, likely resonated with the memories of Istanbul's inhabitants.²⁵

After the presentation of these six preliminary images, a wide-angle view of Istanbul unfolds from the vantage point of the Maiden's Tower, offering viewers a comprehensive introduction to the city. The depiction begins at Sarayburnu, the tip of the peninsula housing the Ottoman palace, and presents a well-proportioned representation of the Golden Horn, with the remaining walled city serving as a picturesque backdrop. Additionally, the scene captures the initial stretch of the Bosphorus, extending up to Tophane. The archive of the Istanbul Research Institute houses a pencil drawing sketch of this particular image (fig. 7). Following this immersive introduction, Melling proceeds to guide his readers through Ottoman Istanbul in a directional and somewhat sequential manner, evoking the sensation of entering the city from the Marmara Sea on a boat and journeying north along the coastline. This enables the readers “the freedom to row at their will on the wave of the Bosphorus.”²⁴ Throughout the journey, the reader intermittently disembarks and strolls through various districts. Jean Denis Barbié du Bocage, a French cartographer who authored a portion of the texts accompanying Melling's illustrations, mentions another significant aspect created by the route followed in this journey. He states that the illustrations “succeed each other in such a way that they may be placed side by side thus making up one unparalleled scene or *rather a grand panorama*.”²⁵ In addition to the illustrations in the book, Melling also made watercolors of the same views (cat. 16, 17). These works that had a life outside of the printed volume may be said to be part of the “grand panorama” that the artist strived to create.²⁶

Melling's portrayal of the city, as previously mentioned, is not attributable to a philhellenic inclination, as the focus is not on the city's ancient monuments or its lost former glory but rather on its contemporary splendor and beauty. Barbié du Bocage, too, in his explanatory text confirms that “the artist's goal was to depict the actual state of the country.”²⁷ This distinctive approach sets him apart from his contemporaneous philhellenic counterparts and harmoniously aligns with Selim's prerogatives and overarching objectives, prompting a comprehensive examination of Selim's role in the production of this work. Drawing inspiration from both Choiseul-Gouffier's and d'Ohsson's works, Selim likely aspired to commission an album that would not only offer readers a panoramic tour of his modernized capital but also create an immersive experience that evoked the feeling of being physically present in the city.²⁸ Although the exact circumstances surrounding the initiation and funding of Melling's album remain unclear, it is conceivable that the Ottoman court may have played a role in its conception, given the cultural and political significance



çizdiği haritanın Avrupa'ya yayılmadan evvel güncellenmesi arzusu olduğu da düşünülebilir. Bu uzatma, Selim'in iddialı inşaat projelerini, özellikle de İstanbul'un fiziksel dokusunu önemli ölçüde değiştireceği tahmin edilen yeni askeri külliye tamamlaması için yeterli zaman tanımak için gerekiyordu. Selim'in bu hesaplı arzusu, başkenti heybetli ve çağına uygun bir şekilde tasvir ederek Avrupalı muadillerine cazip bir imaj yansıtmayı amaçlıyordu. Bilhassa Kauffer'in haritası, III. Selim'in başkentin kentsel dokusuna yaptığı önemli müdahaleleri de içerecek şekilde, önce haritacı, ardından da Kauffer'in 1801'deki ölümünden sonra Barbié du Bocage tarafından gözden geçirilmiş ve Melling'in albümünde yayınlanmasıyla nihayete ermiştir.⁵⁵

PANORAMİK YENİDEN FETİHLER: İMPARATORLUĞUN UZAK KENTLERİNİ TEKRAR KAZANMAK

Osmanlı sarayının, ıslahatları yayma çabasının bir parçası olarak yeni inşa edilen modern yapılarını teşhir etme yoluyla İstanbul tasvirlerini yayma arzusu Avrupa'nın Osmanlı

↑ ↗ Şekil 7: Üstte: Melling'in Kız Kulesi'nden yaptığı panoramik skeç (kat. 15). Altta: Aynı çizimin bitmiş ve gravürlenmiş hali. Melling, *Voyage pittoresque*. 63,5 x 95 cm.



of such an undertaking. The possibility that Selim might have initially commissioned this book adds further meaning to his bust perched on clouds and his tughra in the volume's opening pages. However, whether due to financial constraints, shifting priorities, or other factors, the project ultimately appears to have been completed solely with French government support.²⁹ Regardless of the exact circumstances surrounding the funding and realization of the album, it is difficult to believe that the sultan was not aware of this ambitious artistic endeavor. Melling served Hatice Sultan for years as a kind of steward (*kehüda*), and he designed two waterfront palaces for her and the sultan. Before falling from the grace of the court around 1800, Melling was preparing a design for Selim III's new imperial kiosk in Sarayburnu, collaborating with the French engineer and cartographer François Kauffer.³⁰ Kauffer had accompanied Choiseul-Gouffier on his journey to Greece, Asia Minor, and Istanbul in pursuit of ancient sites and their histories.³¹ The first scientific, highly detailed map of Istanbul that Kauffer undertook in 1776 and revised in 1786 was published in *Voyage pittoresque de la Grèce*.³² When Choiseul-Gouffier was appointed as the French ambassador to Istanbul in 1784, he once again invited Kauffer to join his entourage. Along with numerous other engineers, primarily from military backgrounds, Kauffer accompanied the new French ambassador and enjoyed significant esteem within the Ottoman court. His responsibilities encompassed the creation of maps as well as the design and restoration of fortresses.

In an imperial decree issued on April 12, 1797, Sultan Selim explicitly expressed his intention to extend the tenure of Kauffer's services.³³ The stated rationale for this reappointment was to prevent Kauffer from accepting employment offers from another European patron.³⁴ However, it is plausible that Selim's motivation also encompassed his desire to modify the map previously created by Kauffer, prior to its dissemination across Europe. This extension was necessary to allow ample time for

↩ ↗ Figure 7: Top: A sketch drawn from the Maiden's Tower by Antoine Ignace Melling, (cat. 15). Bottom: The engraved and finished version of the same sketch from Melling's book, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*. 63.5 x 95 cm.

Selim to complete his ambitious construction projects, specifically the new military complexes, which were expected to significantly alter the aesthetic landscape of Istanbul. This calculated maneuver aimed to exhibit the capital in a formidable and contemporary manner, thereby projecting a compelling image to their European counterparts. Notably, Kauffer's map underwent revisions that incorporated Selim III's significant interventions in the urban fabric of the capital, initially by the cartographer himself, and subsequently by Barbié du Bocage after Kauffer's death in 1801, culminating in its publication in Melling's album.³⁵

PANORAMIC RECONQUESTS: RECLAIMING THE EMPIRE'S DISTANT CITIES

The Ottoman court's desire to disseminate depictions of Istanbul, showcasing its newly constructed modern structures as part of their efforts to promote reforms, aligned with a growing curiosity toward the Ottoman Empire in Europe. Particularly in Britain, this curiosity was a consequence of the alliance made between the two empires against the French in 1798, after Napoleon Bonaparte invaded Egypt. An advertisement in the *Britannic Magazine*, announcing that a portrait of Selim III was going to be published in their February 1799 issue and that more information on the history, political stance, and military power of the Ottoman Empire would be given in the coming months, exemplifies this interest.³⁶ It is likely that the portrait in question was a version of the one that Selim III commissioned from Kapıdağlı after his ascension, which associated the city view with the sultan. In the same year, probably triggered by this public fascination, a Scottish painter named Robert Barker who was granted letters patent by King George III to display his panoramas decided that Istanbul should be the first foreign city to be displayed in the rotunda.³⁷ Until 1801, the large-scale paintings that depicted Edinburgh, London, and several British victories in naval battles as realistically as possible were exhibited in a full circle of 360 degrees. Henry Aston Barker, Robert's son and colleague, traveled to the Ottoman capital in the final days of 1799 with the purpose of creating drawings for a panorama of the city.³⁸ Lord Elgin, who had recently assumed his role as the new ambassador of Great Britain in Istanbul in November 1799, a month prior, provided assistance to Barker in obtaining the necessary permissions from the

Osmanlı nezdindeki büyükelçiliği görevini devralmış olan Lord Elgin, büyükelçilik tercümanlarından Bay Pisani ve 1801'e kadar İstanbul'da tam yetkili bakan olarak görev yapan eski İngiliz Büyükelçisi John Spencer, Barker'a Babıâli'den gerekli izinleri almasında yardımcı oldular.³⁹ Barker'ın İstanbul'da tuttuğu günlükleri bazı Osmanlı devlet adamlarının kendisinin kentteki varlığından ve ziyaret amacından haberdar olduklarına dair kanıtlar içerir.⁴⁰ Hatta bazıları Barker'ın çizimlerini görme fırsatı bulmuştur. Padişahın Barker'ın projesine dair doğrudan bir bilgisi olup olmadığı ya da Londra'daki sergisine dair bilgilendirilip bilgilendirilmediği belirsizliğini korumaktadır. Ancak Selim'in en azından bu dönemde ortaya çıkan ve bir mekânı yüksek bir gerçekçilik duygusu ile tasvir ederek seyirciyi gerçekten de o mekândaymiş gibi hissettiren temsil pratiğinden haberdar olduğuna inanıyorum.

Barker'ın Londra'ya döndüğü ve Selim'in Fransız güçlerinin yenilgisi akabinde kendisini Mısır'ın ikinci fatihi ilan ederek unvanlarına "gazi"yi eklediği yıl olan 1801'de, padişah Konstantin Kapıdağlı'ya bir dizi resim sipariş etti. Bunlar arasında Rahmaniye, Reşid, İskenderiye ve Kahire gibi çeşitli Mısır kentlerinin yanı sıra kaleler ile İngiliz, Fransız ve Osmanlı kuvvetleri arasında gerçekleşen savaşların tasvirleri bulunuyordu. Selim çizimlerin yüksek bir noktadan ve mümkün olduğunca doğru bir şekilde yapılmasını bilhassa emretti. Konstantin gerekli taslak ve çizimleri yapmak üzere Mısır'a gönderildi. Raşid ve Kahire için yaptığı çizimlerin lejantlarını içeren bir arşiv belgesinde Raşid'e dair dokuz, Kahire'ye dair altmış dört başlık bulunur.⁴¹ Son derece ayrıntılı olan lejant maddeleri incelendiğinde Konstantin'in Mısır panoramasını titizlikle hazırladığı açıkça anlaşılır.

Konstantin'in, muhtemelen atölyesinde daha ayrıntılı ve tashih edilmiş resimler üretmek üzere çizdiği ilk taslaklarıyla birlikte başkente dönmesinin ardından Selim ikinci bir portresiyle yirmi sekiz Osmanlı padişahının tasvirlerini içeren bir albüm sipariş eder. Albümdeki portreler Selim'in 1793 tarihli portresine benzer bir biçimde her bir görsele bir vinyet iliştilmiş olarak hazırlanır. Bu vinyetler askeri zaferler, mimari siparişler ya da her padişahla ilişkili olayları resmetmektedir. Selim'in kendi vinyeti bu defa evvelki portresinde bulunan Topçu Kışlası'nın yerine en önemli ve yakın tarihli başarılarına dair bir kolaaj niteliğindedir (şek. 8). Kompozisyonun ön planında, Selim'in modern ordusuna



mensup bir grup asker yeni üniformaları içerisinde tasvir edilmiştir. Modern top ve teçhizatlar kullanan bu askerlerin disiplinli ve sıkı bir talim yaptığı görülür. Arka planda ise Üsküdar Kışlası, Selimiye Camii, önünde yeni inşa edilmekte olan gemiler ile Tersane-i Amire bir kolaaj olarak tasvir edilmiştir. En sağ köşede üç piramidal kütle dikkat çeker.⁴² Bu piramitler muhtemelen III. Selim'in Mısır'ı "yeniden fethini" simgelemektedir. Kapıdağlı'nın Kahire'deki piramitleri tasvirine dair fikir sahibi olmak için, Mısır'ın ilk Osmanlı fatihi olan I. Selim'in portresinin incelenmesi elzemdir (şek. 9). I. Selim'in vinyetinin ön planında imparatorluk topraklarına kattığı kutsal kentler Mekke, Medine ve Kudüs'ü temsil eden üç anahtar yer alır. Kapıdağlı'nın eseri daha yakından incelendiğinde, bu resmin onun kapsamlı bir biçimde çizdiğini bildiğimiz Kahire panoramasının küçültülmüş bir versiyonu olduğu ortaya çıkar. Oldukça küçük ölçekli olmasına rağmen, tasvir edilen ve yakından bakıldığında titiz fırça darbeleri olarak görünen tüm anıtlar kolaylıkla ayırt edilebilmektedir. Ayrıca resmin ön planında bir tepenin üzerinde duran üç kişi görülür ki bunlar, Kapıdağlı'nın Kahire çizimindeki lejantta sıralanan üç kişiyle kusursuz biçimde eşleşir: Konstantin (sanatçının kendisi), Hacı Ali (Kahire'nin anıtlarının doğru bir biçimde resmedilmesini sağlayan yerel rehber) ve bir personel.

III. Selim'in önde gelen Mısır kentlerinin panoramik görüntülerini, kısa süre de olsa işgal edilen topraklarını



Sublime Porte, along with Bartolomeo Pisani, an interpreter at the British Embassy, and John Spencer, the former British ambassador who continued to serve in Istanbul as minister plenipotentiary until 1801.³⁹ Barker's diaries, which he kept in Istanbul, contain evidence that certain Ottoman statesmen were aware of his presence in the city and the purpose of his visit.⁴⁰ Some even had the opportunity to view his drawings. While it remains uncertain whether the sultan himself had direct knowledge of Barker's project or was informed about the subsequent exhibition in London, I believe he was at least aware of the contemporary practice of representing a location through drawings that aimed to capture a heightened sense of realism, thereby invoking a feeling of presence within the depicted space.

In 1801, the year Barker went back to London and the year Selim added "gazi" (warrior for the faith) to his titulature, declaring himself the second conqueror of Egypt after the French forces were defeated, the sultan commissioned a series of paintings from Kapıdağlı. These paintings included depictions of various Egyptian cities, including Rahmaniya, Rashid, Alexandria, and Cairo, as well as fortresses and portrayals of the battles fought between the British, French, and Ottoman forces. Selim specifically ordered the drawings

to be made from a high vantage point and as accurately as possible. Kapıdağlı was sent to Egypt to produce the necessary drafts and drawings. There is an archival document that contains the legends of his drawings for Rashid and Cairo, the former consisting of nine entries, while the latter encompasses sixty-four entries.⁴¹ Judging by the detailed names marked on the legend, it is apparent that Kapıdağlı's panorama of Cairo must have been meticulously crafted.

Following Kapıdağlı's return to the capital, likely with his initial drafts to create more detailed and refined paintings in his atelier, Selim commissioned a second portrait of himself and an album featuring depictions of all twenty-eight Ottoman sultans. The portraits in the album were executed in a manner similar to Selim's 1793 portrait, with a vignette incorporated into each image. These vignettes portrayed military triumphs, architectural commissions, and events associated with each sultan. This time, Selim's own vignette showcased a collage of his most notable and recent achievements, replacing the artillery barracks present in his earlier portrait (fig. 8). The foreground of the composition featured the soldiers of Selim's new modern army equipped with uniforms, advanced artillery, and modern equipment, engaged in rigorous training, executed with precision and discipline. In the background, there existed a collage of the Üsküdar barracks, the Selimiye Mosque, the imperial arsenal with newly constructed ships, and three pyramidal masses in the far-right corner.⁴² These pyramids likely symbolized Selim III's recent "reconquest" of Egypt. To gain insight into Kapıdağlı's depiction of the pyramids in Cairo, an examination of Selim I's portrait proves essential, as Selim I was the initial Ottoman conqueror of Egypt (fig. 9). His vignette beneath the portrait showcased a city view of Cairo, symbolizing his conquest. Notably, the foreground of Selim I's vignette featured three keys, representing the holy cities of Mecca, Medina, and Jerusalem, which he incorporated into the empire's territories. Upon closer inspection of Kapıdağlı's work, it becomes evident that this painting represents a scaled-down version of his intricate panorama of Cairo. Despite the smaller scale, all the depicted monuments remained easily discernible, appearing as meticulous brushstrokes when viewed up close. Significantly, the vignette portrayed three legible figures standing atop a hill, which matched perfectly with the three people listed in the legend of Kapıdağlı's Cairo drawing: the artist himself, Hacı Ali (a local guide who provided an accurate portrayal of Cairo's monuments), and a staff member.

I argue that Selim III strategically commissioned panoramic views of prominent Egyptian cities to advance his territorial

↑ Şekil 8: Konstantin Kapıdağlı'nın III. Selim portresi. T SMA 121/97. 39 x 26 cm.

↗ Şekil 9: Konstantin Kapıdağlı'nın I. Selim portresi. T SMA 121/79. 39 x 26 cm.

↖ Figure 8: Portrait of Selim III by Konstantin Kapıdağlı. T SMA 121/97. 39 x 26 cm.

↑ Figure 9: Portrait of Selim I by Konstantin Kapıdağlı. T SMA 121/79. 39 x 26 cm.

sahiplenmek ve daha geniş bir bölgede otoritesini sağlamlaştırmak amacıyla stratejik olarak sipariş ettiğini düşünüyorum.⁴³ Bu niyet, başkentin fiziki görünümü ve temsillerini zekice kullanmasıyla mükemmel bir uyum içerisindedir. Selim, Napoleon Bonaparte’ın Mısır’ı 37 ciltlik *Description de l’Égypte*’in (Mısır’ın Tasviri) oluşmasına yol açan sanatçılar, arkeologlar ve bilim insanlarından oluşan bir maiyetle işgal ettiği ve İngilizler’in hem deniz zaferlerini hem de Kahire ve İstanbul’un kent manzaralarını Londra’da panoramik bir formatta sergilediği bir dönemde görsel iletişimin imparatorluğunu ayakta tutmadaki giderek artan önemini ve etkisini keskin bir şekilde kavradığını göstermiştir.⁴⁴ Büyük duvar resimlerinden sultanların portrelerini süsleyen vinyetlere kadar farklı ölçeklerde çizilen başlıca Osmanlı kentlerinin panoramik resimleri Selim tarafından etkili biçimde kullanılmış, bu şekilde modern bir imparatorluk imgesi yaratılabilmiştir. Stratejik olarak kendisini bu şehirler ve onların görsel temsilleriyle ilişkilendiren Selim, dönemin hakim hassasiyetlerinden de faydalanarak Avrupa ve Osmanlı izleyicisinin ilgi ve isteklerine de hitap edebilmiştir.

Çeviren: Can Gümüş İspir

- Örneğin, Jean Baptiste Vanmour, 1699’da Fransız elçisi Marquis Charles de Ferriol’e İstanbul’da eşlik etmiş, aynı zamanda diğer pek çok yabancı elçilik ve Osmanlı devlet adamı için de çalışmıştı. Philipp Franz Gudenus I. Mahmud’un (h. 1730-1754) sarayında Avusturya Elçiliği’nin bir üyesi olarak görev yapmıştı. İstanbul’da dokuz sene ikamet eden Antoine de Favray, Vergennes Kontu Charles Gravier ile yakın ilişki içindeydi. İtalyan Luigi Mayer (1755-1803) İstanbul’daki İngiliz Elçisi Sir Robert Ainslie tarafından istihdam edilmiş ve görevi boyunca sanatsal üretimler gerçekleştirmişti. Ayrıca, diğer pek çok sanatçı gibi Michel-François Préalux ve Jean-Baptiste Hillair, Choiseul-Gouffier’nin baniliğinde çizer olarak çalıştı. Tüm bu yetenekli sanatçılar on sekizinci yüzyıl boyunca İstanbul’un kapsamlı kent manzara resimlerini ürettiler. İstanbul’daki diplomatik makamlar ile sanatçılar arasındaki ilişkiye dair daha fazla bilgi için bkz. Barış Kıbrıs, haz., *Intersecting Worlds: Ambassadors and Painters* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2014).
- İstanbul’un panoramik manzaralarının yer aldığı gündelik eşyalara dair bkz. Tarkan Okçuoğlu, *Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi, 18. ve 19. Yüzyıllar* (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2020); *Bir Reformcu Şair ve Müzisyen: Sultan III. Selim Han* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2008).
- A. L. Castellan, *Lettres Sur La Grece, L’Hellespont et Constantinople, Part 1*, (Paris: Chez H. Agasse, 1811), 75.
- Topkapı Sarayı’nda I. Abdülhamid (h. 1774-1789), III. Selim (h.1789-1807) ya da Mihrişah Valide Sultan (ö. 1805) dairelerinin duvarlarında yer alan topografik manzaralar iyi birer örnek olabilir. Bu eğilim ilk olarak Osmanlı başkentinde ilgi görmüş, sonrasında etkisi taşraya yayılmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. Günsel Renda, “Wall Paintings in Turkish Houses,” *Fifth International Congress of Turkish Art, Budapest 23-28 September 1975* (Budapeşte: Akademia Kiado, 1978), 711-735; ayrıca bkz. Okcuoğlu’nun bu katalogda yer alan makalesi.

- Mouradgea D’Ohsson, *Tableau Général de l’Empire Othoman*, 3 cilt (Paris: De L’Imprimerie de Monsier, 1787-1820).
- BOA, HAT. 239/13309.
- Hurmuzaki koleksiyonundaki bir mektuba göre, mevcut padişahın (III. Selim) istenmediğine dair notlar bulunmuştur. Bkz. Aysel Yıldız, “Vaka-yı Selimiyye or The Selimiyye Incident: A Study of The May 1807 Rebellion” (Doktora tezi, Sabancı Üniversitesi, 2008), 119.
- Nizam-ı Cedit reformlarına dair bkz. Stanford J. Shaw, *Between Old and New: Ottoman Empire Under Selim III, 1789-1807* (Cambridge: Harvard University Press, 1971); Enver Ziya Karal, *Selim III’ün Hatt-ı Hümayunları, Nizam-ı Cedit 1789-1807* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988); Besim Özcan, “Sultan III. Selim devri ıslahat hareketleri (Nizam-ı Cedit),” *Osmanlı Ansiklopedisi*, c.7 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2000), 671-683; Fatih Yeşil, “Nizam-ı Cedit,” *Selim III: Istanbul at a Turning Point Between Two Centuries*, der. Coşkun Yılmaz (İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti, 2010), 103-122; Kahraman Şakul, “Nizam-ı Cedit Düşüncesinde Batılılaşma ve İslami Modernleşme,” *Divan* 19 (2005): 117-150; Ergin Çağman, *III. Selim’e Sunulan Islahat Lâyihaları* (İstanbul: Kitabevi, 2010); Yunus Koç ve Fatih Yeşil, *Nizam-ı Cedit Kanunları (1791-1800)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2012).
- Carter V. Findley, *Enlightening Europe on Islam and the Ottomans: Mouradgea d’Ohsson and His Masterpiece* (Leiden: Brill, 2019), 29; Günsel Renda, “Illustrating the Tableau Général de l’Empire Othoman,” *The Torch of the Empire: Ignatius Mouradgea d’Ohsson and the Tableau Général of the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*, der. Sture Theolin (İstanbul: Yapı Kredi, 2002), 59-75; Günsel Renda ve Carter Vaughn Findley, “Comments on Engravings in D’Ohsson’s Tableau Général de l’Empire Othoman,” *The Torch of the Empire*, 205-217.
- Rus savaşı biter bitmez Selim’in mevcut iki askeri grubun yeniden düzenlenmesini ve bunlar için sırasıyla Hasköy ve Tophane’de iki ayrı kışla inşa edilmesini emrettiği ifade edilmelidir. 1793’te Tophane Kışlası’nın yeni genişleme projeleri (*resm*) padişaha henüz sunulmuştu. *Resm* kavramı kışla kompleksinin Selim’in onarımlarından evvelki bir tasviri ya da önerilen projenin sanatsal bir temsili olarak yorumlanabilir. Selim devrinde kışlaların inşasına dair daha fazla bilgi için bkz. A. Hilal Uğurlu, “III.Selim’in İstanbul’u: Siyâsî ve Askerî Dönüşümler Işığında İmar Faaliyetleri” (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2012).
- Elbette, Avrupalı izleyicileri etkilemenin daha doğrudan bir yolu, başkentteki temsilcilerinin çeşitli camileri, imparatorluk bahçelerini ve hatta sarayları ziyaret ederek ilk elden izlenimler edinmelerini sağlamaktır. Arşiv belgeleri, bu gezintilere çeşitli durumlarda izin verildiğini gösterir. 1800’de imparatorluk bahçeleri ile Çırağan ve Beşiktaş saraylarını ziyaret etmesi için bir Rus generaline; 1803’te birkaç saray için bir Fransız elçisine; 1804’te Topkapı ve Çırağan saraylarını görmesi için bir İngiliz elçisine; 1805’te Topkapı Sarayı’nı, Beşiktaş Sarayı’nı ve Sultan Selim’in kız kardeşlerinin saraylarından birini ziyaret etmesi için bir Fransız temsilcisine izin verilmiştir.
- Portrenin altında “Dessiné par Constantin Capou-Daghle Ottoman Sujet L’année 1208 Gravé par L’Schiavonetti à Londres” yazısı görünmektedir (şek. 3). Ayrıca bkz. Günsel Renda, “Ressam Kostantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler,” *19. Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı* (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği,1996), 139-162.
- Selim’in onayını takiben, gravürlenip kopyalanmış portrenin altmış nüshası önde gelen devlet erkânı, elçilikler ve ağırlıklı olarak Avrupalı hükümdarlar arasında dağıtıldı. Takip eden yıllarda, ek nüshalar talep edildi ve diğer alıcılara dağıtıldı. Bkz. BOA, TSMA.e. 255/47; TSMA.e. 255/48, Renda, “Ressam Kostantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler.”
- A. Hilal Uğurlu, “The Role of ‘Sacreds’ in the Political Agenda of the ‘Reformist’ (Müceddid) Ottoman Sultan Selim III,” *Sacred Spaces + Urban Networks*, der. Ayşe Hilal Uğurlu ve Suzan Yalman (İstanbul: ANAMED, 2019), 105-118.
- Findley, *Enlightening Europe on Islam and the Ottomans*, 67; Renda, “Ressam Kostantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler”.
- Marie-Gabriel, comte de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, c. 1 (Paris: [Barbou], 1782); c. 2/1 (Paris: [Eberhard], 1809); c. 2/2 (Paris: J.J. Blaise, 1822 [Choiseul-gouffier 1817’de vefat ettiğinden, ölümünden sonra])

reclamation efforts and consolidate his authority within the wider region.⁴⁵ This agenda perfectly harmonizes with his astute utilization of the physical appearance of his capital and its representations. At a time when Napoleon Bonaparte invaded Egypt with an entourage of artists (leading to the creation of the thirty-seven-volume *Description de l’Égypte*), archaeologists, and scientists, and when the British were displaying both their naval victories and the city views of Cairo and Istanbul in panoramic format in London, Selim demonstrated a keen understanding of the burgeoning importance and influence of visual media in upholding his empire.⁴⁴ Employing panoramic images encompassing significant Ottoman cities across diverse scales, ranging from intricate topographic landscapes to grand wall paintings and vignettes adorning imperial portraits, Selim effectively projected the image of a modern empire. By strategically associating himself with these cities and their visual representations to promote his political ambitions, Selim tapped into the prevailing sentiments of the era, resonating with the interests and aspirations of the European and Ottoman audiences.

- For instance, Jean Baptiste Vanmour accompanied Marquis Charles de Ferriol, the French ambassador, to Istanbul in 1699, where he also worked for various foreign ambassadors and Ottoman statesmen. Philipp Franz Gudenus served as a member of the Austrian embassy at the court of Sultan Mahmud I, who ruled from 1730 to 1754. Antoine de Favray, who resided in Istanbul for nine years, enjoyed close association with French ambassador Charles Gravier, comte de Vergennes. Luigi Mayer was employed by Sir Robert Ainslie, the British ambassador in Istanbul, and produced artistic works during his tenure. Additionally, artists such as Michel-François Préalux and Jean-Baptiste Hillaire, among others, served as draftsmen under the patronage of Comte Auguste de Choiseul-Gouffier. All of these talented artists produced sweeping cityscape paintings of Istanbul during the eighteenth century. For further information regarding the relationships between diplomatic missions in Istanbul and artists, see: Barış Kıbrıs, ed., *Intersecting worlds: Ambassadors and Painters* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2014).
- For examples of daily-life objects with panoramic landscapes of Istanbul, see: Tarkan Okçuoğlu, *Hayal ve Gerçek Arasında: Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi, 18. ve 19. Yüzyıllar* (İstanbul: İstanbul Research Institute, 2020); *Reformer, Poet, and Musician: Sultan Selim Han III* (İstanbul: Ministry of Culture and Tourism, 2008).
- Antoine-Laurent Castellan, *Lettres sur la Grece, L’Hellespont et Constantinople, Part 1* (Paris: Chez H. Agasse, 1811), 75.
- The topographical views painted on the walls of the private quarters of Abdul Hamid I (r. 1774-1789), Selim III (r. 1789-1807), or Mihrişah Valide Sultan (d. 1805) in the Topkapı Palace might be good examples. This trend initially gained traction within the Ottoman capital and subsequently extended its reach to the provinces. For further information, see: Günsel Renda, “Wall Paintings in Turkish Houses,” *Fifth International Congress of Turkish Art* (Budapest: Akademia Kiado, 1978), 711-735; Tarkan Okçuoğlu’s article in this volume.
- Ignatius Mouradgea d’Ohsson, *Tableau Général de l’Empire Othoman*, 3 vols (Paris: De L’Imprimerie de Monsier, 1787-1820).
- BOA HAT 239-13309.

- According to one letter in the Hurmuzaki collection, notes were found that declared that the current sultan (Selim III) had become undesirable. Quoted in Aysel Yıldız, “Vaka-yı Selimiyye or the Selimiyye Incident: A Study of the May 1807 Rebellion” (unpublished PhD dissertation, Sabancı University, 2008), 119.
- On *Nizam-ı Cedit* reforms, see: Stanford J. Shaw, *Between Old and New: The Ottoman Empire Under Selim III, 1789-1807* (Cambridge, MA: Harvard University Press,1971); Enver Ziya Karal, *Selim III’ün Hatt-ı Hümayunları, Nizam-ı Cedit 1789-1807* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988); B. Özcan, “Sultan III. Selim devri ıslahat hareketleri (Nizam-ı Cedit),” in *Osmanlı Ansiklopedisi*, vol. 7 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2000), 671-683; Fatih Yeşil, “Nizam-ı Cedit,” in *Selim III: Istanbul at a Turning Point Between Two Centuries*, ed. Coşkun Yılmaz (İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti, 2010), 103-122; Kahraman Şakul, “Nizam-ı Cedit Düşüncesinde Batılılaşma ve İslami Modernleşme,” *Divan* 19 (2005): 117-150; Ergin Çağman, *III. Selim’e Sunulan Islahat Lâyihaları* (İstanbul: Kitabevi, 2010); Yunus Koç and Fatih Yeşil, *Nizam-ı Cedit Kanunları (1791-1800)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2012).
- Carter V. Findley, *Enlightening Europe on Islam and the Ottomans: Mouradgea d’Ohsson and His Masterpiece* (Leiden: Brill, 2019), 29; Günsel Renda, “Illustrating the Tableau Général de l’Empire Othoman,” in *The Torch of the Empire: Ignatius Mouradgea d’Ohsson and the Tableau Général of the Ottoman Empre in the Eighteenth Century*, ed. Fatma Canpolat (İstanbul: Yapı Kredi Kultur Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A. S.: 2002), 59-75; Günsel Renda and Carter Vaughn Findley, “Comments on Engravings in d’Ohsson’s *Tableau Général de l’Empire Othoman*,” In *The Torch of the Empire*, 205-17.
- It should be noted that as soon as the Russian war ended, Selim ordered the reorganization of two existing military groups and the construction of their separate barrack complexes in Hasköy and Tophane respectively. In 1793, the new expansion projects (*resm*) of the Tophane Barracks had been recently presented to the sultan. The term “resm” could be interpreted as either a depiction of the barracks complex prior to Selim’s renovations or as an artistic representation of the proposed project. For further information on construction of barracks during the Selimian era, see: A. Hilal Uğurlu, “III. Selim’in İstanbul’u: Siyâsî ve Askerî Dönüşümler Işığında İmar Faaliyetleri” (PhD Dissertation, İstanbul Technical University, 2012).
- Of course, a more direct way to impress the European audiences was to let their representatives in the capital receive firsthand impressions by visiting various mosques, imperial gardens, and even palaces. Archival documents reveal that permission for these tours was bestowed in numerous cases: to a Russian general for visits to the imperial gardens and the Çırağan and Beşiktaş palaces in 1800, to a French envoy for several palaces in 1803, to an English envoy to see the Topkapı and Çırağan palaces in 1804, and to a French deputy to visit the Topkapı Palace, Beşiktaş Palace, and one of the palaces of Sultan Selim’s sisters in 1805.
- The inscription “Dessiné par Constantin Capou-Daghle Ottoman Sujet L’année 1208 Gravé par L’Schiavonetti à Londres” is visible below the portrait (fig. 3). Also see Günsel Renda, “Ressam Kostantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler” in *19. Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı* (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği,1996), 139-162.
- After the approval of Selim, sixty copies of the engraved and copied portrait were printed and dispersed among notable dignitaries, embassies, and predominantly to monarchs of European countries. In subsequent years, additional copies were ordered and distributed to other recipients. See BOA TSMA.e. 255-47; TSMA.e. 255-48; Renda, “Ressam Kostantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler.”
- A. Hilal Uğurlu, “The Role of ‘Sacreds’ in the Political Agenda of the ‘Reformist’ (Müceddid) Ottoman Sultan Selim III,” in *Sacred Spaces and Urban Networks*, eds. A. Hilal Uğurlu and Suzan Yalman (İstanbul: ANAMED, 2019), 105-118.
- Findley, *Enlightening Europe on Islam and the Ottomans*, 67; Renda, “Ressam Kostantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler.”
- Marie-Gabriel, comte de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, vol. 1 (Paris: [Barbou], 1782); vol. 2, part 1 (Paris: [Eberhard], 1809); vol. 2, part 2 (Paris: J. J. Blaise, 1822).
- For costume albums, see: Elisabeth A. Fraser, “The Ottoman Costume Album as Mobile Object and Agent of Contact,” in *The Mobility of People and Things in the Early Modern Mediterranean: The Art of Travel*, ed. Elisabeth A. Fraser (New York: Routledge, 2019), 91-114; Gwendolyn Colloço, “Dressing a City’s

III. SELÂM DÖNEMİ OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA KENTSEL ALANZARALARIN PROPAGANDA KUDRETİ

17. Kıyafet albümlerine dair bkz. Elisabeth A. Fraser, “The Ottoman Costume Album as Mobile Object and Agent of Contact,” *The Mobility of People and Things in the Early Modern Mediterranean: The Art of Travel*, der. Elisabeth A. Fraser (New York: Routledge, 2019), 91–114; Gwendolyn Collaça, “Dressing a City’s Demeanour: Ottoman Costume Albums and the Portrayal of Urban Identity in the Early Seventeenth Century,” *Textile History* 48, no. 2 (Nov. 2017): 248–267; Metin And, *Istanbul in the Sixteenth Century: The City, The Palace, Daily Life* (İstanbul: Akbank, 1994).

18. Pitoresk estetik, mimarinin ve manzaranın görsel niteliklerinin—uyumlu bir biçimde bir araya getirildiklerinde—takdir edilmesiyle nitelenir. “Pitoresk”in anlamına dair tartışmalar ilk olarak üç etkili ismin öncülüğünde geç on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır: William Gilpin, Uvadale Price ve Richard Payne Knight. Bkz. William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, (Londra: R. Blamire, 1792); Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful* (Londra: J. Robson, 1794); Richard Payne Knight, *The Landscape: A Didactic Poem in Three Books* (Londra: W. Bulmer & Co., 1794). Bu teorisyenlerin pitoreske dair fikirleri W. Marshall tarafından algılanan gerçekliğin eksikliği ve sosyal ilişkilerin reddi hasebiyle eleştirilmiştir, bkz. William Marshall, *A Review of the Landscape, a Didactic Poem: Also of an Essay on the Picturesque, Together with Practical Remarks on Rural Ornament* (Londra: G.Nicol, 1795). Konunun tarihsel bağlamındaki güncel değerlendirmeleri için, bkz. David S. Miall, “Representing the Picturesque: William Gilpin and the Laws of Nature,” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 12, no. 2 (2005): 75–93; Mavis Batey, “The Picturesque: An Overview,” *Garden History* 22, no. 2 (1994): 121–132; Sean P. Smith, “Aestheticising Empire: The Colonial Picturesque as a Modality of Travel,” *Studies in Travel Writing* 23, no. 3 (2019): 280–297.

19. Antoine Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* (Paris: Treuttel et Würtz, 1819).

20. Bkz. Stefanos Yerasimos, *Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012); Glen Bowersock, "Old and New Rome in the Late Antique Near East," *Transformations of Late Antiquity: Essays for Peter Brown*, Philip Rousseau ve Manolis Papoutsakis (Farnham: Ashgate, 2009), 37–49.

21. Merve Yıldırım Özbaş, “Depiction of Dardanelles and its coastal area in the 17th century” (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2023). *Kitab-ı Bahriye* için bkz. Svatopluk Soucek, *Pirî Reis and Turkish Mapmaking after Columbus* (İstanbul: Boyut, 2013).

22. Melling’in kitabında, “İstanbul’un Üsküdar’ın üstünde Bulgurlu tepesinden alınmış genel görünümü” (Vue générale de Constantinople, prise depuis la montagne du Boulgourlou, au-dessus de Scutari) başlıklı altıncı çiziminin, Giovanni Andrea Vavassore ve Guillaume-Joseph Grelot gibi İstanbul’u tasvir eden evvelki seyahatların yine şehrin doğusundan çizilmiş resimleri ile benzerlik gösterdiği düşünülebilir. Ancak Vavassore ve Grelot gökyüzünde tam tanımlanmamış bir noktadan şehrin tümünü görme çabasındayken, Melling Bulgurlu’da tanımlı bir noktadan geniş açılı ve gerçekçi bir tasvir çizme peşindedir.

23. İrad Malkin ve Nino Shmueli, “The ‘city of the blind’ and the founding of Byzantium,” *Mediterranean Historical Review* 3, no. 1 (1988), 21–36; P.G. İncicyan, *18. Asırda İstanbul*, çev. Hrand D. Andreaşyan (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1976), 60.

24. “Foreign Literature,” Sun (London), 13 Aralık 1821, Perşembe, 1.

25. Vurgu yazara aittir. Melling, *Voyage pittoresque*, 12.

26. Pera Müzesi koleksiyonunda yer alan ve *Tam Yerinde* kapsamında sergilenen Melling imzalı suluboya İstanbul resimlerine ek olarak yakın zamanda sanatçının iki suluboya resmine daha denk geldim: ilki, Hülya Bilgi ve Dr. Fani-Maria Tsigakou’nun küratörlüğünde Galata Rum Okulu’nda açılan *Aziz İstanbul* sergisinde, diğeri ise özel bir koleksiyonda yer alıyordu. Tüm bu orijinal suluboyalar ve yazıda bahsi geçen Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu’nda yer alan eskiz ya Melling’in kitabında kullanmak üzere çizdiği resimlerin eskizi niteliğindedir, ya da kitap için yapılan resimlerden yeniden üretilmiştir. Bu pratik yaygındı ve bu dönemde pragmatik bulunuyordu. Aynı sanat eserinin farklı boyut ve tekniklerle yapılmış uygulamalarını içeren benzer uygulamalar hem Konstantin Kapıdağlı’nın bu yazıda örneklenen resimlerinde, hem de Henry Aston Barker’in panoramalarında

gözlemlenebilir. Örneğin Barker’ın İstanbul’da çizdiği iki panoramadan 0,55 x 4 metrelik bir tanesi sekiz plaka halinde küçük formatta basılmış, 9 x 27 metrelik devasa bir versiyonu ise Leichester Square’daki Rotunda’da sergilenmiştir.

27. Melling, *Voyage pittoresque*, 13.

28. Melling İstanbul’da ileride yayınlanmasını istediği albümü için ayrıntılı şehir manzaraları üretirken, Selim’in bostancıbaşısı, padişahın emriyle bir defter hazırlıyordu. Sarayburnu’ndan başlayıp Haliç ve Boğaz kıyılarını takip ederek devam eden bu anlatım, İstanbul’un adeta yazılı bir panoramasını çizerek, arazi kullanımı ve kıyılarda yaşayanlar hakkında detaylı bilgiler veriyordu. Kitabın III. Selim’in saltanatı boyunca düzenli aralıklarla tekrar tekrar gözden geçirilmesi ve güncellenmesi, padişahın şehir üzerindeki kontrolü sağlama ve sürdürme konusundaki istikrarlı çabasının bir kanıtıdır. Bostancıbaşı defterlerinin yayınlanmış bazı örnekleri için bkz. Reşad Ekrem Koçu haz., *Bostancıbaşı Defterleri* (İstanbul: İstanbul Enstitüsü, 1958); Şevket Rado haz., *Bostancıbaşı Defteri: 1802 Yılında Boğaziçi ve Haliç Kıyılarında Kimler Otururdu?* (İstanbul: Hayat Tarih Mecmuası, 1972); Murat Bardakçı haz., *Üçüncü Selim Devrine Ait Bir Bostancıbaşı Defteri* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2013). Bostancıbaşı defterlerinin bir incelemesi için bkz. Murat Güvenç ve Ayşe Nur Akdal, “Mapping the Bostancıbaşı (Chief Gardener) Registers (1800–1803): An Exploratory Study of Socio-Spatial Differentation on the Shorelines of Early Modern İstanbul” *Spatial Webs: Mapping Anatolian Pasts for Research and the Public*, der. Christopher H. Roosevelt (İstanbul: ANAMED, 2021), 151–177.

29. Melling, *Voyage pittoresque*, 6–8.

30. Frédéric Hitzel, Jacques Perot ve Robert Anhegger, *Hatice Sultan İle Melling Kalfa Mektuplar* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001), 15.

31. François Kauffer’in hayatı ve eserleri için bkz. Frédéric Hitzel, “François Kauffer (1751?–1801): Ingénieur–cartographe français au service de Selim III,” *Science in Islamic Civilisation*, der. Ekmeleddin İhsanoğlu ve Feza Günergun (İstanbul: IRCICA, 2000), 233–243; Mitia Frumin, “François Kauffer (1751–1801): Le destin d’un Cartographe Français au service de l’étranger,” *CFC* 207 (2011), 95–106.

32. Mary Pedley, “Enlightenment Cartography at the Sublime Porte: François Kauffer and the Survey of Constantinople,” *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies* 39 (2012): 29–59.

33. BOA, HAT. 185/8605.

34. Esasında Osmanlı sarayının korkusu yersiz değildi. Nitekim Kauffer, Osmanlı İmparatorluğu’na hizmet ederken Rus İmparatorluğu’na da haritalar ve bilgiler sağlıyordu. Konuya dair daha fazla bilgi için bkz. Frumin, “Francois Kauffer: at home among strangers, a stranger at home. The fate of a cartographer in foreign service in the age of empires,” *Восточный архив* 2, no. 24 (2011): 15–23.

35. Tanınmış bir kartograf olan ve Melling’in albümünün metinsel içeriğine mühim katkılar yapan Barbié du Bocage, “Kauffer’in [Boğaz için yaptığı çizimin] düzgün bir kopyasını özenle yaptı ve bu İstanbul’da kaldı,” der. Bkz. Melling, *Voyage pittoresque*, 19.

36. *The London Chronicle for The Year 1799* (Londra: G. Woodfall, 1799), 85;183.

37. Barker’in panorama sergilerine dair daha fazla bilgi için bkz. Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, çev. Deborah Lucas Schneider (New York: Zone Books, 1997); Markman Ellis. “‘Spectacles within doors’: Panoramas of London in the 1790s,” *Romanticism* 14, no. 2 (2008): 133–148. Barker’ların Rotunda’sındaki İstanbul sergisine odaklanan çalışmalar için bkz. Denise Blake Oleksijczuk, *The First Panoramas: Visions of British Imperialism*, (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2011); Namık Erkal’ın bu katalogda yer alan makalesi.

38. Henry Aston Barker’ın eskizleri ve günlükleri için bkz. National Library of Scotland, MSS. 9647–9648–9649–9653. Bu kıymetli belgelere erişimimi sağlamadaki cömertliği ve desteği için K. Mehmet Kentel’e en içten teşekkürlerimi sunarım.

39. National Library of Scotland (NLS), MSS. 9647, 86–88.

40. NLS, MSS. 9647, 91; MSS. 9648, 10–12;15–16.

41. TSMA.e.685–24.

42. Bu vinyet Young albümünde yanlışlıkla cephanelik olarak tanımlanmıştır.

43. Napoleon Bonaparte’in Mısır’ı işgali bölgeye yönelik mühim bir hayranlık uyandırarak nihayetinde Mısırbilimin müstakil bir bilimsel disiplin olarak

THE PROPAGANDA POWER OF URBAN VIEWS IN SELİM III’S OTTOMAN EMPIRE

Demeanour: Ottoman Costume Albums and the Portrayal of Urban Identity in the Early Seventeenth Century,” *Textile History* 48, no. 2 (November 2017): 248–267; Metin And, *Istanbul in the 16th Century: The City, The Palace, Daily Life* (İstanbul: Akbank, 1994).

18. The picturesque aesthetic was characterized by an appreciation for the visual qualities of architecture and landscape when they harmoniously combined. The debates on the meaning of “picturesque” emerged in the late eighteenth century, primarily led by three influential figures: William Gilpin, Uvadale Price, and Richard Payne Knight. See: William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* (London: R. Blamire, 1792); Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful* (London: J. Robson, 1794); Richard Payne Knight, *The Landscape: A Didactic Poem in Three Books* (London: W. Bulmer & Co., 1794). The ideas of these theorists regarding the picturesque were criticized by William Marshall for their perceived lack of realism and denial of social relations; see: William Marshall, *A Review of the Landscape, a Didactic Poem: Also of an Essay on the Picturesque, Together with Practical Remarks on Rural Ornament* (London: G. Nicol, 1795). For contemporary treatments of the subject in its historical context, see: David S. Miall, “Representing the Picturesque: William Gilpin and the Laws of Nature,” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 12, no. 2 (2005): 75–93; Mavis Batey, “The Picturesque: An Overview,” *Garden History* 22, no. 2 (1994): 121–32; Sean P. Smith, “Aestheticising Empire: The Colonial Picturesque as a Modality of Travel,” *Studies in Travel Writing* 23, no. 3 (2019): 280–297.

19. Antoine Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* (Paris: Treuttel et Würtz, 1819).

20. See Stefanos Yerasimos, *Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012); Glen Bowersock, "Old and New Rome in the Late Antique Near East," in *Transformations of Late Antiquity: Essays for Peter Brown*, ed. Philip Rousseau and Manolis Papoutsakis (Farnham: Ashgate, 2009), 37–49.

21. Merve Yıldırım Özbaş, “Depiction of Dardanelles and Its Coastal Area in the 17th Century” (unpublished MA thesis, İstanbul Technical University, 2023). On the *Kitab-ı Bahriye*, see Svatopluk Soucek, *Pirî Reis and Turkish Mapmaking After Columbus* (İstanbul: Boyut, 2013).

22. The sixth illustration in Melling’s book, titled “The general view of Constantinople, taken from the Boulgourlou mountain, above Scutari” (Vue générale de Constantinople, prise depuis la montagne du Boulgourlou, au-dessus de Scutari), may be found similar to the works of earlier travelers who portrayed İstanbul from an eastern vantage point, such as Giovanni Andrea Vavassore and Guillaume-Joseph Grelot. However, whereas Vavassore and Grelot attempted to represent the entire city from an undefined point in the sky, Melling strove to provide a wide and realistic depiction of the city from a defined vantage point.

23. İrad Malkin and Nino Shmueli, “The ‘City of the Blind’ and the Founding of Byzantium,” *Mediterranean Historical Review* 3, no. 1, (1988), 21–36; P. G. İncicyan, *18. Asırda İstanbul*, trans. Hrand D. Andreaşyan (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1976), 60.

24. “Foreign Literature,” *Sun* (London), December 13, 1821, 1.

25. Emphasis added. Melling, *Voyage pittoresque*, 12.

26. Other than the Melling-signed watercolor paintings of İstanbul in the Pera Museum collection, currently on display in this exhibition, I recently discovered two more. One is in the “Aziz İstanbul” exhibition (curated by Hülya Bilgi and Fani-Maria Tsigakou) and the other in a private collection. These original watercolors, along with the above-mentioned sketch held in the IAE collection, were utilized either as a foundation or directly reproduced in Melling’s book. This practice was prevalent and likely deemed pragmatic during that era. Similar artistic techniques, involving the multiple-scale implementation of comparable artworks across different mediums, can also be observed both in Konstantin Kapıdağlı’s paintings, as exemplified in this article, and in Henry Aston Barker’s panoramas. For instance, one of the two panoramas Barker drew in İstanbul was published in a smaller format as eight plates of 0.55 by 4 meters, while a 9-by-27-meter giant version was exhibited in the Rotunda in Leichester Square.

27. Melling, *Voyage pittoresque*, 13.

28. While Melling was in İstanbul, possibly producing detailed city views for his future album, the Selim’s head gardener (bostancıbaşı) was preparing a register

book with the orders of the sultan. This account, which started from Sarayburnu and continued following the shorelines of the Golden Horn and the Bosphorus, gave detailed information about the land use and residents of the waterfront, almost painting a textual panorama of İstanbul. The recurrent revision and updating of the book at regular intervals throughout Selim III’s reign attests to the sultan’s unwavering preoccupation with achieving and maintaining control over the city. For some published examples of bostancıbaşı registers, see: Reşad Ekrem Koçu, ed., *Bostancıbaşı Defterleri* (İstanbul: İstanbul Enstitüsü, 1958); Şevket Rado, ed., *Bostancıbaşı Defteri: 1802 Yılında Boğaziçi ve Haliç Kıyılarında Kimler Otururdu?* (İstanbul: Hayat Tarih Mecmuası, 1972); Murat Bardakçı, ed., *Üçüncü Selim Devrine Ait Bir Bostancıbaşı Defteri* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2013). For an analysis on bostancıbaşı registers, see: Murat Güvenç and Ayşe Nur Akdal, “Mapping the Bostancıbaşı (Chief Gardener) Registers (1800–1803): An Exploratory Study of Socio-Spatial Differentation on the Shorelines of Early Modern İstanbul,” in *Spatial Webs: Mapping Anatolian Pasts for Research and the Public*, ed. Christopher H. Roosevelt (İstanbul: ANAMED, 2021),151–177.

29. Melling, *Voyage pittoresque*, 6–8.

30. Frédéric Hitzel, Jacques Perot, and Robert Anhegger, *Hatice Sultan İle Melling Kalfa Mektuplar* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001), 15.

31. For detailed information on François Kauffer’s life and work, see: Frédéric Hitzel, “François Kauffer (1751?–1801): Ingénieur–Cartographe Français au Service de Selim III,” in *Science in Islamic Civilisation*, eds. Ekmeleddin İhsanoğlu and Feza Günergun (İstanbul: IRCICA, 2000), 233–243; Mitia Frumin, “François Kauffer (1751–1801): Le Destin D’un Cartographe Français Au Service De L’étranger,” *CFC*, no. 207 (2011), 95–106.

32. Mary Pedley, “Enlightenment Cartography at the Sublime Porte: François Kauffer and the Survey of Constantinople,” *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies* XXXIX (2012), 29–59.

33. BOA HAT 185–8605.

34. Indeed, the Ottoman court’s fear was not unfounded, as Kauffer, while serving the Ottoman Empire, was also supplying maps and information to the Russian Empire. For further information on this matter, see: Mitia Frumin, “Francois Kauffer: at home among strangers, a stranger at home the fate of a cartographer in foreign service in the age of empires,” *Восточный архив* 2, no. 24 (2011): 15–23.

35. Barbié du Bocage, a renowned cartographer who made significant contributions to the textual component of the Melling album, states that Kauffer “carefully made a fair copy of [the drawing he did of the strait] and that stayed in Constantinople.” See: Melling, *Voyage pittoresque*, 19.

36. *The London Chronicle* 85 (London: G. Woodfall,1799), 183.

37. For further information on Barker’s panorama exhibitions, see: Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, trans. Deborah Lucas Schneider (New York: Zone Books, 1997); Markman Ellis, “‘Spectacles Within doors’: Panoramas of London in the 1790s,” *Romanticism* 14, no. 2 (2008): 133–148. For studies that focus on the İstanbul exhibition in Barker’s rotunda, see: Denise Blake Oleksijczuk, *The First Panoramas: Visions of British Imperialism* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2011); Namık Erkal’s article in the present volume.

38. For Henry Aston Barker’s sketchbooks and journals, see: National Library of Scotland, MSS. 9647–9648–9649–9653. I would like to express my sincere gratitude to K. Mehmet Kentel for his support and generosity in providing access to these invaluable documents.

39. National Library of Scotland, MSS. 9647, 86–88.

40. National Library of Scotland, MSS. 9647, 91; MSS. 9648, 10–12;15–16.

41. TSMA.e.685–24.

42. This vignette was incorrectly labeled as the arsenal in the Young album.

43. Napoleon Bonaparte’s invasion of Egypt sparked a profound fascination with the region, ultimately leading to the establishment of Egyptology as a distinguished scientific discipline. Beginning in 1799, there was a remarkable surge in the production of panoramic depictions that prominently featured various Egyptian cities, most notably Cairo. A significant contribution to this artistic movement was the monumental work titled *Description de l’Égypte*

III. SELİM DÖNEMİ OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA KENTSEL MANZARALARIN PROPAGANDA KUDRETİ

kurulmasına yol açtı. 1799'dan başlayarak Kahire başta olmak üzere çeşitli Mısır kentlerini öne çıkaran panoramik tasvirlerin üretiminde dikkate değer bir artış oldu. Bu sanat hareketine önemli bir katkı Commission des Sciences et des Arts d'Égypte (Mısır Bilim ve Sanat Komisyonu) baniliğindeki sanatçılar ve bilim insanlarının ortak bir çabası olan *Description de l'Égypte* (Mısır'ın Tasviri) (1809–1829) adlı anıtsal eserdir. Mısır'ın güncel durumuna adanmış olan ve bölgenin sanatsal tasvirinin gelişmesinde mühim bir rol oynayan ciltler bilhassa dikkate değerdi. Mısır manzaralarına yönelik bu artan keşif ve ilgi dönemi, Luigi Mayer'ın detaylı Kahire gravürleri (1801), Henry Salt'ın meşhur “View of Grand Cairo” (Büyük Kahire Manzarası) (1809) ve Thomas Walsh'ın son Mısır seferi günlüğünde yer alan Kahire'nin kent manzara gravürü de dâhil olmak üzere çok sayıda dikkate değer örnek verdi. Bu sanatsal sunumlar, bu dönemde üretilen çizimlerin zengin dokusunu özetlemektedir. Tarihsel ve bütüncül bir perspektif ile Mısır'a dair ilgiliyi ele alan bir çalışma için bkz. Jason Thompson, *Wonderful Things: A History of Egyptology, From Antiquity to 1881* (Kahire: American University in Cairo, 2015). Hâlihazırda, on sekizinci yüzyılın sonlarında ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun Mısır'ın görsel temsiline yaptığı katkıları, diğer Avrupa devletlerinin daha geniş sanatsal çabaları içinde bağlamsallaştırmayı hedefleyen bir makale üzerinde çalışıyorum. Farklı sanatsal geleneklerin konuyu ele alışı ve Osmanlı'nın bakış açısı arasındaki ilişkiyi irdelemenin yanı sıra, panoramik kent resimlerinin uluslararası arenada oynadığı daha geniş rolü anlamak da çalışmamın amaçları arasında.

44. Barker'ların rotundasında çeşitli deniz zaferleri sergilenmekteyken, Royalty Theatre'da “Kahire ve İstanbul'un kapsamlı panoramaları” gösteriliyordu. *Star* (Londra), 3 Ekim 1801, Cumartesi. *Description de l'Égypte*'e dair detaylı bilgi için bkz. Louis de Laus de Boisy, “The Institute of Egypt,” *Napoleon: Symbol for an Age, A Brief History with Documents*, der. Rafe Blaufarb (New York: Bedford/St. Martin's, 2008), 45–48; Andrew Bednarski, *Holding Egypt: Tracing the Reception of the Description de l'Égypte in Nineteenth-Century Great Britain* (Londra: Golden House Publication, 2005); David Prochaska, “Art of Colonialism, Colonialism of Art: The ‘Description de l'Égypte’ (1809–1828),” *L'Esprit Créateur* 34, no. 2 (1994): 69–91.

THE PROPAGANDA POWER OF URBAN VIEWS IN SELİM III'S OTTOMAN EMPIRE

(1809–1829), a collaborative endeavor undertaken by artists and scientists under the patronage of the Commission des Sciences et des Arts d'Égypte. Particularly noteworthy were the volumes dedicated to the modern state of Egypt, which played a pivotal role in advancing the artistic portrayal of the region. This period of heightened exploration and interest in Egyptian landscapes yielded a plethora of notable examples, including Luigi Mayer's intricate engravings of Cairo (1801), Henry Salt's renowned “View of Grand Cairo” (1809), and the city view of Cairo engraving featured in Thomas Walsh's *Journal of the Late Campaign in Egypt* (1801). These artistic renderings epitomize the rich tapestry of drawings produced during this era. For a study that has a holistic historical perspective on the fascination in Egypt, see: Jason Thompson, *Wonderful Things: A History of Egyptology, From Antiquity to 1881* (Cairo: American University in Cairo, 2015). Currently, I am engaged in writing an article that seeks to contextualize the Ottoman Empire's contributions to the visual representation of Egypt within the broader artistic endeavors of other European polities during the late eighteenth and early nineteenth centuries, aiming to shed light on the interplay between different artistic traditions and highlight the distinctive Ottoman perspective. The role played by panoramic city paintings within the broader international arena is one of the foci of this work.

44. While in Barker's rotunda various naval victories were being exhibited, in the Royalty Theatre, “extensive panorama views of Cairo and Constantinople” were being displayed (*Star* [London], October 3, 1801). For detailed information on *Description de l'Égypte*, see: Louis de Laus de Boisy, “The Institute of Egypt,” in *Napoleon: A Symbol for an Age: A Brief History with Documents*, ed. Rafe Blaufarb (New York: Bedford/St. Martin's, 2008), 45–48; Andrew Bednarski, *Holding Egypt: Tracing the Reception of the Description de l'Égypte in Nineteenth-Century Great Britain* (London: Golden House Publication, 2005); David Prochaska, “Art of Colonialism, Colonialism of Art: The ‘Description de l'Égypte’ (1809–1828),” *L'Esprit Créateur* 34, no. 2 (1994): 69–91.