DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

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

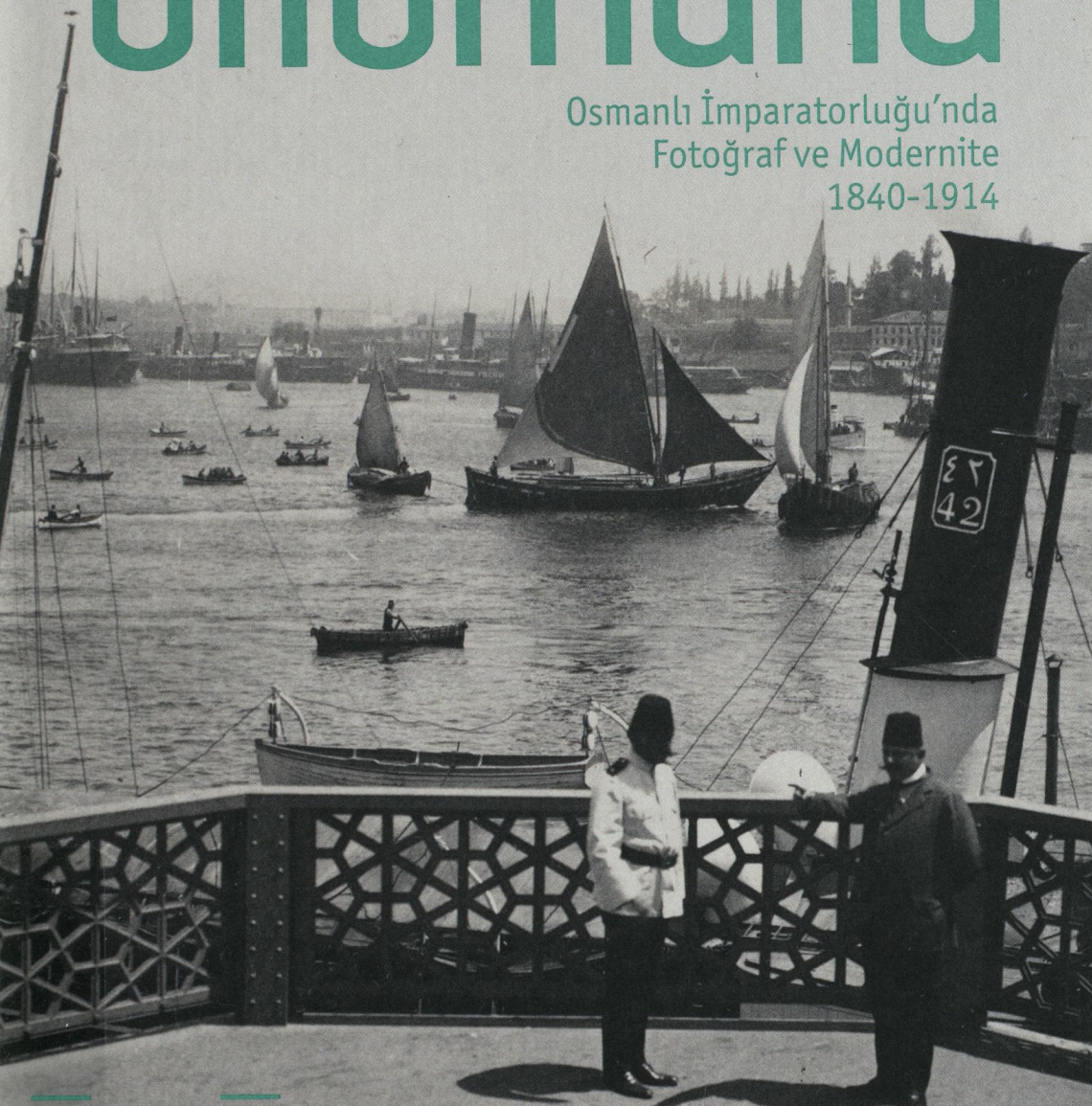
• Telegram: https://t.me/birkitapbir

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

KOÇ
ÜNİVERSİTESİ
ANADOLU MEDENİYETLERİ
ARAŞTIRMA MERKEZİ

Camera Ottomana

Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914



Derleyenler
Zeynep Çelik
Edhem Eldem

Yazarlar
Zeynep Çelik, Edhem Eldem, Bahattin Öztuncay,
Frances Terpak & Peter Louis Bonfitto

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Kapak
Yeni Galata Köprüsü,
Sébah & Joaillier, 25 Mayıs 1912,
Ömer M. Koç Koleksiyonu.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Camera Ottomana

Osmanlı İmparatorluğu'nda
Fotoğraf ve Modernite
1840-1914

Derleyenler
Zeynep Çelik
Edhem Eldem

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Copyright 2015 Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul. Bu kitabın yazarları, eserlerinin kendi orijinal yaratımı olduğunu ve eserlerde dile getirilen tüm görüşlerin kendilerine ait olduğunu, bunlardan dolayı kendilerinden başka kimsenin sorumlu tutulamayacağını; eserde üçüncü şahısların haklarını ihlal edebilecek kısımlar olmadığını kabul ederler.

Proje Yöneticisi
Buket Coşkuner

Proje Koordinatörleri
Ebru Esra Satıcı, Şeyda Çetin

Proje Editörü
Betül Kadıoğlu

Çeviri
Ayşen Gür

Redaksiyon
Betül Kadıoğlu

Fotoğraflar
Murat Akar, Hadiye Cangökçe

Kitap Tasarımı
Işıl Ünal, Oya Çitçi - PATTU, www.pattu.net

Baskı
Ofset Yapımevi - Sertifika No 12326
Çağlayan Mahallesi Şair Sokak No.4 Kâğıthane/İstanbul
T. + 90 212 295 8601

Kapak
Yeni Galata Köprüsü, Sébah & Joaillier, 25 Mayıs 1912,
Ömer M. Koç Koleksiyonu.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bu kitap 21 Nisan-19 Ağustos 2015 tarihleri arasında, Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi'nde açılan "Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite, 1840-1914," sergisi kapsamında yayımlanmıştır. İngilizce edisyonu *Camera Ottomana: Photography and Modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914* adıyla yayımlanmıştır.

—

© Koç Üniversitesi Yayınları, 2015 - Sertifika No 18318
1. Baskı: İstanbul, Nisan 2015

Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi (Anamed)
İstiklal Caddesi No.181 Merkez Han 34433 Beyoğlu İstanbul
www.rcac.ku.edu.tr

Koç Üniversitesi Yayınları
İstiklal Caddesi No.181 Merkez Han 34433 Beyoğlu İstanbul
T. + 90 212 393 6000 kup@ku.edu.tr
www.kocuniversitesiyayinlari.com

Koç University Suna Kıraç Library Cataloging-in-Publication Data
Camera Ottomana : Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf ve modernite, 1840-1914 / Derleyenler: Zeynep Çelik, Edhem Eldem ; çeviri : Ayşen Gür ; fotoğraflar : Murat Akar, Hadiye Cangökçe.
256 pages; 17x24cm.
Includes bibliographical references and index.
ISBN 978-605-5250-47-8
1. Turkey--History--Ottoman Empire, 1288-1918--Pictorial works. 2. Photography--Turkey--History--19th century. 3. Turkey--Civilization--Pictorial works. I. Çelik, Zeynep. II. Eldem, Edhem. III. Gür, Ayşen. IV. Akar, Murat. V. Cangökçe, Hadiye.
DR417.2.C3620 2015

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Haliç'te, yeni Galata Köprüsü'nün inşaatında poz veren kaynakçılar, işçiler ve mühendisler. Sébah & Joaillier, 21 Mart 1911. ÖMKK.



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Teşekkürler 007

Giriş 008

Frances Terpak & Peter Bonfitto
Antikiteyi Mürekkebe Taşımak - Amerika Kıtasından
Anadolu'ya Kalıntılar ve Fotolitografinin Gelişimi 020

Bahattin Öztuncay
İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci 066

Edhem Eldem
Görüntülerin Gücü - Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda
Yayılması ve Etkisi, 1870-1914 106

Zeynep Çelik
Sıradan Modernitenin Fotoğrafını Çekmek 154

Albüm
Siyasal Değişim 206
Aile Babası olarak Abdülhamid 208
Osmanlı Egzotizmi 210
Kitabi Portreler 212
Amatör Fotoğrafçılar 214
Ehl-i Fesad 216
Biçimsel Düzen 218
Fotoğraf Sanatın Hizmetinde 220
Önde Gelen Yabancılar İmparatorluğu Ziyaret Ediyor 222
Folklor Merakı 224
Eski Eserlere Sahip Çıkmak 226
Oryantalist Gerçeklik 228
Bilim ve Eğitimin Hizmetinde 230
Kişiselleştirilmiş Foto Kartlar 232
Muhbir Abidin 234
Özel Albümler, Kamusal Alanlar 236
Yasaklı Kitsch 238
Çeşitlilik İçindeki Birlik 240

Katkıda Bulunanlar 242

Kaynakça 246

Dizin 252

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Teşekkürler

Bu kitap birçok kişinin katkısıyla gerçekleşti. Zarif ve titiz önderliği için ANAMED Yöneticisi Buket Coşkuner'e, araştırmada yaptıkları çok değerli yardımlar için ANAMED'in titiz, özenli ve çalışkan ikilisi Şeyda Çetin ve Ebru Esra Satıcı'ya şükran borçluyuz. Bu süreçte Ceyda Yüksel'in yardımlarından da faydalandık. Betül Kadıoğlu çalışmayı koordine etti, dikkatsizliklerimizi ve hatalarımızı düzeltti. Ayşen Gür ve Hande Eagle metinleri İngilizceden Türkçeye ve Türkçeden İngilizceye uzmanca çevirdi ve bunu yaparken editörlük görevini devam ettirdi. Şık tasarım ise PATTU'daki son derece yetenekli Işıl Ünal, Cem Kozar ve Oya Çitçi ekibine ait. Her birine bu üretim sürecini pürüzsüz ve eğlenceli hale getirdikleri için teşekkür ediyoruz.

Koleksiyon ve belgelerini kullanmamıza izin veren İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, SALT, Royal Collection ve Royal Archives gibi kurumlara minnet borçluyuz. Ayrıca bize çok önemli malzemeler sağlayarak gösterdikleri değerli destek için Fostin Cotchen, Cengiz Kahraman ve Sinan Kuneralp'a da teşekkür etmek isteriz.

Belgelerin çoğu, bunları bizimle cömertle paylaşan Ömer M. Koç'un efsanevi koleksiyonundan geldi. Bu kitabı ve ona eşlik eden sergiyi mümkün kıldığı için ona özellikle teşekkür ederiz.

Frances Terpak ve Peter Bonfitto'ya bizimle çalıştığı ve bu zor alandaki zengin uzmanlıklarını paylaştıkları için minnettarız. Bahattin Öztuncay sadece yazar ve ortak küratör olarak değil, Osmanlı fotoğrafı üzerine derin bilgi birikimiyle de birçok düzeyde katkıda bulundu. Ona en derin takdirimizi ve kalpten teşekkürlerimizi sunarız.

Son olarak, her zamanki gibi çabalarımıza sessiz çalışmalarıyla katkıda bulunan eşlerimiz Sedef Eldem ve Perry Winston'a teşekkür etmek isteriz.

Zeynep Çelik, Edhem Eldem

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

GİRİŞ

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kentsan.org

Camera Ottomana Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde fotoğraf üzerine tarihsel bir bakış açısı sunmak amacıyla yapılmış bir çalışmadır. Bu yeni teknolojiyi imparatorluğun modernite projesi içindeki yerine oturtur ve fotoğrafları bu projenin vazgeçilmez belgeleri olarak kabul eder. Onlara içinde bulundukları ilişkiler açısından bakar, "kendi içlerine kapalı" özelliklerini incelemektense bağlantılar kurar.[1] Fotoğrafları soyut nesneler olarak ele almanın değerini reddetmesek de, asıl olarak kapısını açtıkları daha geniş anlatılarla ilgileniyoruz. "Fotoğraflar kendi başlarına anlam taşımaz, sadece 'suretler' sunar, bunlar da ele aldıkları konunun izlerinden ibarettir" diyen John Berger ile aynı görüşü paylaşıyoruz.[2] Çalışmamız fotoğrafı temsilin modern bir aracı olarak görür, fotoğrafların yol açtığı sonuçlara onları siyasal, toplumsal, kültürel ve teknik açıdan tarihsel çerçevelerine oturtarak bakar. Tek tek görüntülere odaklanmak yerine, aynı temadaki dizileri incelemenin daha yararlı olduğunu, bu yaklaşımın öne sürdüğümüz savların nirengi noktalarını saptamamızı sağladığını düşünüyoruz.

Fotoğraf ve modernite konusuyla ilgilenmenin getirdiği bazı zorluklar söz konusu; bunların başında da konunun totolojik özelliği geliyor. Gerçekten de fotoğraf ondokuzuncu yüzyılda modernitenin yükselmesine katkıda bulunan büyük teknolojik ilerlemelerden biriydi. Osmanlı İmparatorluğu bağlamında, bu gereksiz tekrar daha da önem kazanıyor, çünkü fotoğraf modernite ve Batılılaşmanın çifte damgasını taşıyor. Çok bilinen, aşikâr bir gerçeği tekrarlamanın anlamı var mı? Niyetimiz teknolojik bir yenilikle yeni bir kültürel paradigma arasındaki bilinmeyen veya ihmal edilmiş bir bağlantıyı ortaya çıkarmak değil; onu tarihsel bağlamı içinde incelemenin yollarını bulmak. Dolayısıyla, belli bir dönem içinde fotoğrafa bakmanın iki yolu var: Fotoğraf tarihinin merceğinden bakmak ya da fotoğrafı belli bir tarihsel ortamın meydana getirdiği pek çok gelişmeden biri olarak ele almak. Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf incelenirken neredeyse hep bu yaklaşımlardan birincisi benimsendi; araştırmalar fotoğrafçılar, teknikler, temalar ve konular üzerinde yoğunlaştı. Öte yandan tarihçiler de fotoğrafın değerini her zaman fark edemedi, zengin ama kendini sürekli tekrarlayan bir belge kaynağı olarak gördüler ve çok katmanlı, karmaşık özelliğini göz önüne almadılar.

Bu kitap söz konusu bakış açılarının ikisini de kapsıyor. Fotoğraf tarafında, fotoğraf, koleksiyonlar ve sanat tarihi

konusunda uzman olan Frances Terpak ve Peter Bonfitto var; Bahattin Öztuncay ise Türkiye'de Osmanlı fotoğrafı üzerine çalışan önde gelen bir araştırmacı ve bu konuda pek çok çalışmaya imza atmış bir yazar. Tarih cephesinde, çalışmaları Osmanlı kültürel tarihinin daha geniş alanını da kapsayan bir şehircilik ve mimarlık tarihçisi olan Zeynep Çelik'le metne dayalı bakış açısını malzeme ve görsel kültürü de içerecek şekilde genişleten bir toplum ve ekonomi tarihçisi olan Edhem Eldem yer alıyor.

Terpak ve Bonfitto'nun yazısı arkeoloji ve seyahat literatüründe uygulanan fotolitografik röprodüksiyon tekniklerinin gelişimini inceliyor; ele aldıkları çalışmalar Orta Amerika ve Kolomb öncesi yerleşimlerden Anadolu ve Doğu Akdeniz'e kadar uzanıyor. Bu yazının geniş çerçevesi, modern bir görüntünün, uzak diyarları ve egzotik manzaraları aslına uygun olarak yansıtma kapasitesiyle tanımlandığını gösteriyor. Osmanlı örneği, manzara ve nesne görüntülerinin üretilme ve algılanma tarzını baştan aşağı dönüştüren aynı global, eşzamanlı olgunun bir parçası olarak ortaya çıkıyor. Öztuncay fotoğraf tarihinin kendisine odaklanarak, bunun Osmanlı topraklarındaki gelgitli gelişimini aktarıyor. Okura özellikle teknoloji ve teknikler açısından imparatorluğun fotoğrafı dünyanın geri kalanıyla aynı anda keşfettiğini hatırlatıyor. Bu yazı ayrıca dönemin belli başlı tür ve formatlarının değerli bir listesini sunuyor ve uygulama ve deneyin yaklaşık yetmiş yılını belgeliyor.

Diğer iki yazı ise fotoğrafın kendisinden biraz uzaklaşarak, ona tarihsel araştırmanın merceğinden bakıyor. Edhem Eldem'in ilgilendiği nokta, özellikle birincil kaynaklara öncelik vererek, görüntülerin üretilme, formatlanma, kullanılma, dolaşıma girme ve sonunda algılanma biçimleri. Bu egzersiz, alışılageldiği gibi fotoğrafa değil, hangi yollarla dağıtıldığına odaklanıyor. Benzer biçimde, Zeynep Çelik de moderniteyi analiz etmek için üç fotoğraf albümünü inceliyor; moderniteyi kavramsal ve retorik bir çerçeve olarak değil, gerçek insanların yaşamına somut bir müdahalenin yansıması olarak ele alıyor. Böylece demiryolları, madenler ve hastaneler, imparatorluk albümleriyle ilgili çalışmalarda genellikle rastlanan yukarıdan aşağı bakıştan tamamen farklı anlamlar kazanıyor.

Ortadoğu'da fotoğrafçılık ve Ortadoğu fotoğrafları, geçen otuz yılda büyük ilgi gördü ve bu ilgi çok sayıda akademik yayın, sergi ve popüler kitabın ortaya çıkmasını sağladı. Oryantalist fotoğraf, Edward Said'in *Orientalism* (1978) kitabının ilham verdiği sömürgecilik sonrası disiplinlerarası söylemle kuramsal diyalog kurarak, bu patlamanın ortasında yer aldı. İlk aşamada araştırmalar sömürgeci ile sömürgeleştirilen arasındaki ilişkiye odaklandı; toplumsal ve kültürel sınıflandırmaları vurgulayarak, denetim ve egemenlik süreçlerini hem metinsel hem görsel olarak inceleyerek genişledi. Bunun ardından, kültürel değiş tokuşların araştırıldığı bir dönem geldi; bu araştırmalar siyasal ideolojinin, otorite politikalarının ve görsel temsilin belirsizlikleri üzerinde durdu. Yerel uygulamaların işin içine girişi, tartışmayı daha da karmaşık hale getirerek, bazen Batıdaki meslektaşlarıyla uyumlu bazen de uyumsuz olan yerli fotoğrafçıların oynadığı sayısız role dikkati çekti. Başka kültürel güçler üzerinde durulmaya başlandı: Himaye yöntemleri, turizmin gelişimi ve fotoğrafların çeşitli yollarla dağıtım mekanizmaları. Bu da, hızla değişen bir dünyada modern teknolojinin oynadığı rolün daha iyi anlaşılabilmesini sağlayan yeni bakış açıları ortaya koydu.[3] Söyleme antolojiler egemen olmuştu, özellikle çalışmaları Ortadoğu ve Kuzey Afrika'ya yayılan fotoğrafçılar üzerine yapılan vaka çalışmaları öne çıkıyor, bunlar tek tek fotoğrafçıların incelenmesiyle tamamlanıyordu.[4]

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf karmaşık bir işti ve çok farklı yönlere gidiyor, farklı gündemler için kullanılıyordu. Son otuz yılda görülen kitap ve sergi patlaması bu olgunun pek çok yönüne değindi; örnekleri çoğaltarak kamuya ulaşmasını sağladı.[5] Konu hakkındaki eleştirel literatür zayıf olsa da birkaç deneme Osmanlı fotoğrafına yeni bakış açıları getirdi. William Allen, öncü makalesinde II. Abdülhamid tarafından 1893 Chicago Dünya Sergisi'ne gönderilen albümleri inceleyerek, bu fotoğrafların, etkileyici manzara ve anıtlara ek olarak, imparatorluğun modern yönleriyle bir portresini oluşturmak üzere seçilip bir araya getirildiğini iddia etti.[6] Allen Ortadoğu'daki modernleşme üzerine çalışan akademisyenlerin dikkatini bugün ABD Kongre Kütüphanesi'nde bulunan bu koleksiyona çekerek albümlerin popüler bir kaynak haline gelmesini sağladı.[7] Sömürgecilik sonrası teorik bir yaklaşım benimseyen Ayshe Erdogdu hem Avrupalı hem yerel fotoğrafçıların çektiği Osmanlı erkeği stereotiplerini inceledi. İkisi arasında gayet açık olan benzerliklere dikkat çekerek "kendi kendini Şarklaştırma" olgusunu tanımladı – bu eğilim, yabancıların egemen olduğu bir piyasanın taleplerine hizmet etmeyi amaçlıyordu.[8]

Osmanlı fotoğrafına ilişkin akademik çalışmalar son birkaç yılda kışkırtıcı yeni sorularla daha da zenginleşti. Wendy M. K. Shaw Osmanlı fotoğrafının, Batı fotoğrafının taşıdığı tarihsel yükten bağımsız olarak kendine özgü bir niteliğe sahip olduğunu tespit etti. Resim geleneğinin kısıtlamalarından etkilenmeyen Osmanlı fotoğrafı, yeni teknolojiyi benimsemiş ve yeni bir ideolojik çerçeve içinde, onu görsel olarak baştan icat etmişti. Shaw'un iddiasına göre, Batılıların sanatsal kaygılarından uzaktı ancak "Osmanlı fotoğrafının 'masumiyeti' onun 'radikal bir modernist başarı' haline gelmesini" sağlamıştı.[9] Bu öneri, Osmanlı fotoğrafını kavrayışımıza karmaşık bir katman daha ekledi. Buna rağmen, yakın dönemdeki pek çok analiz gibi, Shaw'un tezleri de iyi bilinen, çokça incelenmiş kaynaklardan (özellikle Kongre Kütüphanesi'nin internette yer alan albümlerinden ve Osman Hamdi ile Marie de Launay'in *Costumes populaires*'inden [*Elbise-i Osmaniye*]) alınma az sayıda örneğe dayanıyordu; aceleyle ulaştığı teorik sonuçlar gözden geçirilmeye muhtaçtır.

Mary Roberts'in özenli araştırması, Mısır'ın önde gelen ailelerinden birine mensup Nazlı Hanım'ın stüdyo fotoğraflarına cinsiyetle ilgili yeni bir boyut getirdi. Bu araştırma Oryantalist fotoğraflardaki kadınların donuk statüsünü yıkarak Osmanlı seçkinlerinin kendi temsilleri için teknolojiyi nasıl manipüle ettiklerini gösterdi.[10] Roberts'in başka bir çalışması da, sultanların resimlerinin Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa arasındaki armağan değiş tokuşunda önemli bir rol oynadığını gösterdi. İmparatorluk ailesinin portrelerini, ondokuzuncu yüzyıl uluslararası siyasal iklimi içindeki yerine oturtan yazar, bu resimlerin diplomasi alanındaki anlamlarını açıklayarak yeniden değerlendirilmelerini sağladı.[11] Nancy Micklewright ondokuzuncu yüzyıl Ortadoğu fotoğraflarının "Oryantalist fotoğraf" etiketine indirgenmesi sorununa geri döndü ve bu fotoğrafların "kurallara uymayan, karmakarışık" özelliği nedeniyle herhangi bir sınıflandırmaya sığmayacağına dikkati çekti. Konuların ve hedef kitlenin çeşitliliğinin altını çizdi; soyut ve çok anlamlı bir çerçevede sınıflandırılmaları gerektiğini belirtti.[12] Alanı daha geniş olarak ele almak için, alternatif tarihlerin geliştirilmesini, örneğin Ortadoğu'da fotoğrafın iş yaşamıyla ilgili, teknik ve toplumsal yönlerine ilişkin araştırmaların yapılması gerektiğini belirtti; böylece alana egemen olan "Oryantalist fotoğraf" söylemine açıkça karşı çıkılabilecekti.[13]

Çalışmamız Ortadoğu, Kuzey Afrika ve özellikle Osmanlı İmparatorluğu'ndaki fotoğraflarla ilgili sömürgecilik sonrası literatüre, sağladığı malzeme ve sunduğu yorumlar nedeniyle

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

çok şey borçludur. Hem yöntem olarak hem de çerçevemizi genişletmek için, modernitenin siyasal, toplumsal ve kültürel yönleriyle ilgili yeni akademik çalışmalardan, ayrıca disiplenlerarası girişimlerden esinlendik. *Camera Ottomana* arşivi yeni belgelerle genişletiyor, bunları tarihsel özellikleri içinde tartışıyor ve daha önce bakılmamış açılardan okunmalarını öneriyor. Kesin sonuçlara ulaşmıyoruz – ortaya attığımız savlar tartışmaya açık sorular olarak anlaşılmalıdır; bu durumun yeni gelişen bir alanın ilk aşamalarına uygun olduğuna inanıyoruz.

Ancak yukarıda değinilen literatürden birkaç önemli yerde uzaklaşmak gerektiğinde ısrar ediyoruz. Bu çalışmaların çoğunun zenginliğine rağmen uzun vadede engelleyici olmalarının nedeni, Oryantalist tartışmanın içine sıkışıp kalmış olmalarıdır. Bunlar, fotoğrafların ya Batı Oryantalizmini pekiştirdiğini, ya Osmanlı Oryantalizminin kendine özgü damarını beslediğini, ya da Oryantalist klişelere meydan okuduğunu kanıtlamak için, sonunda konuyu zamanımızın en güçlü ideolojik eğilimiyle olan bağlantısına indirger ve kendileri de Oryantalist tuzağa düşer. Bu bağlamın önemini reddetmiyoruz, ama Osmanlı topraklarında görüntülerin üretimi, dolaşımı ve algılanmasına ilişkin incelikleri keşfetmek için, Oryantalizmden öteye bakmak gerektiğini vurguluyoruz.

Son tartışmalar, genellikle sınırlı sayıda maddi kanıta dayanıyor. Padişah portreleri, Sébah'ın dönen derviş ve meyve satıcısı enstantaneleri, her yerde karşımıza çıkan *Costumes populaires* ve Abdülhamid'in meşhur albümlerinden örnekler, Osmanlı İmparatorluğu'nda yüzyıla yakın süren dev fotoğraf üretimini ikna edici bir şekilde temsil edemez.[14] Bu kaynaklar Batılı turistlere, gezginlere, diplomatlara ve dünya fuarlarındaki ziyaretçi kitlelerine seslenir. Bu nedenle olsa olsa buzdağının sadece küçük bir bölümünü temsil ederler. Üstelik, Osmanlı fotoğrafı üzerine yapılan çalışmaların çoğu, esas olarak yorumlayıcı niteliktedir; teorik ve kavramsal bir gözlükle sınırlı sayıda tanıdık görüntünün eleştirel okumasına dayanır; dolayısıyla bugün artık alışılmış olan bu kategorilere girmeyen sayısız fotoğraf dışarıda kalır. Ne yazık ki bu akademik eksikler, görüntünün üretilmesi, dolaşımı ve algılanmasıyla ilgili somut kanıtların nispeten ihmal edilmesine yol açtı. Kitlelerin ve dolaşımın zaten var olduğu, algılamanın da bizim bugün geçmişe yönelik olarak yaptığımız yorumla eşdeğer olduğu kabul edilmişti.

Camera Ottomana, tekil vakalara değil dizilere, muhtemel istisnalara değil eğilimlere, geriye dönük yorumlara değil dönemin belgelerine, uyandırılan etkiyle ilgili tahminlere değil ölçülebilir iletişime öncelik vererek ve tarihsel açıdan bilinçli bir bakış açısını benimseyerek bu sorunları aşmaya çalışıyor. Aynı zamanda "odadaki fil"in, yani Oryantalizmin etrafından bilinçli olarak dolaşıyor veya en azından tahakkümünü azaltıyor. Biz, görüntülerin arkasındaki öykülere baktık ve sonuca ulaşmadan önce her sayfadaki ayrıntıya odaklandık. Aynı nedenlerle, resimli basın ve kartpostal gibi, yayılması ve algılanmasının doğru düzgün ölçülebildiği, belgelenebildiği veya izinin sürülebildiği fotoğraflara önem verdik.

Başkalarına kusur bulacak durumda olup olmadığımız sorulabilir. Yazılarımız, tekil belgelere, Osmanlı fotoğraf tarihinin "olağan şüphelilerine," yani *Costumes populaires*'e, Abdülhamid albümlerine ve tahmin edilebilecek birçok iddiaya yapılan atıflarla dolu; ancak yine de yeterince kuşkucu bir mesafeyi korumayı başardığımızı umuyoruz. Standart belgelerin çevresinden dolaşmaya veya onları yok saymaya çalışmadık; onların ötesine ve arkasına bakarak, daha az bilinen, daha az çalışılmış yönlerini ortaya çıkarmaya çabaladık. Bir yığın

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

soruya kesin cevaplar vermeyi değil, bu geniş ve çok yönlü konuya daha karmaşık, daha tarihsel bir anlayışla yaklaşmayı istedik.

Bu ilk çalışmada, bazı önemli sorunlara sadece değinebildik; bazılarını ise tamamen yok saydık. İstanbul'un ezici ağırlığı, imparatorluğun taşrasındaki fotoğrafı algılamamızı zorlaştırdı. Örneğin Ortadoğu'nun muhtemelen en fotojenik bölgesi olan Mısır'da gerçekleşmiş zengin üretim, çoğu zaman Oryantalist ve sömürgecilik sonrası tartışmaların bir parçası olur ve kendi başına ayrı bir araştırma alanı oluşturur. Arap vilayetlerinde, özellikle de Suriye ve Lübnan'da fotoğraf üzerine yapılan çalışmalar, daha çok sonraki dönemlere, özellikle manda dönemine yoğunlaşmıştır.[15] Balkanlar ise erken dönemde İstanbul merkezli anlatının, sonraki yıllarda ise milliyetçi tarih yazımının gölgesi altında kalmıştır.[16] Anadolu'ya gelince, bu bölge hâlâ keşfedilmeyi bekleyen, büyük ölçüde hiç girilmemiş bir *terra incognita* durumundadır.[17] *Camera*'mız tam anlamıyla *Ottomana* olmayı ne kadar istese de, çalışmamız yine Osmanlı başkentini merkez aldı, bize bu kusurun en kısa sürede düzeltileceğini umut etmekten başka çare kalmadı; yapılmayı bekleyen bu araştırmanın önemini vurgulamak için, imparatorlukta 1909 yılında var olan fotoğraf stüdyolarını belgeleyen bir harita ekledik.

İstanbul'un kayırılması, bu kitaptaki tek kusur değildir. Araştırılmayı bekleyen pek çok verimli alan vardır: Türler, stiller, teknikler daha ayrıntılı olarak incelenmeli ve bu inceleme zaman, mekân, kimlikler veya sosyoekonomik statüye ilişkin karşılaştırmalar yapacak kadar tutarlı ve çok sayıda örneğe dayanmalıdır. Burada üç örneğini vermeye çalıştığımız biçimde, çok sayıda başka albüm sistematik olarak analiz edilmelidir. Derinlemesine incelenmeyi bekleyen kartpostallar ve dolaşıma giren başka popüler görüntüler vardır. Fotoğrafın piyasaya ve evlere girmesini sağlayan, reklamdan popüler baskılara kadar uzanan sayısız yöntem de araştırılmalıdır. Fotoğrafların fiziksel olarak nasıl depolandığı ve madalyonlardan aile albümlerine, masa üstlerinden işyeri duvarlarına kadar dönemin insanları tarafından nasıl sergilendiği gibi önemli bir konuya da girmedik.

Camera Ottomana, bir sergi kataloğu olmasa da Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf ve modernite konusundaki bir sergiyle birlikte tasarlandı. Bu nedenle sınırları sergi projesinin genel çerçevesiyle çizilmiştir. Bu sınırlamayı telafi etmek ve kitabı daha geniş, çeşitlendirilmiş bir tartışmaya açmak için, görüntülerden ve onları yorumlayan metinlerden oluşan bir bölüm ekledik. Seçtiğimiz fotoğraflar ve belgeler, makalelerde geliştirilemeyen bazı konulara, temalara ve sorulara kısa, eklektik bir giriş olarak düşünüldü. Yine de değinilmemiş birçok önemli konu kaldı; bunların en başta gelenlerinden biri de savaş temasıdır. Bu son bölüme "albüm" adını vererek araştırdığımız dönemde fotoğraf dizilerinin en popüler formatına bir saygı duruşunda bulunmak istedik. Böylece okuru bu büyüleyici malzemeye yönlendirmeyi umut ediyoruz.

Zeynep Çelik, Edhem Eldem

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

NOTLAR

1 Kültürel belgelerle ilgili şu cümle, Carl E. Schorske'ye aittir: "Bir tarihçi, bir şiir veya metni edebiyat incelemecisinin yaptığı gibi tek başına ele alıp içe kapalı özelliğinin aydınlanmasını sağlamaz; tarihçi şiire belli bir zaman dizisindeki diğer nesnelerle göreceli olarak anlam vermeye çalışır." Fotoğraftan söz etmediği halde Schorske'nin bu iddiası, görsel belgelerle çalışan tarihçileri yakından ilgilendirmektedir. Bkz. Carl E. Schorske, *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 220 ve devamı, özellikle bölüm 13.

2 John Berger, *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980), 50-51.

3 Makalelerden oluşan iki çalışma bu gelişmeleri güzel bir şekilde ortaya koyar: Eleanor M. Hight ve Gary D. Sampson, der., *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place* (London: Routledge, 2002); Ali Behdad ve Luke Gartlan, der., *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation (Issues & Debates)* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013).

Örneğin bkz. Julia Ballerini, *The Stillness of Hajj Ishmael: Maxime du Camp's 1850 Photographic Encounters* (New York: Universe, 2010); Fredrick N. Bohrer, der., *Sevruguin and the Persian Image: Photographer of Iran, 1870–1930* (Seattle: University of Washington Press, 1999); Douglas R. Nickel, *Francis Frith in Egypt and Palestine: A Victorian Photographer Abroad* (Princeton: Princeton University Press, 2004).

5 Bu türdeki kitapların listesi çok uzundur. Bahattin Öztuncay'ın küratör ve yazar olarak katkıları öne çıkar. Belirli fotoğrafçılara ilişkin yayınları arasında: Bahattin Öztuncay, *Robertson: Osmanlı Başkentinde Fotoğrafçı ve Hakkâk; Robertson: Photographer and Engraver in the Ottoman Capital,* sergi kataloğu. (İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2013) ve *Vasilaki Kargopulo: Hazreti Padişahi'nin Serfotoğrafi; Vasilaki Kargopoulo: Photographer to His Majesty the Sultan* (İstanbul: BOS, 2000). Tematik kitaplar arasında da yine ona ait şu çalışmalar vardır: *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19th Century Istanbul* (İstanbul: Aygaz, 2003); ve *Hanedan ve Kamera: Osmanlı Sarayından Portreler, Ömer M. Koç* Koleksiyonu; *Dynasty and Camera: Portraits from the Ottoman Court, Ömer M. Koç* Collection (İstanbul: Aygaz, 2010). Osmanlı fotoğrafına kendini adamış bir başka tarihçi de Engin Özendes'tir. Örneğin bkz. *Photography in the Ottoman Empire, 1839–1919,* (İstanbul: Haşet Kitapevi, 1987) ve *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Oryantalizm*; *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah: Orientalism in Photography* (İstanbul: YKY, 2004).

6 William Allen, "The Abdul Hamid II Collection," *History of Photography* 8, no. 2 (Nisan-Haziran 1984); 119-145.

7 Dijital hale getirilen koleksiyon, yaygın olarak kullanılmaktadır ama sık sık yanlışlıkla Abdülhamid'in fotoğraf arşivinin tümünü kapsadığı sanılır. Oysa sadece elli bir albümden oluşur: Abdülhamid albümlerinin toplam sayısı çok daha fazladır; bütünü ele alındığında, fotoğraf sayısı otuz binin üstündedir.

8 Ayshe Erdogdu, "Picturing Alterity: Representational Strategies in Victorian Type Photographs of Ottoman Men," Hight ve Sampson, der., *Colonialist Photography*, 107-125.

9 Wendy M. K. Shaw, "Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An 'Innocent' Modernism?" *History of Photography* 33, no. 1 (Şubat 2009): 80-93.

10 Mary Roberts, *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature* (Durham, NC: Duke University Press, 2007), 143-149.

11 Mary Roberts, "The Limits of Circumscription," *Photography's Orientalism*, der. Behdad ve Gartlan, 53-74.

12 Nancy Micklewright, "Orientalism and Photography," *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*, der. Zeynep İnankur, Reina Lewis, Mary Roberts, (İstanbul: Pera Müzesi, 2011), 98-110.

13 Nancy Micklewright, "Alternative Histories of Photography in the Ottoman Middle East," *Photography's Orientalism*, der. Behdad ve Gartlan, 75–92.

14 Osman Hamdy Bey ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publié sous le patronage de la Commission impériale de l'Exposition universelle de Vienne. Texte de Son Excellence Hamdy Bey, commissaire général, et par Marie de Launay, membre de la Commission impériale et du Jury international 1867 et 1873, Phototypie par P. Sébah, photographe privilégié* (Constantinople [İstanbul]: Imprimerie du Levant Times and Shipping Gazette, 1873).

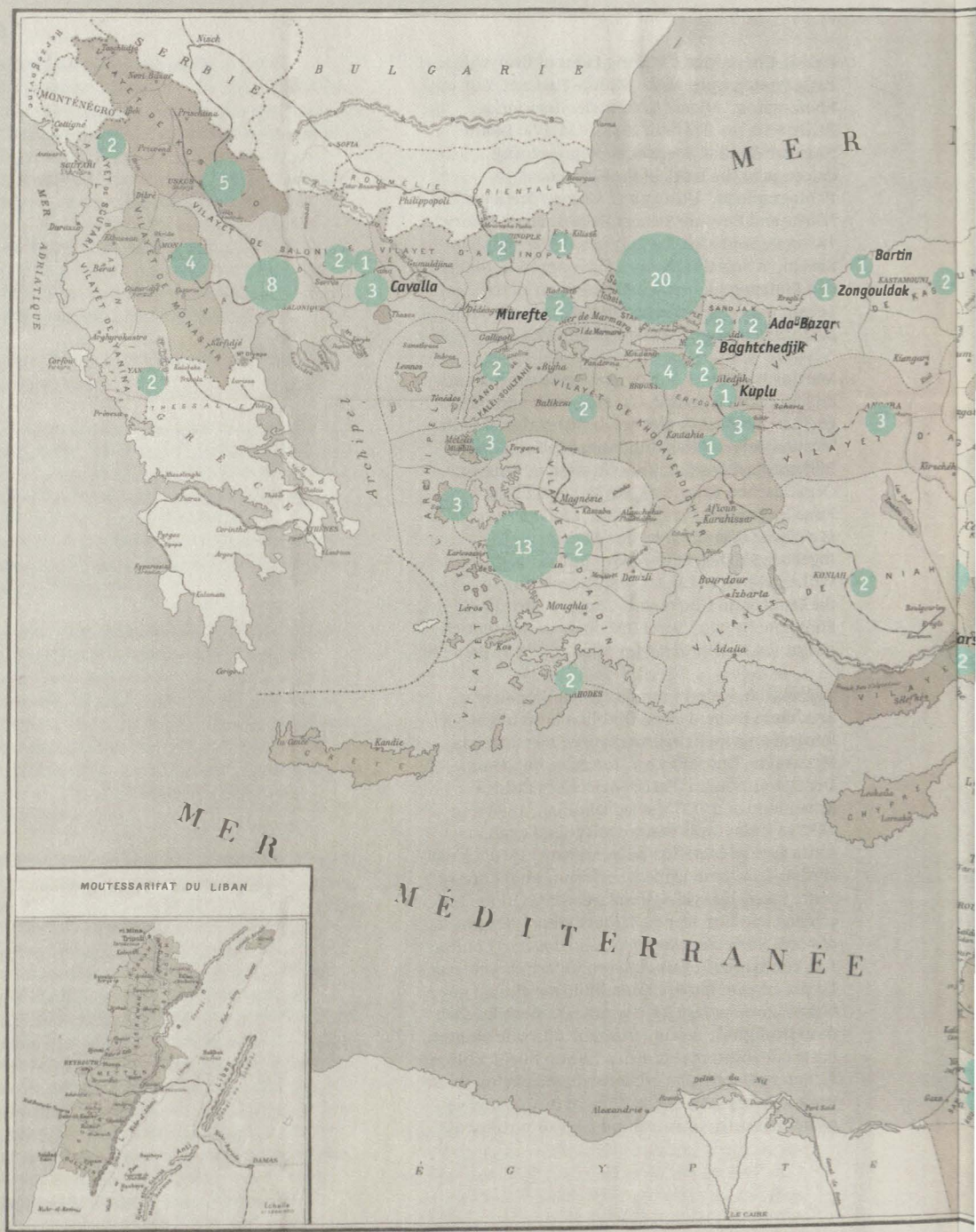
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

15 Paul E. Chevedden, "Making Light of Everything: Early Photography of the Middle East and Current Photomania," *Middle East Studies Association Bulletin* 18, no. 2 (Aralık 1984): 151-174; Issam Nassar, "Familial Snapshots: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers," *History and Memory özel sayı "Home* and Beyond: Sites of Palestinian Memory," 18, no. 2 (Sonbahar-Kış 2006): 139-155; Stephen Sheehi, "A Social History of Early Arab Photography or a Prolegomenon to an Archaeology of the Lebanese Imago," *International Journal of Middle East Studies* 39, no. 2 (Mayıs 2007): 177-208.

16 Martina Baleva'nın son derece ilginç çalışmasına dikkati çekmek gerekir. Çalışma, belli konulara güçlü bir analitik ve eleştirel boyut getirmektedir: Martina Baleva, "Das Imperium schlägt zurück: Bilderschlachten und Bilderfronten im Russisch-Osmanischen Krieg, 1877-1878," *Image Match: Visueller Transfer, "Imagescapes" und Intervisualität in globalen Bild-Kulturen*, der. Martina Baleva, Ingeborg Reichle, Oliver Lerone Schultz, (Münih: Wilhelm Fink, 2012), 87-108; "Revolution in the Darkroom: Nineteenth-Century Portrait Photography as a Visual Discourse of Authenticity," *Hungarian Historical Review* 3, no. 2 (2014): 363-390.

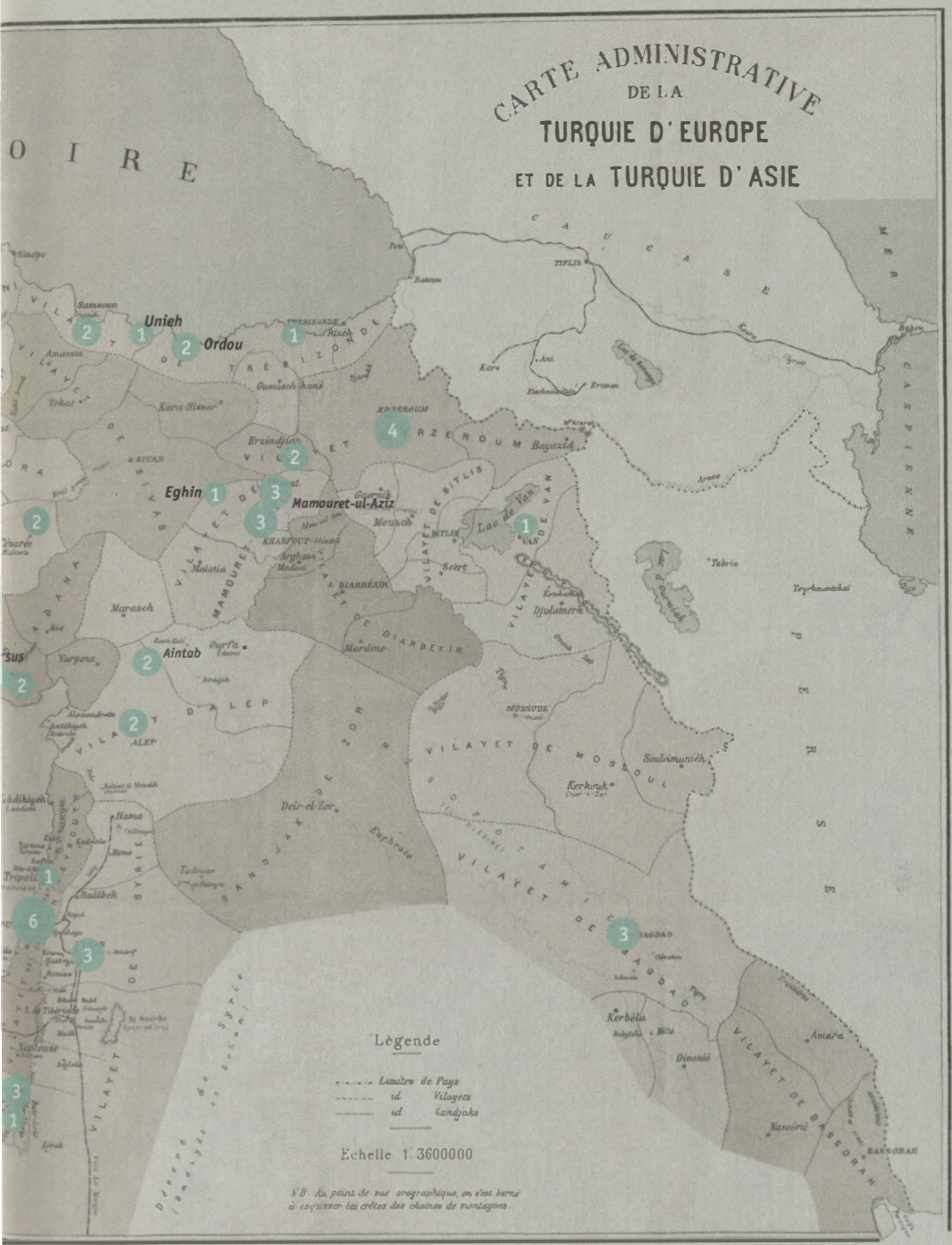
17 Taşradaki belgelerin zenginliğini anlamak için, Anadolulu Ermeni ailesi Dildilian'ların büyüleyici fotoğraf arşivini karıştırmak yeter; Bkz. Maritsa Médaksian, *Une enfance à Marzevan*, der. Haïk Der Haroutounian (Paris: Société des Études Arméniennes, 2013). Tsolag Dildilian, 1888'den 1892'ye kadar Sivas'ta fotoğrafçı olarak çalıştı, sonra aynı işi Merzifon'da [Marzevan] 1919'a kadar sürdürdü. Ailenin Ermeni soykırımından önce ve sonra yaşadıklarıyla ilgili yakınlarda yapılmış bir çalışma için bkz. Armen T. Marsoobian, *Fragments of a Lost Homeland: Remembering Armenia* (Londra: I. B. Tauris, 2015). Osmanlı topraklarında yaklaşık iki yüz Ermeni fotoğrafçının biliniyor olduğu göz önüne alınıp onlara Rum ve Yahudi meslektaşları da eklendiğinde üretimlerinin ne düzeyde olduğu hayal edilebilir; muhtemelen bunun büyük bölümü de Batı ve Oryantalist etkilerin dışında kalmıştı. Ne yazık ki savaş, yıkım ve katliamlar bu kültürel ve görsel miras izlerinin çoğunu silip süpürmüştür.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Société belge de librairie, Oscar SCHEPENS & Cie, Éditeurs, Rue Treurenberg, 16, Bruxelles.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

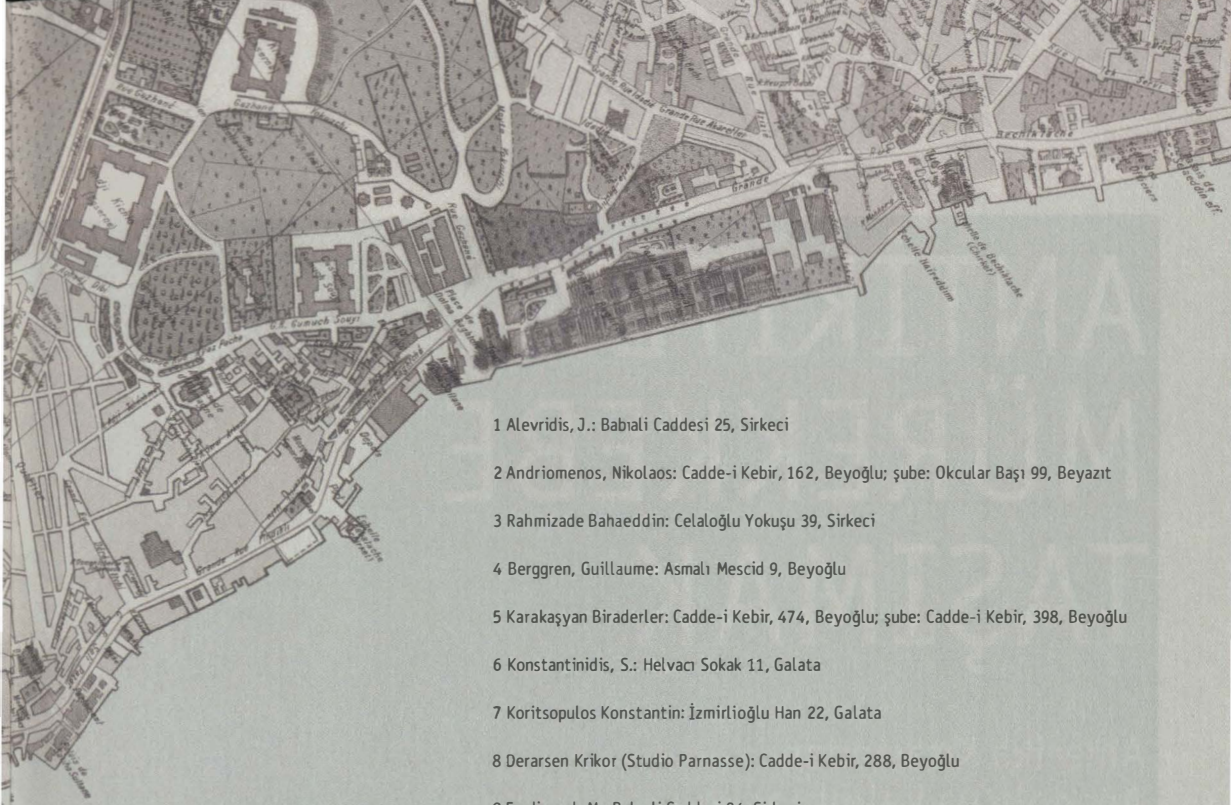


1909'da, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki başlıca fotoğraf stüdyoları. Kaynak: *Annuaire oriental du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature* (İstanbul: Raphael Cervati, 1909). İmparatorluğun idari haritası, 1903. EE.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



1 Alevridis, J.: Babıali Caddesi 25, Sirkeci

2 Andriomenos, Nikolaos: Cadde-i Kebir, 162, Beyoğlu; şube: Okcular Başı 99, Beyazıt

3 Rahmizade Bahaeddin: Celaloğlu Yokuşu 39, Sirkeci

4 Berggren, Guillaume: Asmalı Mescid 9, Beyoğlu

5 Karakaşyan Biraderler: Cadde-i Kebir, 474, Beyoğlu; şube: Cadde-i Kebir, 398, Beyoğlu

6 Konstantinidis, S.: Helvacı Sokak 11, Galata

7 Koritsopulos Konstantin: İzmirlioğlu Han 22, Galata

8 Derarsen Krikor (Studio Parnasse): Cadde-i Kebir, 288, Beyoğlu

9 Ferdinand, M.: Babıali Caddesi 24, Sirkeci

10 Gülmez Biraderler: Cadde-i Kebir, 397, Beyoğlu

11 Hazarosyan, Levon: Cadde-i Kebir, 431, Beyoğlu

12 Kürkcüyan, Püzant: Cadde-i Kebir, 46, Beyoğlu

13 Maçahanoviç, Stefo: Babıali Caddesi 28, Sirkeci

14 Mavraki, Kl. Okcularbaşı 45, Beyazıt

15 Nikolaidis, Alkibiades: Ferruh Bey Han 25, Sirkeci

16 Sapienza, Victor: Cadde-i Kebir, 346, Beyoğlu

17 Scagliola, Giuseppe: Cadde-i Kebir, 305, Beyoğlu

18 Sébah & Joaillier: Cadde-i Kebir, 439, Beyoğlu

19 Servanis, Theodor: Mertebani Sokak 23, Galata

20 Simon: Cadde-i Kebir, 412, Beyoğlu

21 Syngros, Jean: Mavi Sokak 9, Beyoğlu

22 Tarkulyan, Boğos (Studio Phébus): Cadde-i Kebir, 359, Beyoğlu

23 Tataryan, Nişan: TarlabaşI Caddesi 78, Beyoğlu

24 Teofilidis, F.: Manukoğlu Han 7, Galata

25 Vafiadis Kostaki: Hamidiye Caddesi 2, Sirkeci

İstanbul ve Beyoğlu'ndaki başlıca fotoğraf stüdyoları, yak. 1912. Kaynak: *Annuaire oriental du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature* (İstanbul: Raphael Cervati, 1912). Belediye mühendisi Necib Bey'in haritası temel alınmıştır, 1918. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Atatürk Kitaplığı.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ANTİKİTEYİ MÜREKKEBE TAŞIMAK

Amerika Kıtasından Anadolu'ya Kalıntılar ve Fotolitografinin Gelişimi

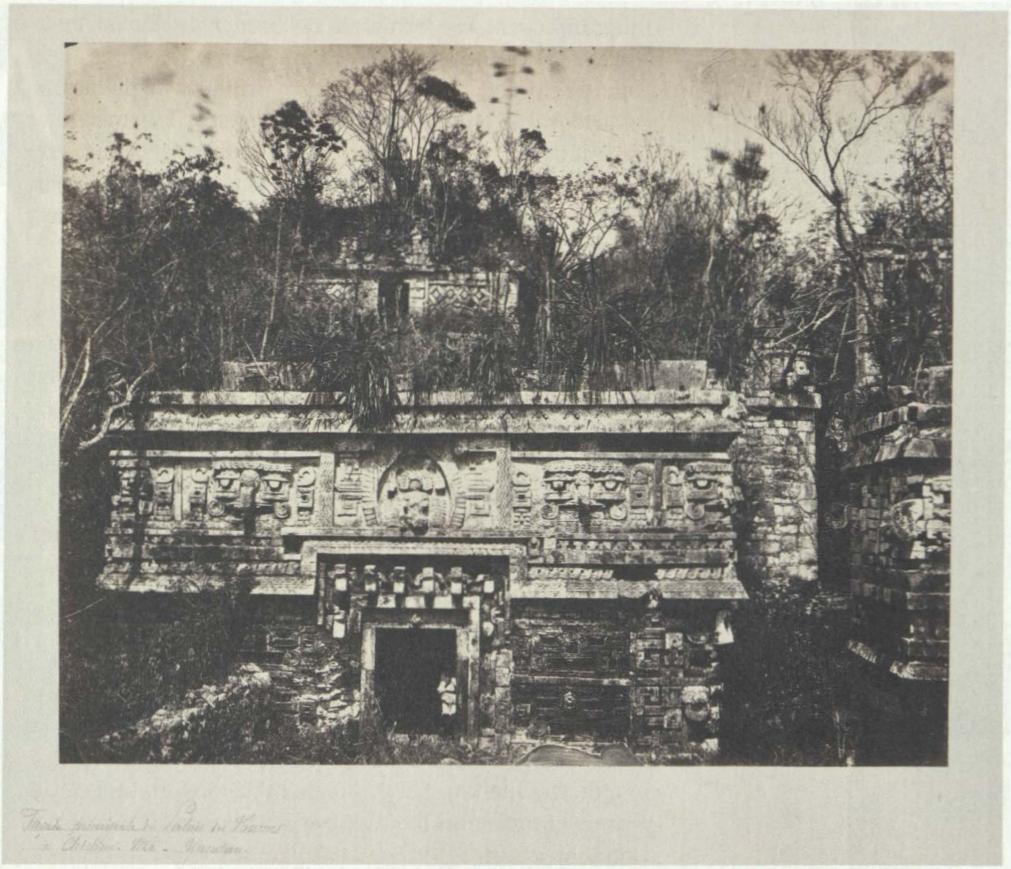
Frances Terpak
Peter Louis Bonfitto

Fotoğrafın tarihi, modernitenin tarihinden ayrılamaz. Bu mecra, 1839'da ilk ortaya çıkışından günümüze kadar, modernitenin bir özelliği olan durmak bilmez değişime ayak uydurarak onunla aynı hızda teknolojik ilerlemelere konu oldu. Fransa ve İngiltere'de aynı zamanda icat edilerek bütün dünyaya hızla yayılan fotoğraf ve fotoğrafın algılanan gerçekliği, görme biçimimizi derinlemesine etkiledi. Kolay, ucuz kopyalar, icadından itibaren fotoğrafın ayırdedici özelliğiydi. Fotomekanik görüntüler basılı medyaya hâkim oldu, kitaplara, gazetelere, dergilere girerek kitleler için yeni bir gerçeklik duygusu yarattı. Ticari çıkarların özendirdiği bu önemli görsel değişim, yeni yeni ortaya çıkan ve doğru bilgi peşinde koşan akademik disiplinlerin artan ihtiyacıyla da beslendi.

İlk fotoğraflar, modernitenin çabalarını desteklemekte önemli bir rol oynadı. Doğru rengi yeniden üretme talebini karşılayamadıysa da fotoğrafın kendi estetik nitelikleri, kesinliğin işareti haline geldi. Fotoğraf, sanatla bilim arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayacak ve yeni bir görsel dünya yaratacak bir konuma yerleşti. Fotomekanik röprodüksiyonun ilk dönemlerinde, ondokuzuncu yüzyıl ortasında, fotoğraf ve litografinin (taşbaskı) bir arada kullanılmasıyla yapılan illüstrasyonlar çeşitli yayınlarda yer aldı. Hem bilimsel doğruluk hem de modern bir estetik peşinde koşan eğitimli bir kitleye yönelik keşif öykülerini resimlemek için fotolitograflar kullanıldı.

Pozitivizm çağında doğan fotoğrafa atfedilen doğruyu yansıtma özelliği, onu gözlem yapma ve kanıt toplama konusunda mükemmel bir araç haline getirmiş, astronomi, arkeoloji, etnografya, coğrafya ve tıp gibi pek çok bilimsel disiplin açısından çok çekici kılmıştı.[1] Ondokuzuncu yüzyıl bilim adamlarının kameraya duyduğu saygıyı belki de en iyi ifade eden, Fransız kâşif Désiré Charnay'in (1828-1915) sözleridir. Charnay, 1863'te Meksika ve Orta Amerika'da Kolomb öncesi kalıntıları araştırarak geçirdiği dört yılın ardından yayımladığı iki ciltlik *Cités et ruines américaines* adlı kitabının önsözünde, araştırmasını belgeleyen tarafsız bir tanık olarak kameraya duyduğu tam inancı şöyle belirtir: "Beş yıl önce bu harika kalıntıları incelemek üzere yola çıktığımda, amacım konuyu kendi başıma derinlemesine çalışmaktı. Bazı kâşiflerin konuya yaklaşımlarındaki eksiklikler beni şaşırtmıştı; böyle kapsayıcı bir çalışma için metnin de, görüntünün de yeni baştan yaratılması gerektiğini hissetmiştim. Halkın bu uygarlığın özgünlüğüne

rsivi - https://rantey.org



karşı ilgisizliği, bilgi eksikliğinden kaynaklandığı için çalışmamın kesinliğiyle ilgili herhangi bir soru işareti kalmamasını istedim ve bu nedenle bir tanık olarak fotoğrafa güvendim."[2]

Aralarında vizyoner düşünür Alexander von Humboldt'un da bulunduğu kendisinden öncekilerin konuyu eksik araştırmalarından ötürü kaygılanan Charnay, niyetinin "hem metni hem gravürü" yeni baştan *yaratmak* olduğunu belirtiyordu. "Gravür" terimini kullanarak, daha eski yayınlarda gravürlerle yetinildiğini, oysa kendi araştırmasına fotoğrafların eşlik ettiğini vurgulamaktaydı. Gerçekten de *Cités et ruines américaines*'in giriş sayfasında, Mitla, Palenque, Izamal ve Chichen Itza ve Uxmal'daki kalıntıların Charnay tarafından "bir araya getirildiği ve fotoğraflandığı" özellikle belirtilmekteydi. Ne yazık ki, metinde veya metne eşlik eden Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc'ün (1814-1879) denemesinde atıfta bulunulan Charnay'in büyük boyutlu

▲1 "Chichen-Itza'daki Rahibeler Sarayının Ana Cephesi-Yucatan," 1860 tarihli bir negatiften albümin baskı, Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines* 26. levha. Getty Research Institute (GRI), Los Angeles.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

enfes fotoğraflarını çok az okur inceleyebilmişti çünkü fotoğraflar en az 500 franka satılan ayrı bir folyo albümde yer alıyordu (1).[3]

Charnay'in yayını *Cités et ruines américaines*, eğitimli dünyayı erken Orta Amerika kültürü konusunda bilgilendirmenin ötesinde, ondokuzuncu yüzyıl ortasında yayıncıların fotoğraflarla görselleştirilmiş akademik bir çalışmayı makul bir fiyata üretmekte karşılaştıkları zorlukları acı bir şekilde ortaya koyuyordu.[4] Charnay ve yayıncısının çalışmayı biçim ve fiyatı bu kadar farklı –ve ayrı okur kitlelerine yönelik– iki cilt halinde yayımlamaya karar vermeleri ilginçtir ve birkaç nedenden kaynaklanır.

Sorun çok yönlüdür. İlk incelenmesi gereken nokta, fotoğrafın resimli kitaplara girişidir. Elle çizilmiş veya resmedilmiş görüntülere kıyasla fotoğraf, daha hakiki, nesnel ve eksiksiz olduğu iddiasındadır. Bu iddia metinle görüntü arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamıştır. Fotoğraf kökleşmiş estetik geleneklere meydan okuyarak dünyaya yeni, "modern" bakış yöntemleri getirmiştir. İkincisi, fotoğraf görüntülerinin geleneksel, mürekkebe dayalı medyaya taşınarak metinlerle beraber basılmasını sağlayan teknoloji, okur kitlesinin Napoléon dönemi seçkinlerinden profesyonel akademisyenlere doğru kaymaya başladığı bir dönemde gelişmiştir. Göreceğimiz gibi, yayıncı Joseph Lemercier ve mimar Pierre Trémaux'nun öncü işbirliği, arkaplanda modernitenin bulunduğu bir ortamda fotoğrafın oynadığı önemli rolün bir örneğidir.

Gerçekten de 1800'lerin sonuna doğru basılmış gezi ve arkeolojiyle ilgili birçok yayın bu konulara ışık tutar çünkü asıl amaçları okurun ulaşamayacağı konuları sergilemektir. Fotoğraf teknolojilerinin gelişimi, modern bilimsel arkeoloji disiplininin ortaya çıkışının bir parçasıdır; fotoğraf, görsel bilginin niteliğini ve yaygınlaşmasını kökten değiştirmiş, eski uygarlıklarla ilgili yeni tür araştırmalara destek olmuştur.[5]

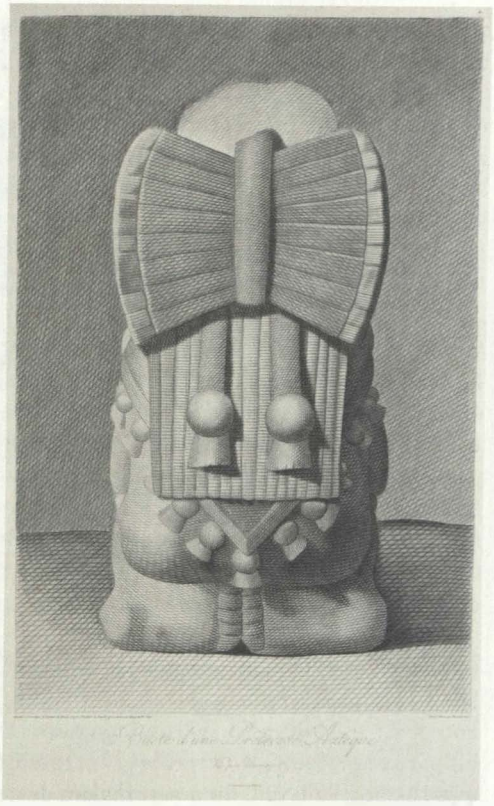
FOTOĞRAFTAN ÖNCE METİNLERDEKİ İLLÜSTRASYONLAR

Aydınlanma çağında, bilimle sanatın bugünkü kadar kesin sınırlarla birbirinden ayrılmadığı dönemde, keşif yolculukları, "Büyük Tur"a çıkanlardan veya "pitoresk sahneler peşinde koşanlardan" ayrışan, kendisini bu konuya adamış bir okur kitlesi buldu.[6] Kurgu olmayan seyahatnamelere, bakır levha gravürler, 1796'daki icadından sonra litograflar veya 1785 ile 1820'lerin ortalarına kadar, özellikle İngiltere'de popüler bir teknik olan akuatint gibi betimleyici illüstrasyonlar eşlik ediyordu. Levha üzerine kazıyarak resim yapmak, litografi taşı üzerine resim yapmaktan çok daha uzun sürdüğü için, ondokuzuncu yüzyılın başlarında yayıncılıkta litografi önem kazandı. Litografların çalıştığı veya resme dayalı diğer baskı yöntemlerinin kullanıldığı seyahat kitapları, matbaacının uyguladığı tekniklere ek olarak, kâşifin (veya onun için çalışan sanatçının) resim yeteneğini ve eğitimini gösteren, ayırdedici bir sanatsal tarza sahipti.

Uzak bir diyarın özelliklerini yansıtmanın pek çok zorluğu vardı; iş yalnız konunun gerçeğe uygun bir şekilde verilmesiyle bitmiyordu, tamamen farklı bir manzaranın ortamını, iklimini, rengini iletmek gerekiyordu. Buna ek olarak, baskı yapılırken, görüntüyü gravür levhasına veya litografi taşına aktaran sanatçının yaptığı yorumlar da işin içine giriyordu çünkü genellikle bu ikinci sanatçı mekânla ilgili ilk elden bilgiye sahip değildi. Alexander von Humboldt (1769-1859) *Vues des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* (1810) adlı kitabında bu karmaşık sorunları farkederek okurlar arasındaki "*connoisseur*"lere

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org





(amatör uzmanlara) seslendi. Bazı gravürlerdeki kusurlar için onlardan özür diledi; suçun sanatçılarda değil, kendi resimlerinde olduğunu çünkü bunları çoğu zaman gayet zor koşullarda çizdiğini belirtti.[7]

Vues des cordillères'de Humboldt yalnız manzaraları ve modern yapıları çizmiş, Kolomb öncesi nesne ve anıtları göstermek içinse çizimler satın almış veya yerel sanatçılara sipariş vermişti. Humboldt, bir doğabilimci ve coğrafyacı olarak manzara çizmeye yatkındı ama belki de yeni dünyanın sanatını kendi Avrupalı hassasiyetlerine o kadar yabancı bulmuştu ki, bunu gerektiği gibi resmedemeyeceğini hissetmişti.

Humboldt, *Vues des cordillères*'in açılış illüstrasyonları için Aztek nehir tanrıçası Chalchiuhtlicue'nin önden ve arkadan iki çarpıcı görüntüsünü seçmişti, bu büst o sırada Yüzbaşı Dupaix'nin Mexico City'deki koleksiyonunda bulunuyordu (2, 3).[8] Dupaix heykelin çizimlerini ısmarlamıştı, Humboldt da ziyareti sırasında bunları satın almıştı. Humboldt bu çizimlere hayran kalmış, onları kitabının ilk illüstrasyonları olarak seçerek şöyle demişti: "Büstün çizimi, M. Dupé'nin [özgün metinde böyle] gözünün önünde Meksika Resim Akademisi'nin bir öğrencisi tarafından aslına tamamen uygun olarak yapılmış."[9] Avrupalı sanatçıların başka kültürlere özgü nesneleri çizerken kendi kültürlerinin estetiğini kullanma alışkanlığından haberdar olan Humboldt, özgün çizimin bir Meksikalı tarafından yapıldığını belirterek, görüntünün aslına ne kadar sadık olduğunu okura kanıtlamaya çalışıyordu.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Dupaix'nin sanatçısı, eski Azteklerin soyundan geldiği ve bu tür nesnelerle daha derin düzeyde teması olduğu için, Humboldt'un gözünde bu göreve daha uygundu.[10]

Humboldt'un aslına sadık görüntü yaratma felsefesi, Johann Moritz Rugendas'ın (1802-1858) çalışmasını beğenmesiyle daha da açığa çıkıyordu. Brezilya'daki Amazon ormanlarında keşifler yapan, Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüş bir Alman sanatçı olan Rugendas, 1820'ler ve 1830'larda fasiküller halinde yüz litografdan oluşmuş *Voyage pittoresque dans le Brésil* adlı çalışmayı yayımlamıştı. Humboldt, Rugendas'ın Güney Amerika ormanlarını tasvir ederken gösterdiği yeteneği övmüştü; övgüsünün nedeni Rugendas'ın nesneleri özel ayrıntılarıyla vermesi değil, ormanın kendisine ilişkin bütüncül kavrayışıydı (4). Humboldt ekosistemlerin karşılıklı bağlılıklarının farkındaydı ve doğa araştırmalarının bu ilkeyi yansıtması gerektiğini düşünüyordu. Ona göre sanatçıların aslına uygun çizimler yapmaları, konu üzerinde uzun süreli bir deneyime sahip olmalarına bağlıydı.[11]

◂2, 3 "Bir Aztek Rahibesinin Büstü," ön ve arka görünüm, 1813'ten önce, Raphael Urbain Massard'ın kalem tarzı gravürü, San Carlos Akademisi'nin adı bilinmeyen bir öğrencisinin yaptığı çizimden. Alexander von Humboldt, *Vues des cordillères*, 1. ve 2. levha. GRI.

▴4 "Rio de Janeiro eyaletinde Manqueritipa yakınında vahşi orman," 1827'den önce, Alexis-Victor Joly'nin litografı, Johann Moritz Rugendas'ın *Voyage pittoresque dans le Brésil* kitabındaki bir çiziminden. GRI.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Rugendas, sanatçının doğanın karmaşıklığını gerektiği gibi kayda geçirmekte karşılaştığı zorluğun farkındaydı: "Sanatının kuralları, sanatçının, çevresini saran bitki örtüsündeki sayısız şekil ve renk çeşidini tam bir sadakatla yansıtmasına izin vermez. "[12] Rugendas'ın "başarısı" manzarayı bir fotoğraf gibi yakalamasından kaynaklanmıyordu; bitkileri ve hayvanları, dramatik etki yaratmak üzere oyuncular gibi yerleştirerek, tarih resmi çizermiş gibi, özenle bir sahne kuruyordu. Humboldt, Rugendas'ın çalışmasını çok takdir ediyordu çünkü bir görüntünün gerçekliğinin tasvir edilen yerin özünün yakalanmasına bağlı olduğunu düşünüyordu. Deniz kıyısında yaşayan bir kuş olan flamingonun ormanın derinliklerine yerleştirilmesinin hata olduğunu söyleyerek Rugendas'ı eleştirenlere bile kızmıştı. Humboldt için bu egzotik kuşun sahneye yerleştirilmesi, ormanı daha iyi temsil ediyor veya orada bulunma deneyimini tekrar yaşatıyordu.[13]

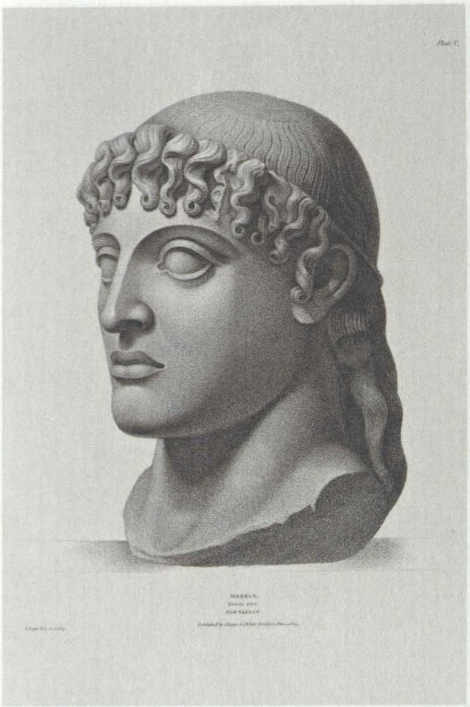
Fotoğraf öncesinde illüstrasyonlar sık sık kuşkuyla karşılanırdı. Erken modern dönemde antikalarla ilgli metinlerde ve yolculuk metinlerinde bulunan anıt ve heykel resimlerini eleştirme geleneği eskiye dayanıyordu. Okurdan yayımlanmış resmin doğruluğunu kabul etmesi istenirdi, ama eğer bu nesneyi (veya nesneleri) okur kendi gözleriyle görmüşse, eksik ve hatalar alay konusu olur, metnin ortaya attığı kuramların itibarını sarsmak için zemin oluştururdu. Humboldt'un zamanında yazarlar, ilişikteki metinlerde resimleri hedef alacak eleştirileri önceden tahmin etmeye, savuşturmaya veya geçersiz kılmaya çalışırlardı ve yazarların güvenilirliklerinin tehlikede olduğu düşünülürdü. Charnay'in de belirttiği gibi, fotoğrafın algılanan nesnelliğinden önce, görüntünün doğruluğu *connoisseur*'lerin eleştiri oklarının hedefiydi.

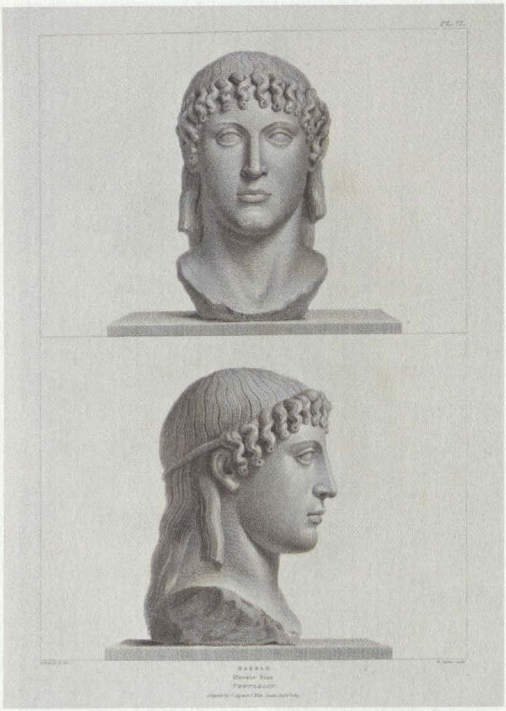
Connoisseur denilen amatör uzman tipinin ilk modeli, onsekizinci yüzyılda Avrupa'da doğdu; İngiltere'de bunun en iyi örneği Richard Payne Knight'tı (1751-1824). Knight Büyük Tur'a çıkmıştı, antika koleksiyoncusuydu ve kendini bir zevk hakemi ilan etmişti. Kültürel başarıları arasında, sonradan British Museum'a bağışladığı Yunan-Roma bronzlarından oluşan güzel bir koleksiyon bulunuyordu. Knight, önemli bir üyesi olduğu Dilettanti Derneği'nin yardımıyla *Specimens of Antient Sculpture, Aegyptian, Etruscan, Greek and Roman* (1809) adlı olağanüstü çalışmanın ilk cildini yayımladı; önemli İngiliz antika koleksiyonlarından oluşan bu katalogda Knight'ın kendi koleksiyonu da vardı.[14] Bu seçkin ciltte Knight, Humboldt gibi, her parçanın koleksiyona hangi

▸5 "Townley Koleksiyonu'ndan mermer baş," 1809'dan önce, William Skelton'ın benekli gravürü, Henry Howard'ın bir çiziminden. Richard Payne Knight ve Charles Townley, *Specimens of Antient Sculpture*, cilt 1, 6. levha. GRI.

▸6 "Townley Koleksiyonu'ndan mermer baş," 1809'dan önce, John Samuel Agar'ın benekli gravürü, kendi çiziminden. Richard Payne Knight ve Charles Townley, *Specimens of Antient Sculpture*, cilt 1, 5. levha. GRI.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

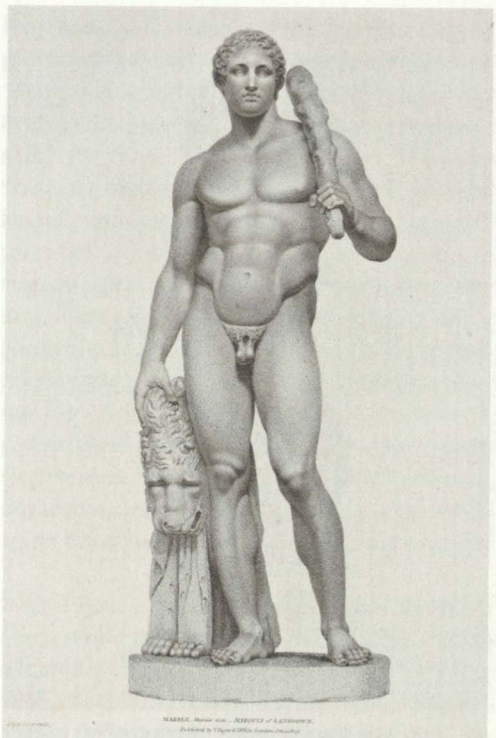


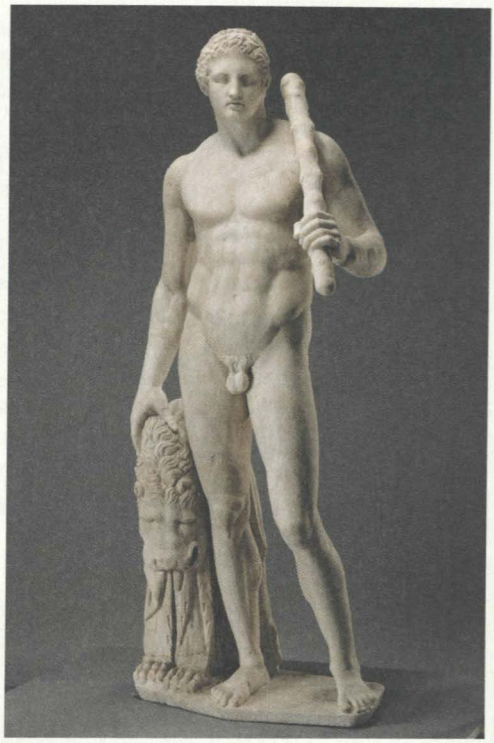


koşullarda katıldığını anlatırken, antik sanat konusundaki kuramlarını da açıklıyordu. Heykelle heykelin çizimi arasındaki göreli doğruluk ilişkisi konusunda kaygı duyan Knight, yapıtın fiziksel özellikleri ve restorasyon durumu hakkında özenli bilgiler veriyor ve buna denk düşen gravürde nasıl gösterildiğini veya gösterilmediğini belirtiyordu. Tam bir eleştirmen olan ve kendi *connoisseur* gözüne aşırı güvenen Knight, her bir heykelin resmini övmekte veya yermekteydi. *Specimens of Antient Sculpture*'da aynı mermer başı gösteren, iki farklı sanatçının çizdiği iki resmi karşılaştırarak kararını şöyle bildirmişti: "İkinci levhada, sanatçı bir türlü engelleyemediğimiz bir suç işlemiş, kendi zarafet ve güzellik zevki uğruna taklidin gerektirdiği sadakati feda etmiştir; ancak ilk resimde, primitif tarzın belirgin kaba çizgileri doğru olarak yansıtılmıştır" (5, 6).[15] Kitap boyunca Knight, projede çalışan sanatçılar arasında en çok John Samuel Agar'ı (yaklaşık 1773-1858) beğendiğini, çünkü Agar'ın illüstrasyonlarının antik esere benzediğini belirtmektedir: "[Agar'ın çizimi] gravür sanatının izin verdiği sınırlar içinde olabilecek en sadık ve doğru tasvirdir." Ve "baskı o kadar doğrudur ki, ayrı bir betimleme gereksizdir."[16]

Specimens of Antient Sculpture'ın yayımlanmasından 170 küsur yıl sonra, Nicholas Penny ve Michael Clarke, Knight'ın yorumunu doğrular: "Agar'ın baskıları kadar güvenilir ve bilgi verici çok az fotoğraf vardır; Agar'inkiler, heykelden yapılmış en güzel resimlerdir" (7).[17] Bu ifade, iki önemli noktayı öne çıkarmaktadır: Birincisi, fotoğrafın (yanıltıcı özelliklere de sahip olduğunu artık bilmemize rağmen), çizilmiş bir nesnenin gerçeğe uygunluğunu doğrulayan ilk yöntem olarak konumunu korumasıdır (8).[18] Ancak Clarke ve Penny'nin, bir çizimin (veya çizime dayalı gravürün), bir nesneyi bir fotoğraftan daha iyi temsil edebileceğinden söz etmeleri çarpıcıdır.[19] Bu ikinci nokta, Charnay'in fotoğrafın mutlak otoritesiyle ilgili iddiasını

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



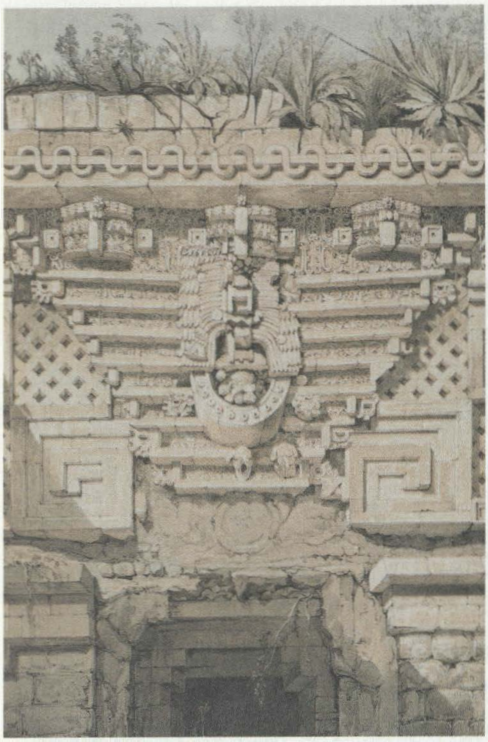


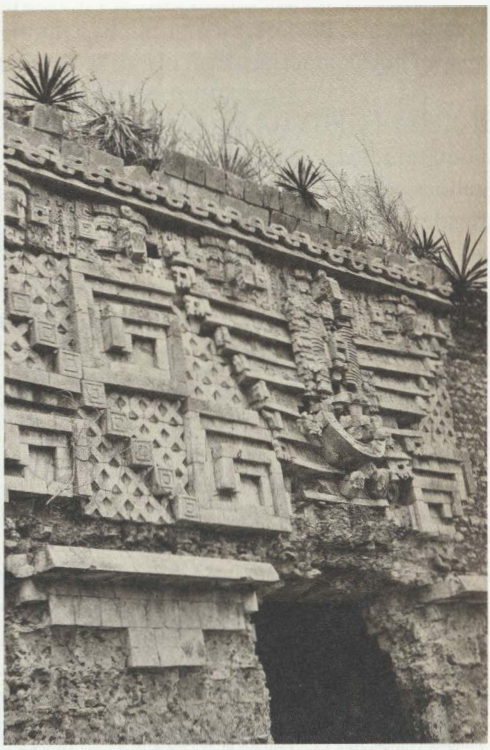
dengeleyerek, bazı özel durumlarda bir sanatçının elinin değmesinin, kameradan daha etkili bir sonuç yaratabileceğini öne sürmektedir. Ama bu durum da Agar'ın şaşılacak kadar doğru ve çarpıcı derecede tutarlı bu resimleri nasıl üretebildiği sorusunu doğurmaktadır.

Bu dönemde sanatçılar çizim yaparken sık sık optik araçlardan yararlandığı için, Agar'ın da fotoğraflarla eş değerde veya onları aşan sonuçlar elde etmek için bir camera obscura kullanmış olma ihtimali vardır. 1806'da icad edilmiş olan camera lucida, keşifler sırasında bulunan anıtların belgelenmesinde kısa ama önemli bir rol oynadı. Bu araç, bir dizi farklı lens kullanarak, sanatçının bir çizim kâğıdına konunun ana hatlarını çizmesini sağlıyordu. Çok popüler ama kullanması zor olan camera lucida fotoğrafın icadından sonra seyyahlar arasındaki özel statüsünü kaybetti.[20]

Dönemin bazı sanatçı kâşifleri, örneğin çalışması Charnay'in Yucatan'ı belgelemesinden önceye denk gelen Frederick Catherwood (1799-1854) camera lucida'nın özelliklerinden yararlandı. 1844'te Catherwood, 1839-1841 arasındaki yolculuklarına dayanan yirmi beş yüksek kaliteli renkli litograftan oluşan *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan* adlı bir koleksiyon yayımladı. Eski Orta Amerikalıların inşa ettiği, ormanın yuttuğu bu anıtların nihai görüntüleri, Catherwood'un bu optik aracı, Uxmal'daki Vali Sarayının kapı süslemelerini betimleyişinde olduğu gibi, kendi sanatsal tarzında kullandığını göstermekteydi (9). Burada Catherwood camera lucida'yı mimari özellikleri ortaya koymak için kullanmış, sonra bunu yumuşak, parlayan renkler ve dramatik bir aydınlatmayla öne çıkarmıştı. Catherwood, bir çok örnekte, görüntüye romantizm aşılamak için çevredeki bitki örtüsünü,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org





yerel insanları ve tropik hayvanları eklemişti.[21] Yaptığı litograflar anıtları fotoğrafa benzer bir gerçeklikle yakalıyordu ama bir yandan da onları Humboldt'un önerdiği gibi, genel etkiyi artırmak için biraz abartılmış bir çevreye yerleştiriyordu.

◂7 "Lansdowne Herakles'i," 1809'dan önce, John Samuel Agar'ın benekli gravürü, kendi çiziminden. Richard Payne Knight ve Charles Townley, *Specimens of Antient Sculpture*, cilt 1, 40. levha. GRI.

◂8 "Lansdowne Herakles'i," yaklaşık MS 125, mermer, Roma. J. Paul Getty Museum, Malibu. Fotoğraf: Ellen Rosenbury.

▲9 "Ana giriş kapısının üzerindeki süsleme, Casa del Gobernador, Uxmal," 1844, William Parrott'un renkli litografı, Fredrick Catherwood'un bir çiziminden. Frederick Catherwood, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, 9. levha. GRI.

▲10 "Vali Sarayının ana kapısından ayrıntılar, Uxmal-Yucatan," Désiré Charnay'in 1859-1860 tarihli bir negatiften yaptığı albümin baskı, *Cités et ruines américaines*, 5. levha. GRI.

Buna karşılık Charnay'in birkaç on yıl sonra aynı binayı gösteren fotoğrafı, sadece kameranın lensinin önünde ne varsa onu yansıtabilmişti (10). Her iki görüntü de ondokuzuncu yüzyılın Batılı hedef kitlesinde bir "kayıp" uygarlık fikri uyandırmasına rağmen, Meksika ormanlarındaki asıl gerçeğin kanıtı olarak değerleri çok farklıdır. Fotoğraf, baskının gerçeği yansıttığını doğrular; baskı ise fotoğraf üzerinde aynı meşrulaştırıcı yetkiye sahip değildir. Fotoğraf, sanatçının elini aradan çıkarır ve nesnel olduğu düşünülen bir temsil ortaya koyar. Bu sınırlama, fotoğrafın aslına uygunluğunun en ikna edici gerekçesidir. Buna ek olarak, fotoğrafın sözde nesnelliği, iyi olarak kabul edilmesi için estetik bir yargıya gerek duymadığından (odaklanmış ve net bir biçimde basılmış olması yeterlidir), *connoisseur*'ün görüntüyle gören arasında oynadığı aracı rol de zayıflar. Bu dinamiği anlayan Charnay, görüntülerin üretiminde kendi oynadığı rolün önemsiz olduğunu iddia ederek modern teknolojinin rolünü

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

vurgulamıştır. Böylece, bu unutulmuş kalıntıları yeni ve güvenilir bir "tanık" aracılığıyla halka taşıyan büyük maceracı-kâşif olarak kendi başarısının altını çizmiş olur.

FOTOĞRAF GÖRÜNTÜLERİNİN SERİ ÜRETİMİ

Fotoğrafın icadıyla modernitenin mekanik üretimle geniş çapta dağılımı vaat etmesi bir araya gelince, yeni, heyecan uyandırıcı bir hedef ortaya çıktı: Fotoğraf görüntülerini ulaşılabilir fiyatlarla kitlesel dağıtım için yeniden üretmek. Fransa'da dagerreotip, bunu sağlamanın ilk yollarından biri olarak ortaya çıktı ve mucitler geleneksel baskı yöntemleriyle röprodüksiyon yapılabileceğini öngördüler.[22] Dagerreotip, ayna yüzeyi gibi parlatılmış bir gümüş levha üzerine doğrudan tek bir pozitif görüntü çıkarıyordu; teknik ortaya çıktıktan birkaç ay sonra akuatint yöntemiyle gravürler elde edilebilen bir tifdruk baskı levhasına dönüştürüldü.[23] Bir fotoğraf görüntüsü sunmasına rağmen, dagerreotip baskı da diğer bütün gravürler gibi, bir sanatçının eliyle çoğaltılabilirdi.

Tekniği Parisli optik uzmanı Noël-Marie-Paymal Lerebours (1807-1873) başlattı; gezilerini belgelemek için kamera satın alan müşterilerine dagerreotip yöntemini öğretti. Bu müşteriler dünyanın dört bir yanından çektikleri dagerreotipleri Lerebours'a yolluyorlardı. 1840 ile 1844 arasında Lerebours, Avrupa, Kuzey Afrika ve Ortadoğu'dan altmıştan fazla gravürü *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe* adlı bir kitapta topladı. Bu baskılardaki şaşkınlık verici fotogerçekçilik, insanlarda sanki o mekânda bulunuyormuş duygusunu yarattı, bunlara gezginin kendisi veya "tanınmış bir yazar" tarafından kaleme alınmış metinler eşlik ettiğinden, *Excursions daguerriennes*, kendi döneminin yetkin bir çalışması haline geldi. Üstelik nispeten ucuz olduğundan geniş bir kitleye ulaştı.[24]

Excursions daguerriennes, fotoğrafla görselleştirilmiş yayın tarihindeki çığır açıcı yerinin yanısıra, kameranın modern gezginin alabileceği yeni bir aksesuar olarak kullanıldığını da belgeliyordu. Lerebours çalışmasına katkıda bulunan dagerreotipistlerden söz etmediyse de, Frédéric Auguste Antoine Goupil-Fesquet'nin (1817-1878) çektiği Cezayir ve Mısır görüntüleri *Excursions daguerriennes*'de yayımlanmış ilk resimler arasında sayılır. Bunlara eşlik eden metin, Keops Piramidinin fotoğrafının 20 Kasım 1839'da, icat açıklandıktan hemen sonra çekildiğini belirtir (11). Goupil-Fesquet'nin beklenmedik bir yerde dagerreotip kamerası taşıyan bir başka turiste rastlaması da anlamlıdır: "Çalışkan ve yorulmak bilmeyen turist M. Joly de Lotbinière de yanına bir dagerreotip almış, Yukarı Mısır ve Nubya'ya doğru yola çıkmıştı." [25] Joly (1798-1865), 1839'da, yani Daguerre'in yöntemi bilim camiasına açıklandığı sırada Paris'teydi ve hemen Lerebours'dan bir kamera satın aldı. Durmadan seyahat ettiğinden, Yunanistan'a doğru yola çıktı; orada Akropolis'in ilk fotoğraflarını çekti. Mısır'a geçtiğinde tanınmış bir ressam olan dayısı Horace Vernet ile birlikte yolculuk eden Goupil-Fesquet ile karşılaştı. Üçü Mısır'daki yolculuklarına beraber devam ettiler.[26] Joly, Filistin, Suriye ve Anadolu'ya gitti. Bu büyük tur sırasında tuttuğu günlüğe bakılırsa, Joly seksen altı dagerreotip çekti. Bilindiği kadarıyla özgün levhalarından hiçbiri günümüze kalmadı ama, beşinin röprodüksiyonu Lerebours tarafından *Excursions daguerriennes*'de basıldı.[27] Bu anlatının ortaya koyduğu gibi, kamera da buharlı gemi, tren yolculuğu ve dönemin başka pek çok icadı gibi, önce üst sınıf tarafından benimsenmiş, ancak sonraki onyıllarda kitlelere ulaşabilmişti.

Fransa'da dagerreotipin ortaya çıktığı yıl İngiltere'de geliştirilen kalotip fotoğraf tekniği, kâğıt üzerine çıkarılan bir negatiften birçok pozitif baskı elde edilmesini sağladı. Bir negatiften

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



birçok baskı alınabilse bile, kimyasal muameleye tabi tutulan kâğıtla güneş ışığında kontakt baskı almak oldukça uzun sürüyordu ve baskı zamanla solabiliyordu. Bunun mucidi William Heny Fox Talbot (1800-1877), tuzlu kâğıt baskı ve kalotip negatif tekniğinin on yıllık patentini aldığından önemli yenilikler ancak yıllar sonra ortaya çıktı. 1850'de Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) albümin baskıyı icat etti, ertesi yıl fotoğraf kâğıdı üzerindeki görüntüyü güneş ışığıyla değil kimyasallarla işleyerek Talbot'un üretim süresini çarpıcı şekilde azalttı.

▲11 "Keops Piramidi," 1842, Adolphe-Pierre Riffaut'nun gravürü, Frédéric Auguste Antoine Goupil-Fesquet'nin 1839 tarihli bir dagerreotipinden. Noël-Marie-Paymal Lerebours, *Excursions daguerriennes*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Geniş bir vizyona sahip olan Blanquart-Evrard, doğduğu Lille kentinde açtığı "Imprimerie Photographique" adlı matbaayla fotoğraf ile yayıncılık arasındaki mesafeyi kapatmaya çalıştı. Burada 50 kişi çalışıyor, Banquart-Evrard'ın hızlandırılmış yöntemini kullanarak bir negatiften günde 200 ila 300 arası

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



fotoğraf üretiyorlardı. Beş yıllık faaliyeti süresince Blanquart-Evrard'ın atölyesinin, amatörler ve Henri Le Secq, Charles Nègre, Maxime Du Camp gibi alanın tanınmış isimleri tarafından çekilmiş yaklaşık bin negatiften yüz bin fotoğraf bastığı düşünülmektedir.[28] 1851 ile 1853 arasında Blanquart-Evrard *Album photographique de l'artiste et de l'amateur* adlı bir albümde, önemli anıt, resim ve heykellerin tuzlu kâğıt baskı tekniğiyle çekilmiş otuz altı resmini bir araya getirdi. Bu levhaların çoğu isimleri bilinmeyen fotoğrafçılara aitti ancak aralarında Charles Marville'in (1813-1879) kent görüntüleri, amatörlerin uzak diyarlarda çektiği manzaralar, Alexis de Lagrange'ın birkaç Hindistan görüntüsü veya Maxime Du Camp'nın Gustave Flaubert ile birlikte çıktığı Mısır ve Doğu Akdeniz gezisinde

▲12 "Hz. Ömer Camii [Kubbet-üs Sahra], Kudüs," 1851, Maxime Du Camp'nın 1850 tarihli bir kalotipten yaptığı tuzlu kâğıt baskı. Louis-Désiré Blanquart-Evrard, *Album photographique de l'artiste et de l'amateur*, 19. levha. GRI.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

çektiği Kubbet-üs Sahra (Hz. Ömer Camii) resimleri de yer alıyordu (12). Blanquart-Evrard'ın bu yayınla seslendiği kitle, albümün başlığından da anlaşılacağı gibi sanatçılar ve amatörlerdi ama aynı zamanda genel olarak "bir sanat zevki aşılamayı" da umut etmişti.[29]

Lerebours'un *Excursions daguerriennes* ile yaptığı gibi, Blanquart-Evrard da ulaşılabilir bir fiyata satılacak aslına uygun röprodüksiyonlar basmayı hedefliyordu. *Album photographique de l'artiste et de l'amateur* altı frank karşılığında ayda beş fasikül halinde, abonelik sistemiyle satıldı. Farklı fotoğraf teknikleri ve baskı yöntemleriyle hazırlandığı halde, bu iki yayın da foto realizmi orta sınıfa yönelik bilginin bir parçası olarak sunmayı başardı; Blanquart-Evrard'ın albüme yazdığı önsözde dediği gibi: "Fotoğrafın evlere girdiğini, bir yandan güzel sanatları teşvik ederken bir yandan da aileyi eğlendirdiğini görmek harika olur(du)".[30]

Ondokuzuncu yüzyıl ortasında fotoğraf görüntüsü üretmek için başka epeyce girişimde bulunulduysa da, elde edilen sınırlı başarı üzerine Luynes Dükü Honoré-Théodoric-Joseph d'Albert (1802-1867) 1856'da işe yarayacak bir fotomekanik süreç geliştirilmesi için sekiz bin franklık bir ödül koydu. Amaç, sanat ve bilim için gerekli görsel belgelerin yaygınlaştırılmasıydı. Görüntülerin röprodüksiyonu için geleneksel mürekkepli baskı yöntemleri tercih ediliyordu çünkü ilk dönem fotoğraflar kolaylıkla sabitlenemiyor, zamanla soluyordu. Fransız Fotoğraf Derneği (Société Française de Photographie) tarafından düzenlenen yarışma, uluslararası çapta ilgi yarattı, ama iki öncü yöntemi Fransız teknisyenler sundu: Charles Nègre (1820-1880) bir fotogravür tekniği, Louis-Alphonse Poitevin ise (1819-1882) bir fotolitografi tekniği ile yarışmaya katıldılar. Luynes Dükü, Nègre'in yöntemini tercih etti ama jüri Nègre'i çok fazla rötuş yaptığı için eleştirerek ödülü Poitevin'e verdi.[31]

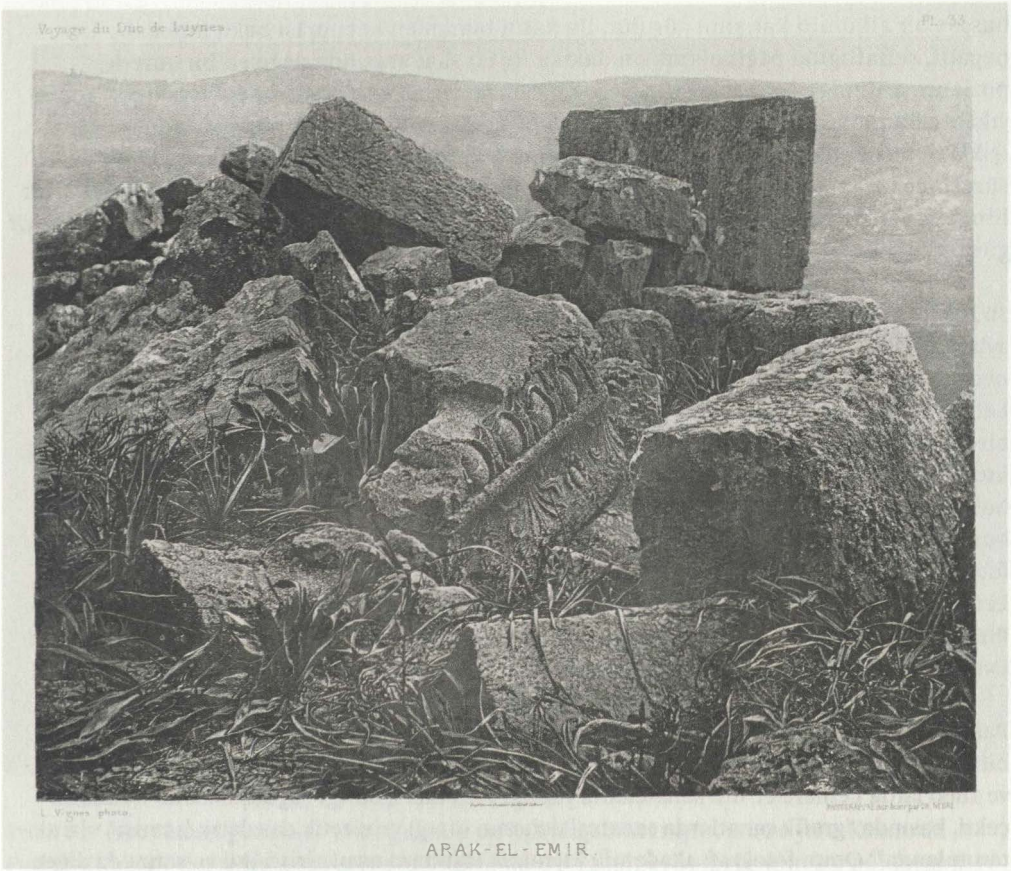
Luynes Dükü'nün fotoğrafla kitap üretimini biraraya getirmek istemesinin ardında kişisel bir neden de vardı. Luynes bir sanat, arkeoloji, kimya ve metalürji tutkunu olmasının yanısıra, Louvre'un eski müdür yardımcısı ve tanınmış bir koleksiyoncuydu. 1864'te Lut Gölü'ne (Ölü Deniz) yapılan bir jeoloji ve arkeoloji gezisini paraca desteklemişti. Luynes bu iş için bir bilim adamı ekibi topladı ve bulguları kayda geçirmek üzere ekibe alınan ve bölgeyi çok iyi tanıyan deniz teğmeni Louis Vignes'e fotoğrafçılığı öğretmesi için Charles Nègre'i tuttu. Dükün hem arkeolojiye, hem de Kutsal Kitap araştırmalarına duyduğu ilgiden ilham alan ekip, tarihi alanları da belgeledi. Bunların arasında kayaya oyulu göz kamaştırıcı anıtlarıyla Nebatilerin başkenti Petra, Şeria Nehri'nin çıktığı yer olan Baniyas'taki Helenistik tapınak ve Asurlulardan Napoléon'a kadar her geçen istila ordusunun geride bıraktığı yazıtlarla dolu stratejik bir kavşak olan Nehr-el-Kelb da vardı.

Luynes bu yolculuktan hareketle *Voyage d'exploration à la mer Morte à Petra et sur la rive gauche du Jourdain* başlıklı bir bilimsel çalışma hazırladı. Bunun için yine Charles Nègre'e başvurarak, Vignes'in altmış dört negatifini fotogravür olarak basması için yirmi üç bin frank ödedi (13).[32] Luynes'ün Nègre'in fotogravür yöntemini tercih etmesi, muhtemelen hem pratik hem estetik nedenlerden kaynaklanıyordu çünkü Vignes'in negatifleri yeterince pozlanmamıştı, dolayısıyla baskıda ayrıntılar çok az seçiliyordu, buna karşılık Nègre'in fotogravürleri, albümin baskılarda görülmeyen bölgelerde ayrıntıları ustaca ortaya çıkarıyordu (14).[33] Ingres'in öğrencisi olan Nègre, sanatsal röprodüksiyon için fotoğrafı kullanan ilk ressamlardan biriydi. Büyük ihtimalle ona Lut Gölü projesindeki yüklü tutarda siparişi sağlayan, teknik bir öncü ve eğitimli bir sanatçı olarak bir arada kullandığı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



bu yetenekleriydi; ayrıca önemli ressam ve fotoğrafçılar da ondan sık sık yapıtlarını çoğaltmasını istiyorlardı.[34] Son derece karmaşık olan Nègre'in yönteminde asfalt ve diğer kimyasallardan oluşan bir karışım kullanılarak akuatint baskıya benzeyen doğrudan bir transfer tekniği uygulanıyordu. Yöntemi hakkında yayın yapmadığı, öğrencisi olmadığı ve patenti elinde tuttuğu için, bu teknik yaygın olarak kullanılmadı.[35]

◂13 "Petra, Haznefirün [Hazine]," 1874, Charles Nègre'in fotogravürü, Louis Vignes'in 1864 tarihli kalotipinden. Honoré-Théodoric-Joseph d'Albert, duc de Luynes, *Voyage d'exploration à la mer Morte à Petra*, 44. levha. GRI.

▲14 "Arak-el Emir," 1874, Charles Nègre'in fotogravürü, Louis Vignes'in 1864 tarihli kalotipinden. Honoré-Théodoric-Joseph d'Albert, duc de Luynes, *Voyage d'exploration à la mer Morte à Petra*, 33. levha. GRI.

sayfa 037
15 Giriş sayfası, J. Didier'nin litografı. Pierre Trémaux, *Voyage au Soudan*. GRI.

Nègre'in Luynes Dükü ödülündeki rakibi Louis-Alphonse Poitevin bir kimya mühendisiydi. Paris'e 1855'te Dünya Sergisi nedeniyle gelerek fotolitografi tekniğini tescil ettirmişti. En dayanıklı fotoğraf röprodüksiyon tekniği olarak kabul edilen Poitevin'in yöntemi, yeni teknolojiyle geleneksel litografiyi bir araya getiriyordu:

"Çok iyi temizlenmiş ve nemlendirilmiş bir litografi kalıbına, potasyum bikromatla kaplanmış ışığa karşı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

hassas bir albümin karışımı sürülür. Bu katın tamamen kuruması beklenmeden, bir negatif, şeffaflığına bağlı olarak on dakika ile iki saat arasında değişen bir sürede pozlanır, ardından bir baskı silindiriyle bütün yüzeye bir kat mürekkep uygulanır, sonra yıkanır. Tamamen temizlendiğinde mürekkep, jelatinin çözünür halde kaldığı yerde, ışıkla temas etmemiş bölgelerde taş kalıptan çıkar. Mürekkepli taş yaklaşık iki saat süresince bırakılır, sonra taşın üzerine yine litografi mürekkebi uygulanır. Geleneksel bir litografi yöntemi kullanarak baskılar çekilir, ortaya çıkan baskı, pozlanan negatifin pozitif görüntüsüdür."[36]

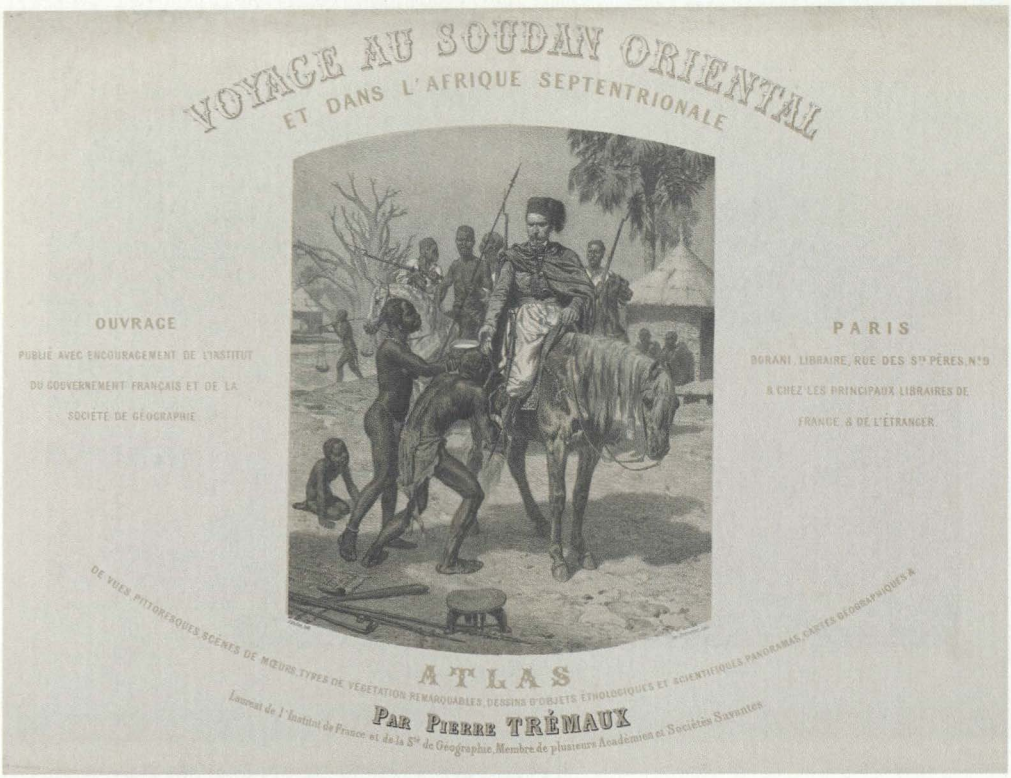
30 Nisan 1856'da bir patent alan Poitevin, Paris'te bir litografi dükkanı açtı, sonraki aylarda resimli kitaplar için önemli siparişler aldı ama kurduğu iş sonunda mali zorluklar nedeniyle yürümeyince patentini Ekim 1857'de Joseph Lemercier'ye (1803-1887) sattı. Lemercier, Paris'teki en büyük ve en başarılı litografi şirketlerinden birinin sahibiydi. Usta bir matbaacı olarak tanınan ve yaptığı yeniliklerle anılan Lemercier, 1848'den beri fotoğrafla litografinin nasıl birleştirilebileceği üzerinde çalışıyordu.[37] Fotolitografik bir yöntem bulmak için kararlı olan Lemercier, üç kişiyle daha ortaklık kurarak bir teknik geliştirmiş, bunun patentini 1853'te almıştı. Lemercier, aynı zamanda 1852-53'te, Paris'in ikinci büyük fotoğraf baskı atölyesini açmış, böylece başkentte her alanı kapsayan ilk matbaacı olmuştu. Lemercier'nin Paris'te Seine Sokağındaki litografi dükkanının bitişiğinde açtığı "Imprimerie Photographique", seri üretim fotoğraflarının niteliğiyle çok beğeniliyordu, bunlar Blanquart-Evrard'ın Lille'de satmakta olduğu fotoğraflarla bile yarışabiliyordu.[38]

Başarılı bir işadamı olan Lemercier, sanatsal uygulamayı çok takdir ediyordu; litografiyi bir endüstriye çevirmeye çalışırken, sanattan da vazmemek için elinden geleni yaptı. 1850 ve 1860'larda Lemercier'nin sanatçılarla yaptığı yenilikçi işbirliği çağdaş basının dikkatini çekti, basında "grafik sanatlarda sanatsal dehanın ortağı ve estetik davaların hâmisi" olarak tanımlandı.[39] Onun fotoğrafı akademik yayınlara taşımaya nasıl giriştiğini ve sonra da diğer grafik sanatı yöntemleriyle rekabet edebilecek mürekkebe dayalı bir tekniğe nasıl uyarladığını görmek, fotoğrafın yüzyıl ortasında esas mevziye yerleştiğini gösterir. Lemercier'nin ürettiği, üçü mimar ve kâşif Pierre Trémaux (1818-1895) tarafından kaleme alınmış dört resimli yayında bunu görmek mümkündür; fotoğraf bilgi vermeye yönelik yayınlarda başlıca mecra olarak tercih edilmiştir. 1850'lerde bu matbaacı ve mimar arasındaki işbirliği o zaman için son derece deneysel illüstrasyonların yapılmasını sağlamıştır.

JOSEPH LEMERCIER - PIERRE TRÉMAUX İŞBİRLİĞİ

Bugün nispeten tanınmayan bir kişi olan Pierre Trémaux yaşarken, ondokuzuncu yüzyıl ortasında Sudan olarak bilinen Afrika'nın merkezi bölümünde keşifler yapmış ve bilimsel raporlar yazmış bir elin parmağını geçmeyecek kadar az sayıda Avrupalıdan biri olarak görülüyordu.[40] Önce Dijon'da okuduktan sonra École des Beaux Arts'a gitti, orada 1845'te ikincilik ödülünü kazanarak Roma'da eğitim hakkını elde etti. Ancak eldeki kaynaklara göre Roma'ya hiç gitmedi. Onun yerine 1847'de erkek kardeşini ziyaret etmek üzere Cezayir'e gitti. Tunus ve Cezayir'in mimarisini inceledikten sonra bir teklifi kabul ederek Mısır'a geçti. Kahire'ye Ocak 1848'de ulaşan Trémaux, Mehmed Ali Paşa'nın doğu Sudan'a bir keşif gezisi düzenlediğini öğrendi; amaç altın madenciliği yapmak için Rus makineleri inşa etmekti. Bilinmeyen topraklardan geçecek olan bu gezide bilim adamı olmadığını öğrenen Trémaux, Fransız konsolosunu araya sokarak geziye katılma izni aldı.[41]

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Trémaux'nun Sudan gezisinin 1849'a sarkıp sarkmadığı bilinmiyor, ama o yıl 2 Kasım'da Paris'e dönerek Coğrafya Derneği'nde (Société de Géographie) bulgularının bir bölümünü özet olarak sundu. Bu konuşma, daha sonra çok beğenilen kitabı *Voyages au Soudan oriental et dans l'Afrique septentrionale exécutés de 1847 à 1854* adlı çalışmasının ön tanıtımıydı. Çalışma diziler halinde 1852 ve 1858 arasında yayımlandı.[42] Büyük bir folyo olarak hazırlanan ve elli altı geniş levhadan oluşan *Voyages au Soudan* dönüm noktası niteliğinde bir yayındı. Bu levhalar kâğıt negatiften tuzlu kâğıda basılmış sekiz fotoğraf ve kırk sekiz litograftan oluşuyordu. Litografların otuz dokuzu Pierre Trémaux ve kardeşi J. B. Trémaux'nun yaptığı "d'après nature" (aslından) çizimlerden, dokuzu ise "d'après photog" (fotoğraftan) kopyalanmıştı.[43] Yapımı ve renkleri çok güzel olan litograflar Trémaux'nun metinlerini resimliyordu; metinler coğrafya, insanlar ve geleneklerle ilgili doğrudan betimlemelerden köle ticaretiyle ilgili canlı anlatımlara kadar uzanıyordu; sonuç bölümünde ise ırkların iklim koşullarından nasıl etkilendiğine ilişkin bir kurama yer veriliyordu. Giriş sayfasında "Fransız hükümetinin ve Coğrafya Derneği'nin teşvikiyle" yayımlandığı belirtilen *Voyages au Soudan* pro-emperyalist bir tona sahipti (15). Örneğin açılış sayfasındaki vinyette, at üstündeki bir Avrupalının atlı ve silahlı siyah Afrikalılara önderlik ettiği, başka Afrikalıların da onun önünde eğilerek saygı belirtisi olarak yemek sunduğu görülüyordu.

Voyage au Soudan'daki elli altı litografı ve gravür halindeki dört haritayı basmak için bir dizi sanatçı ve üç ayrı litografi stüdyosu çalışmıştı, ama baskıların nispeten türdeş oluşu, Trémaux'nun çalışmayı yakından denetlediğini ve daha başından (on beşinci levhadan)

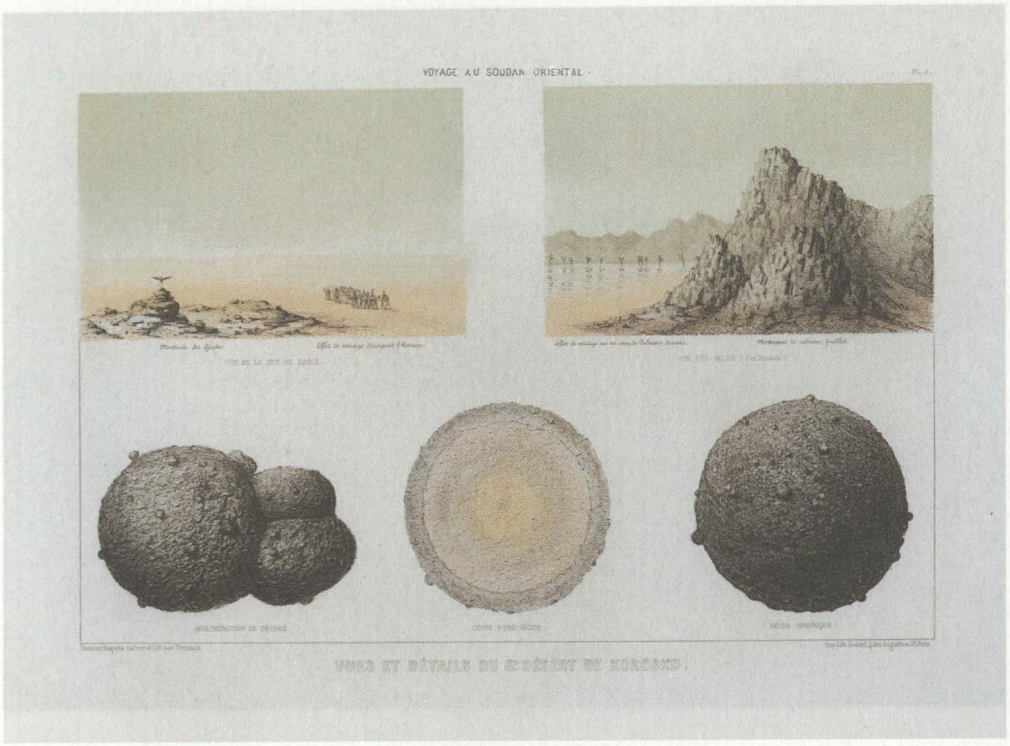
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



itibaren geriye kalan levhaların tamamının Lemercier tarafından yapılmasına karar verdiğini gösteriyordu. Trémaux ve kardeşi dahil on dört sanatçı görüntüleri çizmek veya litografi taşlarına geçirmek için çalıştı, ama "d'après photog" yapılanlar sadece J. B. Trémaux ile Didier ve Pinque adlı iki sanatçının elinden çıktı.

Trémaux Avrupalı okurların yabancı olduğu çölün ve tropik manzaraların özünü yakalayabilmek için birkaç tekniği bir arada kullandı. Aynı zamanda bilinmeyen toprakların haritasını da çizdiğinden, bölgenin panoramasını verebilmek için en yüksek noktayı ölçek olarak aldığını belirtti. Örneğin Nil nehrinin en dar noktasındaki Korosko görüntüsü, alanı kuşbakışı gösteriyordu. Trémaux'ya göre arka planda cami, daha da geride büyük dikili arazilerin yanında valinin sarayı görünmekteydi. Sarayın öbür tarafında nehir boyunca Trémaux'nun yolculuk ettiği kervanın çadırları uzanıyordu, aralarında çöle girmek için sıralanmış seksen deve de bulunmaktaydı (16).[44] Bir başka levha, resmin en üst bölümünde serapların etkilerini göstermekteydi. Serap olgusu metinde uzun uzadıya tartışılmıştı ama levhadaki vurgu hem yakın plan hem de enine kesit olarak gösterilen çöl jeotlarının üzerindeydi. Özellikle bu levha, Napoléon döneminin büyük yayını olan *Description de l'Égypte, ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*'i (1809-1822) hatırlatıyordu; her ikisi de bir bölgenin tamamını bir kitabın sayfaları arasına sıkıştırmak için sanatla bilimi birleştiriyordu (17, 18). Geride bırakacağı mirasın farkında olan Trémaux, Afrika'nın daha da derinlerine doğru ilerlediği, *Description*'da kaydedilmiş sınırların ötesine geçerek, uzak diyarlardaki coğrafya, jeoloji, antik eserler ve kültürleri kayda almayı amaçlayan bu Aydınlanma projesine devam etme konusunda herhalde çok istekliydi.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org





◂16 "Nubya'da Nil Kıyıları, Korosko köyünün görünüşü," 1852-1858, Jean-Louis Tirpenne'in litografı, Pierre Trémaux'nun bir çiziminden. Pierre Trémaux, *Voyage au Soudan*, 2. levha. GRI.

▲17 "Jeotların görünüşü ve ayrıntıları, Korosko yakınındaki çöl," 1852-1858, Pierre Trémaux'nun litografı, kendi çiziminden. Pierre Trémaux, *Voyage au Soudan*, 4. levha. GRI.

◂18 "Kral mezarları, Memfis piramitleri, oyulmuş silisli taş, piramit yapımında kullanılan kireç taşı, fosil kabukları," 1809'dan sonra, Pierre Joseph Moithey ve Séraphin Goulet'nin renkli dağlama ve gravürü. *Description de l'Égypte*, 5. levha. GRI.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Trémaux'nun cangılı anlatan litografı bitki örtüsünün yoğunluğunu, kuş ve hayvan zenginliğini gösterirken ustalığını ortaya koymaktaydı (19). Sadece siyah ve yeşilin tonlarını kullanarak cangılın zengin ortamını yakalamayı başarmıştı: Tepedeki kubbeden içeri sızan ışık huzmeleri yemyeşil bitki örtüsünü yakalıyor ve esrarengiz bir hava katıyordu. Trémaux, yerel halkın zehirli özsuyunu silahlarına sürdüğü dev bir ağaç olan *Euphorbia mammillaris*'i vermek için, cangıl sahnesindeki kısıtlı tonların aksine, bütün renk paletini kullanmıştı (20). İnce ince işlediği renkler, bu görüntünün Trémaux için özel olduğunu gösteriyordu; onu litografi taşına kendisi çizmişti. Gerçekten de bu cangıl görüntüleri gibi resimler, Humboldt'un az bilinen bölgelerin ortamını okurlara hissettirerek çizilmesine verdiği önemi hatırlatıyordu.

Trémaux, kendisini hem yazar hem sanatçı olduğu için takdir eden eğitimli okurlarına, konuları gerçeğe en uygun şekilde yansıtmak için çok çaba harcamıştı.[45] Afrika'da çizdiği bütün resimlerde, isminin arkasından "d'après nature" notunu düşerek okurlarına konuyu bizzat kendisinin gördüğünü ve yaptığı çizimin yetkili bir kalemden çıktığını belirtiyordu. Litografi, ikinci bir sanatçının özgün çizimi taşa kopyalayarak yorumlamasını gerektirdiğinden, gerçeklikten bir adım daha uzaktaydı; belki de bu nedenle Trémaux, *Voyage au Soudan*'a, "d'après photog." notu düşülmüş başka dokuz illüstrasyonun yanısıra, tuzlu kâğıda basılmış sekiz de fotoğraf eklemişti.

Belki de bunun nedenlerinden biri, sekiz fotoğrafın kalıcı olmayışıydı. *Voyage au Soudan*'ın şu anda elde bulunan kopyaları birbirinden farklıdır çünkü atlas fasiküller halinde hazırlanıp abonelere dağıtılırken, fotoğraflar solmaya başlamıştı. Ancak Lemercier'ye hakkını vermek için, tuzlu kâğıda basılmış bu fotoğrafları "d'après photog." olduğu belirtilen fotolitografla

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



◂19 "Mavi Nil kıyılarında vahşi orman (Sennar)," 1852-1858, Jean-Louis Tirpenne ve Jules Gaildrau'nun litografı, Pierre Trémaux'nun çiziminden. Pierre Trémaux, *Voyage au Soudan*, 7. levha. GRI.

değiştirdiğini söylemek gerekir. Böylece tuzlu kâğıt fotoğrafların dayanıksızlığı Lemercier ve Trémaux'nun yayına başta niyetlendiklerinden daha fazla fotolitograf koymalarına neden olmuştu.[46] Bu nedenle, günümüzde mevcut kopyalardan hiçbiri bir diğerinin aynı değildir.

Daha önce gördüğümüz gibi, uzak diyarlara doğru yolculuğa çıkarken yanına bir de kamera almak, zamanın eğitim görmüş ve ekonomik imkanlara sahip yolcuları için sıradan hale dönüşmekteydi. Ancak ilginç olan, Trémaux'nun kamerasının çölde kervanlarla yaptığı son derece zor yolculuğa dayanmasıydı. Trémaux metninde kamerayı kullandığından kısaca söz etmesine rağmen, haritaları nasıl yaptığını anlatırken, Kahire'deki hazırlık süresinin kısalığı nedeniyle istediği donanımı yanına alamadığından yakınmıştı.[47] Büyük bir olasılıkla, Trémaux kamerayı Paris'ten almıştı; Cezayir ve Tunus'ta çeşitli fotoğraflar çekerek bunları aşağıda belirttiğimiz gibi, başka bir yayında kullanmıştı.

▴20 "Kaçane'den görüntü," 1852-1858, Eugène Decan ve Pierre Trémaux'nun litografı, Pierre Trémaux'nun çiziminden. Pierre Trémaux, *Voyage au Soudan*, 13. levha. GRI.

Sudan'da hem manzara hem de insanları çektiği halde, en dikkat çekici olan ve çizim tarzını en çok etkileyen ikincisi olmuştu. Sade ve modern bir kompozisyona sahip olan Trémaux'nun *Fille du Dar-Four* (Darfurlu Kız) adlı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



◂21 "Darfurlu Kız," 1852-1858, Pierre Trémaux'nun daha önce yaptığı bir kalotipten elde edilmiş tuzlu kâğıt baskı. Pierre Trémaux, *Voyage au Soudan*, 38. levha. GRI.

▸22 "Sennar ve Darfurlu Kadınlar," 1852-1858, J. Didier'nin litografı, Pierre Trémaux'nun çiziminden. Pierre Trémaux, *Voyage au Soudan*, 40. levha. GRI.

tuzlu kâğıt fotoğrafının, *Femme du Sennar et du Dar-Four* (Sennar ve Darfurlu Kadın) adlı litografında sağda görülen figürün modeli olduğu anlaşılmaktadır (21, 22). Bu litograf kitaptaki fotolitograflara benzer bir foto realizm sergilemesine rağmen, bu levha için "Trémaux d'après nature" değil "Trémaux del" denilmişti; yani bu görüntü yolculuk bittikten sonra yapılmış bir serbest çizimdi. Bu litografta Trémaux parlak Afrika güneşinin nasıl derin gölgeler yaptığını gösteriyordu; ayrıca çektiği fotoğraf sayesinde, alttaki kâğıdı pozlayarak kenarları vurgulamak suretiyle siyah deriyi nasıl daha iyi modelleyeceğini öğrenmişe benziyordu; bu teknik, Afrika'daki farklı etnik grupları yansıttığı önceki litograflarında görülmemekteydi.[48]

Trémaux'nun Sudan'a yaptığı yolculuk kişisel bir keşif yolculuğu olsa da, *Voyage au Soudan* sadece temas halinde olduğu eğitimli kişileri değil, tüccarları, misyonerleri ve ticari çıkarlarla yola çıkmış diğer kâşifleri de kapsayan geniş bir kitleye sesleniyordu. Kitap Tumat Nehri boyunca yerel halkın işlettiği altın madeni bölgelerinin "tam haritası" gibi bilgiler de vererek bu okurlara hitap ediyordu.

Voyage au Soudan, Afrika kıtasının iç kısımlarıyla ilgili fotoğraf içeren ilk değilse bile en erken yayınlardan biriydi, ama bir başka nedenle daha bir dönüm noktasıydı. Fotoğrafın, bağımsız heveslilerin girişimleriyle halkın algılarını etkileyerek ve hükümetlere ilham vererek sömürgeci bir ideolojiyi benimsemeleri için bir modernite aracı olarak nasıl kullanıldığını göstermekteydi.[49] Kamera, tarihinin ilk dönemlerinde, sömürgeciliğin iktidar yapısını kurmak ve yaşatmak için son derece yararlı bir araç olmuştu.

Pierre Trémaux'nun ikinci kitabındaki litografların hepsi Lemercier tarafından basılmıştı. *Parallèle des édifices anciens et modernes du continent africain, dessinés et relevés de 1847 à 1854 dans l'Algérie, les régences de Tunis et de Tripoli, l'Égypte, la Nubie, les désertes, l'île de Méroé, le*

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

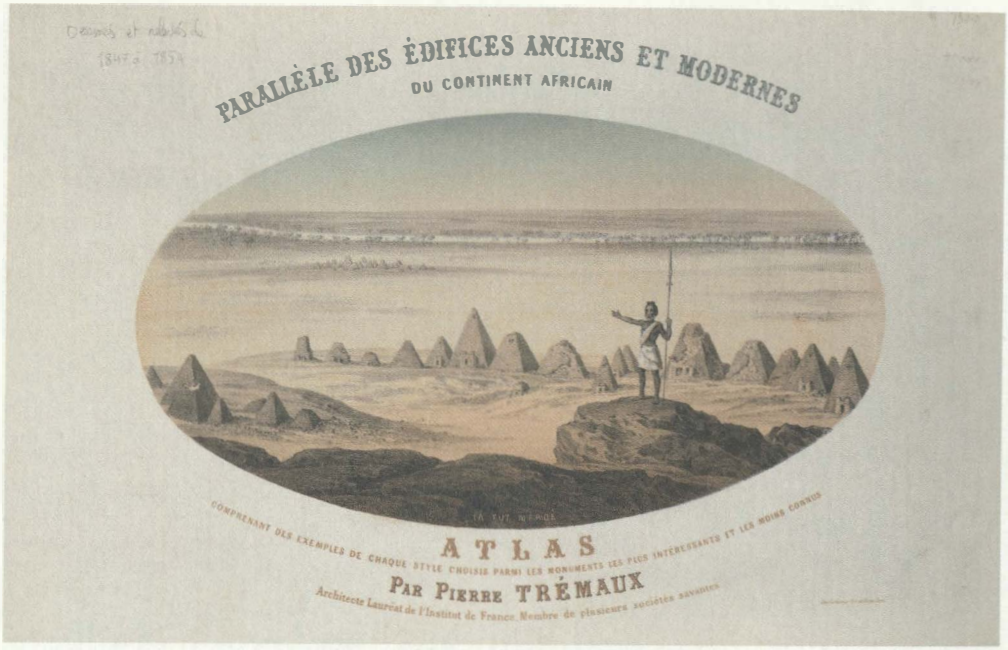


Sennar, le Fa-Zoglo et dans les contrées inconnues de la Nigritie adlı bu atlas, muazzam çaplıydı. Giriş sayfasındaki altbaşlığın da belirttiği gibi, Afrika'nın "en ilginç ve az bilinen anıtlarını" tanıtıyordu. (23).[50] *Voyage au Soudan*'dan daha iddialı olan *Parallèle des édifices* Kuzey Afrika'daki saraylardan batı Sudan'daki çağdaş yerel evlere ve Kahire yakınlarındaki Memluk mezarlarına kadar çok geniş bir mimarlık yelpazesini içeren seksen iki levhadan oluşuyordu (24, 25). *Voyage au Soudan*'da sık sık resimleri aslından çizdiğini belirttiği halde, *Parallèle des édifices*'de böyle bir not yoktu. Belki çizim konusunda eğitimli bir mimar olarak, bir binayı kâğıda geçirebilecek veya zemin planı ya da enine kesit çizebilecek ehliyete sahip olduğu bilindiği için buna gerek görmemişti.

1850'lerde yayımlanan *Parallèle des édifices*'in Lemercier'nin atölyesinde *Voyage au Soudan* ile aynı anda hazırlanmakta olduğu anlaşılıyordu: Her ikisinde de tuzlu kâğıt fotoğraflar vardı ve sonradan litografla değiştirilmeleri gerekmişti. *Parallèle des édifices*'in üretimi daha sonra başlamış olsaydı, onun için fotoğraf planlanmazdı, çünkü *Voyage au Soudan*'daki fotoğraflar hızla bozulmuştu. Her durumda, albüm önemli miktarda fotolitograf içeriyordu.[51] Eskizlerden yapılmış geleneksel litografla da dahil edilmişti, ama Lemercier'nin "d'après photog" denilen yöntemiyle üretilmiş fotolitografların sayısı yayının sonuna doğru çarpıcı bir şekilde artmıştı. Kaynak görüntü ister bir eskiz ister bir fotoğraf olsun, bu görüntülerin çoğunu üretmek için kullanılan litografi taşı aynı şekilde mürekkeplenmişti (23, 24, 25). Ondokuzuncu yüzyılda Fransa'da "épreuve à deux teintes" denilen bir teknik kullanan Lemercier ve Trémaux, Afrika manzarasının renklerini yansıtmak amacıyla, açık toprak rengi ve mavi gölgeleri harmanlamak için tonlu bir taş üzerinde iki renkli mürekkep kullanmıştı. Sonra da siyah mürekkeple çizilmiş görüntüyü taşıyan ikinci bir taş bunun üstüne basılmıştı.[52]

Lemercier, solmakta olan tuzlu kâğıt fotoğrafların üzerine yapıştırılmaları için abonelere son derece ince bir kâğıda basılmış fotolitograflar yollamıştı; örneğin Trablus'taki Roma

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



kemerini gösteren resim bunlardan biriydi (26). Manzaraların aksine, bu görüntü sadece siyah mürekkeple elde edilmişti ama heykelsi süslemenin ayrıntılarını çarpıcı bir şekilde gösteriyordu. Bu levha, bir fotoğraftan yapıldığı halde alışılmamış bir biçimde "Trémaux del" notunu taşıyordu, böylece okura illüstrasyonun ek çizimlerle belirgin hale getirildiği anlatılmış oluyordu.[53]

Diğer levhalar fotoğrafla litografiyi farklı bir şekilde birleştirmekteydi. 72. levha, El Cem'de bulunan büyük bir gövdeyi, John Samuel Agar'ın İngiliz koleksiyonlarındaki Roma heykelinden yaptığı baskıları hatırlatan bir kesinlikle aktarıyordu (27). Ancak bu "d'après photog" levha, pitoresk temsil biçiminden uzaklaşıyordu. Arkaplanda bir manzara izlenimi hâlâ korunsa da, heykel içinde bulunduğu ortamdan boş bir arkaplanla koparılmıştı ve kaidesindeki yazı, açık olarak okunabilmesi için resmin sağ üst köşesinde tekrarlanıyordu. Kompozisyon, teknik ve temsil açısından bu baskı, ortamı çağrıştıran estetiği bir kenara bırakarak bilgiye ağırlık veren modern akademik yaklaşıma doğru kaymıştı.

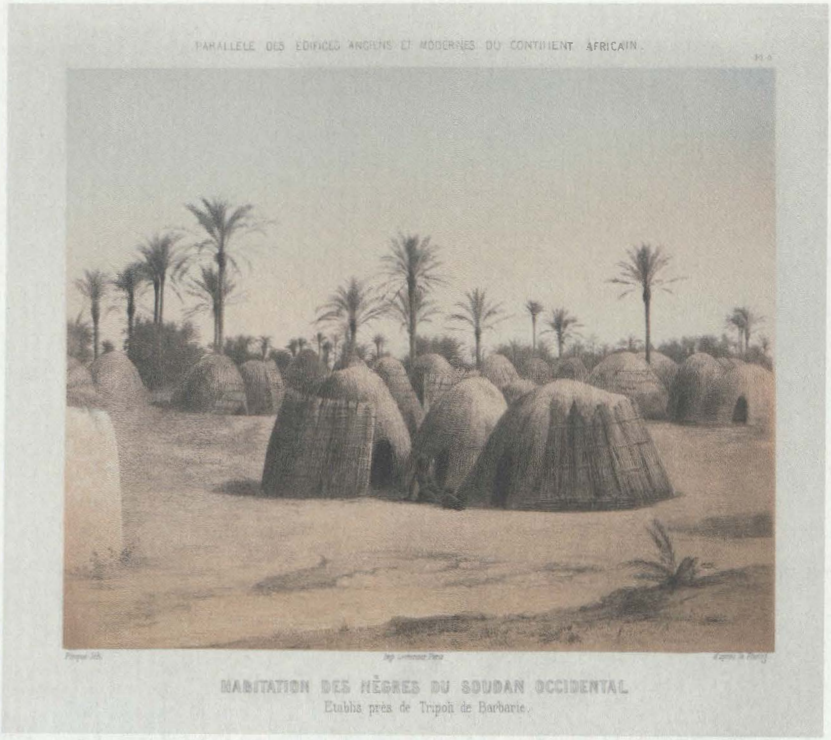
Yayının hazırlık sürecinde daha sonra üretilmiş olan bu üzerinde oynanmış görüntüler, projenin bir parçası olan yenilikçi yaklaşımı ortaya koyuyordu. Dayanıksızlığına rağmen fotoğrafı sanayileştirme hedefinden vazgeçmeyen

▲ 23 Giriş sayfası, 185?, Pierre Trémaux'ya atfedilen litograf. *Parallèle des* édifices. GRI.

▶ 24 "Batı Sudanlı siyahların yerleşimi, Berberistan'da Trablusgarp yakınlarında," 185?, Pinque'in fotolitografı, Pierre Trémaux'nun tarihsiz bir kalotipinden. Pierre Trémaux, *Parallèle des* édifices, 5. levha. GRI.

▶ 25 "Kahire yakınlarında Memluk mezarlarından görünüş," 185?, J.B. Trémaux'nun fotolitografı, Pierre Trémaux'nun tarihsiz bir kalotipinden. Pierre Trémaux, *Parallèle des* édifices, 31. levha. GRI.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

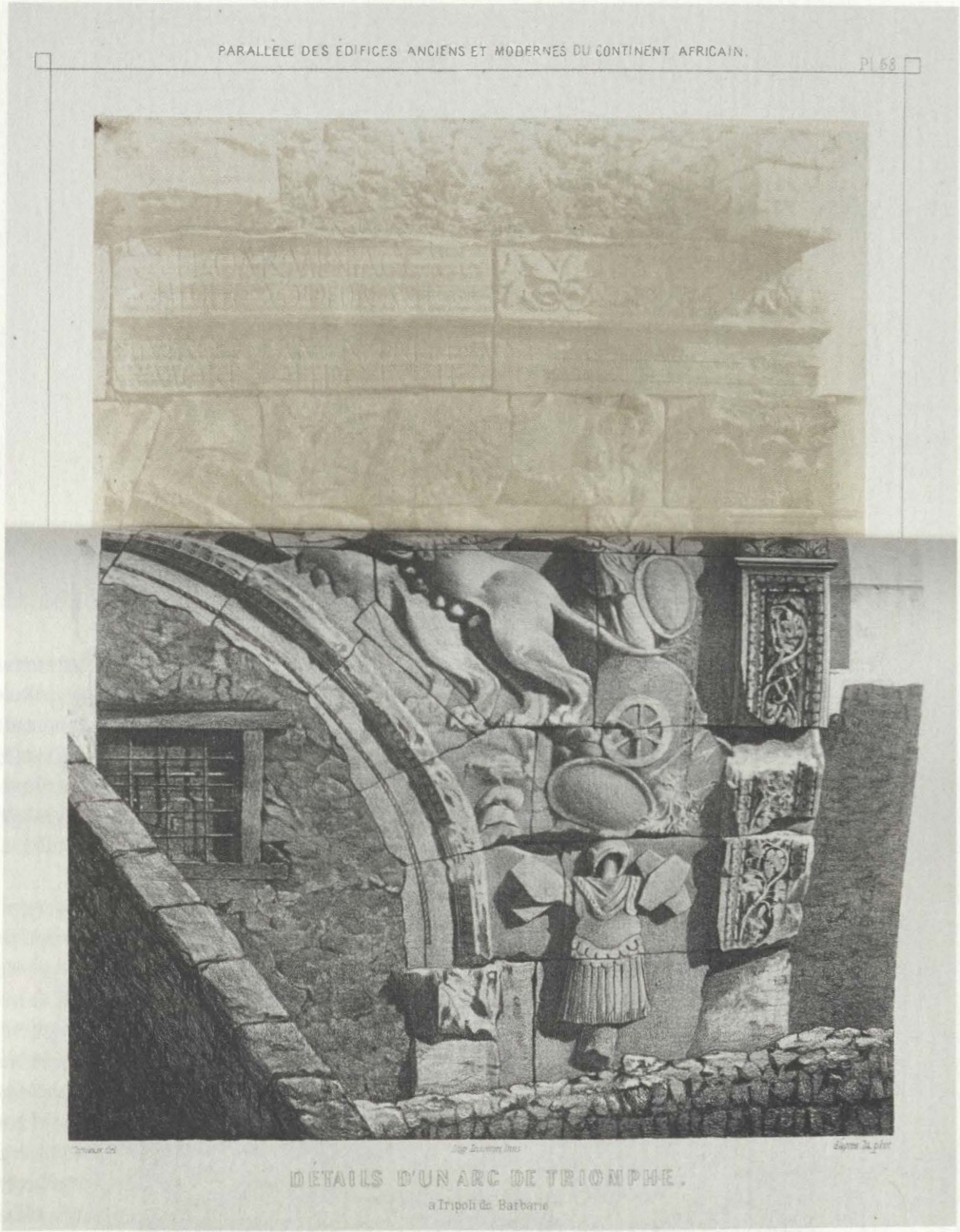


HABITATION DES NÈGRES DU SOUDAN OCCIDENTAL
Etablie près de Tripoli de Barbarie.



VUE DES TOMBEAUX DES MAMELOUKS
Près du Caire.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



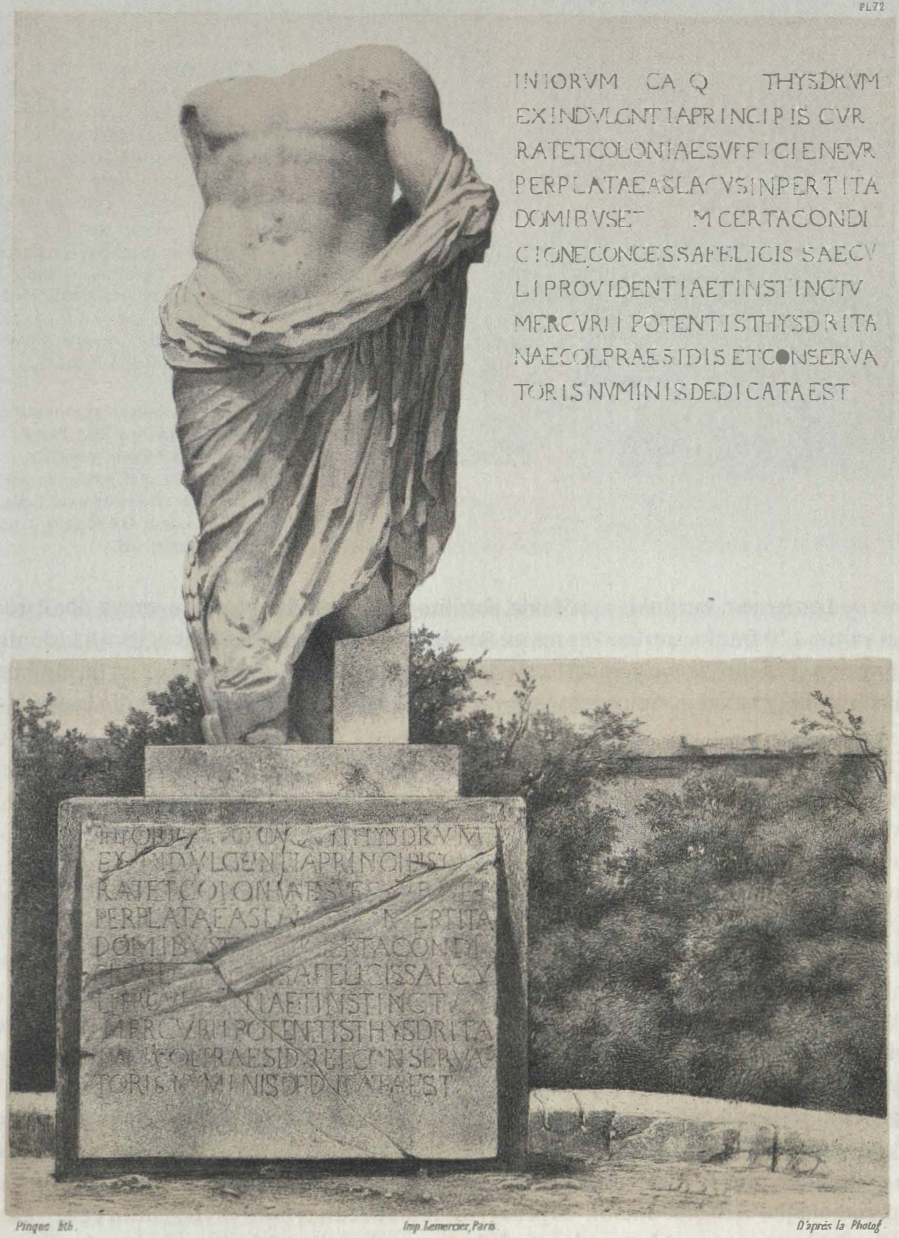
▲26 "Trablusgarp'ta bir zafer takının ayrıntıları, Berberistan" 185?, J. P. Trémaux'ya atfedilen, solmuş tuzlu kâğıt baskı üzerine yapılmış kısmen rulo fotolitograf, ikisi de Pierre Trémaux'nun tarihsiz bir kalotipinden. Pierre Trémaux, *Parallèle des* édifices, 58. levha. GRI.

▶27 "El Cem'de bulunmuş gövde ve yazıt," 185?, Pinque'in fotolitografı, Pierre Trémaux'nun tarihsiz bir kalotipinden. Pierre Trémaux, *Parallèle des* édifices, 72. levha. GRI.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

PARALLÈLE DES ÉDIFICES ANCIENS ET MODERNES DU CONTINENT AFRICAIN.

PL72

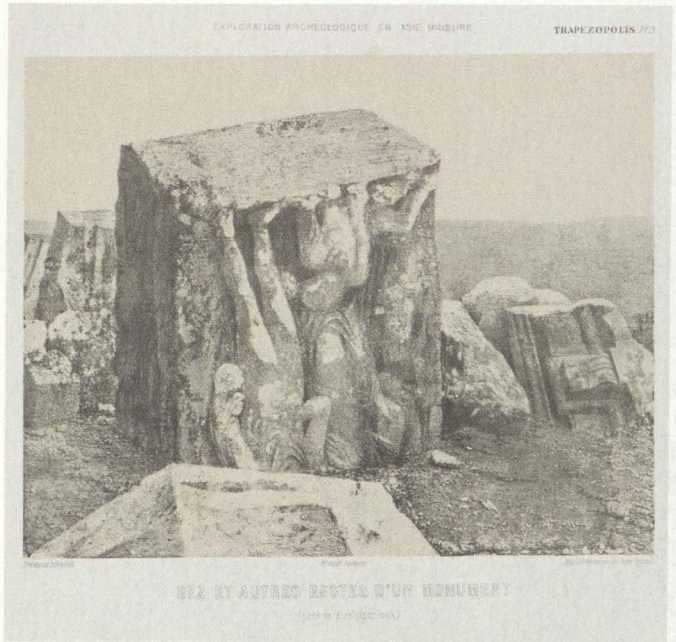


Pinque lith. Imp. Lemercier, Paris. D'après la Photog.

TORSE ET INSCRIPTION TROUVÉS A EL DJEM

Cette inscription établit que ces ruines sont celles de Thysdrus.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



◂28 "Kızılcabölük yakınlarında bir anıtın kalıntıları ve diğer harabeler," yaklaşık 1863, Pierre Trémaux'nun Poitevin tekniğiyle yaptığı fotolitograf, kendi tarihsiz kalotipinden. Pierre Trémaux, *Exploration archéologique en Asie Mineure*, 3. levha, Trapezopolis bölümü. GRI.

▸29 "Tapınağın arka cephesi," yaklaşık 1863, Perre Trémaux'nun Poitevin tekniğiyle yaptığı fotolitograf, kendi tarihsiz kalotipinden. Pierre Trémaux, *Exploration archéolagique en Asie Mineure*, 4. levha, Euromus bölümü. GRI.

▸30 "Dev Spil heykelinin tahrip edilmiş kalıntıları," yaklaşık 1863, Pierre Trémaux'nun Poitevin tekniğiyle yaptığı fotolitograf, kendisinin tarihsiz kalotipinden. Pierre Trémaux, *Exploration archéologique en Asie Mineure*, 1. levha, Sipylus bölümü. GRI.

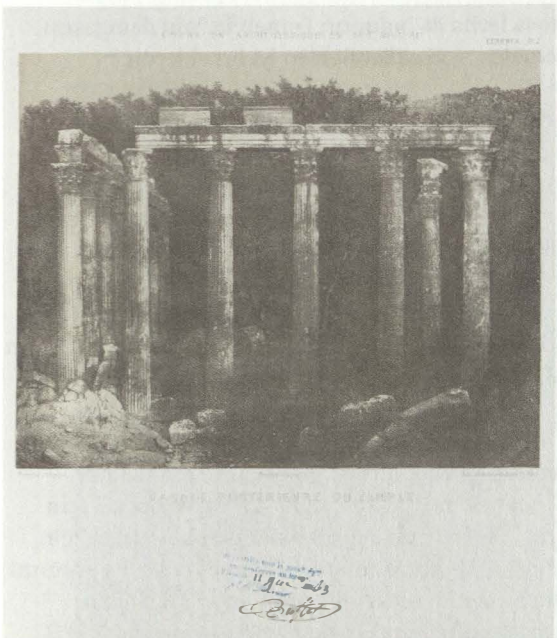
Trémaux ve Lemercier, kurdukları ittifakla, fotolitografiyi yeni bir grafik mecraya dönüştürdü. Kopyası yalnız 120 franka satılan *Voyage au Soudan* ve *Parallèle des édifices* eğitimli kitlenin yeni dünyalar, yeni renkler ve yeni kültürlerle görsel temas kurmasını sağlamış, bütün bunlar Trémaux'nun bilgi verici metnini tamamlayan ölçülü bir gerçeklikle resimlendirilmişti.[54]

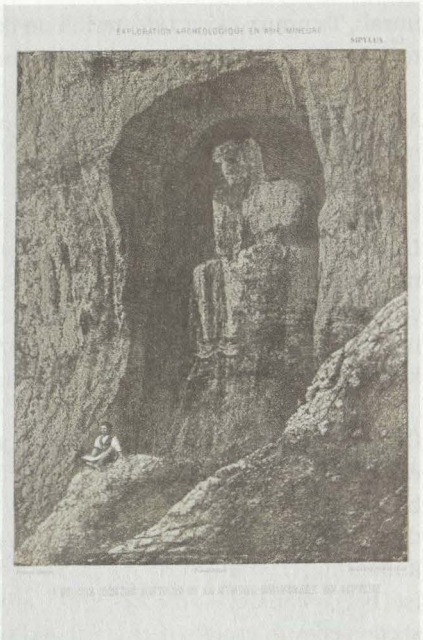
LEMERCIER'NİN ANADOLU YAYINLARI

Exploration archéologique en Asie Mineure Trémaux ile Lemercier'nin üçüncü ve son ortak yayınıdır. Lemercier'nin Poitevin'in fotolitografi tekniğini satın aldığı 1857 yılının sonu ile prova baskılardan bazılarının üzerindeki tarihe göre 1863 yılı arasında üretilmiştir. Trémaux'nun önceki kitaplarından daha nadir bulunan *Exploration archéologique en Asie Mineure* büyük bir olasılıkla tamamlanmamıştır; bu da yayının ondokuzuncu yüzyıl ticari piyasasında fiyaskoyla sonuçlandığını gösterir. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki düzinelerce klasik kalıntı ve anıtın resimleriyle kayda geçirilmesini amaçlayan iddialı bir girişimdir. Batı Avrupa bilim çevreleri için hazırlanan yayın, bir amatörün modern arkeoloji çabasıyla Poitevin'in fotolitografi yönteminin gelişmiş teknolojisini bir araya getirir. Bu yayının değerini, ancak Türkiye'de kuşaklar boyu süren arkeolojik çalışmalardan ve sayısız yeni fotoğraf teknolojisinin geliştirilmesinden sonra tam olarak takdir edebilmekteyiz. Arkeolojik açıdan baktığımızda, görüntülerin çoğu, eski sitlerin kazıdan önceki durumları veya anıtların tahrip edilmeden önceki halleri konusunda, bugün alandaki her taşın asıl yerini bulmaya çalışan arkeologlar için çok önemli bilgi sağlamaktadır. Sanat tarihçileri ve müzeciler için ise, litograflardaki ince sanatçılık ve sade güzellik, Lemercier'nin stüdyosunun zirvede olduğu bir dönemde neleri yapabildiğini göstermektedir.

Trémaux'nun Anadolu'daki gezileri hakkındaki bilgimiz nispeten daha azdır çünkü Afrika ile ilgili önceki çalışmalarının aksine, bu yayında anlatıya dayalı tasvirlere rastlanmaz.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org





Exploration archéologique en Asie Mineure'ün sonraki bir ilanına göre, gezi Kırım Savaşı (1853-1856) sırasında yapılmıştır.[55] Trémaux'nun neden bu geziye çıktığını anlamak zordur. Ancak gezi, Félix-Marie-Charles Texier'nin (1802-1871) 1830'lardaki gezilerinden beri bölgedeki en önemli Fransız arkeoloji çalışmasıdır. Levhalardan anlaşıldığına göre yolculuk geniş bir alanı kapsamaktadır, çünkü illüstrasyonlar Anadolu Platosundan Karya Kıyısına kadar uzanan bir alanda yer alan sitleri yansıtır, bunların çoğu daha önce hiç resmedilmemiştir (28, 29). Trémaux'nun hedeflediği kitle, büyük ihtimalle bu yerlerin isimlerini çağdaş anlatılardan çok Strabon ve Plinius'un eserlerinden bilmektedir.

Exploration archéologique en Asie Mineure yüz bir levhadan oluşur; bunlardan yetmiş ikisi "Procédé Poitevin" (Poitevin yöntemi) kullanılarak yapılmış fotolitograflardır. Geri kalan yirmi dokuzu ise ayrıntılı sit planlarından oluşur. Ayrıca birkaç sayfalık metin ve Kudüs'le ilgili üç levha da içeren bir ek vardır. Bu tonlu fotolitografların çoğu estetik olarak Trémaux'nun önceki çalışmalarından büyük ölçüde farklıdır. Bu litografların çoğunda teknik ressamın elinin izi görülmez. Yine de levhaların çoğunun, gerek duyulduğunda litografın kalemiyle düzeltildiği veya vurgulandığı anlaşılır. Örneğin Spil (Sipylus) Dağı'nın eteklerinde kazıda bulunan dev bir figürün inanılmaz görüntüsü fotoğrafın üzerinde epeyce çalışıldığını gösterir, belki de bunun nedeni özgün fotoğrafın oymaların derinliğini açıkça gösteremeyecek kadar zayıf oluşudur (30). Bu anıt günümüzde büyük ölçüde tahribata uğradığı için, Trémaux'nun çalışması paha biçilmez bir kayıttır.

Görüntülerdeki bozukluk ve kusurlar, sanatsal bir tercihten çok teknik hatalardan kaynaklanmaktadır. Çoğu durumda levhalarda, hatalı pozlama veya negatifle ilgili başka sorunlar görülür, kusurların asıl sorumlusu Lemercier'nin yüksek standartlarına rağmen, transfer veya baskı süreçleri de olabilir. Getty Research Institute'de bulunan kopyada, "Buffet"

imzalı, Temmuz-Ekim 1863 tarihli on iki prova levha da bulunur; Lemercier'nin damgasını taşıyan, onay verilmiş bu görüntüler, muhtemelen elde edilebilen en iyi örneklerdir.[56]

Afrika ile ilgili önceki yayınlarda, Sudan'ın çölleri tozlu sarılarla mürekkeplendirilmiş, manzaralar pembemsi ve mavimsi tonlarla doluyken, *Exploration archéologique en Asie Mineure*'deki görüntülerde bir yer duygusu uyandıran herhangi bir çağrıştırıcı renk paleti kullanılmamıştı. Bunun yerine renk gruplarının bir tipolojisi kullanılmıştı. Üretim açısından, Lemercier'nin şirketi olasılıkla, belli formüllere göre tonlu taşlara uygulanmak üzere mürekkepleri karıştırmıştı: bazı görüntülerde kehribar rengine çalan kahverengi, eflatuna çalan gri veya mavimsi gümüş renk grupları göze çarpıyordu. Renk, burada belli bir yer hakkında bilgi iletmek için değil, o zamanki fotoğraf yöntemlerinin estetiğini taklit etmek için kullanılmıştı; amaç bakanları resimlerin aslına uygunluğu konusunda ikna etmekti.

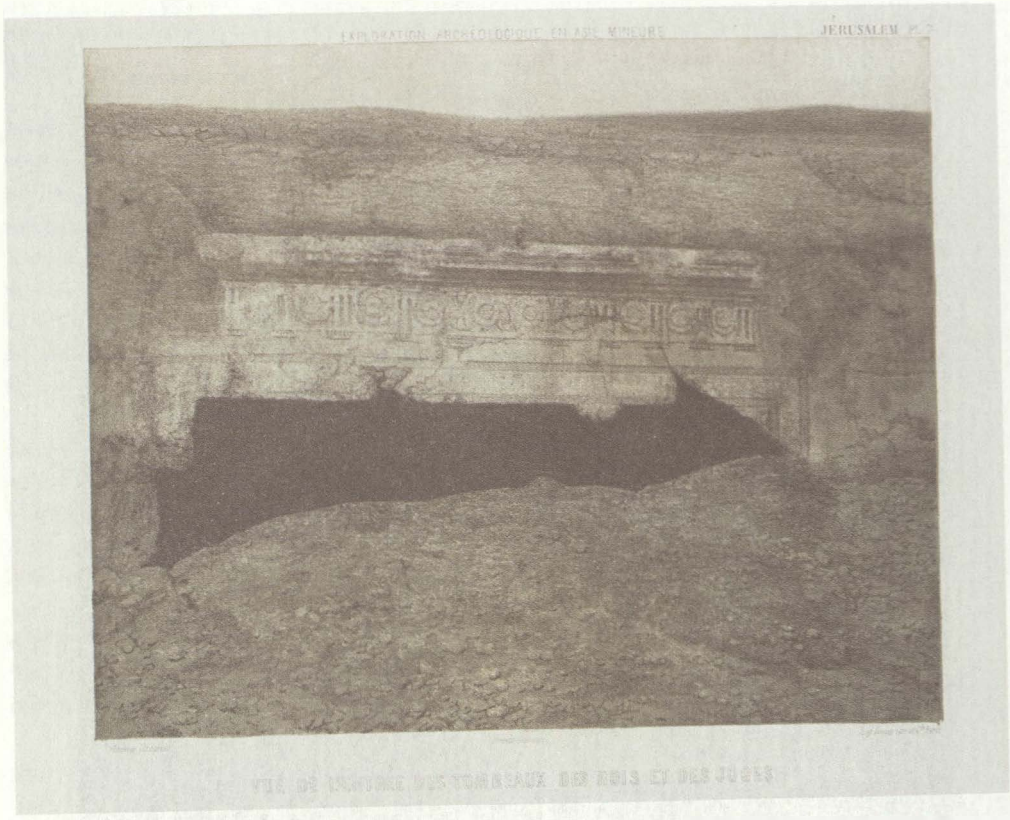
Örneğin, Osmanlı mezar taşlarının çarpıcı bir görüntüsünde, daha önce *Parallèle des édifices*'de denenen iki tonlu karmaşık baskı tekniği kullanılarak gökyüzüyle yeryüzünün birbirinin içinde erimesi sağlanmıştı (31). Ancak burada teknik, ilgili yeri çağrıştırmak için değil, gümüşe dayalı dagerreotiplerin yüzeyindeki ince ton değişikliklerini taklit etmek için kullanılmıştı. Kudüs'deki Yehoşafat Vadisi'ndeki bir mezar girişini gösteren bir başka görüntü ise, bazı erken dönem tuzlu kâğıt ve albümin fotoğraflardaki gibi derin griler arasından seçilen eflatun tonlara benzer bir etki yaratmak üzere mürekkeple muamele görmüştü (32). Teknik olarak çarpıcı olan bu baskı, sadece açık pembe tonda bir taşı, ikinci bir taşın koyu mürekkebiyle birlikte kullanarak eflatuna çalan bu gri tayfı yaratmıştı.

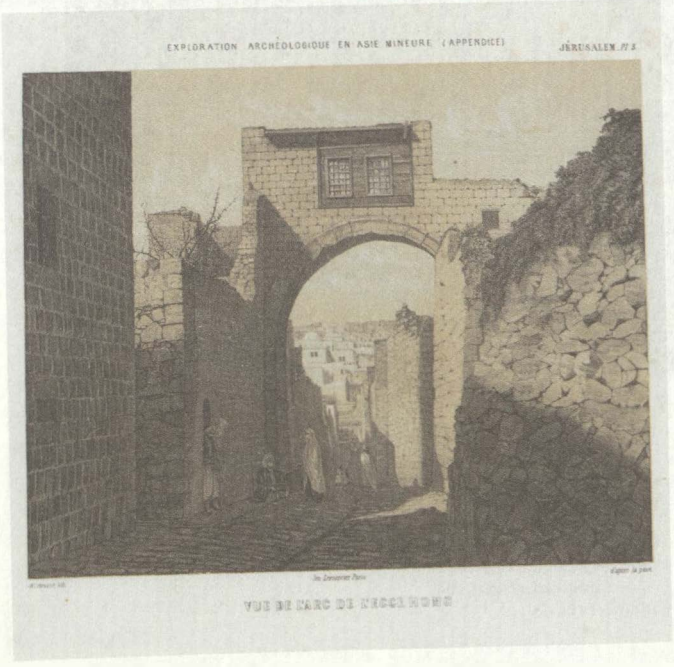
Bu mezar resminin, sadece üç levhadan oluşan Kudüs ekindeki bir başka görüntüyle karşılaştırılması, Poitevin tekniğiyle Lemercier'nin fotolitograf yöntemi arasındaki estetik farklılıkları ortaya koyar. Ecco Homo kemerinin sokak görüntüsü, Trémaux'nun kardeşi tarafından Lemercier fotolitografi yöntemiyle basılmıştı; bu baskıda güneş ışığının kemerin taş işçiliğinin üzerinden nasıl sektiğini göstermek için renk kullanılmıştı (33). Üzerinde epeyce oynanmış, litografi ustası tarafından insanların da eklendiği sahne, fotoğraftan çok resme benziyordu. Poitevin fotolitograflarında bu inşa edilmiş dünya yavaş yavaş ortadan kalkar: Afrodisias'taki Roma lahitlerinin görüntüsü bunun örneğidir (34). Trémaux bir Osmanlı köyünün çağdaş yapıları arasında rastladığı bu lahitlerin fotoğrafını çekmişti; baskı çevredeki bütün ayrıntıları gösteriyordu. Buna benzer şekilde, İstanbul'daki Bukoleon Sarayı'nın bir görüntüsü de modern bir estetiğe sahiptir (35): Bina, izleyici aşağıdaki sokaktan yukarı bakarmış gibi görünür. Charnay'in düşüncelerine uygun olarak fotoğraf, o mekânda bulunma deneyimini yaşatmaktadır; buna bakan kişi, Trémaux'nun yolculuğunun tanığına dönüşür.

Kolaylıkla eğik açıdan görüntü elde etmek, fotoğrafa özgü bir nitelik ve gerçekçiliği ikna edici şekilde ifade eden güçlü bir araçtır; bunu Trémaux'nun eski Nymphaion kenti yakınlarındaki (Karabel geçidindeki) Hitit kabartmasıyla ilgili levhasından anlıyoruz (36). Metin de içeren az sayıdaki örnekten biri olan bu görüntüde Trémaux konuyu tam karşıdan çekemediği için duyduğu hayal kırıklığını belirtmişti.[57] Anıt çok yüksekteki bir kayaya oyulduğu için kamerasını heykelin tam karşısına yerleştirememişti. Bulduğu çözüm, fotolitografın altına, şekli olduğu gibi veren bir çizim eklemek olmuştu. Bu iki görüntü, bakan kişinin iki farklı deneyim yaşamasını sağlıyordu: Çizimde şeklin ikonografisini incelenebiliyor, fotoğraf görüntüsünde ise kabartmanın oyuklarına giren eğik ışık sayesinde bir derinlik duygusu yaratılıyordu.



▲31 "Türk mezar taşları," yaklaşık 1863, Pierre Trémaux'nun Poitevin tekniğiyle yaptığı fotolitograf, kendi tarihsiz kalotipinden. Pierre Trémaux, *Exploration archéologique en Asie Mineure*, 6. levha, Yunan Efes bölümü. Resmin ters basılmış olması, ne yazarın ne de yayıncının Arap harflerini okuyabildiklerini göstermektedir. GRI.





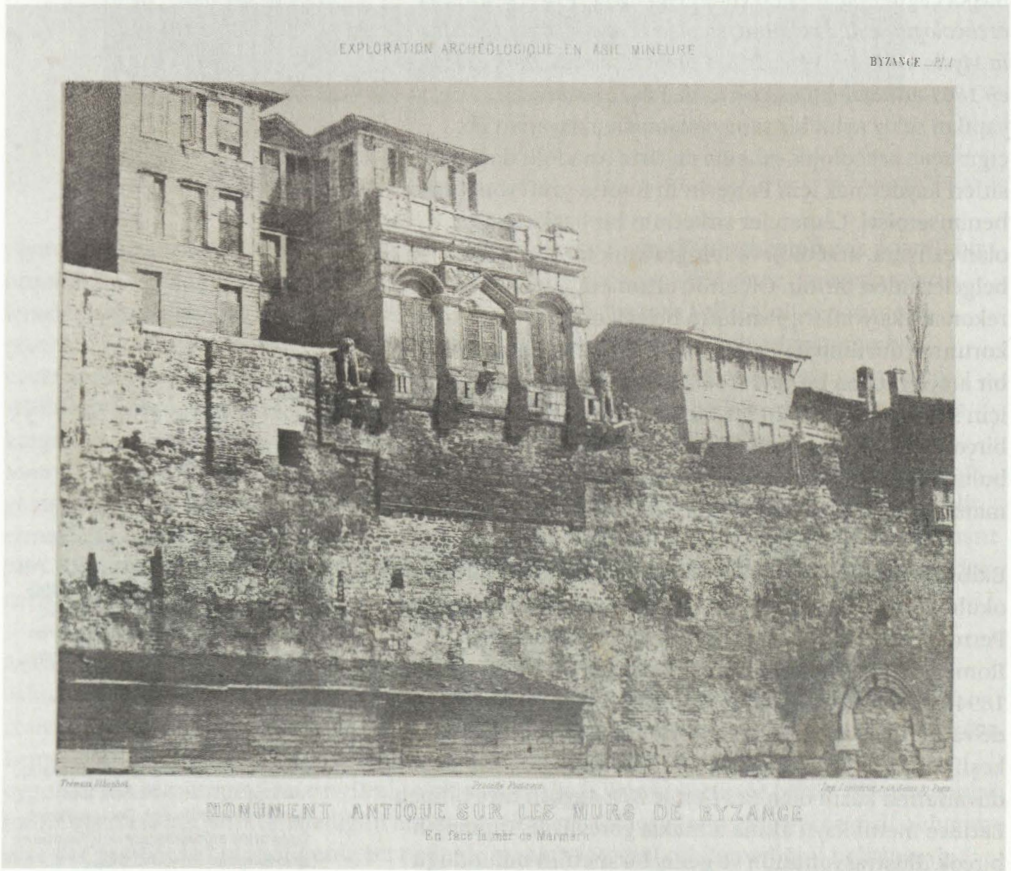
▲ 32 "Kral ve yargıç mezarlarının girişi," yaklaşık 1863, Pierre Trémaux'nun Poitevin tekniğiyle yaptığı fotolitograf, kendi tarihsiz kalotipinden. Pierre Trémaux, *Exploration archéologique en Asie Mineure*, 3. levha, Kudüs eki. GRI.

◂ 33 "Ecce Homo kemerinin görünüşü," yaklaşık 1863, J.B. Trémaux'nun fotolitografı, Pierre Trémaux'nun tarihsiz bir kalotipinden. Pierre Trémaux, *Exploration archéologique en Asie Mineure*, 7. levha, Kudüs eki. GRI.



◂34 "Roma lahitleri ve Türk mezar taşı," yaklaşık 1863, Pierre Trémaux'nun Poitevin tekniğiyle yaptığı fotolitograf, kendi tarihsiz kalotipinden. Pierre Trémaux, *Exploration archéologique en Asie Mineure*, 7. levha, Afrodisias bölümü. GRI.

▾35 "Bizans surlarında antik anıt [Bukoleon Sarayı]," yaklaşık 1863, Pierre Trémaux'nun Poitevin tekniğiyle yaptığı fotolitograf, kendi tarihsiz kalotipinden. Pierre Trémaux, *Exploration archéologique en Asie Mineure*, 1. levha, Bizans bölümü. GRI.



Anadolu ile ilgili yayının başlığındaki *archéologique* kelimesi, üzerinde durulacak kadar önemliydi çünkü bu disiplin tam o dönemde profesyonelleşmeye başlamıştı. Trémaux uzman bir arkeologdan çok bir amatördü, ancak bu kelimeyi kullanmasının nedeni, projesine meşruiyet kazandırmak ve "gezi" türünden çıkarmak istemesiydi. Trémaux'nun hedeflediği kitle, eskiden bilimsel konularla genel olarak ilgilenenlerden oluşuyordu ama gittikçe uzmanlaşmaya başlamıştı. Trémaux'nun yolculuğunun belgelenmesi, Doğu Akdeniz'de arkeoloji tarihinin bir geçiş dönemine denk gelmişti; Batı müzelerinde sergilenmek üzere eski anıtların tartışma konusu kazılarla çıkartılması aşamasından, devletin onay verdiği, yabancı ve yerel bilim adamlarından oluşan ekiplerin belgelediği kazılar dönemine geçiliyordu.[58]

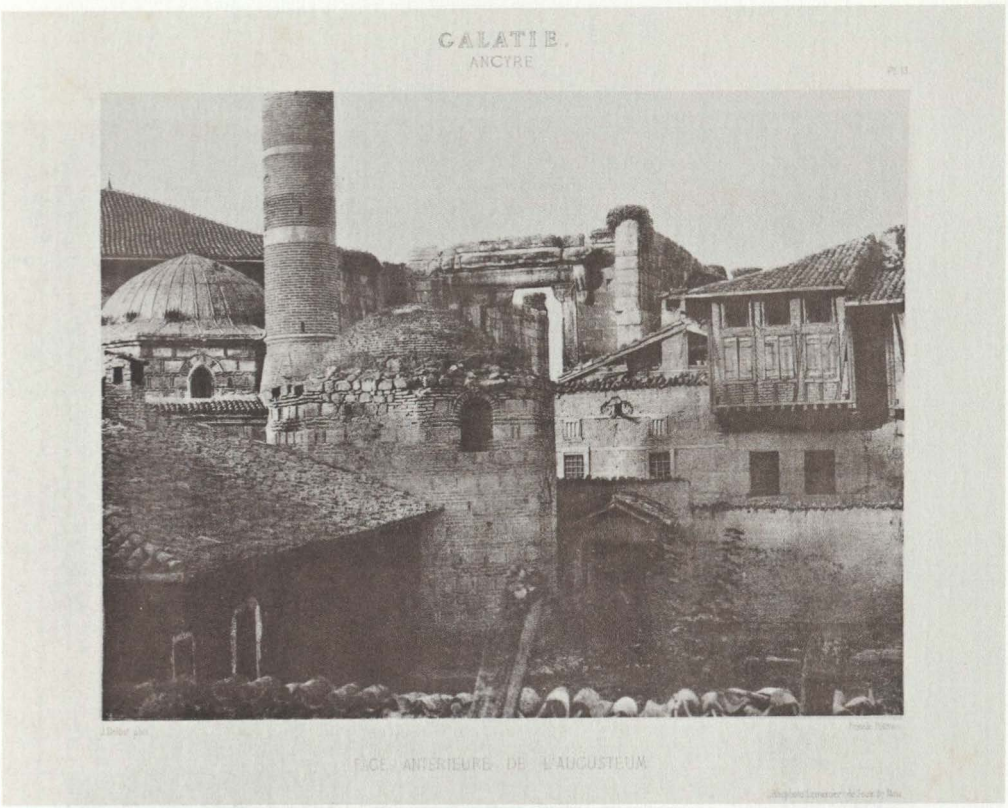
Belki de ticari olandan akademik olana geçiş aşamasına denk geldiği için Trémaux'nun Anadolu yayınına okurların gösterdiği tepki hayal kırıcı olmuştu. Buna karşılık, bir başka çağdaş yayın olan Georges Perrot'nun *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie, d'une partie de la Mysie, de la Phrygie, de la Cappadoce et du Pont exécutée en 1861* adlı çalışması çok daha başarılı oldu. 1861'de yapılan sekiz aylık bir saha çalışmasına dayanan bu çığır açıcı arkeolojik çalışma da Orta Anadolu'daki eski sitleri kaydetmek için Poitevin'in fotolitografi yöntemini benimsemişti. Lemercier şirketinin bir başka ürünü olan çalışma, arkeoloji ve fotoğrafçılık tarihinin ana belgelerinden biridir. Ölçümlü çizimleri, ayrıntılı mimari rekonstrüksiyonları, yazıtların belgelenmesini, anıtların korunma durumuyla ilgili notları, fotoğraf görüntüleriyle bir araya getiren bu yayın, sonraki akademik çalışmalar için standart oluşturan büyük bir başarıydı. Görsel temsilin birçok farklı biçiminin kullanılması ve yetkin bir metnin bulunduğu ayrı bir cilt sayesinde, bu çalışma okurlara genel manzara içinde anıtlarla ilgili kapsamlı bir bilgi veriyordu.[59]

Ekibin başında, 1855-1858 arasında Atina'daki Fransız okuluna bağlı olarak çalışan profesör ve arkeolog Georges Perrot (1832-1914) bulunuyordu. Ekipte Grand Prix de Rome'u kazanmış ünlü mimar Edmond Guillaume (1826-1894), usta fotoğrafçı ve doktor Jules Delbet (1836-1908) de vardı. III. Napoléon'un görevlendirdiği ve desteklediği keşif yolculuğu Ankara'daki Roma ve Augustus Tapınağı'nın duvarlarına kazılı olan *Res Gestae Divi Augusti* diye bilinen Latince metni kayıt altına almakla görevliydi. Tapınağın birçok illüstrasyonunun ve geniş bir metnin bulunduğu



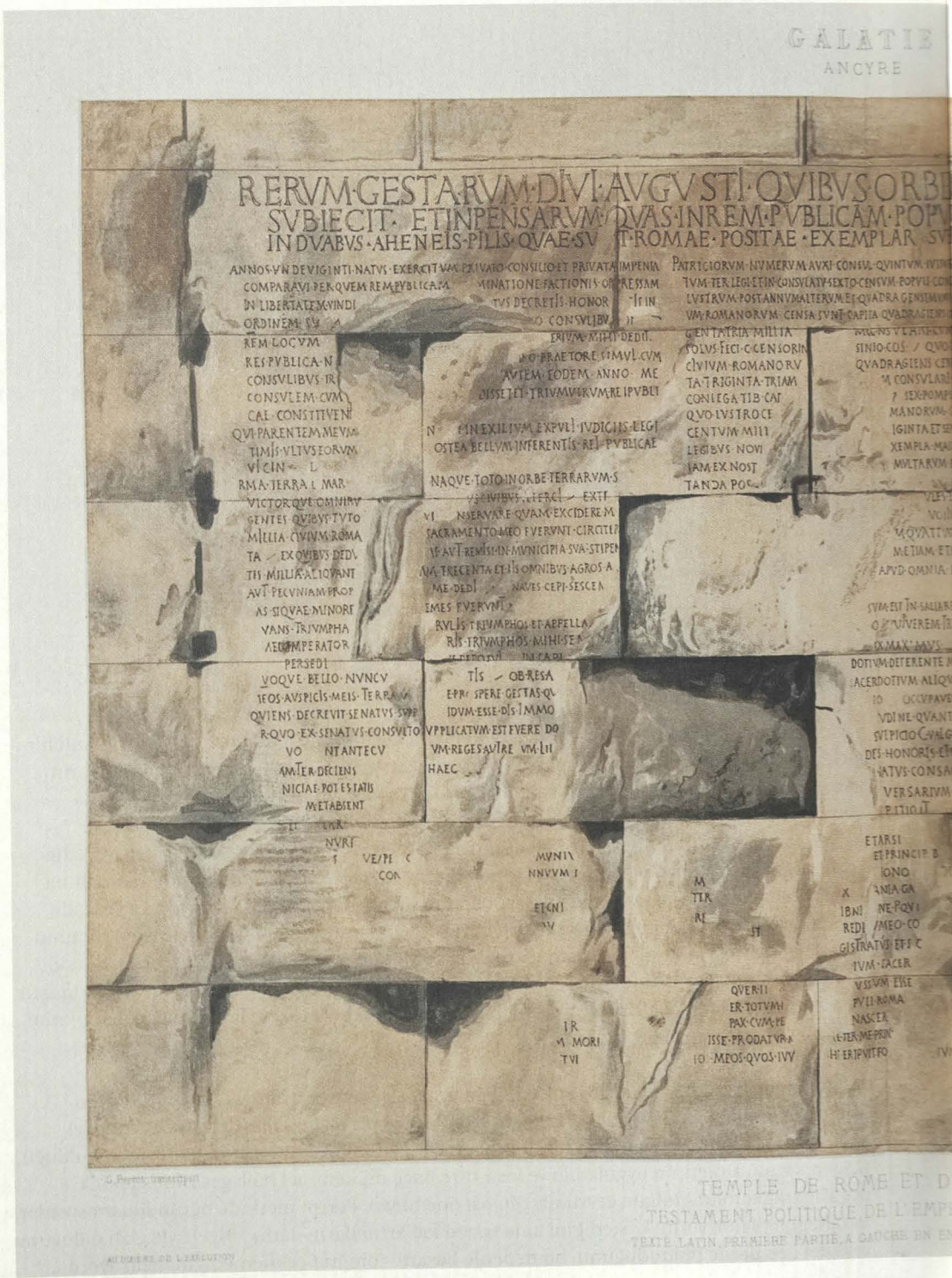
▲ 36 "Herodotos'a göre Sesostris anıtı [Karabel Hitit anıtı]," yaklaşık 1863, Pierre Trémaux'nun Poitevin tekniğiyle yaptığı fotolitograf, kendi tarihsiz kalotipi ve çiziminden. Pierre Trémaux, *Exploration archéologique en Asie Mineure*, 1. levha, Nymphaion bölümü. GRI.

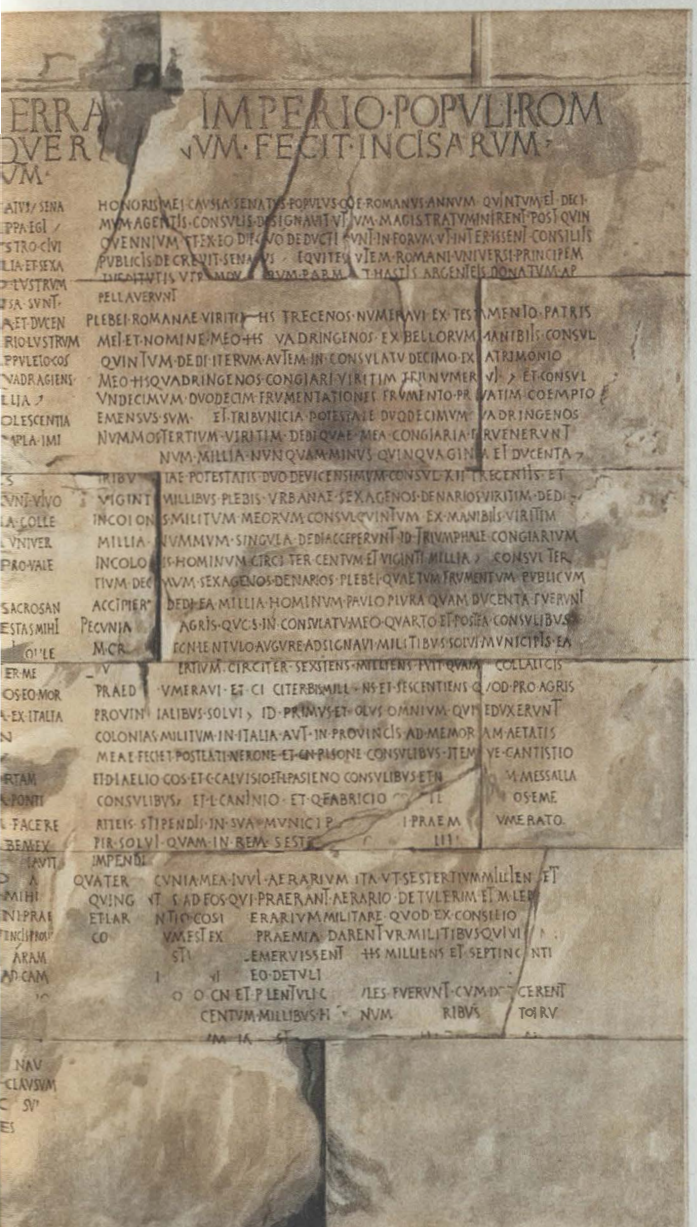
▶ 37 "Ankara, Galatya: Augustus Tapınağı'nın ön cephesi," 1862, Lemercier'nin Poitevin tekniğiyle yaptığı fotolitograf, Jules Delbet'nin 1861 tarihli bir negatifinden. Georges Perrot, *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie*, 13. levha. GRI.



yayın, imparatorluk iddialarının bilimsel iddialarla nasıl birleştiğini gösteren çok önemli bir örnektir.[60] Guillaume'un yaptığı bir dizi mimari rekonstrüksiyondan önce, tapınağı şehrin içinde (bugün olduğu gibi), yapım tarihi 1427 olan Hacı Bayram Veli Camii'nin yanında gösteren bir litograf yer alır (37). Levhalardan oluşan cilt boyunca, Poitevin yöntemiyle hazırlanmış bütün fotolitograflar Delbet'nin özgün negatifindeki görsel bilgiyi tatmin edici şekilde yansıtan, yumuşak kahverengi tonda bir mürekkeple aynı şekilde basılmıştır. Buna karşılık, Augustus'un başarılarını göklere çıkaran yazıt geleneksel bir litografla verilmiştir. Metnin üzerine yazılı olduğu duvar sınırlı bir alanda bulunduğundan, muhtemelen tümünü gösteren bir fotoğraf çekilememiştir. Fotorealizm bir kenara bırakılarak yazıt, orijinali taklit etmek için bir duvarı betimleyen renkli bir litografın üzerine beceriksiz bir şekilde basılmıştır (38). Bilgi vermekten çok simgesel olan bu litograf, sanki bilim adamlarından çok hamilerini memnun etmeyi amaçlamaktadır.

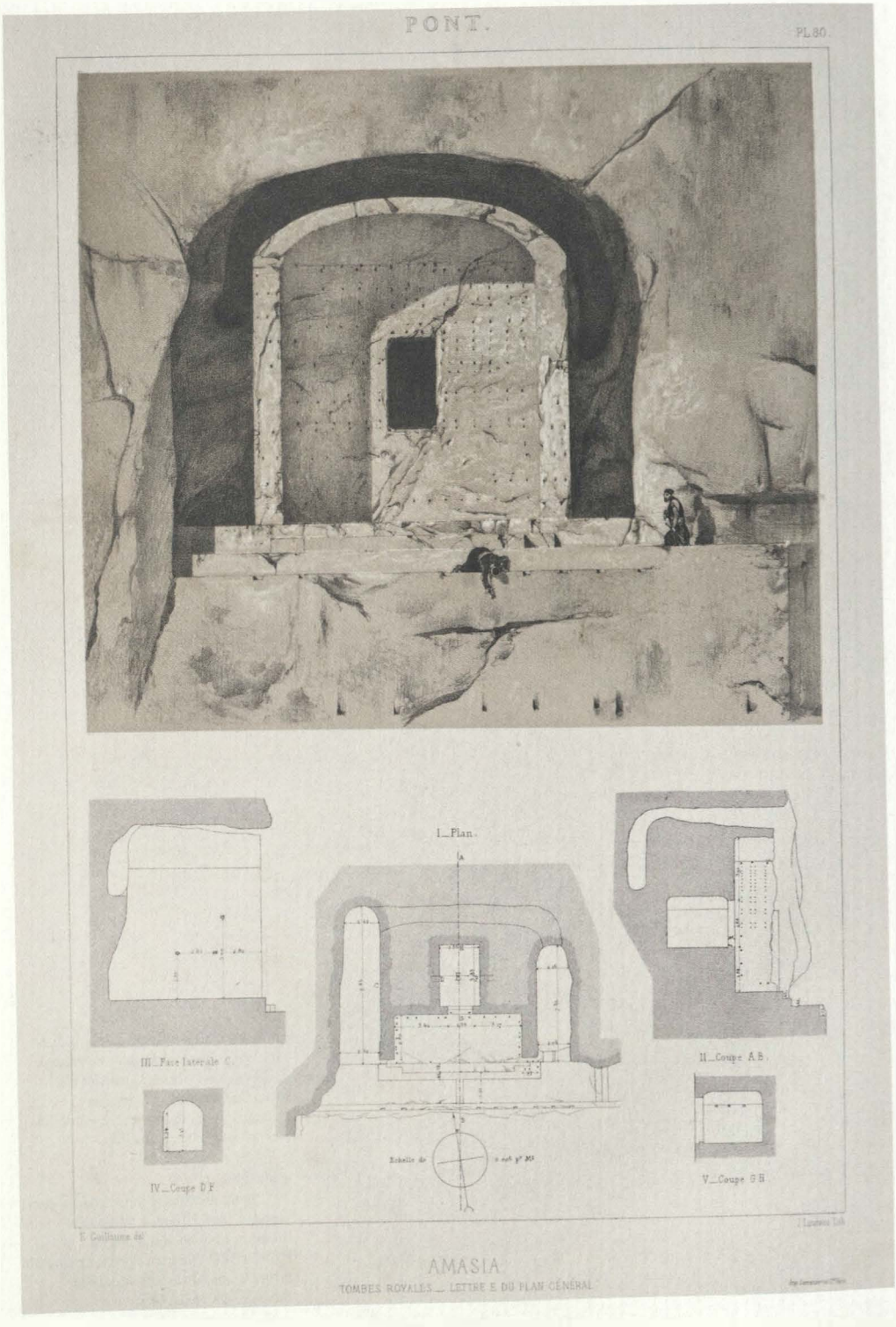
Ancak genel olarak Perrot, akademik çalışmalarına eşlik edecek fotoğraf görüntülerinin aslına uygun olmasını istiyordu. *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie*'yi resimleyen seksen levhadan otuz biri fotolitografı. Ekibin negatiflerinin, Poitevin'in bulduğu, Lemercier'nin şirketinin uyguladığı ve kısa süre önce mükemmel hale getirilmiş teknik uygulanarak fotolitograflara çevrilmiş olması önemliydi. Perrot metinde bütün illüstrasyonları fotolitograf olarak vermek istediğini ama bazen kabartmaların derin gölgelerde gizli olduğunu veya dar geçitlerde bulunduğunu, bu nedenle başarılı fotoğraf çekilemediğini belirtiyordu.[61]


GALATIE
ANCYRE
RERVM·GESTARVM·DIVI·AVGVSTI·QVIBVS·ORBE
SVBIECIT·ETINPENSARVM·QVAS·INREM·PVBLICAM·POPV
INDVABVS·AHENEIS·PILIS·QVAE·SV T·ROMAE·POSITAE·EXEMPLAR·SV
ANNOS·VN DEVIGINTI·NATVS·EXERCITVM·PRIVATO·CONSILIO·ET·PRIVATA·IMPENSA
COMPARAVI·PER·QVEM·REM·PVBLICAM·A MINATIONE·FACTIONIS·OPPRESSAM
IN·LIBERTATEM·VINDI TVS·DECRETIS·HONOR IT·IN
ORDINEM·SV O·CONSVLIBV
REM·LOCVM ERIVM·MIHI·DEDIT.
RES·PVBLICA·N AO·PRAETORE·SIMVL·CVM
CONSVLIBVS·IR AVTEM·EODEM·ANNO·ME
CONSVLEM·CVM DISSETI·TRIVMVIRVM·REIPVBLI
CAE·CONSTITVENI
QVI·PARENTEM·MEVM N·EIN·EXILIVM·EXPVLI·IVDICIIS·LEGI
TIMIS·VLTVS·EORVM OSTEA·BELLVM·INFERENTIS·REI·PVBLICAE
VI·CIN L
RMA·TERRA·L·MAR NAQVE·TOTO·IN·ORBE·TERRARVM·S
VICTOR·QVI·OMNIBV IVIBVS·..TERCI EXTI
GENTES·QVIBVS·TVTO VI NSERVARE·QVAM·EXCIDERE·M
MILLIA·CIVIVM·ROMA TACRAMENTO·MEO·FVERVNT·CIRCITER
TA EXQVIBVS·DEDV IS·AVT·REMISI·IN·MVNICIPIA·SVA·STIPEN
TIS·MILLIA·ALIQVANT MA·TRECENTA·ET·IIS·OMNIBVS·AGROS·A
AVT·PECVNIAM·PROP ME·DEDI NAVES·CEPI·SESCEN
AS·SIQVAE·MINORI EMES·FVERVNT·
VANS·TRIVMPHA RVLIS·TRIVMPHOS·ET·APPELLA
AEIMPERATOR RIS·TRIVMPHOS·MIHI·SEN
PERSEDI
VOQVE·BELLO·NVNCV TIS OB·RESA
IFOS·AVSPICIS·MEIS·TERRA EPRI SPERE·GESTAS·QI
QVIENS·DECREVIT·SENATVS·SVPE IDVM·ESSE·DIS·IMMO
R·QVO·EX·SENATVS·CONSVLTO VPPLICATVM·EST·FVERE·DO
VO NTANTECV VM·REGES·AVTRE VM·LII
AMTER·DECIENS HAEC
NICIAE·POTESTATIS
METABISENT
NVRI
VE/PI
COA
MVNI
NNVVM I
ETGNI
VV
ETARSI
ETPRINCIP B
IONO
ANIA·GA
IBNI NE·POVI
REDI /MEO·CO
GISTRATVS·EFS C
IVM·FACER
QVERITI
ER·TOTVMI
PAX·CVM·PE
ISSE·PRODATVRA
IO MEOS·QVOS·IVV
IR
M MORI
TVI
VSSVM·ESSE
PVLI·ROMA
NASCER
TER·ME·PRIN
HERIPVITFO



◂38 "Ankara, Galatya: Roma ve Augustus Tapınağı, İmparator Augustus'un siyasi vasiyetnamesi," 1862, Lemercier'nin litografı, Edmond Guillaume'un çiziminden. Georges Perrot, *Exploration archéologique*, 25. levha. GRI.

sayfa 058
39 "Köprü: Amasya, kral mezarları – genel planda E harfi," 1862, J. Laurens'in litografı, Edmond Guillaume'un çizimlerinden. Georges Perrot, *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie*, 80. levha. GRI.


PONT.
PL.80.
I_Plan.
II_Coupe A B.
III_Face latérale C.
IV_Coupe D F
V_Coupe G H
E. Guillaume del.
AMASIA
TOMBES ROYALES_ LETTRE E DU PLAN GÉNÉRAL

Buna ek olarak, bölgedeki birçok eski mezar sarp kayalıkların üstünde olduğundan fotoğraf çekilememiş ancak usta dağcılar ölçü alabilmişti. Bu tür durumlarda Guillaume sahneyi çizmiş, görüntü sonradan litografi taşına nakledilmişti (39).

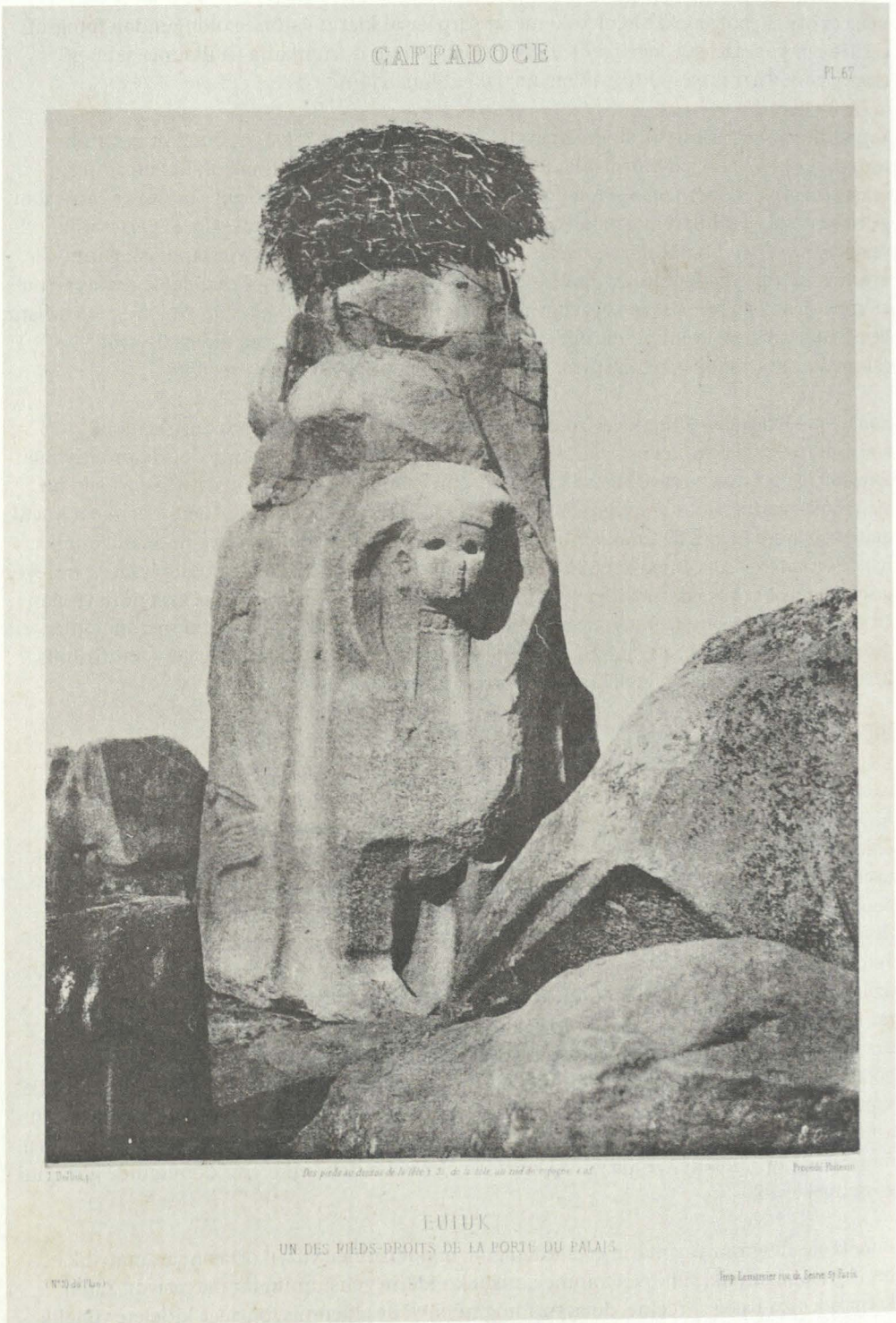
Yayında Roma ve Helenistik sitlere önemli bir yer ayrılmasına rağmen, bu keşif gezisinin asıl etkisi, Hitit ve Frig anıtlarını akademik dünyanın önüne çıkartmak oldu. Perrot'nun çalışması, klasik dönem öncesi Anadolu platosunda yaşayanların, Mezopotamya ve Mısır'dan gelen sanatsal içgüdüleri taşımakta oynadıkları önemli rolü tanımladı (40). Diğerlerinin yanında, *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie*'nin yayımlanması, Hitit uygarlığı üzerine yapılan profesyonel arkeolojik araştırmalardan öncesine denk gelmiş ve bu kültürlerin anıtsal mimari ve heykellerini olağanüstü fotolitograflarla gün yüzüne çıkartmıştır. Perrot'nun çalışması yeni bir dilbilimci ve arkeolog kuşağına Anadolu dilleri üzerinde çalışmak ve arkeolojik alan araştırmasına girişmek konusunda ilham verdi. [62]

Kameranın lensini antikiteye çevirmek, hem fotoğraf uygulamaları hem de arkeolojik araştırma üzerinde çarpıcı bir etki yarattı. Ondokuzuncu yüzyılın sonuna doğru, profesyonel fotoğrafçılar ortaya çıkmaya başladı; bunlar bütün sanatçılar gibi kendi çalışmaları için bir alan açmak zorunda olduğundan fotoğrafın alt türlerinin doğmasına yol açtı. Geçmişin büyük anıtları, bu yeni mecra için mükemmel konulardı ve estetik uygulamayı yeniden düşünmek için fırsat yaratıyordu. Buna karşılık fotoğraflar da arkeolojik keşifleri popüler hale getirmeye, gelecek arkeolog kuşaklarına ilham vermeye yardımcı oldu. Sahada yığınla kazı notu ve alan çiziminin yanında sayısız fotoğraf da üretildi, bunlar akademisyenlerin yeni metodolojiler geliştirmesinin yolunu açtı, bugün "arkeolojik kayıt" dediğimiz, fotoğrafla görselleştirilmiş kazı raporlarından oluşan genel verilerin ortaya çıkmasını sağladı.

SONUÇ

Bu makalede tanıtılan ondokuzuncu yüzyıl akademisyen-kâşiflerinin tümü, Humboldt ve Catherwood'dan Charnay'e, Luynes Dükü'nden Trémaux ve Perrot'nun ekibine kadar hepsi, tek bir ortak iddiayı paylaşıyordu: Meraklı ve eğitimli Batılı bir hedef kitleye, yabancı oldukları nesne ve yerleri aslına uygun bir şekilde göstermek. Ayrıca, görsel kaynakların taşıdığı bilginin, betimleyici metinleri tamamladığına veya bazı durumlarda onların da önüne geçtiğine inanıyorlardı. Fotoğraf görüntülerinin bilimsel keşiflerin belgelenmesinde devrim yarattığına ve pozitivizm çağında girişilen çalışmaları ateşlediğine hiç kuşku yoktur. Fotoğrafın icat edildiği 1839 yılının öncesi ve sonrasında yaratılmış görüntüleri ikiye bölerek aralarında derin bir uçurum bulunduğundan sözetmek çekici gelebilir. Ancak, fotoğraf tarihinin erken dönemlerinde, Charnay gibi öncüler bu mecranın gerçekliği yeniden üretmedeki sihirli hünerini göklere çıkardıkları zaman bile, Nègre gibi sanatçılar farklı bir görüşü paylaşıyor, sanatçının, hele stüdyodaki çalışma sırasında, negatifteki imajın üzerinde yaptığı eklemelerin önemini yadsımıyordu. Gerçekten de bir teknik ressamın bir görüntünün aslına uygunluğunu daha da vurgulamak için camera lucida gibi optik araçlardan yararlanışı, fotoğraf öğelerinin Batı Avrupa görsel kültürüne yüzyılın daha erken bir döneminde girdiğini göstermekteydi.

Burada ele aldığımız yayınların gösterdiği gibi, ondokuzuncu yüzyıl ortasında sanatçılık, hayal gücü ve estetik, yenilikçi fotomekanik tekniklerin gelişiminin bir parçasıydı. Zaten karmaşık olan baskı sürecine, dolaysız fotoğraf nakli de eklenmiş, böylece kitlelere yönelik


CAPPADOCE
Pl. 67
EUIUK
UN DES PIEDS-DROITS DE LA PORTE DU PALAIS.

modern ticari piyasaya çok daha etkili (solmayan ve mürekkebe dayalı) baskıların girmesini sağlanmıştı. Lemercier gibi başarılı girişimciler, Poitevin'inki gibi varolan en iyi teknikleri satın alabiliyor ve bunları yenilikçi projelere uygulayabiliyordu. Bugün olduğu gibi o gün de, modern teknolojilere erişim, onların icadı kadar önemliydi. Lemercier'nin şirketi, fiziki olarak fotoğraf donanımını litografi stüdyosuyla ilk birleştiren şirketlerden biri olmuştu. Bu çevrede sanatçılar yeni gelişmiş teknolojileri deneyebilmiş, temsil ve aslına uygunluk konusundaki temel düşüncelere meydan okuyabilmişlerdi.

Trémaux ve Lemercier'nin 1850 ve 1860'larda bilimsel geziler konusundaki ortak çalışmasına baktığımızda, fotoğrafın modern estetiğin tanımlanmasındaki rolü hakkında daha geniş sorular da akla gelmektedir. Bir yandan, erken dönem fotolitograflar Napoléon dönemine özgü sanatın ve bilimin, güzelliğin ve gerçeğin birliği gibi kavramlarla ilişkiyi koparırarak, sanatsal ve bilimsel temsiller arasında bir ayrım olduğunu ortaya koymaktadır. Öbür yandan, fotoğrafın kendisi estetik hale gelmiş ve dünyayı kameranın belgelediği şekliyle yeniden yapma gücünü elde etmiştir. Bugün çok iyi bildiğimiz gibi, fotoğraf hem güçlü bir sanat biçimi, hem de kesinlik taşıyan ampirik bir araçtır. Belki de fotoğrafı bu kadar modern yapan şey, onun bu esnekliği, yani çok farklı şekillerde kullanılmaya elverişli ve iyileştirmeye açık oluşudur.

◂40 "Kapadokya: Alacahöyük – saray kapısının ayaklarından biri [Sfenksli Kapı, Hattuşaş]," 1862, Lemercier'nin Poitevin tekniğiyle yaptığı fotolitograf, Jules Delbet'nin 1861 tarihli bir negatifinden. Georges Perrot, *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie*, 67. levha. GRI.

NOTLAR

Getty Research Institute'daki meslektaşlarımızın cömert desteği olmasaydı bu çalışmayı gerçekleştiremezdik. Karen Hellman ve Julia Grimes, metnimize yorumları, düşünceleri ve düzeltmeleriyle katkıda bulundular. Bu konuya ilişkin uzmanlığı ve yerinde gözlemleri nedeniyle Ken Jacobson'a da özel olarak teşekkür ediyoruz.

1 Bkz. Carol Armstrong, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book*, 1843-1875. (Cambridge, MA: MIT, 1998).

2 Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenquéz Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (Paris: Gide, 1863), i-ii.

3 Metni içeren ciltten biryıl önce 1862'de Gide tarafından yayımlanmış bu fotoğraf albümü, 71 x 54 cm ölçüsündeydi ve kırk beş özgün fotoğrafla iki fotolitografdan oluşmaktaydı. Albümden günümüze az miktarda kopya kalmış olması, daha küçük, dörde dört boyutundaki metne göre, daha az nüsha satıldığını göstermektedir. Küçük boyuttaki kitapta, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc'ün denemesine eşlik eden çok az sayıda tahta oyma baskı dışında başka görüntü yoktu. Folyonun fiyatı için bkz. Keith F. Davis, Désiré Charnay: Expeditionary Photographer (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981), 201. Getty Resarch Institute (bundan sonra GRI) koleksiyonunda, yayımlanmış metnin bulunmadığı kırk beş fotoğraftan oluşan özel bir set vardır (GRI 2014 R.13). Bu denemede yayımlanan baskılar, elle yazılmış, 1862 tarihli "*Ruines américaines*" başlıklı bir ciltte bulunmaktadır.

4 Devlet tarafından desteklenen ve iktidarla yakın ilişkileri bulunan Charnay'in keşif gezilerinin emperyalist bir gündemi vardı. Charnay'in Fransa'nın erken dönem Amerikan eserleri koleksiyonlarının oluşmasına nasıl yardım ettiğiyle ilgili bir tartışma için bkz. Adam T. Sellen, "Nineteenth-Century Photographs of Archeological Collections from Mexico,", *Past Presented: Archaelogical Illustrations and the Ancient Americas*, der. Joanne Pillsbury (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2012), 207-30.

5 Fotoğrafın erken dönemi ve Akdeniz arkeolojisi üzerindeki etkileriyle ilgili ayrıntılı bir çalışma için bkz. Claire L. Lyons, der. *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites* (Los Angeles: Getty Publications, 2005).

6 Barbara Stafford, *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840* (Cambridge, MA: MIT, 1984), 28.

7 Alexander von Humboldt, *Vues des Cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (Paris: F. Schoell, 1813), v.

8 Bu büstü 1856'da Henry Christy aldı. Bugün British Museum'dadır (AOA St 373).

9 Bu kalem tarzı baskılarla ilgili uzmanlığını paylaştığı için Christina Aube'e teşekkür borçluyuz. Bu baskıların amacı geleneksel tebeşir çizimlerini taklit etmekti. *Vues des Cordill*ères, 23; ayrıca bkz. Leonardo López Luján, "The First Steps on a Long Journey: Archeological Illustration in Eighteenth-Century New Spain," *Past Presented*, 69-105.

10 Humboldt'un Avrupalı sanatçılarla Orta Amerikalı sanatçıları karşılaştırmasıyla ilgili bkz. Alicia Lubowski-Jahn, "The Pictureque Atlas: The Landscape Illustrations in Alexander von Humboldt's *Views of the Cordilleras and Monuments of the Indigenous Peoples of the Americas*," *Unity of Nature: Alexander von Humboldt and the Americas*, der. Georgia de Havenon, Christina De León, Alicia Lubowski-Jahn, Gabriela Rangel, çev. Christopher Leland Winks. (New York: Americas Society, ve Bielefeld, Almanya: Kerber, 2014), 70-88.

11 Pablo Diener, "Artist-Travelers and the Sciences," *Unity of Nature: Alexander von Humboldt and the Americas*, 56-70.

12 Johann Moritz Rugendas, *Voyage pittoresque dans le Brésil* (Paris: Engelmann, 1835), 1e division: 8-9.

13 Humboldt ve Rugendas üzerine daha fazla bilgi için bkz. Michael Flitner, der., *Der Deutsche Tropenwald: Bilder, Mythen, Politik* (Frankfurt: Campus, 2000), 161-166. Bu baskı üzerine yaptıkları gözlemler için David Brafman ve Naomi Taback'a teşekkür ederiz.

14 İkinci cilt, Knight'ın ölümünden on yıl sonra 1835'te yayımlandı. Yazdığı metnin bir bölümü bu ikinci ciltte yer alıyordu ama kitabı Knight'ın kendisi denetlememişti. Dilettanti denilen grupla ilgili kapsamlı bir çalışma için bkz. Bruce Redford, *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2008); bkz. Andrew Ballantyne, "Specimens of Antient Sculpture: Imperialism and the Decline of Art," *Tracing Architecture: The Aesthetics of Antiquarianism*, der. Dana Arnold ve Stephen Bending (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003), 130-144.

15 *Specimens of antient sculpture, Aegyptian, Etruscan, Greek and Roman* (Londra: 1809), 6. levhadan sonraki sayfa.

16 *Specimens of antient sculpture*, 38. levha ve 42. levhadan sonraki sayfalar.

17 Michael Clarke and Nicholas Penny, der., *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight 1751-1824* (Manchester: Manchester University Press, 1982), 149.

18 Karanlık odadan dijitale kadar, fotoğrafın yanıltıcı özelliklerini kadraj seçimi, dramatik ışıklandırma ve fotoğrafla oynama olarak sıralayabiliriz.

19 Bu soru hâlâ geçerlidir. Yorumları için Getty Villa'nın başfotoğrafçısı Tahnee Cracchiola'ya teşekkür ederiz.

20 Aracın kullanımı için bkz. John H. Hammond, *The Camera Lucida in Art and Science* (Bristol: Adam Hilger, 1987).

21 Çizim tarzından belli olmasının yanısıra, Catherwood'un camera lucida kullandığını onunla birlikte yolculuk edenler de kaydetmiştir. Bkz. Hammond, *Camera Lucida inArt and Science*, 93.

22 Bkz. V. Fouque, "The Truth Conerning the Invention of Photography: Nicéphore Niépce, His Life and Works," *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, der. Vicki Goldberg (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995), 25-30.

23 Bkz. "Forgotten Pioneers III: Hippolyte-Louis Fizeau (1819-1896)", *Image: Journal of Photography of the George Eastman House*, Vol. I, no. 5 (Mayıs 1952): 3-4.

24 *Excursions daguerriennes* tek tek fasiküller halinde satılmıştı; her fasikülde dört levha ve sekiz on sayfalık bir metin bulunuyordu. Her fasikül, siyah-beyaz baskılar için altı frank, renkliler için on beş franktan başlayan fiyatlarla piyasaya sürüldü. Altmış levha ve yüz elli metin sayfasından oluşan toplam set ise yüz franktı. 1844 baskısının cilt kapaklarındaki ilanlar için bkz. J. Paul Getty Museum, 84.XB.336.

25 *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du globe* (Paris: Rittner et Goupil, 1842), bilinmiyor, J. Paul Getty Museum, 84.XM.1187.57.

26 Bkz. *Voyage d'Horace Vernet en Orient, rédigé par M. Goupil Fesquet (*Paris, 1843).

27 Pierre-Gustave Joly de Lotbinière, *Voyage en Orient (1839-1840). Journal d'un voyageur curieux du monde et d'un pionnier de la daguerréotypie*, transkripsiyon Georges Aubin ve Renée Blanchet, notlar Jacques Desautels (Quebec City: Presses de l'Université Laval, 2011), 305-314.

28 Isabelle Jammes, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française* (Cenevre: Librairie Droz, 1981).

29 Louis-Désiré Blanquart-Evrard, *Album photographique de l'artiste et de l'amateur* (Lille: Imprimerie photographique de Blanquart-Evrard, 1851), 2-3.

30 Blanquart-Evrard, *Album photographique*, 2-3.

31 Bkz. Sylvie Aubenas, "D'Encre et de charbon: Le concours photographique du duc de Luynes 1856-1867," sergi kataloğu (Paris: Bibliothèque Nationale, 1994).

32 Honoré-Théodoric-Joseph d'Albert, duc de Luynes, *Voyage d'exploration à la mer Morte à Petra et sur la rive gauche du Jourdain* (Paris: Arthus Bertrand, 1974), 3 cilt ve bir atlas.

33 Bkz. Luynes Dükü'nün koleksiyonundan alınmış 1864 albümü: "Vues de Phénicie, de Judée, des pays de Moab et de Petra, photographiées par M. Vignes, lieutenant de vaisseau, pendant son voyage en 1864, avec le duc de Luynes, de Beyrouth à la mer Rouge et son retour avec M. Lartet de Jérusalem à Damas par la rive gauche du Jourdain" (GRI: 2012.R.14); James Borcoman, *Charles Nègre, 1820-1880* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1976), 44-45; ve M. Parr and G. Badger, *The Photobook: A History: I* (London: Phaidon, 2004), 33.

34 Nègre'e sipariş vermek isteyen sanatçı ve fotoğrafçılar arasında Jean-Baptiste-Camille Corot, Robert Bingham ve Auguste Salzmann da vardı; bkz. Borcoman, *Charles Nègre*, 43-44.

35 Borcoman, *Charles Nègre*, 38-40; 45-46.

36 Alphonse Poitevin, *Traité des impressions photographiques* (Paris: 1883; reprodüksiyon Marsilya: Lafitte Reprints, 1983). Ayrıca bkz. Sylvie Aubenas, "Louis-Alphonse Poitevin et la naissance de la photolithographie," *Nouvelles de l'estampe*, 108 (Aralık 1989): 15-22.

37 Lemercier'nin işi ve hem litografi hem fotoğraf tarihinde oynadığı önemli rol için bkz. Jeffrey Howard Rosen, *Lemercier et Compagnie: Photolithography and the Industrialization of Print Production in France, 1837-1859* (Doktora tezi, Northwestern University, 1988), özellikle 276 ff; ayrıca bkz. Corinne Bouquin Chupeau, "Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIXè siècle: L'imprimerie Lemercier (1803-1901)." (Doktora tezi, Université de Paris I: Panthéon-Sorbonne, 1993).

38 Rosen, *Lemercier et Compagnie*, 253; Jammes, *Blanquart-Evrard et les origines*, 108-109.

39 Rosen, *Lemercier et Compagnie*, 143.

40 Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX*e siècle, 14, no. 2 (Paris: 1866), 910.

41 Trémaux, "Notice d'un voyage sur le cours du Nil et dans des parties inconnues du Soudan, chez les Nègres Bertha, du Darfok et du Dar-Gouroum," *Bulletin de la Société de Géographie*, 12 (1849): 250-278.

42 Pierre Trémaux, *Voyages au Soudan oriental et dans l'Afrique septentrionale exécutés de 1847 à 1854* (Paris: Borrani, 1852-1858). Bkz. S. R.'nin yorumu, "Égypte et Éthiopie, le Soudan, par P. Trémaux," *Revue contemporaine* (1858) 74, no. 2 (1864): 185-186.

43 Bu baskı tiplerinin sayısı GRI'daki kopyadakinden alınmıştır; illüstrasyonların sayısı her kopyada değişmektedir.

44 Trémaux, *Voyage au Soudan oriental*, 2, 3 ve 4. levhaların metni.

45 Bkz. Baron Henri Aucapitaine, "Voyage au Soudan oriental et dans l'Afrique septentrionale de M. Trémaux," *Extrait du Journal des Travaux de l'Académie nationale, agricole, manufacturière et commerciale* (Temmuz-Ağustos 1853): 30.

46 Bazı kopyalarda *Voyage au Soudan*'ın giriş sayfasında şu not yer alır: "Fotoğrafların ışığın ve diğer öğelerin etkilerine karşı eserin bütün üretim süreci boyunca dayanabileceğinin garantisi olmadığından, gelecekte litografi olarak yeniden üretilecektir. Üretildikleri zor koşullar, nispeten sıradan olmalarına yol açmıştır. Şimdiye kadar yayımlanmış olanlar, sonraki sayılarda ek olarak verilecek litografik reprodüksiyonlarla değiştirilecek, bunun için abonelerden ek ücret istenmeyecektir."

47 Pierre Trémaux, "Voyage au Soudan oriental 1848-1850", Tour du Monde (1866): 152-154.

48 *Voyage au Soudan*, 29. levha Afrikalıları tekdüze, donuk ten renkleriyle göstermektedir.

49 Örneğin bkz. Trémaux'nun Süveyş'te bir kanal inşa edilmesiyle ilgili tavsiyeleri: "Note sur le percement de l'isthme de Suez," *Bulletin de la Société de Géographie*, 4, no. 8 (1854): 418-424.

50 *Parallèle des édifices anciens et modernes du continent africain, dessinés et relevés de 1847 à 1854 dans l'Algérie, les régences de Tunis et de Tripoli, l'Égypte, ma Nubie, les déserts, l'île de Méroé, le Sennar, le Fa-zoglo et dans les contrées inconnues de la Nigritie,* (Paris: Hachette, [185?], on yedi sayfa metin ve seksen iki levha.

51 Kesin sayı eldeki kopyalara göre değişmektedir. Getty Research Insitute'daki kopya (GRI 95. R. 34) eksiktir ve on altı fotolitograftan oluşur.

52 Bugün litograflar buna "rainbow roll" (gökkuşağı rulosu) veya "iris printing" (iris baskısı) da demektedir. Bu baskıları inceleyerek tekniklerini tanımlayan Nancy Haselbacher'e teşekkür ederiz.

53 Kitapta sadece bir başka fotolitograf, Trémaux'nun kardeşi tarafından litografik çizimle belirgin hale getirilmiştir: El Cem'deki amfitiyatronun içini gösteren 70 numaralı levhaya "J. B. Trémaux del." ve ayrıca "d'après photog." notu eklenmiştir.

54 Yayınların fiyatı, Trémaux'nun şu kitabındaki bir ilanda belirtilmiştir: *Principe universel du mouvement et des actions de la matière, résultant de la découverte de cette loi générale, la force vive se transmet mieux entre corps semblables qu'entre corps différents, et applications à la matière comme à la vie*, 2. baskı. (Paris: 1874).

55 İlan, Trémaux'nun daha iyi bilinen Afrika çalışmalarının ikinci baskısında yer alır; bkz. Pierre Trémaux, *Voyage en Éthiopie, au Soudan oriental et dans la Nigritie* (Paris: L. Hachette, 1862).

56 Pierre Trémaux, *Exploration archéologique en Asie Mineure* (Paris, 1859-1863), (GRI 2006.R.8).

57 Trémaux, *Exploration archéologique en Asie Mineure*, bilinmiyor. ("Syle Gréco-Égyptien et Antiquités du Sipylus" başlıklı, ilgili anıtların Herodotos ile bağlantıları açısından incelendiği, sayfa numarası olmayan bir bölümden alınmıştır).

58 Bu dönemde bölgedeki arkeolojiye ilişkin mükemmel bir bakış için bkz. Giriş, Zainab Bahrani, Zeynep Çelik, Edhem Eldem, der. *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753-1914* (İstanbul: SALT, 2011), 13-43.

59 Georges Perrot, *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie, d'une partie de la Mysie, de la Phrygie, de la Cappadoce et du Pont, exécutée en 1861 et publiée sous les auspices du Ministère de l'Instruction Publique* (Paris: Firmin Didot Frères, 1862-1872). Metinlerin yer aldığı cilt (392 sayfadan oluşan 1. Cilt) levhaların yer aldığı ciltten (fotolitograflar, litograflar, çelik gravürler ve yedi haritadan oluşan seksen levhanın bulunduğu 2. Cilt) on yıl sonra yayımlanmıştır. Aradaki bu uzun süre, ticari piyasaya yönelik bir gezi kitabı değil, ciddi bir akademik çalışma yayımlamak için çok özen gösterildiğini düşündürür.

60 III. Napoléon, Fransız kimliğini Galya-Roma geçmişi içinde yeniden şekillendirmeye çalıştığından, arkeolojik faaliyetleri teşvik ediyordu. Bkz. Alain Schnapp, "French Archaeology: Between National Identity and Cultural Identity," *Nationalism and Archaeology in Europe*, der. Margarita Díaz-Andreu ve Timothy Champion. (San Francisco: Westview Press, 1996), 48-67, özellikle 55. İmparator Augustus'un yaptığı büyük işleri anlatan *Res Gestae*, bu açıdan özel bir öneme sahipti.

61 Perrot, *Exploration archéologique*, 324.

62 Ancak 1880'lerde, Perrot'nun yolculuğundan ve yayınından yıllar sonra kazılar ve metinlerin çözümlenmesi aracılığıyla önemli sitler Hititlere ait olarak tanımlandı. Bu kadim medeniyetin daha iyi anlaşılması bahsi geçen erken dönem Anadolu halkının Kutsal Kitap'ta Hititler olarak bilinen insanlar olduğunun keşfedilmesine yol açtı. Bkz. Glyn Daniel, *A Hundred and Fifty Years of Archaeology* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976), 214-215. Ayrıca bkz, Charles Burney, *Historical Dictionary of the Hittites* (Oxford: The Scarecrow Press, Inc.: 2004).

İSTANBUL'DA FOTOĞRAFÇILIĞIN DOĞUŞU VE GELİŞİM SÜRECİ

Bahattin Öztuncay

İLK PROFESYONEL STÜDYOLAR GEZGİN FOTOĞRAFÇILAR

İstanbul, yüzyıllar boyunca doğal konumu ve "Şarkın Gizemli Yaşamı Hayali"nin yarattığı birliktelik dünyanın dört bir yanından sanatçıya ilham vermiştir. Fotoğraf tarihinin önde gelen isimleri, fotoğrafın icadından sonra, 1840'ların başından itibaren Atina'dan İskenderiye'ye, Kahire'ye, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki mimari yapıları, arkeolojik eserleri ve günlük yaşamı belgeleyen çekimler yapmışlar, çok önemli eserler meydana getirmişlerdir. Klasik Yunan medeniyetinden firavunların Mısır'ına gitmekte olan Fransız ve İngiliz seyyahlar İstanbul'a uğramışlardır; bunların arasında Joseph-Philibert Girault de Prangey, Francis Bedford, John Shaw Smith, Alfred-Nicolas Normand ve Claude-Marie Ferrier gibi önemli fotoğrafçılar vardır. James Robertson ve Ernest-Edouard de Caranza da fotoğrafçılığa 1850'lerin başında, burada başlamış, çeşitli uluslararası sergilere katılmış, İstanbul'un bu sanat dalındaki önemini pekiştirmişlerdir.

İstanbul, sonradan dünyanın dört bir tarafına dağılan birçok ünlü fotoğrafçı için de bir eğitim ve faaliyet merkezi olmuştu: Venedik dizileriyle tarihe geçen Carlo Naya, Japonya fotoğraf tarihinde iz bırakan Felice Beato, Mısır fotoğraflarıyla ünlü kardeşi Antonio Beato, Beyrutlu Tancrède Dumas, Bombay'da isim yapan Paul Vuccino ve Kudüs'te ilk fotoğraf stüdyosunu açan Yesayi Garabedyan, portre ve manzara çekimlerinden oluşan ilk çalışmalarını burada yapmışlardı. Doğu Akdeniz metropolleri içinden en önemli yerel fotoğrafçılar da yine İstanbul'dan çıkmıştır: Viçen Abdullah ve Kardeşleri (Abdullah Frères), Vasilaki Kargopulo, Pascal Sébah ve Guillaume Berggren ondokuzuncu yüzyıl İstanbul'unun manzaralarını ve günlük yaşamını belgesel ve sanatsal açıdan olağanüstü serilerde kayda geçirmişlerdir.

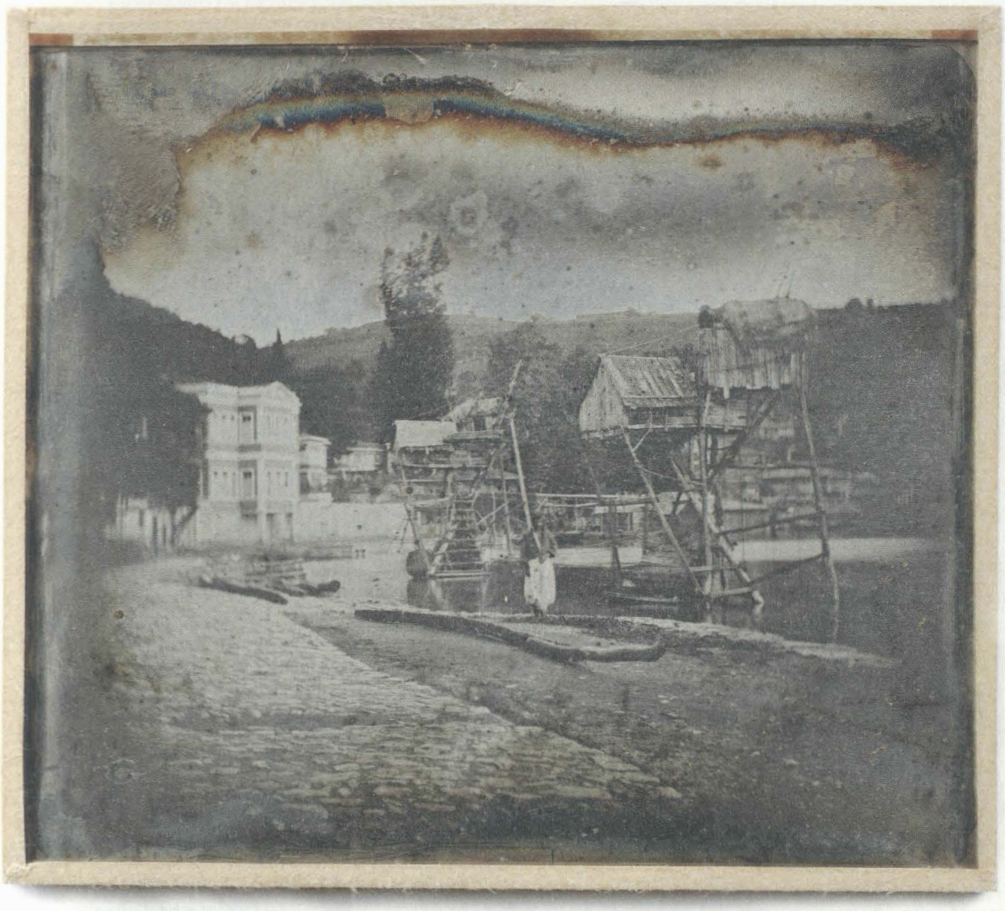
Osmanlı İmparatorluğu'nda ve özellikle İstanbul'da resim ve fotoğraf sanatlarının doğuşunu ve gelişim sürecini ele almak için Saray'ın onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllardaki olumlu rolünü göz önünde bulundurmak gerekir. III. Selim'in 1800'lerin başında Osmanlı saray ressamı Konstantin Kapıdağlı'ya yaptırdığı padişah portreleri, bu tarzda bilinen ilk çalışmalardandır. Bu portreler, Londra'da John Young tarafından döneminin çok zor, fakat bir o kadar başarılı sonuçlar veren mezzotint gravür tekniğiyle çoğaltılmışlardı.[1] III. Selim'in 1807'de tahttan indirilmesi üzerine Young Albümü'nün baskısının tamamlanması gecikti; albüm ancak 1815'te, II. Mahmud döneminde tamamlanabildi. Ressam

Konstantin'in bu albüme temel oluşturan padişah portreleri, ondokuzuncu yüzyılda çıkan sayısız kitap ve gravür albümünde defalarca basıldı.

Sonraki yıllarda çıkarılan ve baskı sırasında fotoğraf tekniğinin de kullanıldığı padişah albümlerindeyse, Young Albümü'ndeki portrelere ek olarak Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murad ve Sultan II. Abdülhamid'in, saray fotoğrafçıları Abdullah Biraderler ve Vasilaki Kargopulo tarafından çekilmiş portreleri kullanıldı. Askeri kışlalara ve devlet dairelerine padişahın portresinin asılmasına ilk kez II. Mahmud döneminde başlanmıştı. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra II. Mahmud, tutucu zihniyete karşı daha rahat hareket edebilme imkânı elde etmişti. Padişahın kendi portresini yaptırması ve bunu halkın görebileceği şekilde ortaya çıkartması, o yıllarda bir devrimdi. Bu dönemde ilk resmi gazete olan *Takvim-i Vekayi* yayımlanmaya başlamış, Batılı tarzda askerlik ve tıp eğitimi veren okullar yine bu dönemde kurulmuştu. II. Mahmud'un çıkartmış olduğu tasvir-i hümayun nişanı da Osmanlı İmparatorluğu'nda portre sanatının gelişiminde önemli bir basamaktır.[2]

Sultan II. Mahmud, kendi portresini taşıyan bu nişanı hem devlet ricaline veriyordu hem de yabancı hükümdarlara ve hanedan üyelerine armağan olarak gönderiyordu. Bu nişanlardaki II. Mahmud portreleri, ressam ve aynı zamanda Paris'te Osmanlı Elçiliği'nde görevli Ermeni asıllı Rupen Manas tarafından yapılıyordu.[3] Fotoğrafın icat edilmiş olduğu 1839'da tahta çıkan Sultan Abdülmecid döneminde Batılılaşma, sanat alanında da iyice hız kazanmış, mimarlık, müzik ve resim gibi değişik sanat dallarına ilgi duyan genç padişah, saltanatının ilk dönemlerinden itibaren yerli ve yabancı ressamlara portrelerini yaptırmıştı. İskoç ressam David Wilkie'nin 1840'ta geldiği İstanbul'da yaptığı bir portre de büyük beğeni toplamıştı.[4] Sultan Abdülmecid'in en dikkat çekici portrelerinden biri de İtalyan ressam Luigi Rubio'nun Ocak 1848'de İstanbul'da yaptığı, sonra gravür ve taşbaskı teknikleriyle çoğaltılmış olan tablodur. İlerleyen yıllarda hem Sultan Abdülmecid, hem de tahta çıkan diğer Osmanlı sultanları ve hanedan üyeleri fotoğraf sanatını desteklediler. Dolayısıyla, fotoğraf tekniğinin Fransa ve İngiltere'den Osmanlı İmparatorluğu'a gelişinde de bu bağlamda kamera, kimyevi malzeme ve ekipman eksikliğinden kaynaklanan gecikmeler haricinde bir engellemeyle karşılaşılmadı.

Pratikte kullanılabilen ilk fotoğraf tekniği "dagerreotip"i (*daguerréotype*), Parisli ressam Louis-Jacques-Mandé Daguerre 1839'da icat etti. Patent hakları 14 Haziran 1839'da Fransız hükümeti tarafından satın alındı. Yazdığı *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama* adlı kullanım kılavuzu da aynı yıl basıldı ve kısa zamanda Avrupa'nın bütün dillerine çevrildi.[5] Dagerreotip, teknik bilgi yanında el becerisi de gerektiren, zor bir yöntemdi. İlk aşamada gümüş kaplı, parlatılmış ince bir bakır plaka, iyot buharına tutulup ışığa duyarlı hale getiriliyordu. Bu plakaya kamerada, yöntemin kullanıldığı ilk yıllarda çekimin yapıldığı ortamdaki ışık durumuna göre üç ila otuz dakika arası, daha sonra gelişmiş mercekler sayesinde bir dakikanın altına inen poz süreleri uygulanıyordu. Kamerada pozlandırmadan sonra gümüş plaka en geç bir saat içinde bir tahta kutuya yerleştirilip kırk beş derecelik açıda, yaklaşık 60 derecede cıva buharına tutularak görüntünün ortaya çıkması sağlanıyordu. Bu görüntü hiposülfit banyosunda sabitleştirilerek kalıcı hale getiriliyordu. Son olarak da dagerreotip plaka bir cam altına alınarak, kapalı, koruyucu bir çerçeveye yerleştiriliyordu. Negatif kullanılan bir yöntem olmadığı için görüntüyü çoğaltma imkânı yoktu; her dagerreotip eşsiz bir fotoğraf eseridir.



Osmanlı İmparatorluğu yazılı basınında fotoğrafın varlığı, ilk kez Ekim 1839'da *Takvim-i Vekayi*'nin 186. sayısında çıkan bir haberle duyuruldu. Avrupa'da çıkan farklı gazetelerden derlenen bu makalede ayrıca İngiliz bilim adamı Henry Fox Talbot'un bulduğu kalotip yönteminden de söz ediliyordu. Daguerre'in kullanım kılavuzunun Türkçeye çevrilmesiyse biraz zaman aldı; yayımlanışı, ilk kez 15 Ağustos 1841'de *Ceride-i Havadis* gazetesinin 47. sayısında duyuruldu.[6]

Bu son derece zahmetli, fakat bir o kadar da gizemli görüntüler elde edilebilen dagerreotip yönteminin en büyük ustaları arasında sayılan Fransız sanatçı Girault de Prangey'in Osmanlı topraklarında yapmış olduğu çekimlerden günümüze kalan nadir örnekler, dünya fotoğraf tarihinin de eşsiz parçaları arasında görülür (1, 2, 3). Doğum yeri Langres şehrinde ve Paris'te École des Beaux Arts'da eğitim gören Girault de

▲1, 2, 3 (sayfa 070-071) Bebek sahilinde balıkçı dalyanı, İstanbul; Afrodisias'da bir konak; Euromos Antik Kenti'nde Zeus tapınağı; Milas, fotoğraflar Joseph-Philibert Girault de Pragney, ¼ plaka (1-2), tam plaka (3) dagerreotipler 1843, ÖMKK.



Prangey, 1826'da felsefe, 1828'de de hukuk fakültelerinden diploma aldıktan sonra kendini tamamen sanat ve mimarlık tarihi çalışmalarına adamıştı. 1831-1833 arasında İtalya, Cezayir ve İspanya'da araştırmalar yapan sanatçı, özellikle Granada, Sevilla ve Cordoba kentlerindeki İslam eserlerine büyük ilgi duymuş, bu gezileri sırasında yaptığı çizim ve ölçümlere dayanarak hazırladığı eseri *Monuments arabes et mauresques de Cordoue, Séville et Grenade*'ı 1836-1839 arasında yayımlanmıştı. Girault de Prangey, ilk dagerreotip çekimlerini 1841'de Langres'da gerçekleştirdi. 1842'de Fransa'dan ayrılan Girault de Prangey, İtalya, Yunanistan, Mısır, Suriye, Batı Anadolu ve İstanbul'u da kapsayan ve yaklaşık iki yıl süren seyahati sırasında bine yakın çekim yaptı. Birçok mimari eseri ilk kez görüntüleyen sanatçının çalışmaları teknik açıdan da çok başarılıydı. Günümüze kalan örnekler Girault de Prangey'in dagerrotip yönteminin bu çok erken döneminde bile olağanüstü bir el becerisine ve bilgi düzeyine sahip olduğunu ortaya koyar. Sanatçının dagerreotiplerinden bir bölümü, 1846'da, sanatçının *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure* adlı eserinde, litografi tekniğiyle basıldı.

Girault de Pragney, 22 Nisan 1843'te İzmir'den arkeolog Désiré-Raoul Rochette'e gönderdiği mektubunda da vurguladığı gibi, bu çalışması sırasında çağdaşı Oryantalistlerin gözlerinden kaçan, alışılagelmişin dışında kalan yerleri ve konuları da belgelemeye özen göstermişti.



Bahsi geçen dagerreotipler arasında Batı Anadolu'da yapmış olduğu çekimler de bulunur. Afrodisias, Milet ve Didim antik kentlerinin bilinen en eski dagerreotip görüntülerini 1843'te, Girault de Prangey çekmişti. Bu dizide Didim'deki Apollon, Afrodisias'taki Afrodit tapınaklarının ve Milet'teki antik tiyatronun çarpıcı görüntüleri, sütun başlıkları, mermer heykeller ve diğer arkeolojik kalıntıların da çekimleri vardır. Girault de Prangey, ayrıca günlük yaşamdan ve dönemin mimari eserlerinden görüntüler de kaydetmişti. Afrodisias'ta iki katlı bir ahşap konağın gümüş ve buz mavisi renk tonları arasında gidip gelen büyüleyici kaydı ve yine başka bir çalışmasında kalıntılar üzerinde poz veren çocuğun görüntüsü, fotoğraf sanatının taş devri sayılabilecek bir dönemden günümüze kalan son derece etkileyici örneklerdir.

Sanatçı Bursa'da ve özellikle de İstanbul'da kapsamlı çalışmalar yapmıştı. 1843'te Beyazıt Seraskerlik Kulesi'nden çekmiş olduğu genel görünüm İstanbul serisi, bu şehirde çekildiği bilinen ilk panorama fotoğraflardır. Topkapı Sarayı ve çevresini; Üsküdar'daki cami ve çeşmeler gibi klasik Osmanlı eserlerini; Çengelköy'ü ve Boğaz'ın iki yakasını belgelemişti. Ortaköy sahil saraylarının, Bebek ve Beykoz dalyanlarının, Büyükdere sahilindeki Ulu Çınar'ın (Godefroy de Bouillon çınarı) fotoğraf görüntüleri yine sanatçının eseridir. De Prangey'in etiket üzerinde kendi el yazısıyla "*Surudjé*" (at arabası sürücüsü) olarak adlandırmış olduğu bir portre çalışması da, İstanbul'da çekildiği bilinen en eski kıyafet ve meslek konulu etnografik fotoğraftır.



◂4 İbrahim Edhem Paşa, Carlo Naya'ya atfen, ¼ plaka, dagerreotip, İstanbul, yak. 1850. ÖMKK.

İstanbul'da dagerreotip yöntemiyle çekimler yapmış olduğu bilinen diğer sanatçılar, ressam Émile-Jean-Horace Vernet'yle yol arkadaşı ve öğrencisi Frédéric-Auguste-Antoine Goupil-Fesquet olmuştur. Şubat 1840'ta Beyoğlu ve Ayasofya civarında yaptıkları bu çekimlerden maalesef hiçbiri günümüze kalmamıştır. İstanbul'da bilinen en eski ticari dagerreotip çekimlerinin 1842 yazında Fransız asıllı Kompa (Compas) adında gezgin bir fotoğrafçı tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Kendi ifadesiyle "fotoğrafçılık eğitimini Daguerre'den almış" olan Kompa'nın İstanbul'daki faaliyetleri, *Ceride-i Havadis* gazetesinde çıkan detaylı bir yazıyla halka duyurulmuştu.[7] Kompa'nın İstanbul'da kalış süresi ve çalışmaları hakkında elimizde bir bilgi bulunmuyor. Kayıtlara göre bir başka İstanbullu erken dönem dagerreotip sanatçısının, Abresche adıyla Galata'daki Perşembe Pazarı'nda faaliyet gösteren, Alman asıllı bir fotoğrafçıdır. *Ceride-i Havadis* gazetesinde 1847'de çıkan ilan türü bir haberde bu sanatçının yaklaşık altı-yedi yıldır İstanbul'da bulunduğu ve dagerreotiplerinde elle renklendirme de yaptığı anlatılır.

İstanbul'da profesyonel anlamda faaliyet göstermiş olan en önemli dagerreotip stüdyolarından biri, İtalyan asıllı Carlo ve Giovanni Naya kardeşler tarafından kurulmuştu. Elimizdeki en eski kayıtlara göre Naya kardeşler İstanbul'a 1845'in ilk aylarında gelmişti. Nayaların İstanbul'a gelişi *Ceride-i Havadis* gazetesinin 232. sayısında duyurulmuştu. Nayalar, stüdyolarının yeri için doğal olarak Beyoğlu'nu seçmişlerdi.[8] Bölge halkının büyük bölümünün Avrupa kökenli yabancılardan oluşması ev yabancı elçiliklerin burada yoğunlaşmış olması, kardeşlerin ticari açıdan uzun süre ayakta kalabilmelerini sağlamıştı.

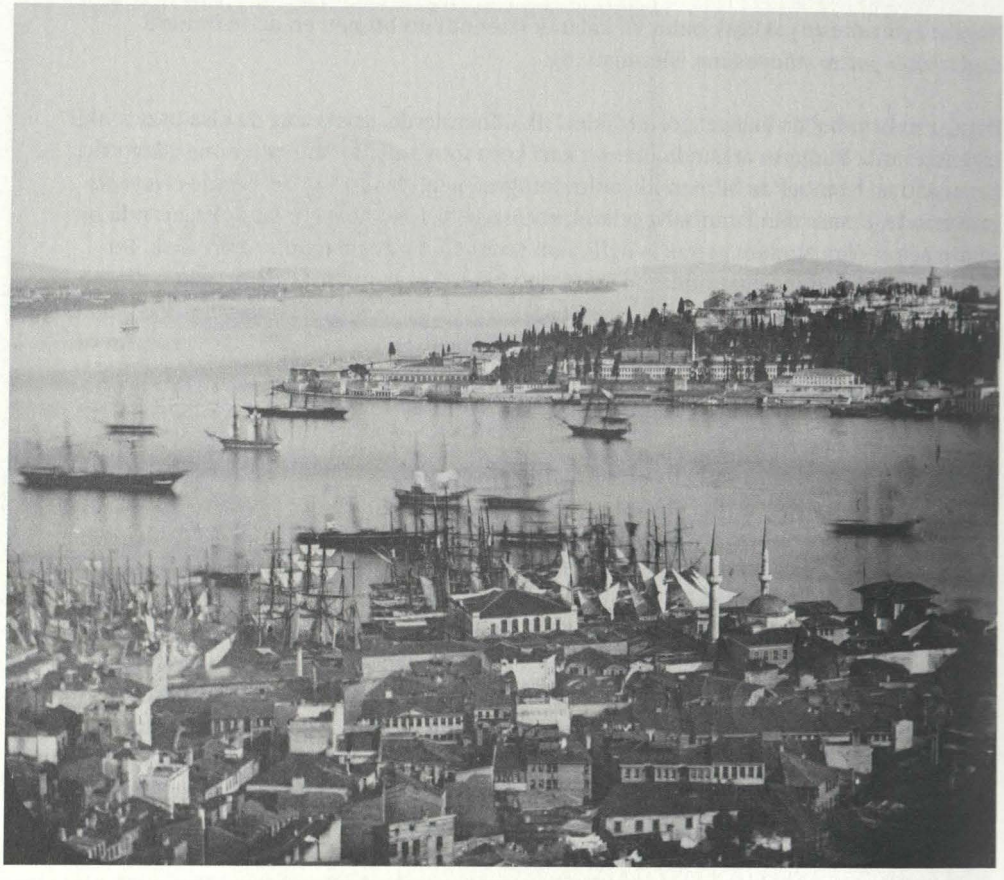
Nayalar aynı adreste yaklaşık onbir yıl kalarak İstanbul'un bilinen en uzun ömürlü dagerreotip portre stüdyosunu işletmişti (4).

Nayalar'ın İstanbul'da faaliyet gösterdikleri ilk dönemlerde, sayıları az da olsa bazı renkli rakipleri vardı. Bunların arasında Fransız karı koca fotoğrafçılar Astras'lar öne çıkıyordu. Loran Astras, İstanbul'da bilinen ilk kadın fotoğrafçıydı. Ocak 1847'de, *Ceride-i Havadis* gazetesinde, Fransa'dan İstanbul'a gelerek kocasıyla birlikte Beyoğlu Balık Pazarı'nda bir stüdyo açmış olan Madam Astras'la ilgili, ilan tarzında bir duyuru bulunmaktaydı. Bu duyuruda dagerreotip sanatında uzman olduğu belirtilen Madam Astras'ın İslam dinine mensup kadınların fotoğraflarını çekilebileceği, ayrıca kayık ve araba masrafları karşılandığı takdirde bu çekimin kadınların kendi evinde yapılabileceği belirtmekteydi. Naya'ların ve Astras'ların dagerreotip çekimleri için istedikleri ücretler orta düzeyde gelire sahip bir İstanbullunun kolaylıkla ödeyebileceği rakamlar değildi.[9]

1850'lerin başında dagerreotip fiyatlarının düşmesi, sayıları artan profesyonel stüdyolar ve amatör olarak bu yönteme ilgi duyanların çoğalmış olması, özellikle Beyoğlu'nda bu sanatı yaşamın bir parçası haline getirmişti. 1 Ağustos 1852'de yapılan bir piyango çekilişinde, büyük ikramiye olarak bir elektrik dinamosuyla bir dagerreotip kameranın seçilmesi halkın bu yönteme duyduğu ilginin gittikçe arttığının bir göstergesiydi. Aslında İstanbul'da bu sanata ilgi duyan amatörlerin, piyango çekilişleri dışında da dagerreotip kameralarına sahip olabilme imkânları uzun süredir vardı: Şehirdeki optik aletleri satıcıları ve saatçiler uzun zamandır bu kameraları satıyordu. Galatalı tanınmış saat tüccarı Talibart, 1849'un Haziran ve Aralık ayları arasında *Journal de Constantinople* gazetesine verdiği ilanlarda hem dagerreotip, hem de kalotip yöntemleri için kullanılabilen kameralar sattığını bildiriyordu. Ancak bütün bu popülerliğine rağmen, günümüze kalan İstanbul'da çekilmiş dagerreotipler son derece nadirdir. Özellikle, Girault de Prangey'nin çekimleri hariç, İstanbul'da çekilmiş dış mekân dagerreotiplerinin sayısı bir elin parmaklarını geçmez.

1850'lerin başından itibaren İstanbul'da, özellikle de Beyoğlu bölgesinde, profesyonel fotoğrafçılık alanında çalışanların sayısında belirgin bir artış olmuştu. 1850'de bu mesleğe atılan ve Rusya Elçiliği'nin bitişiğinde bir stüdyo açan Vasilaki Kargopulo; 1852-1854 arasında ortağı Maggi'yle birlikte Fransız Elçiliği'nin karşısında bir portre stüdyosu işleten Ernest-Edouard de Caranza; Kırım Savaşı sonrasında, 1855-1856 arasında, İstanbul'a gelerek Hôtel d'Angleterre'in karşısında bir dagerreotip stüdyosu açan ve 1858'de bu stüdyoyu Viçen (Vincent) Abdullah'a devreden Alman asıllı Rabach; 1852'de Galatasaray Lisesi'nin karşısında bir portre stüdyo işletmiş, dış mekân çekimleri de yapmış olan Fransız Alphonse Durand ve Şark Pasajı'nda stüdyosu bulunan, yine Fransız asıllı bir dagerreotip sanatçısı olan Jules Derain, bu dönemin önde gelen isimleridir.

İstanbul'da erken dönem portre fotoğrafçılığında Talbot'un buluşu olan kalotip yöntemi çok daha nadir kullanılıyordu. Kalotip yöntemiyle portre çekimleri, saptanabildiği kadarıyla sadece Fransız asıllı iki fotoğrafçı, Caranza ve Durand tarafından 1852-1854 yıllarında uygulanmıştı. İstanbulluların bu konudaki en büyük tesellisiyse, kalotip ustaları John Shaw Smith ve Alfred-Nicolas Normand'ın bu şehirde çekimler yapmış olmaları yanında, uluslararası alanda da eserleri ve buluşlarıyla bu sanat dalına damgasını vuracak olan mühendis Caranza gibi bir fotoğrafçıya sahip olmaktı.[10]



Günümüz fotoğraf tekniğine benzer bir şekilde, kâğıt negatiften kontak baskı ile çok sayıda pozitif elde edilebilen en eski fotoğraf tekniği olan kalotip, 1850'lerin başından itibaren yaygınlaşmaya başlamıştı. İstanbul'un bilinen en eski kalotip fotoğrafları İrlandalı John Shaw Smith'in Kasım 1851'de çektikleridir. Sanatçı Ayasofya, Sultanahmet ve Beyoğlu'nda çekimler yapmış ve çalışmaları sırasında kullandığı iki santim çapındaki objektife yaklaşık yedi dakikaya varan poz süresi uygulamak zorunda kalmıştı. Diğer önemli kalotip sanatçısı, Fransız Alfred-Nicolas Normand, Kasım 1851-Ocak 1852 döneminde İstanbul'da fotoğraf çekmişti. Normand'ın fotoğrafları arasında Beyoğlu sırtlarından panoramik şehir görüntüleri, Kabataş ve Üsküdar'daki ahşap evlerin ve Müslüman mezarlıklarının yakın plan çekimleri bulunur. Fransız sanatçı Claude-Marie Ferrier'nin 1859 sonlarında çektiği yaklaşık 80 parçalık İstanbul dizisi de büyük önem taşır. Ferrier, albüminli cam yöntemiyle gerçekleştirdiği ve çoğu kendi imzasını taşıyan

▲5 Galata Kulesi'nden Sarayburnu ve Topkapı Sahil Sarayı, fotoğraf Claude-Marie Ferrier, albüminli cam negatif yöntemiyle cam üzerine diapozitif, 1859. ÖMKK.

▶6 Galata Kulesi'nin yangından zarar gören tepesi onarım halinde, fotoğraf Francis Bedford, ıslak kolodyon yöntemi ile albümin baskı, 21 Mayıs 1862. ÖMKK.



bu fotoğraflarda, şehrin klasik mimari ve arkeolojik eserlerinin yanı sıra çok değişik ve dramatik görüntüler de elde etmişti: Büyükdere'deki Godefroy de Bouillon çınarı, Tarabya sahili, Kasımpaşa evleri, Topkapı Sahil Sarayı'nın 1863 yangını öncesi görüntüleri sanatçının becerisini ortaya koyar (5).

1850'lerin başlarında hemen hemen bütün fotoğrafçıların kullandığı dagerreotip ve kalotip yöntemleri, ileri derecede teknik bilgi ve el alışkanlığı gerektirdiğinden yerleşik stüdyoların ve gezgin fotoğrafçıların sayısı kısıtlıydı. 1859'un sonuna gelindiğinde, dünyanın diğer yerlerinde olduğu gibi, İstanbul'da da dagerreotip yöntemi artık kullanılmıyordu. 1850'lerin ortalarından itibaren cam negatifli ıslak kolodyon yöntemine geçilmesiyle fotoğrafçılara yepyeni ufuklar açılmıştı. Bu yöntemi kullanan İngiliz fotoğrafçı Francis Bedford'un 1862'nin Mayıs ayında İstanbul'da yaptığı çekimler, bu şehrin fotoğraf tarihinde özel bir yere sahiptir.[11] Selimiye Kışlası önündeki sahilin görüntüsü, Beyazıt Kulesi'nden alınma panoramik fotoğraflar ve özellikle 21 Mayıs 1862 tarihli Galata Kulesi fotoğrafı önemli belge niteliğindedirler. İstanbul mimarisiyle ilgili pek çok araştırmada bir türlü doğru tespit edilememiş bir olay olan Galata Kulesi'nin yanan sivri külahının yerine, değişik mimari tarzda yenisinin yapılması aşaması, Bedford'un bu fotoğrafında kayda geçirilmiştir (6).



◂7 James Robertson, 32 yaşında, fotoğrafçısı bilinmiyor, ¼ plaka, dagerreotip, Foto Deutsches Museum.

▸8 Tophane sahili ve Kılıç Ali Paşa Camisi, İstanbul, fotoğraf James Robertson, ıslak kolodyon yöntemi ile tuzlu kâğıda baskı, 1853. ÖMKK.

Fotoğraf merakı, 1850'lerden sonra Avrupa'nın hemen hemen her yerinde artık günlük yaşamın bir parçası haline gelmişti. İstanbul'a gelen yabancı gezgin fotoğrafçılar için sorunlar bununla sınırlı değildi: Kırım Savaşı'nın kapıda olduğu günlerde, imparatorluğun başkenti tehlike altındayken boğazı çevreleyen askeri binaların ve savunma mevzilerinin casuslar tarafından görüntülenmesinden korkuluyordu. 1850'lerin başından itibaren İstanbul sokaklarında kameralarıyla gezen kişilerin, özellikle de yabancıların artmaya başlaması sonucunda Zaptiye Müşirliği tarafından Seraskerliğe ve Tophane Müşirliği'ne uyarı yazıları yazılmıştı. Mart 1853 tarihli bu tezkerelerde, askeri bölgeler haricinde fotoğraf çekimlerinin yapılabileceği, ancak bunun da Mühendishane-i Hümayun'dan alınacak özel izne tabi olması gerektiği vurgulanıyordu. Böylelikle İstanbul'da her türlü kapsamlı ve profesyonel fotoğraf çekimleri, ilk defa olarak izin alma şartına bağlanmış oluyordu.

Ondokuzuncu yüzyıl fotoğraf sanatının uluslararası düzeyde iz bırakan şahsiyetlerinden biri olarak kabul edilen James Robertson'un 1853-1858 arasında yaptığı çekimler Sultan Abdülmecid döneminde İstanbul'un mimari yapılarını ortaya koyan son derece önemli kayıtlardır. Asıl görevi Osmanlı darphanesinde başhakkâklık olan Robertson, 1841'de geldiği İstanbul'da 1881'e kadar yaşamıştır (7). Kırım Savaşı döneminde müttefik İngiltere ve Fransa'da Osmanlı İmparatorluğu'ndan gelen haberlere karşı duyulan ilgi, Robertson'un İstanbul fotoğraflarının bir anda Londra ve Paris'te düzenlenen sergilerde öne çıkmasına yol



açmıştı. Robertson'un ilk İstanbul fotoğrafları albümü 1853'te Londra'da satışa sunulmuş ve İngiliz basınında büyük yankı uyandırmıştı. Sultanahmet At Meydanı'nda dikilitaşlar; inşa halindeki Dolmabahçe Sarayı; Bizans ve Osmanlı mimari eserleri önünde poz veren sokak satıcılarının ve Şark kıyafetli halk tiplerinin fotoğrafları büyük beğeni toplamıştı.

Robertson'un İstanbul fotoğrafları, ağırlıklı olarak şehrin mimari eserlerinin görüntüleridir. Bizans ve erken Osmanlı döneminin görkemli yapıları, çoğu zaman estetik bir yaklaşımla, değişik açılardan ve yakın plan çekimleriyle kameraya aktarılmıştır (8). Robertson'un fotoğraflarını diğerlerinden ayırt etmek hiç zor değildir; sanatçının neredeyse alametifarikası gelmiş özellikleri vardır. Sanatçı fotoğraflarında sıklıkla, ön planda insan figürleri kullanmıştır. Fotoğraflardaki bu figür ilavelerinin iki ana nedeni bulunmaktadır: Sokak satıcıları ve değişik kıyafetlerde insan figürleri fotoğraflarına doğal bir görüntü vermiş, aynı zamanda mimari eserlerin boyutlarını algılamak amacıyla karşılaştırma ölçeği olarak kullanılmıştır.

İstanbul, diğer metropollere kıyasla çok ayrıcalıklı bir coğrafi konuma sahiptir. Gerek Galata ve Beyazıt kuleleri, gerekse Asya ve Avrupa yakasındaki İstanbul Boğazı'na hâkim tepeler şehrin doğal görüntüsü ile birlikte, mimari eserlerini ve yerleşim birimlerini detaylı bir şekilde yansıtacak panoramik görüntüler elde edebilme imkânı sunar. Dolayısıyla, tanımlanış kökeni Yunancaya dayanan "*Pan-Orama*" (Tüm-Görüntü) sanatının tarihteki en etkileyici

örnekleri arasında İstanbul'u konu alan eserler başta gelir. Osmanlı İmparatorluğu üzerine özellikle Fransa, İngiltere ve Almanya'da onaltıncı ve onyedinci yüzyılda yayımlanan bir çok seyahatnamede ve coğrafya kitabında İstanbul'un tahta oyma kalıp ve bakır levha gravür teknikleriyle elde edilmiş genel görüntüleri bulunur. İlk dönemlerde daha çok ana hatlarıyla ve çoğu zaman da hayali yaklaşımlarla kayda alınmış bu görüntüler, ilerleyen yıllar içinde baskı tekniklerinin de ilerlemesi sayesinde çok daha detaylı ve gerçekçi hale gelmiştir.

Bu türden gerçeğe yakın panoramik görüntülerin en çarpıcı örneklerinden biri İstanbul Avusturya Elçiliği sekreteri Baron Philipe-François Gudenus tarafından hazırlanmış ve 1760 civarında Paris'te yayımlanmış bir eser bulunmaktadır.[12] Bu büyük gravür (kırk sekiz santim eninde, toplam dört metre boyundaydı) üç parçadan meydana gelen bir bakır plaka kalıptan basılmıştı. Galata bölgesinden alınmıştı ve Üsküdar sahilinden Haliç'in Eyüp kısmına kadar görünümünü içeriyordu. Diğer bir etkileyici İstanbul panoraması da J. Pitman tarafından 1830'da Londra'da yayımlanmıştı. Çamlıca tepelerinden alınma, otuz bir santim eninde, yaklaşık üç metre boyundaki bu panoramik görüntü, akuatint tekniğiyle basılmış ve elle renklendirilmişti. Fotoğraf öncesi dönemde İstanbul'un tartışmasız en güzel panoramik görüntüsü ise İngiliz sanatçı Henry Aston Barker'ın eseridir. Dünya tarihinde 360 derecelik panoramik resim tekniğinin patenti 1797'de, babası Robert Barker tarafından alınmıştı. Baba Robert ve oğul Henry Aston Barker, Londra'da Leicester Meydan'nda Great Rotunda adında bir salon açmışlar ve burada sergiledikleri Londra panoramalarının büyük ilgi uyandırması üzerine dünyanın diğer metropollerinden panoramik görüntüler sergilemeye karar vermişlerdi. Barker'ların kullandıkları ilk yabancı şehir görüntüsü ise, 1801'de sergilemeye başladıkları bir İstanbul panoramasıydı. Henry Aston Barker tarafından Galata Kulesi'nden yapılan çizimlere dayanan bu panorama, daha sonra 1813'te sekiz levhadan oluşan, altmış beş santim eninde, dört buçuk metre boyunda, akuatint gravür olarak hem siyah beyaz, hem de sonradan elle renklendirilmiş nüshalarda sınırlı sayıda çoğaltılmıştı.[13]

Malta adasından İstanbul'a göç etmiş Alman kökenli Joseph Schranz'ın 1854'te yayımladığı Çamlıca'dan İstanbul'un panoramik görüntüleri ve hem Vaniköy, hem de Beykoz tepelerinden ayrı ayrı alınma toplamda beş metre boya ulaşan Boğaz panoramaları da litografi tekniğinin görkemli örnekleridir. Ondokuzuncu yüzyılın başlarında baskı teknikleri her ne kadar gelişmiş olsalar da, doğadaki gerçekliği iki boyutlu kâğıtlara aktarabilmek, sanatçının algılama yeteneği ve resim kabiliyeti ile sınırlıydı.

İstanbul'un fotoğraf tekniğiyle elde edilmiş ilk panoramik görüntüleri ise Girault de Prangey'in eseridir. Bu dagerreotipler, Beyazıt Kulesi'nden 1843'te parçalı görüntüler halinde çekilmiş ve sonra birleştirilmişti. 1850'lerin sonuna doğru fotoğraf tekniğinde büyük gelişmeler sağlanmış ve her bölüm için ayrı cam negatifler hazırlanmasını gerektiren ıslak kolodyon tekniği kullanılmaya başlanmıştı. Henüz panorama fotoğrafları kolaylıkla çekebilecek geniş açı mercekli ve yatay doğrultuda döndürülebilen kameralar bulunmadığından, bu işlem ayrı bir teknik bilgi ve el alışkanlığı gerektirmekteydi. Her çekimden sonra, onu izleyen bölüm için kamera açısının çok hassas bir biçimde değiştirilmesi gerekiyordu. İdeal olanı, bir cam üzerindeki negatif görüntünün bittiği yerle arkasından gelen cam üzerindeki negatif görüntünün başlangıcının çok hassas bir biçimde birbirine uymasıydı. İstanbul'un bilinen en eski 360 derecelik panorama fotoğraflarını James Robertson çekmişti. Mayıs 1854'te Beyazıt Kulesi'nden alınmış olan bu panorama, on iki fotoğraftan meydana geliyordu. Robertson'un bu



◂9 Ernest de Caranza, otoportre, modifiye kalotip yöntemi, mumlu kâğıt negatiften baskı, 1852. ÖMKK.

fotoğrafı için İngiliz basınında övgü dolu yazılar çıkmıştı. Robertson'un İstanbul panoraması, ilk defa 1855'te Paris Dünya Sergisi'nde yer almış, sonra 1856'da Edinburgh'da Photographic Society of Scotland'da tekrar sergilenmişti. Robertson 1857'de, yine Beyazıt Kulesi'nden kayınbiraderi ve ortağı Felice Beato'yla ortak imzalarını taşıyan bir panorama çekimi yapmıştı.

İstanbul fotoğrafları konusunda uluslararası arenalarda da birbirlerinin rakibi olan James Robertson'la Ernest-Edouard de Caranza'nın, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentindeki profesyonel yaşamları arasında önemli benzerlikler bulunur. Kimya ve fizik mühendisi Caranza da Robertson gibi, Sultan Abdülmecid döneminde yurtdışından getirtilen yabancı teknik adamlardan biridir. Robertson'un Darphane-i Amire'de başhakkâklık görevini sürdürdüğü yıllarda, Caranza da Dökümhane-i Amire ve Baruthane-i Amire'de, 1839 yazından 1854 Aralık'ına kadar mühendis olarak çalışmıştır (9). Caranza, erken dönem fotoğraf tarihinde bu sanatı bir yan uğraş olarak uygulamış kişilere tipik bir örnek oluşturur. Çoğu zaman amatörce başlayan bu merak, daha sonra Caranza örneğinde de gördüğümüz gibi, profesyonel stüdyo açmaya kadar varmıştır.

Caranza'nın İstanbul serisi yaklaşık iki yüz fotoğraftan oluşur. Bu çekimler İstanbul Boğazı'nın iki yakasından, Büyükdere, Kireçburnu, Sarıyer ve Beykoz'dan sahil görüntüleri



ile birlikte, III. Ahmed Çeşmesi, Galata Kulesi, Sultanahmet Meydanı, Dolmabahçe Sarayı, Yedikule, Cerrahpaşa ve Küçüksu üzerinde yoğunlaşmaktadır (10). Caranza'nın uluslararası fotoğraf tarihinde isim yapmasındaki en büyük etkenlerden biri de, platin kloritle fotoğraf baskılarını sabitleme, aynı zamanda da tonlandırma yöntemini bulmuş olmasıydı. Pozitif baskıların solmalarını önlemek ve onlara siyah-beyaz dışında sıcak tonlar vermek için sabitleme aşamasında altın klorit kullanılması sıkça başvurulan bir yöntemdi. Buna karşılık Caranza'nın buluşu olan platin klorit kullanımı hem daha ucuzdu, hem de bu sayede pozitif baskılarda güçlü kontrastlar ve gölgelerde derinlik elde edilebilmekteydi. Caranza'nın kimya dalındaki bilgi ve tecrübesiyle kendi kendine geliştirmiş olduğu bu yöntem, ilk defa 23 Şubat 1856 tarihinde *La Lumière* ve 5 Mart 1856'da *Revue photographique* dergilerinde, daha sonra da Nisan ayında *Bulletin de la Société Française de Photographie*'de yayımlandı. Özellikle yakın plan çekimlerde büyük başarı gösteren Caranza'nın İstanbul fotoğrafları Paris ve Brüksel sergilerinde büyük bir hayranlık uyandırdı. Dönemin

▲ 10 Beykoz'da Türk Evi, İstanbul, fotoğraf Ernest-Edouard de Caranza, modifiye kalotip yöntemi, mumlu kâğıt negatiften baskı, 1852. ÖMKK.

► 11 Sultan Abdülaziz, fotoğraf Abdullah Biraderler, albümin baskı, 1863. ÖMKK.



Der Sultan.



en ünlü Parisli sanat eleştirmenlerinden Ernest Lacan'ın *La Lumière* dergisinde 25 Ekim 1856'da kullandığı ifadeler bu durumu en tecrübeli ağızdan gözler önüne sermişti.[14] Lacan, "Caranza'nın derin bir sanat duygusu ile çekmiş olduğu bu fotoğraflar, hâlâ çok az tanıdığımız bir ülke ve insanları üstüne paha biçilmez değerde bir belge dizisi oluşturuyorlar," diyordu.

İstanbul fotoğraf tarihinde Viçen Abdullah'ın ve Vasilaki Kargopulo'nun ayrı bir yeri vardır. Her iki sanatçı da uzun süre saray fotoğrafçılığı yapmış, Abdülaziz ve II. Abdülhamid'in destekleriyle teknik açıdan yetkin, estetik portre ve manzara fotoğrafları üretmişlerdi (11, 12). Viçen Abdullah tarafından 1858'de kurulan Abdullah Biraderler stüdyosu 1860'ların başından itibaren kapsamlı bir şekilde İstanbul serileri hazırladı. Abdullah Biraderler'in Beyazıt Kulesi'nden 1865'te çektiği altı parçalık İstanbul panoraması 1867 Paris Dünya Sergisi'nde büyük ilgi uyandırdı. Aynı dönemde, bu defa Galata Kulesi'nden alınmış altı parçalı başka bir panorama, ilerleyen yıllarda Avrupa' gazete ve dergilerinde gravür olarak yayımlandı. Abdullah Biraderler'in fotoğraf sanatının henüz erken dönemi sayılabilecek olan 1860'lıardan, Sultan Abdülaziz döneminden günümüze kalan en dikkat çekici çalışmaları arasında İstanbul Boğazı kıyıları, liman ve çevresi, Kızkulesi, Nuruosmaniye Camisi, Tekfur Sarayı, Topkapı Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı görüntüleri vardır. Günümüze pek azı ulaşabilmiş bu örnekler arasında ayrıca Beykoz sokakları ve dükkanları, Beyazıt ve Sultanahmet çevresinin Eylül 1865 yangınının hemen sonrasındaki görüntüleri, Kadıköy ve Kurbağalıdere kıyısındaki yazlıklar gibi olağanüstü fotoğraflar bulunur (13).

Abdullah Biraderler 1878'de saray fotoğrafçılığından azledildikten sonra İstanbul çekimlerine uzun bir süre ara verdiler. Sultan II. Abdülhamid, Viçen Abdullah'a 1889'da tekrar "Serfotoğrafi Hazret-i Şehriyari – Padişahın Başfotoğrafçısı" unvanını verdi. Yaşlı usta Viçen,



◂12 Viçen Abdullah, Abdullah Biraderler firmasının kurucusu, yanında hizmetkârı ile Oryantalist bir pozda, albümin baskı, yak. 1870. ÖMKK.

▲13 Bakkal, fotoğraf Abdullah Biraderler, albümin baskı, yak. 1890. ÖMKK.



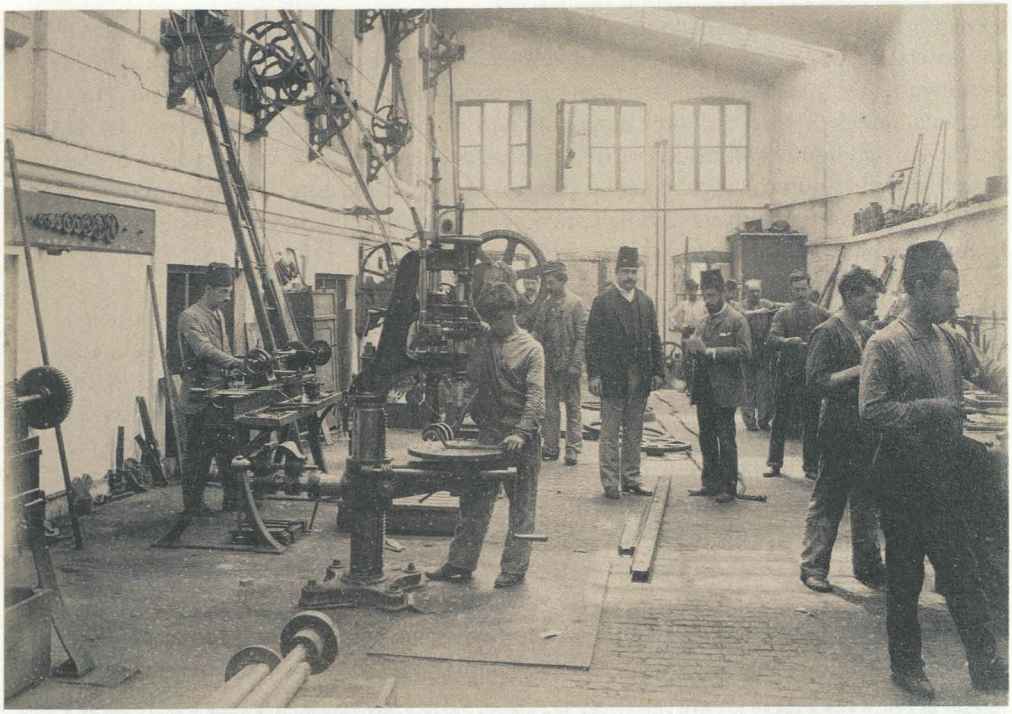
Abdülhamid'in takdirini kazanmak için adeta mucizeler yaratarak 1890'dan itibaren bütün Boğaz ve Haliç sahillerini, tarihi eserleri, devlete ait binaları, kurumları ve askeri okulları içine alan kapsamlı seriler çekti. 1893'te Sultan II. Abdülhamid tarafından Kongre Kütüphanesi'ne (Library of Congress) ve British Museum'a (günümüzde British Library koleksiyonlarında) gönderilen, toplamda ikişer takım olarak hazırlanan elli bir adet albüm içinde yaklaşık 1.800 fotoğraf bulunur. Bu fotoğrafların büyük bir bölümü Viçen Abdullah tarafından 1891-1892 döneminde yapılan çalışmaların ürünüdür. Günümüzde İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde korunan ve "II. Abdülhamid'in Yıldız Albümleri" olarak adlandırılan seriler de aynı döneme ait çalışmalardır.

Özellikle 1900'lü yıllarda bu fotoğrafların hemen hemen tamamı, altın yıllarını yaşayan kartpostal ticaretinin bir parçası olarak çeşitli yayıncılar tarafından piyasaya sürüldü. Rum asıllı sanatçı Vasilaki Kargopulo 1879'da Sultan II. Abdülhamid'in saray fotoğrafçılığı görevine atandı ve bu vazifesini 1886'daki ölümüne kadar sürdürdü. Kargopulo daha çok portre çalışmaları ile öne çıkmışsa da, İstanbul manzaraları ve mimari eserlerine ait seriler de hazırlamıştır ve panorama

▲14 Üçüncü Galata Köprüsü yapım halinde, fotoğraf Vasilaki Kargopulo, albümin baskı, 1875. ÖMKK.

►15 Cibali Tütün Fabrikası mekanik atölyesi, fotoğraf Guillaume Berggren, albümin baskı, 1885. ÖMKK.

►16 Kasımpaşa Tersanesi ve yapımı yeni tamamlanan Divanhane binası, fotoğraf Pascal Sébah, albümin baskı, 1868. ÖMKK.





tekniğinin en başarılı temsilcilerinden biri olarak kabul edilir (14). Kargopulo tarafından 1875'te Galata Kulesi'nden çekilmiş 360 derecelik İstanbul panoraması tam üç buçuk metre uzunluğundadır ve toplam on iki adet yan yana monte edilmiş fotoğraftan meydana gelir. Osmanlı dönemi fotoğraf tarihinde Kargopulo'nun 1878-1879'da hazırladığı İstanbul Boğazı'nın muhteşem panoramik görüntüleri serisinin, sanatsal önemi bir yana, kapsam itibariyle de bir benzeri daha bulunmaz. Boğaz'ın her iki yakasını her biri 21 x 27 santimlik toplam otuz bir adet cam negatif kullanarak altı ayrı seri halinde boydan boya görüntüleyen Kargopulo, Haliç'in de Eyüp sırtlarından alınma 5 parçalık panoramasını çekmişti.

İstanbul fotoğrafları konusunda sanatsal becerilerini ticari anlamda da en uzun süre değerlendirebilmiş olan firmalar ise Pascal Sébah ve Guillaume Berggren'in Beyoğlu'nda kurduğu yerleşik profesyonel stüdyolardı (15, 16). 1857'de fotoğrafçılığa başlayan Sébah, ilk İstanbul serilerini 1862'de çekmişti. 1875'te çıkarttığı firma kataloğunda, İstanbul'a ait, her biri sırası ile numaralandırılmış 141 fotoğrafın yanı sıra, biri Galata, diğeri de Beyazıt Kulesi'nden alınma, her biri 27 x 34 santim ölçülerinde onar ayrı parçadan meydana gelen 360 derecelik panoramik görüntüler bulunur. Yine bu katalogdan elde ettiğimiz bilgilere göre aynı panoramalar altışar parçalık ufak takımlar halinde de satışa sunulmuşlardı. Pascal Sébah, 1887'de Polycarpe Joaillier ile ortak olarak Sébah & Joaillier şirketini kurdu. Çeşitli aralıklarla çekilmiş İstanbul fotoğrafları ve panoramalar ihtişamlı, tuğralı ciltlerde satışa sunulmuş ve İstanbul'u ziyaret eden varlıklı turistlerin en değer verdikleri seyahat hatıraları arasında ülkelerine götürülmüşlerdi. Sébah & Joaillier'nin son dönemlerinden kalma, 1932'de hazırlanmış olan ve Cumhuriyet döneminde yapılmış bazı çekimleri de kapsayan satış kataloğu, bu stüdyonun 1887'den sonraki çalışmaları hakkında detaylı bilgiler taşır. Negatif numaraları ve Fransızca açıklamaları ile listelenen toplam iki binin üzerinde fotoğrafın 1660'ı İstanbul manzaraları, kıyafetler, meslekler ve sokak satıcıları görüntüleri içerir.[15]

İstanbul'da yaşayan İsveçli manzara fotoğrafçısı Guillaume Berggren'in fotoğrafları da çok etkileyici çalışmalardır. 1875-1876 arasında hazırladığı, Anadolu yakasından on parçalık İstanbul Boğazı panoraması ve hem Galata, hem de Beyazıt kulelerinden çekilmiş sekizer ve onar parçalık şehir panoramaları olağanüstüdür. Berggren'de diğer meslektaşları gibi, üç ila beş yıl arayla manzara ve panorama çekimlerini tekrar etmiştir.

Ondokuzuncu yüzyıl İstanbul'unun doğasını, mimarî eserlerini ve yerleşim bölgelerini ve bunların değişimini gözler önüne seren bu fotoğraflar sanatsal ve belgesel açıdan son derece önemli kayıtlardır.

PORTRE FOTOĞRAFLAR

Ondokuzuncu yüzyılda İstanbul, manzaralar, mimari eserler ve şehirdeki kaotik ve bir o kadar da heyecan verici günlük yaşamı simgeleyen görüntüler açısından son derece büyük bir zenginlik sunuyordu. Yerleşik düzende stüdyo portre fotoğrafçılığı da en üst düzeyde uygulanmış ve bu alanda büyük sanatçılar ortaya çıkmıştı.

Portre fotoğrafçılığının temel amacı poz veren kişinin toplumsal kimliğini, karakterini ve diğer insanlardan ayrılan fiziki özelliklerini mümkün olabildiğince ortaya koymaktır. Bu yüzden, günümüzdeki gibi, geçmişte de portre sanatçısının esas amacı bu ayrıcalıkları fotoğraf baskısına en iyi şekilde yansıtabilmekti.



▲17 Ahmed Midhat Paşa, Tuna Valisi, fotoğraf Abdullah Biraderler, albümin baskı, 1865. ÖMKK.

sayfa 088
18 Portre fotoğrafların dayanılmaz cazibesi: İstanbul'da bir fotoğraf meraklısının duvarlarını süsleyen Osmanlı paşaları, yerli ve yabancı devlet adamları ve sanatçı portreleri. Anonim, albümin kâğıt, 1890'lı yıllar. ÖMKK.





Genelde stüdyo çalışmaları sırasında poz verme şeklini, arka plan perdelerini ve diğer stüdyo dekorlarını fotoğrafçı seçiyordu. Sadece yüzü kapsayan yakın plan çekimlerde bazen fotoğraf negatifinde diğer alanlar silinerek vinyet tarzında pozitif baskılar yapılıyordu. Fotoğrafçılar genelde oturarak poz verdirmeyi tercih ediyorlardı (17). Bu sayede hem müşteriler daha rahat hissediyor hem de fotoğrafçılar stüdyo dekorlarını çeşitli şekillerde kullanabiliyorlardı. Ayakta, tam boy pozlarda zaman zaman sütunlar veya yüksek mobilyalar dayanak olarak kullanılıyordu. Stüdyo aksesuarları içinde karton ve alçıdan yapılmış demir parmaklık, şömine ve balkon pencerelerine sıkça rastlanıyordu. Vazolarda çiçekler, masalarda fotoğraf albümleri, süslü deri ciltli kitaplar, şamdanlar ve heykeller stüdyoların vazgeçilmez aksesuarları arasında yer alıyordu. Ondokuzuncu yüzyıl portre fotoğrafçılığı örneklerle incelendiği zaman ortaya çıkan sonuç, çeşitli dönemlerde poz verme şekillerinin de evrim geçirdiğidir. Bu değişik stiller hem teknik nedenlerden hem de fotoğrafçılar arasında âdeta moda olarak nitelendirilebilecek karşılıklı etkilenmelerden kaynaklanırdı. 1850'lerde dagerreotip yönteminin teknik sınırları ve bütün erken dönem fotoğraf teknilerindeki uzun poz süreleri çoğunlukla oturarak poz vermeyi gerekli kılıyordu. Kol dayamak için kullanılan masalar stüdyoların demirbaş eşyası haline gelmişti. Önemli devlet adamlarının vinyet tarzı, antik çağın mermer büstlerini anımsatır şekilde sadece başlarını gösteren yakın çekim portreleri 1860'larda moda olmuştu. 1870'li ve 1880'li yıllarda ise stüdyo dekorları poz veren kişinin kimliğiyle dengeli olarak kullanılmaya başlanmıştı. İkili veya daha kalabalık portre çekimleri genelde tarihi bir olayın anısı olarak yapılıyordu. Fotoğrafçılar grup çekimlerinde hem şahsiyetlerin toplum içindeki konumlarını ve rütbelerini, hem de fiziki özelliklerini göz önünde bulundurmak zorundaydılar. Kalabalık gruplarda dikkat edilmesi gereken nokta herkesin aynı anda hareketsiz durmasını sağlamaktı. Merkezde bulunanların doğrudan objektife bakmaları ve kenarlardakilerin de karşılıklı açılardan simetrik ve diagonal denge sağlayarak yarım profilden pozlar vermeleriyle grup fotoğraflarına piktoriyel bir hava verilmesi, ondokuzuncu yüzyıl fotoğrafçılığında arzulanan bir yöntemdi.

Kartvizit (6 x10 santim) ve kabine (10 x 14 santim) boylardaki fotoğraflar 1860'lı ve 1870'li yıllardan sonra iyice yaygınlaşmaya başlayarak ev dekorasyonlarının önemli bir parçası haline gelmişti. Cam vitrinlerde (*cabinet* tanımlaması



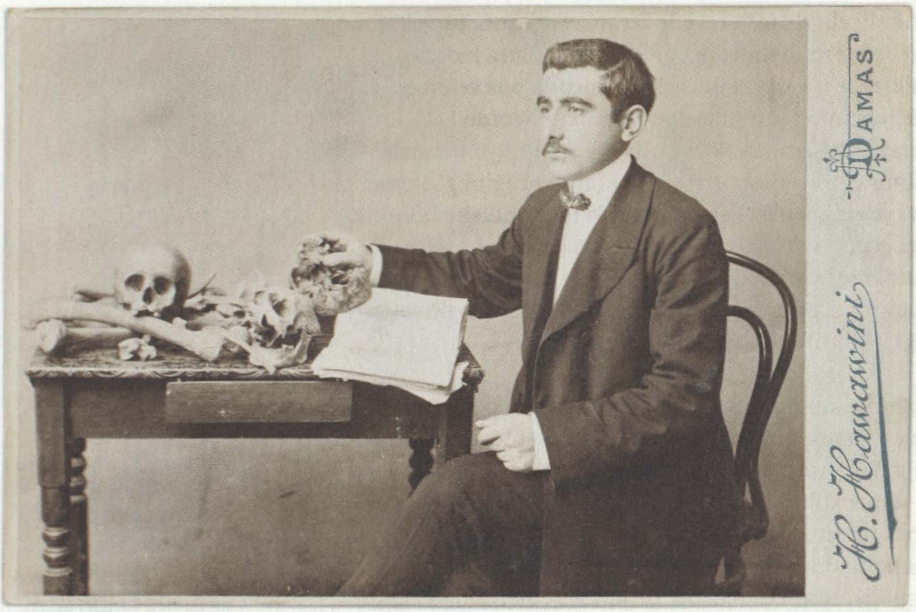


bu fotoğrafların ilk senelerde İngiltere'de orta halli ailelerin salonlarındaki *cabinet* adı verilen ufak, ahşap vitrinlerde saklanmasından geliyordu), kütüphane köşelerinde, kuyruklu piyanolar, konsollar üzerinde, duvarlarda süslü çerçevelere yerleştirilmiş portrelerde insanlar yaşayan veya hayata veda etmiş sevdiklerinin görüntülerini devamlı göz önünde bulundurabiliyorlardı.

Özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminden günümüze kalan ve yapıştırılmış oldukları stüdyo kartları üzerlerinde delik izleri taşıyan bir çok portre fotoğraf, çoğu zaman daha basit ve pratik yöntemlerle kumaştan duvar örtüleri veya ahşap kaplamalar üzerine iğne, raptiye, hatta çivilerle monte ediliyordu (18).

Koleksiyonculuk popüler bir hobiydi; bazen yanyana yerleştirilmiş onlarca portre fotoğraf bir odanın duvarlarını kaplıyordu. Pierre Loti'den Tevfik Fikret'e birçok yazar ve sanatçı bu türden "hatıra odaları"nda topladıkları portrelerle birlikte fotoğraf çektirmişlerdi. 1880'lerde daha büyük boylarda çerçevelenmiş portrelerin moda olmasıyla birlikte ilgi çekici adlarda yeni standart ölçüler ortaya çıkmıştı: *Promenade* (19 x 9,5 santim), *Boudoir* (21 x 12,7 santim), *Impérial* (25,4 x 17,8 santim) ve *Panel* (33 x 20,3 santim) gibi tanımlamalarda özel stüdyo kartlarına baskılar yapılmaya başlanmışlardı.

Portre fotoğrafçıları poz veren müşterilerin kişiliklerini en iyi şekilde yansıtırken stüdyolarındaki ışık ve atmosfere de önem vermek zorundalardı. Fransız optik aletleri üreticisi Noël-Marie-Paymal Lerebours daha 1842'de dagerreotip portrelerin çekimlerinde arka plan perdeleri için tavsiyelerde bulunmuş, genelde sarı-beyaz veya açık gri arka planların uygun



olacağını belirtmiş, açık renk saçlı kişilerin veya beyaz şapkalı kadınların portre çekimlerinde ise koyu gri bir arka planın gerektiğini söylemişti.[16] Fotoğraf tekniğinin gelişmesiyle beraber portre sanatçıları da farklı desen ve manzaraları gösteren, elle boyanmış arka plan perdeleri kullanmaya başladılar; böylece müşteriler bisiklete veya model atlara biner, göl kenarında balık tutar, fırtınaya yakalanmış sandalda kürek çeker veya tipi sırasında kayak yaparken fotoğraflanabiliyorlardı. Vasilaki Kargopulo'nun da stüdyo fotoğraflarında "Deniz ve Yelkenliler" ve "Boğaz Panoraması" gibi arka plan motifleri görülür (19, 20). Kargopulo'nun saray fotoğrafçısı olduğu 1879'dandan itibaren kullandığı Tünel'deki stüdyosunda dekorlar daha da gösterişli hale gelmişti; adeta bir saray imgesi yaratmak ister gibi tavandan yere kadar asılı duran stüdyo perdeleri üzerine mermer sütunlar ve büyük boy vazolarla resmedilmişti. Ayrıca özenle seçilmiş halılar ve pahalı ahşap mobilyalar da kullanılıyordu. İlerleyen yıllarda hanedan üyelerinin portre çekimlerini sıklıkla gerçekleştiren ve fahri nitelikte de olsa, saray fotoğrafçısı unvanını kullanma izni alan firmalardan Apollon Fotoğrafhanesi (Gülmez Biraderler) arka plan perde kullanımlarında ve mobilya seçimlerinde aynı titizliği göstermeye devam etti. Portre çekimleri sırasında Apollon stüdyosunda kullanılan ahşap oyma koltuklar bile görkemli Osmanlı saltanat arması ile süslenmişti.
Bazen de fotoğraflarını çektirtmek isteyen kişiler verdikleri pozlarda mesleklerinin veya eğitimlerinin vurgulanmasını

◂19 Nazime Sultan, Sultan Abdülaziz'in kızı, fotoğraf Vasilaki Kargopulo, albümin baskı, 1879. ÖMKK.

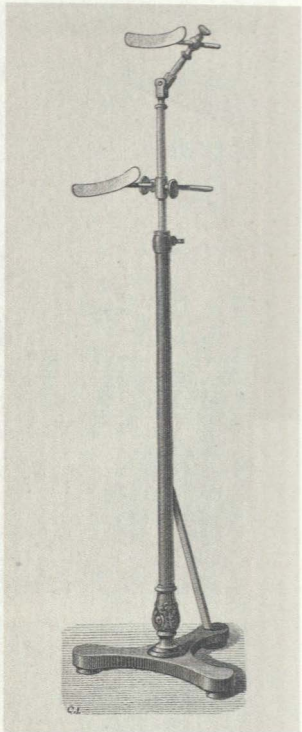
◂20 Şehzade Mehmed Seyfeddin, Sultan Abdülaziz'in oğlu, fotoğraf Vasilaki Kargopulo, albümin baskı, 1879. Stüdyo çekimi için dikkat çekici bir dekorasyon kullanılmış. ÖMKK.

▲21 Okul dönemi hatırası: Cerrahpaşa Hastahanesi'nin unutulmaz operatörlerinden Prof. Dr. Burhaneddin Toker, Şam Tıbbiyesi'nde öğrenim gördüğü sırada, fotoğraf Habib Hawawini, albümin kâğıt, Şam, 1906. ÖMKK.

isterlerdi; elinde testeresi ile bir marangozun, cetvel ve pergelle bir mühendislik öğrencisinin, hatta kafatası, kemikler ve tıp kitabı ile birlikte gururla poz veren başka bir öğrencinin görüntülerine rastlanabiliyordu (21). Ernest-Edouard de Caranza 1852 tarihli ve kalotip yöntemiyle çekilmiş çarpıcı otoportresinde kimyagerliğini gösteren terazi ve ecza şisesi, genel anlamda mühendislik bilimine işaret eden sayfaları açık kitap, Dökümhane-i Amire ve Baruthane-i Amire'deki çalışmalarına dikkat çeken masaya saplanmış süngü ve çakmaklı ateşleme sistemiyle çalışan tüfeği ile birlikte poz vermişti (9).

Fotoğraf tekniklerinin gelişim aşamasında pozlanma süreleri saniyelerle, hatta dakikalarla ölçülüyordu. Portre fotoğrafçılarının en önem verdikleri stüdyo donanımı poz verme koltuklarıydı. Ondokuzuncu yüzyılda çıkan bir çok mizah dergisinde bunlar oturanları acılara boğan dişçi koltuklarına veya elektrikli idam sandalyelerine benzetiliyordu.[17] Gerçekten de poz verenlerin hareketsiz durmaların sağlamak için metalden boyun ve kol destekleri ilave edilmiş bu koltukların müşterilere ilk bakışta korku saldığı muhakkaktı (22, 23). Bu yıllarda poz veren kişilerin çektikleri sıkıntılar doğal olmayan, sert yüz ifadeleri, kaskatı kesilmiş boyun, kol ve bacaklar şeklinde ortaya çıkıyordu. Fotoğrafçılar poz verenlerin hareketsiz durmasını kolaylaştırmak, boyun ve kolların arzu edilmeyen hareketlerini engellemek için ayaklı destekler kullanırlardı. Bu ayaklı destekler, ve hatta fotoğrafçının kıpırdayan çocuğu engellemeye çalışan kolu çekim sonrasında, negatif üzerinde çoğu zaman rötuşlanarak kapatılsa da, bazen bu işlem baştan savma yapılıyor veya tamamen unutuluyor ve fotoğraflarda açık bir şekilde göze çarpıyordu (24).

Ondokuzuncu yüzyıl stüdyo fotoğrafçılığında en kritik noktalardan biri camla kaplı stüdyo tavanından giren güneş ışığı kullanılarak amaca uygun bir doğal aydınlatma sisteminin kurulmasıydı. Yüksek binalarda stüdyonun en üst katta olması kaçınılmaz bir durumdu (25, 26). Gün boyunca değişen ışık şartlarının etkisini azaltmak için ışığın kuzeyden gelmesi gerekirdi. Aynalar, içbükey yansıtıcılar ve hareketli perdelerle güneş ışığı poz veren kişinin üzerine istenilen açıdan odaklandırılıyordu.[18] İstanbul'un güneşli günleri bolca doğal ışık sağlıyarak verimliliği arttırıyordu. Abdullah Biraderler kendilerini Londra'da bir şube açmaya davet eden Galler Prensi Albert Edward'ın teklifini Londra'da güneşli günler çok az olduğundan doğal aydınlatmalı



▲22 Stüdyo fotoğrafları çekiminde kullanılan ayaklı boyun ve kol dayanağı. Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie* (Paris: Hachette, 1874). ÖMKK.

▶23 Şehzadeler Mehmed Şevket ve Abdülmecid, Sultan Abdülaziz'in çocukları, fotoğraf Abdullah Biraderler, albümin baskı, 1874. Poz verilen koltuğun altında kıpırdamayı önlemek için kullanılan kol ve boyun dayanağının ayağı görülüyor. ÖMKK.

▶24 Hareket eden çocuğu bacaklarından tutarak engellemeye çalışan bir kol. Fotoğraf Abdullah Biraderler, albümin kâğıt, yak. 1865. ÖMKK.

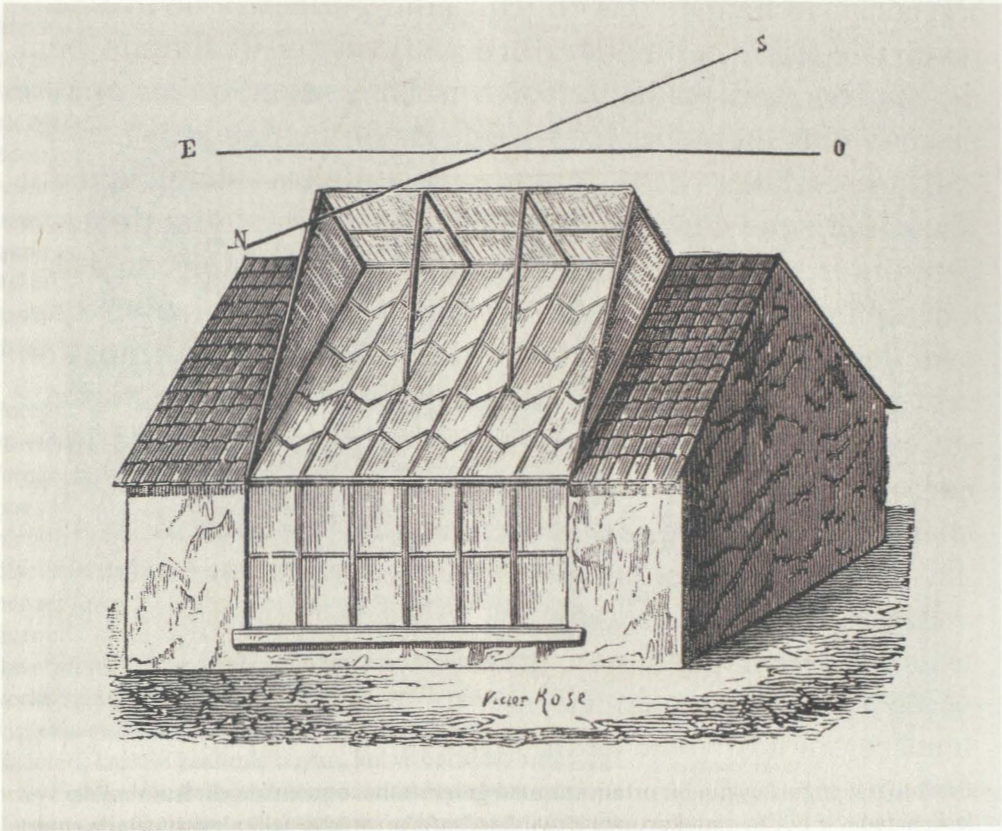




stüdyo fotoğrafçılığına uygun bir ortam sunmadığı için kabul etmemişlerdi. İstanbul'da yerleşik neredeyse bütün ondokuzuncu yüzyıl fotoğrafçıları stüdyo çekimleri sırasında suni aydınlatmaya gerek duymamışlardı; bu uygulama yirminci yüzyılın başlarında yaygın olarak devam etmişti. Şehrin önemli portre fotoğrafçılarından Nikolaos Andriomenos 1920'ye kadar yaptığı çekimlerde sadece güneş ışığı kullanmıştı.

İstanbul'da portre fotoğrafçılığının gelişiminde sarayın etkisi çok belirleyici olmuştur. Ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı sultanları, yabancı hükümdarlar ve devlet ileri gelenleri portre çekimlerine çok önem veriyorlardı. Bütün dünyada hanedan üyelerinin portreleri çekiliyor ve büyük itina ile hazırlanmış çerçeveler veya albümler içinde bu fotoğraflar yıldönümlerinde, seyahatlerde karşılıklı olarak hediye ediliyordu. Bu hanedan üyeleri ve devlet adamları, birkaç istisna dışında, bu fotoğrafların dükkânlarda ve stüdyolarda halka satışına bir kısıtlama getirmemişlerdi. Halktan insanlar kralların, kraliçelerinin ve çocuklarının portrelerini evlerinde bulundurmaktan memnundu. Fotoğrafçı William Downey tarafından çekilen, Galler Prensesi Alexandra'yı kucağında kızı Louise'le gösteren fotoğrafın satışı yüz bini geçmişti. Özellikle İngiliz, Fransız ve Alman hanedan üyelerinin portrelerinin satışlarından elden edilen gelirler fotoğrafçılar için önemli bir kaynak haline gelmiş, bu nedenle "Saray Fotoğrafçısı" olarak bu fotoğrafları ayrıcalıklı olarak çekip satma imkânına kavuşmak için bütün ülkelerde fotoğrafçılar arasında büyük rekabet yaşandı.

Osmanlı hanedanı ve İstanbul fotoğrafçıları da bu gelişmelerden aynı oranda etkilenmişti. 1861 yılında tahta çıkan Sultan Abdülaziz portre fotoğraflarının çekimine özellikle çok



Disposition générale de l'atelier, des rideaux, des écrans et des réflecteurs, des fonds et de la chambre noire pour l'éclairage des portraits. N.os 7, 8 et 9.



meraklıydı; diğer hanedan üyelerinin portrelerinin Abdullah Biraderler ve Vasilaki Kargopulo tarafından çekilmesine de destek olmuştu. Bu bağlamda şehzâdelerin fotoğraflarının yanı sıra, hanım sultanların fotoğraflarının çekilmesine karşı çıkılmamış olması çok ilginçtir. Daha 1860'larda Sultan Abdülmecid'in kızları Refia ve Fatma Sultanların başları açık şekilde çekilmiş fotoğrafları bulunması dikkat çekicidir ve o dönemde fotoğraf çektirmenin dini açıdan uygun olmadığına inanmış geniş halk kitlelerinin tutumlarıyla tam bir tezat teşkil eder.

Sultan Abdülaziz, Abdullah Biraderler'i saray fotoğrafçısı olarak kabul ettiğinde stüdyo kartları üzerinde, albüm kapaklarında, gazete ve dergi ilanlarında gururla sergilemeye başladıkları padişah tuğrası, ticari anlamda adeta bir sihirli anahtardı. Beyoğlu'nun yerli, yabancı ileri gelenleri portre çekimleri için sultanın tuğrasını kullanma izni olan stüdyoyu tercih ediyorlardı. Kartvizit fotoğrafların rağbet gördüğü bu dönemde İstanbul'da bulunan Avrupalı elçiler ve diğer ileri gelen yabancılar, aileleriyle birlikte Abdullah'ların stüdyosuna portre çekimlerine gidiyorlardı. Eşleriyle birlikte stüdyoya giden bu renkli şahsiyetler içinde İngiltere Elçisi Sir Henry Bulwer, Osmanlı Bankası Müdürü Morgan Hugh Foster da vardı. 1863'te Foster'ın yanında bankanın kuruluş sözleşmesiyle, Bulwer'in de silindir şapkasıyla çektirdiği fotoğraflar bugün hâlâ görülebilir.

◂25a Fotoğraf stüdyosunda gün boyunca değişen ışık şartlarının etkisini en aza indirmek için yapılan düzenlemeler: Eşit, doğal ışık sağlamak için yapılmış, kuzeye bakan cam tavan (illüstrasyon: Alphonse Liébert, *La Photographie en Amerique*, 1884). ÖMKK.

◂25b Portre çekimlerinde arzu edilen etkiye göre cam tavan perdelerin, ayna ve yansıtıcıların değişik şekillerde kullanımı ve elde edilen görüntüler. ÖMKK.

▴26 Yarı parlak karbon fotoğraflar, M. A. Liébert'in stüdyosunda, onun plakaları (ışık örnekleri) kullanılarak basılan 2.500 edisyon (illüstrasyon: Alphonse Liébert, *La Photographie en Amerique*, 1884). Bu resimler, cam tavana perse asmak, aynalar ve yansıtıcılar gibi araçlarla portrelerde kullanılan farklı ışık efektlerini gösterir. ÖMKK.





◂27 Sultan Abdülaziz, fotoğraf Abdullah Biraderler, albümin baskı, Dolmabahçe Sarayı, 18 Haziran 1869. ÖMKK.

▴28 Sultan Abdülaziz'in Kraliçe Victoria'dan Dizbağı Nişanı'nı aldığı 1867 Londra Seyahatinin anısı olan bronz madalya, Londra Kraliyet Darphanesi. ÖMKK.

▸29 Sansür kaçağı erotik fotokart, Eskişehir'den Kadıköy'e postalanmış, 27 Haziran 1916. Bahattin Öztuncay Koleksiyonu.

Abdullah Biraderler'in profesyonel yaşamlarındaki bir diğer önemli olay, 1867 Paris Dünya Sergisi'ydi. Fotoğrafçılar burada Sultan Abdülaziz'in eski İstanbul elçisi ve dönemin dışişleri bakanı Marquis de Moustier'nin, Cebel-i Lübnan Valisi Davud Paşa'nın, altın kloritle tonlandırılmış ve albüminli kâğıda basılmış muhteşem portrelerini sergilediler. Sergide yer alan diğer fotoğraflar arasında Sadrazam Fuad Paşa, Hariciye Nazırı Âli Paşa, Kırım Savaşı Kumandanı Ömer Paşa, Tuna Valisi Midhat Paşa, Cezayir Emiri Abd-el-Kader, Ermeni Katolik Patriği Antuvan Hasun ve Melkit Katolik Patriği Gregor Efendilerin portreleri de bulunmaktaydı. Bu fotoğraflar da altın kloritle tonlandırılmış albüminli baskılardı. Ayrıca sivil ve askeri kıyafetli insanların fotoğrafları da sergilenmişti: Geleneksel giysileri içinde Bulgar çiftçiler, Karadağlılar, Rumlar, Ermeniler, Müslüman ve Hıristiyan kadınları, Fransız Elçiliği kavasları, sultanın muhafız alayında görevli Arap, Kürt, Ermeni ve Boşnak asıllı askerler.[19]

Abdullah Biraderler fotoğrafçılık yaşamlarındaki en önemli portrelerinden birini 18 Haziran 1869'da çekti. Sultan Abdülaziz'in 1867'de Londra'ya yaptığı seyahat anısına bir madalya çıkartılması kararlaştırılmıştı. Bu madalyada kullanmak için sultanın profilden bir portresine ihtiyaç vardı. Abdullah Biraderler bu amaçla Dolmabahçe Sarayı'na çağrılmış ve sultanın kabine ve kartvizit boy, profilden fotoğraflarını çekmişlerdi. Sultan Abdülaziz yarım saat süren çekimlerin sonuçlarından çok memnun kalmıştı.[20] İngiliz Kraliyet Darphanesi'nde imal edilen bronz madalya, en az Abdullahların fotoğrafı kadar muhteşemdi (27, 28). Sultanın portresini metal kalıplara Kraliyet Darphanesi başgravürcüleri Joseph Shepherd Wyon ve Alfred Benjamin Wyon kardeşler aktarmıştı.


POSTES OT
0186

Her ne kadar hanedanın bazı üyeleri, 1870'lerde başları açık ve tamamen Batılı tarz giyimlerle Abdullah Biraderler'e fotoğraflarını çektirtmiş olsalar da Müslüman halk için zihinsel kısıtlamalar devam ediyordu. 1892 başlarında Viçen Abdullah'ın turistlere satmak amacıyla hazırladığı, Batılıların harem rüyalarına hitap eden kadın kıyafeti çekimleri ve portreleri başının derde girmesine neden olmuştu. Başı açık ve dönemi için dekolte sayılabilecek kıyafetlerde Hıristiyan kadın modeller kullanılarak hazırlanmış kıyafet fotoğraflarının, negatifler üzerinde "Türk Kadın" gibi adlandırmalar olması, İslam geleneklerine ve genel adaba aykırı bulunmuş, bu fotoğraflar negatifleriyle beraber toplattırılmıştı. Ele geçen resimlerden birinin *Servet-i Fünun* gazetesinde yayımlanıp altına bunun bir Müslüman değil "Ermeni resmi olduğunun yazılması" emredilmişti. Tahmin edilebileceği gibi, sansür her zaman işe yaramıyordu (29).

Sultan II. Abdülhamid'in otuz üç yıllık saltanatı boyunca da hanedanın portre çekimlerine olan ilgisi azalmadan devam etmişti. Sultan ileri gelen devlet adamlarının, saray mensuplarının ve askerî erkânın portrelerini yıllar boyunca özel olarak istetmiş ve bunları albümler halinde saklamış olmasına rağmen, defalarca kameraların karşısına geçmiş olan selefinin aksine, aşırı şüpheciliği yüzünden kendi fotoğrafının çekilmesinden ve halka dağıtılmasından uzak durmuştur. Bu yüzden şehzadelik döneminde çekilmiş portreleri, tahta çıkışı sonrasında yerli ve yabancı kitaplarda, süreli yayınlarda ve yurtiçi ve yurtdışında satılan izinsiz kopya baskılarda sanki saltanat döneminde çekilmiş gibi gösterilmiştir.

Diğer şehzâdelerle birlikte Sultan Abdülaziz'in İngiltere seyahatine eşlik eden Abdülhamid'in 1867'de William Downey tarafından Balmoral Şatosu'nda, ve 1869'da Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş portreleri bu konuda en çarpıcı örneklerdir. İlerleyen yıllarda Abdullah'ların portresine sultanı daha yaşlı göstermek ve fotoğraf çekimlerinin saltanat döneminde yapıldığına halkı inandırmak için yayıncılar tarafından sakal ilave edilmiştir. Otuz yıllık Downey portresi, Şubat 1897'de Fransa'da yayımlanan *Le Petit Journal* dergisinin kapağında kullanılmıştı. Ekim 1900'de, İran Şahı Muzafferreddin'in İstanbul seyahati sırasında Febüs Fotoğrafhanesi sahibi Boğos Tarkulyan, II. Abdülhamid'in nadir bir portresini çekerken sultanın sarfettiği sözler portrelere yaklaşımını gösterir: Tarkulyan'ın "Biraz tebessüm buyurmaz mısınız, Efendim?" ricasına tok bir sesle "Hayır, gayet ciddi olmak gerektir," yanıtını vermiştir.[21] Sultanın portre fotoğrafı ile halka otorite sahibi bir hükümdar görüntüsü verebileceğini düşünmüş olması ilginçtir. Sultan II. Abdülhamid, Boğos Tarkulyan'a çıkışmış olmasına karşın çalışmasından memnun kalmış, bu iş için bir nişan ve elli altın vermiştir. Tarkulyan anılarında şehzadelerin sıkça fotoğraf çektirdiklerini, harem ağalarının da fotoğrafa bayıldıklarını anlatır. Tarkulyan V. Mehmed Reşad'ın fotoğraftan hiç anlamadığını, Sultan Vahideddin'in ise portre fotoğraflarını profilden çektirmek gibi tuhaf bir saplantısı olduğunu söyler.

Hükümdarlar portrelerinin halk üzerinde nasıl bir etki yaratabileceğini biliyorlardı. Buna dair ilginç bir olayı başmabeyinci Lütfi Simavi Bey aktarmaktadır. 31 Mart Vakası'nın (13 Nisan 1909) bastırılması için Mahmud Şevket Paşa komutasındaki Harekât Ordusu ile birlikte İstanbul'a giren Hürriyet Kahramanı Resneli Niyazi Bey kısa bir süre sonra Sultan Reşad tarafından huzura kabul edilerek taltif edilmişti. Bu olayın anısına saraya çağrılan Boğos Tarkulyan, Sultan Reşad'ın Resneli Niyazi Bey'le birlikte fotoğraflarını çekmişti. Fakat sonra hem Hasan Rıza ve Ali Rıza Paşalar, hem de Sultan Reşad bu pozlardan rahatsız olmuşlar ve



▲30 Polisiye portreler: 21 Temmuz 1905 günü Sultan II. Abdülhamid'e karşı düzenlenen ve asıl hedefine ulaşamamış olmasına rağmen, 26 kişinin ölümü, 56 kişinin de yaralanmasıyla sonuçlanan suikasta katılmış olan Ermeni komitacıların bir bölümü. Üst sıra, soldan saga: Mevkuf (tutuklu), Babel Havz'e (*B House*) mensup kitapçı Agya Kahveciyan, mevkuf arabacı Mıgırdiç'in yeğeni Ovsep Topalyan, kahveci Sivaslı Nişan Ohannesyan; mevkuf Jönes (*Jeunesse*) Apartmanı kapıcısı Sivaslı Manuk Ümidyan; alt sıra: Müntehir lokantacı Hacı Nişan Minasyan, mevkuf Avusturya hastahanesi kapıcısı Arakel, mevkuf işlemeci İstanbullu Yervant Hunenyan; mevkuf arabacı Mıgırdiç'in biraderi Garavia Apartmanı kapıcısı Ohannes Garibyan. Fotoğrafçı bilinmiyor. Zaptiye Nezareti Fotoğrafhanesi, albüm sayfalarına monte edilmiş bromid kâğıtlar, 1905. ÖMKK.

kolağası rütbesinde bir askerin sultan ile yanyana, samimi fotoğraflarının yayımlanmasının halkı ve orduyu olumsuz etkileyeceğini düşünüp, Febüs Efendi'ye (Tarkulyan) cam negatifleri imha ettirmişler ve baskı yapmasını yasaklamışlardı. Tarkulyan, Osmanlı sultanıyla birlikte çektirdiği fotoğrafları almak için Beyoğlu'ndaki stüdyosuna gelen talihsiz Niyazi Bey'i cam negatiflerin bozuk çıktığını söyleyerek atlatmak zorunda kalmıştı.[22]

Şahıs fotoğraflarının polisiye amaçlarla kullanılması 1840'ların başına kadar gider. Bu fotoğraflar bir şüphelinin ya da suçlunun yüz ifadesi ve fiziksel özelliklerinin kayıt altına almak için çekildiklerinden, portre sınıflandırılmasına girerler. Almanya'da Kasım 1841'de emniyet güçleri "hırsızların ve dolandırıcıların yüzlerini sonsuza kadar kaydetmek" amacıyla özel bir dagerreotipçiyi görevlendirmişti.[23] Osmanlı fotoğraf tarihinde polisiye amaçla sistematik portre çekimleri ilk defa saray fotoğrafçısı Kargopulo tarafından başlatılmıştı. Nisan 1888'de Sultan II. Abdülhamid, Zaptiye Nazırı Kâmil Bey'e nezaret binası içinde bir fotoğraf atölyesi kurma talimatını vermişti. Bu fotoğrafhanede İstanbul hapishanelerinde bulunan bütün



mahkûmların fotoğrafları çekilecekti. Fotoğrafların sabıka dosyaları haline getirilerek bütün karakollara dağıtılması, böylece aynı kişilerin ileride tekrar suç işlemeleri halinde kolaylıkla bulunmaları amaçlanıyordu. Bu fotoğraf atölyesinin yönetimi ve sorumluluğu da Kargopulo'ya verilmişti.

Kargopulo'nun çektiği bir portre fotoğrafın Sultan II. Abdülhamid'in hafiyelerince kullanılmış olması çok ilginçtir. Sultan, Osmanlı hanedanına ve devletin ileri gelen kademelerine kadar ulaşmış olan Mason localarını engellemek istiyordu. İngiliz, Fransız ve İtalyan kökenliler tarafından kurulmuş olan localar dışında, özellikle 1867'de İstanbullu Rumlar tarafından kurulduğu bilinen Proodos (Gelişim) Locası Osmanlı veliahtını ve şehzadelerini bile Mason yapacak kadar başarılı olmuştu. Şehzadeler Mehmed Murad, Nureddin ve Ahmed Kemaleddin'in Masonluğa kabul törenlerini yönetmiş olan Galatalı sarraf Kleanti Skalyeri, Kargopulo'nun çektiği Mason kıyafetli portresi sultanın hafiyelerine dağıltılınca çareyi Atina'ya kaçmakta bulmuştu.

Polisiye amaçlı çekimlere başka bir örnek de 1905'te hazırlanan "'Bomba Hadisesi Fezlekesi"nde kullanılan portre fotoğraflardır. 21 Temmuz'da Ermeni komitacılar Sultan II.

▲31 *Post-mortem* portre, PascalSébah, albümin baskı, yak. 1885. Bahattin Öztuncay Koleksiyonu.

sayfa 102-103
32 Ondokuzuncu yüzyıl İstanbul fotoğrafhanelerinden seçme stüdyo kartları. ÖMKK.

Abdülhamid'e suikast düzenlemişti. Viyana'dan özel olarak getirtilmiş lastik tekerlekli bir at arabasının sandığına yerleştirilen saatli bomba Abdülhamid'in Yıldız Camii Selamlık Töreni'nden ayrılacağı sırada patlatılmıştı. Sultan patlamadan kılpayı kurtulmuş, fakat törene katılan yirmi altı kişi hayatını kaybetmiş, elli altı kişi yaralanmıştı. Olaya karışan bütün eylemciler suç aletleriyle birlikte yakalanmışlardı. Fezlekede, ele geçen bomba, mayın, dinamit lokumu ve fittillerin fotoğraflarıyla birlikte suikaste katılan yirmiyedi teröristin de portreleri orjinal fotoğraf baskıları halinde albüm sayfalarına monte edilerek yayımlanmıştı (30).[24]

Portre fotoğraflar çoğu zaman insanların yaşamlarındaki doğum, vaftiz ve sünnet törenleri, evlilik, terfiler, rütbe artışları gibi önemli olayları belgelemek için kullanılmıştı. Bazen de "yaşamdaki son pozu," yani ölümü belgeliyorlardı. *Post-mortem* fotoğraflar taşıdıkları anlam ve etkileri açısından portre fotoğraflar sınıfına girer. Genelde *post-mortem* fotoğraflarda görüntülenen yetişkinin veya çocuğun ölü bedeninin uyuyor gibi yatar halde olması tercih edilirdi. Uykunun burada sembolik bir anlamı ve psikolojik bir işlevi vardı. İnsanların zihninde uyuyan birinin bir gün nasıl olsa uyanacağı, masallardaki gibi sevdiklerine kavuşacağı hayali yatıyordu. Bu sembolizm sevdiklerinin ölümünü kabullenemeyen, şiddetli keder duyguları içindeki insanlara yardımcı oluyordu. Avrupa'da ve Amerika'da portre fotoğrafçılığının bir parçası olan *post-mortem* fotoğraflar Osmanlı İmparatorluğu'nda son derece nadirdir (31). Tutucu Müslümanlar tarafından normal portre fotoğrafları bile zor kabul görüyorken ölülerin fotoğraflarının çekimleri neredeyse imkânsızdı. Bu sebepten günümüze kalan Osmanlı *post-mortem* fotoğraflar gayrımüslimlere aittir. Ancak bu örneklerin bile çok nadir bulunabilmeleri, aslında Rum, Ermeni ve Musevi cemaatleri içinde de Batı tarzı *post-mortem* fotoğrafların itibar görmediğini anlatır. Müslümanlar arasında ayrılık veya ölüm sonrasında fotoğraf ile ilgili olarak rastlanabilen bir durum, hayatta kalan aile fertlerinin kaybettikleri yakınlarının fotoğraflarının üzerine veya çerçeve arkalarına ağıt niteliğinde şiirsel notlar düşmeleriydi. Serez Mutasarrıfı Fehim Paşa'nın Kargopulo tarafından çekilmiş portresinin arkasına hayatta kalan eşi kurşunkalemle şu satırları yazmıştı: "*Canım gibi sinemde iken nakş-ı hayalin / Ey ruh-ı musavver seni tasvire ne hacet.*"

Fotoğraf sanatının en ilginç izdüşümlerinden biri de otoportrelerdir. Ondokuzuncu yüzyıl fotoğrafçılarının günümüzde oldukça zor rastlanan bu örnekleri, daima kamera arkasında duran yaratıcıların bu defa kameranın önündeki unutulmaz hatıraları olarak günümüze kalmıştır. Oryantalist Batılı fotoğrafçıları Oryantalist giysilerle görmek heyecan vericidir. Roger Fenton, Charles Nègre, Francis Frith, James Robertson ve Felice Beato'nun otoportreleri bu sanatçıların başyapıtları arasında sayılmaktadırlar. Tıpkı Oryantalist ressamlarda olduğu gibi, bu sanatçılar da yerel giysilere bürünerek bu uzak yerlere gerçekten gittiklerini gösteriyorlardı. Fotoğraf sanatçıları çoğu zaman kameraları ve stüdyo aletleri ile birlikte de poz verirlerdi. Osmanlı fotoğraf sanatının büyük ustaları Viçen Abdullah, baba-oğul Vasilaki ve Konstantin Kargopulo ve Boğos Tarkulyan'ın günümüze kalmış son derece nadir otoportreleri aynı zamanda bu sanatçıların fotoğraflarını hatıra olarak hediye etmiş oldukları dostlarına ithaflarını ve imzalarını taşır.

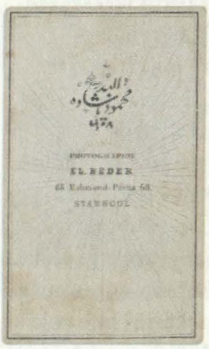
Portre çekimleri, başından beri İstanbul'un yerleşik fotoğraf stüdyolarının önemli gelir kaynaklarındandı. Bu stüdyolar çoğunlukla Beyoğlu ve çevresinde yoğunlaşmıştı. Hem yabancı elçilik ve konsolosluk binalarının burada olması, hem de Beyoğlu ve Galata'nın neredeyse






Grande Rue de Pera
Jardin des Fleurs


PHOTOGRAPHIE
AMERICAINE
CONSTANTINOPLE


EL BEDER
STAMBOUL


CONSTANTINOPLE


CONSTANTINOPLE




ΣΤ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΣ
ΓΑΛΑΤΑ


PRISE, COULE KAPOUSSI


R. CARACACHIAN
CONSTANTINOPLE.


D. MICHAILIDES
Phot.

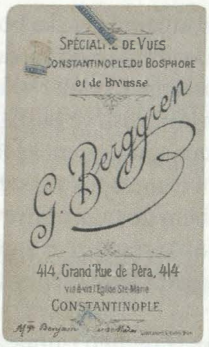

K. J. PANTZOPOULO
ET
R. CARACACHIAN
PHOTOGRAPHES
CONSTANTINOPLE


Κ. ΑΠΑΖΟΥΛΑΛΑΧ


CONSTANTINOPLE


F. DUSSAP & Cie


PHOTOGRAPHIE
C. ARAB & Cie
Galata Saridukdjilar
Rue Hekwadji Nº 11
CONSTANTINOPLE


SPÉCIALITÉ DE VUES
CONSTANTINOPLE, DU BOSPHORE
et de Brousse
G. Berggren
414, Grand Rue de Péra, 414
CONSTANTINOPLE

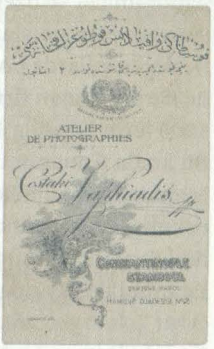

PHOTOGRAPHIE
Hagiomemos
SULTAN BAYAZID
CONSTANTINOPLE


C. J. FETTEL
PHOTOGRAPHE
CONSTANTINOPLE
GRAND RUE DE PERA


PASCAL SEBAH
CONSTANTINOPLE
LE CAIRE


CONSTANTINOPLE


PHOTOGRAPHIE CHOISEAU FRÈRES
CONSTANTINOPLE


ATELIER
DE PHOTOGRAPHIES
Constantin Yeghiendis
CONSTANTINOPLE
STAMBOUL


KARGOPOULO
PHOTOGRAPHE
DE S.M. LE SULTAN
PÉRA
CONSTANTINOPLE
FONDÉ EN 1850




PHOTOGRAPHIE
APOLLON
Gulmez Frères
Photographes
de S.M.I. le Sultan
Grand Rue de Péra, 397
CONSTANTINOPLE


PHOTOGRAPHIE
A. ZILPOURIAN


PHOTOGRAPHIE
A. ZILPOURIAN


Serrurier
Constantinople


Abdullah Frères
Photographes
de S.M.I. le Sultan
Péra
CONSTANTINOPLE


D. Joseph
Photographe
CONSTANTINOPLE
GRAND RUE DE
PÉRA
Nº 360
VIS-A-VIS L'EGLISE ST ANTOINE
Les clichés sont conservés

tamamına yakını Hıristiyan olan nüfusu zaten ticari anlamda başka bölgelerde faaliyet göstermelerini gereksiz kılıyordu. İlerleyen yıllarda, sayıları az olmakla beraber Beyazıt ve çevresinde bazı stüdyolar açılmış, 1880'lerden itibaren de Üsküdar ve Kadiköy'de profesyonel stüdyolar faaliyete geçmişti. 1900'lerin başında Pangaltı, Şişli ve Beşiktaş'ta da yeni stüdyolar açılmaya başlanmıştı. Bu stüdyolarının neredeyse tamamı Ermeni ve Rum'lara aitti. 1886'dan itibaren Beyoğlu'ndaki Phébus Stüdyosu'nun sahibi olan Boğos Tarkulyan, yarım asırdan uzun bir süre boyunca, hem Osmanlı döneminde, hem de Cumhuriyet'in ilk yıllarında büyük ün kazanmıştı. "Febüs Efendi" namı ile anılan Boğos Tarkulyan'ın kamerasının karşısında en azından bir defa poz vermemiş önemli bir Osmanlı şahsiyeti neredeyse yoktur.

Yervant, Kirkor ve Artin adında üç kardeş tarafından yönetilen Gülmez stüdyosu da portreler, panoramalar ve özellikle de 1880'lerin ikinci yarısında yaptıkları İstanbul manzaraları serisiyle tanınmışlardı. İlk stüdyolarını Beyoğlu, Concordia Tiyatrosu yanında açmışlardı. İlerleyen yıllarda portre fotoğrafçılığında artan rekabetle manzara fotoğraflarının bolluğu, üç kardeşin aynı firmadan geçimlerini sağlamalarını zorlaştırdı. Yervant, Artin ve Kirkor 1900'lerin başında stüdyolarını fotoğrafçı Aşil Samancı'ya devrederek ortaklığa son verdiler. Bu arada firmanın ismi de Apollon Fotoğrafhanesi olarak değiştirilmişti. Aşil Samancı, Sultan Mehmed Reşad'ın şehzadeliğinde ve saltanatında hem sivil hem üniformalı portrelerini çekmiş, ayrıca sultanın Hereke, Bursa ve Rumeli seyahatlerine fotoğrafçı olarak eşlik etmişti. Aşil Samancı tarafından çekilmiş belgesel nitelikli birçok fotoğraf yirminci yüzyılın başlarında İstanbul'da yayımlanan resimli dergi, gazete ve kitaplarda kullanılmıştır.

İstanbul'un en önde gelen portre stüdyolarından birini de Nikolaos Andriomenos önce Beyazıt'ta kurmuş, daha sonra Beyoğlu'nda da bir şube açmıştı. Kendisinin Müslüman kesimin üst tabakasından da geniş bir müşteri portföyü vardı ve Saray'la ilişki kurmayı becererek Sultan Vahideddin'e şehzadeliği döneminde fotoğraf dersleri vermişti. Diğer iz bırakan sanatçılardan Paul Vuccino, Constantin Fettel, Tancrède Dumas, Mihran İranyan, Karakaşyan Kardeşler, Kirkor Derarsen ve Garabed Pabuçyan Beyoğlu'nda; Matheos Papazyan, Antuan Zilpoşyan ve Neoklis Meraklis Beyazıt'ta, Alkibiades Nikoliadis Babıali Caddesi'nde, Theodor Vafiadis Sirkeci'de, Mıgırdiç Çobanyan Yüksekkaldırım'da faaliyet göstermişlerdi. İstanbul'un Anadolu yakasındaki stüdyolar da Üsküdar ve Kadıköy'de kümelenmişlerdi. Üsküdar'da en çok isim yapmış fotoğrafhane, Arşag Sedefçiyan'ın stüdyosuydu. Kadıköy'de öne çıkan işletmeler arasında ise Theodor Servanis'in ve Rafael Hendamyan'ın stüdyoları yanı sıra Aram Balyan tarafından işletilen Venüs Fotoğrafhanesi bulunuyordu.

1890'larda İstanbul'da adları ve yerleri tespit edilebilen bu fotoğrafhaneler dışında çok sayıda küçük stüdyo vardı. Yirminci yüzyıl başlarında, başka birçok yeni fotoğrafhane açılmıştı. 1921 yılı ticaret rehberinin meslekler bölümünde, "Fotoğrafçılar" başlığı altında, sadece İstanbul için tam 32 firma ismi sıralanmıştı. (22) Aynı ticaret rehberinde daha dikkat çekici olan bir durum da fotoğrafçılık malzemeleri satan firma sayısının on ikiye yükselmiş olmasıydı.[25] Faaliyet gösteren değişik fotoğrafçıların, günümüze kalan birbirinden ilginç ve süslü stüdyo kartları, İstanbul'un, ondokuzuncu yüzyıl fotoğraf sanatının her anlamıyla renkli bir merkezi olduğunu açıkça göstermektedir (32).

NOTES

1 John Young. *A Series of Portraits of the Emperors of Turkey, from the Foundation of the Monarchy to the Year 1815*. London : William Bulmer and Co., 1815. Önsözden alıntı : *Engravings after portraits by a Greek peasant, who displayed such proofs of natural talent as to induce the Emperor Selim to patronize him*".

2 Edhem Eldem. *İftihar ve İmtiyaz, Osmanlı Nişan ve Madalyaları Tarihi*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2004, s. 126-132.

3 Armenag Sakisian. *Pages d'Art Arménien*. Paris: Publications de l'Union Générale Arménienne de Bienfaisance, 1940, s. 99.

4 Gerald M. Ackerman. *Les Orientalistes de l'Ecole Britannique*. Paris: ACR Editions, 1991, s. 306.

5 Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama, rédigé par Daguerre, ornés du portrait de l'auteur et augmentés de notes et d'observations* (Paris: Giroux 1839); tıpkıbasım, Paris: Rumeur des Ages, 1982.

6 *Takvim-i Vekayi*, no. 186 (28 Ekim 1839), bkz Şinasi Barutçu, *Foto Konuşmaları* (Ankara: İlk Öğretim Gazetesi, 1947), 10-11; *Ceride-i Havadis*, no. 47 (15 Ağustos1841).

7 *Ceride-i Havadis*, no. 95 (17 Temmuz 1842).

8 *Ceride-i Havadis*, no. 232 (8 Haziran 1845).

9 ⅛ plaka (7x8,3 cm) 100 kuruş; ¼ plaka (8,3x10,5 cm) 200 kuruş; ½ plaka (10,5x16,5 cm) 300 kuruş olarak ücretlendiriliyordu. Astraslar ve ilanları için bkz. *Ceride-i Havadis*, no. 328 (27 Ocak 1847).

10 Alfred Cayla, *Alfred Normand, Calotypes 1851–52, Photographies d'Italie, de Grèce et de Constantinople* (Bergamo: Grafica Gutenberg, 1978); Bahattin Öztuncay, "Ernest de Caranza: Member of the Société Française de Photographie," *History of Photography 15*, no. 2 (1991): 139-143.

11 Francis Bedford, *Photographic Pictures made by Mr. Francis Bedford during the Tour of the East, in which he accompanied H.R.H. the Princes of Wales* (Londra: Day & Son, 1863).

12 Philippe Gudenus, *Vue de la Ville de Constantinople* (Paris: özel baskı, yak. 1760).

13 Henry Aston Barker, *A Series of Eight Views, forming a Panorama of the celebrated city of Constantinople and its environs, taken from the town of Galata* (Londra: Thomas Pulser & Henry Aston Barker, 1813).

14 *La Lumiére*, Avrupa kıtasında yayımlanan ilk fotoğraf dergisiydi. İlk sayısı 1851 yılı Şubat ayında çıkmış, başyazarlığını Aralık 1851'den Aralık 1860'a kadar Ernest Lacan yapmıştı.

15 *Catalogue Général des Collections des Vues Photographiques de Istanbul, Ankara, Konia, Brousse, Andrinople, Smyrne, Ephése et Environs, Panoramas et Albums. Sébah & Joaillier Photographs, A. (Agop) Iskender Succr*. İstanbul: 1932.

16 Janet E. Buerger, *French Daguerreotypes* (Chicago, University of Chicago Press, 1989), 51.

17 Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie* (Paris: Hachette, 1874).

18 Alphonse Liébert, *La Photographie en Amerique: Traité complet de photographie pratique contenant les découvertes le plus récentes* (Paris, özel baskı), 1884.

19 Bu eserlerin boyutları farklılık gösteriyordu: Markiz de Moustier ve Davud Paşa 41 x 35 santim; diğer ileri gelenlerin portreleri yaklaşık 36 x 26 santim ya da 30 x 23 santimdi. Sivillerin ve askerlerin fotoğrafları yaklaşık 30 x 23 santim boyundaydı.

20 *The Levant Herald*, İstanbul, 18 Haziran 1869.

21 Feridun Kandemir, "Febüs Anlatıyor," *Aydabir 7* (1 Mart 1936): 53-55.

22 Lütfi Simavi. *Son Osmanlı Sarayında Gördüklerim*. (İstanbul: Örgün Yayınevi, 1924; yeni basım, 2004).

23 Heinz K. and Bridget A. Henisch, *The Photographic Experience, 1839–1914: Origins, Techniques, Aspirations* (University Park, PA: Penn State University Press, 1994), 297.

24 *Temmuzun sekizinci Cuma Günü Selamlık mevki-i alisinde kılınan istial-i cinai hakkında ba irade-i seniye Hazret-i Hilafetpenahi teşekkül eden Komisyon-ı Mahsus tarafından icra kılınan tahkikatın fezlekesidir*. (İstanbul): 1905.

25 (İstanbul: Raphael Cervati, 1921).

GÖRÜNTÜLERİN GÜCÜ

Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914

Edhem Eldem

Geçen gün li-maslahatin Taksim'e gitmekliğim lâzım geldi. Beyoğlu Büyük Caddesinin üzerinde bir hanenin duvarında iki üç levha asılmış olduğunu gördüğümden ve bu misillü levhalar temaşasına merakım olduğundan yolumdan kaldım ve levhaları temaşaya başladım.

Birisi Ayasofya Câmi-i şerifinin manazarı-i dâhiliyyesi idi. Lâkin ne çare ki ikincisinin temaşasıyla evvelki lezzeti kaybeyledim. Bu levha albüm usulünde yapılmış göz göz bir şey. Mevlevî şeyhlerinden al da dondurmacı ve muhallebicilere varıncaya kadar cümlesinin tasviri mevcut. Bunlar ne ise, ya feraceli ve yaşmaklı hanımlar tesâvîrine ne diyelim? Haydi bunlar da ne ise, feracesiz, yaşmaksız İslâm hanımlarına?

Şu hâl, salâbet-i dîniyye ve asabiyyet-i Osmâniyyeme dokunmadı desem doğru bir söz söylememiş olurum. Ben bu hâl üzerine ne edeceğimi ve ne söyleyeceğimi bilemeyip durur iken asker zabitanından ve hâl ü şanına bakılır ise Mekteb-i Harbiyyeden muhrec şakirdândan bir zat gelip o da istiğrap hususunda bana refik oldu. Ben mumaileyhi kendime hem-efkâr görünce:

– Canım, hanımlar resimlerini aldırmasın denilemez, madem ki aldırıyorlar, fotoğrafın "klişe" denilen camından lüzumu kadar istinsah edildikten sonra camı sildirseler fena mı olur? deyince, orada kâtip sıfatında bulunan ve askere söylediğim şu lâkırdıyı işiten diğer bir zat, askerden evvel cevaba kalkışıp:

– Efendi birader, bu sizin dediğiniz şey bundan on sene mukaddem yapılır idi ve o zaman hanımlar resimlerini kadın fotoğrafçılara aldırırlar idi. Şimdi âlem başkalaştı. Hanımlar gelip fotoğrafçı dükkânında feraceleri atarak resimlerini alenen aldırıyorlar. Artık camı kırmağa veyahut sildirmeğe hacet kalır mı? dedi.

Evvelâ size şurasını ihtar edeyim ki ben kadınlarımızın şimdiki derece-i istitârlarını muhafazaya devam etmek iddiasında değilim. Lâkin madem ki elyevm terbiye-i umûmiyyemiz, kadınların şu hâlde olsun istitârını icbar ediyor ve madem ki şu hâlde kadınlarımızın erkeklere arz-ı dîdâr etmesi ayıp sayılıyor, bu ayıp baki kaldıkca hanımlarımızın Beyoğlu'na giderek birtakım Yunanlı ve Lehli çapkınlar içinde aşikâr resim aldırmaları ve bu resimleri köşe başlarına astırmaları, efkârımca namussuzluktur diyorum!

> Diyorum ama bu bapta hâsıl olan teessür üzerine yalnız bir "Allah ıslah eyleye!" demekle iktifa edemiyorum. Şu hâli, kemâl-i ehemmiyyetle salâbet-i dîniyye ve asabiyyet-i Osmâniyyeleri olan zevatın nazarı dikkatlerine arz eder, nâmûs-ı millî demek olan böyle bir fenalığın men-i devâmı için bir çare aranılmasını tavsiye ediyorum.[1]

1871'de, *Basiret* gazetesinin sahibi ve editörü "Basiretçi" Ali Efendi, İstanbul'un Batılı mahallesi Beyoğlu Caddesi'nde bir fotoğraf südyosunun vitrininde gördükleri karşısında hissettiği infiali bu sözlerle anlatıyordu. Ali Efendi'nin Müslüman kadınların fotoğraflarının utanmazca sergilenmesini anlatışı, bu erken tarihte fotoğrafçı reklamlarının neye benzediğini gösteriyordu. Aynı zamanda son teknolojik değişimlerin fotoğraf görüntüsünün çoğalmasına nasıl katkıda bulunduğunu, kolodyum tekniği ve albümin baskılar sayesinde nasıl ulaşılabilir hale geldiğini de ortaya koymaktaydı.

Daha da önemlisi, yaptığı betimleme, zamanın üç bellibaşlı fotoğraf türünün doğru bir envanterini oluşturuyordu: Portreler, tipler ve manzaralarla anıtlar. Bu sonuncu tür ona göre en az sorunlu olanıydı; Ayasofya'nın içini gösteren fotoğrafa hayran kaldığını belirtmişti. Ülkelerine bir ayakkabı boyacısı veya Mevlevi derviş fotoğrafıyla dönmek isteyen yabancıların rağbet ettiği bir dizi "Şark tipi" olduğu anlaşılan görüntüleri ise çok hoş karşılamamıştı. Bu türlerin ikisinin de kökleri Şark manzara, tip ve kostümlerini gösteren eski bir resim geleneğine dayanıyordu. 1870'lerde, yirmi yıl sonra patlayacak olan kartpostal döneminden önce, bunlar fotoğraf stüdyolarının bellibaşlı gelir kaynaklarından birini oluşturuyordu (1, 2).
Ancak Ali Efendi'nin asıl sorunlu bulduğu, temel türlerden biri, yani portreydi. Bütün bu Müslüman kadınların kamera karşısında poz verip sonunda da bir dükkan vitrininde sergilenmesi düşüncesi, tahammül sınırını aşıyordu.

Basiretçi Ali Efendi, portre fotoğrafının mahrem özelliğiyle kamuya sergilenmesi arasındaki gerilime değinmekteydi. Ancak sadece kadınlara –daha doğrusu Müslüman kadınlara– odaklanmıştı; dolayısıyla özel hayatla ilgili kaygısı, namuslu bir Müslüman kadınla onu görmesi haram sayılan erkekler arasındaki İslami mahrem kavramıyla sınırlıydı. "Kadınlarımız" veya "hanımlarımız" gibi, tepeden bakan ve sahiplenici ifadeler, cinsiyetler arasındaki bu ataerkil kaç-göç anlayışını daha da perçinliyordu. Ali Efendi'ye göre vitrinde sergilenenler, İslami örf ve adetlerinin dayattığı ahlaki düzene açıkça meydan okumaktaydı. Ancak Ali Efendi'nin yorum ve yakınmalarına daha yakından bakıldığında, bir dizi tutarsızlık ve zayıf nokta ortaya çıkıyordu. Öncelikle, fotoğrafçının süslü vitrinine bakan kişiler "Yunanlı" veya "Lehli" çapkınlar değil, kendisi dahil olmak üzere üç Müslümandı.

Daha da önemlisi, Ali Efendi'nin sergilenen fotoğrafları yanlış değerlendirmiş olması mümkündü. O zamanlar Müslüman Osmanlı kadınlarının, özellikle kurgulanmış olmayan, gerçek portreleri çok nadirdi.[2] Hem, portresini gördüğü kadının üzerinde Müslümanlara özgü yaşmak ve ferace yok idiyse, onun Müslüman bir kadın olduğunu nasıl anlamıştı?

Müslüman kadın portreleri zannettiği fotoğraflar aslında daha katlanılabilir bulduğu etnografik serilerin bir devamıydı. Ondokuzuncu yüzyıl turistleri, seyyar satıcı veya derviş



▲1 Mevlevi dervişler, Pascal Sébah'ın fotoğrafı, yaklaşık 1870. ÖMKK.



◂2 "Mahallebici," Pascal Sébah'ın fotoğrafı, yaklaşık 1870. Fostin Cotchen Koleksiyonu, NewYork.

▸3 Türk hanım, Pascal Sébah'ın fotoğrafı, yaklaşık 1870. ÖMKK.

fotoğraflarını anı olarak satın aldıkları gibi, ev içi sahneler, özellikle de kadın portreleri aracılığıyla, Osmanlıların özel yaşamlarını gözlemeye de davet ediliyorlardı. Bu portreler genellikle cinselliği etnografiyle birleştirerek dini veya etnik bir sınıflandırmayı izlemekteydi: Hıristiyanlar, Yahudiler, Çingeneler, Araplar ve en esrarengiz olan Müslümanlar. Bunlar için kullanılan terim *dame turque*, yani Türk hanımıydı; bu kalıp, Şark kıyafetine bürünmüş, genellikle yüzünün alt bölümü çok ince bir tülle güya kapatılmış, yanında bir nargileyle yumuşak bir koltuğa uzanmış genel bir kadın görüntüsünü akla getirirdi. Pascal Sébah (Ali Efendi'nin dikkatini çeken büyük ihtimalle onun Beyoğlu'ndaki stüdyosuydu) zengin Şark sahneleri envanterini tamamlayan bu tür fotoğraflarda uzmanlaşmıştı.[3] Ali Efendi'nin gördüğü muhtemelen, durumdan habersiz yabancıları hedef alan, yerel gayrimüslim oyuncuların ücret karşılığı peçeli kadın ve cariye kılığında poz verdiği bu kurguluanmış stüdyo fotoğraflarıydı (3).[4]

Ali Efendi, ortalama Avrupalı turistle aynı Oryantalist tuzağa mı düşmüştü? Belki de okurlarının kontrol etmesinin pek mümkün olmadığı bir iddia ortaya atarak, fotoğraftaki son gelişmelerin olası sonuçlarına karşı uyarıda bulunmaktı niyeti. Kaldı ki, iyi bir Müslüman için fotoğraflardaki hanımların gerçek kimlikleri, nasıl gözüktüklerinden daha az önemliydi. Sözde Müslüman kadınların fotoğrafları gittikçe artan miktarlarda basılıyor, şehrin Avrupai mahallesinde sergilenip satılıyordu; bu, zaten algılanan suiistimali durdurmak için hamle edilmesini gerektirecek kadar rahatsızlık verici bir gelişmeydi. Eğer namuslu Müslüman kadınlar böyle rezilce davranmaya teşvik edilirse, bu fanteziler gerçeğe dönüşmez miydi? İlerleme ve modernitenin ahlaki kurallarda bir gevşemenin habercisi olduğuna inanlar için Ali Efendi'nin makalesi tam zamanında yapılmış bir uyarıydı.



Arşiv belgeleri, gerçek Müslüman kadınların şehirdeki stüdyolara gitmesinden çok, Müslüman kadınları haremin mahremiyetinde gösteren resimlerin yaygınlaşmasından kaygı duyulduğunu göstermektedir. Kartpostallar yaygınlaştıkça, Sultan II. Abdülhamid'in (saltanatı: 1876-1909) her türlü basılı malzemeyi denetleyip sansürleme saplantısının da beslemesiyle bu tür uygulamaları yasaklama girişimleri arttı. Çoğu zaman bu yasaklar kutsal bina veya İslami referansların varlığı nedeniyle günah kabul edilen görüntülere karşı Osmanlı tabusunu da kapsıyordu. Ancak malzemenin çoğu Osmanlı hükümranlığının dışında kalan yabancı postaneler aracılığıyla dağıtıldığından bu kısıtlamaların hemen hemen hiçbir etkisi olmadı.[5]

Bu sadece değişim zamanlarına özgü bir ahlak sorunundan ibaret değildi. Endişenin altında fotoğraf görüntüsünün muazzam gelişimi ve yayılması vardı; bu yeni mecranın yaygınlaşması başka kaygılara da yol açıyordu. Sorun öncelikle nitelik değil nicelikle ilgiliydi: Kullanımı çok daha kısıtlı olan görüntüler, gittikçe herkesin ulaşabileceği hale gelmekteydi. Sonuçta Batılıların egzotikten erotiğe uzanan Şark görüntülerine karşı duydukları iştah bir yenilik sayılmazdı; asıl yeni olan, fotoğraf ve görüntülü basından ortalığı saran kartpostala kadar fotoğraf türevlerinin oluşturduğu yeni mecra sayesinde, bu görüntülerin olağanüstü düzeydeki dolaşımıydı. Ancak, bu olaya Batının egemen olduğu ve manipüle ettiği, Osmanlıların sadece fotoğrafın nesnesi olarak rol oynadığı, zaman zaman da Ali Efendi'nin sınırlamak istediği gibi çirkin sonuçlara yol açan tek yanlı bir olgu olarak bakmak doğru olmazdı. Durum bundan çok daha karmaşıktı; örneğin Ali Efendi'nin Ayasofya'nın içini gösteren fotoğraf karşısındaki hayranlığı, bu görüntünün yurtdışında ve Osmanlı İmparatorluğu'nda yayılmasına itiraz etmediğini gösteriyordu. Ancak kadınların gösterilmesi

gibi hassas bir mesele söz konusu olduğunda bile, zamanın Osmanlı hükümeti *Basiret* yazarından daha hoşgörülü bir tutuma sahipti. Aslında, hükümet, imparatorluğun imajını uluslararası arenada öne çıkartmak amacıyla yeni tekniği kabullenip benimsemişti.

Bu yeni eğilimin en iyi örneği, Osmanlı topraklarındaki yerel kıyafet çeşitliliğini yorumlarıyla birlikte tanımlayan *Costumes populaires de la Turquie* ya da Türkçe *Elbise-i Osmaniye* adlı fotoğraf levhalarından oluşan albümdür. Bu yayın, 1873'te Viyana'da düzenlenen Dünya Sergisi için hazırlanmıştı. Bu albüm derinlemesine incelenmiştir.[6] Yayın, Batılı kitlelere Doğu gelenek ve kıyafetleri üzerine denetlenmiş bir söylem sunabilmek için yeni mecranın kullanıldığı devlet destekli mükemmel bir girişim örneğidir.[7]

Bu albüm bir anlamda fotoğrafçının vitrininin resmi bir versiyonuydu, ama Oryantalist fantezi ve sahnelemenin yerini tavizsiz bir etnografik bakışa bıraktığı, evcilleştirilmiş bir versiyondu. Müslüman kadınlar, hatta bazıları örtüsüz olarak burada yer alıyordu; bunlar yine gayrimüslim oyuncular olabilirdi ama hayali odalıkların kışkırtıcı ve şehvet uyandırıcı pozlarının yerini, boş ve süsten yoksun bir odanın dümdüz uzanan ahşap kaplamasının önünde ayakta sakince duran kadın ve erkek görüntüleri almıştı. Bu değişimi Pascal Sébah'ın çektiği iki fotoğraf arasındaki çarpıcı tezattan daha iyi gösteren başka bir örnek bulmak imkânsızdır. Fotoğraflardan biri Sébah'ın bir stüdyo çalışması, diğeri de *Elbise-i Osmaniye*'den bir levhadır. Bu iki görüntü sadece aynı fotoğrafçının kamerasından çıkmakla kalmaz, tam aynı değilse bile birbirine çok benzeyen kıyafetlere bürünmüş tıpatıp aynı üç modeli gösterir. Aradaki bütün fark, poz ve duruştadır (4, 5).

Elbise-i Osmaniye Abdülaziz'in saltanatı sırasında yayımlanmıştı, buna karşılık belli türde görüntülere uygulanan sansürün çoğu, onun halefi olan II. Abdülhamid'in saltanatına rastlar. Ancak Abdülhamid de resim düşmanı değildi. Tam tersine, topraklarının fotoğraf yoluyla belgelenmesiyle saplantı derecesinde ilgileniyordu ve imparatorluğa ilişkin belli bir imajı ortaya koymak için bu tür bir malzemeden nasıl yararlanılabileceğini çok iyi biliyordu. Bu açıdan, yaklaşık 1.800 fotoğraf içeren elli kadar albümden oluşmuş birbirinin hemen hemen aynı iki dev seri çok önemlidir; bunlardan biri 1893'te Amerikan Kongre Kütüphanesi'ne, diğeri de 1894'te British Museum'a sunulmuştur. Önceleri Yıldız Sarayı'nda şimdi ise İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan 33.000 fotoğraftan oluşan 500 albümlük bir başka belge grubu da aynı derecede önemlidir.[8]

Amerikan Kongre üyesi Samuel Sullivan Cox, II. Abdülhamid'e ABD'nin Onuncu Sayımı'nı sunarak onu bu yönde teşvik etmiş olabilir, ama padişahın fotoğraf tutkusu Cox'un armağanını almadan çok önce başlamış gibi görünmektedir.[9] Suriye Valisi Ahmed Hamdi Paşa (1826-1885) 15 Şubat 1884'te Sadrazama şöyle yazmıştır:

> Velinimet-i biminnetimiz padişah-ı hakayık-agâh efendimiz hazretlerinin memalik-i mahrusa-i şahanelerinin her bir ahvaline malumat-ı mükemmeleleri müsellem olduğu gibi Suriye vilayetinde mevcut olup Avrupa ahalisinden beher sene pek çok kesanın ihtiyar-ı metaib-i seyahatle muayene ve temaşasına rağbet eyledikleri bir takım asar-ı atikanın saray-ı mualla-yı cenab-ı hilafetpenahide birer resm-i fotografileri

> bulunması malumat-ı müstahsile-i hazret-i padişahinin bir fihristi makamında fevaid ve muhsinatı müstelzim olacağı ve karin-i takdir-i âli buyurulacağı mülahazasıyla Baalbek ve Cebel-i Havran ve Ceraş ve Tedmür ve arz-ı Filistin'de bulunan asar-ı atika ile bazı ebniye-i kadime-i meşhurenin ve Kudüs-i Şerif ve Nasıra misillu Avrupaca maruf bazı kasabalarla Suriye sevahilinde kâin kasabatın ahz ettirilen fotografileri yüz levhadan ibaret olarak bir sandığa vaz olunarak Beyrut jandarma çavuşlarından Selim'e teslimen ve bunların numero ve işaretiyle esamisini mübeyyin tanzim edilen pusula dahi leffen takdim kılınmış olmağla...[10]

Paşanın sürekli olarak padişahın bilgisinden ve bir fihristten söz etmesi, imparatorluk topraklarının kapsamlı bir sayımını –imparatorluğun bir çeşit panoptikonu olarak– yapmak üzere görüntü toplama fikrinin saray yönetimi tarafından benimsendiğini ve anlaşıldığını gösteriyordu. Belge ayrıca Batılı ziyaretçilerin ilgisini çeken yer ve nesneler konusundaki bir kaygıyı da ortaya koymaktaydı. Batılı bakış, görüntü koleksiyonlarının yaratılmasında bir rehber görevi görüyordu. Ancak durum aslında karmaşık ve çelişkiliydi. Bir yandan Batının Osmanlı İmparatorluğu'na olan merakı esas olarak Oryantalist veya egzotik öğeler olarak algıladıklarına yönelikti; bunlar ise antik eserlerden kıyafet ve mimariye kadar uzanıyordu. Osmanlı bakış açısından ise asıl önemli olan, kendisini hakir gören Batılılara imparatorluğun hızla ve önlenemez biçimde modernleştiğini göstermekti.

Dolayısıyla, Washington ve Londra'ya gönderilen albümlerin *bons pour l'Occident* (Batılılara uygun) görüntülerle, gelişme ve modernleşmeyi ortaya koyan görüntülerin –okullar ve öğrenciler, hastaneler ve hastalar, kışlalar ve askeri birlikler– tuhaf bir karışımı olması şaşırtıcı değildi. *The Times*, albümleri aldıktan sonra, bu "armağanların son yıllarda Türkiye'de padişah hazretlerinin himayesinde gerçekleşen büyük ilerlemeyi gösterdiğini" belirtmişti.[11] Abdülhamid'in albümleri birçok açıdan, Osmanlıların, Batılı kitleleri imparatorluğun olumlu imgesi olarak neyi kabul etmek istiyorlarsa onunla etkilemeye çalışma çabasıyla uyumluydu. Dünya sergilerinin şatafatıyla zaten bu konuda belli bir başarı elde edilmişti ama bu çabalara büyük ölçüde Batının seçtiği kural ve konular damgalarını vurmuştu.[12] 1873 Viyana Dünya Sergisi, bu eğilimde kademeli bir değişiklik olduğunu göstermişti; çünkü burada Osmanlılar denetimi ellerine alarak daha bilimsel nitelikli bir dizi yayın yapmışlardı.[13] Abdülhamid'in armağan olarak yolladığı albümler, dünya fuarlarında önceki Osmanlı sergi ve yayınlarının bir çeşit devamı gibiydi; yurtdışında sergilenmesi pek mümkün olmayan modernleşmiş Osmanlı altyapısından görüntüler eklenmiş oluyordu. Fotoğraf albümleri biçiminde yeni bir formata geçiş kararı, Viyana sergisinden sonraki yaklaşık yirmi yıl boyunca imparatorluğun bu tür bir etkinliğe katılamaması nedeniyle de alınmış olabilirdi. [14] Belki de Chicago'da düzenlenen 1893 Dünya Sergisi, fotoğraf serilerinin, Osmanlı sergilerine paralel bir belge olarak hazırlanmasında rol oynamıştı.

Ancak uluslararası sergi ve yayınlarla yabancı kütüphanelere gönderilen elli albümlük bir takım arasında büyük fark vardı. Sergiler ve ona eşlik eden yayınlar çok sayıda ziyaretçi ve okura ulaşırken, albümlerin anlamlı sayıda bir kitleye ulaşması mümkün değildi.



▸4, 5 Mekke civarından Araplar, Pascal Sébah, yaklaşık 1872. Fostin Cotchen Koleksiyonu, New York; Medine civarından Harb'lı Kâbil erkek ve kadını ve Mekke civarından Ciyaddele kadını, Hamdy ve de Launay, *Costumes populaires*, 3. bölüm, XL. levha. Her iki fotoğraf da Pascal Sébah tarafından çekilmiş, aynı modeller ve kıyafetler kullanılmıştır ama konu tümüyle farklı şekilde işlenmiştir.

Albümler gönderildikleri 1893-1894'ten yeniden keşfedildikleri 1980'lere kadar unutuldu ve tasarlandıkları amaca hiçbir zaman hizmet edemediler.[15] Koleksiyonları incelerken, böyle bir başarısızlığın da hesaba katılması gerekir; bu durum Yıldız Sarayı'nda bir araya getirilen 33.000 fotoğraf için de geçerlidir. İmparatorluğunu bir fotoğrafçının objektifinden seyreden içine kapalı hükümdar imajı, Abdülhamid üzerine çalışan tarihçilere cazip gelse bile, aslında padişahın bu koleksiyonu düzenli veya sistematik bir biçimde kullanmış olduğu kuşkuludur.[16] Büyük olasılıkla, proje coşku ve merakla başlamış, zamanla rutine dönüşmüş, yönetilemeyecek boyutta belgenin yığılmasıyla da sonuçlanmıştı. Washington ve Londra albüm serileri, bu karman çorman yığının sadece birer örneğiydi ama biraz daha düzenli, belli bir odağa yönelik, daha yapısal bir bütün oluşturuyorlardı. Bu 33.000 görüntü arasında,


Hedjaz, Yémen, Tripoli de Barbarie.
2ème partie.
Planche XI.

sayfalar boyu, "Padişahım Çok Yaşa" yazısının önünde biteviye poz veren öğrenci fotoğrafları; birbirine benzeyen okul, kışla, hastane cepheleri; sonu gelmeyen cephane ve ateşli silah fotoğrafları vardı. Bunları karıştırmak, arada Boğaziçi, cami, padişahın atları ve yatları ile ancak biraz canlanan son derece tekdüze ve sıkıcı bir iş olmalıydı.

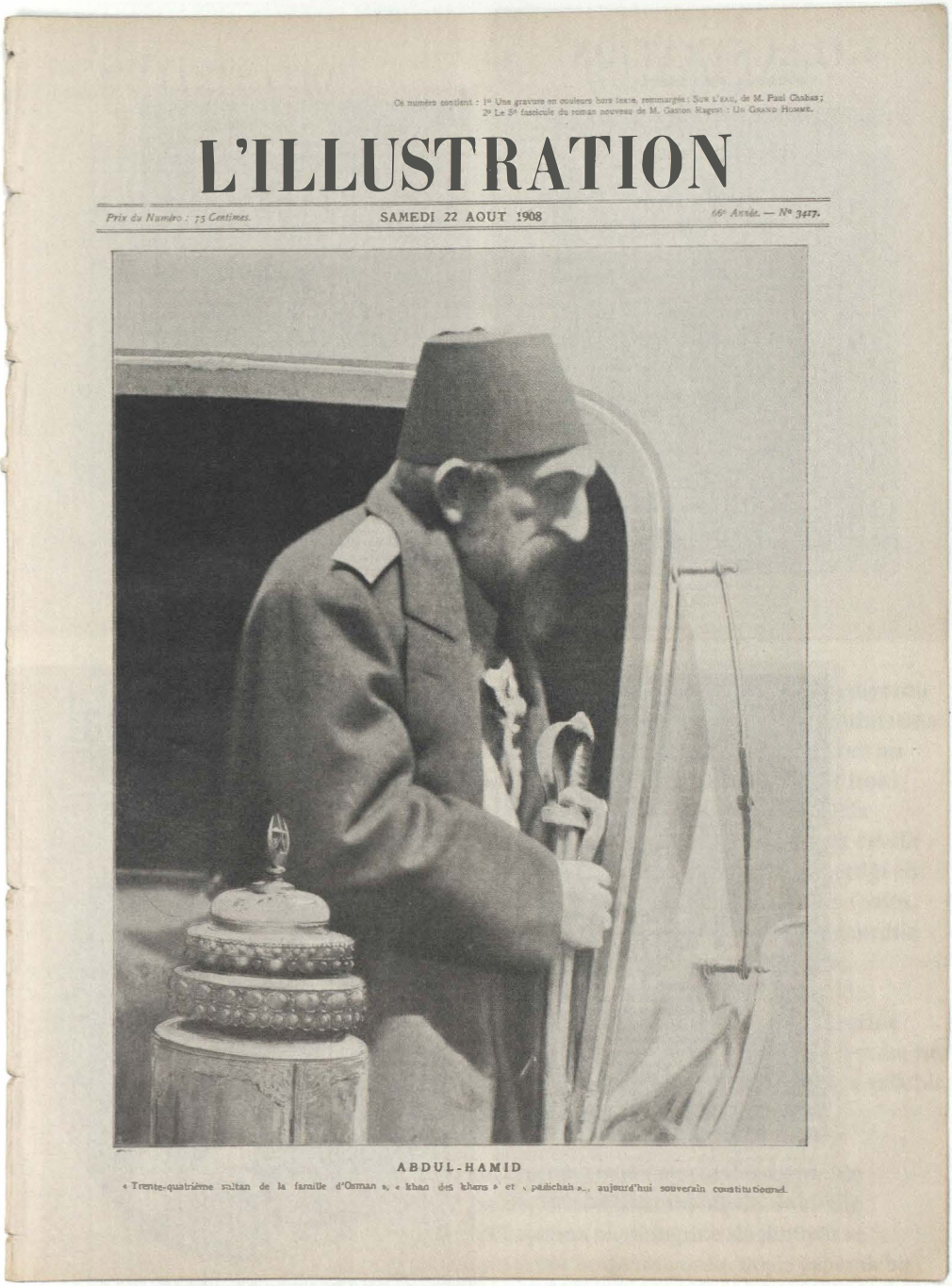
TEHLİKELİ GÖRÜNTÜLER

Bu Abdülhamid'in bir yanlış hesabı mıydı yoksa İngiliz ve Amerikan kamuoyu konuya ilgisiz miydi? Projenin başarısızlığı, aslında gerçek anlamda, derinlemesine planlanmamış olmasından kaynaklanıyordu. Abdülhamid'in fotoğraf konusundaki görüşleri çelişkiliydi. Bunları ilerleme ve istikrar belgesi olarak kullanmaya istekliydi ama dağıtımları denetlenmezse kontrolden çıkabileceklerinden de endişe ediyordu. Kendisi nasıl ateşli silah ve Amerikan yerlisi resimleriyle büyülenmişse, dikkatlice kurgulanmış ve özenle seçilmiş fotoğrafların sonunda hedeflenen kitleye ulaşabileceğine safça inanmış olabilirdi.[17]

Aslında kendi portresi başta olmak üzere bazı görüntüler hiç dolaşıma girmedi. III. Selim ve özellikle II. Mahmud'un saltanatlarından beri, Osmanlı padişahları portrelerini yaptırmaktan, çeşitli yer ve yollarla birer haşmet ve hükümranlık göstergesi olarak sergilemekten hoşlanmışlardı. II. Abdülhamid, kendi resminin herhangi bir biçimde kullanılmasını yasaklayarak veya en azından sınırlayarak bu geleneğe son vermişti.[18] Tebaasının ve topraklarının fotoğraflarını toplamaya kafasını takmış ama kendi portresinin yapılmasını istemeyen bir hükümdar çelişkisi, Abdülhamid'in bir alameti farikasıydı. Gerçekten de Temmuz 1908 Jön Türk İhtilali istibdada son vererek onu meşruti bir hükümdara dönüştürdüğünde, kamuya yönelik ilk görüntüsü aylık *L'Illustration* dergisinde "daha önce hiç fotoğrafı çekilmemiş adam" olarak yayımlanmıştı.[19] Bu o kadar istisnai bir durum olarak görülmüştü ki, derginin sonraki sayısında kapakta ihtiyarlamış Sultanın fotoğrafı yer almıştı (6).[20]

Elbette bu tam olarak doğru değildi; Abdülhamid'in fotoğrafları çekilmişti ama hepsi de sanki tahta çıkmadan öncesine aitti ve çok ender olarak yayımlanmış veya sergilenmişti. Bu tutumun sonuçlarından biri de hükümdarın daha önce çekilmiş fotoğraflarının sistematik olarak tekrarlanmasıydı. Bunların arasında özellikle ikisinin çok kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan biri 1869'da Abdullah Frères'in çektiği ciddi ifadeli bir portreydi, *L'Illustration* bunu 1876'da Abdülhamid tahta çıktığı sırada kapağında kullanmıştı. Daha da eski bir tarihe ait olan ikincisi ise, Londra'da 1867'de, Abdülaziz'in Avrupa seyahati sırasında ünlü fotoğrafçılar William ve Daniel Downey tarafından çekilmişti. Bu portrenin avantajı, yirmi beş yaşındaki şehzadenin pek genç gözükmemesi ve bütün üniforma ve nişanlarıyla poz vermiş olmasıydı. Padişah olduktan sonra hemen hemen hiç gözükmediğinden, Fransız *Petit journal*'ın 1897'deki renkli kapağında olduğu gibi, otuz yıl sonra bile bu zamansız fotoğrafları kullanmak kolaydı (7, 8, 9, 10).[21]

Abdülhamid'in kendi görüntüsü konusundaki isteksizliği, ironik olarak basını bu yokluğu kapatmak üzere yaratıcı yollar bulmaya itmişti. 1897'de *Petit journal* eski bir portreyle yetinerek hükümdarın yaşından otuz yılı silip atmıştı ama, *L'Illustration* daha da yaratıcı davranmıştı: Ertesi yıl kapağında aynı eski fotoğrafa dayalı bir çizim yayımladı, ama gövdeye bacaklar ekleyerek Abdülhamid'i Alman İmparatoru II. Wilhelm'in koluna girmiş olarak gösterdi. Bu çizime Almanya ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki yakınlaşmaya gönderme



Ce numéro contient : 1° Une gravure en couleurs hors texte, remmargée : Sur l'eau, de M. Paul Chabas ; 2° Le 5e fascicule du roman nouveau de M. Gaston Rageot : Un Grand Homme.

L'ILLUSTRATION

Prix du Numéro : 75 Centimes. SAMEDI 22 AOUT 1908 66e Année. — N° 3417.

ABDUL-HAMID

« Trente-quatrième sultan de la famille d'Osman », « khan des khans » et « padichah »... aujourd'hui souverain constitutionnel.

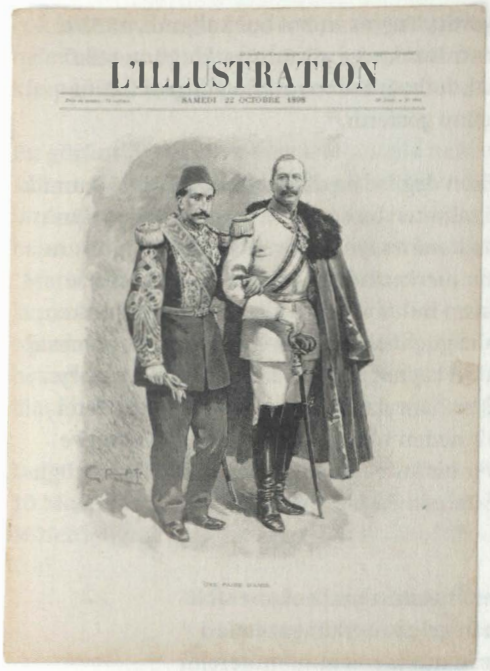
▲6 Abdülhamid, *L'Illustration*, no. 3417, 22 Ağustos 1908. EE.

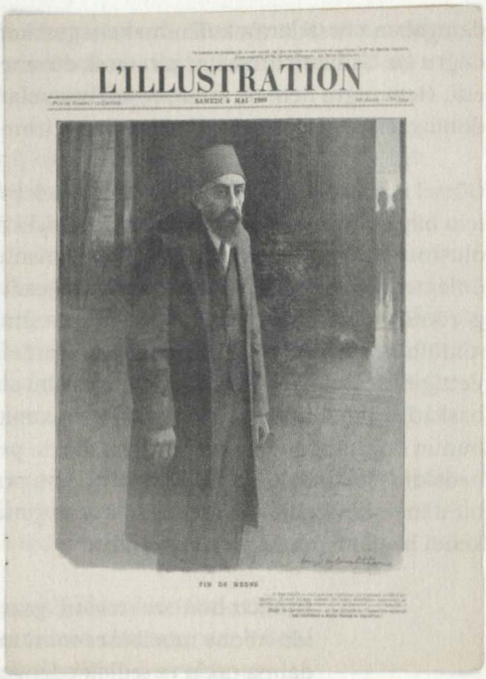

L'ILLUSTRATION
JOURNAL UNIVERSEL
SAMEDI 9 SEPTEMBRE 1876


ABDULLAH FRERES, PHOT


W. & D. DOWNEY
PHOTOGRAPHERS
57 & 58 ELBURY STREET
LONDON S.W.


Le Petit Journal
SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ
Huit pages : CINQ centimes
DIMANCHE 24 FÉVRIER 1897
ABDUL-HAMID KHAN
Souverain de l'Empire ottoman





◂7 Şehzade Abdülhamid, fotoğraf Abdullah Biraderler, 1869. ÖMKK.

◂8 Abdülhamid'in aynı portresi *L'Illustration*'da kullanılmıştır, no.1750, 9 Eylül 1876, EE. Özgün fotoğraftaki sarkık kollu pozun tekdüzeliğini kırmak için kolların pozisyonu değiştirilmiştir.

◂9 Şehzade Abdülhamid, fotoğraf W. & D. Downey, Londra, 1867. ÖMKK.

◂10 Aynı portre *Le Petit journal*'de kullanılmıştır, no. 327, 21 Şubat 1897, EE.

▴11 "İki Arkadaş," Abdülhamid ve II. Wilhelm, *L'Illustration*'un kapağı, no. 2904, 22 Ekim 1898. EE.

▴12 "Bir Saltanatın Sonu," Abdülhamid'in 27 Nisan 1909'da tahttan indirilişi, *L'Illustration*'un kapağı, no. 3454, 8 Mayıs 1909. EE.

yapan "İki Arkadaş" şeklinde alaycı bir yazı eşlik ediyordu (11).[22] Abdülhamid'in kendi görüntüsünün kullanılmasına sınır getirerek, istemeden çok daha farklı ve yaratıcı bir mecranın gücünü tahrik etmesinde kesinlikle bir ironi –hatta bir çeşit ilahi adalet– vardı. Sonunda 1909'da tahttan indirildiğinde, *L'Illustration*'un kapağında devrik müstebitin "Bir Saltanatın Sonu" yazısının eşlik ettiği ahı gitmiş vahı kalmış, kambur bir çizimi yer almıştı. Çizim, padişaha tahttan indirildiğini bildirmek üzere huzuruna çıkan komitenin bir üyesinin yaptığı betimlemeye dayanıyordu ve bu tanım da dergide yer almaktaydı: "Telaş ve heyecanını eleveren bir dikkatsizlikle üzerine geçirdiği sivil bir kıyafet giymişti. Elleri biraz titriyordu; her zamankinden daha da kamburlaşmış omuzları ona ezik bir hava veriyordu..." (12).[23]

Fotoğrafının kullanılmasını neden yasakladığını hiç açıklamadığı halde, II. Abdülhamid büyük ihtimalle portresinin özel hayatına ait olduğunu düşünüyor ve kamuyla paylaşmaktan hoşlanmıyordu. Böyle yaparak bir hükümdarın kamusal imaj ve prestijinin kilit öğelerinden birinden, yani tasvir-i hümayundan vazgeçmiş oluyordu.[24] Ama kamusal alandan görüntüsünü çekmesine rağmen, medyayı daha soyut biçimlerde de olsa kendi varlığıyla

damgalama fırsatlarını kullanmaktan geri kalmıyordu. Tuğrasını bol bol kullandı, 1883'e doğru ise Osmanlı armasını yaratarak düzene soktu. Bunlar ise görüntü yokluğunu telafi etti. Hem tuğra hem de arma, çeşitli mecralarda Abdülhamid döneminin simgesi haline dönüşerek padişahın görsel alanı ele geçirme gücünü gösterdi.[25]

Görsel alanın ele geçirilmesi -ele geçirmek mümkün değilse de denetlenmesi- Abdülhamid için büyük öneme sahipti. Kendi portresiyle ilgili takıntısı bu sorunun yalnızca bir yönünü oluşturur; diğeri de kartpostal ve kitap aracılığıyla haram sayılan görüntülerin yayılmasını önleme konusundaki endişesiydi. Bu mücadelenin merkezinde basın, özellikle de söz ve görüntünün müthiş gücünü birleştiren resimli basın bulunuyordu. Albümleri tartışılırken, Abdülhamid'in sık sık görüntülerin sözlerden daha güçlü olduğunu ve hepsinin birer mesaj ilettiğini söylediğine değinilir.[26] Aslında bu alıntının kaynağı dolaylıdır: Padişahın mabeyn başkâtibi Tahsin Paşa, 1930'larda yayımlanan Yıldız hatıralarında bundan söz eder. Gerçi bunun doğruluğundan kuşku duymak için pek bir neden yoktur; "bir resim bin kelimeye bedeldir" şeklindeki halk deyişi fotoğrafın popüler bir kitle iletişim aracı haline dönüştüğü bir dönemde özellikle anlamlıydı. Ancak gene de Tahsin Paşa'nın aktardığı bu anekdot, kendi bağlamı içinde ele alınmalıdır:

> Hünkâr bunlara (resimli gazeteler, mecmualara) çok meraklı idi. Abone mûcibince muntazaman gelen mezkûr gazeteleri daima takip ve tedkik eder ve bazen münderecâtını mütercim beylere tercüme ettirirdi. Kaç defa kendisinden aynen şu sözleri işittim: "Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sahifelik yazı ile ifade olunamayacak siyasi ve hissi manaları telkin eder. Onun için ben tahriri münderecâtlarından ziyade resimlerinden istifade ederim."[27]

Bu sözler, paşanın hatıratında padişahın Yıldız'daki son derece mütevazı çalışma mekânını tarif ettiği bir pasajı izliyordu; bu mekân, üzeri "Avrupa'nın büyük şehirlerinde çıkan haftalık aylık resimli gazeteler, mecmualarla" dolu bir çalışma masasından oluşuyordu. Abdülhamid'in onlara eşlik eden makalelerden çok daha güçlü bulduğu resimler işte bunlardı. *L'Illustration* ve *Le Petit journal* gibi dergiler, padişahın resimleriyle oynamak ve onları tahrif etmekte özgür olsalar bile, bu aslında buzdağının sadece görünür ucuydu. Bu tür görüntüler gayet hassas konulara dokunarak çok daha rahatsız edici bir hal alabiliyordu. Resimli basında yayımlanan bazı fotoğraf, gravür ve yorumlar, imparatorluğa ilişkin gayet olumsuz izlenimler yaratabiliyordu; Abdülhamid de bunu topraklarında sürdürmeye çalıştığı rejimin temellerine yönelik bir tehdit olarak algılıyordu.

Resimli basının ne kadar tehdit edici olabileceğini gösteren en iyi örneklerden biri, 1903'te Avrupa'nın resimli gazete ve dergilerinde aniden patlayan ve hızla yayılan "kesik kafa" görüntüleridir. En çarpıcı örneği, Fransız resimli basınının amiral gemisi ve imparatorlukta en iyi bilinen dergi olan *L'Illustration*'un 28 Şubat 1903 tarihli sayısının kapağıydı. Kapakta, bir fotoğraftan aktarıldığı belli olan büyük gravürde, bir çeşit üniforma giymiş fesli altı adam gözüküyordu. Bunlar kameranın karşısında, tüfeklerini kaldırmış, ayakta duruyorlardı. Görüntünün odağında, üzerinde üç kanlı, kesik kafanın sergilendiği bir kaide duruyordu. Üstteki başlıkta "Makedonya'daki Olaylar" deniyordu, altta ise bu korkunç görüntünün

çok katmanlı bağlamını ortaya koyan ayrıntılı bir resimaltı vardı: "Paris'ten 40 saat uzakta neler oluyor. Fotoğrafçıda: Türk jandarmaları ve ganimetleri – Selanik ve Manastır'daki kitapçılarda sergilenen sayısız fotoğraftan birinin röprodüksiyonu."[28]

Bu görüntüye başarılı ders kitaplarıyla nam salmış olan Fransız tarihçi Albert Malet'nin kaleme aldığı, Makedonya'da patlak veren büyük bir ayaklanma üzerine yazılmış uzun bir makale eşlik ediyordu (13). Malet, bölgede ihtilalcilerin ve Osmanlı birliklerinin başvurduğu büyük şiddeti anlatırken kapaktaki görüntüye sadece laf arasında değiniyordu: "Manastır'da insan, bu vesileyle Tanrı bilir nereden ödünç alınmış temiz üniformalarla Türk jandarmalarının, korkunç şekilde kesilmiş kafalarla kaplı bir masanın etrafında muzaffer bir edayla poz verdikleri fotoğraflardan satın alabilir."[29] Mesaj açıktı ve şok yaratması hedefleniyordu. Uygarlıktan sadece kırk saat mesafede barbarlık öyle bir sıradanlığa ulaşmıştı ki, dükkân vitrinlerinde sergilenen bir anı nesnesine dönüşmüştü.

Doğal olarak bu görüntünün yayımlanması Osmanlı yönetiminde bir heyecan yaratmıştı.[30] 10 Mart 1903'te, Abdülhamid'in Mabeyn başkâtibi Tahsin Paşa, Rumeli Vilayetleri Müfettişliğine yazarak konunun araştırılmasını istedi:

> Paris'te tab ü neşrolunan İlüstrasyon gazetesinin Makedonya Vukuatı sernamesi altında bir resmi havi olan nüshası leffen irsal-i savb-ı vala-yı asafaneleri kılındı. Resm-i mezkûrun musanna ve müretteb bir şey olduğu arz ü beyan olunur ise de mukaddema bu yolda bazı fotografilerin Selanik ve Manastır'daki kitapçı dükkânlarında mevki-i füruhta konulmuş olduğu cümle-i maruzattan olmasına nazaran şayet oralarda bulunan kitapçı dükkânlarında böyle bazı resimler satılmakta ise bunun men'iyle beraber hakikat-i keyfiyetin arz ü işarı irade-i seniye-i hazret-i hilafetpenahi icab-ı âlisinden olmağla...[31]

Olay *L'Illustration* ile sınırlı kalmadı. Daha bir gün önce, ikinci sınıf bir resimli dergi olan *La Vie illustrée*, aynı görüntüyü, üstelik özgün fotoğrafı kullanarak basmıştı. *La Vie illustrée, L'Illustration*'u da geçerek aynı tarzda iki korkunç görüntü daha yayımlamıştı (14, 15). Bunların başlığı ve resimaltları daha da saldırgandı ve Abdülhamid'e yönelik kişisel suçlamalar içeriyordu: "Majesteleri Abdul-Hamid'in subayları, astsubayları, askerleri ve jandarmaları, işkence ettikleri kurbanlarının kafalarıyla poz verirken" ve "Makedonya'da Türk Mezalimi –Cinayetin Boş Gururu."[32] Hemen ardından Abdülhamid yönetimi, bu kez 15 Mart 1903 tarihli *Berliner Illustrirte Zeitung'da* yayımlanan aynı korkunç kötü reklamın bir başka örneğiyle karşı karşıya geldi.[33] Alman gazetesi iki hafta geç kalmıştı ve en azından kesik kafalar kapakta yer almıyordu (16). Makale Fransa'da yayımlanana benziyordu; "Makedonya mezalimi"ne atıfta bulunuluyor ve Türk askerlerinin, kurbanlarının kafalarını doldurdukları torbalarla soluğu ilk fotoğrafçıda aldıkları, "vahşetlerinin kanlı kanıtı ve süs nesnesi olarak bunları sergileyip kaydettikleri" anlatılıyordu.[34] Avrupa'nın her yerinde muhtemelen başka örnekler de vardı; Edirne valisi bu tür görüntülerin Sankt Peterburg'da yayımlanan *Novoye Vremya*'da da çıktığını bildirmişti.[35] Albert Malet, 1904'te *Le Tour du monde*'da yayımladığı Eylül 1902'deki Makedonya gezisi anılarından söz ederken de bu



L'ILLUSTRATION

Prix du Numéro : 75 centimes. SAMEDI 28 FÉVRIER 1903 62e Année — N° 3131.

LES ÉVÉNEMENTS DE MACÉDOINE

CE QUI SE PASSE A 40 HEURES DE PARIS

Chez le photographe : gendarmes turcs et leurs trophées. — Voir l'article, page 16.

Reproduction d'une des nombreuses photographies exposées chez les libraires de Salonique et de Monastir.

▲ 13 "Paris'ten 40 saat uzakta neler oluyor," *L'Illustration*'un kapağı, no. 3131, 28 Şubat 1903. EE.



Numéro 228 — 27 Février 1903

LA VIE ILLUSTRÉE

LES ATROCITÉS TURQUES EN MACEDOINE — DEVANT L'OBJECTIF

GROUPE DE SOLDATS TURCS POSANT, CHEZ LE PHOTOGRAPHE, AVEC LES TÊTES DE LEURS VICTIMES

▲ 14, 15 (sayfa 124) "Makedonya'daki Türk mezalimi – kamera karşısında. Bir grup Türk subayı, kurbanlarının kafalarıyla fotoğrafçıya poz veriyor"; "Makedonya'da Türk mezalimi – Cinayetin 'Boş Gururu'. Majesteleri Abdülhamid'in subayları, astsubayları, askerleri ve jandarmaları işkence ettikleri kurbanlarının kafalarıyla poz verirken"; kapak ve 335. sayfa, *La Vie illustrée*, no. 228, 27 Şubat 1903. EE.



fotoğraflardan birini yayımlamıştı.[36] Aynı yıl Amerika Birleşik Devletleri'nde iki Bulgarın Makedonya sorunu üzerine yayımladığı bir kitabın kapağında ve başlık sayfasında da bu tür bir fotoğraf kullanılmıştı.[37]

Bu görüntülerin harekete geçirmeyi amaçladığı siyasal güç, özellikle *La Vie illustrée*'de yayımlanan metinde açıkça ortaya çıkıyordu. Derginin yazı işleri müdürü Henri de Weindel'in kaleme aldığı makale, Abdülhamid'e karşı şiddetli bir saldırı niteliğindeydi ve birliklerinin Makedonya'da sivil halka karşı işlediği zulüm nedeniyle onu doğrudan suçluyordu. Şiddet ve işkence sahnelerini ayrıntılarıyla anlattıktan sonra, bu cinayetlerin inkâr edilemez kanıtları olarak görüntülere değiniyordu:

> Ve işte belgeler burada: Hikâye yayımlamıyoruz, anekdotlar yayımlamıyoruz, edebi tasvirler yayımlamıyoruz, *fotoğraf getiriyoruz*. Ve gerçekten de bunların gözler önüne serdiği görüntü, dünyanın bütün anlatımlarından daha değerli, çünkü Babıali gerçekliklerini inkâr edemez; bir fotoğraf yalan söyleyemez. Bu fotoğraflar Eylül ve Aralık 1902 arasında çekildi; padişahın polisi bunların varlığını haber alır almaz bütün fotoğrafları yok ettirdi -ancak yeterince hızlı davranamadıklarından çok az sayıda baskıları yok olmaktan



Vor St. Peter am Tage des Papstjubiläums.



Zum Jubiläum des Papstes.

Rückkehr von der Feierlichkeit. Abeniacar, phot.

Mazedonische Greuel.

Während rührige Friedensfreunde von der Gründung des Friedens-Propaganda-Hauses in Monte-Carlo beinahe, während täglich tausend Diplomaten-Köpfe und von den Leitartikler an der Lösung der mazedonischen Frage arbeiten, dauern die „mazedonischen Greuel" ungestört fort. Die blutige Hand der Türken lastet schwer auf den Mazedoniern, um einen etwaigen Aufstand, den die Pforte in jedem Frühjahr fürchtet, im Keim zu ersticken. An der Grenze herrscht Kriegszustand. Die bulgarischen Banden bekämpfen die türkischen Soldaten, die sich dafür in grausamer, oft bestialischer Weise an den wehrlosen Dorfbewohnern, die man der Unterstützung der bulgarischen Banden beschuldigt, rächen. Die Berichte über die Grausamkeiten der türkischen Soldaten lassen einem das Blut in den Adern erstarren und treiben dem zivilisierten Abendländer die Schamröte in die Wangen. Einem Bauer, der sich der Plünderung seiner ergiebigen Habseligkeiten widersetzte, ergriffen die Schergen, banden ihn mit dem Oberkörper auf ein Reisigbündel und steckten dieses in Brand. Als der Aermste, rasend vor Schmerzen, heulend aufsprang und davonlaufen wollte, umgab man ihn mit einem Kranz von Bajonettspitzen, die ihn zurücktrieben. Dann schleppten die uniformierten Henker die Frau und die Töchter des Gefolterten herbei, peinigten sie vor den Augen des Sterbenden und schnitten ihnen schließlich die Köpfe ab. Es wird behauptet, daß solche Szenen, wie der widersprechenden Berichte der Pforte, die die Soldaten des Sultans als sanftmütige Lämmer darstellen, an der Tagesordnung sind. Man greift sich unwillkürlich an den Kopf und fragt sich, ob solche Geschehnisse in unserer Zeit der vielgepriesenen Humanität, wenige hundert Meilen von den großen Kulturzentren entfernt, möglich sind. Aber die Photographie lügt nicht und es liegen Photographien vor, Bilder, die wie mit tausend Zungen schreien und eine ganze Welt aufrütteln sollten. Die türkischen Soldaten haben die abgeschnittenen Köpfe ihrer Opfer in Säcke gepackt und zum nächsten Photographen geschleppt, wo sie sich aufnehmen ließen und die blutigen Beweise ihrer Bestialität als dekorativen Schmuck verwendeten. Ein anderes, schauerliches Bild zeigt den Leichnam eines Mannes inmitten zum Nikolos; die Türken haben diesen Bauern ermordet, weil er sich weigerte, sein Haus plündern zu lassen. Der Leichnam ist mit unzähligen Hieb- und Stichwunden bedeckt, der rechte Arm abgehauen. Die Dulden, die die mazedonische Grenzbevölkerung zu erdulden haben, sind entsetzlich. Tausende flüchten nach Bulgarien, wo sie bittere Not leiden, doch vor den türkischen Horden in Sicherheit sind.



Die türkische Schreckensherrschaft in Mazedonien.

Türkische Soldaten beim Photographen und den Köpfen ihrer Opfer posierend.

▲16 "Makedonya Mezalimi. Türklerin dehşet saltanatı. Türk askerleri kurbanlarının kafalarıyla fotoğrafçıda poz veriyor," *Berliner Illustrirte Zeitung* 12, no. 11, 15 Mart 1903, sayfa 163. EE.

> kurtuldu. Dünyada ne kadarı dolaşıyor? Beş veya altı, en fazla on. Çok büyük zorluklarla bunları ele geçirmeyi başardık, burada en tipik olanları yayınlıyoruz.[38]

De Weindel'in söylemi, foto muhabirliğinin büyük bir hızla geliştiği o yıllara özgü bir görüşü benimseyerek fotoğrafı gerçeğin kendisi olarak tanımlıyordu. Üstelik, de Weindel'in fotoğrafların "dünyanın bütün anlatımlarından daha değerli" olduğu yolundaki iddiası, Abdülhamid'e sık sık atfedilen düşünceyle de uyuşuyordu. Gerçekten de Osmanlı kayıtları, 28 Şubat 1903'te, *La Vie illustrée*'nin yayınından bir gün sonra ve *L'Illustration*'un piyasaya çıktığı gün, hükümetin kendisini zor duruma düşüren bu fotoğrafların peşine düştüğünü gösteriyordu. Ancak bu dergilerden arşivlerde ilk söz edilişi on gün sonradır. Bu durum, Osmanlı hükümetini harekete geçirenin görüntülerin yayımlanması değil, saraydan gönderilen bir emir olduğu anlamına gelir. Sarayın aldığı bilgiye göre "Makedonya hazelesinden bazıları Bulgar eşkiyasının maktu kafaları bir masa üzerinde polis ve jandarmalar etrafında olduğu halde alınmış fotografilerini teşhire" kalkışmışlardı. Başka bir deyişle, Osmanlı hükümetinin görüntülerin yok edilmesi için giriştiği hareket, başlangıçta bunların muhtemelen fotoğrafçı dükkanlarında sergilenmesi ve satılmasından kaynaklanmıştı.

Rumeli Müfettişliğine konuyu inceleme emri verilmişti; emre, tahmin edileceği gibi "bu yoldaki rivayat ve neşriyat erbab-ı mefasidin tasniat-ı habasetkâranesinden ibaret olarak külliyen hilaf-ı hakikat" olduğu yönünde bir yorum eşlik ediyordu.[39] Cevap ertesi gün geldi:

> [1890-1891'de] Faik Paşa vali ve Mehmed Paşa Jandarma kumandanı iken Görice'de italf edilen Yunanlı eşkıyanın ser-i maktuları Manastır'a getirilerek jandarma ve polis ile birlikte fotoğrafları alınmış ve bundan mevcut olan fotoğraflarla camının zapt ü imha edilmiş olduğu Manastır vilayetinden cevaben bildirilmiş olmağla diğer mahallerde de tahkikat-ı lazime icra edilerek böyle fotoğraflar var ise camlarıyla beraber toplattırılıp imha edilmesinin lazım gelenlere tebliğ kılındığı maruzdur.[40]

Anlaşılan de Weindel, gazetesinin yok edilmemiş birkaç fotoğrafı ele geçirdiğini iddia ederken gerçeği söylüyordu. Bunun somut bir kanıtı da, günümüze kadar gelmiş olan üç albümin baskıydı; bunlardan ikisi basında yayımlanan fotoğraflara tam olarak uyuyordu (17-19).[41]

Bu fotoğrafların Avrupa kamuoyunda yarattığı etkiyi tahmin etmek zor değildir. Asıl sorun fotoğraf tarihinin bu ilginç olayının nasıl geliştiğini anlamaktır. De Weindel'in ortaya çıkarmaya bu kadar hevesli olduğu gerçek neydi? Yaptığı yazışmalarda Osmanlı yönetimi bu görüntülerden sürekli olarak hainane ve fesat dolu uydurmalar olarak söz ediyor, bunların bir şekilde sahte olduklarını ima ediyordu. Özgün fotoğrafların konusuna ilişkin bir kuşku yoksa da bunların kurgulanmış olmaları mümkün müydü? Yetkilileri birbirine katan panik havası, bu resimlerdeki tek kurgu unsurunun adamların verdiği poz ve stüdyo dekorundan ibaret olduğunu çok iyi bildiklerini gösteriyordu. Üstelik, özellikle eşkıyaların kafalarını

keserek bunları ganimet ve zafer nişanesi veya idam kanıtı olarak kullanma geleneği, Osmanlı topraklarında çok eskiye dayanıyordu.[42] Bu korkunç adetin hâlâ yaşadığının kanıtları bu olaylardan sadece birkaç yıl önce 1896'da yapılan diplomatik yazışmalarda bulunabilir. Yunan sefareti, Manastır'daki yerel yetkililere başvurarak, Çanaka adlı eşkiyayı öldürenlere vaad edilen ödülü isteyen Mako Fatzulari adlı birinin talebini ulaştırdığında, ödülün ancak eşkiyanın kesik başı teslim edilirse verilebileceği ve Fatzulari'nin ise bunu yapmadığı gerekçesiyle bu istek geri çevrilmişti.[43] İstenen kanıtın gerçek kesik başlardan fotoğrafa dönüşmesi kuşkusuz bir yenilik sayılabilir.

Ancak diğer tarafta da bazı tutarsızlıklar söz konusuydu. Bu görüntülerin Avrupa resimli basınında hemen hemen aynı anda ve bu kadar yoğun bir şekilde kullanılması, bir süreli yayından diğerine ulaşan zincirleme etkinin sonucu olabilirdi, ama Batı kamuoyunu bölgede işlenen cinayetlerin somut kanıtlarıyla bombardımana tutmak isteyen Makedonyalı özgürlük savaşçıları veya destekçilerinin ortak çabası olması da muhtemeldi. Ancak Manastır'dan gelen raporlara göre, fotoğrafların tarihleri konusunda on yıllık bir fark vardı. Osmanlı yetkililerinin bu fotoğrafların niteliği konusunda yalan söylemek için her türlü nedeni olsa bile, bunları on yıl geriye atmaları için bir neden yoktu. Dolayısıyla 1902'de dolaşıma giren görüntülerin aslında 1890'lardan kalmış olması mümkündü. Bu durum görüntüleri daha az korkunç hale getirmese bile, siyasal koşulları önemli ölçüde değiştiriyordu.

Bir başka kafa karıştırıcı öğe daha vardı. Krizin başlamasından yaklaşık bir ay sonra, Selanik'teki yetkililer üç yüz elli kesik baş fotoğrafından oluşan bir stok ele geçirdi. Suçlanan kişi, aynı zamanda fotoğraf malzemesi de satan Bader adında bir Alman saatçiydi.[44] Görüntülerin baskılarını Almanya'dan sipariş ettiğini de itiraf etmişti. Fotoğraflar, "Makedonya komitelerinden iki kişinin re's-i maktularını ve bir kişinin ber hayat olarak şeklini havi" olarak tanımlanmıştı (20).[45] Jandarma ve askerler yok olmuştu; pekiyi bir sivil olduğu anlaşılan "ber hayat kişi" kimdi? Cevap, Malet'nin 1904 seyahatnamesindeki bir başka görüntüde yer alıyordu. "Selanik'teki istasyon dükkânlarında satılan bir Makedonya kartpostalı" şeklinde bir resimaltıyla yayımlanan bir resim, bir kartpostalın iki yüzünü gösteriyordu. Resim tarafında sakallı bir adam, yine sakallı iki kesik kafanın arkasında duruyordu.[46] Kartpostaldaki yazıları okumak zordu ama neyse ki Selanik'teki Makedonya Mücadelesi Müzesi'nde kartpostalın bir örneği bulunmaktadır.[47] Yayıncının "G. Bader, Selanik" olarak verilen adı, bunun 1903'te el konulan kartpostallardan biri olduğunu göstermektedir. Resimaltı da sahneyi tanımlamaktadır: "Makedonyalı eşkiyalar. 1899 Simotta vakası." O tarihte Karalivanos çetesi, Simotta adında Selanikli bir tüccarı kaçırarak hane halkından üç kişiyi öldürmüştü. Simotta kırk gün esir olarak kaldıktan sonra, çeteden birinin ihbarı sayesinde kurtulmuş ve çetenin bazı üyeleri de öldürülerek kafaları kesilmişti.[48] Kartpostal bu kesilen kafaları gösteriyordu –büyük olasılıkla devletin korkunç ve amansız adaletinin güven verici bir ifadesiydi bu. Ancak resimde kendisi de eşkiyayı andıran canlı bir insanın da bulunması şaşırtıcıydı. İbret olsun diye poz vermeye zorlanan hayatta kalmış eşkiyalardan biri miydi, yoksa çeteden firar edip ihbarda bulunan kişi mi?

Sır perdesi bugün de devam etmektedir. De Weindel'in "bir fotoğraf yalan söyleyemez" şeklindeki iddiasına rağmen, bu fotoğrafların kesin anlam ve koşullarını belirlemek mümkün görünmemektedir. Kesik kafaların yanında poz vermek, kuşkusuz stüdyo fotoğrafçılığının bir alt türü olarak popüler hale gelmişti. Bunun nedeni, gösterdikleri





cesaretin bir nişanesini veya düşmanlarının nasıl yok edildiğini göstermek isteyen asker ve eşkiyaların "itmesi" miydi? Yoksa taşra fotoğrafçılarının tanıtım tekniklerine çok şey borçlu olan tüketici talebinin "çekim gücü" müydü? Büyük olasılıkla iki unsur da birbirini besleyerek, yenilikle pornografi arasında bir yerde duran, bireysel katılımcıdan yerel alıcıya uzanan bir piyasa yaratmıştı.

Ne kadar rahatsız edici olursa olsun bu fotoğraflar on yıl kadar belli bir ortamda usulca işe yaramış, yerel halkın ihtiyaç ve beklentilerine sunulmuştu. Dışarıdakiler – özellikle yabancılar, ama aynı zamanda imparatorluğun başkenti ve diğer vilayetlerinde yaşayanlar– bu konuda önemsiz bir rol oynamıştı. Evet, Makedonya Mücadelesi Müzesi'ndeki kartpostal (büyük bir zevk örneği olarak) bir Fransız tarafından Marsilya'daki "sevgili (kız) yeğenlerine" gönderilmişti, ama bu tür belgelere Osmanlı toprakları dışında son derece nadir rastlanması turistler için popüler ve alışılmış bir mal olmadıklarını göstermekteydi.[49] Ancak doğru zamanda tek bir sızma, Avrupa'nın başlıca resimli dergilerinde kesik kafalarla poz vermiş Osmanlı jandarması resimlerinin birden patlamasına yol açmıştı. Araştırmacı bir Fransız gazetecinin (belki de Avrupa'daki jeopolitik

▲ 17, 18, 19 Makedonya fotoğraf stüdyolarında kesik kafalarla poz veren Osmanlı asker ve jandarmalarının albümin baskı üç fotoğrafı. Soldaki fotoğrafın, tıpkı *Berliner Illustrirte Zeitung*'un iç sayfasındaki fotoğraf gibi, *L'Illustration* ve *La Vie illustrée*'nin kapaklarındaki resimlerin kaynağı olduğu görülüyor. Ortadaki fotoğraf, *La Vie illustrée*'de ve ertesi yıl Albert Malet'nin *Tour du Monde*'daki makalesinde basılan fotoğrafla aynı. Üçüncü fotoğrafın basında yayımlanmadığı anlaşılıyor. Sinan Kuneralp Koleksiyonu, İstanbul.

▶ 20 "Makedonyalı eşkıyalar.1899 Simotta vakası," G. Bader tarafından yayımlanmış kartpostal, Selanik, 26 Ekim 1901 tarihli, aynı gün postaya verilmiş.Makedonya Mücadelesi Müzesi, Selanik, Fotoğraf Arşivi, Papayoannu Koleksiyonu, 57616.





eğilimlerin etkisiyle) ve aşırı hevesli bir yerel yönetimin ortak çabası, bu fotoğrafların niteliğini değiştirmişti. Yerel şiddet ve bir tür erkeklik iddiasının kurgulanmış bir anısından, ciddi bir siyasal çatışmanın hakiki kanıtı konumuna terfi etmişlerdi. Abdülhamid'in resimlerin gücü konusundaki sözü kulağa hiç bu kadar doğru gelmemişti.

EHLİLEŞTİRİLMİŞ GÖRÜNTÜLER

Yabancı basındaki kesik kafalar imparatorluğun ve hükümdarının itibarına ciddi zarar verebilirdi. Görüntülerin, her türlü manipülasyona açık, gayet tehlikeli bir silah oldukları kanıtlanmıştı. Dolayısıyla Abdülhamid için bu tür saldırılara karşılık verecek –veya en azından etkilerini yok edecek– yollar bulmak çok önemliydi. Seçebileceği birkaç yol vardı; bunların en radikali olumsuz malzemenin yayımlanmasını tümüyle engellemek, yayımlandığı takdirde ise hemen el koymaktı. Uluslararası basının üzerinde gerçek bir gücü olmadığından, en fazla yapabileceği, bu görüntülerin Osmanlı kamuoyuna ulaşmasını önlemekti. Süreli yayınların yasaklanması veya el konulmasına ilişkin sayısız emir, padişahın imparatorluğun sınırları içinde görüntüleri elemeye yönelik umutsuz çabasına işaret eder. Bu çabalar pek başarılı olamıyordu, çünkü yabancı postanelerin dokunulmazlığı, Abdülhamid'in oluşturmaya çalıştığı sıkı sistemi kevgire çeviriyordu.[50]

Aslında padişah Batıda görüntü üretimi ve dağıtımı üzerinde de bir etki yaratmaya çalışmadı değil. Paris ve diğer başkentlerdeki elçileri, resimli basından kaynaklananlar dahil olmak üzere saldırıları durmadan savuşturmaya çabalıyorlardı. Avrupa hükümetleri de bir dereceye kadar özellikle ana akım basın organlarında aşırı eleştirilerin çıkmamasını sağlamaya çalışmaktaydı; ama marjinal basın Osmanlı mezalim ve suiistimallerini en sert

şekilde yayımlamakta serbestti. Bunun tipik bir örneği radikal *L'Assiette au beurre* dergisiydi; tavizsiz duruşu sayesinde bu dergi, Abdülhamid rejimini özellikle Ermeni nüfusa davranışı nedeniyle suçlayan özel sayılar çıkarıyordu.[51] I. Dünya Savaşı'ndan önceki son on yılda, her an patlamaya hazır "Şark Meselesi" konusunda Avrupa'nın eskiye dayalı endişeleri basında sık sık yer almaktaydı. Ama Osmanlı İmparatorluğu'nun aniden ve denetimsiz bir şekilde çökmesindense, müstebitAbdülhamid'in daha iyi olduğuna dair genel bir kanı da vardı; hükümdar da en olmayacak politikalarından bazılarını uygulayıp savunmak için bu kronik zaaftan nasıl yararlanması gerektiğini iyi biliyordu.

Ayrıca padişahın etkili ve güçlü bireylerin desteğini kazanmak için rüşvet ve pohpohlamaya başvurduğu da biliniyordu. Avrupa'daki bazı yayın yönetmeni ve gazetecilerin ondan sürekli para aldıkları, böylece ya rejimini övmek ya da olumsuz tanıtımları engellemek için kullanıldıkları sık sık iddia edilmişti. Bu tür iddiaları kanıtlamak zor olmasına rağmen, devlet arşivleri etki sahibi olduğu düşünülen kişilere verilen nişanlara ilişkin belgelerle dolup taşmaktadır.[52] Aslında padişaha hizmetlerini satmaya hazır bazı önemsiz bireyler dışında, bu güçlü sektörün çoğu temsilcisi Osmanlı manipülasyonundan etkilenmiyordu. Neyin yayımlanmadığını ölçmek zordu, ancak Avrupa'daki ana akım resimli basının bir dereceye kadar hiçbir bağlantısı olmasa yapabileceğinden daha yumuşak davrandığı görülmektedir; 1903'teki kesik kafalar gibi tamamen olumsuz görüntüler, imparatorlukla ilgili gayet yoğun resimli haberlerin nispeten ikincil bir bölümünü oluşturur.

Hasar kontrolu bir dereceye kadar mümkündü ama özellikle imparatorluk dışında yayımlanan dergilerde bazı görüntülerin basılmasını sağlamak açıkça daha zordu. İncelenmiş bir örnekte, Abdülhamid'in İstanbullu fotoğrafçı Pascal Sébah'ın Rus ordusunun 93 Harbindeki (1877-1878) ilerleyişi sırasında Müslüman sivil halkın, özellikle de kadınların çektiği sıkıntıları fotoğraflamasını sağlamış olduğu, bunların da *Le Monde illustré*'deki bazı toplama gravürlerde kullanıldığı gösterilmiştir.[53] Ancak savaşın Müslüman kurbanlarına dostane bakışın bu neredeyse tek örneği, "Türk barbarlığı"na ilişkin şiddetli görüntü bombardımanı arasında kaybolmuş ve empati yaratacak bir bağlamda yayımlanmamıştı. Genel olarak, Osmanlı İmparatorluğu zamanın büyük resimli dergilerinin sayfalarına girdiğinde, bu Osmanlı hükümetinin belirlediği bir gündemle değil, Avrupa'nın dayattığı koşullarda oluyordu. Avrupalılar yalnızca Abdülhamid'in istibdadının sona ermesinden sonra imparatorluğa karşı daha sempatik bir tutum içine girmişlerdir. Temmuz 1908 Jön Türk İhtilalinden sonra Batılı medya yeni rejime kısa süreli ama coşkulu bir destek vererek imparatorlukta yaşanan radikal değişikliklere geniş yer ayırmaya başladı.

Görüntülerin Osmanlı bağlamından Avrupa bağlamına nasıl çarpılıp bozularak taşındığını gösteren bir örnek, üç şehzade ve iki yakınının bir grup fotoğrafının dolaşıma girdiği bir olaydır. Üniformalı beş çocuğun bir sarayın anıtsal merdivenlerinin önünde dimdik dizildiği bu fotoğraf, *L'Illustration* dergisinde "Padişahın oğlu Şehzade Abdürrahim Efendi'nin İslam'a girişi" şeklinde bir resimaltıyla yayımlanmıştı. Beş çocuktan yalnız üçünün kim olduğu belirtilmiş ve küçük bir notla okurlar ilgili makaleye yönlendirilmişti (21). Beş yaşındaki Şehzade Abdürrahim sünnet olmuştu – İslamiyete girişle ilgili referansın anlamı buydu. Sünneti törenler ve kutlamalar izlemiş ve adet gereği bu vesileyle şehzadenin fotoğrafta görülen bazı arkadaşlarıyla "başkentteki binlerce yoksul çocuk" da sünnet olmuş, padişahtan hediyeler almıştı. Bütün olay 250.000 Osmanlı lirasına, aşağı yukarı 5.750.000 Franka mal olmuştu.[54]

Elbette fotoğraf hakikiydi; Boğos Tarkulyan tarafından çekildiğini tespit etmek mümkündür (22).[55] Sünnete yapılan atıf da doğruydu ama çocuklar eksik olarak tanımlanmıştı. Ancak fotoğrafın asıl bağlamı kaybolmuştu. İşin aslını anlayabilmek için zamanın yerel basınının derinlemesine incelenmesi gerekir. 9 Haziran 1899'da, *L'Illustration*'dan üç hafta önce, resimli haftalık *İrtika* dergisi, fotoğrafı kapağında yayımlayarak, iç sayfalarında yer veren Fransız dergisinden çok daha farklı bir izlenim vermişti (23).[56] *İrtika* rejimin destekçilerinden Tahir Bey tarafından yönetiliyordu. Olay önemliydi, dergi de hükümdarın yüceltilmesi konusundaki sürekli çabasının bir parçası olarak bunu sunmaya kararlıydı. Aynı Tahir'in sahip olduğu *Malumat* adındaki bir başka haftalık resimli dergi ise aynı fotoğrafı bir gün önce, kapağında değil de orta sayfalarında Türkçe ve Fransızca ayrıntılı resimaltlarıyla birlikte yayımlamıştı (24). *Malumat*'ın bu sayısı padişaha yaranmaya çalışan bir alay memurun şiirleriyle doluydu; ayrıca padişahın gösterdiği alicenaplık öve öve göklere çıkarılıyordu. Bu yüceltici metinlerin ardından Hamidiye Etfal Hastanesi'nin açılışına ayrılmış bir başka şiir dizisi yer alıyordu.[57] İki olay arasındaki bağlantı ise, zamanın bir başka önemli resimli dergisi olan Ahmed İhsan Bey'in *Servet-i Fünun*'unda ortaya çıkmaktaydı. 8 Haziran 1899'da, yani *Malumat*'la aynı gün, *Servet-i Fünun*'un kapağında bu hastanenin bir fotoğrafı ve iki dilde bir resimaltı yer alıyordu: "Saye-i merahimvaye-i hazret-i hilafetpenahide müceddeden inşa ve devletlu necabetlu Abdürrahim Efendi'nin emr-i mesnun-ı hitanları vesilesiyle Pazartesi günü resm-i küşadı icra kılınan Hamidiye Etfal Hastanesinin manzara-i umumisi" (25). Derginin içinde şehzadelerin fotoğrafı yerine koğuşlardan birinin resmi, ayrıca hastanenin uzun ve ayrıntılı şekilde anlatıldığı bir yazı yayımlanmıştı.[58]

Bu yayınlar arasındaki eşzamanlılık, Abdülhamid dönemi basınının başlıca özelliklerinden birinin altını çiziyordu: Rejimin önceliklerine koşulsuz olarak ve tek sesle boyun eğmek. Bu siyasal denetim, basit sansür kavramının ötesine gidiyordu: Hükümet sadece neyin *söylenemeyeceğine* değil, neyin *söylenmesi gerektiğine* de karar veriyordu. İkisi aynı yayıncıya ait bu üç dergi, imparatorluğun bu cömertlik gösterisiyle ilgili anlatılarını uyum içinde vermişti. Yalnız her biri olayın bir başka yönüne odaklandığından, üçünü birden görmeden resmin tamamı ortaya çıkamıyordu. Bu garabet muhtemelen üç yayının az çok farklı kimliklerinden kaynaklanıyordu. *İrtika* aralarında en geleneksel olanıydı, daha çok edebiyat ve şiire ayrılmıştı; kendisine gururla "Türk *Illustration*'u" adını takmış olan *Malumat*, zamanın modern yayınlarına yakındı ama muhafazakâr İslami bir söylemi açıkça benimsemişti; *Servet-i Fünun* ise içlerinde en Batılı olanıydı; çoğu Batıdan devşirilmiş, teknoloji ve sanat alanlarında yeniliklere ve seyahate ağırlık veriyor, kaliteli kâğıda basılmış pek çok resimle yayımlanıyordu. Böylece *Malumat*'ın padişaha yönelttiği muhafazakâr övgüden *Servet-i Fünun*'un yepyeni bir hastane karşısında duyduğu modernist hayranlığa kadar, her bir dergi yönetime biat yelpazesinde ayrı bir rolü üstleniyordu.

L'Illustration ise hastane meselesini tamamen görmezden gelerek okurlarının dikkatini çekmek için küçük şehzadenin sünnetine odaklanmıştı. Çocukların masum pozu sevimliydi, sünnet için harcanan büyük para ise bir çocuk hastanesinin kurulması gibi sıradan bir olaydan çok daha farklı, *Binbir Gece Masalları*'ndan fırlamış bir öyküyü hatırlatıyordu. Ortada dini bir geleneği modern bir kuruma bağlayan çok daha derin bir öykü olmasına rağmen, Fransız dergisi en "egzotik" unsuru tek başına alarak nadir bulunan bir nesne gibi sunmayı tercih etmişti. Görüntü, Avrupa'nın dayattığı koşullarda uydurulmuş bir Avrupa bağlamına taşınmış, yerel öykü ise tamamen kenara itilmişti. O kadar ki, küçük şehzadelerin bu



Le prince Abdul-Rahim Effendi, fils du sultan, admis dans la religion musulmane. — (Voir l'article, page 16.)





عدد : ۱۳ (برنجی سنه) : ۲۹ محرم ۱۳۱۷ : جمعه : ۲۸ مایس ۱۳۱۵ افرنجی ۹ حزیران ۱۸۹۹ (برنجی حفه)

ارتقا

استانبول ایچون نسخه‌سی : ۱۰ پاره‌یه‌در — شمدیلك جمعه کونلری نشر اولنور — طشره ایچون نسخه‌سی : ۲۰ پاره‌یه‌در

شهزاده جوانبخت دولتلو نجابتلو عبدالرحیم افندی حضرتلری

۲ - دولتلو نجابتلو شوکت افندی حضرتلرینك مخدوم عالیلری معیت سنیهٔ ملوکانه چاوشاندن نجابتلو جمال الدین افندی حضرتلری

۳ - دولتلو نجابتلو سلیمان افندی حضرتلرینك مخدوم عالیلری معیت سنیهٔ ملوکانه چاوشاندن نجابتلو عبدالحلیم افندی حضرتلری

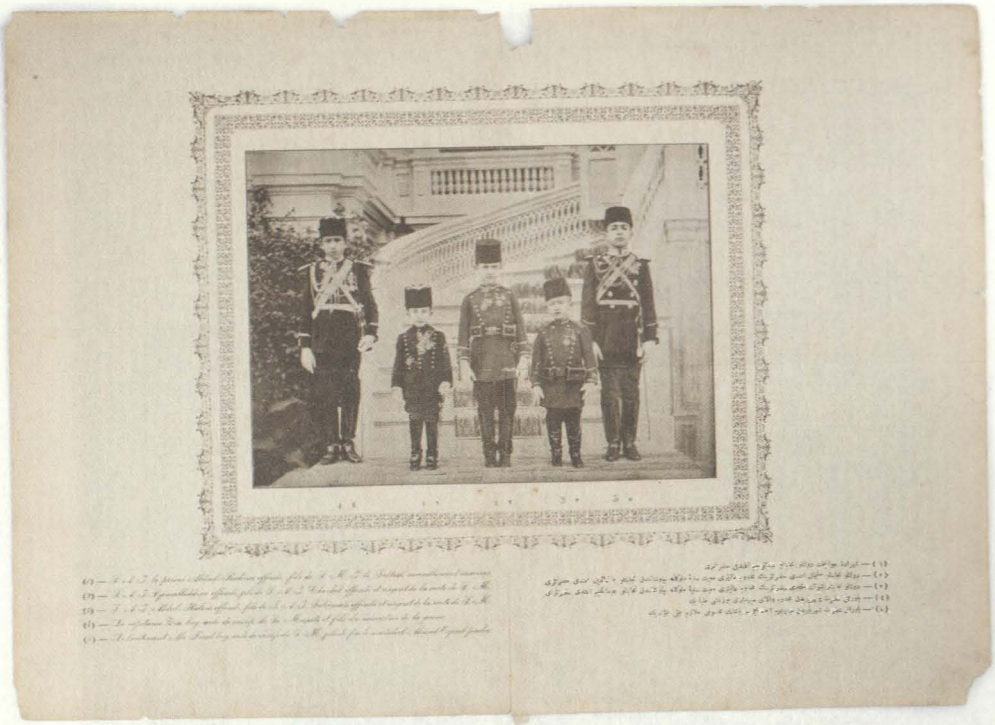
٤ - یاوران حضرت شهریاریدن مخدوم والای . بهادری یوزباشی ضیا بك

٥ - یاوران حضرت شهریاریدن مرحوم احمد ایوب پاشانك مخدومی ملازم فواد عزیز بك

21 "Padişahın oğlu Şehzade Abdürrahim Efendi'nin İslam'a girişi," *L'Illustration*, no. 2940, 1 Temmuz 1899, sayfa 13. EE.

22 Şehzade Abdürrahim'in sünneti, fotoğraf Boğos Tarkulyan, 1899. ÖMKK.

23 Şehzade Abdürrahim'in sünneti, *İrtika*'nın kapağı, no. 13, 28 Mayıs 1315 (9 Haziran 1899). MKA.







▲24 Şehzade Abdürrahim Efendi'nin sünneti, *Malumat*, no. 187, 27 Mayıs 1315 (8 Haziran 1899). ÖMKK.

◀25 Hamidiye Etfal Hastanesi, *Servet-i Fünun*'un kapağı 17, no. 430, 27 Mayıs 1315 (8 Haziran 1899). MKA.

▲26 "Şehzadeler," kartpostal, yayıncısı bilinmiyor, 5 Şubat 1905 tarihli, aynı gün postaya verilmiş. EE.

görüntüsü sonunda popüler bir turist kartpostalına dönüştü. Abdülhamid yönetiminin bu kartpostalı dolaşımdan kaldırmak için uğraşması ise gayet ironikti (26).[59]

Bu vaka, Abdülhamid'in yabancı medyayı etkileme gücünün sınırlarını göstermektedir. Öyküyü Batılı resimli basına satmaya çalışıp çalışmadığı kesin değildir; aslında büyük olasılıkla Fransız dergisi fotoğrafı çekiciliği nedeniyle kendisi seçmiş, gelişen ve modernleşen bir Osmanlı İmparatorluğu hakkında haber yapmayı ise ilginç bulmamıştı. Bu fotoğrafın kaderiyle Amerikan Kongre Kütüphanesi ve British Library'ye sunulmuş albümlerin kaderi arasında bir paralellik kurulabilir. Her üç durumda da Abdülhamid hedeflediği kitlelere imparatorluğun olumlu bir imajını sunmak için fotoğraftan yararlanmaya çalışmıştı. Ancak Batı etkilenmemiş, bu fotoğraf hamlesini görmezlikten gelerek, eskiye dayanan kalıpları veya zamanın egemen siyasal gündemini daha da pekiştirecek, kendi önyargılarıyla uyumlu, belli bir görüntü repertuvarına bağlı kalmıştı.

Ne var ki Abdülhamid, Batılı kitlelere kabul ettiremediğini yerli resimli basına rahatlıkla dayatabilmiş ve asıl mesaj oraya yansımıştı. Abdürrahim'in sünneti ve Etfal Hastanesi'nin açılışı konusunda üç derginin sunduğu neredeyse tek tip anlatı, birçok başka konuda da rahatsız edici bir şekilde tekrarlanıyordu; söylem her zaman padişahın, başarılarının ve çevresinin yüceltilmesi ve övülmesi etrafında dönüyordu. Bazı durumlarda her üç dergi de çarpıcı bir olayla ilgili aynı görüntüyü paylaşıyordu. Örneğin 5 Nisan 1900'de Müşir Gazi Osman Paşa'nın ölüm haberi verildiğinde, hem *Malumat* hem de *İrtika* eski savaş kahramanını aynı kapak fotoğrafıyla anmışlardı; *Servet-i Fünun* ise orta sayfasında buna benzer ama tam boy bir fotoğraf kullanmıştı (27-29).[60]

Aynı tema üzerine çeşitlemelere daha da sık rastlanıyordu. Genellikle konu, imparatorluğun modernleşmesine katkısı bulunan yeni bir yapının inşaati oluyordu. Hükümet konakları devletin taşrayı fethetme gücünü gösterdiğinden çok revaçtaydı; modern teknolojinin çarpıcı başarılarını temsil eden köprü ve tüneller de öyleydi (30-32). İlerleme ve gelişme kavramlarına çok bağlı olan *Servet-i Fünun*, okurlarını bu tür görüntülere adeta boğuyordu. 1900 yazında arka arkaya yedi sayısında, Nevşehir'deki bir liseyi, Gevgili'deki bir askeri depoyu, Yanya'daki bir kız okulunu, aynı okulu bir de önünde öğrencileriyle, Persican'daki hükümet konağını, Niğde'deki bir hükümet binasıyla dükkânları ve Konya'da yoksullar için açılan bir hastaneyi kapak konusu yapmıştı (33, 34). Fotoğrafların resimaltlarında padişahın cömertliğini kutsayan övücü bir dil kullanılmıştı. Her bina, "umranvaye, mamuriyetvaye" (imar, refah sağlayan), "füyuzatvaye" (bolluk sağlayan), "maarifvaye" (bilgi sağlayan), "merahimvaye" (merhamet sağlayan) "hazret-i padişahi" veya "hazret-i hilafetpenahi"nin "sayesinde" kurulmuştu.[61]

Gerçi Abdülhamid'in cülusunun yirmi beşinci yılı olan 1900'ün de özel bir yıl olduğu doğruydu. Bir anlamda bu görüntüler padişahın "Gümüş Jübile"sine adanmış özel bir sayının yayımlandığı 1 Eylül'de zirveye ulaşacak biçimde tasarlanmıştı.[62] Bu özel sayıda sayfalar dolusu fotoğrafla modernlik, ilerleme, refahla ilgili her alanda, Selanik'ten San'a'ya, Bursa'dan Mekke'ye kadar her yerdeki en son gelişmeler ortaya konuyordu. Dört hastane, bir yaşlılar yurdu, iki çeşme, iki köprü, bir karantina merkezi, iki tıp laboratuvarı, bir telgraf sütunu, bir silah deposu, bir postane, Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi, bir ipekböcekçiliği enstitüsü, yeni bir ana cadde ve iki kışla. Okullar özellikle önemliydi:





Halep, Sinop, Selanik ve Edirne'de kurulmuşlardı; Yanya ve Yemen'de öğrenci grupları gösteriliyordu, ayrıca askeri birliklerden oluşan dört grup fotoğrafı da vardı.

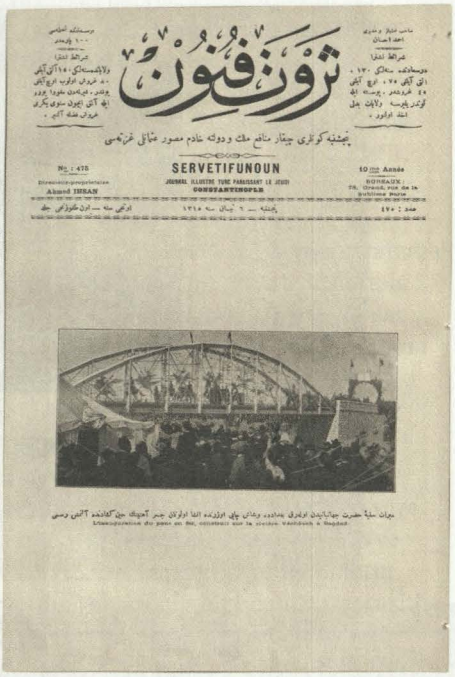
Bu fotoğraflar arasında belki de en çarpıcı olanı, öğretmenleriyle birlikte poz veren "dilsiz mektebinin ilk sene talebesi"ydi (35).[63] Her yaşta yirmi erkek çocuk, yanlarında altı öğretmenle, hem okura hem de padişahın kendisine görsel bir mesaj iletiyordu. Öğretmenler, aşırı saygılı bir tavırla el pençe divan duruyorlardı. Boylarına göre üç sıra halinde dizilmiş çocuklar ise iki ayrı rol oynuyorlardı: En küçükleri dua eder gibi ellerini açmıştı, büyüklerin ise her biri eliyle farklı bir işaret yaparak, tahmin edilebileceği gibi "Padişahım çok yaşa" şeklindeki alışılmış temenniyi dile getiriyorlardı.[64] Arkalarında ise, bütün bu minnet ve sadakat ifadelerinin hedefi olarak Abdülhamid'i hatırlatan bir işaret daha yer alıyordu: Çerçeve içinde asılı padişahın büyük bir tuğrası.

Bu kendi başına büyüleyici bir görüntüydü, fakat belki de en olağanüstü yanı, yaklaşık yedi yıl önce Abdullah Biraderler'in çektiği ve meşhur Kongre Kütüphanesi ve British Library albümlerinde de yer alan bir fotoğrafın aynısı olmasıydı.[65] *Servet-i Fünun* bu denli eski bir fotoğrafı yeniden

▲27, 28, 29 Soldan sağa: "Müteveffa Gazi Osman Paşa," *İrtika*, no. 54, 24 Mart 1316 (6 Nisan 1900); *Malumat*, no. 231, 30 Mart 1316 (12 Nisan 1900); *Servet-i Fünun*, no. 474, 30 Mart 1316 (12 Nisan 1900). MKA.

▶30 Bağdat'ta Veşaş Nehri üzerindeki demir köprü," *Servet-i Fünun*, no. 475, 6 Nisan 1316 (18 Nisan 1900). MKA.

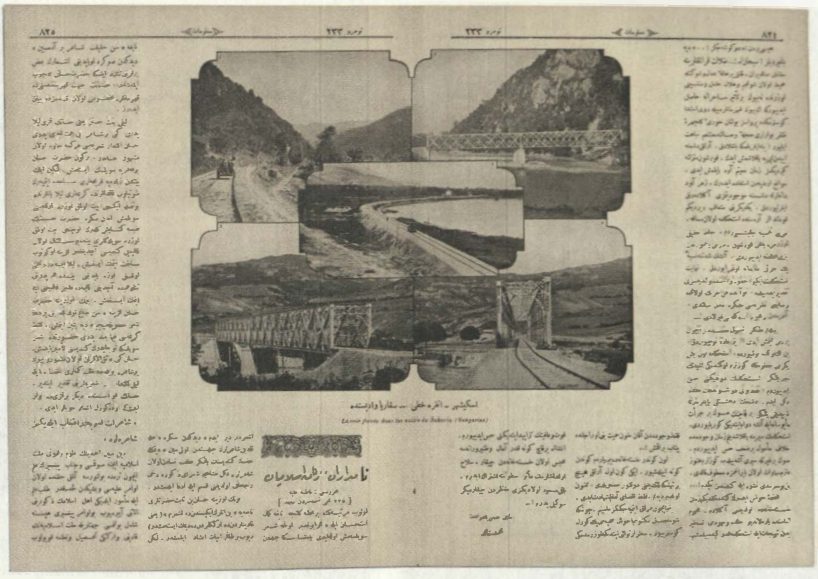




basmakta hiçbir sakınca görmemiş olmalıydı; zaten okurlar da muhtemelen bu durumu fark etmemişti. Ancak asıl önemlisi, bu fotoğraf, derginin görüntü politikasıyla, yetkililerin neredeyse umutsuzca Batılı hükümet ve kamuoylarını Washington ve Londra albümleri gibi fotoğraf malzemesiyle etkileme çabası arasındaki çarpıcı ilişkiyi ortaya koyuyordu. Saray arşivlerinde on yılı aşkın bir süredir birikmiş olan binlerce fotoğraf bir halkla ilişkiler kampanyası olarak istenilen etkiyi yaratmakta başarılı olamamıştı, ama iktidara boyun eğmiş bir basının sistematik olarak halka görüntü pompaladığı yerel resimli basında akacak bir mecra bulmuştu. Yaklaşık dört bin satan haftalık *Servet-i Fünun*'un etkisi sınırlı ve toplumsal açıdan çarpık olabilirdi ama bir bütün olarak Osmanlı resimli basını, yabancı medyanın Osmanlı İmparatorluğu'nu haber yaparken dahil etmek istemediği baskıcı modernliğin olumlu görüntülerini daha geniş bir kitleye ulaştırma vazifesini üstlenmişti.[66]

KURTULAN GÖRÜNTÜLER

Propagandayla eleştirinin, sansürle halkla ilişkilerin arasında kalmış, özgürlükle veya sadece etkin denetim eksikliğiyle tanımlanan geniş bir gri alan vardır. Akademik araştırmalar daima belgelenmesi ve belli bir bağlama oturtulması daha kolay olan aşırılıklara ve istisnalara odaklanma eğilimindedir. Görünürlüğü ve çekiciliği nedeniyle sansür ve skandal hakkındaki bilgilerimiz, olağan ve sıradan olanın gizemleri hakkındaki bilgimizden daha fazladır. Fotoğraf söz konusu olduğunda, sansürlenmiş dergilerin veya hükümet sözcülüğünü üstlenen donmuş resimlerin ötesini görmenin tek yolu, bireyler arasındaki gerçek görüntü dolaşımına bakmaktır. Bu tanımlanmamış belge birikiminini incelemek için uygulanacak yöntem sorunu ise çok büyüktür. Ancak dolaşımı rahatlıkla izlenebilecek, son derece popüler ve temsili bir görüntü türüne, yani kartpostala odaklanarak bu sorunu biraz olsun aşmak mümkün olabilecektir.



اسکیشیر ـ انقره خطی ـ سقاریا واديسنده

La voie ferrée dans la vallée de Sakaria (Hongrie)



اسکیشیر ـ انقره خطی ـ سقاریا واديسنده



▲31, 32 Sakarya vadisi boyunca Eskişehir-Ankara demiryolu, *Malumat*, no. 233, 13 Nisan 1316 (25 Nisan 1900), sayfa 824-825; *İrtika*, no. 57, 14 Nisan 1316 (26 Nisan 1900). MKA.

▲33 Yanya'da kız mektebi açılışı, *Servet-i Fünun*, no. 487, 29 Haziran 1316 (12 Temmuz 1900). MKA.

Kartpostal, yirminci yüzyıl başında görüntü dolaşımında yaşanan büyük sıçramanın çok iyi bir örneğidir; aynı zamanda, sıradan ve her yerde bulunan nesnelere aslında layık oldukları önemi verme isteğimizin ve imkânımızın sınırlarını da ortaya koyar. Osmanlı kartpostallarına ilişkin mevcut nadir araştırmalar, bunları süsleyen görüntü repertuarına odaklanmıştır. Bunların arka yüzünden elde edilebilecek bilgiye çok dikkat edilmemiştir. Oysa bu yeni nesneleri gittikçe artan sayıda insan kullanıyor, topluyordu; ayrıca adresler, postane damgaları, resimaltları ve metinler zengin bir veri kütlesi sağlamaktadır.[67] Kartpostallar, İstanbul ve diğer Osmanlı şehirlerine veya yok olmakta olan bir yaşam tarzına özgü eski güzelliklerin görüntülü belgeleri olarak kitaplara konu edilmiştir.[68] Kartpostala bir metin olarak yaklaşan az sayıda araştırmada, belli vaka ya da bağlamlara özgü olanlar veya gönderenle alanın kimliğine göre seçilmiş olanlar üzerinde yoğunlaşılmıştır.[69] Bu yeni nesneyle ilgili çok az rastlanan çağdaş bir kaynaktan, I. Dünya Savaşı öncesi İstanbul'daki satışın "birkaç milyon adedi" bulduğunu öğreniyoruz. Birkaç cins ve kategori vardı: En popüler olanları şehir ve anıtları gösterenlerdi; bunları seyyar satıcılardan dervişlere kadar uzanan, "Türk hanımları" veya "Şark güzelleri" dahil olmak üzere "yerel tipler" izliyordu. Bayramlar için alegorik sahnelere sık sık rastlanıyordu; çekici kadın yüzleri veya "çıplaklık etkisi yaratan banyo kıyafetleriyle kadınlar" da çok revaçtaydı. Şaka kartları ve ünlü tabloların veya tarihsel olayların röprodüksiyonları da çok beğeniliyordu; bunların arasında özellikle Napoléon'un başarıları çok aranıyordu. Yelpazenin bir ucunda ise, çeşitli yakınlık derecelerindeki çiftleri gösteren açık saçık resimler vardı; hatta satıcıların arka odalarında "gerçekçi ama kaba fotoğraflardan oluşan müstehcen seriler" bulunabiliyordu.[70] İmparatorluğun geri kalan yerlerinde ise kartpostallar şehir merkezlerinde ve liman kentlerinde sıradan bir metaydı, ancak iç bölgelerde neredeyse hiç bulunmuyordu.[71] Piyasanın büyük oranda, kartpostalı hem bir anı hem de kısa ve öz, hızlı ve ucuz bir yazışma biçimi olarak benimseyen turistlere, ülkede yaşayan yabancılara ve Batı yaşam tarzını benimsemiş Osmanlılara dayandığı anlaşılıyordu.

Ancak kartpostalların gerçekten ne şekillerde kullanıldığı hâlâ kapsamlı biçimde araştırılmayı beklemektedir; binlerce kartpostalın geniş ölçekte incelenmesi görüntü, resimaltı, tasarım, kalite, menşe, yayıncı, metin, tarih, yollayan ve alan arasındaki karmaşık ilişkilere bir anlam verebilmemizi sağlayacaktır. Koleksiyonlarda toplanmış veya satılmamış olarak depolarda kalmış önemli miktarda eski kartpostalın kullanılmamış olmaması önemlidir. Kullanılmış olanların arasında ise şaşırtıcı derecede çok sayıdaki kartpostalda metinle görüntü arasında hiçbir ilişki olmadığı göze çarpmaktadır. İnsanların o zamanlar hiç tanımadıkları insanlarla değiştokuş yaparak kartpostal toplama alışkanlığının çok yaygın olduğunu unutuyoruz; bu nedenle geniş bir şekilde dolaşan ve çok iyi korunan birçok kartpostalın herhangi bir bağlamla özel bir ilişkisi bulunmamaktadır.

Bu durum, bu tür değiştokuşlara anlam vermek isteyen tarihçi için sinir bozucudur ama fotoğrafın yirminci yüzyıl başında kazandığı muazzam ivmeyi ve popülerliği de ortaya koyar. En iyi fotoğrafçılardan bazılarının çalışmaları, çoğu zaman isimleri belirtilmeksizin, sayısız kartpostalın üretiminde kullanılmış, bunlar satılmış, koleksiyonlarda toplanmış, birbirleriyle değiştokuş edilmiş ve postaya verilmişti. Basiretçi Ali Efendi'nin otuz veya kırk yıl önce bir dükkân vitrininde gördükleri artık 10-20 paraya alınıp yine 10-20 paralık pul yapıştırlarak bir dosta veya tanıdığa gönderilen birer kartpostala dönüşmüştü. Dolayısıyla dolaşımdaki kartların çoğunun mesaj iletmek için renkli bir araçtan başka bir şey olmamasına



ثروت فنون

SERVETIFUNOUN

JOURNAL ILLUSTRÉ TURC PARAISSANT LE JEUDI
CONSTANTINOPLE

Ahmed IHSAN

10ème Année

BUREAUX :
70, Grand, rue de la
Sublime Porte



şaşırmamak gerekir. Kandilli'den Nafia Hanım Üsküdar'daki Şazimend Hanım'a yolladığı renkli bir Adalar kartpostalında "Hanenizi senelik 30 liraya bir Fransız ailesi kiralamak istiyor. Olup olmayacağının hemen bildirilmesi maruzdur" demekteydi (36). Büyük olasılıkla bu görüntü rastgele seçilmişti; aynı şekilde Selanik'teki yeğenine yazan Nadide adlı kadının, kızkardeşinin Emine Celile isimli bir kız çocuğu dünyaya getirdiğini bildirmek için Kâğıthane'yi resmeden bir kart seçmesindeki gibi (37). Ancak içlerinden bazıları tesadüfi olarak nitelendirilerek bir kenara bırakılamayacak türdendir. 1914 yazında Bağdat'ta görevli genç bir subay olması muhtemel Mehmed Hüsameddin'in, İstanbul'daki Süvari Mülazımı Ali Ekrem Bey'e yolladığı kartın üzerinde Horace Vernet'nin 1840 tarihli *Yahuda ve Tamar* adlı tablosu yer almaktaydı. İncil'den alınan bu sahne, hamile kalabilmek için kayınpederi Yahuda'yı fahişe kılığına girerek baştan çıkarmaya çalışan Tamar'ı gösteriyordu (38). Ancak kartpostalda yer alan başlık tuhaf bir şekilde "Tarihi bir Arap manzarası"ydı. Belli ki asker, Araplara ilişkin hafif erotik ve tipik Oryantalist bir görüntü seçerek aslında muhtemelen kendisinin ve akranlarının imparatorluğun bu uzak vilayetinde yaşayan halklara olan bakış açısını yansıtıyordu.[72] Bu yeni görüntü ve haberleşme aracının evrensel çekiciliğini gösteren belki de en iyi örnek,



Jean-Léon Gérôme'a atfedilen, yaklaşık 1840 tarihli *Gizli Buluşma* (*Tryst*) adlı tablonun röprodüksiyonunun yer aldığı bir posta kartının iki ayrı nüshasıdır. Her ikisinin de başlığı "İstanbul'da bir harem sahnesi" olan ve 1902'de postaya verilen bu kartpostallardan biri bir Fransız tarafından Bulgaristan'dan Saâcy'deki kuzenlerine, diğeri ise Halepli bir Arap tüccar tarafından İstanbul'daki meşhur Magamiz Biraderler şirketine yollanmıştı (39).

Elbette metinle görüntü arasındaki ilişki her zaman bu denli bağlantısız değildi. Bunun bir örneği, Abdülhamid'in emri üzerine kısa süre önce yenilenmiş olan Yalova kaplıcalarından İstanbul'a yollanmış 1899 tarihli bir kartpostaldı (40). Kart, Hazine-i Hassa'da görevli Ziya Bey adlı birine yollanmıştı, metni ise *İrtika* veya *Malumat*'ın resimaltlarını aratmayacak tarzdaydı:

◂34 Yanya'da kız mektebi öğrencileri, no. 488, 6 Temmuz 1316 (19 Temmuz 1900). MKA.

▴35 "Sağır ve Dilsiz Mektebi birinci sınıf talebeleri," *Servet-i Fünun*, no. 494, 19 Ağustos 1316 (1 Eylül 1900), sayfa 418. MKA.



Les Iles des Princes, Constantinople.

Editeur Max Fruchtermann, Constantinople. 1504

Phot. Sebah & Joaillier.



Eaux douces d'Europe.

Salut de Constantinople.

568

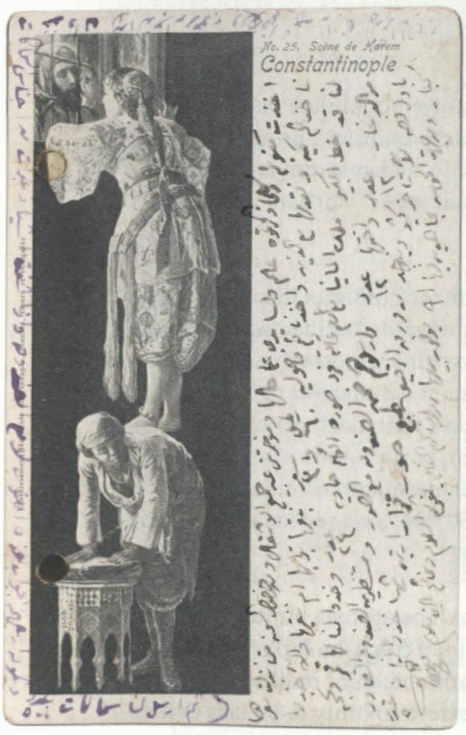


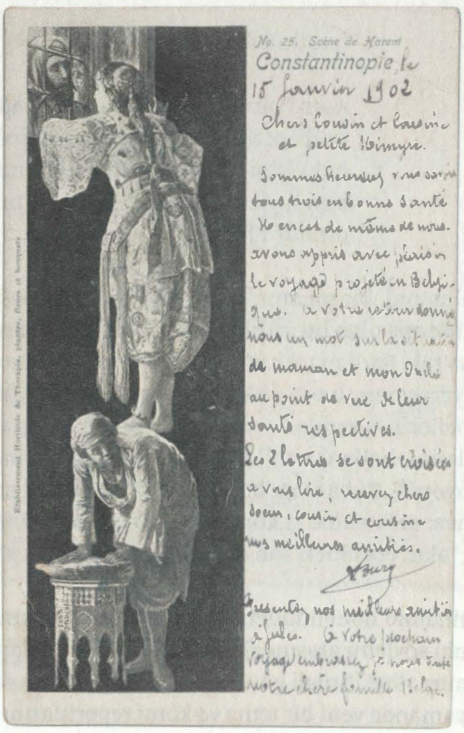
◂36 "Kızıl Adalar, İstanbul," Sébah & Joaillier'nin bir fotoğrafından kartpostal, yayımlayan Max Fruchtermann, 24 Mart 1905 tarihli, aynı gün postalanmış. EE.

◂37 "Kâğıthane, İstanbul'dan Selamlar," 17 Mayıs 1321 (30 Mayıs 1905) tarihli kartpostal. EE.

◂38 "Tarihi bir Arap manzarası," yayımlayan Abdulaly & Brothers (Bağdat), 25 Şubat 1329 (10 Mart 1914) tarihli, aynı gün postalanmış. EE.

▾39 "Harem Sahnesi, İstanbul," iki kartpostal, yayımlayan Établissement Horticole de Therapia, biri Halep'ten 30 Haziran 1902, diğeri Bulgaristan'dan 15 Ocak 1902'de postalanmış. EE.







Müessesat-ı celile-i hazret-i padişahiden Yalova'da dağ hamamları manzara-i umumiyesidir

İzzetlu Efendim

Asar-ı umran ü şan-ı hazret-i padişahiye bir lahika-i faşka-i mübeccele olan Yalova dağ hamamları manzara-i umumiyesi haki işbu varaka takdim ve ihtiramat-ı mahsusamın arz ü beyanıyla cevam-ı teveccüh ve muhalesetleri istirham ve rica olunur Efendim.[73]

Abdülhamid, bir memur (arkadaşı?) ile yazışırken imparatorluğun hâkim söylemini tümüyle benimsemiş olan bu sadık tebasıyla herhalde gurur duyardı. Bundan yaklaşık onbeş yıl sonra, Tarsus'taki Sardanapalus'a atfedilen mezarı gösteren bir kartpostal ise, aynı olgunun Jön Türk versiyonunu ortaya koyuyordu. İzinli olarak orada bulunan bir öğretmen, Bursa'daki öğrencilerine yazdığı kartpostalda, tam bir coğrafya ve tarih dersi verir gibi bölgenin ürünlerini, halkın özelliklerini, nüfusunu, okullarını, başlıca dini ve tarihi eserlerini anlatıyordu. Kullandığı bazı ifadeler ise siyasal açıdan zamanın ruhuna tam tamına uyuyordu: "Fransız mektebine el konulmuş"; "şehrin nüfusu 32.000, ama sadece 1.000 Rum ve Ermeni var"; "okul çocukları son derece zeki ve çalışkan" (41).

Abdülhamid döneminden bir memurunun tumturaklı belagatıyla bir İttihatçı öğretmeninin coşkulu söylemi arasındaki fark, dildeki bir değişimden çok daha fazlasını ifade etmekteydi. Temmuz 1908 ihtilali görüntülerin kullanım ve dağıtım biçimini radikal olarak değiştirmiş, aynı zamanda yeni bir tema ve konu repertuarını devreye sokmuştu. Bu kısa Osmanlı





◂40 "Yalova Hatırası, Coury-les-Bains kaplıcaları," Max Fruchtermann tarafından yayımlanmış kartpostal, 17 Temmuz 1315 (29 Temmuz 1899) tarihli. EE.

▴41 "Tarsus'ta Sardanapalus'un mezarı," D. G. Mavroyannis (Mersin) tarafından yayımlanmış kartpostal, 30 Aralık 1330 (12 Ocak 1915) tarihli, aynı gün postalanmış. EE.



A Stamboul (Constantinople). — Un spectacle nouveau : femmes du peuple achetant des cocardes.

◂42 "İstanbul'da – Yeni bir görüntü: Halktan kadınlar kokart alıyorlar," *L'Illustration*, no. 3417, 22 Ağustos 1908. EE.

▸43 "Şevketlu Sultan Mehmed Han-ı Hamis Hazretleri," yayıncısı belirsiz ve kullanılmamış kartpostal, Cengiz Kahraman Koleksiyonu.

▸44 "Mahmud Şevket Paşa, Hürriyet Ordusu Kumandanı," M. J. C. (Moïse Israïlovitch, Constantinople) tarafından yayımlanmış kartpostal, 4 Eylül 1329 (17 Eylül 1913) tarihinde postalanmış. EE.

baharında, bir süreliğine görüntülerin kullanım ve dağıtımı üzerindeki kısıtlamalar kaldırılmış, fotoğrafın bütün gücü serbest bırakılarak yeni rejimin hizmetine verilmişti. *L'Illustration* bir kez daha, devrimi izleyen günlerde bir sokak sahnesi fotoğrafı sayesinde bu olayın çarpıcı bir belgesini sunmuştu. Resimaltı, derginin bu fotoğrafı yayımlama nedenini ortaya koyuyordu: "Yeni bir görüntü: Halktan kadınlar kokart alıyorlar."[74] Ama kadınlar arka plandaydı; önde ise doğrudan kameraya bakan ve arkadaşına sanki dön de sen de bak der gibi işaret eden bir erkek çocuğu vardı. Çocuk sağ elinde sakallı devlet ricalinden birinin resmini tutuyordu; bunun 4 Ağustos 1908'de sadrazam olan Kâmil Paşa olduğu kolaylıkla farkediliyordu. Bu sahne, hem teknolojik, hem siyasal olarak fotoğrafın geçirdiği radikal değişimi güçlü bir şekilde ortaya koymaktaydı. Enstantane –hızlı, tesadüfi, kurgulanmamış– fotoğrafın ortaya çıkışı, gerçeğin yakalanabileceği duygusunu sağlamıştı. Bu da foto muhabirliğinin bu karışık dönemde okurlara anındalık duygusunu vermek üzere sonuna kadar kullandıkları bir durumdu. Fotoğrafın odağında ise siyasal portreler, siyasal katılım ve vatanseverlik duygularını ateşleyen yepyeni bir simgesel ürün olarak yer almaya başlamıştı (42).





Dolayısıyla yeni politikaların çeşitli araçlarla ama özellikle kartpostallarla yeni bir ikonografyayı yaratıp yaymaya başlamasına şaşırmamak gerekir. Bu politikalar yepyeni bir dizi görüntü türünün ortaya çıkmasına yol açmıştı: Önde gelen Jön Türklerin grup fotoğrafları, harp gemileri, Osmanlı ulusunun yeniden doğuşunu simgeleyen alegoriler, bireysel kahramanların ve devlet adamlarının portreleri kısa sürede bir zamanlar Abdülhamid'in sansür memurlarının özenle denetlediği görüntü alanını fethetmey başladı. Abdülhamid'in kendi resmini sergilemekte gösterdiği isteksizliği tam tersine çevirmek ister gibi, halefi V. Mehmed Reşad'ın portresi yeni düzenin en popüler ikonlarından biri haline gelerek sayısız dergi kapağı ve kartpostalda yayımlandı (43). Yaşlı hükümdarın babacan görüntüsü, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine kadar geçen süredeki karışık ihtilal ve savaş günlerinde yatıştırıcı bir birlik ve istikrar imajı sağladı. 31 Mart Vakası diye bilinen ve Jön Türklerin muhaliflerince düzenlenen karşı ihtilalin ardından Nisan 1909'da Osmanlı başkentini "kurtaran" ordunun kumandanı, son derece fotojenik bir adam olan Mahmud Şevket Paşa'nın resmi görsel şanın diğer bir adayıydı (44).

Değişim rüzgârlarıyla birlikte artık alışılmışın dışında yeni aktörler ortaya çıkmış, gençlikleri ve karizmalarıyla siyaset meydanına yeni türden bir kahraman imajı sürmüşlerdi. Bunların arasında özellikle bir kişi parlıyordu: Adı ihtilalin en aktif ve kahramanca dönemiyle birlike anılan Enver Bey (sonradan Paşa). Kariyerine Makedonya'da sıradan bir subay olarak başlamış, sonunda Abdülhamid'in istibdadını yıkan, onu otuz yıl önce askıya aldığı anayasa ve meclisi



◂45 "Hürriyet kahramanı Enver Bey sefer üniformasıyla," 1908 veya 1909, dolaşıma girmemiş kartpostal, yayımlayan Albert J. Barzilai, Selanik. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Krt_000921.

yeniden devreye sokmaya zorlayan hareketi yönetmeye kadar gelmişti. Bu genç subay -o sırada otuz yaşının altındaydı- yeni rejimin canlı bir simgesi haline geldi ve imparatorluğun savaşın sonunda çökmesine kadar da öyle kaldı. Enver'in şan ve şöhreti büyük ölçüde fotoğraf aracılığıyla, özellikle de yoğun kartpostal üretimi sayesinde oluşmuştu. Kariyerinin başından itibaren, halk arasında "Hürriyet Kahramanı" olarak anıldığı sırada, iktidarının zirvesine ulaştığında, Harbiye Nazırı, Başkumandan Vekili ve padişah damadı unvanlarını bünyesinde topladığında, kartpostalları her yerdeydi. Üniforması ve ayırt edici Prusyalı bıyığıyla bu askerin görüntüsü, Osmanlı İmparatorluğu'nun son ve en baskın ikonlarından biri haline geldi. Bugün bile bulunabilen -çoğu kullanılmamış olan- kartpostal miktarı, vatanseverlik ve palazlanmaya başlayan milliyetçiliğe özgü bu anı objelerine duyulan büyük talebe tanıklık etmektedir.[75]

Zamanının diğer oyuncuları arasında Enver niçin böyle ikonik bir önem kazanmıştı? İlk günlerdeki yoldaşı Niyazi Bey, politikadan erkenden çekilmiş ve 1913'te ölmüştü; Mahmud

Şevket Paşa bir başka adaydı ama o da aynı yıl öldürülmüştü. Ahmed Rıza gibi başka sivil önderlerin resimleri basında yer alıyor ama kartpostallarda nadiren gözüküyordu. Savaş sırasında Enver ile birlikte ülkeyi yöneten üçlünün diğer iki üyesi Talat ve Cemal, anlaşılan pek de kartpostallık çıkmamışlardı. Enver'e görsel medyadaki bu ezici üstünlüğü sağlayan belki de gençliği ve tarzıydı. Ancak asıl önemlisi, kariyerinin başından itibaren kendi imajını yaratmak için faal olarak çalışmış olmasıdır. 1908 veya 1909 tarihli bir kartpostal, bu süreci gösteren iyi bir örnektir (45). Askeri üniformasına bürünmüş genç subay sağ eliyle tüfeğini tutmakta, gözleri yoğun bir dikkat ve kararlılıkla kameranın ötesinde ufka bakmaktadır. Fransızca resimaltı görüntünün savaşçı ve kahramanca özelliğine dikkat çekerek sahneyi tamamlar: "Hürriyet kahramanı Enver Bey, cephe üniformasıyla." Enver, ülkeyi bütün tehdit ve düşmanlardan kurtarmaya hazır ve istekli, ateşli subay görüntüsüyle halk kitlelerini cezbetmeye kararlıydı. Kendisini özenle belli bir role uyarlayarak fotoğrafın geleneksel türlerinden biri olan portreyi tekrar kullanıma sokmakla kalmadı, bu geleneksel formu halk arasında daha önce eşi görülmemiş seviyedeki bir dolaşım ve dağılıma sokmayı başardı.[76]

Osmanlı İmparatorluğunda fotoğraf, elli yıldan daha kısa bir sürede, modernitenin engebeli yolunda, az sayıda seçkine yönelik bir yenilik konumundan kitlesel tüketime hitap eden bir nesneye dönüştü. Abdülhamid'in otuz yıllık modernist istibdadı süresince, yani tam da gelişmeye başladığı dönemde görüntü, bütün engellerden kurtulmaya olan tabii eğilimiyle rejimin onu denetleme ve boyunduruk altına alma gayreti arasındaki yükselen gerilimin etkisi ve baskısı altında kalmıştı. 1908 ihtilali, yeni toplumsal ve siyasal düzenin oluşumu sırasında fotoğrafın bütün gücünü serbest bırakarak bu gerilime bir son verdi. Ne var ki bu kısa özgürlük dönemin yerini Osmanlı tarihinin en karanlık dönemlerinden birine bırakması fazla gecikmedi; fotoğraf da aynı yolu izleyerek daha yeni elde ettiği özgürlüğü terk edip, şiddete dayalı ideolojilerin ve saldırgan ulus inşasının aracı haline geldi.

NOTES

1 Basiretçi Ali, "Şehir Mektubu numero 27," *Basiret* 458, 16 Cemaziyülahir 1288 (20 Ağustos 1287, 1 Eylül 1871), 2. Ayrıca bkz. Basiretçi Ali, İstanbul Mektupları, ed. Nuri Sağlam (İstanbul: Kitabevi, 2001), 51-52.

2 Kayda değer istisnalar arasında Sultan Abdülmecid'in kızları Refia ve Fatma Sultanların iki portre fotoğrafı sayılabilir. Bu fotoğraflarda sultanlar Abdullah Frères'in stüdyosunda tamamen Batılı giysilerle poz vermiştir. Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları: 19. yüzyıl İstanbul'unda Fotoğraf: Öncüler, Stüdyolar, Sanatçılar*, (İstanbul: Aygaz, 2003), 213.

3 Sébah'ın "Türk" kadınlarından erken örnekler için bkz. Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, 454, 456-457; aynı stüdyonun çektiği "yerel tipler" için bkz. 464, 473, 493-499.

4 10 Şubat 1892'de hükümet, fotoğrafçıların "Kıyafet-i İslamiyeyi Avrupa'ya karşı şekl-i garabette göstermek" için Müslümanlara özgü yaşmak ve ferace giymiş Rum ve Ermeni kadınlarının fotoğraflarını çekmelerini yasakladı, Başbakanlık Osmanlı Arşivi, (bundan sonra BOA), İ. DH. 1264/99376, 11 Receb 1309 (9 Şubat 1892).

5 BOA, Y. EE. KP. 17/1623, 24 Cemaziyülahir 1320; MF. MKT. 667/15, 5 Receb 1320 (8 Ekim 1902); Y. EE. KP. 19/1834, 3 Rebiyülahir 1321 (29 Haziran 1903); DH. MKT. 808/13, 20 Şevval 1321 (9 Ocak 1904). 6 Haziran 1898'de, Almanya'da basılmış, tesettürlü bir kadının görüldüğü, *Souvenir de Constantinople* yazılı kartpostallar yasaklandı ve bunlara el konuldu, BOA, MF. MKT. 398/57, 16 Muharrem 1316 (6 Haziran 1898). İki yıl sonra Kasım 1900'de tesettürlü kadınların, kutsal binaların, Kâbe'nin ve Allah'ın adlarının görüldüğü kartpostallara karşı aynı tedbirler alındı (BOA, BEO 1575/118094, 11 Receb 1316 (25 Kasım 1898); İ. HUS. 85/1318, 18 Receb 1318 (2 Aralık 1898). 14 Ekim 1901'de, Müslüman kadınların resimlerinin bulunduğu Almanya kaynaklı bir kartpostal stokuna el konularak yakıldı (BOA, BEO 1733/129925, 1 Receb 1319 (14 Ekim 1901). Eylül 1907 gibi geç bir tarihte, seyyar satıcıların limanda gemilere binen turistlere Müslüman kadın kartpostalları satması yasaklandı (BOA, ZB 22/81, 6 Eylül 1323, 19 Eylül 1907).

6 Osman Hamdy Bey ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publié sous le patronage de la Commission impériale de l'Exposition universelle de Vienne. Texte de Son Excellence Hamdy Bey, commissaire général et par Marie de Launay, membre de la Commission impériale et du Jury international 1867 et 1873, Phototypie par P. Sébah, photographe privilégié* (Constantinople [İstanbul]: Imprimerie du Levant Times and Shipping Gazette, 1873). Öne çıkan araştırmalar arasında, özellikle bkz. Ahmet Ersoy, "A Sartorial Tribute to Late Tanzimat Ottomanism: The *Elbise-i Osmaniyye* Album," *Muqarnas* 20 (2003): 187-207.

7 Kitap yalnızca Fransızca basılmıştı; bu da iç tüketime yönelik olmadığını gösteriyordu. Bazı resimaltlarındaki Türkçe hataları, bu lisanın kullanımının daha çok bir "yerel lezzet" vermeye yönelik olduğunu düşündürmektedir.

8 Camey E. S. Gavin, der., "Imperial Self-Portrait: The Ottoman Empire as Revealed in the Sultan Abdul-Hamid II's Photographic Albums Presented as Gifts to the Library of Congress (1893) and the British Museum (1894)," özel sayı, *Journal of Turkish Studies* 12 (1988).

9 Samuel S. Cox, *Diversions of a Diplomat in Turkey* (New York: Charles L. Webster, 1887), 36.

10 BOA, Y. MTV. 13/123, 18 Rebiyülahir 1301 (3 Şubat 1299, 14 Şubat 1884).

11 "The Sultan of Turkey and the British Museum," *The Times* (London), 7 May 1894.

12 Osmanlıların uluslararası sergilere katılması konusunda bkz. Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs* (Berkeley: University of California Press, 1992). (*Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Fuarlarında İslam Mimarisi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 2004).

13 *Elbise-i Osmaniye* albümü bunlardan biriydi. İkincisi Osmanlı mimarisi üzerine ortak bir çalışmaydı, Edhem Pasha, Marie de Launay, Pierre Montani, Boghos Chachian, Maillard, *Usûl-ı Mimarî-i Osmânî; L'architecture ottomane Die ottomanische Baukunst* (Constantinople: Imprimerie et Lithographie Centrales, 1873); üçüncüsü ise Philip Anton Dethier'nin İstanbul ve Boğaziçi üzerine çalışmasıydı, *Le Bosphore et Constantinople: Description topographique et historique* (Vienna: Alfred Hölder, 1873).

14 Osmanlılar, büyük olasılıkla 1875-1876'daki büyük mali ve siyasal kriz nedeniyle 1876 Philadelphia Yüzüncü Yıl Sergisine katılmamışlardı; 1878'de Rusya ile yapılan yıkıcı savaş henüz yeni bitmişti ve o yılki Paris Sergisine hazırlanamamışlardı; ayrıca Abdülhamid –diğer pekçok hükümdar gibi– Fransız Devriminin yüzüncü yılına yapılan atıftan dolayı 1889 Paris Sergisini boykot etmişti.

15 Gavin, der., *Imperial Self-Portrait*, 10-11, 25; Muhammad Isa Waley, "Images of the Ottoman Empire: The Photograph Albums Presented by Sultan Abdülhamid II," *British Library Journal* 17, no. 2 (Autumn 1991): 112-113.

16 Örneğin François Georgeon, şöyle yazar: "Sultan açısından bu fotoğrafları incelemek bir anlamda teftiş seferine çıkmanın yerini tutar;-imparatorluğunun topraklarında hiç fark edilmeden, kılık değiştirerek dolaşmanın bir yoludur bu -halk arasında tebdil-i kıyafet dolaşan bazı seleflerinin bir zamanlar yaptığı gibi", François Georgeon, *Abdulhamid II, le sultan calife (1876–1909)* (Paris: Fayard, 2003), 162. (*Sultan Abdülhamid*, çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012).

17 Cox, *Diversions of a Diplomat*, 37-45.

18 Aralık 1880'de Abdullah Biraderler, padişahın izinsiz çektikleri bir fotoğrafını çoğaltmakla resmen suçlandılar; BOA, İ. DH. 820/66156; Y. PRK. BŞK. 4/33, 22 Muharrem 1295 (25 Aralık 1880). Ancak bu durum belki de tam bir yıl önce padişahın bu stüdyonun imtiyazını geri çekmesiyle ilgiliydi, Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, 222. Abdülhamid'in portresine konulan yasak veya kısıtlama, siyasal, ideolojik, simgesel ve hatta psikolojik anlamları açısından derinlemesine bir araştırma yapılmasını gerektirir.

19 "Un selamlik nouveau style," *L'Illustration* 3416 (15 Ağustos 1908), 116.

20 "Abdul-Hamid," *L'Illustration* 3417 (22 Ağustos 1908).

21 "Le Sultan Abdul-Hamid," *L'Illustration* 1750 (9 Eylül 1876); "Abdul-Hamid Khan, souverain de l'Empire ottoman," *Petit journal* 327 (21 Şubat 1897); ayrıca bkz. Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, 219, 356.

22 "Une paire d'amis," *L'Illustration*, 2904 (22 Ekim 1898).

23 "Fin de règne," *L'Illustration* 3454 (8 Mayıs 1909).

24 Padişahların "görünürlüğü" ile ilgili olarak bkz. Edhem Eldem, "Pouvoir, modernité et visibilité: L'évolution de l'iconographie sultanienne à l'époque moderne," Omar Carlier, Raphaëlle Nollez-Goldbach, der., *Le Corps du leader: Construction et représentation dans les pays du Sud* (Paris: L'Harmattan, 2008), 171-202.

25 Osmanlı armasıyla ilgili olarak bkz. Edhem Eldem, *İftihar ve İmtiyaz: Osmanlı Nişan ve Madalyaları Tarihi* (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2004), 282-286; Selim Deringil, *The Well-Protected Domains: Ideology and Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876–1909* (London: I. B. Tauris, 1998), 26-27, 33-35. (İktidarın Sembolleri ve İdeoloji-II.Abdülhamid Dönemi *(1876-1909)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2002).

26 Örneğin Gavin, der., *Imperial Self-Portrait*, 7; Georgeon, *Abdulhamid II*, 161.

27 [Tahsin Paşa], *Sultan Abdülhamid: Tahsin Paşa'nın* Yıldız Hatıraları (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1996), 355-356.

28 *L'Illustration* 3131 (28 Şubat 1903).

29 Albert Malet, "En Macédoine," *L'Illustration* 3131 (28 Şubat 1903), 134.

30 Bu olay ve Osmanlı yönetiminde yarattığı zincirleme etki, İpek Yosmaoğlu-Turner tarafından derinlemesine araştırılmıştır, "Severed Heads in the Camera Lucida: The Impossible Task of Ottoman Image Management during the Macedonian Struggle," Osmanlı/Yunan Toplumsal Tarihine Yerel ve İmparatorluk Açısından Yaklaşımlar Atölyesi'ne sunulan tebliğ, Samos, 2001. Ayrıca aynı yazarın *Blood Ties: Religion, Violence and the Politics of Nationhood in Ottoman Macedonia, 1878–1908* adlı çalışmasında (Ithaca: Cornell University Press, 2014), 227-229'da daha az ayrıntıyla ele alınmıştır.

31 BOA, TFR. İ. A. 4/380, 25 Şubat 1318 (10 Mart 1903).

32 *Vie illustrée* 228 (27 Şubat 1903).

33 Birkaç sureti Osmanlı Arşivlerinde bulunmaktadır, BOA, BEO 2015-151087.

34 *Berliner Illustrirte Zeitung* 12, no. 11 (15 Mart 1903), 163.

35 BOA, TFR. İ. A. 4/380, 17 Şubat 1318 (2 Mart 1903).

36 Albert Malet, "En Macédoine—Au vilayet de Monastir," *Tour du monde* 10, no. 2 (9 Ocak 1904), 15.

37 George N. Chakaloff ve Stanislav J. Shoomkoff, *The Macedonian Problem and Its Proper Solution* (Philadelphia: John C. Winston, 1904).

38 Henri de Weindel, "Les atrocités turques en Macédoine—Quelques documents," *Vie illustrée* 228 (27 Şubat 1903), 334.

39 BOA, BEO 2019/151369, 24 Şubat 1318 (9 Mart1903); TFR. İ. A. 380/11, 25 Şubat 1318 (10 Mart 1903); BOA, İ. MTZ (04) 24/1522, 15 Şubat 1318 (28 Şubat 1903).

40 BOA, TFR. İ. A. 4/380, 16 Şubat 1318 (1 March 1903).

41 Sinan Kuneralp koleksiyonu, İstanbul. Bu olağanüstü fotoğrafları ilk olarak *İstanbul'da Ölüm: Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri* (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2005), 188-190'da yayımladım.

42 Matei Cazacu, "La 'mort infâme': Décapitation et exposition des têtes à Istanbul," Gilles Veinstein, ed., *Les Ottomans et la mort: Permanences et mutations* (Leiden: Brill, 1996), 245-289; Eldem, *Death in Istanbul*, 80-81, 188-190.

43 Hariciye Nazırı Ahmed Tevfik Paşa'nın Yunanistan elçisi Mavrokordato'ya ilettiği sözlü nota, 21 175/56, 25 Ekim 1896, Sinan Kuneralp, der., *The Ottoman Empire and Its Neighbours: Ottoman Diplomatic Documents on the Turco-Greek Border Issue,* Part 3 *(1883-1912)* (İstanbul: ISIS, 2015), 259, doc. 481.

44 *Annuaire oriental du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature*, 14 (Constantinople: Cervati Frères, 1896), 991'de G. Bauer, bir *horloger* (saatçi) olarak yer almaktadır.

45 BOA, TFR. İ. A. 4/380, 17 Mart 1319 (30 Mart 1903).

46 Malet, "En Macédoine—Au vilayet de Monastir," 20.

47 "Brigands macédoniens. Affaire Simotta," Selanik'te G. Bader tarafından yayımlanmış kartpostal, 26 Ekim 1901'de Selanik'ten gönderilmiş. Selanik'te Makedonya Mücadelesi Müzesi, Fotoğraf Arşivi, Papayoannu Koleksiyonu, Selanik, 57616.

48 G. F. Abbott, "Brigands and Their Ways," *Wide World Magazine* 7 (Nisan-Eylül 1901): 147, www. imma.edu.gr/imma/dbs/Artifacts/index. html?start=0&lq=simotta&show=1, Erişim: 6 Ocak 2015.

49 Bir karşılaştırma olarak, kafası kesilmiş hırsızların kartpostalları örneğin Çin'de çok sıradandı.

50 Georgeon, *Abdulhamid II*, 163.

51 Örneğin bkz. *L'Assiette au beurre turque: Le grand saigneur* 71 (10 Ağustos 1902), Ermeni katliamlarının son derece ayrıntılı anlatımına ayrılmıştır.

52 Paul Fesch, Abdülhamid'in Avrupa'da gazeteleri kendi tarafına çekmek ve Batılı basına rüşvet vermek için giriştiği çabaları anlatırken bir yandan da sistemin etkisiz kaldığını vurgular; Osmanlı nişanı verilmiş Fransız gazetecilerin bir listesini verir, Paul Fesch, *Constantinople aux derniers jours d'Abdul-Hamid* (Paris: Librairie des Sciences Politiques et Sociales Marcel Rivière, [1907]), 71-72). Özellikle basına vurgu yaparak, kendi deyişiyle "imaj yönetimi" sorunu için bkz. Deringil, *Well-Protected Domains*, 136-141; ayrıca bkz. Eldem, *İftihar ve İmtiyaz*, 345-346.

53 Martina Baleva, "Das Imperium schlägt zurück: Bilderschlachten und Bilderfronten im Russisch-Osmanischen Krieg 1877–1878," Martina Baleva, Ingeborg Reichle ve Oliver Lerone Schultz, der., *Image Match: Visueller Transfer, "Imagescapes" und Intervisualität in globalen Bild-Kulturen* (Munich: Wilhelm Fink, 2012), 87-108; "İmparatorluğun Misillemesi: 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşında Resim Savaşları ve Resim Cepheleri," *Toplumsal Tarih* 228 (Aralık 2012), 32-41. Osmanlıların savaş zayiatını fotoğrafla belgeleme çabaları konusunda ilginç bir referansa dönemin İngiliz basınında rastlanır: "Türkler, beklenilenin aksine, ellerinde büyük miktarda kayıt olmasına rağmen Kazakların ve Bulgarların yaptığı katliamları, Cenevre Konvansiyonuyla ilgili olarak Büyük Güçlerin temsilcilerine sunmadılar; bu olayları Büyük Güçlere hatırlatmak için daha dolaylı bir yol tercih ettiler, Sultan, mabeyincilerinden biri aracılığıyla Büyük Güçlerin misyonlarına öldürülen ve sakat bırakılan Müslümanların fotoğraflarını gönderdi", "The Porte," *Times* (London), 3 Eylül 1877.

54 *L'Illustration* 2940 (1 Temmuz 1899), 13, 16.

55 Bu fotoğraf şu kitapta yayımlandı: Pierre de Gigord, Gilbert Beaugé, Nazan Ölçer, Engin Çizgen, *Images d'empire: Aux origines de la photographie en Turquie, Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri* (İstanbul: Institut d'Études Françaises d'Istanbul, 1993), 176. Ancak verilen tarih (1897) yanlıştı ve fotoğrafçıdan söz edilmiyordu. Fotoğrafın Tarkulyan tarafından çekildiği Bahattin Öztuncay'ın *Hanedan ve Kamera: Osmanlı Sarayından Portreler, Ömer M. Koç Koleksiyonu* (İstanbul: Aygaz, 2010), adlı çalışmasında s. 108'de belirtildi.

56 *İrtika* 1, no. 13, 29 Muharrem 1317 (9 Haziran 1899).

57 *Malumat* 5, no. 187, 28 Muharrem 1317 (8 Haziran 1899).

58 *Servet-i Fünun* 17, no. 430, 27 Mayıs 1315 (8 Haziran 1899).

59 BOA, ZB. 390/64, 29 Ağustos 1323 (11 Eylül 1907).

60 *İrtika* 54, 24 Mart 1316 (6 Nisan 1900); *Malumat* 231, 30 Mart1316 (12 Nisan 1900); *Servet-i Fünun* 474, 30 Mart 1316 (12 Nisan 1900).

61 *Servet-i Fünun* 485, 15 Haziran 1316 (28 Haziran 1900); 486, 22 Haziran 1316 (5 Temmuz 1900); 487, 29 Haziran 1316 (12 Temmuz 1900); 488, 6 Temmuz 1316 (19 Temmuz 1900); 489, 13 Temmuz 1316 (26 Temmuz 1900); 490, 20 Temmuz 1316 (2 Ağustos 1900); 491, 27 Temmuz 1316 (9 Ağustos 1900).

62 *Servet-i Fünun* 494, 19 Ağustos 1316 (1 Eylül 1900).

63 *Servet-i Fünun*, 494, 19 Ağustos 1316 (1 Eylül 1900), 418.

64 İlginç bir şekilde çocuklar metni tersinden, yani kendi sağlarından başlayarak sola doğru hecelemektedir, böylece fotoğrafta kelimeler Arapça yazıma göre ters olarak görülmektedir. Büyük olasılıkla okul da dergi de, fotoğrafa bakanların metni okuyacağını düşünmemiştir.

65 Gavin, der., *Imperial Self-Portrait*, 174, 240, 259'da belirtildiği gibi. Bu fotoğraf Kongre Kütüphanesi albüm 9544 ve British Library albüm 47'de bulunmaktadır. Yıldız albümlerinde buna denk düşen görüntü ise 90834/36'dır.

66 Satış rakamları için Fesch, *Constantinople*, 64.

67 Editoryal bir proje olarak kartpostalların basılmasına en iyi örnek Mert Sandalcı'nın *The Postcards of Max Fruchtermann* (İstanbul: Koçbank, 2000) adlı çalışmasıdır.

68 Yalnızca birkaç örnek: Osman Köker, der., *100 Yıl Önce Türkiye'de Ermeniler* (İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık, 2005); Osman Köker, der., *Orlando Carlo Calumeno Koleksiyonu'ndan Kartpostallar ve Vital Cuinet'in İstatistikleri ve Anlatımlarıyla Bir Zamanlar İzmir* (İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık, 2009); Mehmet Mazak, *Kartpostallarda İstanbul, Istanbul with Postcards* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ, [2008]); Fouad Debbas, *Beirut, Our Memory: A Guided Tour with Postcards from the Collection of Fouad Debbas* (Beyrut: Naufal Group, [1986]); Lale Gökman, *Manastır'ın Ortasında Var bir Havuz . . . Kartpostallarla bir Osmanlı Şehrinin Hikâyesi, A Pool Lies at the Heart of Monastir: Tale of an Ottoman City through Postcards* (İstanbul: Denizler Kitabevi, 2011); Kostas Kopsidas, *Hoi Hevraioi tēs Thessalonikēs: mesa apo tis kart-postal, 1886–1917, Les Juifs de Thessalonique: À travers les cartes-postales, 1886–1917, The Jews of Thessaloniki through Postcards, 1886–1917* (Selanik: K. Kopsidas, 1992); Murat Uğurluer, *Kartpostal ve Fotokartlarla Gaziantep* (Gaziantep: M.A.P., 2008); Fikret Yılmaz and Sabri Yetkin, der., İzmir Kartpostalları 1900: Izmir in Postcards 1900 (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, 2003).

69 Ben de I. Dünya Savaşı sonundan kalma bir harp esirinin kartını yayımlayarak bu türe katkıda bulundum (Eldem, "Filatelinin hazin yüzü: I. Dünya Harbi sonunda bir harp esiri kartı," *Toplumsal Tarih* 26 (Şubat 1996), 12-13. Daha yakın bir tarihte Oktay Özel metin olarak etkileyici iki kart yayımlamıştır; bunlardan biri 1914'te bir ziraat mektebi öğrencisi, diğeri de 1912'de bir Ermeni ailesi tarafından yazılmıştır (Özel, "Gözlerinden öperim... Mektebden en samimî çiftçi selâmları," *Kebikeç* 32 (2011): 15-30; "Eğer ki kâbil ise bizleri kat'iyyen merak itmeyin!" *Kebikeç* 33 (2012): 311-321). "Yazarlı" posta kartlarının kapsamlı bir koleksiyonu için bkz. Nuri Akbayar, der., *Pek Sevgili Beybabacığım. Yahya Kemal'den Babasına Kartpostallar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998).

70 Ernest Giraud, "Cartes postales illustrées," *Revue commerciale du Levant: Bulletin de la Chambre de commerce française de Constantinople* 26, no. 301 (30 Nisan 1912), 825-828.

71 *Revue commerciale du Levant* 26, no. 301.

72 Osmanlı Oryantalizmi için bkz. Ussama Makdisi, "Ottoman Orientalism," *American Historical Review* 107, no. 3 (Haziran 2002): 768-796; Edhem Eldem, "The Ottoman Empire and Orientalism: An Awkward Relationship," François Pouillon ve Jean-Claude Vatin, *After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations* (Leiden: Brill, 2014), 89-102.

73 "Établissement thermal de Coury les Bains [Yalova]," Max Fruchtermann'ın yayımladığı, 17 Temmuz 1315 (29 Temmuz 1899) tarihli kartpostal. Edhem Eldem koleksiyonu, İstanbul.

74 *L'Illustration* 3417 (22 Ağustos 1908): 126.

75 Bu kartların üretim ve tüketiminin miktarını belirlemenin kesin bir yolu yoktur ama uzmanlaşmış satış sitelerinde yapılan aramalar muhtemel sayılar hakkında bir fikir verir. Örneğin www.delcampe.net sitesinde 1 Ocak 2015'te Sultan Reşad'ın beş, Enver'in yirmi yedi posta kartı satılmaktaydı.

76 Bu resimde Enver, Boğos Tarkulyan'ın çektiği ve 12 Şubat 1324 (25 Şubat 1909) tarihinde ithaf edilen stüdyo fotoğrafındakiyle aynı kıyafeti giymiştir; posta kartı muhtemelen aynı veya benzer bir stüdyo çekiminde elde edilen fotoğraftan üretilmiştir; Bahattin Öztuncay, *Hâtıra-i Uhuvvet: Portre Fotoğraflarının Cazibesi, 1846-1950* (İstanbul: Aygaz, 2005), 210-211.

SIRADAN MODERNİTENİN FOTOĞRAFINI ÇEKMEK

Zeynep Çelik

Ortadoğu'da modernitenin tarihi, konuyu siyasal değişiklikler, edebiyat ve sanat hareketleri, kentsel dönüşümler gibi bir dizi bakış açısıyla pek çok yönden inceleyen yeni bir bilimsel zenginliğe rağmen, hâlâ görmezlikten gelinmekte ve yanlış anlaşılmaktadır. Bu geniş araştırma alanında, ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında Osmanlı İmparatorluğu'na ilişkin literatür gittikçe artmakta ve çok sayıda görsel malzemeden yararlanmaktadır; görsel kültürle ilgilenenlerin genellikle yok saydığı teknik konulardaki –altyapı, madencilik ve tıp– fotoğraflar yeni bir araştırma alanı sunmaktadır. Elbette egzotik yer ve insan görüntüleri kadar çarpıcı olmayan, bu nedenle de yabancı zevklere seslenmeyen bu tür koleksiyonlar, Ortadoğu'nun teknolojik ve bilimsel başarılarını belgelemeye yöneliktir.

İmparatorluğun fotoğrafa duyduğu ilgi, fotoğraf arşivlerinin artmasında anahtar rolü oynadı. Bu eğilim II. Abdülhamid'in saltanatında (s. 1876-1909) zirve noktasına ulaştı ve Sultanla bağlantılı dev bir koleksiyon ortaya çıktı. Bu tekil bir örnek değildi: Daha önce, tipik olarak albüm şeklinde bir araya getirilmiş başka imparatorluk koleksiyonları da vardı. Bu tür albümler çoğu zaman modernitenin farklı temaları çevresinde düzenlenmişti. Üç örnek dikkate değer: Kraliçe Victoria'nın (s. 1837-1901) koleksiyonu hükümdar portrelerini ve aile yaşamını merkez alıyordu; Brezilya İmparatoru II. Pedro'nun (s. 1840-1889) ve Fransız İmparatoru III. Napoléon'un (s. 1852-1870) albümleri ise daha geniş konulara yayılıyordu. Aile üyelerinin ve önde gelen yabancıların fotoğraflarına ek olarak, büyük mühendislik ve mimarlık eserlerini, bilimsel konuları, seyahati ve keşifleri de kapsıyordu. İkinci İmparatorluğun repertuarı daha da genişti, arkeolojik ve coğrafi keşifler, askeri seferler de ele alınıyordu, Félix-Jacques-Antoine Moulin'in çektiği üç yüzü aşkın Cezayir fotoğrafı da buna dahildi.[1] Yani imparatorluk modernitesini fotoğraflar aracılığıyla yüceltmek, ondokuzuncu yüzyıl imparatorluklarını birbirine bağlıyordu; bu girişime Osmanlılar da büyük bir hararetle, yalnız birkaç onyıllık bir gecikmeyle katılmıştı. Başka bağlamlarda olduğu gibi, fotoğraf sadece imparatorluğun resmi kullanımıyla kısıtlı değildi, büyük bir hızla çok geniş bir alana yayılmıştı.

Ömer M. Koç Koleksiyonu'nda (bundan sonra: ÖMKK) bulunan ve son dönem Osmanlı görsel kültürünü ayırt edici yöntemlerle kayda geçiren üç albüm, incelenmeye değerdir.

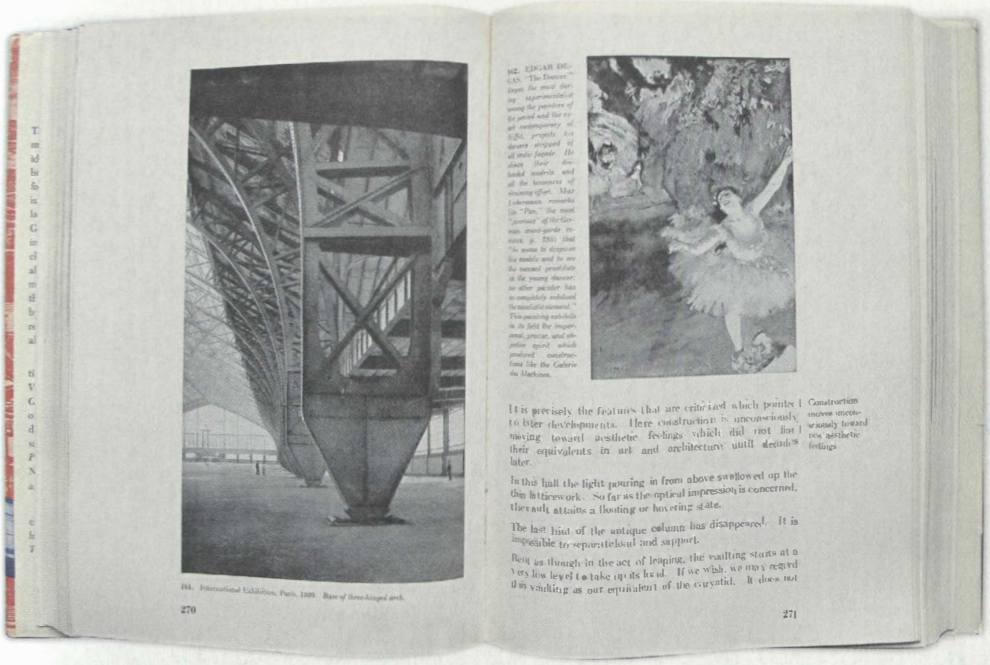
Aynı konuları kapsayan başka kaynaklardan örnekler bir bağlam oluşturmada yardımcı olmaktadır. Bunların en ilginci, bugün İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde (bundan sonra: İÜMK) bulunan II. Abdülhamid albümleridir.

İlk grup, sarp arazilerden geçen, buralara raylar, köprüler, tünellerle bir düzen getiren demiryollarına ayrılmıştır. Fotoğraflar doğanın teknoloji yoluyla fethedilişini sergilemek noktasında birleşir ve imparatorluğun dağınık parçalarının ileri mühendislikle birbirine bağlandığını ilan eder. İkinci grup, altyapıları dahil olmak üzere kömür ocaklarını göstererek endüstri çağında doğal kaynakların kullanılmasını yüceltir. Buhar çağında, endüstri, taşımacılık ve iletişim için gerekli enerji kaynağı olarak kömür, en önde gelen hammaddedir. Üstelik, bir Osmanlı gazetesinde belirtildiği gibi "harp gemilerinin canı, ruhu" olarak, ordunun kömüre olan bağımlılığı, madenciliğin bu dönemde nasıl vazgeçilmez olduğunu vurgular.[2] Üçüncü grup görüntüler ise uygulamalı tıp araştırmasına odaklanmıştır, cerrahi sayesinde hayat kurtarmada elde edilen ilerlemeyi gösterir ve yapılmış çalışmaların kayda alınmasının öneminin altını çizer. Bunların üçünü bir arada ele aldığımızda, ortaya emek, sınıf ve cinsiyet açısından imparatorluğun insan manzaralarına ilişkin karmaşık bir toplumsal anlatı çıkar. Kamera karşısındaki bireylerden oluşan kalabalıklar, fotoğraf çerçevesine göre ayarlanmış olsalar da, günlük yaşamdan doğal kesitler sunar; sıradan insanlar modernite söylemine girer ve hatta bazen egemen olur.

ALTYAPI

Modernitenin tarihi, zamanla temel bir statü edinmiş belli bazı fotoğraflarla bezelidir, bunlar önemli gelişmelerin simgesi haline gelmiştir. En çok hatırlananlardan biri, 1889 Paris Dünya Sergisi için 1889'da inşaat teknolojisindeki ilerlemelerin göstergesi olarak dikilmiş Galerie des Machines'in demirden dev "üç mafsallı kemer tabanı"nın fotoğrafıdır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında çekilmiş bu resim, mimarlık ve kent planlamasındaki modernist hareketi destekleyen son derece etkili bir metinde, Sigfried Giedion'un *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (ilk baskı 1941) adlı kitabında bir sayfayı kaplar[3] (1). Fotoğraf yapının bir detayını gösterir: Ayağı bir noktaya doğru incelen bir tonoz desteğinin dev tabanı. Bu görüntünün kalıcı temsili değeri, mühendislerin payandanın yere ulaştığı bölümü genişletmek yerine tam tersine daraltarak, geleneksel yapı yöntemleriyle nasıl oynadıklarını vurgulamasından kaynaklanır. Karmakarışık halde sergilenen makineler kaldırıldığında ortaya çıkan mekânın soyut niteliği, sergiyi gezenler tarafından algılanmamış olsa da, bu mühendislik çalışmasının modernitesini ortaya koyar. Giedion karşıdaki sayfaya Edgar Degas'nın "Balerin" resmini yerleştirerek, okurun yeni "estetik duygular" dediği şeyi anlamasını sağlar; tonozun hareketiyle dansçının "sıçrama" hareketi arasındaki ilişkiyi örnek olarak verir, dansçının ayağıyla kemerin ayağı arasında bir bağlantı kurar. Fotoğrafın yer aldığı "İnşa Sorunları – Yeni Çözümler" başlıklı bölüm, sergi salonları, metal köprüler ve Eyfel Kulesi'nin ayrıntıları gibi, ondokuzuncu yüzyılın teknolojik yeniliklerine ilişkin bir dizi başka yapının çarpıcı görüntülerini içerir. Hepsi birden, merkezde yer alan "dayanak noktası"yla uyumlu bir anlatı ortaya koyar.

Giedion'un kitabı, teknolojik modernitenin seçilmiş belli yönlerini bilinçli olarak öne çıkaran ve bu hareketi tarihinin önemli bir anında yücelten bir manifestoydu. Ancak Giedion, ondokuzuncu yüzyıla özgü tematik fotoğraf albümlerinin çoktan kurmuş olduğu bir modeli izlemekteydi. Hem tamamlanmış binaları hem de inşaatı sürenleri gösteren,



mühendislerin maharetini, inşaatçıların becerisini kanıtlayan altyapı inşaat projelerinin fotoğrafları bu albümlerin temelini oluşturuyordu. Devlet başkanlarının, devlet kurumlarının ve finansal yatırımcıların, başarılarını öne çıkarmak için 1850'lerde yarattığı bir geleneğin parçasıydılar; "ilerleme endeksleri" olarak kullanılıyorlardı.[4] Ferdinand de Lesseps'in başlattığı Süveyş Kanalı (1859-1869) ile Panama Kanalı (1881-1914) Albümleri, belki de en iyi tanınanlarıydı. Bu albümler, inşaatın ilerleyişini göstererek, topografik ve teknik güçlüklerin nasıl çözümlendiğini ortaya koyarak, dünyada Fransız mühendisliğini yüceltiyorlardı.[5] Ama, İkinci İmparatorluk döneminde, özellikle demiryolu inşaatındaki yerel başarılar da Édouard Baldus ve Auguste Collard gibi tanınmış fotoğrafçılara sipariş verilerek onurlandırılmaktaydı.[6]

Osmanlı İmparatorluğu'nda altyapı projelerini gösteren sayısız fotoğraf da bu evrensel kategoriye girer. Bunların arasında Mekke ve Medine'ye yıllık hac yolculuklarını kolaylaştırmayı amaçlayan Hicaz Demiryolu öne çıkar. 1900-1908 arasında yapılan demiryolu, Şam'dan Medine'ye gidiyordu. Bu kuzey-güney hattının yanı sıra, Akdeniz'e uzanan yan hatlar da eklenmişti. Bu hatlar, bölgedeki tarımsal gelişmeyi ve Filistin'i ziyaret etmek isteyen Hıristiyanlar için başka tür bir din turizmini teşvik etmek

▲1 Sigfried Giedion, *Space, Time, and Architecture*, 270–271.



gibi farklı amaçlara hizmet ediyordu (2).[7] Tamamlanmış köprüleri, tünelleri, rayları, ayrıca karmaşık inşaat süreçlerini gösteren fotoğraflar çektirilmişti. Bazıları belli bir dönemde belli bir bölgeye odaklanan albümlerde toplanmıştı, çoğu da tek tek baskılar olarak çeşitli yayınlarda karşımıza çıkıyordu. Büyük ihtimalle 1905 veya 1906'da hazırlanmış, ÖMKK I adını verdiğimiz şık ciltli bir albüm, Hicaz Demiryolu'nun iki hattını kapsar: Her ikisi de 1905'te tamamlanmış olan Şam'dan Maan'a kadar 460 kilometrelik hatla, Deraa'dan (Müzeyrib) deniz kenarındaki Hayfa'ya uzanan 161 kilometrelik şube (3).[8] Albüm belirgin bir şekilde iki parçadan oluşur: Maan hattıyla başlayıp güneye doğru gider, Hayfa hattıyla devam ederek batıya, Akdeniz'e doğru ilerler. Her bölüm, demiryolunu inşaat halinde ve bitmiş olarak, terminal istasyonlarıyla gösterir. Bölümlerin bazılarının inşaatı için yabancı şirketlere imtiyaz verilmiş olsa da, Osmanlı hükümeti operasyonlar üzerindeki son denetimi elden bırakmamıştır.

Albümdeki kırk fotoğraftan dokuzu Şam-Maan bölümünü, otuz bir tanesi de Hayfa bölümünü (*Hayfa Şubesi*)

▲2 Hicaz Demiryolunun Şam-Maan şubesinin açılışı için verilen kutlama yemeğinde lokomotif şeklinde pasta, Beyrut 1323 (1905/1906). Pastanın üzerinde "Padişahım çok yaşa" yazıyor. Fotoğraf Ali Sami. İÜMK 90520-0007.

▶3 Demiryollarını gösteren Suriye ve Filistin haritası, *Salname-i Beyrut*, Beyrut: Vilayet Matbaası (1326/1910-11). 1. Mekke 2. Medine 3. Maan 4. Deraa (Müzeyrib) 5. Hayfa 6. Beyrut 7. Şam


بحر سفید
بحر حمر
1
2
3
4
5
6
7



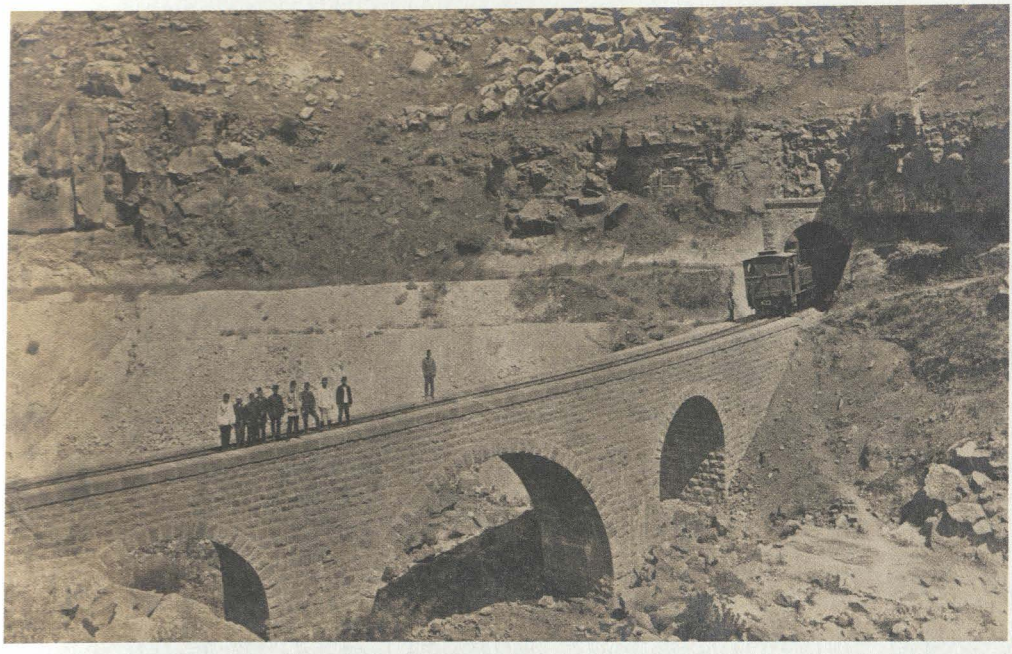
göstermektedir. Büyük ihtimalle her birinden ne kadar görüntü konulacağına, iki bölgedeki coğrafi farklılıklara göre karar verilmişti. Şam'ın güneyindeki bölge düz bir çölken, Deraa'dan Akdeniz kıyısına kadar olan nispeten kısa mesafe dağlar, ovalar, nehirler, şelaleler ve zengin bir bitki örtüsüyle kaplıydı; bu da çarpıcı doğal ortamda bir dizi iddialı yapının inşa edilmesine yol açmış, çeşitli açılardan etkileyici görüntüler çekilmesine vesile olmuştu.

Resimaltları, her iki yeri sistematik denebilecek şekilde tanımlayabilmek için, başlangıç noktasıyla, yani Şam veya Deraa ile olan mesafeyi vermekte ve bir köprünün uzunluğu veya kemerlerinin (gözlerinin) sayısı gibi başka bilgiler de içermektedir. Görüntüler arasında Maan hattının 494'üncü ve 454'üncü kilometrelerindeki sırasıyla "yedi gözlü kâgir köprü" ve "on gözlü kâgir köprü" de bulunur (4).[9] Hayfa hattındaki örnekler arasında ise, 400 metre uzunluğunda, 30 metre yüksekliğinde bir tünelle 147'nci kilometredeki tünel girişinde 24 metrelik bir kâgir köprü (5), 145'inci kilometredeki 50 metrelik demir köprü, yakınındaki 48 metrelik "altı gözlü kâgir köprü" ve 121'inci kilometredeki 42 metrelik "kâgir köprü" sayılabilir.[10]

Tamamlanmış hatlar üzerlerinde sabit trenlerle gösterilirken, birçok fotoğraf da inşaatın çeşitli aşamalarına

▲4 Maan hattının 454'üncü kilometresindeki on gözlü kâgir köprü ÖMKK I. Şekil 7.

▶5 Hayfa hattının 147'nci kilometresinde 400 metre uzunluğunda, 30 metre yüksekliğindeki tünel ve girişindeki 24 metre uzunluğundaki kâgir köprü. ÖMKK I, şekil 8a.



odaklanır: Maan hattının 495'inci kilometresindeki "altı gözlü kâgir köprü" örneğinde olduğu gibi yapılmakta olan kemerler (6) ve Hayfa hattının 106'ncı kilometresindeki, "iki buharlı makine çalıştığı halde" temel kazılarının bile tam bir yıl sürdüğü 90 metrelik köprü (7) gibi. Filistin'in dağlık toprakları özellikle iddialı bazı yapıların inşa edilmesini gerektirmiş, bu da çalışma halindeki etkileyici görüntülerin fotoğraflanmasını sağlamıştır. Hayfa hattının 94'üncü kilometresindeki 110 metre uzunluğundaki demir köprünün "kâgir ayağını" gösteren bir fotoğraf, dramatik bir açı kullanılarak, üstünde çalışan insanların küçük ölçeğinin de yardımıyla, ayakların uzunluğunu vurgulamaktadır (8).

Bazı fotoğraflar modern teknolojinin araziyi delip geçebilme gücünü gösterirken, bazıları ise projeyi, en devasa müdahaleleri bile cüceleştirebilecek daha geniş doğal ortamı içinde sunar. Nadar'ın ondokuzuncu yüzyıl Paris hava fotoğraflarına atfen söylendiği gibi, yükseklik, "egemenlik ve güç duygularının" ve "azamet ve insanüstü büyüklüğün" altını çizer.[11] Yarmuk Nehri üzerindeki köprülerin inşaat fotoğrafları, altyapıyı küçücük gösteren geniş, çarpıcı manzaraları sergileyerek, mühendislik teknolojisiyle doğanın nasıl fethedildiğini gösterir (9).[12] Gözlemci, projeleri geniş açılı görüntülerde bulmaya çalıştığında, etki daha da artar: Bir örnekte resimaltı, 104'üncü kilometrede bulunan 224 metre uzunluğundaki "1 numaralı tünel"den söz eder ama fotoğraf, büyük bir dağın nehrin suladığı bir vadiye doğru eğimini gösterir, tünelin girişi ise solda küçük siyah bir nokta olarak zorlukla seçilmektedir, sadece çok dikkatle bakıldığında en sağda sözü bile geçmeyen bir köprünün minik kemerleri fark edilir (10). Albümde ayrıca inşaattan söz edilmeyen, çalışma görüntüsünün yer almadığı, iki pitoresk manzara fotoğrafı vardır.[13]

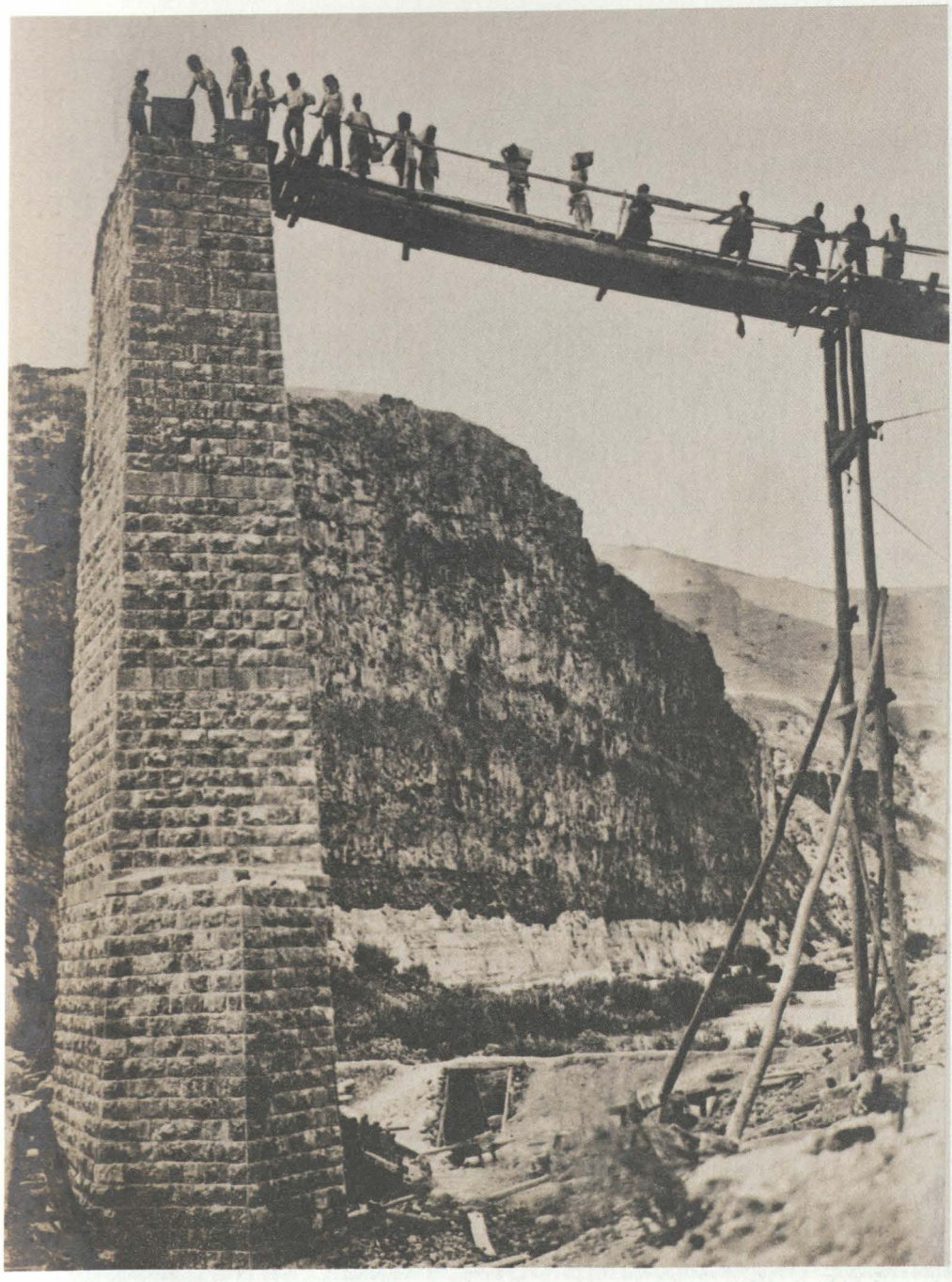
Demiryolu projelerinin vazgeçilmez parçası olan tren istasyonları, hat boyunca durakları işaret eder. Maan şubesinin sonuna doğru albümde inşaatın son aşamaları sırasında



▲6 Maan hattının 495'inci kilometresinde inşaat halindeki altı gözlü kâgir köprü ÖMKK I, şekil 3a.



▲7 Hayfa hattının 106'ncı kilometresinde inşaat halindeki 90 metre uzunluğunda köprü. ÖMKK I, şekil 14a.



▲8 Hayfa hattının 94'üncü kilometresindeki 110 metre uzunluğunda, kâgir ayaklı demir köprü, inşaat fotoğrafı. ÖMKK I, şekil 17.



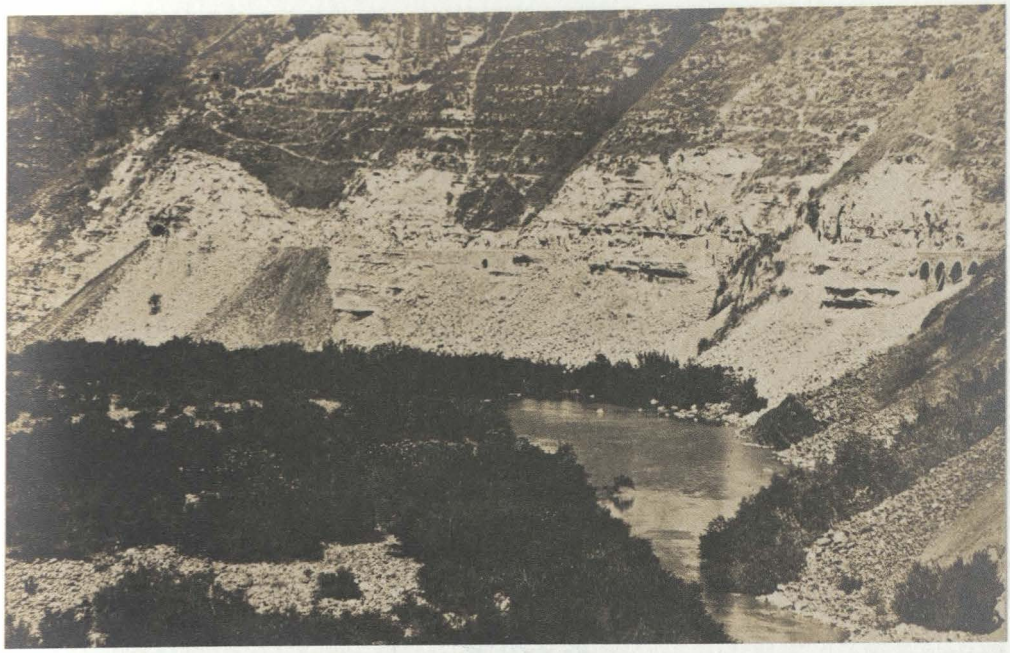
◂9 Yarmuk Nehri üzerindeki demiryolu köprüsü. ÖMKK I, şekil 11a.

▸10 Hayfa hattının 104'üncü kilometresindeki 224 metre uzunluğundaki tünel. Tünelin girişi solda, köprü ise sağda. ÖMKK I, şekil 15.

▸11 Tren istasyonu ve liman, Hayfa. ÖMKK I, şekil 21.

çekilmiş, çevresindeki yapıları da gösteren iki Maan istasyonu fotoğrafı yer alır.[14] Hayfa şubesinin fotoğrafları da son istasyonun görüntüsüyle biter; bu fotoğrafta ayrıca arkada bakım onarım binaları, karşıda da yeni Hayfa limanı görülür. Böylece görüntünün tamamı taşımacılık ve iletişimin önemini vurgulayan koordineli altyapı projeleri hakkında bir beyanda bulunmuş olur (11). Demiryolu hattının bu kavşağında dikilmiş bir imparatorluk anıtında, trenin gelişini kutlayan yarı kabartmalar, ayrıca Osmanlı nişanları, yani Sultanın tuğrası, hayırseverliğini öven bir plaka ve tam tepede de bir hilal bulunur (12).[15] "İstasyon Meydanı"nın yakın plan bir çekimi ve genel bir görüntüsüyle albümün anlattığı hikâye sona erer.

Asıl işlevi imparatorluğun modernitedeki başarıları hakkında bilgi vermek olmasına rağmen, albüm aynı zamanda son dönem Osmanlı emek tarihine açılan bir penceredir. Fotoğrafları dolduran insanlar, emek dünyası ve iş yerlerindeki toplumsal hiyerarşi hakkında bilgi kırıntıları aktarır. Bu insani sahneler, kanıt türünden sonuçlar çıkarmaya uygun değildir, sadece bakanın yorumlama isteğini kamçılayarak spekülatif bir düzeyde kalır ama yine de bakışımızı genişletmek açısından yararlıdır. Bu haliyle fotoğraflar, "inşaat alanındaki işçiler" kategorisine girer; III. Napoléon ve Baron Haussmann döneminde (1853-1870) girişilen kentsel dokunun yeniden düzenlenmesi çalışmalarını belgelemek üzere Paris Belediyesi'nin sipariş verdiği Charles Marville'in fotoğraflarıyla karşılaştırılabilir (1853-1870).[16] Paris, Filistin veya Suriye'de poz verdirilen (ve bazı durumlarda sadece ölçek olarak







▲12 Demiryolu anıtı, Hayfa. ÖMKK I, şekil 22.

►13 Tren istasyonu, Maan. ÖMKK I, şekil 6.



kullanılan) işçiler, kaçınılmaz olarak bu sahnelere sızar, toplumsal dinamikler hakkında sorular sormamıza yol açar.

Hicaz Demiryolu albümünde, çalışanlar hiyerarşik olarak iki eşit olmayan gruba ayrılmışlardır: Birinci grupta Avrupalı uzmanlarla Avrupai kıyafetleri, fesleri ve şık çizmeleriyle Osmanlı subayları; ikinci grupta ise işçiler vardır. İşçiler de kendi aralarında ikiye ayrılırlar: Askerlik görevleri inşaatta çalıştıkları için bir yıl azaltılan ücretli Osmanlı ordusu askerleri (*asakir-i şahane*) ve yerel işçiler (*amele-i mükellefe*).[17] Osmanlı subayları ve yabancılar hep en önde dururlar; öyle ki aynı kişiler birkaç fotoğrafta karşımıza çıkar, böylece yönetici ve gözetmen kategorisinden çıkarak bireysel kimlikler kazanırlar (13, 6). Dimdik duruşları, özgüvenlerini ve iş üzerindeki otoritelerini gösterir. Bir çekimde imparatorluk gururu mesajı doğrudan verilmiştir; bir Osmanlı subayı bir köprü üzerindeki rayları parmağıyla görkemli bir şekilde gösterir (9). Nispeten daha az sayıdaki resmi görevliye karşılık, işçiler çoktur ve çekim için poz vermeleri istense de genellikle eylem halinde gösterilmiştir: Sırtlarında taş taşırlar, ellerinde baltalar vardır (6); Maan istasyonunun çatısını tamamlarken gösterilirler (13); hareketsiz durduklarında, bulundukları yerler yaptıkları çalışmanın zorluğu hakkında bilgi verir (7). Maan hattında su çıkarılmasını göstermeyi amaçlayan bir fotoğraf, muhtemelen subaylara ayrılmış çadırlar aracılığıyla çalışma koşulları hakkında da bir fikir verir. Hayfa anıtının fotoğrafları sadece subayları ve hükümet görevlilerini gösterir; işçilerin burada olmayışı muhtemelen fotoğrafın açılış töreni sırasında çekilmesinden kaynaklanmaktadır (12). Bu resimler asıl iş gücünü silerek, Osmanlı memurlarının projenin bütün kredisini üstlenmelerini sağlar.

Hicaz Demiryolu albümü, iddialı bir imparatorluk projesini vurgulayarak ve Osmanlı topraklarının ileri teknolojiyle birleştiğini kanıtlayarak hattın iki koluyla ilgili tutarlı bir öykü sunar. Merkezi hükümet ve Sultan Abdülhamid'in Hicaz Demiryolu'na verdikleri

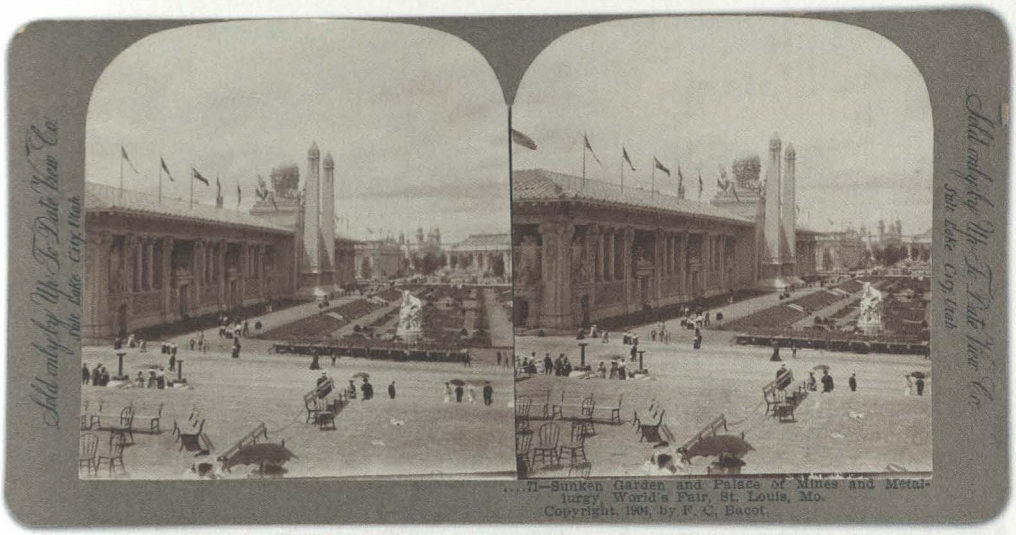
önem, fotoğrafların sayısı ve çeşitliliğine olduğu kadar yaygınlığına da yansır. Hem ÖMKK I albümünde hem de Abdülhamid albümünde yer alırlar. Bu son albüm özellikle zengindir; bu da Sultanın projeye verdiği değerle doğru orantılıdır. ÖMKK I'deki fotoğraflar, kırmızı deri cildin ön ve arka kapaklarında Abdülhamid'in tuğrası ve ortadaki altın ve yeşil renkli ayyıldızla belirtildiği gibi, imparatorluk koleksiyonundakilerin kopyalarıdır. Başka katipler tarafından kaleme alındığı halde, el yazısı resimaltları aynıdır.[18] Abdülhamid albümü ek olarak önemli bir bilgi daha verir: Fotoğrafçının adı, S. G. Harentz, ve adresi, Damas, rue de Souk el-Hamidié (Şam, Suk el-Hamidiye sokağı).[19] İmparatorluk albümündeki fotoğraflardan bazıları ayrıca süslü çerçeveleriyle de dikkat çeker.

Aynı fotoğraflar başka yayınlarda da yer almış ve Hicaz Demiryolu'nu geniş kitlelere tanıtmıştır. Örneğin 1910/1911 Beyrut salnamesinde, Yarmuk Nehri üzerindeki demir köprü, Hayfa tren istasyonunun önündeki anıt, Deraa'nın dışındaki tünel ve inşa halindeki 110 metre uzunluğundaki demir köprünün kâgir ayağı gibi birkaç resim bulunur.[20] Resimaltları, imparatorluk albümlerinden olduğu gibi alınmıştır.[21] *Servet-i Fünun* başta olmak üzere popüler resimli gazeteler, sık sık nadir koleksiyonlardan fotoğraf yayınlarlar. 1902'de Hicaz Demiryolu hattına ilişkin özel bir ek, görsel malzemeyle zengin bir şekilde süslenmiştir; bunun dışında birçok sayıda tek tek fotoğraflar göze çarpar, bunların resimaltları vardır ama konuyla ilgili yazılar yoktur (bu, *Servet-i Fünun*'un alışılmış bir uygulamasıdır).[22] Ancak, birçok sayı bir araya getirildiğinde Hicaz Demiryolu'nun yapımı hakkında bir çeşit ilerleme raporuna benzer bir bütün meydana getirir ve birkaç onyıla yayılan bir tefrika hikâye oluştururlar.

MADENCİLİK

Sanayileşme açısından vazgeçilmez olan madencilik, ilk başlangıcından beri çok çeşitli açılardan incelenmiş ve geniş şekilde belgelenmiştir. Çalışma koşullarının zorluğu ve tehlikesi nedeniyle kazandığı kötü şöhret, madenlerin ve madencilerin emek tarihlerinin merkezinde yer almasında rol oynamıştır. Makineleşme çağıyla birlikte, madenler süreli yayınlar ve edebiyatta –özellikle Émile Zola'nın 1883 tarihli *Germinal* ve Richard Llewellyn'in 1939 tarihli *How Green Was My Valley* (Vadim O Kadar Yeşildi Ki) gibi romanları ve her ikisinin de film uyarlamaları– geniş ölçüde ele alınarak popüler medyaya da girmiştir. Ondokuzuncu yüzyıl sonunda madenciliğin önemi dünya sergilerinde konuya ayrılmış saraylarda ortaya çıkar. Chicago Dünya Sergisi'ndeki (1893) Madenler ve Madencilik Sarayından Paris Dünya Sergisi'ndeki (1900) Madenler ve Metalürji Sarayına ve St. Louis Dünya Sergisi'ndeki (1904) Metalürji Sarayına kadar, madencilik operasyonları fuar alanlarının ortasındaki görkemli binalarda geniş olarak sergilenmiştir (14). Madenciliğin teknolojik ilerlemelere yaptığı katkıyı ortaya koyan sergiler, aynı zamanda bütün dünya kaynaklarının bir haritasını çıkarıyor ve onlara nasıl ulaşılacağını sunuyordu.

Osmanlı İmparatorluğu, son derece kârlı, sermaye getirisi yüksek ve yoğun istihdama dayanan bu global faaliyete tam anlamıyla katılıyordu. Osmanlı madencilik sanayiinin uluslararası bağlamda gelişmesi, popüler basında konunun işlenmesinden izlenebilir. Madenciliğin sanayinin gelişimindeki etkisi, farklı madenlerin fiziksel özellikleri, maden çıkartmakta kullanılan makineler ve maden kazaları gibi konulara ilişkin yazılara sık sık resimler eşlik ediyordu. Bu resimlerden bazılarında etkileyici donanımlar ve düzenli çalışma koşulları göze çarparken, bazıları ise içlerinde kadın ve çocukların da bulunduğu

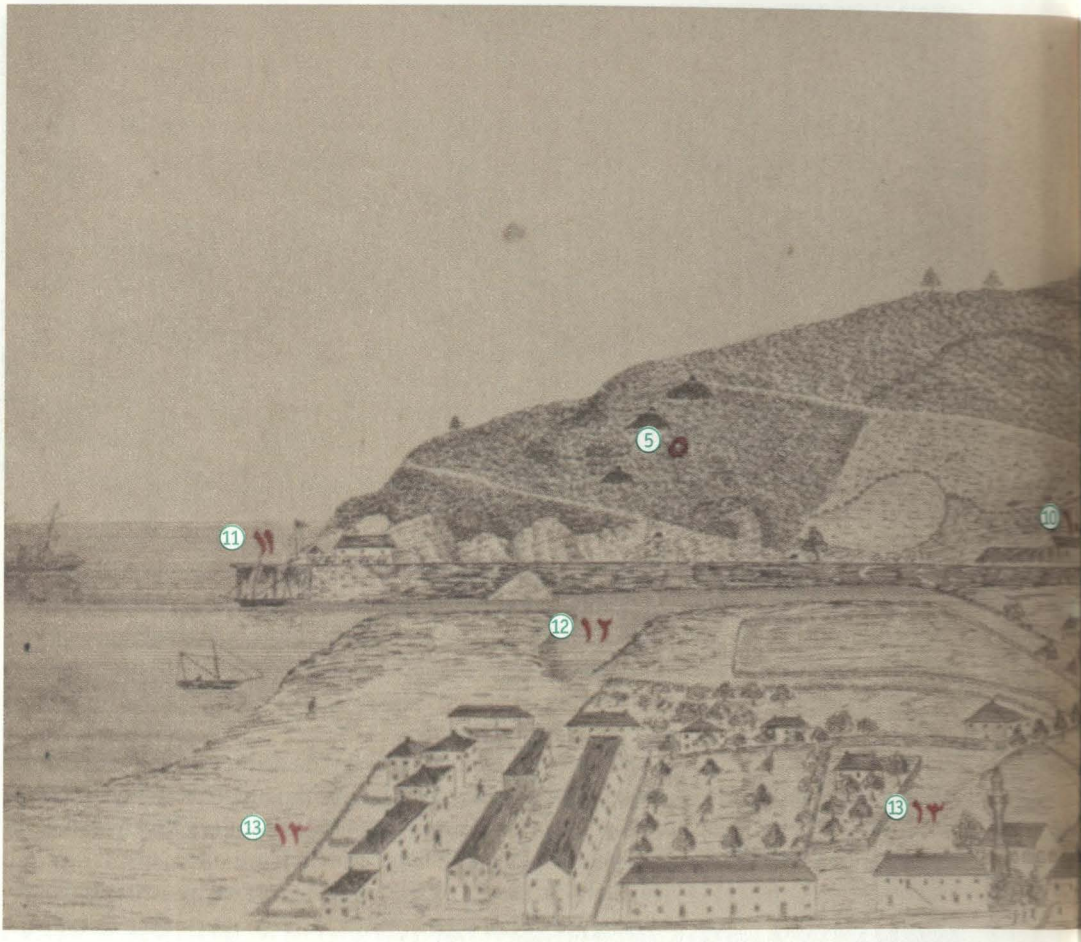


işçilerin daha yakından görüntülerini yansıtıyordu.[23] Minerallerden genel anlamda söz eden ve dünyanın diğer taraflarında olan bitenleri veren bu makaleler, imparatorluktaki madencilik gerçeklerine belli bir mesafede duruyordu.

Osmanlı kömür yatakları arasında Karadeniz kıyısındaki Zonguldak bölgesindekiler, ondokuzuncu yüzyılın başında çıkartılmaya başlanmıştı. Bölgedeki işçilere ilişkin kapsamlı çalışmasında Donald Quataert Osmanlı operasyonlarını, "en bereketli üç üretici", yani İngiltere, Fransa ve ABD'deki özel sermayeye dayalı operasyonlarla karşılaştırmıştır. Bunların tersine Osmanlı devleti, Anadolu madenlerinin üretiminde başlangıçta öncü aktör olmuştur. Ancak 1860'larda hükümet maden çıkarma haklarını özel şirketlere kiralayarak mülkiyeti elinde tutmuştur; bu karma sistem, o zamanlar Rusya'daki uygulamaya benzer. Operasyonlara egemen olan birkaç özel şirket arasında, 1891'de imtiyazı elde eden Ereğli Şirket-i Osmaniyesi veya Société Anonyme Ottomane d'Héraclée (SAOH), Osmanlı uygulamasının kendine özgü niteliğinin somut bir örneğidir. Quataert'in deyişiyle kuruluş, "yüksek mercilerdeki iyi seçilmiş bir dizi Osmanlı yatırımcının yönlendirdiği, üstü örtülü bir Osmanlı şirketiydi" ancak başlıca finansörleri Fransızdı.[24]

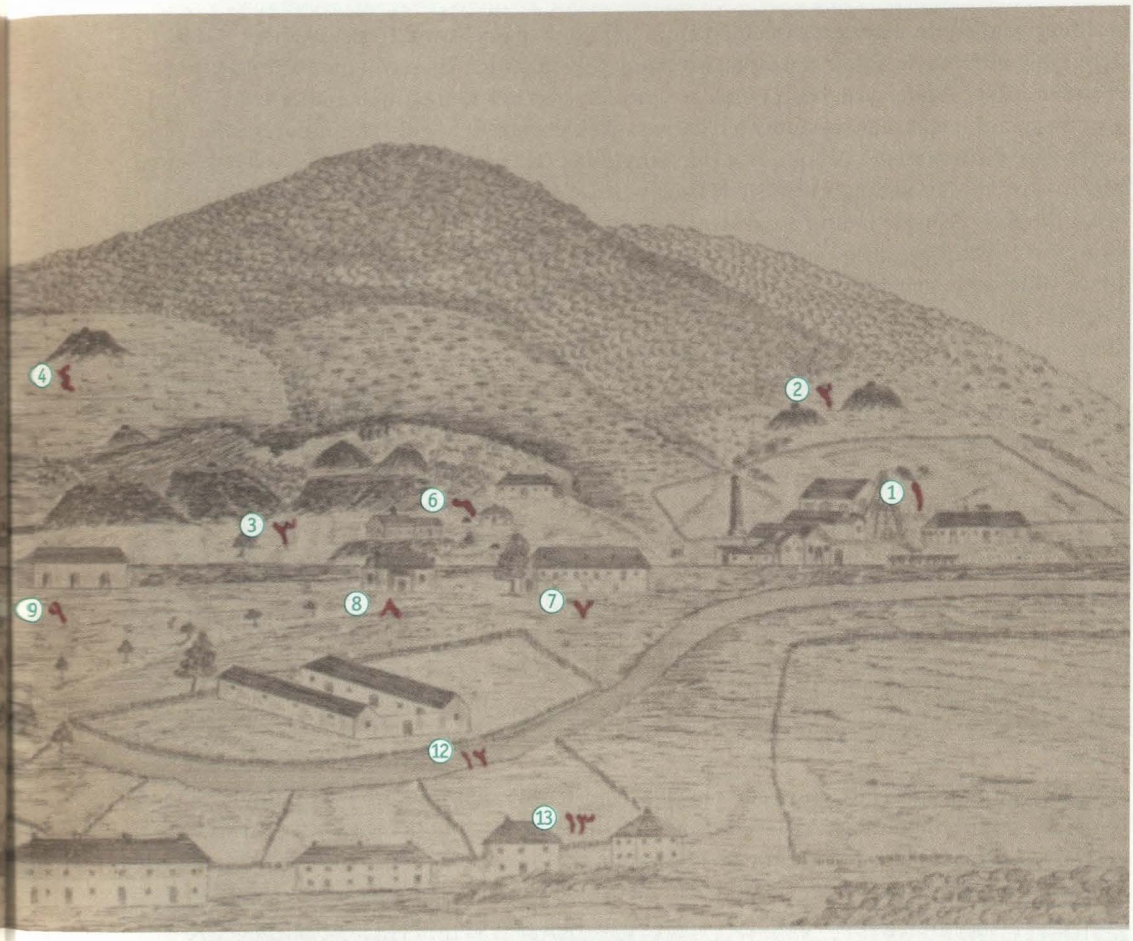
Basitçe *Zongouldak* (ÖMKK II) başlığını taşıyan bir albüm, şirketin faaliyetlerini belgeler. Üslubu açıkça Fransız olan albüm birçok Avrupalıya yer verir ve resimaltları Fransızcadır. Ancak şirketle Osmanlı devletinin karışık

▲14 Madenler ve Metalürji Sarayı, St. Louis Sergisi, 1904. Fotoğraf: Charles E. Johnson. Kongre Kütüphanesi, LOT 11041-1-S. şekil 7.



ortaklığı nedeniyle, aynı zamanda Osmanlıların modern teknolojiye yaptığı yatırımı da temsil eder. Sultan II. Abdülhamid'in Chicago'daki Dünya Sergisi'ne gönderdiği ünlü albümlerde, Ereğli'deki madeni, bir fırını ve demiryolu ulaşımını gösteren beş fotoğraf yer alır. Bu albümler, Sultanın arşivinden özenle seçilmiş bir koleksiyon aracılığıyla, Osmanlı İmparatorluğu'nu uluslararası bir hedef kitleye tanıtmaktadır.

Yine Abdülhamid albümlerinde bulunan bir Kozlu çizimi, doğal kaynakların üretimini merkez alan yeni bir şirket kasabasındaki günlük yaşam ve yerleşim ilkeleri hakkında iyi bir fikir verir (15). Kozlu'daki madenler önce 1885'te bir Osmanlı uyruğu olan Panos Kurcis'e ait Kurcis Şirketi'ne ihale edilmişti. Giurgui Şirketi ve Gürcü Şirketi olarak da adı geçen bu firma, büyük ölçüde yabancı sermayeyle kurulmuş ve 1890'larda SAOH'a satılmıştı.[25] Madenin kendisi sanayi merkezini oluşturuyordu, ayrıca idare binaları ve depolar da içeriyordu. Burası Kozlu Nehri kıyısındaydı; büyük ölçeği ve yüksekteki konumuyla şehrin görüntüsünü belirlemekteydi. Buradan çıkarılan kömür, demiryoluyla deniz kıyısına taşınır, oradan gemilere yüklenirdi. Demiryolunun yanında depolar, bir demirhane, bir tuğla fabrikası ve muhafız istasyonu vardı. Rayların öbür yanındaki iki bina, işçilerin



▲ 15 Yeni maden kasabası Kozlu, denizden görünüş. Çizimde şu bölgeler gösterilmektedir: (1) maden; (2-5) toz yığınları; (6) işçilerin dinlenmesi için yapılmış bina; (7) bekçi kulübesi; (8) demir ve tuğla fabrikası; (9) depo alanı; (10) vagonlar için baraka; (11) kıyı şeridindeki vagonlar; (12) Kozlu Nehri; (13) evler. İÜMK 91538-0024.

sayfa 173

▲ 16 Zonguldak, genel görüntü. ÖMKK II, şekil 1.

▼ 17 Zonguldak, tepedeki yeni evleri gösteren genel görüntü. ÖMKK II, şekil 5.

dinlenmesi için yapılmıştı. Yeşil bir tampon bölge, şehrin sanayi bölgesiyle meskun bölgesini birbirinden ayırıyordu; bu ikinci bölge, diziler halinde toplu evlerle ailelerin yaşadığı birkaç bahçeli evden oluşuyordu. Çizim basitti ve fazla bilgi vermiyordu ama yaşama alanlarının, buna benzer planlanmış yerleşimlerde olduğu gibi statüye göre birbirinden ayrı tutulduğunu anlamak mümkündü. İşçiler muhtemelen U şeklindeki bina dahil olmak üzere, caminin bir yanında otururken, yöneticiler ve mühendisler öbür tarafta yaşamaktaydı. Bu hoş görünümlü yerin çevre koşulları, arka plandaki tepelerde seçilen maden artığı toz kütleleriyle ima edilmişti.

ÖMKK II'deki 1900 ve 1901 tarihli fotoğraflar, SAOH'un Zonguldak'taki yatırımının bir ilerleme raporunu oluşturur. Bunlardan bazıları, çalışmaların sürdüğü yerin bitmiş

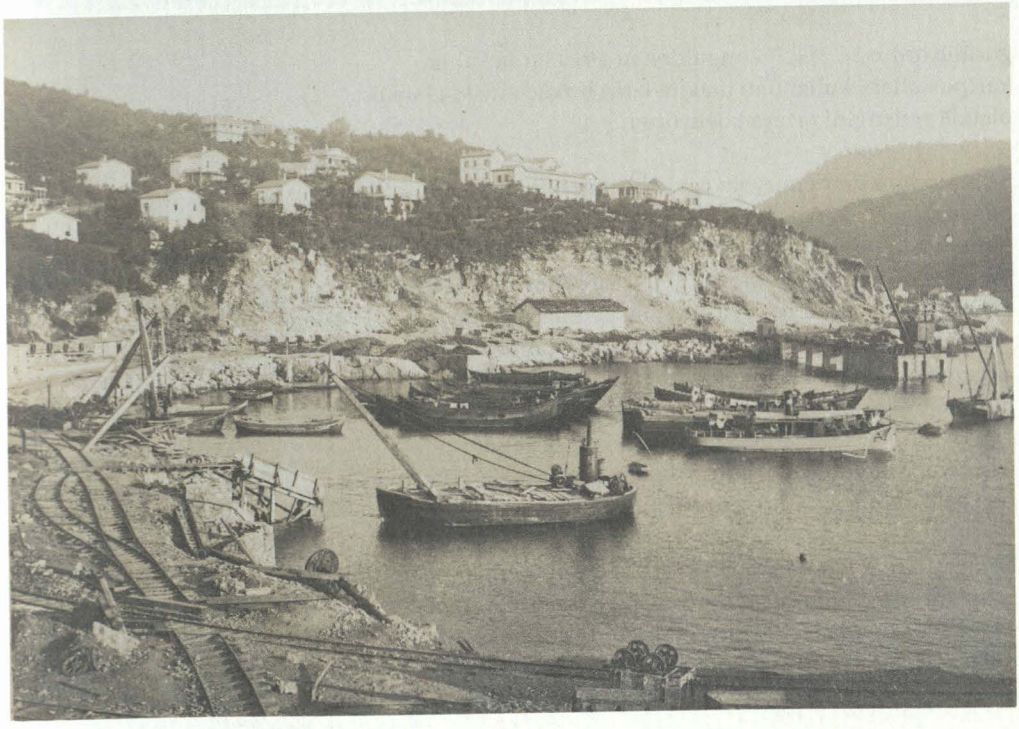
kesimlerini gösterir, diğerleri projenin yapım halindeki parçalarını. Hepsi birlikte, Hicaz Demiryolu albümüyle anlatı açısından bir paralellik oluşturan dinamik bir görüntü çizerler. Resimler birkaç sınıfa ayrılabilir: Genel görüntüler, rıhtımdaki makineler, kömürün taşınması, farklı işlemlere ayrılmış binalar ve sokak görüntüleri – ancak bunlar herhangi bir sıraya göre dizilmemiştir. Albüm, rıhtımı, Zonguldak Nehri'nin ağzını ve arkadaki dik, sarp dağları gösteren bir şehir görüntüsüyle başlar (16). Yerleşim, tamamen madenciliğin bir ürünüdür, şehir zengin kömür yataklarına yakınlığı sayesinde kurulmuştur. 1860'lara kadar kimsenin oturmadığı bu yer yavaş yavaş gelişmiştir: 1890'da bir çarşısı ve maden şirketine ait bir yönetim binası bulunan beş on evlik küçük bir kümeden ibarettir. Birkaç yıl sonra 150 hanelik bir köye dönüşmüştür. 1895'te, maden bölgesinin yönetim merkezi haline gelen Zonguldak daha da büyür ve dağın eteklerinde kurulan meskun mahallelerle, albümdeki bir fotoğrafta da görüldüğü gibi bir amfiteatr etkisi yaratır (17).[26] 1900 yılına gelindiğinde, şirkete verilen imtiyazlarla bağlantılı olarak, özellikle 1896'da SAOH'un liman ve ambarların yapımını üstlenmesinden sonra, çoğu Fransız ve İtalyan vatandaşı olan yaklaşık iki yüz yabancı Zonguldak nüfusuna katılmıştır. I. Dünya Savaşı bittiğinde, şehrin nüfusu 30.193 olmuştur.[27] İlk fotoğrafın pitoresk özelliği, albümdeki bir başka fotoğrafla tezat oluşturur (18). Bu fotoğraf, Quataert'in hayal ettiğine benzer bir etki yaratır:

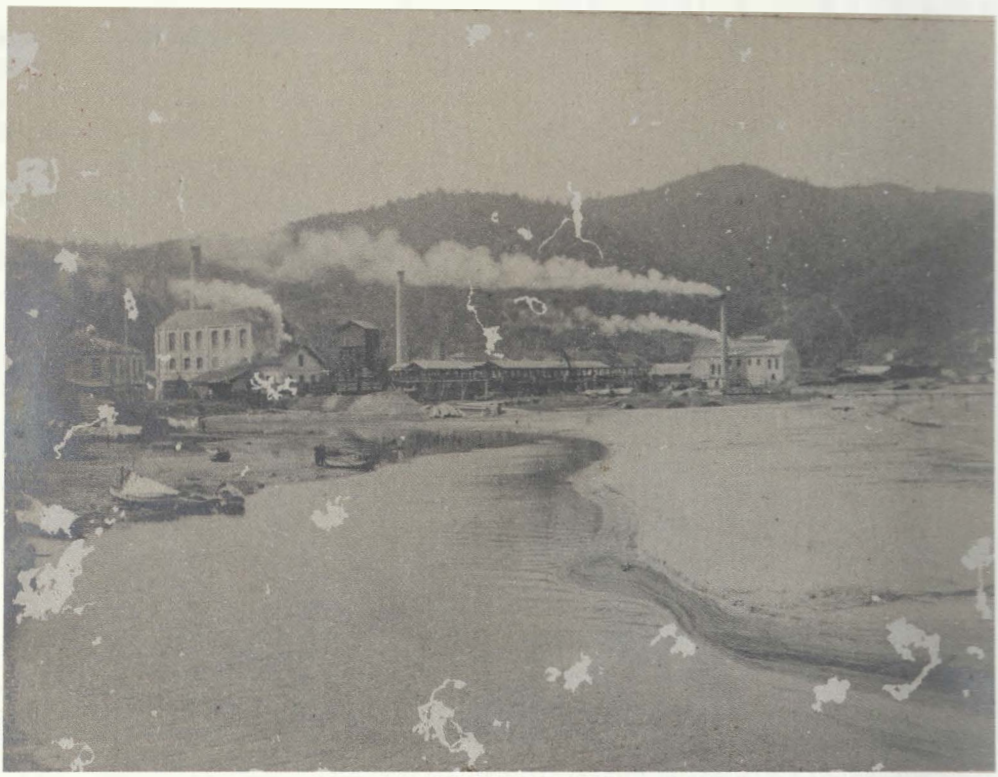
> (Burası) itiş kakış bir yer olmalıydı. Kömür tozu havayı dolduruyor, bazen kuvvetli rüzgarlarla kamçı gibi şaklıyor, sokakları kaplıyordu. Kömür fırçaları ve istenmeden denize dökülmüş tonlarca kömür yüzünden ince kumlu plajlar yavaş yavaş kararıyordu.[28]

Açılış fotoğrafı, fabrikaları işaret eden bacalarıyla, gemiler için yapılmış uzun mendireğiyle ve merkezde yüklü kömür katarlarını taşıyan demiryoluyla, tipik bir endüstri şehrini gösterir; tepelerde evler seçilir. Rıhtım kenarındaki binalar yönetim ofisleri ve tren istasyonudur; istasyon iki ayrı çekimde daha görülür. Rıhtım hizmetlerine ek olarak, SOAH, Çatalağzı (Zonguldak'ın doğusunda, kıyıdaki başka bir maden şehri) ile Zonguldak limanı arasına 25 kilometrelik bir demiryolu inşa etmiştir; bu demiryolu, kıyıdaki çeşitli madenlerden geçen, çoğu Kırım Savaşı'ndan sonra Osmanlı devleti tarafından kademeli olarak yapılmış bir dizi kör hata bağlanmıştır.[29] Yirminci yüzyıl başında rıhtım henüz inşa halinde olduğundan, kömür gemilere farklı teknolojik düzeylerde çeşitli yöntemlerle yüklenmekteydi. Suyun kenarında geçici olarak yapılmış, iğreti iskeleler vardı; kömür küçük mavnalarla körfezde demir atmış daha büyük gemilere taşınırdı (19). Ancak ana iskelede daha ileri bir donanım bulunuyordu, daha ağır yükleri kaldırarak doğrudan küçük buharlı gemilere yerleştirebilen bir vinç vardı (20).

Bir dizi fotoğraf, limanın ve mendireğin yapılışını adım adım gösterir. Demiryoluyla ulaşılabilen yerel taş ocakları rıhtım için gereken taşı sağlamıştı. Kaba bir temel atıldıktan sonra, yakındaki atölyede üretilen büyük bloklarla kaplanmıştı. Demiryolu bu 50 tonluk blokları mendireğin ucuna kadar getirmiş, orada Titan adı takılan büyük bir vinç yerlerine yerleştirmişti (21, 22, 23). Başka bir grup fotoğraf ise, bunların hemen yanındaki endüstri kompleksinin ana binalarını gösteriyordu: Bir kömür yıkama tesisi (*lavoir*) doğrudan demiryoluyla bağlantılıydı; rıhtımdaki kömür fırınlarında işçiler kömürü konteynerlere sürüklüyordu, kömürün fırınlardan demir bir kapı yardımıyla "mekanize çıkışı" da







görülüyordu (24, 25).[30] Zonguldak'ın 1910'larda kalma kartpostalları, kullanılan makinelerin birkaç onyılda büyük ölçüde geliştiğini ortaya koyuyordu.

SAOH yaygın bir demiryolu ağı inşa edecek kaynaklara sahip olmadığından, birkaç hava tramvayı yapıldı. Üzülmez ve Gelik madenleri arasına 5,2 kilometrelik bir kablo döşendi; bir küme fotoğraf çekildiğinde bu iş sürüyordu (26); Gelik kıyıya demiryoluyla bağlıydı ama nispeten kısa olan yol parçalara ayrılmıştı, bu da kömür madeni bölgesindeki altyapının gelişmemiş olduğunu kanıtlıyordu.[31] Albümdeki bir fotoğraf, Gelik hattı boyunca uzanan Damarlı dağ köyünü gösteriyordu, fotoğraftaki dolu trenler, demiryolunun bölgedeki birbirinden kopuk yerler arasında bir çeşit taşıma ağı işlevi gördüğünü düşündürüyordu.[32]

Fotoğrafları dolduran insanlar farklı ulusal kimliklere, etnik gruplara ve toplumsal sınıflara aitti. Avrupalı yöneticiler ve teknik ekip genellikle gruplar halinde durarak veya dolaşarak yapılan işi gözlerken gösterilmekteydi (27).[33] Çok daha kendiliğinden anlarda yakalanmış olan işçiler de özgür

▲18 Zonguldak, fabrikaların görüntüsü. ÖMKK II, şekil 26.

▶19 Zonguldak, iskelelerin görünütüsü. ÖMKK II, şekil 2a.

sayfa 176
▲20 Zonguldak, mendirek. ÖMKK II, şekil 4a.

▼21 Zonguldak, yerel taşocağı. ÖMKK II şekil 5a.

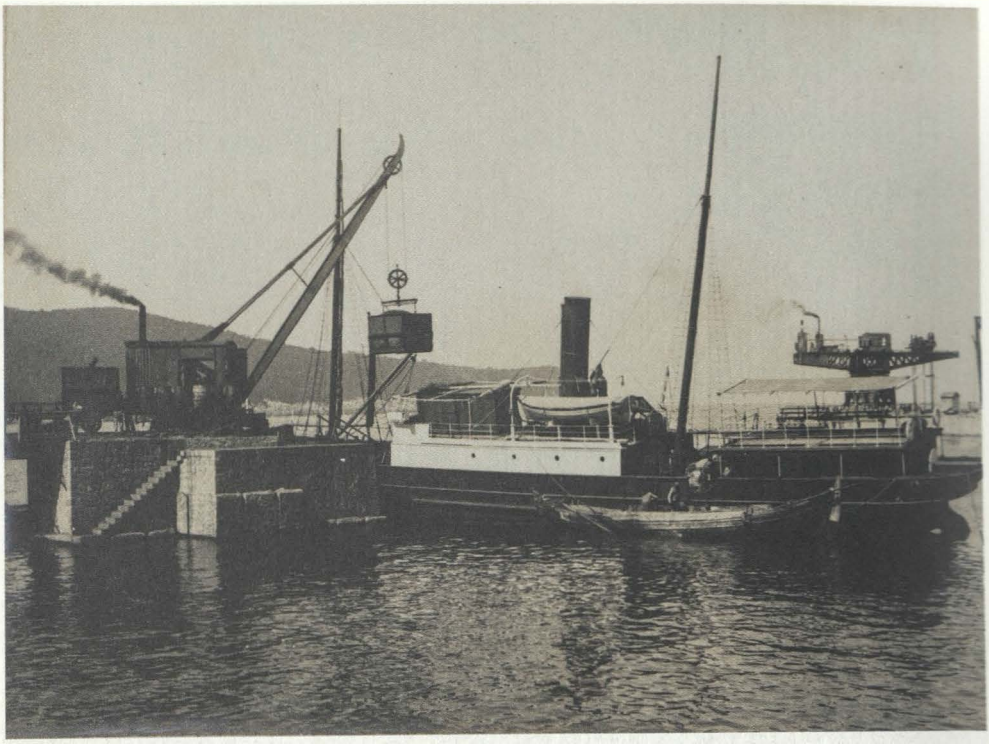
sayfa 177
▲22 Zonguldak, inşaat halindeki mendireğin görüntüsü. ÖMKK II, şekil 8a.

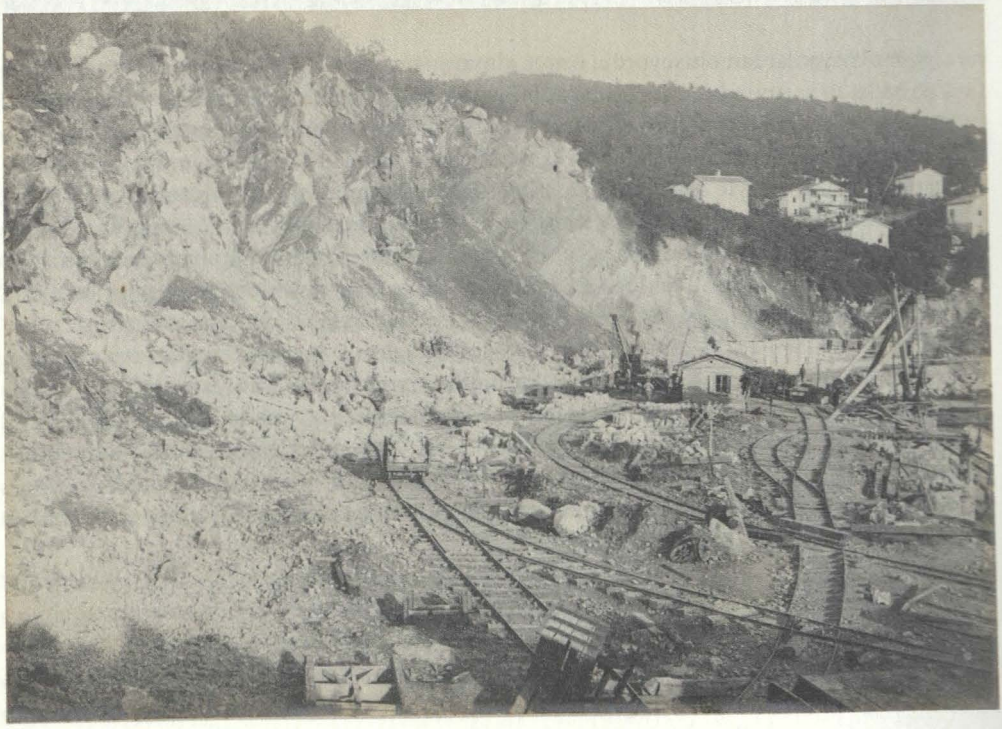
▼23 Zonguldak, Titan adlı vinç. ÖMKK II, şekil 9a.

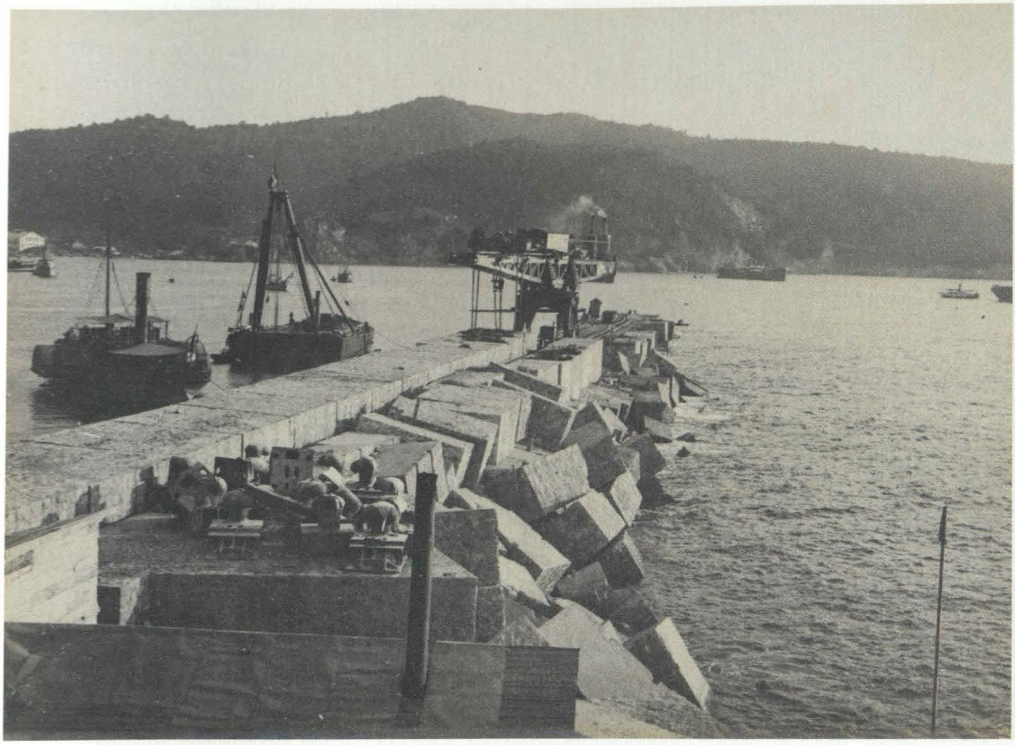


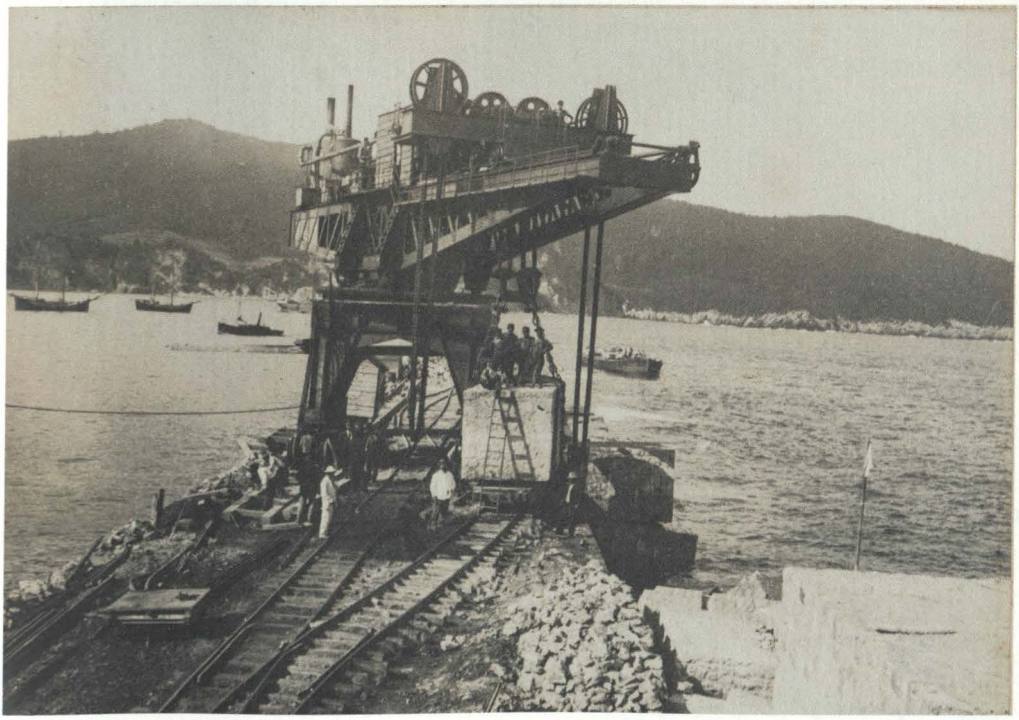
veya özgür olmayanlardan oluşuyordu, özgür olmayanlar özel olarak kömür ocakları için 1867'de başlayan zorunlu bir Osmanlı sistemine (mükellefiyet) tabiydiler. Bu sistem, başka endüstrilerde (örneğin altyapı projeleri) zaten uygulanmakta olan çalışma mükellefiyeti yasalarına dayanıyordu: Bölgedeki köy ve kasabalarda oturan 13-50 yaş arasındaki erkeklerin her yıl rotasyon yöntemiyle belli bir dönem kömür ocaklarında çalışmasını zorunlu kılıyordu. Askerliğini yapanlar da maden işçisi olarak çalıştırılabiliyordu.[34] Limanda, mendirekte görevlerini sürdüren, hava tramvayı için bir katırın çektiği arabada kablolar taşıyan, şehrin ana sokaklarında dolaşan veya fırınlardan dışarı kömür yükleyen işçiler albümün her yerinde vardı (19, 27, 24). Ancak başka ülkelerdeki maden fotoğraflarının tersine, işçileri madenlerin içinde gösteren fotoğraflar yoktu.[35] Bu muhtemelen zor aydınlatma koşullarına ve uzman fotoğrafçıların olmayışına bağlanabilir, ancak yeraltındaki kötü çalışma koşullarını göstermekten kaçınılmış da olabilir.[36] Bir madenin kendisini gösteren tek fotoğrafta, bir grup Avrupalı yönetici ve bir Osmanlı memuru Gelik madeninin girişindeydi, işçi yoktu. Bu görüntü Abdülhamid albümlerinde, örneğin Zonguldak'ın doğusunda Karadeniz kıyısındaki Kozlu'da, maden girişinde poz vermiş işçilere odaklanan birkaç sahneyle tezat oluşturuyordu.[37]

Madencilik endüstrisi hiç kuşkusuz geç dönem Osmanlı ekonomisi için önemliydi. Yalnızca değerli bir hammadde üretmekle kalmıyor, yeni şehirlerin, yeni taşımacılık yollarının ortaya çıkmasına yol açıyor ve ciddi bir istihdam sağlıyordu. Madenciler, Osmanlı çalışan sınıflarının tarihinde anahtar rolü oynadılar. 1895'te, sonra 1908, 1909















ve 1910'da dört grev yaparak, daha iyi ücret ve çalışma koşulları için geniş çaplı iş bırakma eylemleri örgütleyen işçilerin başında geliyorlardı. Binlerce işçinin katıldığı 1908 grevleri özellikle önemliydi, çünkü bölgedeki, hatta daha ötedeki bütün madenlere ve demiryolu işçilerine de yayılmıştı.[38] Zonguldak albümünden birkaç yıl sonra başlayan bu çalkantılı tarih, madencilik konusundaki fotoğrafa dayalı belgelerin kısmen az oluşunu açıklar: Maden şehirlerindeki yaşama ve çalışma koşulları olumlu fotoğraf çekilmesine pek fırsat vermiyordu. Zonguldak albümü, modern madenciliğin etkileyici ve sergilenebilir yönlerini vurgulayan, kötü tarafını bir kenara atan, özenle tasarlanmış, nadir bir kolajdır.

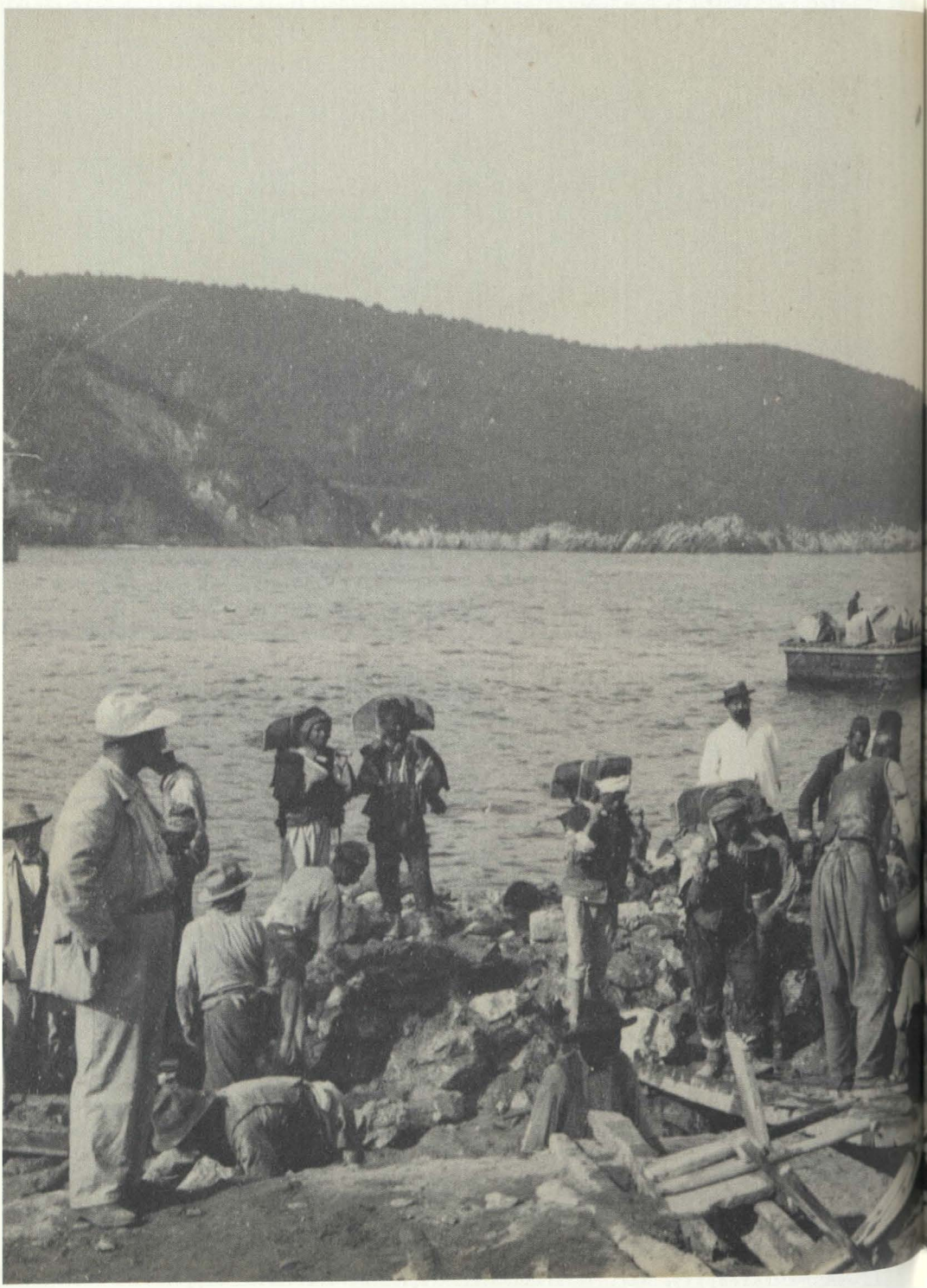
TIP BİLİMİ

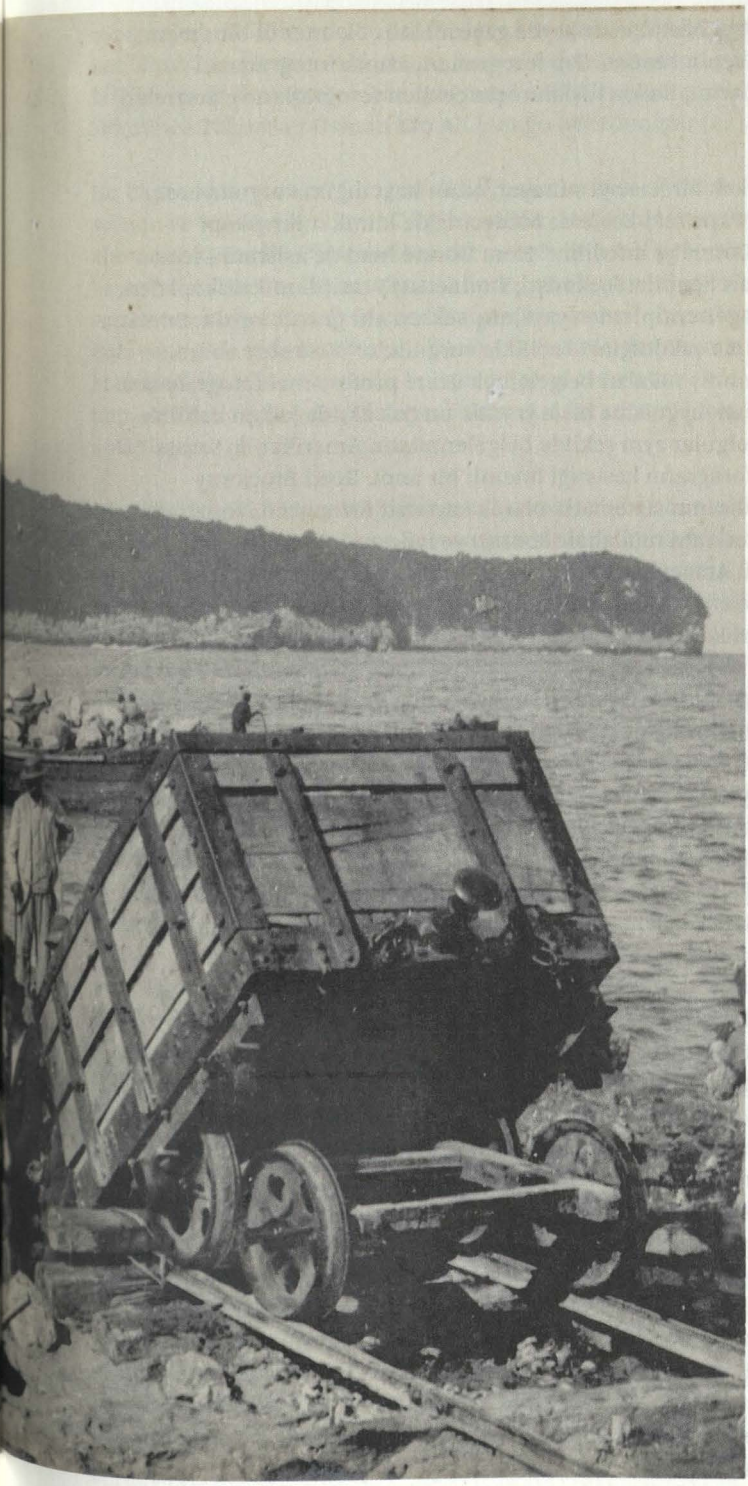
Osmanlı devletinin sağlık hizmetlerinin modernizasyonuna verdiği önem, özellikle ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru bütün imparatorlukta tıp mektepleri ve hastanelerinin çoğalmasıyla ortaya çıkar. Avrupa'daki ilerlemelerle yakın temas halinde olan Osmanlı doktorları, tıp yöntem ve teknolojilerindeki en son yeniliklerin gerisinde kalmamak için uğraşmıştır. Dagerreotipin

◂24 Zonguldak, kömür fırınları. ÖMKK II, şekil 14.

◂25 Zonguldak, kömürün fırınlardan mekanik olarak çıkışı. ÖMKK II, şekil 15.

▴26 Üzulmez ve Gelik madenleri arasındaki hava tramvayı. ÖMKK II, şekil 25.





◂27 Zonguldak, inşaat halindeki mendirek. ÖMKK II, şekil 11a.

ilk günlerinden beri, fotoğraf tıbbi hastalıkları kayda geçirmekte çok önemli bir araçtı, Osmanlı doktorları da bu aracı benimsemişti. Tıp fotoğrafları, klinik fotoğrafları, tekniklerin, örneklerin fotoğraflarını, halkla ilişkiler için çekilen fotoğrafları ve portreleri kapsıyordu.

Klinik fotoğraflar kadın ya da erkek bir hastayı sunuyor, onun hastalığını vurguluyordu.[39] Klinik fotoğrafın ilk uygulanışı, Paris'teki École de Médecine'de klinik mikroskopi profesörü olan Alfred François Donné'ye atfedilir.[40] Hem Donné hem de asistanı Léon Foucault kullandıkları fotoğrafları kendileri çekmişti; Donné 1845 tarihli mikroskopi ders kitabına mikropları gösteren, dagerreotiplerden yapılmış seksen altı gravür koydu. Bunların "aslından mikroskop-dagerreotiple çekildiğini" özellikle vurguladı.[41] Kısa süre sonra doktorlar için ilginç veya alışılmamış vakaları belgelemek üzere profesyonel fotoğrafçılara sipariş vermek sıradan hale gelerek uygulama hızla yayıldı; en çok akılda kalanı delilikle ilgili olanlardı ama bütün tıbbi olgular aynı şekilde belgelenmiştir. Amerikan İç Savaşı (1861-1865) savaş, tıp bilimi ve fotoğrafın kesiştiği önemli bir andı: Reed Brockway Bontecoup adlı bir hekim, hastalarının sistematik olarak kartvizit formatında fotoğraflarını çekmiş, yaraların tedavi öncesi, cerrahi müdahale sonrası ve iyileşmiş ya da iyileşme aşamasındaki halini göstermişti. Amacı bunların cerrahların eğitiminde kullanılmasını sağlamaktı; bu nedenle birkaç bin negatif üretmişti. Negatifler 1862'de kurulmuş olan Army Medical Museum'da (Ordu Tıp Müzesi) toplandı.[42]

Bu genel ondokuzuncu yüzyıl uygulaması Osmanlı İmparatorluğu'nda da, özellikle ordu hastanelerinde veya daha iyi donanımlı devlet hastanelerinde gerçekleştirildi. Zamanın fotoğrafları imparatorluktaki geniş hastane yelpazesini gösterir. Bu fotoğraflar modern bina ve donanımları, profesyonel ekipleri ve iyi bakılan hastaları vurgular. Bazı fotoğraflar tek bir binaya ayrılmış albümlerde toplanmış, bazıları da bölgeye göre düzenlenmiş gruplara dağılmıştır.[43] Bu fotoğraflardan bazıları popüler gazetelerde de yayımlanarak Beyrut ve Şam gibi büyük şehirlerde olduğu kadar, Fırat kenarındaki El Deyr veya Yemen'deki San'a gibi küçük şehirlerde de yerel estetik geleneklere atıfta bulunarak inşa edilmiş yeni sağlık mimarisi hakkında bilgi verir.[44]

Bu koleksiyonlarda tamamen bilimsel kullanıma yönelik klinik fotoğraflarla da sık sık karşılaşırız; bunların arasında örneğin Abdülhamid koleksiyonunda, beden parçalarının (askerlerin kırık kemikleri) röntgen görüntüleri de bulunur. Almanya'da 1895'te Conrad Röntgen tarafından geliştirilmiş x-ışını görüntüleri son derece popüler hale gelmiş, genel ve bilimsel yayınlarda basılmıştı.[45] Avrupa ve ABD'yi bir "röntgenmanya" sarmıştı. Tıp uygulamasını kökünden değiştiren buluş Osmanlı hekimleri tarafından hemen benimsendi, bu konuda önderliği üstlenen Esad Feyzi, teknolojiyi 1896'da geliştirmeyi başardı.[46] O yıl "alem-i medeniyette meşhud olan her türlü terakkiyat-i sanayiye ve fenniyenin" uygulandığını gururla ilan eden *Servet-i Fünun*'daki bir makale, x-ışınlarının merak uyandıran bir alet olarak doğurduğu geniş ilgiye ışık tutar. Dergi, Osmanlı bilimsel becerilerinin gelişiminin bir kanıtı olarak Osmanlı fotoğrafçılarının çektiği iki örneği sunar. Bunlardan biri, bir cüzdanın içindekileri, diğeri de bir kurşun kalemin içindeki kırık kurşunu gösterir.[47]

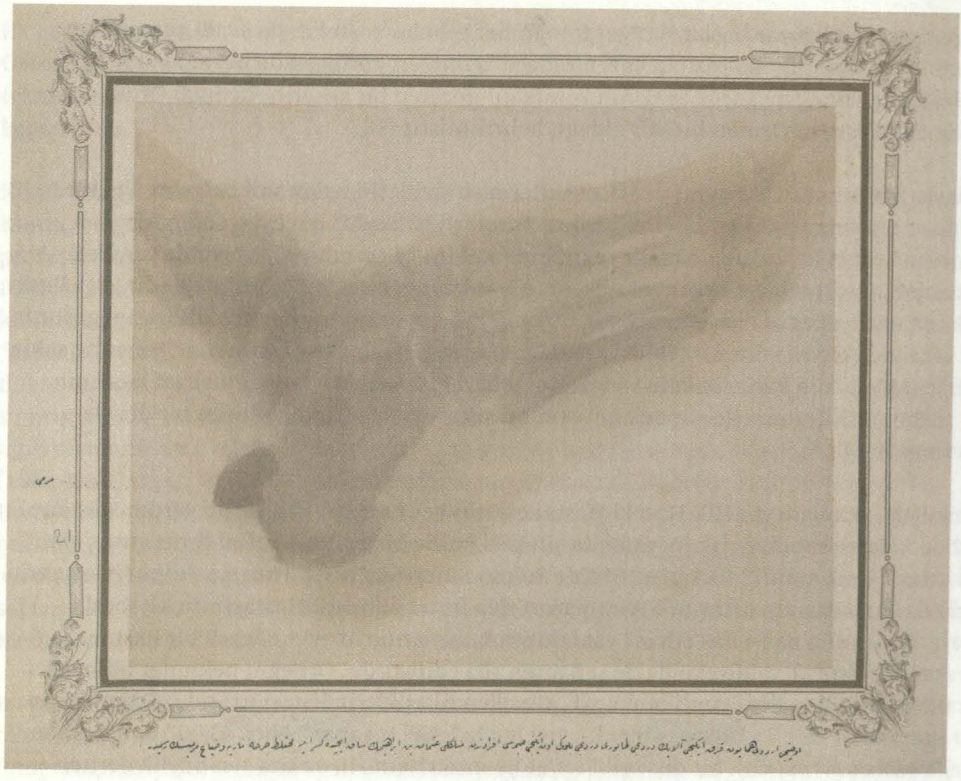
Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni teknolojinin geniş ölçekli tıbbi kullanımı, bir yıl sonra Yıldız'daki Hamidiye Askeri Hastanesi'nde Türk-Yunan Savaşı'nda yaralanan askerlerin

röntgenleri çekildiğinde başlar.[48] Diğer fotoğraflar gibi bu x-ışınları da süslü çerçevelere konulmuştur; altlarındaki yazılar, bazen sadece kemikleri görülse bile hasta hakkında bilgiler içerir. Örneğin sadece ayağının kemikleri görülen bir askerin, Üçüncü Ordu Dördüncü Taburdan Osman bin Ali olduğu belirtilmiştir (28).

Bir başka "önce-sonra" fotoğraf dizisi, askerlerin ve sivillerin tedavisini belgeler, ilişikte sorunu ve tedaviyi açıklayan bilgiler verilir. "Arapkirli Hüseyin" büyüyen dalağının alınmasına yönelik "fevkalade nadir ve mühim ameliyat-i cerrahiye" sayesinde yeniden hayata dönmüştür; alınan organı elinde, ameliyat izini gösterirken görülmektedir (29). Fıtık ve tümör ameliyatları da kaydedilmiştir, büyümenin boyutları hastalığın ciddiyetini gösterir. Bazı vakalarda tedavi süreci ilişikteki yazıda anlatılır: Cerrah Cemil Paşa'nın "Fener'de sakin Matmazel Eleni"nin kırık sol kolu ve bileğini tedavi etmek için yaptığı ameliyat hastanın tam anlamıyla iyileşmesiyle sonuçlanmıştır, bu süreç üç fotoğraftan oluşan bir diziyle anlatılmıştır (30).[49]

İstanbul'da kadınlara yönelik Haseki Hastanesi'nin uzun ve ünlü bir tarihi vardır. Hastane 1892'de "müessesat-ı hayriye meyanında şimdiki halde birincilik şerefini ihraz etmiş olan" bir kurum olarak anılır.[50] İlk bina, 1551'de Sultan Süleyman'ın eşi Hurrem Sultan için şehrin merkezi yarımadasının ortasında Avratpazarı'nda inşa edilmişti. Hastanenin kitabesi, burayı "Darü'ş-şifa nafi-i nas cihan" yani dünya insanlarına hizmet edecek bir hastane olarak tarif ediyor ve vakfiyesinde de şefkatten söz ediliyordu. Örneğin hekimler bilimsel olarak iyi eğitimli ve deneyimli olmalıydı. Gereken niteliklerin listesi uzundu: Diğerlerinin yanı sıra, "selim kalpli", "kerim ahlaklı", "iyi huylu", "iyi iş yapar", "hoş sözlü" olmalıydılar.[51] Üstelik hastalara "candan bir dost gibi ref'et ile nazar" etmeli, onlara "en büyük dertten daha ağır" gelecek "sert bir kelime" söylemekten kaçınmalıydılar. Burada istenilenler, esas koşulun "tıp ilminde yeterlilik" olarak tanımlandığı Süleyman'ın vakfiyesiyle çarpıcı bir tezat oluşturuyordu.[52]

İstanbul'un bu önemli sağlık kurumu ondokuzuncu yüzyılda büyük değişimler geçirdi. 1801'de binanın bir bölümü kadınlar hapishanesine çevrildi. 1843'te hastane sadece kadınlara ayrılırken, çatısı altında hapishaneyi de barındırmaya devam etti. 1880'de yönetim Zabtiye Nezareti'nden belediyeye geçti ve mahkûmlar yeni yapılan bir kadınlar hapishanesine taşındı. İmkanları yeterli bulunmadığı ve İstanbul doğru düzgün bir kadın hastanesine ihtiyaç duyduğundan, 1890-1893 arasında, iki yüz hastayı alabilecek yeni binalar yapıldı.[53] II. Abdülhamid koleksiyonundaki Abdullah Biraderlerin çektiği fotoğraflardan oluşan bir albüm, özgün onaltıncı yüzyıl Haseki Sultan kompleksinin doğusunda karşılıklı olarak yer alan (bugün yıkılmış) bu binaları yeniden oluşturmamızı sağlar. Mimar Patrocle Kampanaki'nin imzasını taşıyan bir levha, tek tek yapıları bir plan üzerinde gösterir ve birkaç cephe ve kesit çizimi verir (31). Binalar, Yusuf Paşa Haseki Caddesi'nin iki tarafına yayılmıştır ve zamanın pavyon tipi hastane tasarımını izler. Yusuf Paşa Haseki Caddesi'nin kuzeyindeki, yıkılmış bir konağın yerine yapılan idare binası caddeye bakan cepheye hâkimdir, diğer binalar ise bahçelerin içinde toplanır (32, 31).[54] İlk katta bir eczane, bir bekleme odası, iki muayene odası ve depo alanları bulunmaktadır. İkinci katta hekimlerin odaları, kitap rafları ve camlı dolapların dizildiği kırk metre uzunluğunda bir koridor vardır.[55] Çizimde bütün bina cepheleri için süslü bir tasarım öngörülmüştür ama fotoğraf uygulamanın çok daha yalın olduğunu gösterir. Bunun nedeni büyük olasılıkla fonların sınırlı oluşudur.





▲ 28 Osman bin İbrahim'in ayağının röntgeni. İÜMK 779-41-0021.

◄ 29 Arapkirli Hüseyin'in ameliyatla alınan büyümüş dalağı. İÜMK 96506-0002.

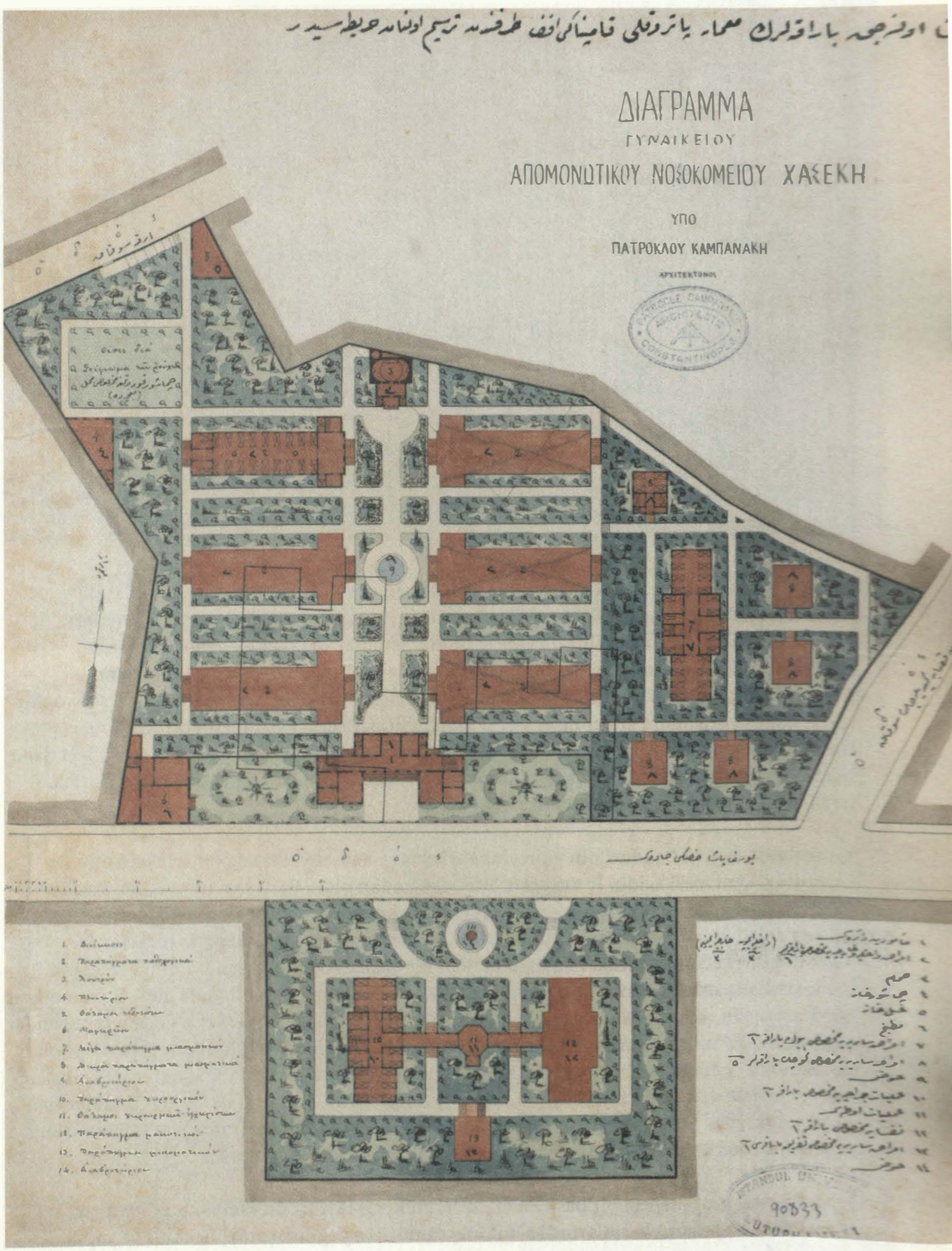
► 30 Matmazel Eleni'nin sol kol ve bileğinin üç tedavi aşaması. İÜMK 90542-0004.

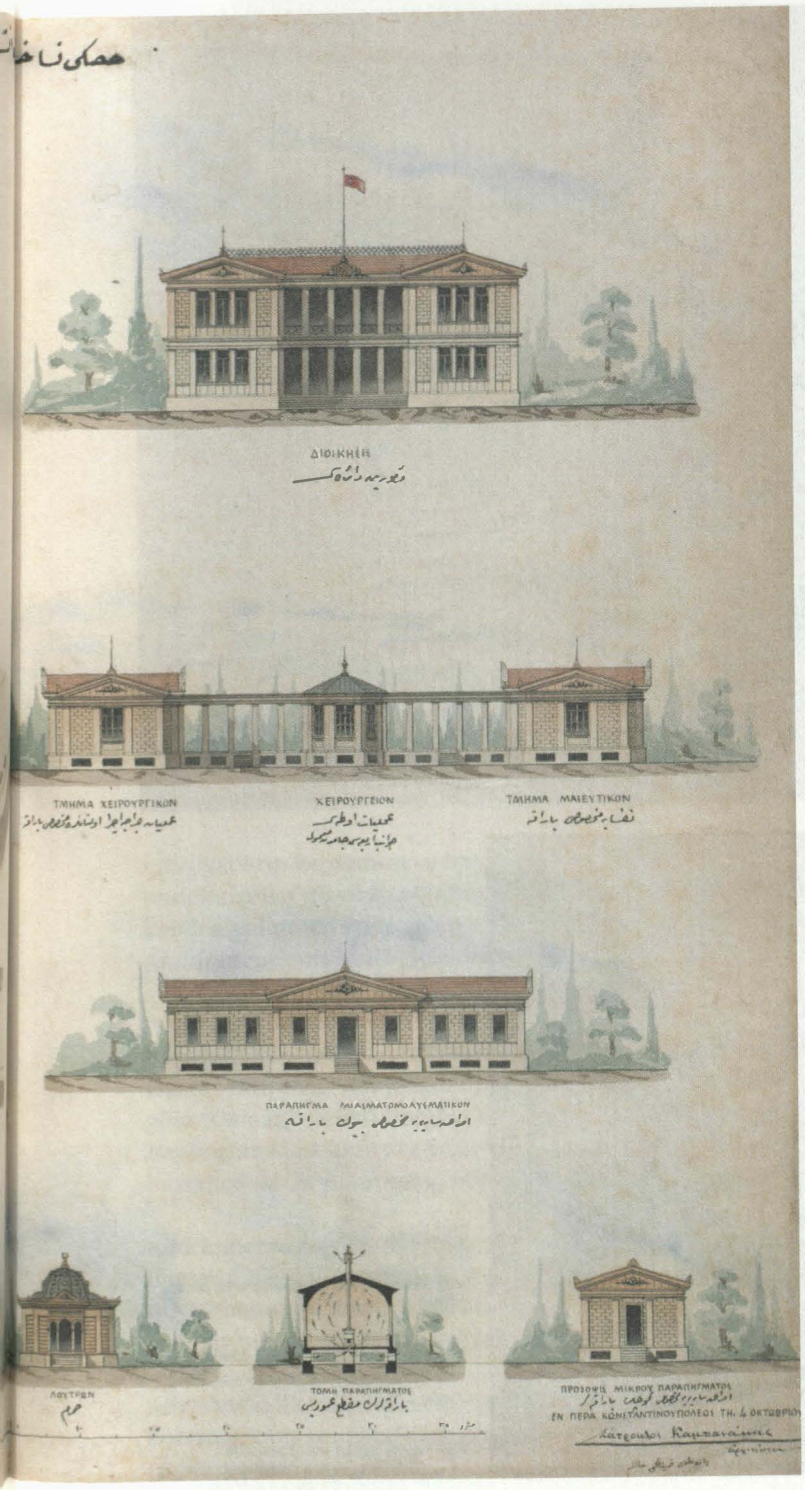


İdare binasının arkasında altı pavyon (*baraklar*) simetrik olarak sıralanır: Üçü dahiliyeye (iç hastalıkları), üçü de hariciyeye (genel cerrahi) ayrılmıştır. Geniş koğuşlar, yatakların iki taraflı sıralandığı tek tip bir düzene sahiptir. Yataklar ve dolaplar Fransa'dan ithal edilmiştir; Fransız Assistance Publique'in (sosyal sigorta) kabul ettiği standartlara uygundur; "gayet zarif" boyalı alüminyum çerçeveleriyle birer gurur nesnesidir.[56] Pavyonlar idare binasıyla hamam arasında eksen şeklinde bir bahçeyle ayrılmıştır, ortada bir süs havuzu bulunur. Bulaşıcı hastalıklara (*emraz-ı sâriye*) ayrılan bölüm doğudadır, burada daha küçük pavyonlarla çevrili geniş bir pavyon vardır. Çamaşırhane, abdest odası ve mutfak, yerleşimin köşelerine konulmuştur (33, 34, 31).

Yusuf Paşa Haseki Caddesi'nin güneyindeki sekizgen ameliyathane, kompleksin en önemli gösteri merkezidir. İç duvarları kristal camdan olup, Paris'ten ithal edilmiş cerrahi araçlarıyla donatılmıştır.[57] Koridorlar iki simetrik koğuşu ameliyathaneye bağlar; batıdaki koğuş ameliyat sonrası tedaviye, doğudaki ise doğum yapmış kadınlara ayrılmıştır (35, 33). Alanın güney ucunda bulaşıcı hastalıklar için bir başka küçük pavyon bulunur. Merkeze yerleştirilmiş sobalar etkili bir ısınma sağlar. Kısacası burası her anlamda gerçekten modern bir hastanedir. *Servet-i Fünun*'da yayımlanmış bir makale, hastaneyi Avrupa hastaneleri kadar harika bulur, "muntazam ve mükemmel" mimari düzenini, cerrahi bölümlerini, pavyonları ve özellikle "nezafet" ve "mükemmeliyet"in bir örneği olan "buhur koğuşhanesini" alkışlar. *Servet-i Fünun* hastaneyi ziyaret eden iki Fransız doktorun da bu görüşleri paylaştıklarını ekler; doktorlar "sargı bezleri" gibi gelişmiş sağlık donanımı karşısında hayran kalmışlar, bunların Paris'te çok az kurumda bulunabildiğini söylemişlerdir.[58]

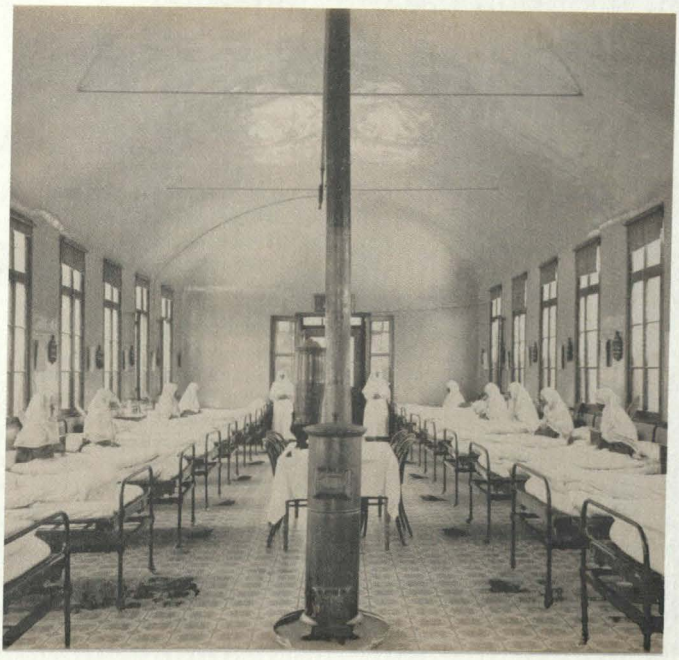
Haseki Nisa Hastahanesi bir başka nadir albümün, ÖMKK III'ün konusunu oluşturur. Bu albüm, kadınların karınlarından alınmış tümörlere yoğunlaşarak, hastanede yapılan


ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ
ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ
ΑΠΟΜΟΝΩΤΙΚΟΥ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΧΑΣΕΚΗ
ΥΠΟ
ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ ΚΑΜΠΑΝΑΚΗ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΟΣ



◂31 Patrocle Kampanaki, Haseki Sultan Hastanesi yerleşim planı. Açıklayıcı bilgilerde şu binalar belirtilmektedir: (1) idare binası; (2) dahiliye ve hariciye pavyonları; (3) hamam; (4) çamaşırhane; (5) abdest odası; (6) mutfak; (7) bulaşıcı hastalıklar pavyonu; (8) bulaşıcı hastalıklar için daha küçük pavyonlar; (9) havuz; (10) ameliyat sonrası odası; (11) ameliyathane; (12) doğum sonrası odası, (13) bulaşıcı hastalıklar pavyonu. Sağdaki cephe çizimlerinde yukarıdan aşağıya şunlar almaktadır: idare binası (no. 1); ameliyathane (no. 11); ameliyat sonrası bakım odasına (no. 10) ve doğum sonrası bakım odasına (12) bağlı; bulaşıcı hastalıklar pavyonu (no. 7). Altta ise hamam (no. 3), pavyonlar için ısıtma sistemi (kesit resmi) ve bulaşıcı hastalıklar için küçük bir pavyon (no. 8) bulunmaktadır. İÜMK 90833-0016.





▲ 32 Haseki Sultan Hastanesi, idare binası. İÜMK 90833-0003.

◀ 33 Haseki Sultan Hastanesi, dahiliye hastalıkları pavyonu, iç görünüm. İÜMK 90833-0014.

▶ 34 Haseki Sultan Hastanesi, tifo hastalarının pavyonu. İÜMK 90833-0010.



ameliyatların kapsamını ve başarısını belgeler. Albüm, alışılmışın dışına çıkarak iki tür ondokuzuncu yüzyıl fotoğrafını birleştirir: Klinik kayıtlar ve portreler. Albüm, her ikisi de kendi alanlarında önde gelen kişiler olan cerrah Ahmed Nureddin ile fotoğrafçı Nikolas Andriomenos'un işbirliğiyle ortaya çıkmıştır.

"Opérateur A Noureddin" (fotoğraflarında kendi imzasını böyle atar) batın hastalıkları, hamilelik ve doğum komplikasyonları konusunda uzman, saygın bir İstanbullu cerrahtı. Haseki Hastanesi'nin jinekoloji şefi olarak çalıştığı sırada bir övgü yazısında belirtildiğine göre "Osmanlı alem-i tıbbının terakkiyatına cidden sarf-ı mesai" etmişti."[59] Nureddin Bey hastanede 1890-1924 arasında çalıştı, 1909'dan itibaren başhekim oldu.[60] Bu albüm, hastanedeki ilk yıllarından, büyük ihtimalle 1890'ların ortasından kalmadır.

Andriomenos ise, 1870'lerin sonundan itibaren, Haseki Hastanesi'nden fazla uzakta olmayan Beyazıt'ta şehrin en tanınmış portre fotoğrafı stüdyolarından birini yönetiyordu. Büyük başarı kazanınca, 1895'te Beyoğlu'nda bir şube açmıştı.[61] İkisinin işbirliği yapmasında şaşılacak bir yön yoktu.

Albümdeki ilk fotoğraf, hem estetik olarak düzenlenmiş bir kompozisyon hem de sistematik bir sınıflandırmaydı (36). Bir masanın üzerinde, hasta kadınlardan alınmış tümör kavanozları, en büyüğü ortada olmak üzere boylarına göre dizilmişti. Resimaltı,

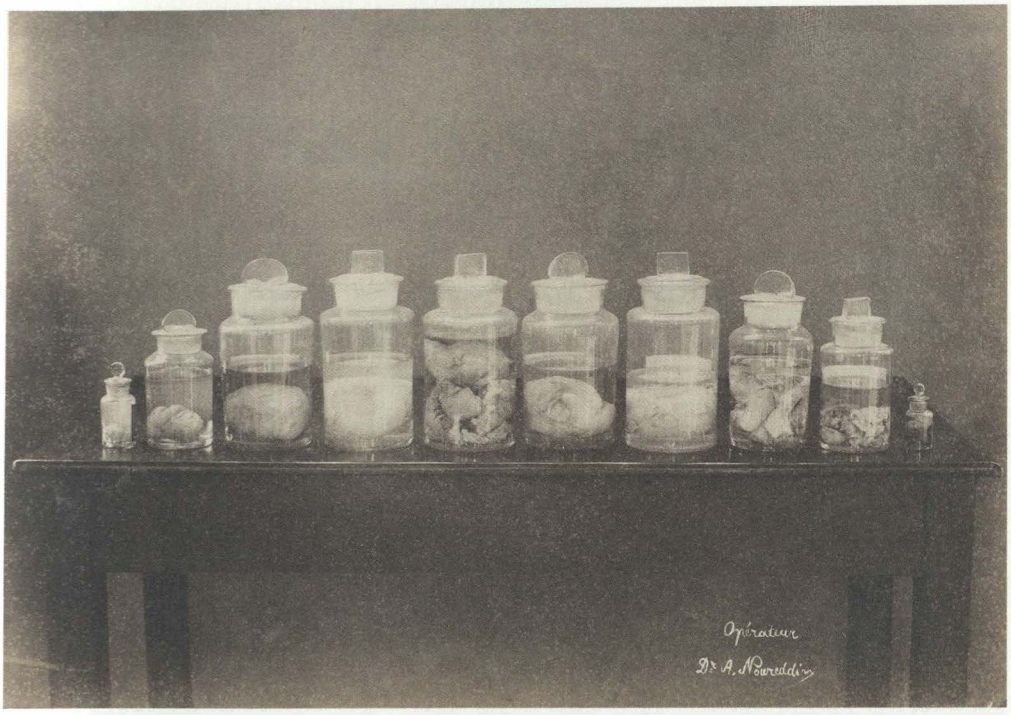


◂35 Haseki Sultan Hastanesi, koridor. İÜMK 90833-0007.

▸36 Hastaların batınlarından çıkarılmış tümörler. ÖMKK III, şekil 3.

her kavanozun içeriğini belirtiyordu: Çoğu rahimden alınmış fibröz tümördü (*verem-i lif*); bunun dışında sağdaki ilk kavanozda bir rahim ağzı kanseri ve soldaki ilk kavanozda da sırasıyla 40 ve 17 dirhem (129 ve 54,5 gram) ağırlığında iki böbrek taşı vardı.[62] Sonraki on iki fotoğraf, tek tek veya ikili gruplar halinde çekilmiş kadınlara odaklanmıştı, bunlar alınmış olan tümörlerinin yanında durmaktaydı. Resimaltlarında hastalıkları belirtiliyordu: Tek veya çoklu yumurtalık kistleri (37, 38), kanserli yumurtalık kistleri (39, 40) ve fibröz tümörler (41, 42). Bir fotoğraf, anne karnında ölmüş cenini almak için yapılan sezaryen ameliyatını konu alıyordu; bu görüntüde kavanoz yoktu. Resimaltları hastalıkları ve tümörlerin alındığı organları açıklıyordu.

Ayakta, yüzlerinde sakin bir ifade ile duran kadınlar, başarılı tedavilerinin tanıtımını yapıyorlardı. Her birinden kendi tümörünün sahibiymiş ve hastalığı atlatmaktan gurur duyarmış gibi, bir eli kavanozun üzerinde poz vermesi istenmişti. Ameliyat izlerinin sergilenmesindeki rahatsızlığa rağmen, basit çizgili kıyafetleri ve başlarını saran kenarları nakışlı örtüleri bu alçakgönüllü kadınlara zarafet ve bir çeşit saygınlık kazandırmıştı. Her karında çıplak etin göründüğü uzunlamasına bölge, yüzün oluşturduğu küçük üçgeni tamamlıyor, her ikisi de sakin ve kontrollü bir tavrı ifade ediyordu. Gözleri doğrudan



kameraya bakan bu kadınlar, sanki bilime yaptıkları kişisel katkının farkındaydı, hastalıklarına karşı kazandıkları zaferi ilan ediyorlardı.

Fotoğraflar, aynı zamanda, birey veya küçük grupların çektirdiği stüdyo fotoğrafı sınıfına da giriyordu. Bu tür görüntülerdeki bir geleneğe uyarak, -bu örnekte teçhizat hastane ofislerinden ibaret olsa da- dönemin üst sınıf zevk anlayışını yansıtan süslü Avrupa tarzı mobilyalar ve desenli döşemelerden oluşan, özenle hazırlanmış sahnelerin önünde çekilmişlerdi. Osmanlı kadınlarının fotoğraf repertuarı düşünüldüğünde, bunlar egzotik hale getirilmiş görüntülerle çarpıcı bir tezat oluşturuyordu. Hastalar tek tip kıyafetlerinin basitliği ve birer tıbbi nesne olarak sergilenişleriyle, üst sınıf hanımların stüdyo fotoğraflarından da farklıydılar. Buna ek olarak, fotoğraflar kadın hastalarla ilgili daha geleneksel belgelere de bir zenginlik katıyorlardı; yine Haseki Hastanesi'nde temiz ve düzenli koğuşlarda alçakgönüllü beyaz başörtüleri ve çarşaflarıyla yataklarında oturarak çekilmiş iç görüntüler bunun bir örneğiydi (33).

Bu fotoğrafların bilimsel kayıtlara özgü biçimsel tutarlılığı, en iyi bilinen Osmanlı fotoğraf projelerinden birini, 1873 Viyana Dünya Sergisi için Osman Hamdi Bey yönetiminde hazırlanmış *Elbise-i Osmaniyye*'yi (*Costumes populaires*) hatırlatıyordu.[63] Bu foto-etnik koleksiyon, Osmanlı nüfusunun "çeşitlilik içinde birliği"ni öne çıkararak, imparatorluktaki etnik grupları giysileriyle belgelemişti. İki koleksiyon arasındaki farklar, her birinin kendi işlevinden kaynaklanıyordu: *Elbise-i Osmaniyye*'de türlü çeşitli zengin kostümlere bürünmüş figürler, çıplak ve tekdüze bir duvarın önünde duruyordu, arka planın bu nötr hali, kıyafetlerdeki heterojenliği vurgulamaktaydı, tıp albümünde ise hastalar tek tip kıyafetler

giymekteydi ama özenle hazırlanmış alanlarda fotoğraflanmışlardı, bu da onlara tuhaf bir evcil hava vermişti.

Belki de dikkati kadın hastaların yüzüne çeken, giysilerinin aynı oluşuydu; bu onlara bireysellik kazandırıyor, *Elbise-i Osmaniyye*'de olmayan, beklenmedik bir özellik katıyordu. Albümün II. Abdülhamid koleksiyonunda bulunan bir başka versiyonunda bu özellik daha da ortaya çıkıyordu. Bunda, tedavi edilmiş kadınlara ait (ÖMKK III'teki) on iki yerine sadece yedi fotoğraf (ÖMKK III'ün kopyaları) vardı[64]. II. Abdülhamid albümündeki daha uzun resimaltları, hastalar hakkında biraz daha fazla kişisel bilgi veriyor, birer tıp nesnesiymiş gibi sergilenişlerindeki tarafsızlık iddiasını az da olsa sarsıyordu. Bu metinlerde, hastaların isimleri, yaşları ve İstanbul'da yaşadıkları mahallelerin adları, hastalıkları hakkında daha ayrıntılı bilgilerle birlikte veriliyordu. Şehrin her yanına dağılmış olan adresler, Haseki Hastanesi'nin hizmetinin geniş çaplı olduğunu gösteriyordu. İki buçuk kiloluk bir tümör nedeniyle ameliyat edilen Müzeyyen Hatun, Üsküdar'da yaşayan otuz yaşında bir kadındı. Ameliyat izi 25 santim uzunluğunda ve 5 santim eninde olan Ayşe Hatun, otuz dört yaşındaydı ve Galata'da Okçu Musa mahallesinde yaşıyordu. Sezaryenle ölü bir cenin dünyaya getiren yirmi iki yaşındaki Gülferer Kadın, Sultanahmet mahallesindendi; sekiz gün boyunca doğum yapamayıp cenin çürümeye başlayınca ameliyat gerekmişti (43). Üsküdar'da oturan otuz beş yaşındaki Hatice Kadın'ın 30 santim uzunluğunda, 17 santim eninde bir ameliyat yarası vardı, fotoğrafta yanında bulunan yirmi beş yaşındaki Kasımpaşalı Adviye Hanım'ın rahmine yapışmış bağırsaklarından bir tümör alınmıştı (38). Ameliyat yarası boylamasına 25 santim uzunluğunda olan Mişli Hatun Aksaray'da oturuyordu ve kırk yaşındaydı (37). Sadece tek bir kadın, ismiyle değil deri rengiyle tanımlanmıştı: Kasımpaşalı kırk beş yaşındaki siyah bir kadının rahmi, bir tümör nedeniyle alınmıştı (39).

Haseki Hastanesi'nin modern binalarında, kendilerini işlerine adamış uzmanlar tarafından tedavi edilen kadın hastaların albümleri, Osmanlı tıp fotoğraf tarihinde özel bir yere sahiptir. Bu tür fotoğrafların çoğu bedene (x-ışınlarındaki gibi) odaklandığı halde, bu görüntülerde kadınların tamamı sağlıklı ve giyinmiş olarak görülür; hastane giysileri ameliyat izlerini gösterecek şekilde açılmış ve baş örtüleri yüzlerini gösterecek şekilde takılmıştır. Böylece hastaların sadece hastalıkları aracılığıyla görüldükleri veya insanların etnografik tiplere, ekonomik sınıflara –işçi, subay, uzman gibi– indirgendiği gelenekten koparlar. Bunun yerine, çarpıcı şekilde melezdirler: Hem nesneleştirilmiş birer tıp belgesi, hem de birer bireydirler.



▲37 Çok kistli yumurtalık. ÖMKK III, şekil 4.



▲38 Rahim fibröz tümörü (solda) ve çok kistli yumurtalık (sağda). ÖMKK III, şekil 7.



خزع الرحم بطني

ورم ليفي واستحالة سرطانية رحمان بطرق طريقة النمسي

▲39 Kanserli yumurtalık kisti. ÖMKK III, şekil 11.



▲40 Kanserli yumurtalık kisti. ÖMKK III, şekil 9.



▲41 Rahim fibröz tümörleri. ÖMKK III, şekil 8.



▲42 Rahim fibröz tümörü (solda) ve tek yumurtalık kisti (sağda). ÖMKK III, şekil 13.



▲43 Bebeğini kaybeden ama sezaryen ameliyatı sayesinde kurtulan Gülferer Kadın. ÖMKK III, şekil 5.

SONUÇ

Osmanlı modernitesini, farklı alanlarda yürütülen çalışmaları belgeleyen fotoğraflardan okumak, imparatorluğun topyekun portresini genişletir ve derinleştirir, Ortadoğu'da fotoğraflar üzerine kurulu akademik söylemin odağını değiştirir. Bu görüntülerin bazıları sık sık karşımıza çıkar (örneğin Hicaz Demiryolu yapımı), bazıları pek görülmez (kadın hastaların fotoğrafları). Bazılarının sanatsal değeri yüksektir, diğerleri ise yalnız pratik açıdan yararlıdır. Hepsi birlikte ele alındığında, ulaşmaya çalıştığı modernite temasının durmaksızın vurgulandığı bir dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nu çalışma halinde gösterir. Bu fotoğraflar ayrıca bir tesadüf eseri olarak, demiryolu inşaatlarındaki isimsiz işçi ekiplerinden, ayağından vurulan asker Osman bin İbrahim ve yetenekli bir cerrah sayesinde bebeğini kaybetse bile kendisi kurtulan Gülferer Kadın gibi isimleri belli bireylere kadar, imparatorluğun sıradan halkını da anarlar.

NOTLAR

1 Sylvie Aubenas, "Le règne de l'objectif," *Des photographes pour l'empereur: les albums de Napoléon III*, der. Sylvie Aubenas, (Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2004), 12-18.

2 Kadir Yıldırım, *Osmanlı'da İşçiler (1780–1922): Çalışma Hayatı, Örgütler, Grevler* (İstanbul: İletişimYayınları, 2013), 209.

3 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 4. baskı. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965), 270.

4 Claude Baillargeon, "Construction Photography in the Service of International Public Relations: The French Connections," *Nineteenth-Century Photographs and Architecture: Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*, der. Micheline Nilsen, (Farnham, UK: Ashgate, 2013), 139.

5 Baillargeon, "Construction Photography,"145.

6 Catherine Granger, "Le Second Empire en images," *Des photographes pour l'empereur*, der. Aubenas, 21-22.

7 Hicaz Demiryolu'na ilişkin geniş bir literatür vardır. Örneğin bkz. Ufuk Gürsoy, *Hicaz Demiryolu* (İstanbul: Eren, 1994); Murat Özyüksel, *Hicaz Demiryolu* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000); Zeynep Çelik, *Empire, Architecture, and the City: French-Ottoman Encounters, 1830–1914* (Seattle: University of Washington Press, 2008), bölüm 1 (Türkçesi *İmparatorluk, Mimari ve Kent Osmanlı-Fransız Karşılaşmaları 1830-1914*, çev: Zuhal Kılıç, İstanbul: SALT 2012); *Osmanlı'da Ulaşım*, der. Vahdettin Engin, Ahmet Uçar, Osman Doğan (İstanbul: Çamlıca, 2012), 237-286.

8 İki bölümün inşasının bitiş tarihleri için bkz. Engin vd, *Osmanlı'da Ulaşım*, 269, 330.

9 494. kilometredeki "yedi gözlü kâgir köprü" için, bkz. ÖMKK I, şekil 4. Bu yazıda ÖMKK albümleri olası karışıklıkları önlemek için I, II ve III olarak numaralandırılmıştır. Şekil numaraları ise metinle bağlantı kurmak üzere verilmiş olup albümlerdeki sıraya uymakla birlikte bir arşiv sınıflandırılmasını yansıtmamaktadır.

10 Bkz. ÖMKK I, şekil 9 ve 13a.

11 Maria Morris Hamburg, Françoise Heilburn, Philippe Néagu, *Nadar* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1995), 110.

12 Yarmuk Nehri'ndeki diğer köprülerin görüntüleri için bkz. ÖMKK I, şekil 16 ve 18a.

13 Bkz. ÖMKK I, şekil 19a ve 20.

14 Bkz. ÖMKK I, şekil 5a ve 6.

15 Bu anıtın diğer Osmanlı kamusal anıtları bağlamında bir tartışması için bkz. Çelik, *Empire, Architecture, and the City*, 137–140 *(İmparatorluk, Mimari ve Kent*, 197-198).

16 Sarah Kennel, der., *Charles Marville: Photographer of Paris* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2013).

17 İbrahim Üsul, der., *Hicaz Demiryolu Fotoğraf Albümü* (İstanbul: Albaraka Yayınları, 1999), 14.

18 Örneğin bkz. İÜMK 779-26-0013 ve ÖMKK I, şekil 19; İÜMK 779-26-001 ve ÖMKK I, şekil 17; İÜMK 779-26-004 ve ÖMKK I, şekil 15a.

19 450 metre uzunluğundaki büyük Suk el-Hamidiye, Şam'ın merkezinde 1883-1889 arasında yapılmış bir kapalı çarşıydı; o zamanlar Paris'teki galerilere benzetilmişti. Burada büyük bir fotoğraf stüdyosunun varlığı, II. Abdülhamid dönemindeki iki modernite projesini birbirine bağlar.

20 Bkz. ÖMKK I, sırasıyla şekil 19, 22, 16 ve 18.

21 Bkz. *Salname-i Beyrut* (Beyrut: Matbaa-i Vilayet, 1326 [1910/1911]).

22 Bkz. *Servet-i Fünun*, 23, no. 592-593 (19 Ağustos 1318 [1 Eylül 1902]).

23 Resimli makaleler için bkz. örneğin: "Madencilik ve Kömür Madenleri," *Servet-i Fünun* 6, no. 150 (13 Kanunisani 1309 [25 Ocak 1894]): 313-314; "Madencilik," *Servet-i Fünun* 6, no. 152 (27 Kanunisani 1309 [8 Şubat 1894]): 344-345; "Koyer Maden Ocakları Kazası," *Servet-i Fünun* 30, no. 789 (23 Mart 1321 [5 Nisan 1905]): 399-402; ve "Madencilikte Yüksek Ocaklar," *Servet-i Fünun* 32, no. 813 (3 Teşrinisani 1322 [16 Kasım 1906]): 108-109.

24 Donald Quataert, *Miners and State in the Ottoman Empire: The Zonguldak Coalfield, 1822–1920* (New York: Berghahn Books), 5, 29. (Türkçesi *Osmanlı İmparatorluğu'nda Madenciler ve Devlet, Zonguldak Kömür Havzası 1822-1920*, çev. Azat Zana Gündoğan, Nilay Özok Gündoğan, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009.)

25 Murat Kara, "Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Ereğli Kömür Havzası (1829–1920)," *History Studies* 5, no. 1 (Ocak 2013): 235, 237.

26 Quataert, *Miners and State*, 33-35.

27 Hamdi Genç, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Zonguldak'ta Nüfus, Ticaret ve Sanayi (1920–1932)," *Zonguldak Karadeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6, no. 12 (2010): 139-140. Genç 1912'de yabancıların toplam sayısını 251 olarak verir. 97'si İtalyan, 66'sı Fransız, kalanlar ise Avusturyalı, Alman, Belçikalı, Romen, Rus ve Yunanlıydı.

28 Quataert, *Miners and State*, 35.

29 Quataert, *Miners and State*, 29.

30 Faaliyetler silsilesini gösteren diğer fotoğraflar için bkz. ÖMKK II, şekil 6, 10, 10a, 11, 13a ve 14a.

31 Quataert, *Miners and State*, 29. Hat 1902'de tamamlandı.

32 ÖMKK II, şekil 22, kömürü çıkartmak için ilkel olarak kazılmış yumruların serpildiği dağlık bölgedeki pitoresk bir köyü gösterir; demiryolu nehre paralel olarak gitmektedir. Arkasında bir idare binasının seçildiği bir tren istasyonu da vardır.

33 Bkz. ÖMKK II, şekil 10a, 22a ve 24a.

34 Quataert, *Miners and State*, 7, 54-55; Yıldırım, *Osmanlı'da İşçiler*, 300-305. Yıldırım madencilik düzenlemeleri ve buna bağlı çalışma koşullarından oluşan başlıca konuları incelemektedir.

35 Örneğin Amerikalı fotoğrafçılar Lewis Hine, (Elmer) Underwood & (Bert Elias) Underwood'un yirminci yüzyıl başında çektiği fotoğraflarla karşılaştırın.

36 Yeraltındaki çalışma koşullarının iki çizimi için bkz. Quataert, *Miners and State*, 172-173. Bunlar, Zonguldak Eğitim Dairesi'nin arşivinden alınmıştır.

37 Gelik madeninin girişi için bkz. ÖMKK II, şekil 24a; Kozlu için bkz. İÜMK 91518/0045.

38 Yıldırım, *Osmanlı'da İşçiler*, 233-235, 358, 359, 364.

39 Kathy Jane McFall, "A Critical Account of the History of Medical Photography in the United Kingdom," Haziran 2000, 12; www.migroup.co.uk/wp-content/uploads/2013/05/A-Critical-Account-of-the-History-of-Medical-Photography-in-the-UK.pdf.

40 Janet E. Buerger, *French Daguerreotypes* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 84-85.

41 Al. Donné, *Cours de microscopie: complémentaire des études médicales* (Paris: Chez J.-B. Ballière, 1845).

42 Jeff L. Rosenheim, *Photography and the American Civil War* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2013), 178-179, 186.

43 İÜMK'deki tıp fotoğrafları listesi çok uzundur. Örneğin, Halep ve Manisa'daki akıl hastaneleri tek fotoğraflarla temsil edilmiştir (sırasıyla İÜMK 90454/55 ve 90410/4), Selanik ve Şam'daki askeri hastaneler (sırasıyla İÜMK 90854/49 ve 90460/3) ve Kudüs'teki belediye hastanesi de (İÜMK 90504/71) öyledir. Şam'daki Hamidiye Hastanesi'ne (İÜMK 90586) bir albüm ayrılmıştır; İstanbul'daki Hamidiye Hastanesi'nin albüm ve fotoğraf sayısı hepsini geçer.

44 Hastane binalarının bölgesel özelliği ve *Servet-i Fünun*'daki fotoğraflar için bkz. Çelik, *Empire, Architecture, and the City*, 187-189.

45 Ronald G. Evans, "Röntgen Perspective: One Hundred Years of Revolutionary Technology," *Journal of the American Medical Association* 274, no. 11 (20 Eylül 1995): 912.

46 Fatma Özlen, "Röntgen Devrimi," *#Tarih*, no. 20 (Ekim 2014): 85.

47 "Dersaadet'de Röntgen Usuluyle Fotograf Ahzı," *Servet-i Fünun* 11, no. 277 (20 Haziran 1312 [2 Temmuz 1896]): 267.

48 Özlen, "Röntgen Devrimi," 86.

49 II. Abdülhamid albümlerinde böyle pek çok fotoğraf vardır. Örneğin bkz. İÜMK 90506/0004 bir fıtık ameliyatı, 90506/0005 bir boyun tümörünün alınışı, 90506/0008 bir kol tümörünün alınışı.

50 "Haseki Nisa Hastahanesi," *Servet-i Fünun* 2, sene 4, no. 85 (15 Teşrinievvel 1308 [27 Ekim 1892]): 111.

51 Nimet Taşkıran, *Hasekinin Kitabı* (İstanbul: Yenilik Basımevi, 1972), 133.

52 Gülru Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire* (Princeton: Princeton University Press, 2005), 271-273 (Türkçesi *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür*, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.) Bugün mahallenin adı Haseki'dir.

53 Taşkıran, *Hasekinin Kitabı*, 150-151, 219.

54 Daha önce Moralı Ali Bey'e ait olan bu konak, 1870'ten itibaren hastane olarak kullanılmıştı; bkz. Taşkıran, *Hasekinin Kitabı*, 133. Kampanaki'nin tarihsiz levhası, büyük ihtimalle 1890'ların başından kalmadır.

55 Taşkıran, *Hasekinin Kitabı*, 138.

56 Taşkıran, *Hasekinin Kitabı*, 312.

57 Taşkıran, *Hasekinin Kitabı*, 313.

58 "Haseki Nisa Hastahanesi," *Servet-i Fünun* 2, sene 4, no. 85 (15 Teşrinievvel 1308 [27 Ekim 1892]): 111.

59 "Dr. Ahmed Nureddin Bey," *Servet-i Fünun* 10, no. 242 (19 Teşrinievvel 1311 [31 Ekim 1895]): 120.

60 Taşkıran, *Hasekinin Kitabı*, 318, 377, 379, 382.

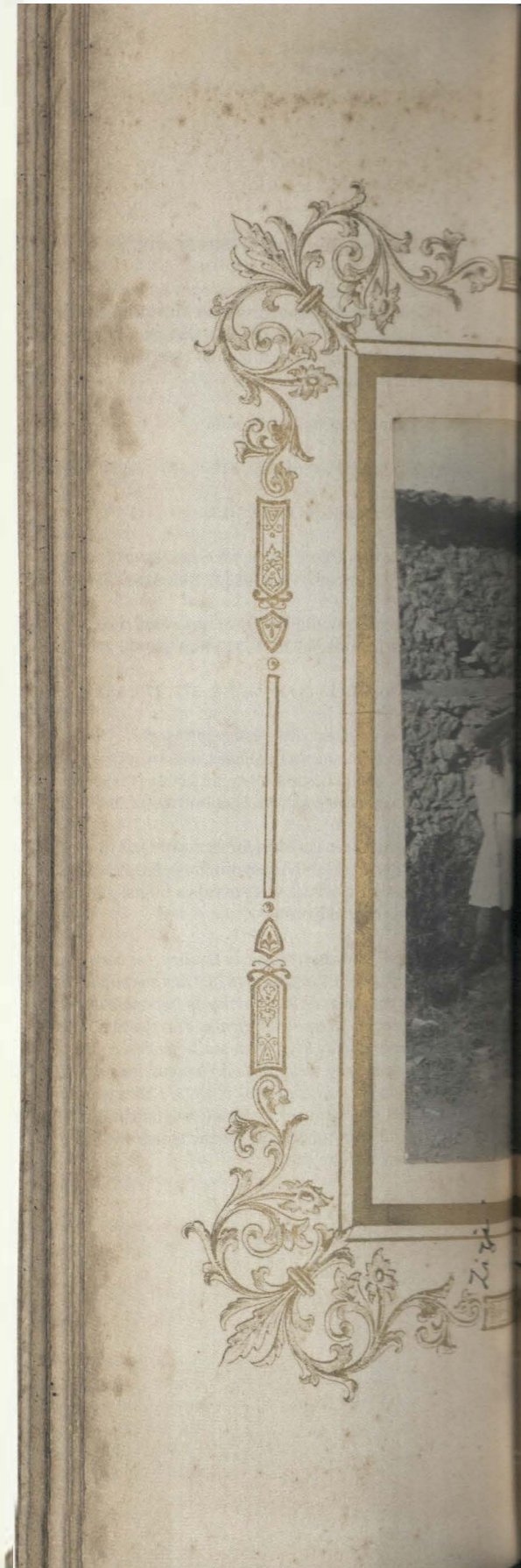
61 Bahattin Öztuncay, *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios, and Artists from 19th Century Istanbul* (İstanbul: Aygaz, 2003). (Türkçesi *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, İstanbul: Aygaz 2003.)

62 Tıbbi terimlerin çevirisi için Profesör Qais al-Awqati'ye teşekkür borçluyum; bu iş için tıp tarihi, terminolojisi, Arapça ve Osmanlıca bilgisi gibi pek çok beceri gerekiyordu.

63 Osman Hamdy Bey, Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publié sous le patronage de la Commission impériale de l'Exposition universelle de Vienne. Texte de Son Excellence Hamdy Bey, commissaire général et par Marie de Launay, membre de la Commission impériale et du Jury international 1867 et 1873, Phototypie par P. Sébah, photographe privilégié* (Constantinople [Istanbul]: Imprimerie du Levant Times and Shipping Gazette, 1873).

64 İÜMK 90608.

ALBÜM



Sellié çocukları: Zizi, Gilberte, Clothilde, Marie-Thérèse, Robert ve Andrée, mürebbiyeleri (?) Miss Norinthong (?) ile beraber Boyacıköy'deki evlerinden çıkarken, 6 Ağustos1905. Sellié aile albümü, ÖMKK.

Gilberte. Clothilde. Marie Thérèse. Robert. André.

En quittant Boyadjikeui.

6 août 1905.

SİYASAL DEĞİŞİM

İlk Osmanlı meclisi Meclis-i Mebusan, II. Abdülhamid'in saltanatının ilk yılında 19 Mart 1877'de toplandı. Sadece iki devre (19 Mart-28 Haziran 1877 ve 13 Aralık 1877-14 Şubat 1878) toplandığı ve padişah tarafından Şubat 1878'de kapatıldığı halde "Birinci Meşrutiyet" adıyla anılan kısa hayatıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönem tarihinde anlamlı bir yer işgal etti. Bu ilk meclis ve ona eşlik eden, sultanla hükümetin iktidarını sınırlandırmayı öngören kanun-i esasi (anayasa), siyasal değişimde bir dönüm noktası oluşturdu. Mebuslar (ilk devrede 119, ikincisinde 113), bütün vilayetlerden seçilmişlerdi, sayıları 1844 sayımındaki rakamlara dayalı nüfus tahminleriyle orantılıydı ve Müslüman, Hıristiyan ve Yahudilerden oluşuyorlardı.[1]

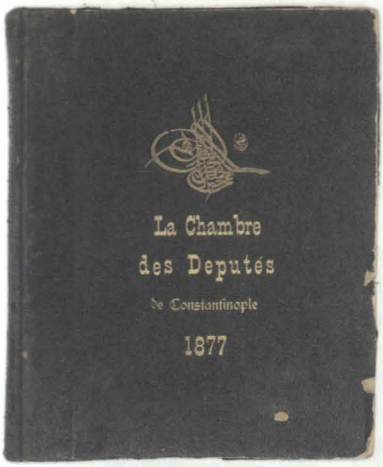
1877'den kalma bir albümde, ayan meclisi üyeleri ve mebusların aynı format ve boyutta çekilmiş bireysel fotoğrafları yer alır. Çoğu ayan meclisi üyesine tam sayfa ayrılmasına rağmen, bazıları aynı sayfaya ikişer ikişer yerleştirilmiştir; mebuslar ise dörtlü gruplar halindedir. Ayan Meclisi Reisi Server Paşa en baştadır, göğsündeki madalya sayısı herkesinkinden fazladır. Toplamda biraz tekdüze olsa bile, albüm yine de imparatorluğa ilişkin önemli bir belgedir. Modern bir kurum olan meşrutiyeti yüceltmesinin yanısıra, imparatorluğun ansiklopedik bir resmini çizer. İmparatorluğun toprak bütünlüğünü vurgulayacak şekilde bütün bölgeler temsil edilmektedir ama coğrafi olarak düzenlenmemiştir. Birbirlerinden uzakta bölgeler, Bosna, Adana, Manastır ve Ankara; Konya, İstanbul, Selanik ve Bağdat, ya da Medine, Bosna ve Halep temsilcileri aynı sayfada bir araya getirilmişlerdir; bu durum aralarındaki alışılmamış bağlantıları hatırlatır. Adları, bazen de giysileri etnik kimliklerini ortaya koyar ve topluluğun heterojen niteliğini vurgular.

Costumes populaires'den sadece dört yıl sonra hazırlanan *"Chambre des Deputés de Constantinople"* başlıklı albüm, ister istemez ünlü selefiyle bir karşılaştırma yapmamıza yol açar. Her ikisinde de imparatorluğun toplamını, dizi halinde, tekrarlayan ve yansız bir formatta belgelemek için fotoğraf kullanılmıştır. Resimaltları Fransızca ve Osmanlıca olarak verilmiştir, böylece albümün tarihsel bir kayıt olmakla kalmayıp aynı zamanda -*Costumes* gibi- imparatorluğu yabancılara sergilemek amacıyla hazırlandığı düşüncesini uyandırır. Meclis albümünde ayrıca başka metin yoktur ama verdiği mesaj, *Costumes populaires*'in sık sık alıntılanan ünlü deyişini hatırlatır: "Çeşitlilikte birlik."[2]

ZÇ

Fotoğraflar Meclis albümünün kapağı ve seçme sayfalar, 1877. ÖMKK.

1 Birinci Meşrutiyet konusundaki literatür geniştir. Konuya hızlı bir giriş için bkz. M. Şükrü Hanioğlu, *A Brief History of the Late Ottoman Empire*, (Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2008), 110-123.
2 Hamdy ve de Launay, *Costumes populaires*, 6.


La Chambre
des Deputés
de Constantinople
1877


Rasben Effendi Yeridjian
député d'Andrinople
Nicolas Echasaha
député de Yanina (Epire)
Petcho Theodore Effendi
député de Sophia
Yahak Effendi Yavronian
député de Brousse


S. E. Server Pacha.
Président des Sénateurs

AİLE BABASI OLARAK ABDÜLHAMİD

Fotoğraf albümleri[1] sayesinde Sultan Abdülhamid'in imajlara dayalı bir "imparatorluk portresi" yaratmak istemesi konusundaki ısrarlı akademik vurgu, bu hükümdarın çok daha mütevazı yollarla da fotoğraf kullanma çabalarını gölgede bırakmıştır. Bunun bir örneği, 1878'de İngiltere Kraliçesi Victoria'ya yolladığı albümdür; bu albümün varlığı kraliçenin teşekkür mektubunun Türkçe tercümesi sayesinde ortaya çıkmıştır.[2] Meseleyi biraz daha deşince, söz konusu albüm İngiltere Kraliyet Koleksiyonunda bulunamadıysa da, Kraliyet Arşivlerinde kayıp albümün muhtemel içeriğine kadar olayın ana hatlarının anlaşılmasını sağlayacak yazışma ortaya çıkmıştır.[3]

"Zat-ı haşmetsimatları hakkında ber kemal olan muhabbet-i samimiye ve hürmetşiarane-i senaveranemin bir delili olmak üzere benim mahdumlarımla sair aza-yı hanedanımın mahdu-mlarının resimlerini havi bir albümü taraf-ı hükümdarilerine irsal ile kesb-i fahr eylerim."[4] Padişah ayrıca bu erkek çocukları temel öğrenimlerini tamamladıklarında, onları düzgün bir askeri eğitim almaları için İngiltere'ye yollama niyetinden söz ediyordu. Bu ayrıntılardan albümün yedi genç şehzadenin portrelerinden oluştuğu sonucuna varabiliriz: Abdülaziz'in oğulları Abdülmecid (10), Şevket (6), ve Seyfeddin Efendiler (4); Burhaneddin Efendi'nin oğlu İbrahim Tevfik Efendi (4); Reşad Efendi'nin oğlu Ziyaeddin Efendi (5); ve Abdülhamid'in kendi oğulları Selim (8) ile Abdülkadir Efendiler (6 aylık).

Bu şehzadelerden biri hariç hepsinin, Mart 1878'de saray fotoğrafçısı unvanını alan Vasilaki Kargopulo tarafından çekilmiş fotoğrafları bulunmaktadır.[5] Belli ki bu göreve yeni atanan sanatçının ilk görevi, padişahın geniş ailesinin fotoğraflarını çekmek olmuştu.[6] Abdülhamid ise bunların arasından yaş ve cinsiyete göre bazılarını seçerek, Kraliçe Victoria'ya ithaf edilecek bir albüm oluşturmuş, böylece hem aile kozunu oynamış, hem de siyasi açıdan cazip bir eğitim planı sunmuştu. Kraliçenin cevabı, padişahın hedefine ulaştığını gösteriyordu. Kraliçe, padişaha "değerli kardeşim" diyerek bu sevimli hediyeden ötürü teşekkür etmiş, şehzadelere İngiltere'ye geldiklerinde yardımcı olmaya söz vermiş ve son zamanlarda yaşadığı sıkıntılara üzüldüğünü belirtmişti; bu son sözleriyle de Osmanlıların Rusya karşısında uğradıkları ağır yenilgiye kibarca değinmiş oluyordu.

Abdülhamid'in "aile albümü," saltanatının ilk yıllarına damgasını vuran "yumuşak" diplomasinin bir göstergesiydi; ne var ki kısa süre sonra bu tarzın yerini, kurduğu otoriter rejimin iddialı propaganda araçları alacaktı.

EE

Fotoğraflar (saat yönünde) Şehzadeler Abdülmecid, Mehmed Şevket, Mehmed Seyfeddin, Mehmed Abdülkadir (Şeker Ahmed Paşa'yla), Mehmed Selim ve İbrahim Tevfik.

1 Meşhur Abdülhamid albümleri konusunda bkz. Gavin, der. *Imperial Self-Portrait*.
2 BOA, Y. EE. 63/3, 19 Eylül 1878.
3 Royal Archives, RA VIC/MAIN/H/24/47, Sultan Abdülhamid'in mektubu ve Fransızca çevirisi, 4 Ramazan 1295 / 20 Ağustos 1294 (1 Eylül 1878) ve RA VIC/MAIN/H/24/61, Kraliçe Victoria'nın Fransızca cevabının kopyası, 19 Eylül 1878. Bu malzeme burada Majesteleri Kraliçe II. Elizabeth'in izniyle yayımlanmaktadır.
4 Fransızcaya "çocuklarım" olarak çevrilen ifade Türkçe özgün metinde "oğullarım" diye geçer.
5 Bu yaş grubunda olup fotoğrafı çekilmeyen şehzade, Reşad Efendi'nin oğlu Ziyaeddin'di.
6 Bu tür en azından 15 portre tanımlanabilmektedir; bunlara 5 sultan ve 4 daha yaşlı şehzade dahildir, ardından da devlet adamları ve önde gelenlerin 32 portresi yer alır (Öztuncay, *Vasilaki Kargopulo*, 140-153; 156-187).


Portrait
B. KARGOPOULO
Photographe de S.M.I. le Sultan
Album
CONSTANTINOPLE
PERA, Place du Tunnel N° 4.


Portrait
B. KARGOPOULO
Photographe de S.M.I. le Sultan
Album
CONSTANTINOPLE
PERA, Place du Tunnel N° 4.


Portrait
B. KARGOPOULO
Photographe de S.M.I. le Sultan
Album
CONSTANTINOPLE
PERA, Place du Tunnel N° 4.


Portrait
B. KARGOPOULO
Photographe de S.M.I. le Sultan
Album
CONSTANTINOPLE
PERA, Place du Tunnel N° 4.


Portrait
B. KARGOPOULO
Photographe de S.M.I. le Sultan
Album
CONSTANTINOPLE
PERA, Place du Tunnel N° 4.


Portrait
B. KARGOPOULO
Photographe de S.M.I. le Sultan
Album
CONSTANTINOPLE
PERA, Place du Tunnel N° 4.

OSMANLI EGZOTİZMİ

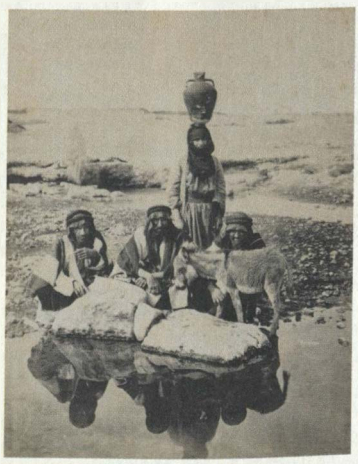
Osmanlı İmparatorluğu'nun uzak vilayetleri, bölgesel coğrafya, toplumsal ve kültürel farklılıklar, kent ve mimari çeşitleri konusunda büyük bir zenginliğe sahipti. Uzak bölgeleri belgeleyen fotoğraflar imparatorluk başkentine göre buraların başkalığını vurgular ve egzotik özelliklerinin altını çizer. Oryantalist sözel ve görsel söylemlerden etkilenmiş olan görüntüler, bir yandan Osmanlı çeşitliliğini takdir eden, bir yandan da merkezle taşra arasındaki hiyerarşiyi gösteren bir özet sunar.

Zaviya'daki (Trablusgarp) hükümet konağının açılış törenini gösteren fotoğraf, görüntüyü dikeyliğiyle canlandıran mızrakları ve beyaz giysileriyle yerlilerin güzel bir toplu portresidir. İnsan kümesinin oluşturduğu sahneyle gerideki bina arasındaki ilişki bölgesel bir kültür birliğine işaret eder. İstanbul'a tümüyle yabancı olan kübik kütlelerden oluşan badanalı bina, merkezi otoritenin ve Sultanın gücünü temsil eden yeni bir kurumu barındırmaktadır; yerel estetik gelenekleri resmen onaylamakta ve imparatorluğun Kuzey Afrika'da kalan son topraklarındaki mimari farklılığı yüceltmektedir. Osmanlı devleti, kompozisyonun ortasında dini önderlerin yanında ayakta duran az sayıda subay tarafından temsil edilir. Hepsi de açıkça Avrupai kıyafetler giymiştir ve yerel kalabalıkla tezat oluşturmaktadır. Arkadaki palmiyeler, vilayetin kendine özgü iklim ve çevresini vurgular.

San'a'nın (Yemen) genel görüntüsü, Zaviya'daki açılış töreni gibi çok sayıda mesaj iletmez, ama şehir ve mimari formlarının çarpıcı benzersizliğini gösterir. Fotoğraf imparatorluğun bu uzak bölgesinin alışılmış Osmanlı şehir görüntülerinden son derece farklı, kendine özgü niteliğini ortaya çıkarır ve vurgular. Burada sadece Kuzey Afrika ve Arap Yarımadası'ndan örneklerle gösterilen egzotik yapı formlarının çokluğu, o dönemde imparatorluk kimliğini tanımlamak üzere yansıtılmıştır.

Suriyeli Bedevi grubu, Oryantalist fotoğrafın kurallarına uyar. Zamanın bir özelliği olan, kendi giysilerine bürünmüş "yerliler" ve başlarının üzerindeki testiyi dengede tutarak yürüyen kadınlar –Ortadoğu ve Kuzey Afrika'da köylü kadınlarına atfedilen ve bütün resimlerde sürekli tekrarlanan bir duruş– zamanın tipik bir proto-etnografik görüntüsüdür. Eşeğin varlığı, Bedevilerin günlük yaşamı hakkında bilgi verirken, yerel renge pitoresk bir ayrıntı katar. Köylülerin önünde durdukları eski eser kalıntıları Avrupa söyleminde popüler bir iddia olan, mermerlerin temsil ettiği antik uygarlıklarla aynı topraklarda yaşayan halk arasındaki kopuşa gönderme yapar.

ZÇ



Fotoğraflar (üstte) İÜMK 90765-0027; (sağda) İÜMK 90788- 0019; İÜMK 90457-0006.





KİTABİ PORTRELER

Ondokuzuncu yüzyıl stüdyo fotoğrafçılığının sık sık dekor, mobilya ve aksesuarlara başvurduğu bilinir. Burada seçtiğimiz dört fotoğrafın ortak yönü, en simgesel aksesuarlardan biri olarak kitapların kullanılmış olmasıdır.

Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş ilk fotoğrafta, Sultan Abdülaziz'in en büyük oğlu Yusuf İzzeddin Efendi (1857-1916), dirseğini son derece süslü bir masanın üzerindeki küçük bir kitaba dayamış, hülyalı bir poz vermiş. Aynı mobilya ve aksesuarların Midhat Paşa'nın (s. 87) bir başka portresinde de görülmesi, bunun bir stüdyo dekoru olduğunu ortaya koyuyor.

İkinci fotoğrafta, 1878'den ölümüne dek Şeyhülislamlık yapan yaşlı Üryanizade Ahmed Esad Efendi (1813-1889), bahçesinin bir köşesinde oturmuş olarak görülüyor. Bu amaçla bahçeye bir koltuk getirilmiş; Şeyhülislam, gül demetleri ve deri ciltli üç büyük kitabın görüldüğü dingildek bir bahçe masasına kolunu dayamış. Kitapların ne olduğu görülemiyor ancak şekil ve boyutlarından geleneksel –muhtemelen dini– içerikli eserler, hatta belki de elyazmaları olduğu anlaşılıyor.

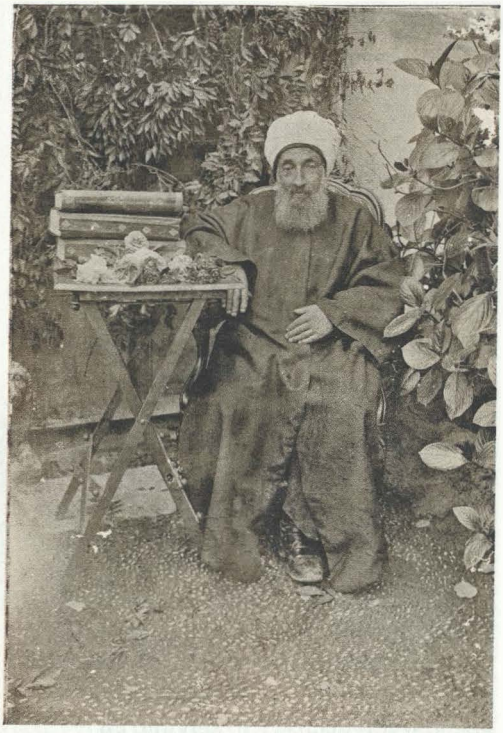
Muhbir Abidin'in fotoğraflarıyla (s. 234) aynı zarftan çıkan üçüncü fotoğraftaki kişinin, herhangi bir bilgi verilmemesine rağmen, Ali Suavi (1838-1878) olduğu anlaşılıyor. Fotoğraf Paris'teki sürgün yıllarına (1869-1876) ait. Dini kıyafeti, tespihi, düzensiz saç ve sakalı, ince çerçeveli gözlüğüyle tam bir siyasi eylemci ve dini reformcu intibaı bırakıyor. Paris'teki stüdyonun dekoru gayet yalın; sadece üzerine üç kitap yerleştirilmiş ahşap bir kaideden ibaret. Suavi büyük ihtimalle Fransızca olan kitapları, Arapça yazılı iki kâğıt parçasıyla kapatmış, böylece eski bir Osmanlı ve İslami geleneğe, kitapların başlıklarını kenarlarına yazma adetine uymuş. Kitapların başlıkları ise açıkça Şii geleneğinden seçilmiş: Hz. Ali'ye atfedilen vaaz ve deyişlerin bir araya getirildiği onuncu yüzyıldan kalma *Nehcül Belağa* (Belagat Yolu) ve yine ona atfedilen şiirlerden oluşan *Divan-ı Ali*.

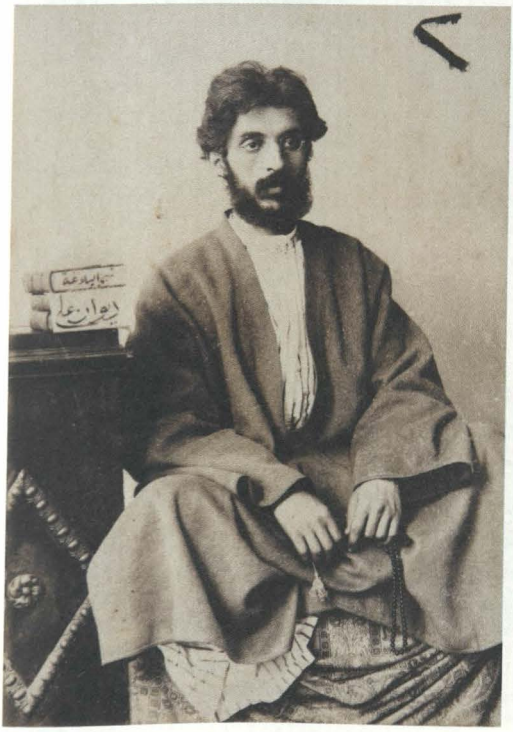
Son fotoğraf ise diğerlerinden birçok açıdan ayrışıyor. Fotoğrafı çekilen kişi, büyük ihtimalle gayrimüslim bir genç kadın. Kaba saba bir duvarın düz bir perdeyle kapatıldığı, eski püskü mobilyalar, sıradan halılar ve eğreti çiçek saksılarıyla döşeli stüdyo çok gösterişsiz, hatta biraz hırpani. Genç kadın en güzel elbisesini giymiş, saçlarını özenle yaptırmış, sağ elinde bir yelpaze, sol elinin zarif bir hareketiyle küpesini ve yüzüklerini göstererek oturuyor. Masanın üzerinde üç kitap, üstlerinde de küçük bir cep saati var. En büyük kitabın dönemin en çok kullanılan sözlüğü olan Şemseddin Sami'nin *Kamus-ı Türki*'si olduğu anlaşılıyor. Bundan kitapların stüdyo dekorunun bir parçası olduğunu ve poz veren kişiyle bir ilişkisinin olmadığı sonucunu çıkarabiliriz.

EE

Fotoğraflar (saat yönünde) Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi, Abdullah Biraderler, yak. 1865, ÖMKK; Şeyhülislam Üryanizade Ahmed Esad Efendi, yak. 1885, Cengiz Kahraman Koleksiyonu; adsız genç kadın, EE; Ali Suavi, Photographie César, Paris, yak. 1870, BOA, Y. EE. 57/1.2.









AMATÖR FOTOĞRAFÇILAR

Resimli *Servet-i Fünun* dergisi, editörü Ahmed İhsan'ın kişisel ilgisi ve yatırımı sayesinde, fotoğrafla ilgili bilginin yaygınlaşmasında aktif bir rol oynadı. Dergi, her sayısında bastığı fotoğrafların yanısıra, enstantane fotoğraf ve renk kullanımından sanat olarak fotoğraf ve fotoğraf tarihi gibi tartışmalara kadar pek çok konuda yazılar yayımladı. Amaç genel bilgi vermek ve okurları bütün yönleriyle –sadece entelektüel değil pratik yönleriyle de– olayın içine çekmekti. Örneğin 1895'te çıkan bir yazıda, İstanbul halkının bu teknolojinin "eğlence" özelliğini keşfettiği anlatılıyordu.[1] Yarattığı ilgiden memnun olan dergi, birkaç ay sonra okurlarından coşkulu tepkiler aldığını yazdı. Fotoğraf malzemesi satan dükkanlarda yapılan hızlı bir araştırma, şehirde yaklaşık 150 amatör fotoğrafçının bulunduğunu ortaya koymuştu, bütün imparatorlukta sayının 200 civarında olduğu tahmin ediliyordu. Amatör fotoğrafçıların önemini vurgulamak için derginin bu sayısında, onların çalışmalarından örneklere yer verilmişti; sonraki sayılarda da buna devam edildi.[2] Birkaç ay sonra, *Servet-i Fünun* belirli koşulları olan bir fotoğraf yarışması açtı ve başvuruların ressam ve fotoğrafçılardan oluşacak bir jüri tarafından değerlendirileceğini bildirdi.[3]

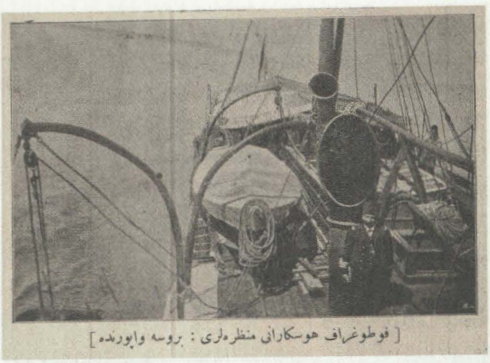
Osmanlı fotoğrafı konusundaki akademik çalışmalar İstanbul stüdyolarına yöneliktir; amatör fotoğraf henüz ihmal edilmiş bir alandır. Dolayısıyla 1890'lardan itibaren bir süreli yayının profesyonel olmayanları cesaretlendirmesi ve çalışmalarını basarak fotoğrafın verdiği sanatsal tatmin ve zevki vurgulaması dikkate değerdir. Bu hobinin, yeterli ekonomik kaynakları ve ince kültürel zevkleri olan kişilere çekici geldiği açıktır.

Servet-i Fünun'un sayfalarında yayımlanan amatörlerin çektiği fotoğraflar, Boğaz'daki tekneler ve sokak görüntüleri gibi günlük sahneleri yansıtıyordu. İster bir geminin pruvasını ister bir kaz satıcısını kadraja alsınlar, bu fotoğraflarda sanatsal bir iddia olduğu görülüyordu; perspektife dikkat edilmiş, merkezdeki özne, çevresindeki ayrıntılarla dengelenmişti. Seçilmiş bu resimler günün temalarına yönelikti: Modernite ve gelenek. İstanbul sularını arşınlayan Şirket-i Hayriye vapurlarına duyulan ilgi, teknolojinin sağladığı şehirlilik bağlantısını gösteriyordu, sokakların ve seyyar satıcıların doğal fotoğrafları ise pitoresk toplumsal yapıyı vurguluyordu. İnsanlara yer veren fotoğraflar ilk başta stüdyo üretimine özgü, yabancı talebine yönelik *"scènes et types"* (sahneler ve tipler) denilen kategoriye aitmiş gibi gözüküyordu ama daha dikkatle bakıldığında, bunların çevresel dokuyu kurgulanmadan, olduğu gibi aktarmalarıyla iyi bilinen profesyonel resimlerden ayrıştığını görmek mümkündü.

ZÇ

Fotoğraflar (üstte) *Servet-i Fünun* 10, no. 237 (14 Eylül 1311 [26 Eylül 1895]); (altta) *Servet-i Fünun* 10, no. 242 (19 Teşrinievvel 1311 [31 Ekim 1895]).

1 "Fotografçılık," *Servet-i Fünun* 9, no. 222 (1 Haziran 1311 [13 Haziran 1895]): 215-216.
2 "Fotograf Musahabesi," *Servet-i Fünun* 10, no. 237 (14 Eylül 1311 / 28 Eylül 1895): 37-39; "Musahabe-i Fotografya," *Servet-i Fünun* 10, no. 242 (19 Teşrinievvel 1311 / 31 Ekim 1895).
3 "Fotograf Müsabakası," *Servet-i Fünun*, 11, no. 269 (25 Nisan 1312 / 7 Mayıs 1896): 130-131.



[فوطوغراف هوسكارانى منظره‌لرى : بروسه واپورنده]



[فوطوغراف هوسكارانى منظره‌لرى : بالطه ليمانندن بر باقيش]

Les photographies des amateurs turcs: une vue du Bosphore.

افقه موازى ، حتى باش اشاغى بيله چوربله‌ييلر.



Marchand d'oies. قازجى

— پاريس‌ده پرس نام امريقا غزته‌سى رنكلى مطبعه قليشه‌لرى حقنده ايجمه معلومات ويريور. بوخصوصده بشقه ديافراغم الله اوچ قالب ياپيلور. رنكلرى بربرينه امتزاج ايتديريله‌رك باصيلديور. موفقيت حصوله كليور ايمش.

— فوطوغرافجيلغك بدايتندن شمديكى حاله قدر يكيرديكى احوال حقنده انكليز مؤلفلردن فردريق بيلس ايله آرشيباند نام ذاتلر غايت شايان مطالعه واثر نشر ايتمشلردر.

— قوناق ماكنه‌لرينك جيبه صيغار صورنده غايت اوفاقلرى ايجاد اولنمشدر. ۱۲ شر عددلى وآيدبلقده طقيه‌لوب چيقارىلور، ديكوك اوزرينه ايشليور. اوپتوراتورى پك كوزلدر. بالسفات تجربه ايلدك. بونوع اوفاق ماكنه‌لرك جداً الى مكملى بولندى. هوسكارلردن بر ذاتك بو ماكنه ايله پاريسى رسملر تصاوير مى مياندە مشاهده اولنيور.

— امريقاده منتشر فوطوغرام غزته‌سى برمسابقه اجرا ايله مسئله اورتيه قويمش وبونلرك بحثه عنه اوچيوز انكليز ليره‌سى مكافات وعدا ايتمشدركه هرمسئله ايچون احراز موفقيت ايدنه نوعنه كوره تقسيم قلنه جقدر.

برجيسى — فوطوغرافله ياپيله جق ومكتوب ياشلرنده، مندرجاتده فولانيله جق حروف، نقطه‌لرك الى اعلا اولان ۱۲ عدديدر.

ايكنجيسى — فوطوغرام غزته‌سنده اجراسى ممكن اصلا ساتك الى معقولى الى چوق ۱۰۰۰ حرفلى برمقاله ايله اشعار ايدنه.

اوچنجيسى — فوطوغرافك تطبيقات صناعيه‌سنه متعلق الى مكمل برمقاله‌در.

برفكر مصيب ارائه ايدنه.



Une rue بر سوقاق

— اوكزالات ده پوتاس و سولفات دو فر محلوللريله اجرا اولنان معلوم انكشاف باتيولرى اكثريا ثمه‌نسبتسانه رسملرده فوتسز دوشور، بو محلولى الك مؤثر انكشاف اجزالرينه غلبه ايدنجك حاله افراغ ايچون آتيده‌كى ترتيب بولنمشدر.



Fendeur de bois. اودون يارمجى

فاورور ده تمن (قالاى)	۱۸ سانتيغرام
آسيد اوقزاليك	۱۲ »
اوكزالات دو پوتاس	۳ »
سولفات دو فر	۳۰ »
صو	۳۲ غرام



Un bateau de Scutari. اسكدار واپورى

[فوطوغراف هوسكارانى آثارى]

Les photographies des amateurs turcs.

چيفديغى ايتمه كورمشكزدر، فودافلرى غزته‌كزك



Marchand de pain. اكمكجى

[۲۲۷] ومرولى نسخه‌سنده مكملا تعريف وتصوير ايتديككزه كوره اونلره علاوه اولهرق ميدانه چيقان بر ايجاد مصادف نظركز اولامشدر ظن ايتمك بعيدالاحتمالدر. اشته او يكى ايجاد مبنى ماكنه‌دن برداندە بن ايدتمديم. ايجمه كوزل اثرلر مبدانه كتيردم، درت دانه‌سنى تقديم ايلديورم مصاحبهٔ فوطوغرافيه‌كزه متعلق رسملر مياننده كورورسدم پك سوينه‌جكم، فوق العاده مماثم اولان فوطوغرافجيلغه دائر غزته‌كزده برقسم مخصوص كشاد ايتديككزدن دولاى بالخاصه تشكر ايلرم.

رسملرمك برينى اوتون يا يجيلرنى بيكرى بر اتمكجيى ، اوتجيسى قارچوباى دردنجيسى برسوقاغى ارائه‌ايدر. بونلرك هيسى‌ده سركجيدن كوپرى به قدر كليركن كذر كاهيه تصادف ايتمش ، اولهجه آلتمشدر.

على فخرالدين

۱۷ ايلول ۱۳۱۱

فوطوغراف كبى مهم برصناعت حقنده ثروت فنون‌مه‌كور بلن قسم مخصوصك متشكرلرندن بولنيورم. بنم وقتمك پوش زمانى غايت طولى پكيوتديكى ايچون غايت‌وديكم شوصنعته دائر نه كورسه‌م، ايشته‌م جان‌وقلاغيله باقار اوقورم. بنه عليه يازدقلريكزك هپسنى دقتله مطالعه ايليورم، مطالعه فوطوغراف اماتورلرينه قارشى ايتديككز دعوت مشاركت‌ه اجابت هوسى دخى ويردى . مزه‌ر فوطوغراف بولللورم . كوكسودره‌سنك انتهاسنده بقين وقته قدر دوران دورلنى جسيم اغاچك تشكيل ايتديكى جسر طبيعى ايله ، دره‌نك منظره دلكشاسنى ارائه ايدرم ظن ايدرم بنم فوطوغراف دخى ايجه موفقيت احراز ايلدى، عجبا سز نه‌دير سكز ؟

۴۰ ح .

EHL-İ FESAD

Mahkûmların fotoğraflarını çekmek için yapılan ilk sistematik girişimin tarihi muhtemelen Nisan 1888'dir. O tarihte idama veya ömür boyu küreğe mahkûm olmuş kişilerin fotoğraflarının çekilmesi ve resimlerinin altına suçlarının yazılması için talimat verilmişti.[1] Ne var ki mahpusların fotoğraflarının çekilmesinin maliyeti beş yıl sonra hâlâ tartışıldığına göre, uygulamanın muhtemelen yavaş yavaş yaygınlaşmış ve sadece bazı hapishaneyle sınırlı kalmış olduğunu düşünmek gerekir.[2] İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde saklanan yaklaşık 500 albümden sadece altısı tamamen mahkûmlara ayrılmıştır; bu da fotoğrafla belgeleme çabasının imparatorluğun bütün hapishane nüfusunu kapsama noktasına hiçbir zaman ulaşmadığını gösterir.[3]

Görüntü toplanması sistematik bir boyut kazanmamış olabilir ama sonuç son derece ilginç ve merak uyandırıcıdır. Batıdan esinlenilmiş olması kuvvetle muhtemelse de, Osmanlı mahkûm fotoğrafları polis uzmanı Bertillon'un geliştirdiği türden antropometrik ayrıntılar içermez.[4] Her şeyden önce, önden ve profilden iki fotoğraf kuralının uygulanmadığı görülmektedir. Dolayısıyla fizyognomi ve antropometri ile ilgilenen birinin bu görüntülerden yararlanması pek mümkün değildir. Aslında mahkûmların bu eksik sabıka fotoğrafları bile bir standardı tutturamaz, çünkü çoğu tam veya dörtte üç boy, kimileri otururken, kimileriyse ayakta fotoğraflanmıştır. Böylece bir pozda Topal Amet meydan okurcasına kameraya dik dik bakarken, diğerinde ordu tarafından yaralı olarak ele geçirilen Arnavut İbrahim dua eder gibi poz verebilmektedir. Göriceli Spiro'nun kahramanca pozuna gelince, zincire vurulmadığına göre, "folklorik" örneklerimizin arasına girebilecek bu fotoğrafın (s. 217), yakalanmadan önce çektirdiği ve albüme sonradan eklenmiş bir stüdyo fotoğrafı olması muhtemeldir.[5]

Padişahın suçluları affedip etmemeye bu fotoğraflara bakarak karar verdiği konusunda sık sık tekrarlanan ama zaten zayıf kaynaklara dayalı gözlem,[6] padişah ve yönetiminin Batı'dan esinlenilmiş bilimsel bir antropometrik kayıt çabasına giriştiği şeklindeki iddianın kanıtı olarak kullanılagelmiştir. Ancak burada sunulan fotoğrafların özellikleri, kullanılan tekniğin daha çok Osmanlı seçkinlerinin yüzyıllardır müracaat ettikleri fizyognomi (ilm-ı kıyafet) geleneğine daha yakın olduğunu akla getirmektedir.

EE

Fotoğraflar (saat yönünde) Tanakaoğlu Kara Ömer, Topal Amet, Göriceli Spiro ve Arnavut İbrahim, İÜMK 91290-0005, 0108, 0122.

1 BOA, DH. MKT. 1499/70, 16 Receb 1305 / 8 Nisan 1888. Osmanlı hapishaneleri üzerine bkz. Kent F. Schull, *Prisons in the Late Ottoman Empire. Microcosms of Modernity* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014).

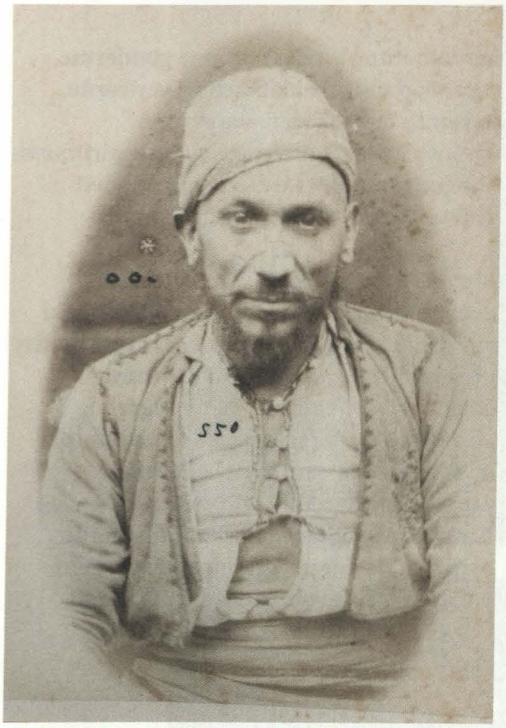
2 BOA, DH. MKT. 2023/71, 2 Cemaziyülevvel 1310 / 22 Kasım 1892; MV 74/52, 26 Şaban 1310 / 15 Mart 1893; BEO 176/13162, 7 Ramazan 1310 / 25 Mart 1893.

3 Altı albümün numaraları 91285, 91287, 91290, 91291, 91292 ve 91293'tür.

4 Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique: Instructions signalétiques* ([Paris]: Ministère de l'intérieur, 1885) ve *La Photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1890).

5 "Kahramanların" kurgulanmış portreleri konusundaki Balkan geleneği için bkz. Baleva, "Revolution in the Darkroom," 378-388.

6 İddia ilk kez Engin Çizgen (Özendes) tarafından ortaya atıldı, ancak verilen örnek sadece Abdülhamid'in 25. cülus yıldönümü dolayısıyla ilan edilen özel af bağlamında zikredilip herhangi bir belgeye dayanmıyordu (*Photography in the Ottoman Empire*, 23).









BİÇİMSEL DÜZEN

Açık ve sistematik formatlara göre sınıflandırma ve kategorileştirme, Aydınlanma Çağı sonrasına ait bir olguydu. Fotoğrafa dayalı belgeler, geometri ilkeleri, simetri, eksenler, bileşimdeki denge gibi kuralları vurgulayarak bu geleneği devraldı. Osmanlı fotoğrafçıları da bu yerleşmiş ilkeleri olduğu gibi alarak geniş bir konu yelpazesine uyarladılar. Gerçekten de düzen, modernlikle eşdeğer görülmüş ve ondokuzuncu yüzyıl reform düşüncesine Tanzimat ve Tanzimat sonrası söylemin simgesi olarak egemen olmuştu. İdari yapılar, okul programları ve bina inşaatı gibi çok farklı olgulara uygulanan kilit kavram, düzenlemeydi. Tanzimat reformlarının en önemli mimarlarından Mustafa Reşid Paşa, 1836 gibi erken bir tarihte buna atıfta bulunarak şehir dokusunun düzenlenmesinin kavaid-i hendeseye (geometri kurallarına) göre uygulanmasını önermişti.[1]

21 Temmuz 1905'te II. Abdülhamid'e yapılan suikast girişiminden sonra olayı belgeleyen albümde, bir apartmanın kuyusunda bulunan patlayıcılara estetik bir düzen getirmek herhalde zor olmuştu ama yine de titizlikle bu işin üstesinden gelinmişti. Bir fotoğrafta "bombanın" en uzun parçası ortaya konmuş, çevresine de daha küçük, yuvarlak parçalar özenli bir simetriyle, delikleri –meraklı gözler– izleyiciye dönük şekilde yerleştirilmişti. İki yanda duran, Melinit'le karıştırılmış çamur kompozisyonu tamamlıyordu. Bunların üzerine konduğu ince işli kumaş, resme tuhaf bir evcil hava veriyor, sanki sergilenen şiddeti örtüyordu.

Haseki Nisa Hastanesi'ndeki hastaların rahimlerinden alınmış tömürlerin bulunduğu cam kavanozlar da boylarına göre sıralanmıştı; en büyük ikisi ortada, en küçükler uçlarda olmak üzere bir üçgen oluşturuyorlardı. Sağdaki resimaltları, her tümörün altındaki rakama gönderme yaparak özelliği hakkında bilgi veriyordu. Rakamların ve açıklamaların yönü, kavanozlara göre diklemesine yerleştirilmişti, böylece görsel öğeyle metni birbirinden ayırarak başka bir düzen getiriyordu.

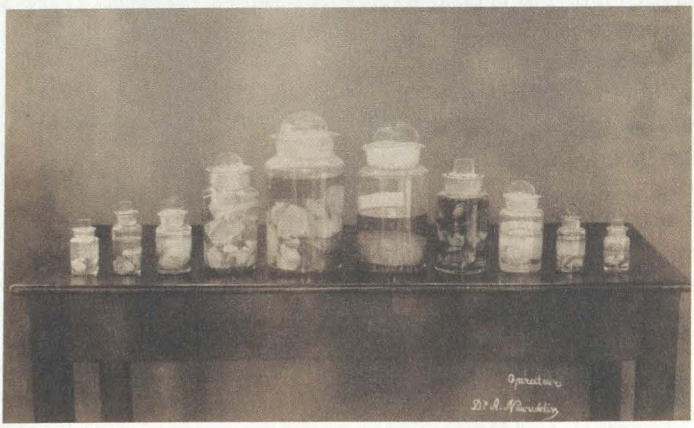
Bomba ve tümör kompozisyonlardaki denetimli "natürmort" ilkeleri, Beyrut'taki bir okuldaki jimnastik dersindeki öğrencilere uygulanınca ilginç bir görüntü ortaya çıkmıştı. Okul binası, bahçe ve egzersiz aletlerinin yarattığı karmaşık arkaplanın önündeki çocuklar fiziksel etkinlik yaparken gösterilmiyordu, aynı pozda –sağ bacak önde, kollar çapraz– dizilmişlerdi. Aynı şekilde duran öğretmen, bu disiplin karşısında gayet memnun görünüyordu.

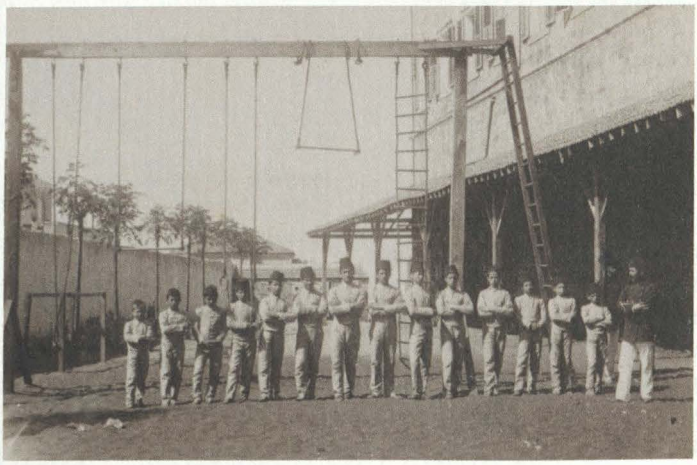
ZÇ

Fotoğraflar (yukarıdan aşağıya) ÖMKK; İÜMK 90608-0008; İÜMK 90771-0007.

1 Cevdet Baysun, "Mustafa Reşit Paşa'nın Siyasi Yazıları," *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi* 11 (Eylül 1950): 15, 124-125.







FOTOĞRAF SANATIN HİZMETİNDE

Osman Hamdi Bey'den söz etmeden Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde sanat, bilim ve genel olarak kültür tarihini yazmak mümkün müdür? Mevcut literatüre bakılırsa bu sorunun cevabı hayır olsa gerek. Ne var ki "Hamdimani"nin bu büyük kaçınılmaz etkisini eleştirmemize rağmen, biz de bu parlak şahsiyetin etrafından dolanmayı başaramadık ve mütemadiyen referans verilen *Costumes populaires*'e birkaç kere atıfta bulunmak zorunda kaldık.

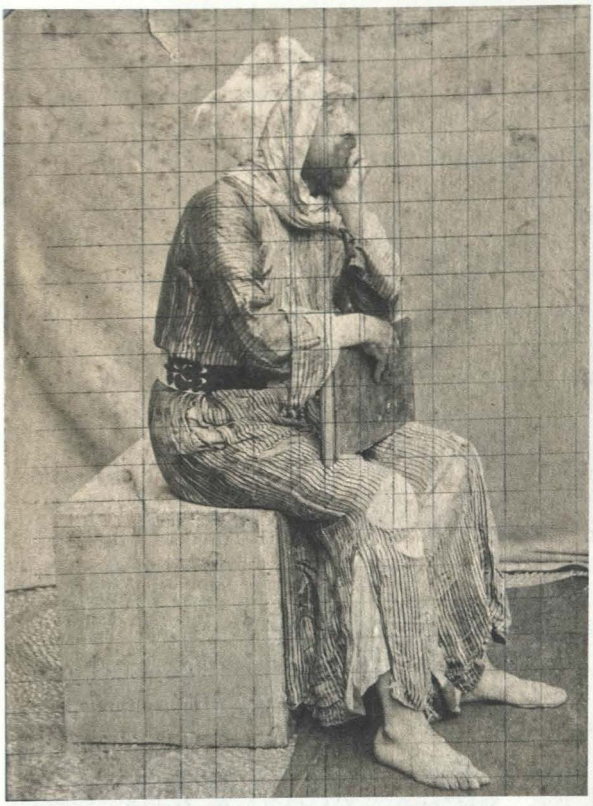
İşte yine bu yönde taviz veriyoruz, ama bunu savunabilmeyi de umuyoruz. Ne de olsa Osman Hamdi'nin moderniteye yaklaşımının görüntü kayıt ve yayma aracı olarak fotoğrafla kaçınılmaz bir bağlantısı vardı. *Costumes populaires* albümü ise bunun sadece erken örneklerinden biriydi. Kısa süre sonra bunu fotoğrafa dayalı başka önemli projeler izleyecekti. Müze-i Hümayun'un müdürü olarak konumu bu tür girişimlere özellikle açıktı. 1882'de, bu göreve atanmasından bir yıl sonra Pascal Sébah ile müze koleksiyonlarının tamamının fotoğraflanması için bir anlaşma imzaladı.[1] Ertesi yıl ise, Nemrut Dağı'nın zirvesinde Kommagene Kralı Antiochos'un tümülüsünü incelemek için düzenlediği yolculuktan, yaklaşık yüz kadar negatif cam levhayla geri döndü.[2]

Bu üç fotoğraf, Osman Hamdi'nin kariyerinin bu teknolojiden geniş ölçüde yararlanan bir başka yönünü gösterir. Oryantal/Oryantalist kompozisyonlara eğilimli bir ressam olarak, çalışmalarında hem tipler hem arka plan için görsel referans olarak sık sık fotoğrafa başvurmuştur. Bu üç resimde kendisi dilenci derviş olarak, karısı Marie harem cariyesi olarak, oğlu Edhem ise kitap okuyan genç adam olarak poz verir. Kendi portresinin üzerine kurşunkalemle çizdiği ızgara, görüntüyü tuvale geçirirken kullandığı "*quadrillage*" (kareleme) tekniğinin bir gereğidir. Bu resimdeki duruşu *Yeşil Camide* (1890), *Cami Kapısı Önünde Hocalar* (tarihsiz) ve *Keskin Kılıç* (1908) gibi birçok resminde görülebilir. Oğlunun fotoğrafını da *Okuyan Genç Emir* (1905) tablosunda kullanmıştır. Karısına gelince, elimizdeki bu görüntünün kullanıldığı bildiğimiz bir resim olmamasına rağmen, fotoğrafın tarzı, 1880'lerde yaptığı iç mekân/harem sahnelerinin tarzına uymaktadır.

EE

Fotoğraflar (saat yönünde) Osman Hamdi, Marie/Naile Hamdi ve oğulları Edhem Hamdi, EE.

1 Edhem Eldem, *Mendel-Sébah: Müze-i Hümayun'u Belgelemek – Mendel-Sébah: Documenting the Imperial Museum* (Istanbul: İstanbul Arkeoloji Müzeleri, 2014), 30-36.
2 Osman Hamdy Beyve Osgan Effendi, *Le tumulus de Nemroud-Dagh. Voyage, description, inscriptions avec plans et photographies* (Constantinople: F. Loeffler, 1883). Bu yolculuk sırasında Hamdi'nin fotoğraflarının tam bir listesi için bkz. Edhem Eldem, *Le voyage à Nemrud Dağı d'Osman Hamdi Bey et Osgan Efendi* (Istanbul-Paris: IFEA-De Boccard, 2010).







ÖNDE GELEN YABANCILAR İMPARATORLUĞU ZİYARET EDİYOR

Fotoğraf, hükümdarlar arasında armağan olarak değiş tokuş edilen albümler halide veya diplomatik ziyaretleri belgelemek üzere başvurulan bir yöntem olarak uluslararası ilişkilerin hizmetinde önemli bir rol oynadı. Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyaret eden önemli Avrupalılar arasında, İmparator II. Wilhelm'in 1889 ve 1898'de yaptığı seyahatler, iki imparatorluk arasındaki yakın bağları ve Kayzer ile Padişah'ın dostluğunu ortaya koyduğundan, özel bir yere sahiptir. 1898 ziyareti sırasında basılmış bir Alman kartpostalında, iki hükümdarla II. Wilhelm'e eşlik eden İmparatoriçenin portreleri yer alır. Kartta Alman İmparatoru baskın görünmekteyse de, albümün kapağında ilişki tersine çevrilmiş, Abdülhamid'in tuğrası, başlığın üzerine, ortaya konulmuştur.

Albümdeki fotoğraflar, imparatorla imparatoriçenin gezisindeki çeşitli anları kayıt altına almıştı. Şam Ulu Camii önemli bir uğrak noktasıydı. Emeviler döneminde, bir Roma tapınağının yerine yapılan Ulu Cami, İslam mimarisinin en erken anıtlarından biridir. 1893'te bir yangında bina ciddi bizimde zarar görmüş ancak Müze-i Hümayun'un gözetiminde özenli bir restorasyon projesi uygulanmıştı.[1] II. Wilhelm'in Suriye'yi ziyareti sırasında proje, hâlâ inşaat alanı olan avlunun durumundan da anlaşıldığı gibi, henüz tamamlanmamıştı. İmparator ve eşi, burada tarihsel bir mimari simgeye yapılan imparatorluk yatırımını selamlıyordu.

Kudüs elbette imparator ve eşi için vazgeçilmez bir uğrak noktasıydı. Buradaki karşılama törenleri, Alman hükümdarını onurlandıran ve eklektik "İslami" mimarisiyle Osmanlı varlığını da simgeleyen bir zafer takının inşasını da içeriyordu. Yapının iki ucundaki soğan kubbeli minareler, ayrıntılarında rastgele referanslarla dolu bir çeşniyle tamamlanmış, takı Oryantalist bir fanteziye çevirmişti. Yine de ortaya çıkan toplam etki yereldi ve herhangi bir Alman özelliği taşımıyordu. İki ülke arasındaki yakınlaşmayı göstermek için takın tepesine Alman bayrakları yerleştirilmişti ama ortadaki ay yıldızlı arma hepsini bastırıyordu.

Ziyaretin gündelik hali, imparatorluk çadırının içi ve dışına odaklanmış iki fotoğrafla albüme yansımıştı. Tepesinde imparatorla imparatoriçenin fotoğraflarını içeren madalyonlar bulunmasına rağmen, çadırın dış görünüşü oldukça mütevazıydı – ister istemez Osmanlı sefer çadırlarını andırıyordu. Ancak içini gösteren fotoğrafta, yine "İslami" ayrıntılarla dolu süsler ve mobilyalarla, lüks bir yaşam mekânı görülmekteydi. İskemleler, sedirler, masalar, raflar, tabureler, sehpalar, aynalar, halılar ve duvar halıları sanki II. Wilhelm'i bir masal dünyasında ağırlamak için bir araya getirilmişti.

ZÇ



Fotoğraflar (üstte) Bahattin Öztuncay Koleksiyonu; (sağda, saat yönünde) İÜMK 90483-0048; İÜMK 90621-0002; İÜMK 90483-0030; İÜMK 90621-0029; İÜMK 90483-0040.

1 BOA, Y.PRK.EV (Yıldız Perakende Evrakı) 2/ 22 (1310 / 1893).


Souvenir du Voyage
de Sa Majesté l'Empereur d'Allemagne
à Constantinople et en Palestine









FOLKLOR MERAKI

Osman Hamdi ve Marie de Launay'in *Costumes populaires*'i (1873) Osmanlı İmparatorluğu'nda, Balkanlardan Arap vilayetlerine kadar halk kıyafetlerinin zenginliği ve farklılığının temsil ettiği etnik ve dini çeşitliliğe yapılmış modernist ve biraz da nostaljik bir saygı duruşuydu. Her resim levhasında geleneksel giysileriyle "yerliler" sahnelenmiş, bu fotoğraflara kıyafetlerin nitelik ve değerine ilişkin uzun açıklamalar eklenmişti.

Albüm, 1873 Viyana Dünya Sergisi vesilesiyle Batılı kitleleri etkilemek için tasarlanmıştı. Ancak bu olgunun çok daha geniş bir uygulama alanı oldu. Bu dört fotoğraf, Arnavutluk ve Epir bölgelerinde birbirine benzeyen kıyafetleri şaşırtıcı derecede farklı bağlamlarda kullanmış olmalarından dolayı seçildi.

Costumes populaires'in XIX. levhasında, Yanya vilayetinden üç erkek yer almaktadır: Soldan sağa, "Yanya civarında köylü ahaliden erkek", "Arnavud adi ahali erkeği" ve "Arnavut orta ahali erkeği". Üçü de farklı şıklık derecesinde ama esasta aynı kıyafetleri giymiştir: Fes, yelek, cepken, mintan, fistan, dizlikler, çarıklar ve kebe adı verilen keçeden örtü.

Abdülhamid albümlerinden alınma diğer fotoğrafta ise, gene buna benzer kıyafette iki adam görülmektedir. Fotoğrafın bir taşra stüdyosunda çekilmiş olması ihtimali yüksektir. Gerçekten de arka plandaki soluk palmiye motifleri ve yerdeki "rüstik" saman, fotoğrafçılık sanatının en alt düzeyinde sıkça kullanılan cinsten dekorlardır. Ancak asıl çarpıcı fark, dekorda değil, beklenmedik bir aksesuardadır: Her iki kişinin de ayak bileklerine kebelerinin altında kaybolan ağır zincirler bağlanmıştır. Resmin altında elle yazılmış izahat durumu açıklar: "Tarik-i şekavette enva-ı cinayata mütecasir olmalarından dolayı idam ile mahkûm bulunan Leskovikli Yani Niko ile Yorgi Yani Gogo."

Bir sonraki fotoğrafta, bulut desenlerinin ve sahte bir ferforje korkuluğun önünde ayakta duran adamın, iki Arnavut mahkûmdan daha iyi durumda olduğu kesindir. Ancak onu resim çektirmek üzere en güzel kıyafetine bürünmüş "hakiki" bir Arnavut sanmak yanlış olur. Onu bağlayan farklı bir zincir mevcuttur: Osmanlı Bankası'nın Kavala şubesinde kavas olarak çalışmaktadır. Bankanın yönetimi, bu gibi bekçi ve alt düzey hizmetlilere süslü üniformalar ve icabında da bir çeşit "milli" kıyafet giydirmeye meraklıdır.

Son "folklorik" fotoğraf, herhangi bir baskı veya mecburiyet olmadan, sırf farklı ve süslü bir kıyafete bürünmek amacıyla çekilmiş, en şakacı fotoğraftır. Fotoğrafı ayrıca olağandışı yapan da poz veren iki kişinin kimliğidir: Şehzade Ömer Hilmi Efendi (1886-1935, oturan) ile Şehzade Mehmed Ziyaeddin Efendi (1873-1938, uzanan), Sultan V. Mehmed Reşad'ın oğullarıdır. Babalarına Haziran 1911'de Rumeli'de yaptığı seyahat boyunca eşlik etmişlerdir. Bu fotoğraf da Manastır'da bulundukları sırada Yanaki ve Milton Manakis adındaki yerel fotoğrafçılar tarafından çekilmiştir.

EE

Fotoğraflar (saat yönünde) Hamdy ve de Launay, *Costumes populaires*, pl.XIX, İÜMK, 91290-0096; Sultan V. Mehmed Reşad'ın Manastır ziyareti albümü, Haziran 1911, Manaki Kardeşler, ÖMKK; Osmanlı Bankası çalışanlarının fotoğrafları (PHIN), SALT Araştırma, Osmanlı Bankası Arşivi.









ESKİ ESERLERE SAHİP ÇIKMAK

Osmanlıların tarihi mirasa ilişkin tavrı, büyük ölçüde Batılıların imparatorluk topraklarındaki eski eserlere duyduğu ilgiye tepki olarak, 1860'lardan sonra ciddi bir şekilde değişti. 1869'dan 1906'ya kadar yapılan yasal düzenlemelerle yabancı arkeologların faaliyetlerine getirilen kısıtlamalar gittikçe artarken, Osmanlılar da kendi kazı ve araştırmalarını başlattılar. Bulguları sergilemek amacıyla, Çinili Köşk'ün karşısına yeni bir Müze-i Hümayun binası yapıldı; 1891'de açılan yeni müzeye sonraki yirmi yılda iki kanat eklendi. Hükümetin girişimiyle eski eserler Osmanlı söylemine birçok düzeyde girmeye başladı.

Yabancı arkeologların çalışmaları kazı alanlarında karmaşık ilişkilerin doğmasına neden oluyordu. Müze-i Hümayun'dan yollanan müfettişler önemli alanlardaki faaliyeti denetliyordu; diğerlerinde ise memurlar ve öğretmenler bunları yakından gözlemekle görevlendirilmişti. Babil'deki kazıları belgeleyen bir fotoğraf, çok sayıdaki oyuncuyu gösterir: Alman arkeologlar, bir Osmanlı müfettişi ve yerel işçiler. Modern teknoloji, demir yolları şeklinde gözükür: İşçiler gözlemcilerin bakışları altında el arabalarını demiryoluna doğru itmektedir, el arabaları arasındaki mesafe, örgütlenmenin verim ve düzenliliğine tanıklık eder ve fabrikadakine benzer bir üretimi andırır.

Osmanlı memurlarının Baalbek harabeleri arasında poz verdiği fotoğraf, eski eserlerin sahipliği konusunda doğrudan bir mesaj verir. Fotoğrafın ortasındaki grubun kendinden emin beden dili, iddialarını ortaya koyar. Ancak bu, Baalbek'te kazıya kişisel olarak katılmalarından veya Yunan-Roma mirasına duydukları kültürel ilgiden kaynaklanmamaktadır: 1898'de Alman İmparatoru II. Wilhelm ve eşine Suriye ve Filistin'e yaptıkları gezide refakat etmekle görevlendirilmişlerdir; efsanevi ve göz kamaştırıcı kalıntılar Baalbek'i vazgeçilmez bir durak ve yolculuğun pitoresk bir aşaması haline getirmiştir. Bu fotoğrafta da okunabileceği gibi Osmanlıların konumu, yine Avrupalıların ilgisi tarafından tanımlanmıştır.

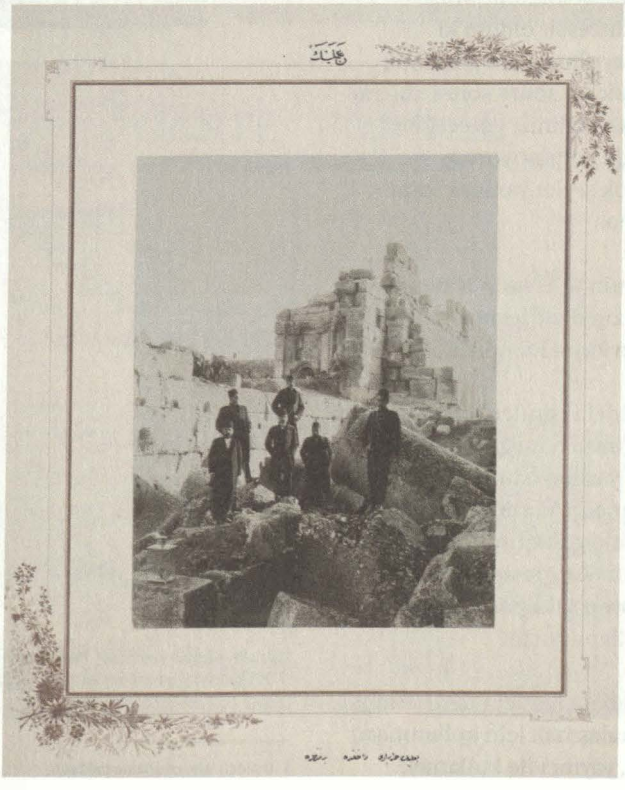
Turizmin geliştiği bir çağda, Şark'a duyulan ilgi ve özellikle Kutsal Toprakların çekiciliği imparatorluğa yapılan yolculukları artırmıştı. Kartpostal endüstrisi eski eserlerin sunduğu potansiyeli kullanarak Efes ve Palmira başta olmak üzere ünlü yerleri gösteren örnekler üretmekteydi. Baalbek ise II. Wilhelm'in ziyareti sırasında kartpostallarda tapınakların çarpıcı görüntüleri ve çevredeki güzel manzarayla üç fotoğrafta yer aldı, Yüzyıl başında, akademik çalışmalarda ve seyahatnamelerde çoğu muhteşem şekilde resimlendirilmiş betimlemeler sayesinde Baalbek Batılılar tarafından iyi tanınıyordu. Kartpostal, buranın en iyi bilinen yönlerini kısa ve öz bir şekilde bir araya getiriyor.

ZÇ



Fotoğraflar (üstte) Bahattin Öztuncay Koleksiyonu; (sağda) İÜMK 90573-0015; İÜMK 91551-0067.


15
ISTANBUL ÜNIVER.
00573



ORYANTALİST GERÇEKLİK

Osmanlı kartpostallarındaki "yerel" sahnelerin, egzotik zevk peşindeki turistlerin hoşuna gitsin diye kurgulandığı bilinir. Bu, özellikle tipik kıyafetlerine bürünmüş "Türk hanımlar"ı gösteren resimler için geçerlidir. Moïse Israilovitch'in (MJC markası) yayımladığı bu "Türk kıyafetiyle kadınlar" kartpostalı da bu türdendir. Ne var ki bu kartpostalın bir özelliği vardır: Her üç kadının üstünde isimleri yazılıdır; sağdan sola "Nehar", "Lutfiye Ablam" ve "... Ablam." [1] Üç kadının kimliklerinin bu şekilde saptanması, her tür kurgu ve uydurma kavramıyla çelişmektedir. Kartpostalın metni belki anlamamıza yardımcı olacaktır:

"Nurı didem Saraylı Ablacığım

Evvela yanaklarınızdan pus edip sıhhatte olmanızı cenab-ı Bari'den niyaz eylerim. Ablacığım, o gün eve geldikten sonra bilseniz o kadar müteessir oldum ki birkaç gün sizden ayrılmış olan gönlümü eğlendiremedim. Biçare sonra sonra alıştım ablacığım. Saraydaki halinizi göreceğiniz geldi ise size burada hatırlatıyorum ablacığım. Daha çok şeyler yazacak idim fakat sığmadı. Nehar.

Sevgili dayı gelinimin ve Hanım Ninemin ellerinden öpüp sizin dahi çeşm-i enverlerinizi pus eylerim Efendim."

Bu metin, görüntüdeki isimleri yazan kişinin elinden çıkmıştır, imza da sağdaki çizgili feraceli kadın için yazılan isimle aynıdır. Kartpostalın Nehar adlı kadın tarafından, bir arkadaşına saraydaki günlerini hatırlatmak için yazıldığı açıktır. Kartpostaldaki görüntü ise, üç gerçek kadının şaka yollu hayali portresi olarak kullanılmıştır.

Yerel kadınların yabancılar için tasarlanmış bir kartpostalı şakalaşmak için kullanması, görüntü ile metin, yayıncı ile kullanıcı, kullanım amacıyla fiili kullanım arasındaki karmaşık ve çok katmanlı ilişkiyi açığa çıkarır, kurguyla gerçeğin nasıl aynı noktada birleşebileceğini gösterir.

EE

"Türk kıyafetiyle kadınlar," Moïse Israilovitch Constantinople (MJC) tarafından basılmış kartpostal, dağıtıma girmemiş, Cengiz Kahraman Koleksiyonu.

1 Üçüncü isim okunamamaktadır.




CARTE POSTALE

La correspondance au recto n'est pas acceptée par tous les pays étrangers. (Se renseigner à la Poste.)

Correspondance

Adresse

M.

5d Editeur

16582.

BİLİM VE EĞİTİMİN HİZMETİNDE

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, bilimdeki ilerlemeleri fotoğraf aracılığıyla tanıtmak alışılmış bir uygulamaydı. Osmanlı tıp fotoğrafları, bu evrensel girişimi temsil eden pek çok örnek sunar. Belli bir fotoğraf türü, hastaları bir müdahale veya ameliyatın öncesi ve sonrasında gösterir, bazen iyileşmiş durumlarını da eklerdi. Bir boyun tümörünün alınışı veya felçli bir elin donmuş halden alkışlayabilecek hale gelecek kadar iyileşmesi, bunun bir süreç olduğunu vurgulamak için arka arkaya dizilen fotoğraflarla anlatılıyordu; bu fotoğraflar hareketli filmin öncüleriydi. Ancak söz konusu zaman diliminin tamamını kapsayan kesin bir görsel tutarlılık, bu örneklerde de görüldüğü gibi, her zaman sağlanamıyordu.

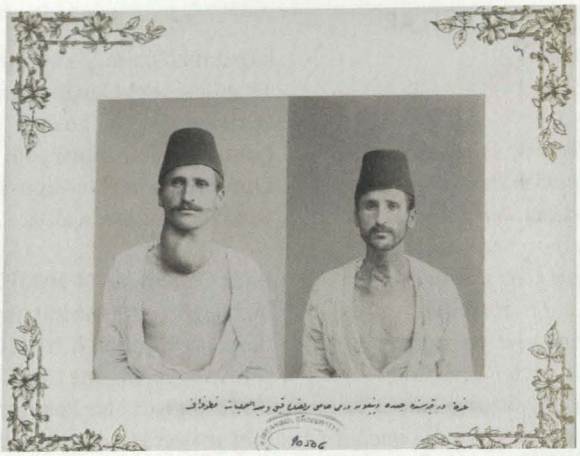
Sıralı fotoğraflar, farklı akademik alanlarda farklı amaçlarla kullanıldı. Sanat tarihçileri ve müzeciler için, fotoğraf grupları,benzerlikler, farklılıklar, nesnelerin tarihsel ve bölgesel kökenleri gibi karşılaştırmalı kategorilerin geliştirilmesini sağlıyordu. 1889'da Paris'te yayımlanan ve yayın hayatı çok kısa süren, *Le miroir de l'art musulman* adlı bir dergide, editör (ve tek yazar) Hakky Bey [İsmail Hakkı Bey] "İslam sanatı" hakkındaki bilgiyi artırmayı amaçlıyordu.[1] İlk sayıda bu sanatı farklı nesnelerle (iki mürekkep hokkası, bir vazo, küçük bir ayna, bir levha ve iki fener) tanımlamaya girişti; bunlar Yemen, Şam, Fas ve Kahire gibi çok farklı yerlerden geliyordu, tarihleri ise onüçüncü yüzyılla onaltıncı yüzyıl arasında değişiyordu. Fotoğraflar aralarındaki boyut farkını gösterecek şekilde basılmıştı; biçimsel özellikleri ve yazı kullanımı, aralarındaki İslam kültürü tarafından belirlenmiş olan ilişkiyi gösteriyordu. Hakky Bey böylece iddialarını özetleyen açık ve sistematik bir görsel düzen oluşturmuştu.

Müze kataloglarına özgü kurala uyan Gustave Mendel'in Müze-i Hümayun'daki Yunan pişmiş toprak heykelcikleri sunumu, nesneleri zamanlarına ve menşelerine göre (bu durumda Priene) gruplandırmıştı. Bir kere daha fotoğraflar değişen boyutları göstererek bir karşılaştırılma yapılmasını sağlıyordu. Elle yazılmış rakamlar katalog numaralarını gösteriyordu; bunlar kuru bir dille de olsa bilgi verici betimlemelerdi. Örneğin no. 2214 "kadın başı" kategorisinde yer alıyordu ve verilen bilgiye göre niteliği "*assez bon*"du; bazı parçaları eksikti. Ancak bazı durumlarda dil ansiklopedik tarzla kısıtlı kalmıyor, kültürel anlamda bunun ötesine geçiyordu. Zamanın ırka vurgu yapan söylemini yansıtacak şekilde, no. 2246'nın "zenci başı" ("*tête de nègre*") olduğu, "iki gülünç dudak arasında... açık dev bir ağız"dan oluştuğu belirtiliyordu; dişler uzun, burun ise düzdü.[2]

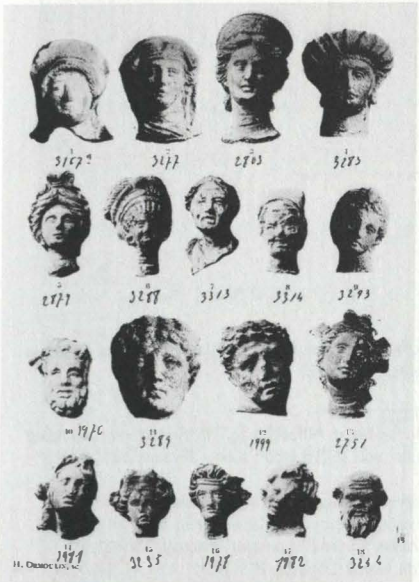
ZÇ

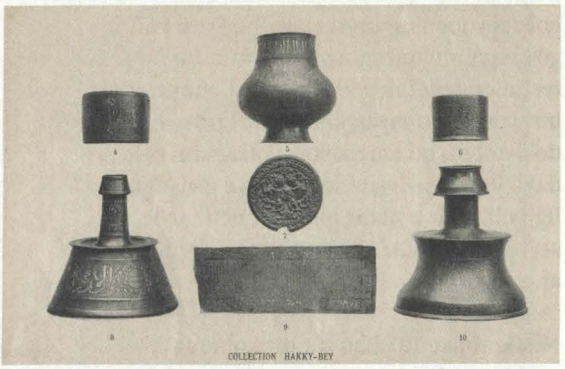
Fotoğraflar (saat yönünde) İÜMK 90506-0005; İÜMK 90542-0002; *Le miroir de l'art musulmon, 1898; Catalogue des figurines grecques de terre cuite,* 1908.

1 *Le miroir de l'art musulman,* Paris, 1898. Derginin Türkçe olarak *Mirat-i Sanayi-i İslamiye* adıyla yayımlanması düşünülmüştü ancak Atatürk Kitaplığı'ndaki kopyaları el yazmasıdır.
2 Musées Impériaux Ottomans, *Catalogue des figurines grecques de terre cuite,* (Constantinople: Ahmed İhsan, 1908), 266, 272 ve Pl. VII.








COLLECTION HAKKY-BEY

KİŞİSELLEŞTİRİLMİŞ FOTO KARTLAR

3 Ağustos 1902 Dersaadet
Haliç-i Dersaadet

Mir-i muhteremim Efendim, Salaheddin'in en küçük bir işarıyla hakkımda gösterdiğiniz eltaf ü nüvaziş-i kadirşinasiden dolayı teşekkür ederim. İrsalini lutf u inayet ettiğiniz kartlar vasıl oldu. Hemen hepsi koleksiyonumda bir mevki-i ihtiram aldılar. Bittabi arada sırada koleksiyonuma bir resmigeçit! yaptırdıkça sizi tahattur edeceğimi ve son asrın, son felasifesinin dedikleri gibi olmayıp bilakis bu asırda da a'sar-ı salifede olduğu gibi semahat-ı vicdaniyeye malik ve şayan-ı tebcil zevatın bulunduklarını düşüneceğim. Mamafih bu posta ile gönderecek kart postallarım azdır. Zira hepsi malumatımdan olmakla hazırda yalnız bunlar vardı. Size hem İstanbul'un menazirini göndermek ve hem de onların pazar-ı ticarette bulunmayan parçalardan olmasına dikkat etmek emelimdir. Nitekim bu iki parça da böyle. Hele diğerinin fotoğrafını bile bulmak mümkün değildir. Arz-ı ihtiram ederim.

Doktor Rifat Osman

Bu belge, kartpostal değiş tokuşu ve koleksiyonculuğunun en kalburüstü halini gösteren mükemmel bir örnektir. Bu tür resimler genellikle kısa nezaket cümleleriyle birbirini tanımayan kişiler arasında dolaşırken, bu kartpostalı yollayanın çok daha karmaşık ve bilinçli bir işe giriştiği, ilginçlikleri ve nadir olmaları nedeniyle seçtiği görüntüleri yorumlamayı seçtiği anlaşılıyor.

Nesnenin kendisi bu tür bir kullanıma mükemmelen uymaktadır. Teknik olarak konuşursak, bu obje aslında bir kartpostal değil, bir foto karttır (carte photo). Yayıncıları tarafından binlerce veya milyonlarca basılan kartpostalların aksine foto kartlar, kişisel olarak seçilmiş ve kartpostal olarak kullanılmak üzere fotoğraf kâğıdına basılmış özel görüntülerdi. Sol alt köşesindeki küçük puntolu ibareden de anlaşılacağı gibi, bu kart, Lyon'daki Société Lumière'in bir ürünüydü. Bu şirket, ünlü Lumière kardeşler Auguste ve Louis ile babaları Antoine'a aitti.

Rifat Osman (1874-1933) ise sıradan biri değildi. Zamanının önde gelen radyologlarından biri olduğu gibi, Edirne şehrinin geçmişine özellikle meraklı amatör bir tarihçiydi.[1] Ne kadar modern olduğu, metnin genel tarzından, tarih verirken Miladi takvimi kullanmasından ve zarif Fransızca el yazısından anlaşılıyor.

Fotoğraf, Singapur'daki Osmanlı Konsolosluğunda görevli, büyük ihtimalle konsolosluk kâtibi olan Celaleddin Bey adında birine yollanmıştı.[2] Alman postanesinden 3 Ağustos'ta yollanan kart, 12 ve 13 Ağustos'ta İskenderiye ve Süveyş'ten geçip yola çıkışından tam bir ay sonra, 3 Eylül'de Singapur'a varmıştı.

EE

Lumière kâğıdına basılmış, Haliç'i gösteren foto kart, 3 Ağustos 1902'de postalanmış, EE.

1 Ahmet Güner Sayar, "Rifat Osman," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, vol. 35 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2008), 105–106.

2 1901'deki konsoloslukkâtibinin Jalalodeen Bey adlı bir Fransız olduğu anlaşılıyor (H. Taner Seben, *Singapur'daki İlk Temsilciliklerimiz ve Başkonsolos Ahmed Ataullah Efendi* (Singapore: Turkish Embassy, 2014), 12.



۲ آغستوس ۱۹۰۷ ویسادتن. پنجی ویسادتن

پدر محترم افندم، صدیق الدینک ان کچن براشاریه حقده کوستردیکلری الطافک
و نوازشه قدر شناسیه طولو فکر ایدیورم. ایسانبولدن لطف و عنایتنی ایدیکلری
قاریندشم و اهل اولادی احصاره قویلمیوب قوینلرینه برموقع اخذ آلدیلر. بالطبع
آره ره چیده ده قوللنیورلر بر یرکچیک! بایه رفیقه سزی نظر ایده جکلری و حسن
عقیده، حسن فلسفه سنت دیه قدر کی اوطیجه بالقلس بولندیغم ده
احصار سلامته اولدقلرینی کوستردکلری صداقت وجدانیه یه حامدم و شایان تبجیل دوشونجه
بولندیغم دوشونجه لرله. مع مافیه بویوسنه ایله کوندرمه جک قدیت بوسنه لرینی
آرزو ده، زیرا حیس معلوماتکزه اطلاعه حاضر ده یاندن بوسنه و اردل
سوه حمی استانبولدن مناظره کوندرمه جک و حکمده اوندن یاز، بکارمه
بولنیاه یاپیلمه دوه اطلاعه وقت اینه اعلامکزه. نتیجه بولنیاه یاپیلمه ده
بویله. حمله دیکرینکز خاطرلرینی بیله بولمه مکزه رجامکزه. عمه اقزم
ایدرم.

دوقتور رفعت عثمان

MUHBİR ABİDİN

Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinin zengin belgeleri arasında saklanan bir zarfta, 26 fotoğraf bulunuyor.[1] Ancak bu resimlerin bir araya getirilmesinin ardında belli bir mantık yokmuş gibi gözüküyor. Bunlar, büyük olasılıkla, 1909 Nisan ayında Abdülhamid'in düşüşünün ardından Jön Türklerin Yıldız Sarayı'nda yaptığı aramalarda bulunmuş rastgele bir fotoğraf koleksiyonu.

Fotoğraflardan ikisi özellikle merak uyandırıcı. 9 ve 10 olarak numaralandırılmış bu resimlerde aynı kişiler görüldüğüne göre, birbirleriyle bağlantıları olduğu kuşkusuz. 9 numaralı resimde, kameranın karşısında hazır ol vaziyette sıralanmış, avuçları dışa doğru kıvrılmış şekilde selama durmuş askeri üniformalı üç kişi görünüyor. Bulundukları yerin bir bahçe olduğu anlaşılıyor; üç askerin arkasındaki bir tümsekte gayet rahat şekilde oturmuş, geleneksel (kırsal?) kıyafet giymiş yaklaşık beş-altı kişi daha seçiliyor.

10 numaralı fotoğraf da büyük olasılıkla aynı zamanda çekilmiş. Bundan önceki resimde görülen üç askerden ikisi, yine hazır ol vaziyette ancak bu kez kameranın soluna bakarak, tabancalarını görünmeyen bir hedefe doğru gevşekçe çevirmiş duruyorlar.

Adamlar, sundurmalı bir binaya çıkan ahşap merdivenlerin önünde poz veriyor. Silahları tuhaf bir şekilde kabzalarından boyunlarına bağlanan deri bir şeride takılı; bu ayrıntı, tabancaların kılıflarına sokulu durduğu bir önceki resimde de net olarak görülüyor.

Fotoğrafın karton çerçevesine yapıştırılmış küçük etikette, iki fotoğrafta da sağda görülen askere bir kimlik yakıştırılmış: (1): "Muhbir Zenci Abidin." Gerçekten de bu üç kişinin de en çarpıcı özelliklerinden biri, Afrika kökenli olmaları. Ancak bunun ötesinde bu iki tuhaf resmin anlamı ve ortaya çıkış koşulları hakkında tahminden öte söylenebilecek bir şey yok.

Bulundukları yer, muhtemelen Abdülhamid'in ikametgâhı ve idare merkezi olan Yıldız Sarayı. Yapının, ahırlar, atış poligonu veya kompleksin içinde yer alan pek çok köşkten birinin servis girişi gibi sarayın müştemilatından biri olması ihtimali yüksek. Bu bağlamda, bu üç kişinin de saray muhafız alaylarından birine, hatta belki de Zuhaf alayına mensup oldukları ihtimalini kuvvetlendiriyor. Verdikleri tuhaf pozlar ise, tıpkı içlerinden birinin muhbir olarak adlandırılması gibi, bir muamma olarak kalmaya mahkûm gibi. Ancak resimlerin, bir tür fotoğraf envanteri geleneğine çerçevesinde çekildiği ve Abdülhamid'in ünlü fotoğraf koleksiyonunun garip bir parçasını oluşturdukları açık.

EE



Fotoğraflar BOA, Y. EE. 57/1, 9-10.

1 BOA, Y. EE. 57/1.


٩
(١)


Y·EE 57/1
١٠
(١)

ÖZEL ALBÜMLER, KAMUSAL ALANLAR

Fotoğraf koleksiyonları arasında aile albümleri, kolay kolay tanımlanamayan bir türdür. Belli kurallara uymazlar, tahmin edilemeyen zaman dilimlerini kapsarlar ve coğrafi sınırlar içinde kalmazlar; çoğu zaman rastgele bir araya getirilmişlerdir ve pek azında resimaltı yazıları bulunur. Sitematik bir içerik ve sanatsal tutarlılık sunmasalar da günlük yaşamla ilgili paha biçilmez değerde anlık bakışlar sağlarlar. Ayrıca özel ve kamusal alanlara mahrem ve kişisel açılardan göz atmamızı mümkün kılarlar.

Yirminci yüzyılın başlarında İstanbul'da yaşayan Fransız Sellié ailesine ait bir albüm, başkentin kamusal alanları, özellikle eğlence yerleri hakkında zengin bilgi verir.[1] Diğer belgeleri tamamlayan görsel parçalar olan bu sıradan görüntüler, kentteki toplumsal uygulamalar hakkındaki bilgimize katkıda bulunur. Ailenin yaşadığı Boyacıköy'den bir kıyı görüntüsü, buradaki üst sınıfın ve Avrupalıların hava almak için yürüyüş yapma alışkanlığı üzerine ayrıntılar verir. Boğaz kıyısındaki konut mimarisi hakkında pek çok şey öğrenmemizi sağlar; süslü vapur iskelesi de Şirket-i Hayriye gemilerinin bu Boğaz köyünü şehrin geri kalanına bağladığını hatırlatır.

Ailenin genç üyelerinden Robert'in iki fotoğrafı Taksim Bahçesi'nde çekilmiştir; bunlar parkı arkeolojik olarak hem fiziksel özellikleri hem de barındırdığı toplumsal yapı açısından gözümüzün önünde canlandırır. 1869'da açılan bahçe, Tepebaşı'ndaki, Petits-Champs olarak bilinen parkla birlikte şehrin en eski kamusal parklarından biriydi. Kısa sürede Beyoğlu'nda oturanların "*promenade favorite*"i (gözde yürüyüş yeri) haline gelmişti. Avrupalı bir gözlemciye göre: "... Pazar akşamüstleri... Beyoğlu'nun eğlenceye düşkün halkı bira bahçelerine, kahvelere ve eğlence yerlerine akın ediyor."

Yazın, her öğleden sonra burada müzik çalınıyor, şehre gelen Fransız ve İtalyan toplulukları oyunlar ve operetler sahneliyordu.[2] Avrupai hava buraya o kadar egemendi ki, Osmanlı kadın dergisi Kadınlar Dünyası, 1914 gibi geç bir tarihte, yüksek ağaçlar ve renkli çiçeklerle dolu, benzersiz manzaralı bu güzel "belediye" bahçesinin, kendilerine ait olmadığından yakınıyordu. Türk erkekleri bile buraya "birer yabancı gibi" geliyordu.[3]

Robert'in fotoğrafları *Kadınlar Dünyası*'nın gözlemlerini görsel olarak destekler. Fotoğraflardan birinde, iki arkadaşıyla birlikte bir müzik köşkünün ve Avrupalı erkeklerin bulunduğu bira bahçesinin önünde durmaktadır. Diğer fotoğraftaysa kızkardeşi Gilberte ile birlikte Boğaz'a bakan ağaçların altında bir kahvedir; arkada Taşkışla görülür. Masalarda Avrupalı erkek ve kadınlar, ayrıca fesleriyle ayırt edilen Türk erkekleri vardır. Süslü "sokak mobilyalaları" yani lambalar, parkın akşamları da kullanıldığını gösterir.

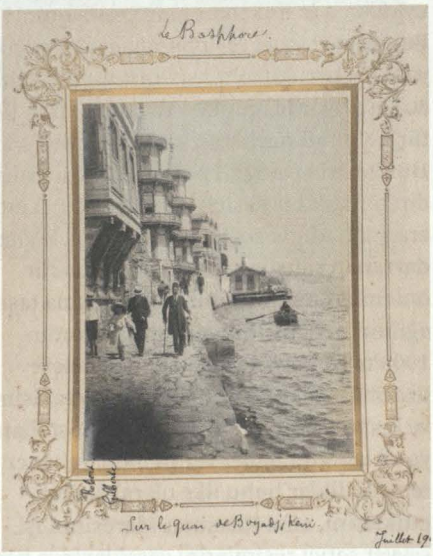
Fotoğraflar bölünmüş bir şehirdeki paralel hayatların hikâyesini anlatır.

ZÇ

Fotoğraflar Sellié aile albümü, 1903-1909. ÖMKK.

1 Léon Sellié, İstanbul'daki su şirketi Compagnie des eaux de Constantinople'un müdürüydü. Albüm özellikle ailenin küçük çocukları Robert ve Gilberte'e odaklanmıştır.
2 Zeynep Çelik, *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*, (Seattle, University of Washington Press, 1986), 69-70.
3 Nimet Cemil, "Taksim Bahçesi Kimindir," *Kadınlar Dünyası*, no. 150 (5 temmuz 1330 [18 Temmuz 1914]): 150-151.


Au Jardin du Caxim.
(au fond la Caserne de Bach. Kichlar) 1904.


Le Bosphore.
Sur le quai de Boyadji kaie.


Robert avec Trois camarades au Jardin du Caxim.
1904.

YASAKLI KİTSCH

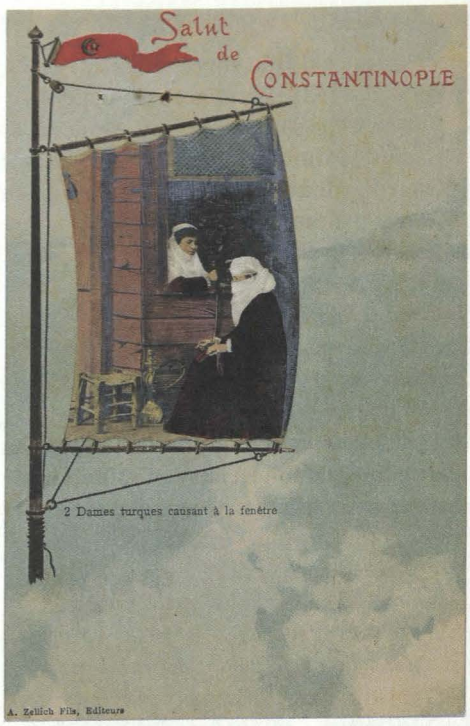
Kartpostalların muhbirler, sansür memurları ve rejimin kendisi tarafından sık sık hedef alınması, bu yeni görüntü mecrasının yüzyıl başında ne kadar güçlü ve yaygın bir araç haline geldiğini göstermeye yeter. Aslında bu önlemler etkili ve başarılı engellemelerden çok, denetlenemez olanı denetleyebilmek için başvurulan bir dizi umutsuz girişim olarak görülmelidir. Posta hizmetleri açısından istisnai bir düzen olan kapitülasyonların varlığı, hükümetin uygunsuz bulduğu kartpostalların dolaşımını önlemesini uygulamada imkânsız hale getiriyordu. Bunların yayıncı ve kullanıcılarının çoğunun yabancı uyruklu olması durumu daha da zorlaştırıyordu, çünkü yabancı uyruklular bir tür dokunulmazlıktan yararlanabiliyorlardı. Hükümetin fotoğraf peşindeki cadı avına diplomatik bir destek elde etmek için ara ara gösterdiği çabalar, kraldan çok kralcı davranan sansür memurlarının bu tür önlemleri mantık sınırlarının dışına taşırma eğilimi nedeniyle sonuçsuz kalıyordu. 1903'te hükümet yabancı postanelere üzerinde Allah'ın ve Kâbe'nin kutsal isim ve resimlerinin bulunduğu kartpostalları yasakladığını haber verdiğinde, yabancı temsilcilikler bunu ilke olarak kabul ettiklerini, ama Rüsumat İdaresinin işi seyyar satıcı resimlerini yasaklamaya kadar götürdüğünü bildirmişlerdi.[1]

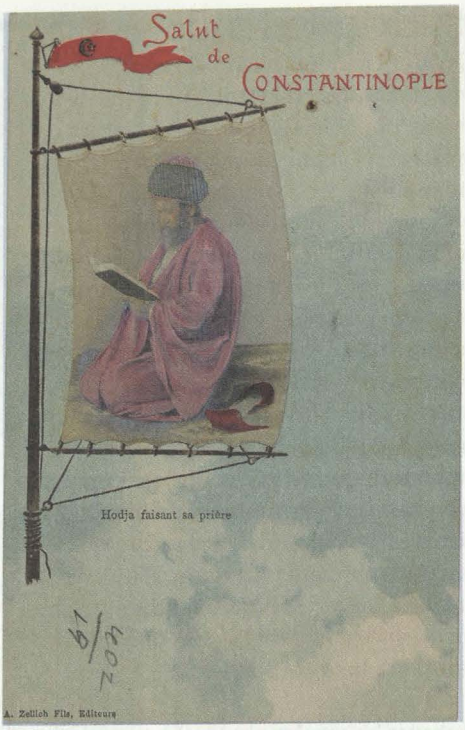
Bundan birkaç yıl sonra 1905'te hükümet kartpostal yoluyla yayılan istenmeyen görüntülerle ilgili başka bir vakayla karşı karşıya geldi. Arşivde korunan dosyalarda suçlanan kartpostalların örnekleri bulunduğundan, neye benzediklerini tam olarak bilebiliyoruz. İçlerinden ikisi, birinde pencerede sohbet eden iki tesettürlü kadını, diğeri Kuran olduğu tahmin edilebilen bir kitap okuyan bir din adamını gösteren resimlerin yer aldığı birer yelken motifiyle süslü, kitsch kartpostallardı. Üçüncü kartpostalın tasarımı ise çok farklı, biraz da sıra dışıydı. Kartpostalda bir Ermeni gazetesinin görüntüsü vardı; gazetenin ortasındaki bir deliğe ise Ayasofya'nın içini gösteren bir fotoğraf yerleştirilmişti. İdari yazışmaya göre bu üç kart Galata'daki Zellich matbaası tarafından basılmıştı ve sahibi yabancı uyruklu olduğundan, üretim ve dolaşımlarının ilgili büyükelçiliğin müdahalesi olmadan engellenemeyeceği belirtiliyordu. Yayıncıya yöneltilen suçlama, her zaman olduğu gibi Müslüman kadınların ve camilerin içinin resminin dağıtılmasıydı.[2] Ayasofya ile Ermeni günlük gazetesi *Arevelk* (Doğu) arasındaki anlaşılmaz ilişkiden ise bahsedilmemesi ilginçtir.

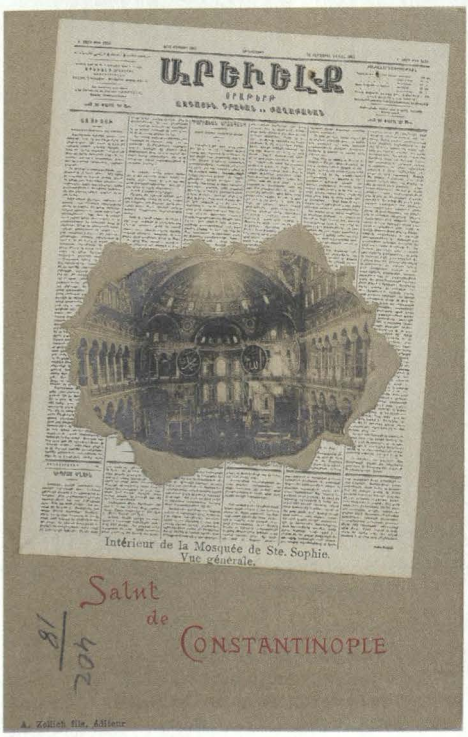
EE

Kartpostallar BOA, DH. MKT. 983/4, 17 Haziran 1905.

1 BOA, BEO 1649/123625, 28 Zilhicce 1318 / 5 Nisan 1317 / 18 Nisan 1903.
2 BOA, DH. MKT. 983/4, 4 Haziran 1321 / 17 Haziran 1905.


Salut
de
CONSTANTINOPLE
2 Dames turques causant à la fenêtre
A. Zellich Fils, Editeurs


Salut
de
CONSTANTINOPLE
Hodja faisant sa prière
A. Zellich Fils, Editeurs


Intérieur de la Mosquée de Ste. Sophie.
Vue générale.
Salut
de
CONSTANTINOPLE
A. Zellich fils, Editeur

ÇEŞİTLİLİK İÇİNDEKİ BİRLİK

"Çeşitlilik içindeki birlik" –*la variété dans l'unité*– Osman Hamdi ve Marie de Launay'nin ünlü albümlerindeki büyük kıyafet çeşitliliğini tanımlamak için kullandıkları bir slogandı.[1] Leibniz'in Doğa'nın mükemmelliğini tanımlamak için kullandığı bu popüler deyişe, uyumlu bir bütün oluşturmak için farklılıkların bir araya getirilmesinin erdemlerini ve gücünü anlatmak için sık sık başvurulurdu. Aslında aynı deyişi Bank-ı Osmani-i Şahane, yani Osmanlı Bankası için de kullanmak mümkündü. Bu banka gerçekten de imparatorluğun en güçlü ama aynı zamanda da en karmaşık kurumlarından biriydi. Zaten sermayesi ve sadakatleri açısından melez olan bu muhterem müessese, ulusal, etnik, dini, kültürel ve toplumsal farkları yansıtan personeliyle de özellikle gayet önemli bir çeşitliliği yansıtıyordu.

Bankanın çalışanlarının kimlik tespitinde fotoğrafa verdiği önem, 1890'lar ile 1920'ler arasında işe alınmış yaklaşık 6.000 bireyin boy fotoğraflarından oluşan şaşırtıcı bir koleksiyonun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu portreleri karıştırırken, beden diliyle konum arasındaki ilişkinin ne kadar güçlü olduğu anlaşılıyor: En alt kademedeki hizmetlilerin hazır ol halinde durduğu (3), hatta bazı süslere başvurulsa bile bu durumun pek değişmediği (6), buna karşılık yöneticilerin özellikle rahat ve havalı pozlar vermeye özen gösterdikleri (9) görülüyor.

Aynı kentte görevli memurların fotoğrafları genellikle aynı stüdyoda çekildiği için, aynı dekor ve sahnelerin tekrar edilmesi, kişilerin giyimleri başta olmak üzere aralarındaki diğer farkları iyice gözler önüne seriyor. Süslü folklorik giysili bir kavas ile klasik "eli yelekte" pozunu vermiş olan bir memur,[2] Beyrut'taki bir stüdyoda aynı "rüstik" dekoru paylaşabiliyorlar (1, 2); ancak Şam'daki başka bir fotoğrafçı, sıradan bir çalışanla onun üstü arasındaki farkı vurgulamak ister gibi, yöneticinin "eli yelekte" portresini alçıdan bir heykelcikle süsleme yoluna gitmiş (4, 5). Bazı stüdyoların ise fotoğraflarını çektikleri kişilere kendi damgalarını vurmak istedikleri anlaşılıyor; örneğin Boğos Tarkulyan'a aitun Phébus Stüdyosu'nun bankanın İstanbul şubesi için yaptığı fotoğraf çalışmasında, bütün çalışanlara koyu renk bir takım elbise ve ellerinde melon şapkayla aynı dimdik pozu dayattığı görülüyor (7, 8).

Bu gibi büyük ve kendi içinde tutarlı seriler, portre fotoğrafının en sıradan yönleri için benzersiz bir bilgi kaynağı oluşturur. Poz verenin ve stüdyonun kimliği gibi "nesnel" göstergelerle poz veya kıyafet gibi "öznel" göstergeleri çaprazlama karşılaştırarak, bireysel fotoğraflarda göze çarpmayan veya spekülasyona açık uygulama ve kalıpların ne gibi kuralları izlediğini ortaya çıkarmak mümkündür.

EE

Fotoğraflar Osmanlı Bankası çalışanlarının fotoğrafları (PHIN), SALT Araştırma, Osmanlı Bankası Arşivi

1 Hamdy ve de Launay, *Costumes populaires*, 6.
2 Arline Meyer, "Re-Dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century Hand-in-Waistcoat Portrait," *Art Bulletin*, 77/1 (March 1995): 45–63.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

KATKIDA BULUNANLAR

PETER LOUIS BONFITTO

Getty Research Institute'e (GRI) 2004 yılında katılmıştır. Görevi küratörlük, programlama, geliştirme, araştırma ve yayın etkinliklerini kapsamaktadır. *Connecting Seas: a Visual History of Discoveries and Encounters* (Aralık 2013-Nisan 2014) adlı serginin ortak küratörlüğü ve Salomon Caesar Malan'ın (1812-1894) çizim ve suluboyalarından oluşan altı albümün alınması görev aldığı son projelerdendir. Bonfitto, Getty Vakfı Akademik Programlarının Getty Villa bölümünü ve buranın kamuya açık programını yönetmektedir; Güney California'daki sanat kurumlarıyla ve akademik kurumlarla dünyanın çeşitli yerlerinden gelen akademisyenlerin araştırmaları arasında bağlantı kuran atölyeler düzenlemektedir. Arkeoloji tarihi, antik eserlerin algılanması, koleksiyon ve sergi konularına ilişkin araştırma projelerine, satın almalara, yayınlara ve sergilere katkıda bulunmaktadır. Getty'de nadir kitap, baskı, çizim, erken dönem fotoğraf ve ilgili arşiv malzemeleri koleksiyonlarında yoğun olarak çalışmıştır. Yüksek lisansını California Üniversitesi, Riverside'da yapmış (2006), Pittsburgh Üniversitesi'nde Sanat Tarihi ve Antropoloji alanında ikili lisans eğitimi görmüştür (2001).

ZEYNEP ÇELİK

Zeynep Çelik New Jersey Institute of Technology ve Rutgers University'de profesördür. Geç Osmanlı ve Fransız sömürge mimarisi ve kent tarihi, ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl görsel kültürü ve kültürler arası ilişkiler konusunda çalışmaktadır. Yayınları arasında *The Remaking of Istanbul* (1986–Institute of Turkish Studies Kitap Ödülü, 1987; *Değişen İstanbul*, 1996), *Displaying the Orient* (1992; *Sarkın Sergilenişi*, 2005), *Streets* (D. Favro ve R. Ingersoll ile, 1993; *Şehirler ve Sokaklar*, 2007), *Urban Forms and Colonial Confrontations* (1997), *Empire, Architecture, and the City* (2008–Society of Architectural Historians Spiro Kostof Kitap Ödülü, 2010; *İmparatorluk, Mimari ve Kent*, 2012), *Walls of Algiers* (J. Clancy-Smith ve F. Terpak ile, 2009) ve *Scramble for the Past* (Z. Bahrani ve E. Eldem ile, 2011; *Geçmişe Hücum*, 2011) gibi kitaplar ve makaleler vardır. Yeni kitabı *About Antiquities: Ottoman Claims, Cultural Confrontations*, 2016'da yayımlanacaktır. 2000-2003 arasında *Journal of the Society of Architectural Historians*'ın editörlüğünü yapmıştır. Ortak küratör olarak katıldığı sergiler arasında Getty Research Institute'ta Walls of Algiers (2009) ve SALT, İstanbul'daki Scramble for the Past (Geçmişe Hücum, 2011-2012) vardır. Profesör Çelik çeşitli ödül ve burslar almıştır, bunlar arasında John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (2004), American Council of Learned Societies Fellowship (1992, 2004 ve 2011), National Endowment for the Humanities Fellowship (2012) ve Vehbi Koç Ödülü de (2014) bulunmaktadır.

EDHEM ELDEM

Edhem Eldem Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümünde profesördür. Berkeley, Harvard, Paris'te EHESS, EPHE ve ENS'de misafir öğretim üyesi, Wissenschaftskolleg zu Berlin'de araştırmacı (*fellow*) olmuştur. Doğu Akdeniz ticareti, Osmanlı mezar taşları, İstanbul'un sosyoekonomik gelişimi, Osmanlı Bankası, Osmanlı İmparatorluğu'nda arkeoloji ve Osman Hamdi Bey başta olmak üzere son Osmanlı döneminde kişisel anlatı ve biyografiler üzerinde çalışmıştır. Tarihsel konu ve temalarda pek çok serginin küratörlüğünü üstlenmiştir. Yayınları arasında *French Trade in Istanbul in the Eighteenth Century* (1999), *The Ottoman City between East and West* (D. Goffman ve Masters ile, 1999; *Doğu ile Batı Arasında Osmanlı Kenti*, 2003), *A History of the Ottoman Bank* (1999; *Osmanlı Bankası Tarihi*, 2000), *Pride and Privilege* (2004; *İftihar ve İmtiyaz*; 2004), *Death in Istanbul* (2005; *İstanbul'da Ölüm*; 2005), *Consuming the Orient* (2007; *Doğuyu Tüketmek*, 2007), *L'épitaphe ottomane musulmane XVIe-XXe siècles. Contribution à une histoire de la culture ottomane* (N. Vatin ile, 2007), *Un Ottoman en Orient. Osman Hamdi Bey en Irak, 1869-1871* (2010), *Scramble for the Past* (Z. Bahrani ve Z. Çelik ile, 2011; *Geçmişe Hücum*, 2011) sayılabilir.

BAHATTİN ÖZTUNCAY

Bahattin Öztuncay Viyana Teknik Üniversitesi Endüstri Mühendisliği bölümünden yüksek lisans derecesi ile 1984'te mezun oldu. Dünya fotoğraf tarihinin önde gelen isimlerinden Robertson'la ilgili ilk kitabı *James Robertson: Pioneer of Photography in the Ottoman Empire* 1992'de yayımlandı. Osmanlı Sarayı fotoğrafçısı Kargopulo'yla ilgili biyografik araştırma kitabı *Vasilaki Kargopulo – Hazret-i Padişahii'nin Serfotoğrafî* 1999 yılında; ondokuzuncu yüzyılda İstanbul'da hem yerleşik düzende faaliyet gösteren, hem de seyahat fotoğrafları çeken önemli yerli ve yabancı fotoğraf sanatçılarının biyografilerini ve 850 seçme fotoğrafı içeren iki ciltlik kapsamlı araştırması *Dersaadet'in Fotoğrafçıları* 2003 yılında yayımlandı. 2004'te Osmanlı ve Cumhuriyet döneminin ileri gelen şahsiyetlerinin imzalı ve ithaflı portrelerini içeren *Hatıra-i Uhuvvet* kitabını hazırladı ve Sadberk Hanım Müzesi'nde aynı adı taşıyan serginin küratörlüğünü üstlendi. 2006'da Sadberk Hanım Müzesi'nde *Kırım Savaşı'nın 150. Yılı* başlıklı sergiyi ve kataloğu, 2008'de yine Sadberk Hanım Müzesi'nde düzenlenen İkinci Meşrutiyet'in İlanının 100. Yılı sergisini ve kataloğunu hazırladı. 2011'de *Hanedan ve Kamera – Osmanlı Sarayı'ndan Portreler*, 2013'de *Robertson – Osmanlı Başkentinde Fotoğrafçı ve Hakkâk* adlı çalışmaları yayımladı ve düzenlenen sergilerin küratörlüğünü yaptı. 2002 yılından itibaren Koç Holding Enerji Grubu bünyesinde kültür ve sanat danışmanlığını, 2009 yılından itibaren de Vehbi Koç Vakfı'na bağlı olarak faaliyet gösteren Arter'de genel koordinatörlük görevini yürüten Öztuncay, aynı zamanda Türk Eğitim Vakfı yönetim kurulu üyesidir.

FRANCES TERPAK

Frances Terpak Getty Research Institute'de (GRI) Fotoğraf Küratörüdür. Enstitünün fotoğraf ve optik araç koleksiyonlarını kurmuştur. 2001'de *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen* başlıklı ödüllü sergi ve kataloğun küratörlerinden biri olarak çalışmıştır. GRI'ın fotoğrafın ilk çağlarından çağdaş döneme kadar uzanan fotoğraf koleksiyonlarından yararlanarak öncü sergiler hazırlamış ve Cezayir, Çin, Osmanlı İmparatorluğu ve İran'da fotoğraf tarihi üzerine yayınlar yapmıştır. Son kitabı *Brush & Shutter: Early Photography in China*'nın Çince çevirisi bu ülkede heyecanla karşılanmış, İngilizce baskısı ise 2012 Krasna Kraus Kitap Ödülü'ne aday gösterilmiştir. Şu anda üzerinde çalıştığı *Robert Mapplethorpe: the Archive*, ilk kez bu etkili Amerikalı sanatçının bütün eserlerini kapsayacaktır.

KAYNAKÇA

ARŞİV KAYNAKLARI

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İstanbul (BOA)

BEO. Bab-ı Âli Evrak Odası
DH. MKT. Dahiliye Mektubi Kalemi
İ. DH. İradeler Dahiliye
İ. HUS. İradeler Hususi
İ. MTZ. İradeler Eyalat-ı Mümtaze
MF. MKT. Maarif Mektubi Kalemi
TFR. İ. A. Teftisat-ı Rumeli Evrakı Sadaret Evrakı
Y. EE. KP. Yıldız Esas Evrak Kâmil Paşa Evrakı
Y. MTV. Yıldız Mütenevvi Maruzat
Y.PRK.EV. Yıldız Perakende Evrakı
ZB. Zabtiye

İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Nadir Eserler Koleksiyonu, İstanbul (İÜMK)
Milli Kütüphane, Ankara (MKA)
Getty Research Institute, Özel Koleksiyon, Los Angeles (GRI)
İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Atatürk Kitaplığı
Makedonya Mücadelesi Müzesi, Fotoğraf Arşivi, Papioannou Koleksiyonu, Selanik

ÖZEL KOLEKSİYONLAR

Ömer M. Koç Koleksiyonu, İstanbul (ÖMKK)
Fostin Cotchen Koleksiyonu, New York
Edhem Eldem Koleksiyonu, İstanbul (EE)
Cengiz Kahraman Koleksiyonu, İstanbul
Sinan Kuneralp Koleksiyonu, İstanbul
Bahattin Öztuncay Koleksiyonu, İstanbul

DÖNEM DERGİLERİ

L'Assiette au beurre, Paris
Basiret, İstanbul
Berliner Illustrirte Zeitung, Berlin
L'Illustration, Paris
İrtika, İstanbul
Malumat, İstanbul
Le Petit journal, Paris
Servet-i Fünun, İstanbul
The Times, London
Le Tour du monde, Paris
La Vie illustrée, Paris

Abbott, G. F. "Brigands and Their Ways." *Wide World Magazine* 7 (Nisan-Eylül 1901): 145-149. www.imma.edu.gr/imma/dbs/Artifacts/index.html?start=0&lq=simotta&show=1. Erişim: 6 Ocak 2015.

Allen, William. "The Abdul Hamid II Collection." *History of Photography* 8, no. 2 (Nisan-Haziran 1984), 119-145.

Annuaire oriental du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature (İstanbul: Raphael Cervati, 1896).

Annuaire oriental du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature (İstanbul: Raphael Cervati, 1909).

Annuaire oriental du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature (İstanbul: Raphael Cervati, 1912).

Annuaire oriental du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature (İstanbul: Raphael Cervati, 1921).

Akbayar, Nuri. der. *Pek Sevgili Beybabacığım: Yahya Kemal'den Babasına Kartpostallar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Aubenas, Sylvie. "Louis-Alphonse Poitevin et la naissance de la photolithographie." *Nouvelles de l'estampe* 108 (Aralık 1989): 15-22.

———. *D'Encre et de charbon: Le concours photographique du duc de Luynes, 1856–1867*. Sergi kataloğu. Paris: Bibliothèque Nationale, 1994.

Aubenas, Sylvie, der. *Des photographes pour l'empereur: Les albums de Napoléon III*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2004.

Baleva, Martina. "Revolution in the Darkroom: Nineteenth-Century Portrait Photography as a Visual Discourse of Authenticity." *Hungarian Historical Review* 3, no. 2 (2014): 363-390.

Bahrani, Zainab, Zeynep Çelik, Edhem Eldem, der. *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753–1914*. İstanbul: SALT, 2011.

Baleva, Martina. "Das Imperium schlägt zurück: Bilderschlachten und Bilderfronten im Russisch-Osmanischen Krieg, 1877–1878." *Image Match: Visueller Transfer, "Imagescapes" und Intervisualität in globalen Bild-Kulturen içinde,* der. Martina Baleva, Ingeborg Reichle ve Oliver Lerone Schultz, Munich: Wilhelm Fink, 2012, 87-108.

———. "İmparatorluğun Misillemesi, 1877–1878: Osmanlı-Rus Savaşında Resim Savaşları ve Resim Cepheleri." *Toplumsal Tarih* 228 (2012): 32-41.

Basiretçi Ali, *İstanbul Mektupları*. der. Nuri Sağlam. İstanbul: Kitabevi, 2001.

Barker, Henry Aston. *A Series of Eight Views, forming a Panorama of the celebrated city of Constantinople and its environs, taken from the tower of Galata*. Londra (Leicester Square): Thomas Pulser & Henry Aston Barker, 1813.

Barutçu, Şinasi. *Foto Konuşmaları*. Ankara: İlk Öğretim Gazetesi, 1947.

Bedford, Francis. *Photographic Pictures made by Mr. Francis Bedford during the Tour of the East, in which he accompanied H.R.H. the Princes of Wales*. Londra: Day & Son, 1863.

Behdad, Ali ve Luke Gartlan, der. *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation (Issues & Debates)*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013.

Blanquart-Evrard, Louis-Désiré. *Album photographique de l'artiste et de l'amateur*. Lille: Imprimerie Photographique de Blanquart-Evrard, 1851.

Borcoman, James. *Charles Nègre, 1820–1880*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1976.

Buerger, Janet E. *French Daguerreotypes*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Catalogue général des collections des vues photographiques de Istanbul, Ankara, Konia, Brousse, Andrinople, Smyrne, Ephèse et environs, panoramas et albums; Sébah & Joaillier Photographes, A. (Agop) Iskender Succr. İstanbul, 1932.

Catherwood, Frederick. *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*. New York: Barlett & Welford, 1844.

Cayla, Alfred. *Alfred Normand: Calotypes, 1851–52, Photographies d'Italie, de Grèce et de Constantinople*. Bergamo: Grafica Gutenberg, 1978.

Cazacu, Matei. "La 'mort infâme': Décapitation et exposition des têtes à Istanbul." Les *Ottomans et*

la mort: Permanences et mutations içinde, der. Gilles Veinstein. Leiden: Brill, 1996, 245–289.

Chakaloff, George N. ve Stanislav J. Shoomkoff. *The Macedonian Problem and Its Proper Solution.* Philadelphia: John C. Winston, 1904.

Charnay, Désiré. *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal.* Paris: Gide, 1863.

Chevedden, Paul E. "Making Light of Everything: Early Photography of the Middle East and Current Photomania." *Middle East Studies Association Bulletin* 18, no. 2 (Aralık 1984): 151-174.

Clarke, Michael ve Nicholas Penny, der. *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight, 1751–1824.* Manchester, UK: Manchester University Press, 1982.

Cox, Samuel S. *Diversions of a Diplomat in Turkey.* New York: Charles L. Webster, 1887.

Çelik, Zeynep. *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs.* Berkeley: University of California Press, 1992.

———. *Empire, Architecture, and the City: French-Ottoman Encounters, 1830–1914.* Seattle: University of Washington Press, 2008.

d'Albert, Honoré-Théodoric-Joseph, duc de Luynes. *Voyage d'exploration à la mer Morte à Petra et sur la rive gauche du Jordain.* Paris: Arthus Bertrand, 1974

Davis, Keith F. *Désiré Charnay: Expeditionary Photographer.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.

de Gigord, Pierre, Gilbert Beaugé, Nazan Ölçer, François Neuville ve Engin Çizgen. *Images d'empire: Aux origines de la photographie en Turquie; Türkiye'de Fotoğrafın* Öncüleri. İstanbul: Institut D'Études Françaises d'Istanbul, 1993.

de Havenon, Georgia, Christina De Leon, Alicia Lubowski-Jahn ve Gabriela Rangel, der. *Unity of Nature: Alexander von Humboldt and the Americas.* Çev. Christopher Leland Winks. Sergi kataloğu. New York: Americas Society ve Bielefeld, Germany: Kerber, 2014.

Debbas, Fouad. *Beirut, Our Memory: A Guided Tour with Postcards from the Collection of Fouad Debbas.* Beyrut: Naufal Group, [1986].

Dethier, Philip Anton. *Le Bosphore et Constantinople: Description topographique et historique.* Viyana: Alfred Hölder, 1873.

Deringil, Selim. *The Well-Protected Domains: Ideology and Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876–1909.* Londra: I. B. Tauris, 1998.

Donné, Al[fred]. *Cours de microscopie: Complémentaire des études médicales.* Paris: Chez J.-B. Ballière, 1845.

Edhem Pasha, Marie de Launay, Pierre Montani, Boghos Chachian ve Maillard. *Usûl-ı Mimarî-i Osmânî; L'architecture ottomane; Die ottomanische Baukunst.* Constantinople: Imprimerie et Lithographie Centrales, 1873.

Eldem, Edhem. *Death in Istanbul: Death and Its Rituals in Ottoman-Islamic Culture.* İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2005.

———. "Filatelinin hazin yüzü: I. Dünya Harbi sonunda bir harp esiri kartı." *Toplumsal Tarih* 26 (Şubat 1996): 12-13.

———. "Pouvoir, modernité et visibilité: L'évolution de l'iconographie sultanienne à l'époque moderne." *Le Corps du leader: Construction et représentation dans les pays du Sud içinde, der.* Omar Carlier ve Raphaëlle Nollez-Goldbach. Paris: L'Harmattan, 2008.

———. "The Ottoman Empire and Orientalism: An Awkward Relationship." *After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations içinde, der.* François Pouillon ve Jean-Claude Vatin. Leiden: Brill, 2014, 89–102.

———. *Pride and Privilege: A History of Ottoman Orders, Medals and Decorations.* İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2004.

Engin, Vahdettin, Ahmet Uçar ve Osman Doğan, der. *Osmanlı'da Ulaşım.* İstanbul: Çamlıca, 2012.

Ersoy, Ahmet. "A Sartorial Tribute to Late Tanzimat Ottomanism: The *Elbise-i Osmaniyye* Album," *Muqarnas* 20 (2003): 187-207.

Evans, Ronald G. "Röntgen Perspective: One Hundred Years of Revolutionary Technology." *Journal of the American Medical Association* 274, no. 11 (20 Eylül 1995).

Fesch, Paul. *Constantinople aux derniers jours d'Abdul-Hamid*. Paris: Librairie des Sciences Politiques et Sociales Marcel Rivière, [1907].

Fouque, V. "The Truth Concerning the Invention of Photography: Nicéphore Niépce, His Life and Works." *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present* içinde, der. Vicki Goldberg. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, 25-30.

Gavin, Carney E. S., der. "Imperial Self-Portrait: The Ottoman Empire as Revealed in the Sultan Abdul Hamid II's Photographic Albums Presented as Gifts to the Library of Congress (1893) and the British Museum (1894)." Özel sayı. *Journal of Turkish Studies; Türklük Bilgisi Araştırmaları* 12 (1988).

Genç, Hamdi. "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Zonguldak'ta Nüfus, Ticaret ve Sanayi (1920-1932)." *Zonguldak Karadeniz* Üniversitesi *Sosyal Bilimler Dergisi* 6, no. 12 (2010): 132-157.

Georgeon, François. *Abdulhamid II, le sultan calife (1876–1909)*. Paris: Fayard, 2003.

Gerald M. Ackerman. *Les Orientalistes de l'École Britannique*. Paris: ACR, 1991.

Giraud, Ernest. "Cartes postales illustrées." *Revue commerciale du Levant: Bulletin de la Chambre de Commerce Française de Constantinople* 26, no. 301 (30 Nisan 1912): 823-830.

Gökman, Lale. *Manastır'ın Ortasında Var bir Havuz... Kartpostallarla bir Osmanlı* Şehrinin *Hikâyesi; A Pool Lies at the Heart of Monastir: Tale of an Ottoman City through Postcards*. İstanbul: Denizler Kitabevi, 2011.

Gudenus, Philippe. *Vue de la Ville de Constantinople*. Paris: özel baskı, yak. 1760.

Gürsoy, Ufuk. *Hicaz Demiryolu*. İstanbul: Eren, 1994.

Hambourg, Maria Morris, Françoise Heilbrun ve Philippe Néagu. *Nadar*. Sergi kataloğu, New York: Metropolitan Museum of Art and Harry N. Abrams, 1995.

Henisch, Heinz K. ve Bridget A. *The Photographic Experience, 1839–1914: Origins, Techniques, Aspirations*. University Park, PA: Penn State University Press, 1994.

Hight, Eleanor M. ve Gary D. Sampson, der. *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*. Londra: Routledge, 2002.

Jammes, Isabelle. *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française*. Cenevre: Librairie Droz, 1981.

Kandemir, Feridun. "Febüs Anlatıyor." *Aydabir* 7 (1 Mart 1936): 53-55.

Kara, Murat. "Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Ereğli Kömür Havzası (1829-1920)." *History Studies* 5, no. 1 (Ocak 2013): 224-249.

Kennel, Sarah, der. *Charles Marville: Photographer of Paris*. Sergi kataloğu. New York: Metropolitan Museum of Art ve Chicago: University Of Chicago Press, 2013.

Knight, Richard Payne ve Charles Townley. *Specimens of Antient Sculpture, Aegyptian, Etruscan, Greek and Roman*. Londra: Society of the Dilettanti, 1809.

Kopsidas, Kostas. *Hoi Hevraioi tēs Thessalonikēs: Mesa apo tis kart-postal, 1886–1917; Les Juifs de Thessalonique: À travers les cartes-postales, 1886–1917; The Jews of Thessaloniki through Postcards, 1886–1917*. Selanik: K. Kopsidas, 1992.

Köker, Osman, der. *100 Yıl* Önce *Türkiye'de Ermeniler*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık, 2005.

———. *Orlando Carlo Calumeno Koleksiyonu'ndan kartpostallar ve Vital Cuinet'in istatistikleri ve anlatımlarıyla bir zamanlar İzmir*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık, 2009.

Kuneralp, Sinan, der. *The Ottoman Empire and Its Neighbours. Ottoman Diplomatic Documents on the Turco-Greek Border Issue*. Part 3 *(1883-1912)* İstanbul: ISIS, 2015.

Lerebours, Noël-Marie-Paymal. *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du globe*. Paris: Rittner et Goupil, 1842.

Liébert, Alphonse. *La Photographie en Amerique: Traité complet de photographie pratique contenant les découvertes les plus récentes*. Paris: özel baskı, 1884.

Lyons, Claire L., John K. Papadopoulos, Lindsey S. Stewart ve Andrew Szegedy-Maszak. *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Los Angeles: Getty Publications, 2005.

Makdisi, Ussama. "Ottoman Orientalism." *American Historical Review* 107, no. 3 (Haziran 2002): 768-796.

Mazak, Mehmet. *Kartpostallarda İstanbul; Istanbul with Postcards.* İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ [2008].

McFall, Kathy Jane. "A Critical Account of the History of Medical Photography in the United Kingdom." Haziran 2000. www.migroup.co.uk/wp-content/uploads/2013/05/A-Critical-Account-of-the-History-of-Medical-Photography-in-the-UK.pdf. Erişim: 15 Ocak 2015.

Micklewright, Nancy. "Orientalism and Photography." *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism,* der. Zeynep İnankur, Reina Lewis ve Mary Roberts. İstanbul: Pera Müzesi, 2011.

Nilsen, Micheline, der. *Nineteenth-Century Photographs and Architecture: Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World.* Farnham, UK: Ashgate, 2013.

Osman Hamdy Bey ve Marie de Launay. *Les costumes populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publié sous le patronage de la Commission impériale de l'Exposition universelle de Vienne, Texte de Son Excellence Hamdy Bey, commissaire général et par Marie de Launay, membre de la Commission impériale et du Jury international 1867 et 1873, Phototypie par P. Sébah, photographe privilégié.* Constantinople [Istanbul]: Imprimerie du Levant Times and Shipping Gazette, 1873.

Özel, Oktay. "Eğer ki kâbil ise bizleri kat'iyyen merak itmeyin!" *Kebikeç* 33 (2012): 311-321.

———. "Gözlerinden öperim . . . Mektebden en samimî çiftçi selâmları." *Kebikeç* 32 (2011): 15-30.

Özendes, Engin. *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah: Orientalism in Photography.* İstanbul: YKY, 2004.

———. *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919.* İstanbul: Haşet Kitapevi, 1987.

Özlen, Fatma. "Röntgen Devrimi." *#Tarih* 20 (Ekim 2014): 82-89.

Öztuncay, Bahattin. *Dersaadet'in Fotoğrafçıları: 19. yüzyıl İstanbul'unda Fotoğraf: Öncüler, Stüdyolar, Sanatçılar.* İstanbul: Aygaz, 2003.

———. "Fotoğraflarla Belgelenen İlk Savaş." *Kırım Savaşı'nın 150. Yılı. 150th Anniversary of the Crimean War.* İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2006.

———. *Hanedan ve Kamera: Osmanlı Sarayından Portreler, Ömer M. Koç Koleksiyonu; Dynasty and Camera: Portraits from the Ottoman Court, Ömer M. Koç Collection* İstanbul: Aygaz, 2010.

———. *Hatıra-i Uhuvvet: Portre Fotoğrafların Cazibesi, 1846-1950.* İstanbul: Aygaz, 2004.

———. *James Robertson: Pioneer of Photography in the Ottoman Empire.* İstanbul: Eren, 1992.

———. *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios, and Artists from 19th Century Istanbul.* İstanbul: Aygaz, 2003.

———. "Post-Mortem Fotoğraflar." *Toplumsal Tarih* 110 (2003).

———. *Robertson: Osmanlı Başkentinde Fotoğrafçı ve Hakkâk; Robertson: Photographer and Engraver in the Ottoman Capital.* Sergi kataloğu. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2013.

———. "Türkiye'de Çekilmiş İlk Fotoğraflar." *Younique* (Kasım 2004).

———. *Vasilaki Kargopulo: Hazreti Padişahinin Serfotoğrafı.* İstanbul: BOS, 2000.

———. *Vasilaki Kargopoulo: Photographer to His Majesty the Sultan.* İstanbul: BOS, 2000.

Özyüksel, Murat. *Hicaz Demiryolu.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.

Parr, Martin ve Gerry Badger. *The Photobook: A History.* Cilt I. Londra: Phaidon, 2004.

Perrot, Georges. *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie, d'une partie de la Mysie, de la Phrygie, de la Cappadoce et du Pont exécutée en 1861 et publiée sous les auspices du Ministère de l'Instruction Publique.* Paris: Firmin Didot Frères, 1862-1872.

Pillsbury, Joanne, der. *Past Presented: Archaeological Illustrations and the Ancient Americas.* Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2012.

Poitevin, Louis-Alphonse. *Traité des impressions photographiques.* Paris, 1883; yeniden basım. Marsilya: Lafitte, 1983.

Quataert, Donald. *Miners and State in the Ottoman Empire: The Zonguldak Coalfield, 1822-1920.* New York: Berghahn Books, 2006.

Redford, Bruce. *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2008.

Rosen, Jeffrey Howard. *Lemercier et Compagnie: Photolithography and the Industrialization of Print Production in France, 1837–1859.* Doktora tezi. Northwestern University, 1988.

Rosenheim, Jeff L. *Photography and the American Civil War.* Sergi kataloğu. New York: Metropolitan Museum of Art ve New Haven: Yale University Press, 2013.

Rugendas, Johann Moritz. *Voyage pittoresque dans le Brésil.* Paris: Engelmann, 1835.

Sakisian, Arménag. *Pages d'art arménien.* Paris: Publications de l'Union Générale Arménienne de Bienfaisance, 1940.

Salname-i Beyrut. Beyrut: Vilayet Matbaası, 1326 (1910/1911).

Sandalcı, Mert. *The Postcards of Max Fruchtermann.* İstanbul: Koçbank, 2000.

Shaw, Wendy M. K. "Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An 'Innocent' Modernism?" *History of Photography* 33, no. 1 (Şubat 2009): 80-93.

Simavi, Lütfi. *Son Osmanlı Sarayında Gördüklerim.* İstanbul: Örgün Yayınevi, 1924. yeniden basım, 2004.

[Tahsin Paşa]. *Sultan Abdülhamid: Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları.* İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1996.

Taşkıran, Nimet. *Hasekinin Kitabı.* İstanbul: Yenilik Basımevi, 1972.

Tissandier, Gaston. *Les Merveilles de la photographie.* Paris: Hachette, 1874.

Trémaux, Pierre. *Exploration archéologique en Asie Mineure.* Paris, 1859-1863.

———. *Parallèle des édifices anciens et modernes du continent africain, dessinés et relevés de 1847 à 1854 dans l'Algérie, les régences de Tunis et de Tripoli, l'Égypte, la Nubie, les déserts, l'*île *de Méroé, le Sennar, le Fa-Zoglo et dans les contrées inconnues de la Nigritie.* Paris: Hachette, [185?].

———. *Voyage au Soudan oriental et dans l'Afrique septentrionale exécutés de 1847 à 1854.* Paris: Borrani, 1852-1858.

Uğurluer, Murat. *Kartpostal ve Fotokartlarla Gaziantep.* Gaziantep: M.A.P., 2008.

Üsul, İbrahim, der. *Hicaz Demiryolu Fotograf Albümü.* İstanbul: Albaraka Yayınları, 1999.

von Humboldt, Alexander. *Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique.* Paris: F. Schoell, 1813.

Waley, Muhammad Isa. "Images of the Ottoman Empire: The Photograph Albums Presented by Sultan Abdülhamid II." *British Library Journal* 17, no. 2 (Güz 1991): 111-127.

Yıldırım, Kadir. *Osmanlı'da İşçiler (1780-1922): Çalışma Hayatı, Örgütler, Grevler.* İstanbul: İletişimYayınları, 2013.

Yılmaz, Fikret ve Sabri Yetkin, der. *İzmir Kartpostalları 1900; Izmir in Postcards 1900.* İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, 2003.

Yosmaoğlu-Turner, İpek. *Blood Ties: Religion, Violence and the Politics of Nationhood in Ottoman Macedonia, 1878-1908.* Ithaca: Cornell University Press, 2014.

Young, John. *A Series of Portraits of the Emperors of Turkey, from the Foundation of the Monarchy to the Year 1815.* Londra: William Bulmer, 1815.

DİZİN

Abd-el-Kader (Emir) 96
Abdullah Biraderler (fotoğrafçı) 68, 81, 82-83, 87, 92-93, 95-6, 98, 103, 118, 136, 183, 212-3
Abdullah, Kevork (fotoğrafçı) 102
Abdullah, Viçen 67, 73, 82-4, 98, 101
Abdülaziz (Sultan) 68, 81-2, 90, 93, 95-6, 98, 112, 116, 208, 212
Abdülhamid II (Sultan) 11-2, 68, 82, 84, 98-101, 111-4, 116-21, 124, 126, 129-31, 135-6, 141, 144, 147, 149, 155-6, 167-8, 170, 175, 182-3, 192, 206, 208-9, 216, 218, 222-3, 224, 234
Abdülmecid (Sultan) 68, 76, 79, 95, 208
Abdülmecid Efendi (Şehzade) 93, 208-9
Abdürrahim Efendi (Şehzade) 130-5
Abidin, Muhbir 212, 234-5
Abresche (fotoğrafçı) 72
Adana 206
Afrika 10-1, 30, 36-8, 40, 42-4, 48, 50, 210-1, 234-5
Afrodisias 50, 53, 70-1
Agar, John Samuel (sanatçı) 26-8, 44
Ahmed Hamdi Paşa (Suriye valisi) 112-3
Ahmed III 80
Ahmed İhsan (yayıncı) 131, 214
Ahmed Kemaleddin Efendi (Şehzade) 100
Ahmed Nureddin (cerrah) 189
Ahmed Nureddin Efendi (Şehzade) 100
Ahmed Rıza Bey (Jön Türk lideri) 149
Aigle (fotoğraf stüdyosu) 102
Akdeniz 157-8, 160; ayrıca bkz. Doğu Akdeniz
Akropolis 30
Albert (Galler Prensi) 92
Alexandra (Galler Prensesi) 93
Ali, Hz. (Halife) 212-3
Ali Efendi, *Basiretçi* (Gazeteci) 107-8, 110-1, 139
Âli Paşa (devlet adamı) 96
Ali Suavi (İslami düşünür) 212-3
Allen, William 11
Almanya/Alman 25, 72-3, 78, 93, 99, 116, 121, 127, 182, 222-3, 226-7, 232
Amasya 58
Amerika/Amerikan/Amerikalı 10, 21, 23, 25, 28, 84, 101, 112, 116, 124, 135, 169, 182
Amerikan İç Savaşı 182
Anadolu 10, 13, 30, 48-9, 54, 59, 70-1, 86, 104, 169
Antuvan Hasun (Ermeni Katolik Patriği) 96
Andriomenos, Nikolaos (fotoğrafçı) 18-9, 93, 103-4, 189
Ankara 54-7, 138, 206
Apollon (fotoğraf stüdyosu) 91, 103-4
Arab, C. (fotoğrafçı) 103
Arap/Arapça 13, 51, 96, 110, 114-5, 140-1, 143, 210, 212-3, 224
Arevelk (Ermeni gazetesi) 238-9
Arnavutluk/Arnavut 216-7, 224-5
Assiette au beurre (mizah dergisi) 130
Astras, Loran (fotoğrafçı) 73
Asurlular 33
At Meydanı 76
Atina 54, 67, 100
Augustus 55-7
Avrupa/Avrupalı/Avrupai 11, 24, 26, 30, 36-8, 48, 59, 68-9, 72, 76-7, 82, 95, 101, 110, 112-3, 116, 120-1, 126-31, 142, 167, 169, 174-5, 179, 182, 185, 191, 210, 222, 226, 236; ayrıca bkz. Batı/Batılı
Ayasofya 72, 74, 107-8, 111, 238-9
Aztek 24-5

Baalbek 113, 226-7
Bader (saatçi) 127, 129
Bağdasaryan, C. (fotoğrafçı) 103
Bağdat 137, 140, 143, 206
Baldus, Edouard (fotoğrafçı) 157
Balık Pazarı, Beyoğlu 73
Balkanlar 13, 224
Balyan, Aram (fotoğrafçı) 104
Bank-ı Osmanî-i Şahane bkz. Osmanlı Bankası
Barker, Henry Aston (sanatçı) 78
Baruthane-i Âmire 79, 92
Basiret (gazete) 108, 112, 139
Batı/Batılı/Batılılaşma 9-12, 29, 48, 54, 59, 68, 70-1, 98, 101, 108, 111-3, 127, 129-31, 135, 137, 139, 216, 224, 226; ayrıca bkz. Avrupa/Avrupalı/Avrupai
Beato, Antonio (fotoğrafçı) 67
Beato, Felice (fotoğrafçı) 67, 79, 101
Bebek 69, 71
Bedevi 210
Bedford, Francis (fotoğrafçı) 67, 74-5
Berger, John 9
Berggren, Guillaume (fotoğrafçı) 18-9, 67, 85-6, 103
Berliner Illustrirte Zeitung (resimli dergi) 121, 125, 128
Bertillon, Alphonse (kriminolog) 216
Beyazıt 18-9, 82, 104, 189
Beyazıt Kulesi 71, 75, 77-9, 82, 86
Beykoz 71, 78-80
Beyoğlu 18-9, 72-4, 86, 95, 99, 101, 104, 107-8, 110, 189, 236
Beyrut 67, 113, 158-9, 168, 182, 218, 240-1
Birinci Dünya Savaşı 130, 139, 147, 149, 172
Blanquart-Evrard, Louis-Désiré 31-3, 36
Boğaziçi 71, 77-9, 82, 84, 86, 91, 116, 214, 236-7
Bombay 67
Bosna 96, 206
Boyacıköy 204-5, 236-7
Brezilya 25, 155
British Library 84, 135-6
British Museum 26, 84, 112
Brüksel 80
Bulgaristan/Bulgar 96, 124, 126, 141, 143
Bulwer, Henry (İngiltere sefiri) 95
Bursa 71, 104, 135, 144, 207
Büyükdere 71, 75, 79

Caranza, Ernest-Edouard de (fotoğrafçı) 67, 73, 79-80, 82, 92
Catherwood, Frederick (sanatçı) 28-9, 59
Celaleddin Bey (Singapur Osmanlı konsolosluğu kâtibi) 232
Ceraş 113
Ceride-i Havadis (gazete) 69, 72-3
Cezayir 30, 36, 41, 70, 96, 155
Charnay, Désiré (kâşif) 21-3, 26-9, 50, 59
Chicago Dünya Sergisi (1893) 11, 113, 168, 170
Clarke, Michael 27
Collard, Auguste (fotoğrafçı) 157
Compas (fotoğrafçı) 72
Constantinidou, St. (fotoğrafçı) 102
Cordoba 70
Costumes populaires de la Turquie en 1873 bkz. *Elbise-i Osmaniye*
Cox, Samuel Sullivan (diplomat) 112

Çamlıca 78
Çanaka (haydut) 127
Çengelköy 71
Çingene 110
Çobanyan, Mıgırdıç (fotoğrafçı) 104

Daguerre, Louis-Jacques-Mandé (mucit) 30, 68-9, 72
Darphane-i Âmire 79
Davud Paşa (Cebel-i Lübnan mutasarrıfı) 96
Degas, Edgar (sanatçı) 156
Delbet, Jules (fotoğrafçı) 54-5, 60
Deraa 158-60, 168
Derain, Jules (fotoğrafçı) 72, 102
Derarsen, Kirkor 18-9, 104
Didim 71
Dilettanti Derneği 26
Doğu Akdeniz 10, 32, 54, 67; ayrıca bkz. Lübnan; Levant; Filistin; Suriye
Dolmabahçe Sarayı 77, 80, 82, 96
Donné, Alfred François (doktor) 182
Downey, William ve Daniel (fotoğrafçı) 93, 98, 116, 118
Du Camp, Maxime (fotoğrafçı) 32
Dumas, Tancrède (fotoğrafçı) 67, 104
Dupaix, Captain (koleksiyoncu) 24-5
Durand, Alphonse (fotoğrafçı) 73
Dussap, F. (fotoğrafçı) 102
Dünya Sergileri bkz. Chicago Dünya Sergisi; Londra Dünya Sergisi; Paris Dünya Sergisi; Saint Louis Dünya Sergisi; Viyana Dünya Sergisi

École des Beaux-Arts (Paris) 36, 69
Edhem Paşa (devlet adamı) 72
Edinburgh 79

Edirne 121, 136, 232
El Cem 44, 47
El-Beder (fotoğraf stüdyosu) 102
Elbise-i Osmaniye (Costumes populaires, Osman Hamdi ile de Launay'nin eseri) 11, 112, 114-5, 191-2, 206, 220, 224-5, 240
Enver Bey (Jön Türk subayı) 147-9
Erdoğdu, Ayşe 11
Ereğli 170
Ereğli Şirket-i Osmaniyesi (maden şirketi) 169
Ermeni 68, 96, 98, 99-101, 104, 130, 144, 238-9
Eskişehir 97, 138
Eyfel Kulesi 156

Faik Paşa (Makedonya valisi) 126
Fas 230-1
Fatzoulari, Mako (kafa avcısı) 127
Fehim Paşa (Serez mutasarrıfı) 101
Fenton, Roger (fotoğrafçı) 101
Ferrier, Claude-Marie (fotoğrafçı) 67, 74
Fettel, Constantin (fotoğrafçı) 103-4
Filistin 30, 112, 157-9, 161, 164, 226; ayrıca bkz. Kutsal Topraklar
Flaubert, Gustave (yazar) 32
Foster, Morgan (Osmanlı Bankası genel müdürü) 95
Fransa/Fransız 21, 30, 33, 36-7, 43, 49, 54, 67-70, 72-4, 76, 78, 86, 90, 93, 96, 98, 100, 116, 120-1, 128, 131, 134, 140-1, 144, 149, 155, 157, 169, 172, 185, 206, 208, 212, 232, 236-7
Frigya 54, 59
Frith, Francis (fotoğrafçı) 101
Fuad Paşa (Sadrazam) 96

Galata 18-9, 72-3, 78, 86, 100-1, 192, 238
Galata Köprüsü 4, 84
Galata Kulesi 74-5, 78, 80, 82, 86
Galatasaray 73
Garabedyan, Yesayi (fotoğrafçı) 67
Gelik Madeni 174-5, 178
Gérôme, Jean-Léon (sanatçı) 141, 143
Gevgili 135
Giedion, Sigfried 156-7
Gizli Buluşma (Gérôme'un tablosu) 141, 143
Godefroy de Bouillon 71, 75
Goupil-Fesquet, Frédéric Auguste Antoine (fotoğrafçı) 30-1, 72
Görice 126, 216-7
Granada 70
Gregor Efendi (Melkit Katolik Patriği) 96
Gudenus, Baron Philippe-François (diplomat) 78
Guillaume, Edmond (mimar) 55-8
Gülmez Biraderler (Yervant, Kirkor, Artin; fotoğrafçı) 18-9, 91, 102, 104
Güzel Sanatlar Akademisi (Münih) 25

Hacı Bayram Veli Camii 55
Halep 136, 141, 143, 206
Haliç 4, 78, 84, 86, 232-3
Hamdi bkz. Ahmed Hamdi Paşa; Osman Hamdi Bey
Hamidiye Askeri Hastanesi 182
Hamidiye Etfal Hastanesi 131, 134
Haseki Nisa Hastanesi 183-200, 218-9
Havran 113
Hawawini, Habib (fotoğrafçı) 91
Hayfa 158-68
Hekimyan, P. (fotoğrafçı) 103
Helenistik 33; ayrıca bkz. Yunanistan/Yunan
Hendamyan, Rafael (fotoğrafçı) 104
Hereke 104
Hicaz Demiryolu 157-68, 172, 200
Hipodrom bkz. At Meydanı
Hitit 50, 54, 59
Hôtel d'Angleterre 73
Humboldt, Alexander von (doğa bilimcisi) 22-6, 29, 40, 59

İbrahim Tevfik Efendi (Şehzade) 208-9
Illustration (resimli dergi) 116-22, 126, 128, 130-2, 146
İngiltere/İngiliz 21, 23, 26, 44, 67-9, 73, 75-9, 90, 93, 95-6, 98, 100, 116, 169, 208
Ingres, Jean-Auguste-Dominique (sanatçı) 32
İran 98
İranyan, Mihran (fotoğrafçı) 104
İrtika (resimli dergi) 131, 133, 135-6, 138, 141
İskenderiye 67, 232
İsmail Hakkı Bey (koleksiyoncu) 230-1
İspanya 70
Israilovitch, Moïse (yayıncı) 147, 228-9
İstanbul 13, 18-9, 50, 65-104, 108, 112, 130, 139-41, 146, 183, 189, 192, 206, 210, 214-5, 232-3, 236-7, 240
İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi 84, 112, 156, 216-7
İsveç/İsveçli 86
İtalya/İtalyan 68, 70, 72, 100, 172, 236
İzmir 70

Japonya/Japon 67
Joaillier, Polycarpe (fotoğrafçı) 86
Joly de Lotbinière (seyyah) 30
Joseph, D. (fotoğrafçı) 103
Journal de Constantinople (gazete) 73
Jön Türk 116, 130, 144, 146-7, 234; ayrıca bkz. Enver Bey; Mahmud Şevket Paşa; Niyazi Bey

Kabataş 74
Kadıköy 82, 97, 104
Kadınlar Dünyası (kadın dergisi) 236
Kâğıthane 140, 142
Kahire 36, 41, 43, 45, 67, 230-1
Kâmil Bey (Zabtiye Nazırı) 99
Kâmil Paşa (Sadrazam) 146
Kampanaki, Patrocle (mimar) 183, 186-7
Kandilli 140
Kapadokya 54, 60
Karabel bkz. Nymphaion
Karadağ 96
Karadeniz 169, 175
Karakaşyan Biraderler (fotoğrafçı) 104
Karakaşyan, R. (fotoğrafçı) 102
Karalivanos (eşkıya çetesi) 127
Kargopoulo, Konstantin (fotoğrafçı) 101
Kargopoulo, Vasilaki (fotoğrafçı) 67-8, 73, 82, 84, 86, 90, 91, 95 99-101, 103, 208-9
Karya 49
Kasımpaşa 75, 85, 192
Kavala 224-5
Kemaleddin bkz. Ahmed Kemaleddin
Keops Piramidi 30-1
Kırım Savaşı 49, 73, 76, 96, 172
Kız Kulesi 82
Kızıl Adalar 140, 142
Kireçburnu 79
Knight, Richard Payne (antika meraklısı) 26-8
Koç, Ömer M. 155
Kongre Kütüphanesi (Library of Congress) 11, 84, 112, 135-6
Konstantin Kapıdağlı 67
Konya 135, 206
Kozlu 170-1, 175
Kuran 238-9
Kudüs 32, 49-50, 52, 67, 113, 222-3
Kurbağalıdere 82
Kurcis Şirketi 170
Kutsal Topraklar 226; ayrıca bkz. Filistin
Küçüksu 80
Kürt 96

Lacan, Ernest (sanat eleştirmeni) 82
Lagrange, Alexis de (amatör fotoğrafçı) 32
Launay, Marie de (mühendis) 11, 115, 224, 240
Le Secq, Henri (fotoğrafçı) 32
Leibniz, Gottfried Wilhelm (felsefeci) 240
Lemercier, Joseph (yayıncı) 23, 36, 38, 40-3, 48-50, 54-8, 60-1
Lerebours, Noël-Marie-Paymal (optik uzmanı) 30-1, 33, 90
Leskovik 224-5
Liébert, Alphonse (fotoğrafçı) 94-5
Llewellyn, Richard (yazar) 168
Londra 67, 76-8, 92, 96, 112, 114, 116, 137
Londra Dünya Sergisi (1862) 76
Loti, Pierre (yazar) 90
Louvre 33
Lumière, Antoine, Auguste ve Louis 232
Lut Gölü 33
Luynes, Duc de (arkeolog) 33-5, 59
Lübnan 13, 96
Lyon 232

Maan 158-62, 164, 167
Magamiz Biraderler (işadamları) 140
Maggi (fotoğrafçı) 73
Mahmud II (Sultan) 67-8, 116
Mahmud Şevket Paşa (Jön Türk generali) 98, 147-9
Makedonya 120-9, 147
Makedonya Mücadelesi Müzesi 128-9
Malet, Albert (gazeteci) 121, 127-8
Malumat (resimli dergi) 131, 134-6, 138, 141
Manakis, Yanaki ve Milton (fotoğrafçı) 224-5
Manas, Rupen (sanatçı) 68
Manastır 121, 126-7, 206, 224-5
Marville, Charles (fotoğrafçı) 32, 164
Meclis-i Mebusan 206-7
Medine 115, 157-9, 206
Mehmed Abdülkadir Efendi (Şehzade) 208-9
Mehmed Ali Paşa (Mısır valisi) 36
Mehmed Paşa (Makedonya jandarma kumandanı) 126
Mehmed Selim Efendi (Şehzade) 208-9
Mehmed Seyfeddin Efendi (Şehzade) 90, 208-9
Mehmed Şevket Efendi (Şehzade) 93, 208-9
Mehmed V Reşad (Sultan) 98-9, 104, 147, 208, 224-5
Mehmed VI Vahideddin (Sultan) 98, 104
Mehmed Ziyaeddin Efendi (Şehzade) 208, 224-5
Mekke 114-5, 135, 157-9
Meksika 21, 24, 29
Memluk 43, 45
Mendel, Gustave (arkeolog) 230-1
Meraklis, Neoklis (fotoğrafçı) 104
Mevlevi 107-9
Mezopotamya 59
Mısır 11, 13, 30, 32, 36, 42, 45, 59, 67, 70
Micklewright, Nancy 11
Midhat Paşa (devlet adamı) 87, 96, 212
Mihailidis, D. (fotoğrafçı) 102
Milet 71
Miroir de l'art musulman (dergi) 230-1
Monde illustré (resimli dergi) 130
Mosyan, K. (fotoğrafçı) 102
Moulin, Félix-Jacques-Antoine (fotoğrafçı) 155
Moustier, Marquis de (Fransız sefiri) 96
Mozaffar ad-Din Kajar (İran Şahı) 96
Murad V (Sultan) 68, 98
Mustafa Reşid Paşa (devlet adamı) 218
Mühendishane-i Hümayun 76
Müze-i Hümayun 135, 220, 222, 226, 230

Napoléon I (İmparator) 32, 38, 139
Napoléon III (İmparator) 54, 61, 155, 164
Nasıra 113
Naya, Carlo (fotoğrafçı) 67, 72-3
Naya, Giovanni (fotoğrafçı) 72-3
Nazime Sultan 90
Nazlı Hanım (Prenses) 11
Nebatiler 33
Nègre, Charles (fotoğrafçı) 32-5, 59, 101
Nehr-el-Kelb 33
Nevşehir 135
Niğde 135
Nikolaidis, Alkibiades 18-9, 104
Nil 38, 40
Niyazi Bey (Jön Türk subayı) 98-9, 148
Normand, Alfred-Nicolas (fotoğrafçı) 67, 73-4
Novoye Vremya (resimli dergi) 121
Nureddin Efendi (Şehzade) 100
Nureddin bkz. Ahmed Nureddin
Nuruosmaniye Camii 82
Nymphaion 50

Ortadoğu 10-1, 13, 30, 155, 200, 210; ayrıca bkz. Doğu Akdeniz
Ortaköy 71
Oryantalizm/Oryantalist 10-3, 82, 101, 110, 112-3, 140, 143, 210-1, 220-3; ayrıca bkz. Şark
Osman Hamdi Bey (sanatçı) 11, 115, 191, 220-1, 224-5, 240
Osmanlı Bankası 95, 224-5, 240-1

Ölü Deniz bkz. Lut Gölü
Ömer Hilmi Efendi (Şehzade) 224-5
Ömer Paşa (ferik) 96

Pabuçyan, Garabed (fotoğrafçı) 104
Palmira 226; ayrıca bkz. Tedmür
Panama Kanalı 157
Pangaltı 104
Pantzopoulo, K. J. (fotoğrafçı) 102
Papazyan, Matheos (fotoğrafçı) 103-4
Paris 30, 35-7, 41, 68-9, 76, 78-80, 82, 96, 121-2, 129, 156, 161, 164, 168, 182, 185, 212-3, 230-1
Paris Dünya Sergisi (1855) 35, 76, 79-80
Paris Dünya Sergisi (1867) 82, 96
Paris Dünya Sergisi (1889) 156
Paris Dünya Sergisi (1900) 168
Pedro (Brezilya İmparatoru) 155
Penny, Nicholas 26
Perrot, Georges (arkeolog) 54-60
Persican 135
Perşembe Pazarı, Galata 72
Petit journal (resimli dergi) 98, 116, 118, 120
Petra 33-4
Phébus (fotoğraf stüdyosu) bkz. Tarkulyan
Photographic Society of Scotland 79
Photographie américaine (fotoğraf stüdyosu) 102
Photographie parisienne (fotoğraf stüdyosu) 102
Poitevin, Louis-Alphonse (kimyacı) 33, 35-6, 48-55, 59, 60-1
Prangey, Joseph-Philibert Girault de (fotoğrafçı) 67, 69-71, 73, 78
Priene 230-1
Proodos Mason Locası 100

Quataert, Donald 169, 172

Rabach (fotoğrafçı) 73
Reşad bkz. Mehmed V Reşad
Reşid bkz. Mustafa Reşid
Rifat Osman (radyolog) 232-3
Roberts, Mary 11
Robertson, James (fotoğrafçı) 67, 76-9, 101
Rochette, Désiré-Raoul (arkeolog) 70
Roma 26, 36, 43-4, 50, 53-4, 56-7, 59, 222, 226
Röntgen, Wilhelm Conrad (mucit) 182-4
Rubio, Luigi (sanatçı) 68
Rugendas, Johann Moritz (kâşif) 25-6
Rumeli 104, 121, 126, 224-5
Rusya/Rus 36, 72, 130, 169, 208

Said, Edward 10
Saint Louis Dünya Sergisi (1906) 168
Samancı, Aşil (fotoğrafçı) 104; ayrıca bkz. Apollon
Sami bkz. Fraschery, Şemseddin Sami
San'a 135, 182, 210-1
Sanayi-i Nefise Mektebi 135
Sankt Peterburg 121
Sardanapalus 144-5
Sarıyer 79
Schranz, Joseph (sanatçı) 78
Sébah & Joaillier (fotoğraf stüdyosu) 4, 18-9, 86, 142
Sébah, Cosmi (fotoğrafçı) 102
Sébah, Pascal (fotoğrafçı) 12, 67, 85-6, 100, 110-2, 114-5, 130, 220
Sedefçiyan, Arşag (fotoğrafçı) 104
Selanik 121, 127, 129, 135-6, 140, 148, 206
Selim III (Sultan) 67, 116
Selimiye kışlası 75
Sellié, Léon ve ailesi 204-5, 236-7
Servanis, Theodor (fotoğrafçı) 18-9, 103-4
Server Paşa (Meclis-i Ayan Reisi) 206-7
Servet-i Fünun (resimli dergi) 98, 131, 134-8, 140-1, 168, 182, 185, 214-5
Sevilla 70
Seyfeddin bkz. Mehmed Sevfeddin
Shaw, Wendy M.K. 11
Simotta (kaçırılan işadamı) 127, 129
Singapur 232
Sinop 136
Sirkeci 18-9, 104
Skalyeri, Kleanti (mason) 100
Smith, John Shaw (fotoğrafçı) 67, 73-4
Société de Géographie 37
Société Française de Photographie 33, 80
Société Lumière 232
Sofya 207

Sofya 207
Sudan 36-7, 41-3, 45, 48, 50
Sultanahmet 74, 77, 80, 82, 192
Suriye 13, 30, 70, 112-3, 158, 164, 210, 222-3, 226-7
Süveyş Kanalı 156, 232

Şam 91, 157-60, 168, 182, 222, 230-1, 240
Şark 11, 67, 73, 77, 108, 110-1, 130, 139, 226; ayrıca bkz. Oryantalizm/Oryantalist
Şemseddin Sami (dilci) 212-3
Şeria Nehri 33
Şevket bkz. Mahmud Şevket Paşa; Mehmed Şevket Efendi
Şii 212-3
Şirket-i Hayriye 214-5, 236
Şişli 104

Tahir Bey (yayıncı) 131
Tahsin Paşa (ser kâtib-i şehriyari) 120-1
Taksim 107, 236-7
Takvim-i Vekayi (resmi gazete) 68-9
Talbot, William Henry Fox (mucit) 31, 69, 73
Talibart (saatçi) 73
Tanzimat 218
Tarabya 75
Tarkulyan, Boğos (fotoğrafçı) 18-9, 98-9, 101, 104, 131-2, 240-1
Tarsus 144-5
Taşkışla 236-7
Tedmür 113; ayrıca bkz. Palmyra
Tekfur Sarayı 82
Tevfik bkz. İbrahim Tevfik
Tevfik Fikret (şair) 90
Texier, Félix-Marie-Charles (arkeolog) 49
Toker, Burhaneddin (cerrah) 91
Tophane 76-7
Topkapı Sarayı 71, 74-5, 82
Tour du monde (resimli dergi) 121, 128
Turşiyan Biraderler (fotoğrafçı) 103
Trablusgarp 43, 45, 210
Trémaux, Pierre (mimar) 23, 35-54, 59, 61
Tunus 36, 41

Uxmal 22, 28-9

Üryanizade Ahmed Esad Efendi (Şeyhülislam) 212-3
Üsküdar 71, 74, 78, 104, 140, 192

Vafiadis, Kostaki (fotoğrafçı) 103
Vafiadis, Theodor (fotoğrafçı) 104
Vahideddin bkz. Mehmed VI Vahideddin
Venedik 67
Venus (fotoğraf stüdyosu) 104
Vernet, Horace (sanatçı) 30, 72, 140, 143
Victoria (Kraliçe) 93, 155, 208
Vie illustrée (resimli dergi) 121, 123-4, 126, 128
Vignes, Louis (deniz subayı) 33-5
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (mimar) 23
Viyana 101
Viyana Dünya Sergisi (1873) 112-3, 191, 224
Vuccino, Paul (fotoğrafçı) 67, 102, 104

Washington 113-4, 137
Weindel, Henri de (gazeteci) 124, 126-7
Wilhelm II (İmparator) 116, 119, 222-3, 226
Wilkie, David (sanatçı) 68
Wyon, Alfred Benjamin ve Joseph Shepherd (hakkâk) 96

Yahuda ve Tamar (Vernet'nin tablosu) 140, 143
Yahudi 99, 110, 206
Yalova 141, 144
Yanya 135-6, 138, 207, 224-5
Yarmuk Nehri 161, 164, 168
Yedikule 80
Yemen 136, 182, 210-1, 230-1
Yıldız Albümleri 84, 112-4
Yıldız Camii 101
Yıldız Sarayı 112, 114, 120, 234-5
Young, John (yayıncı) 67-8
Yucatan 22, 28-9
Yunanistan/Yunan 26, 30, 67, 77, 107-8, 126-7, 182, 226; ayrıca bkz. Helenistik
Yusuf İzzeddin Efendi (Şehzade) 212-3
Yüksekkaldırım 18-9, 104

Zawiya 210-1
Zellich Matbaası 238-9
Zilpoşyan, Antuan (fotoğrafçı) 103-4
Ziyaeddin bkz. Mehmed Ziyaeddin
Zola, Émile (yazar) 168
Zonguldak 168-81

Sakarya Üniversitesi
Kütüphane ve Dokümantasyon
Daire Başkanlığı

KOÇ
ÜNİVERSİTESİ
ANADOLU MEDENİYETLERİ
ARAŞTIRMA MERKEZİ

Fotoğraf, 1839'da keşfedildiği andan itibaren hem modernitenin bir parçası oldu, hem de onu simgeledi. Bu yeni teknoloji, sağladığı kaydetme ve sergileme imkânları ve taşıdığı kesinlik ve gerçeklik iddialarıyla modern dünyanın hareketliliğine sıkı sıkıya kenetlendi. Osmanlı İmparatorluğu da fotoğrafı büyük bir heyecanla kucakladı. Fotoğrafın etkisi ve anlamı, Tanzimat hareketinin modernleşme ve Batılılaşma atılımıyla örtüşerek birleşti. Fotoğraf, yirminci yüzyıl başında Osmanlı topraklarında günlük yaşamın, basının ve devlet aygıtının olağan bir parçası haline geldi.

Bu kitap, Osmanlı İmparatorluğu bağlamında, fotoğrafla modernite arasındaki yakın ilişkinin en çarpıcı yönlerii ele alıyor. İçerdiği malzemenin önemli bir kısmı, padişahların imparatorluğu batılı kitlelere tanıtmak amacıyla ısmarladığı fotoğraflarda ve albümlerde olduğu gibi, modernitenin fotoğraf aracılığıyla sergilenmesine dairdir. Modernite fotoğraf pratiğinin bir parçası haline gelmiş, onu sıradan, alışılmış bir uygulama haline getirmiştir. Resimli basınla, aile fertlerine veya isimsiz koleksiyonculara yollanan kartpostallarla, dost ve tanıdıklara verilen portrelerle, memur, işçi ve mahkûmların görüntüleriyle fotoğraf, kamusal ve özel hayatın bütün alanlarını işgal etmeye başlamıştır.

Bugün içinde yaşadığımız görsel dünya yaklaşık 150 yıl önce doğdu. Camera Ottomana, yakın geçmişteki dönüştürücü güce sahip en etkili teknolojik icatlardan biri olan fotoğrafın yerel boyutunu eleştiren bir açıdan değerlendirmekte ve önemini yansıtmaktadır.

60 TL

9 786055 250478

THG 050936 DCV