



T.C.

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH ANABİLİM DALI
YAKINÇAĞ TARİHİ BİLİM DALI

OSMANLI DEVLETİ'NDE
FOTOĞRAFÇILIĞIN GELİŞİMİ

VE

FOTOĞRAFIN TARİHSEL KAYNAK DEĞERİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

701342005

Fatih ÖNEN

BURSA – 2016



T.C.

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TARİH ANABİLİM DALI

YAKINÇAĞ TARİHİ BİLİM DALI

OSMANLI DEVLETİ'NDE

FOTOĞRAFÇILIĞIN GELİŞİMİ

VE

FOTOĞRAFIN TARİHSEL KAYNAK DEĞERİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

701342005

Fatih ÖNEN


Danışman Öğretim Üyesi:


Doç. Dr. Hasan Basri ÖCALAN

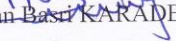
BURSA – 2016

T. C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tarih Anabilim Dalı, Yakınçağ Tarihi Bilim Dalı'nda 701342005 numaralı Fatih ÖNEN'in hazırladığı "Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Fotoğrafın Tarihsel Kaynak Değeri" konulu yüksek lisans tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 02.06./2016. günü 14.00. - 15.00. saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının (başarılı/başarısız) olduğuna (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.


Doç. Dr. Hasan Basri ÖCALAN
Uludağ Üniversitesi
Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)


Prof. Dr. Cafer ÇİFTÇİ
Uludağ Üniversitesi
Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi


Prof. Dr. Hasan Basri KARADENİZ
Dumlupınar Üniversitesi
Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi

02./06./2016

Yemin Metni

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Osmanlı Devleti’nde Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Fotoğrafın Tarihsel Kaynak Değeri” Başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.



17.05.2016

Fatih ÖNEN

Adı Soyadı : Fatih ÖNEN

Öğrenci No : 701342005

Anabilim Dalı : Tarih Anabilim Dalı

Programı : Yüksek Lisans Programı

Statüsü :

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı: Fatih ÖNEN

Üniversite: Uludağ Üniversitesi

Enstitü: Sosyal Bilimler Enstitüsü

Anabilim Dalı: Tarih Anabilim Dalı

Bilim Dalı: Yakınçağ Tarihi Bilim Dalı

Tezin Niteliği: Yüksek Lisans Tezi

Sayfa Sayısı: XIV+167

Mezuniyet Tarihi: ... / ... / 20....

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Hasan Basri ÖCALAN

Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Fotoğrafın Tarihsel Kaynak Değeri

Fotoğraf, Sanayi Devrimi ve artan teknik gelişmeler ile insanların hayatında önemli bir yere sahip icatlardan biridir. Fotoğraf, insanların hayatına girdiği andan itibaren kendine yer edinmiş ve kısa sürede batısından doğusuna dünyanın pek çok yerinde yaygınlaşmıştır. İnsanların hayatlarına, sosyal yaşantısına estetik katan fotoğraf, devletler içinde önemli bir temsil ve tanıtım gücüne sahipti. Zenginleşen Avrupalı gezginlerin sayesinde Osmanlı Devleti'nde ilk kez görülen bu icat, Saray öncülüğünde hızlı bir şekilde kabul gördü. Azınlıklarla başlayan fotoğraf stüdyoları özellikle Ermenilerin bu işe gösterdiği yoğun ilgi ve alaka ile Osmanlı sınırlarında İstanbul başta olmak üzere zamanla her vilayete yayıldı. Fotoğraf hem sanatsal anlamda hem de devleti temsil etme anlamında roller üstlenmekteydi. Osmanlı Devleti'nde resmi belgelerde de sıkça fotoğrafın somut delil olma özelliğinden faydalanılıyordu. Tanıtım ve temsilin yanında resmi belgelerde de kullanılan fotoğraflar, objektif olarak çekildiği, doğru okunduğu ve yorumlandığı takdirde, günümüzde görsel kaynak değeri taşıyan tarihi belge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada da fotoğrafçılığın tarihsel gelişimi ve tarihsel kaynak değeri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğrafçılık, Osmanlı, II. Abdülhamid, Gayrimüslim Fotoğrafçılar, Fotoğraf Analizi.

ABSTRACT

Name and Surname: Fatih ÖNEN
University: Uludağ University
Institution: Social Science Institution
Field: History
Branch: Modern History
Degree Awarded : Master
Page Number: XIV+167
Degree Date: ... / ... / 20....
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Hasan Basri ÖCALAN

Progress of Photography in Ottoman Empire and The Historical Resource Value Of Photograph

The industrial revolution and technological advances has increased the importance of photography. It has placed an important role itself from the moment that came into the lives of people and it has become popular in a short time in many parts of the world from west to east. The photography that adds the aesthetic to the people's social life has power to representation and promotion for the states. Photography has been seen in Ottoman Empire with the help of enriched people who were from Europe. Then, it gain importance leading of The Ottoman Palace quickly. Photography studios, starting with the minorities, have shown great interests and it has spread to every province by the help of big relevance of the Armenians in the Ottoman Empire and İstanbul. Photography has an important role for both representing the state and in the sense of art. In official documents in the Ottoman Empire, photography was used with its characteristic concrete evidence. In addition to presentation and representation, photography which is used in the official documents, as long as was taken objectively and was analysed, can be use the visual emerges of historical documents that carries the value of the resource. In this study, the historical development of photography and its historical resource value was examined.

Key Words: Photography, Ottomans, Abdulhamid II, Non-Muslim Photographers, Analyses of Photos.

ÖNSÖZ

Bu yüksek lisans tez çalışmasında, yıllardır hobi olarak yaptığım fotoğrafçılığın, mezunu olduğum Tarih Bölümü'nün bana kazandırdığı araştırma merakı ile birlikte, fotoğrafın ve fotoğrafçılığın tarihsel geri planını, gelişme safhalarını ve icad edildiği ondokuzuncu yüzyılda devletlerde ve toplumlarda daha çok hangi kesimler tarafından ve hangi amaca hizmet etmek için kullanıldığını ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

Şüphesiz ondokuzuncu yüzyılın en iyi icadlarından biri olabilecek potansiyele sahip olan fotoğraf, yüklendiği misyon ile insanlığa tarihsel anlamda bırakılabilecek en gerçekçi, en somut, en anlamlı elle tutulabilir hatırayı; çekildiği zamanın gerçek bir yansımını bırakarak, medeniyetlerin geçmişleriyle güçlü bir bağ kurmasına yardımcı olmaktadır. Bu anlamda ister sanat amacıyla çekilmiş olsun, ister tarihi bir belge olması amacıyla çekilmiş olsun her fotoğrafta geçmiş zamanının izleri yatmaktadır.

Tüm dünya ile hemen hemen aynı anda fotoğraf ve fotoğrafçılıkla tanışan ve bu sürece özellikle devlet yönetiminde çabuk adapte olan Osmanlı Devleti'nde de gerek şahsi sanat icra etmek için çekilen, gerekse saray tarafından yapılan görevlendirmeler ile çekilen fotoğraflar geçmişimizi bize yansıtan önemli kaynaklar olarak addedilebilirler. Bu bağlamda bu tez çalışmasında fotoğrafın genel olarak tarihinden, Osmanlı Devleti'ne girdiği süreçten ve Osmanlı Devleti sınırlarında fotoğrafçılık yapmış sanatçılardan bahsedildikten sonra fotoğrafın kaynak değeri üzerinde durulacak ve Osmanlı Devleti'nde resmi işlemlerde fotoğrafın belge niteliği taşıyıp taşımadığı sorgulanacak, nihai olarak fotoğrafın kullanım amaçları belirlenecektir.

Sürdürdüğüm bu çalışmamın sonuca ulaşmasında katkılarından dolayı; tez danışmanım Doç. Dr. Hasan Basri ÖCALAN'a, tezin başlangıç ve geliştirilmesi aşamasında karşılaşılan problemlerin aşılmasında yardımlarını eksik etmeyen hocam Prof. Dr. Cafer ÇİFTÇİ ve ayrıca bu çalışmaya katkı sağlayan ve yardımını esirgemeyen Arş. Gör. Yusuf Ziya KARAASLAN ve isimlerini saymadığım, bugüne ulaşmamda emeği olan tüm hocalarıma teşekkür ederim. Elbette maddi manevi desteklerini hiç bir zaman esirgemeyen sevgili eşim ve aileme de çok büyük bir teşekkür borçluyum.

Fatih ÖNEN

Bursa - 2016

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	III
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
ÖNSÖZ	VII
KISALTMALAR	XI
FOTOĞRAFLAR	XII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM TARİHSEL ARKA PLAN

1. FOTOĞRAFÇILIĞIN TARİHSEL GELİŞİMİ	5
1.1. Görüntüyü Dondurma İhtiyacı ve Geliştirilen Fotoğraf Makineleri	5
1.2. Negatifin Bulunuşu ile Gelen Kolaylık	14
1.3. Collodion Yönteminin Bulunması	16
1.4. Autochrome ve Fotoğrafa Rengin Gelmesi	19
1.5. Stereoscope/Üç Boyutlu Görüntü	20
2. ORYANTALİZM MODASI	20
3. GEZİ KOŞULLARININ GELİŞMESİ İLE ORTAYA ÇIKAN İLK GEZGİN FOTOĞRAFÇILAR	26

İKİNCİ BÖLÜM OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFÇILIK

1. İSLÂM DİNİNDE RESİM VE FOTOĞRAF ANLAYIŞI	30
2. OSMANLI DEVLETİ'NDE DİNİ ZİHİN YAPISI AÇISINDAN TASVİRE BAKIŞ VE İLK FOTOĞRAFÇILARIN AZINLIKLARIN İÇİNDEN ÇIKMASI	33
2.1. Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafçılığın Yayılmasında Ermenilerin Rolü ve Bu Durumun Doğurduğu Etkiler	34
3. ONDOKUZUNCU YÜZYILDA OSMANLI PADİŞAHLARININ ZİHİN DÜNYALARINDA DEĞİŞİM	38
3.1. Fotoğrafçılığın Gelişmesinde II. Abdülhamid'in Rolü	45
4. OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFÇILIĞIN İLK YILLARI	48
4.1. Fotoğrafçılığın Başladığı Yer: Beyoğlu (Péra)	49
4.2. İlk Yerli Stüdyo	52
4.3. Çevre Fotoğrafçılığı	53
4.4. Sosyal Yaşam Fotoğrafçılığı	54
4.5. Savaş ve Haber Fotoğrafçılığı	54
4.5.1. Basında Resim ve Fotoğrafın Kullanılması	55
4.5.2. Osmanlı Dergilerinde Fotoğraf Yarışmaları ve Amatör Fotoğrafçılığın Başlaması	56
4.5.3. Basında Fotoğraf İhtiyacını Karşılamanın Fotoğrafçılar ve Stüdyolar	57

4.6. Saray Fotoğrafçılığı	59
4.7. Asker Fotoğrafçılar	61
5. OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFÇILAR VE BİYOGRAFİLERİ	62
5.1. James Robertson (1813-1888) - Felice Beato (1825-1903)	65
5.2. Basile Kargopoulo	66
5.3. Ernest Edouardo de Caranza	67
5.4. Rabach	68
5.5. Pascal Sébah (1823-1886) ve Policarpe Joaillier (1848-1904)	68
5.5.1. Fotoğrafta Oryantalizm ve Pascal Sebah	70
5.6. Abdullah Frères (Biraderler) [Viçen 1820-1902, Hovsep 1830-1908, Kevork 1839-1918]	70
5.6.1. Kökleri	70
5.6.2. Viçen, Hovsep ve Kevork Kardeşler	71
5.6.3. Abdullah Biraderler'in Fotoğraf Stüdyosu	72
5.6.4. Saray Fotoğrafçısı Abdullah Biraderler	74
5.6.5. Abdullah Biraderlerin Saray Fotoğrafçılığından Uzaklaştırılmaları	78
5.6.6. Ünlülerin Fotoğrafçısı: Abdullah Biraderler	78
5.6.7. Abdullah Biraderler Mısır'da	79
5.6.8. Abdullah Biraderler'e İtibarlarının İadesi	80
5.6.9. Abdullah Biraderler Döneminin Sona Ermesi	84
5.7. Nikolai Andreomenos (1850-1929)	84
5.8. Guillaume Berggren (1835-1920)	85
5.9. Louis Saboungi (1838-?) - Georges Saboungi	87
5.10. Gülmez Frères (Biraderler)	87
5.11. Bogos Tarkulyan (?-1940)	88
5.12. George Lionda	89
5.13. Karakaşyan Kardeşler	89
5.14. Garabed Pabuççuyan (Nadir Fotoğrafhanesi)	90
5.15. Theodor Vafiadis	90
5.16. Arthur Fruchtermann	91
5.17. Yüzbaşı Hüsnü Bey (1844-1896)	92
5.18. Servili Ahmed Emin (1845-1892)	93
5.19. Üsküdarlı Ali Sami (1867-1937)	93
5.20. Kolağası Mehmed Hüsnü (1861-?)	94
5.21. Bahriyeli Ali Sami (1866-1936)	94
5.22. Fahreddin Türkkân Paşa (1868-1948)	96
5.23. Ali Sami Aközer (1866-1936)	97
5.24. Aşil Samancı (1870-1942)	97
5.25. Üsküdarlı Hasan Rıza (1864-?)	98
5.26. Kenan Paşa (1855-?)	98
5.27. Talha Ebüzziya (1880-1921) Velid Ebüzziya (1882-1945)	98
5.28. Rahmizade Bahaeddin Bediz (1875-1951)	100
5.29. Arif Hikmet Koyunoğlu (1888-1982)	100
5.30. Burhan Felek (1895-1982)	101
5.31. Miralay Ali Rıza (1850-1907)	101
5.32. Ressam Hüseyin Zekai (1860-1919)	102
5.33. Garabed Kirkor Solakyan	102
5.34. Hasan Behçet (1886-1958): İlk Türk Stüdyo Fotoğrafçısı	103

5.35. Foto Ender	103
------------------------	-----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFIN TEMSİL, KAYNAK VE BELGE
DEĞERİ

1. FOTOĞRAFLARIN TARİHSEL KAYNAK VE BELGE DEĞERİ	105
2. OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFIN GÖZETİM, TANITIM VE TEMSİL GÜCÜ OLARAK KULLANILMASI.....	112
3. OSMANLI DEVLETİ'NDE TANITIM VE TEMSİL GÜCÜ OLARAK ABDÜLHAMİD'İN YILDIZ ALBÜMLERİNİN OLUŞTURULMASI.....	124
4. OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFIN RESMİ BELGE OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ.....	136
SONUÇ	143
KAYNAKÇA.....	146
EKLER	150
ÖZGEÇMİŞ	167

KISALTMALAR

Bibliyografik Bilgiler	Türkçe
Adı Geçen Eser	a.g.e.
Adı Geçen Makale	a.g.m.
Adı Geçen Tez	a.g.tz.
Bakınız	Bkz.
Başbakanlık Osmanlı Arşivi	BOA.
Bâb-ı Âlî Evrak Odası Evrakı	BEO.
Cilt	C.
Çeviren	Çev.
Dâhiliye Nezâreti Tesrî-i Muamelât ve Islahat Komisyonu Evrakı	DH.TMIK.M.
Derleyen	Der.
Dâhiliye Nezâreti İdari Kısım Evrakı	DH.İD.
Dâhiliye Nezâreti İdâre-i Umûmiye Evrak	DH.İ.U.M.
Dâhiliye Nezâreti Mektubî Kalemî Evrakı	DH.MKT.
Dâhiliye Nezâreti Tesrî-i Muamelât ve Islahat Komisyonu Evrakı	DH.TMIK.M.
Editör	Ed.
Hicrî	H.
Hazırlayan	Haz.
İrâde Dâhiliye Evrakı	İ.DH.
Miladî	M.
Maarif Nezâreti Mektubî Kalemî	MF.MKT.
Numara	No.
Sadâret Mektubî Kalemî Evrakı	A.MKT.MHM
Sayfa	s.
Sayfadan Sayfaya	ss.
Sayı	S.
Şura-yı Devlet Evrakı	ŞD.MLK.MRF.
Ve Diğerleri	v.dğr.
Volume	Vol.
Yayına Hazırlayan	Yay. Haz.
Yıldız Sadâret Hususî Maruzât Evrakı	Y.A.HUS.
Yeni Harflere Aktaran	Y. H. Akt.
Yıldız Mütenevvi Maruz	Y.MTV.
Yıldız Perakende Evrakı Hariciye Nezâreti Maruzatı Evrakı	Y.PRK.HR.
Yıldız Perakende Evrakı Evrakı Yaveran ve Maiyyet-i Seniyye Erkân-ı Harbiye Dairesi Evrakı	Y.PRK.MYD.
Yıldız Perakende Evrakı Maliye Nezâreti Maruzatı Evrakı	Y.PRK.ML.
Zabtiye Nezâreti Evrakı	ZB.

FOTOĞRAFLAR

Fotoğraf	Konu	Sayfa
Fotoğraf 1.1.	Karanlık odanın duvarındaki delikten ışığın girmesiyle oluşan görüntü .	6
Fotoğraf 1.2.	Karanlık odaya giren ışık ve çizimin yapılışı.	6
Fotoğraf 1.3.	Camera Obscura'nın önüne takılan mercek, ve görüntünün ayna ile dışarıdan düz olarak izlenebilmesi.	8
Fotoğraf 1.4.	Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833).	9
Fotoğraf 1.5.	Louis Daguerre (1787-1851).	9
Fotoğraf 1.6.	Henry Fox Talbot (1800-1877).	10
Fotoğraf 1.7.	1826 yılında Nicephore Niepce'in evinin penceresinden yakalamayı başardığı görüntü.	11
Fotoğraf 1.8.	Louis Daguerre tarafından 1839 yılında bulunan ilk basit karanlık oda (Camera Obscura) Daguerretype.	12
Fotoğraf 1.9.	Paris'te Temple Bulvarında Louis Daguerre tarafından 1838'de çekilen insana ait ilk fotoğraf.	13
Fotoğraf 1.10.	1850 yılında kullanılan Daguerreotype Kamera.	15
Fotoğraf 1.11.	1888 yılında George Eastman tarafından üretilen ilk fotoğraf makinesi.	19
Fotoğraf 2.1.	II. Abdülhamid'in af kapsamına katmak üzere fotoğraflarını çektiği tutuklulardan: Meşhur eşkıyalardan olup, idam cezasına çarptırılmış Ali oğlu Mustafa. 1900.	46
Fotoğraf 2.2.	Sigmund Weinberg'e ait bir kart-visit.	58
Fotoğraf 2.3.	Sultanahmet Camii. Frank Mason Good, albümin baskı, 1871.	64
Fotoğraf 2.4.	Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası altında Basile Kargopoulo'nun stüdyo kartı arkası. 13.4 x 21.8 cm.1860.	67
Fotoğraf 2.5.	Viçen (1820-1902)	72
Fotoğraf 2.6.	Hovsep (1830-1908)	72
Fotoğraf 2.7.	Kevork (1839-1918)	72
Fotoğraf 2.8.	Abdullah Biraderlerin Sultan Fotoğrafçısı Olduktan Sonraki Stüdyo Kartlarından biri.	77
Fotoğraf 2.9.	Abdullah Biraderlerin Sultan Fotoğrafçısı Olduktan Sonraki Stüdyo Kartlarına örnek. (1869)	81
Fotoğraf 2.10.	Abdullah Biraderlerin Sultan Fotoğrafçısı Olduktan Sonraki Stüdyo Kartlarına örnek. (1869)	81
Fotoğraf 2.11.	Ebüzziya Tevfik Bey tarafından düzenlenen ve Ebüzziya Matbaası'nda basılan Abdullahlar'a ait olan antetli kağıt.	83
Fotoğraf 2.12.	1881 yılında L'Indicateur Ottoman Annuaire-Almanach du Commerce'de yayınlanan G. Berggren'in ilanı.	86
Fotoğraf 2.13.	Mebadi-i Usul-ü Fotoğrafya- İstefan Matbaası, İstanbul1893.	96

Fotoğraf 3.1.	İşkodralı Hoca ve Papaz (1873).	114
Fotoğraf 3.2.	Mostarlı Erkek, Bosnalı Burjuva, Bosnalı Kadın (1873).	114
Fotoğraf 3.3.	Mekke'li Ulema, Mekke yerlisi, Mekke Şerifi'nin Korucusu (1873).	114
Fotoğraf 3.4.	Harbiye Topçu Sınıfı Öğrencileri (1880-1893).	115
Fotoğraf 3.5.	Askeri Lise Öğrencileri (1888-1893).	115
Fotoğraf 3.6.	Tophane İç Görüntüsü (1880-1893).	115
Fotoğraf 3.7.	Tophane Dış Görüntüsü (1880-1893).	115
Fotoğraf 3.8.	Sultan Selim Camii'nden Haliç Görüntüsü (1880-1893).	116
Fotoğraf 3.9.	Bursa Yeşil Camii'den Yüksek Kesit (1880-1893).	116
Fotoğraf 3.10.	Harbiye Öğrencileri Kılıç Taliminde, (1880-1893).	116
Fotoğraf 3.11.	Hasköy Kadın Hastanesi Tüberküloz Koğuşu (1880-1893).	116
Fotoğraf 3.12.	İstanbul hapishanelerinin sıhhi durumu, mevcutları Avrupa'daki mahpusların durumu, hapishane hastahanelerinin durumu ile numune fotoğraflar.	117
Fotoğraf 3.13.	İstanbul hapishanelerinin sıhhi durumu, mevcutları Avrupa'daki mahpusların durumu, hapishane hastahanelerinin durumu ile numune fotoğraflar.	117
Fotoğraf 3.14.	İstanbul hapishanelerinin sıhhi durumu, mevcutları Avrupa'daki mahpusların durumu, hapishane hastahanelerinin durumu ile numune fotoğraflar.	117
Fotoğraf 3.15.	İstanbul hapishanelerinin sıhhi durumu, mevcutları Avrupa'daki mahpusların durumu, hapishane hastahanelerinin durumu ile numune fotoğraflar.	117
Fotoğraf 3.16.	İstanbul hapishanelerinin sıhhi durumu, mevcutları Avrupa'daki mahpusların durumu, hapishane hastahanelerinin durumu ile numune fotoğraflar.	117
Fotoğraf 3.17.	İstanbul hapishanelerinin sıhhi durumu, mevcutları Avrupa'daki mahpusların durumu, hapishane hastahanelerinin durumu ile numune fotoğraflar.	117
Fotoğraf 3.18.	Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarını içeren albüm.	118
Fotoğraf 3.19.	Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarının içeren albüm.	118
Fotoğraf 3.20.	Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarının içeren albüm.	118
Fotoğraf 3.21.	Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarının içeren albüm.	118
Fotoğraf 3.22.	Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarının içeren albüm.	119
Fotoğraf 3.23.	Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarının içeren albüm.	119
Fotoğraf 3.24.	Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarının içeren albüm.	119
Fotoğraf 3.25.	Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarının içeren albüm.	119

Fotoğraf 3.26.	Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarının içeren albüm kapağı.	120
Fotoğraf 3.27.	Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarının içeren albüm kapağı.	120
Fotoğraf 3.28.	Askeri Bir Binaya Ait fotoğraf.	120
Fotoğraf 3.29.	Mekteb-i Tıbbiye Öğrencileri Kadavra ile Derste. (1890).	121
Fotoğraf 3.30.	Ayasofya İç Çekimi. (1880).	121
Fotoğraf 3.31.	Taşkışla'dan Maçka'ya Bakış. (1880).	122
Fotoğraf 3.32.	Galata Kulesi. (1880).	122
Fotoğraf 3.33.	Hamidiye Camii - II.Abdülhamid Han Cuma Selamlığında.	126
Fotoğraf 3.34.	Üftade Camii ve Türbesi Üzerinden Uludağ - Bursa	127
Fotoğraf 3.35.	Muradiye ve Ahşap Evler - Bursa-1891	127
Fotoğraf 3.36.	Çarşılı Köprü - Bursa-1894	128
Fotoğraf 3.37.	Setbaşı Köprüsü - Bursa	128
Fotoğraf 3.38.	Ulu Camii - Bursa-1894	129
Fotoğraf 3.39.	Bursa Ulucamii Minber ve Mihrabının iki farklı açıdan çekilmiş fotoğrafı. - 1893	129
Fotoğraf 3.40.	Bursa Ulucamii'nin Kündekarî Tekniğiyle Yapılmış Minberi.	130
Fotoğraf 3.41.	Sultan II. Abdülhamid Tarafından 1905 yılında Tamamen Yenilenen Bursa Orhan Camii Açılış Merasimi.	130
Fotoğraf 3.42.	Hûdavendigâr Camii ve Türbesinin Uludağ Yamaçlarından Çekilmiş Fotoğrafı - Bursa-1894.	131
Fotoğraf 3.43.	II. Abdülhamid Döneminde Yaptırılan Bursa Gurebâ Hastanesi.	131
Fotoğraf 3.44.	İpekçiliği Geliştirmek İçin Kurulan İpekçilik Mektebi - Bursa-1894.	132
Fotoğraf 3.45.	Sultan Abdülmecid Tarafından yaptırılan Hünkâr Köşkü - Bursa-1886.	132
Fotoğraf 3.46.	Hamidiye Caddesi'nde Yeni Açılan Karakol Binası Önünde Nöbet Tutan Polisler - Bursa-1905.	133
Fotoğraf 3.47.	Bursa'da Köylüler-1894.	133
Fotoğraf 3.48.	Komitacılar Ait Manastırda Çekilen Fotoğraf.	139
Fotoğraf 3.49.	Kırım Savaşı, Bir Köyden Görünüm-1855.	140
Fotoğraf 3.50.	Kırım Savaşı, Askeri Birlikler-1855.	140
Fotoğraf 3.51.	Kırım Savaşı, Askerler ve Köylüler-1855.	141
Fotoğraf 3.52.	Kırım Savaşı, Bombardıman Altında Kalmış Cesetler-1855.	141
Fotoğraf 3.53.	Roger Fenton ve Fotoğraf Karavanı,Kırım Savaşı-1855.	142

GİRİŞ

19. yüzyıldaki Sanayi Devrimi sonucu değişen dünya ile birlikte ülkelerin ve insanların önünde yeni bir ufuk açıldı. Sanayi Devrimi ile yapılan keşiflerin insan hayatını kolaylaştırıp, ulaşım araçlarının mesafeleri kısaltması sosyal yaşamda değişmelere neden oldu. 1838 yılında keşfedilen fotoğraf, teknoloji olarak tren, buharlı vapur, fabrikalar gibi modernizmle birebir eşleştirilebilecek teknolojilerden biriydi. 19. yüzyıl Batı'nın Şark'a ilgisinin arttığı, Şark'ı betimleyerek ve inceleyerek kendini tanımlamaya çalıştığı bir dönemdi. Özellikle Avrupa'da açılan fuarlar ve burada sergilenen doğu toplumları çoğunlukta olmak üzere, farklı kültürlerle ait çeşitli kıyafetler, mimari-sanat eserleri ve özellikle fotoğraflar aracılığıyla insanların ilgilerinin yeni kültürlerle çekilmesi, insanlarda merak uyandırmış, bu da farklı ülkelere gezi amaçlı seyahat etme olgusunu ortaya çıkarmıştı. Bu ilişkilerin içinde egzotik ve oryantal bir deneyim arayan romantik bir Batılı için İstanbul, önemli bir seyahat istikameti idi.

İstanbul'a yapılan karadan ilk toplu turistik seyahat, Orient Express'in 1883 yılındaki seferiyle başladı ve Orient Express doğuya seyahatin bir simgesi haline geldi. Fotoğrafın Doğu'da yayılmasına maceraperestler, yazarlar, arkeolojik kalıntılarla ilgilenenler, ressam, mimarlar öncülük etti. Jean-Leon Gerome, William Holman Hunt ve Horace Vernet gibi "oryentalist" olarak tabir edilen ressamlar Batı'da Şark'ın görüntüsünü oluşturuyordu. 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'u görüntüleyen gezgin fotoğrafçılar ve İstanbul'a yerleşen yabancı fotoğrafçılar onlardan önce gelen ressamlarla birlikte kentin metalaşacak ve mitleşecek görüntülerini tanımladılar.

Bugünkü Türkiye topraklarının ilk fotoğrafları, Fransız Frederick Goupil Fesquet tarafından İzmir'de 4 Şubat 1840'da çekildi. Ve gezginlerle başlayan fotoğraf serüveni, yerli stüdyoların açılmasıyla daha da gelişti. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul, dünya fotoğrafında söz sahibi şehirlerden biri olmuştu.

Osmanlı topraklarındaki nüfusun çoğunluğunu bildiği üzere Müslüman halk oluşturmaktaydı. Ancak Müslüman halk, İslâm dininde var olan tasvir yasağından ve fotoğrafçılığı bir meslek olarak yetersiz ve yersiz bir uğraş olduğunu düşündüğünden dolayı ilk başlarda fotoğrafa önyargılıydı ve fotoğraftan uzak durdu. Osmanlı, geniş toprakları içinde, Rum, Ermeni, Karadağlı, Gürcü, Mısırlı, Yahudi, Arap, Arnavut, Sırp,

Çerkez gibi değişik grupları içine alan bir milletler ve dinler topluluğuydu. Osmanlı Devleti'nde, azınlıklar pek çok iş sektöründe söz sahibiydiler. Özellikle Ermeniler ve Rumlar çoğu iş dalında başı çekmekteydiler. Kendi dillerinde eğitim yapan okulları, kiliseleri, hastaneleri, hayır dernekleri, gündelik gazeteleri vardı. Tarımla uğraşanları, bankerleri, tüccarları, tabipleri; avukatlık, mühendislik, kimyagerlik, eczacılık, armatörlük, bakkallık gibi alanlarda çalışanları vardı. Bu meslekleri icra eden Ermeni ve Rumlar, çoğunlukla esnaflık ve çiftçilikle uğraşan veya devlet memuru olan Müslüman halka göre maddi olarak oldukça iyi durumdaydılar ve yeni mesleklere daha açık bir pozisyondaydılar. Müslüman halkın da fotoğrafa karşı önyargılı ve çekimser yaklaşması sonucunda bu konuda Ermeniler ve Rumlar bu boşluğu fazlasıyla doldurdular, icra ettikleri mesleklerde, kimyagerlik, ressamlık ve gravürçülük gibi fotoğrafçılığa yakın meslekler olunca hem el yatkınlığı hem de ham madde sağlama açısından sıkıntı yaşamadılar ve böylece Osmanlı Devleti'nde ilk fotoğrafçılar, Ermeniler ve Rumlar'dan çıkmış ve ilk fotoğraf stüdyoları da onlar tarafından açılmış oldu.

Osmanlı Devleti'nde ilk stüdyo, gezgin fotoğrafçı olarak İstanbul'a gelen bir Levanten olan İtalyan Carlo Naya (1816-1882) tarafından 1845 yılında Beyoğlu'nda Doğruyol'da, Rusya Sefareti karşısındaki dükkânda açılmıştı. Bundan hemen önce Fransız asıllı Kompa, 1842 yılında İstanbul'da Beyoğlu Belle Vue'de dolaşarak, gün ışığında portreler ve İstanbul manzaraları üzerine çalışmıştı. Rum asıllı Basile Kargopoulo ise 1850'de Pera'da ilk yerleşik stüdyoyu açan kişi oldu. Dış çekimleri başarıyla gerçekleştiren Kargopoulo'un asıl ünü stüdyo çekimlerindeydi. Stüdyosunda, müşterilerin kıyafetlerini değiştirip çeşitli pozlarda fotoğraf çektirebilmeleri için çok geniş bir gardırobu bulunuyordu. Kargopoulo, başarılı çalışmaları nedeniyle de Sultan Abdülmecid'den "*Padişah Hazretleri'nin Fotoğrafçısı*" unvanını almıştı. Daha sonraki ünlü fotoğrafhaneler de, ülkenin bu batılı anlayışa en yakın yeri olan Granderue de Péra'da yerlerini aldılar. Pascal Sébah'ın, 1857 yılında Péra Postacılar caddesinde açtığı "El Chark" fotoğraf stüdyosu da bunlardan biriydi. Osmanlı Devleti'nde fotoğrafçılığa damga vuran ve ünleri yurt dışında dahi duyulan fotoğraf stüdyosu ise Ermeni üç kardeşin ortaklığıyla kurulan Abdullah Biraderler isimli stüdyoydu. İlk yıllarda tamamen Ermeniler'in elinde olan fotoğrafçılık, II. Abdülhamid dönemiyle birlikte özellikle askeri okullarda ilgili bölümlerden yetişen subaylar sayesinde Türkler tarafından da icra edilmeye başlanmıştır.

Fotoğraflar, çekildiği yer, zaman ve mekân açısından ve çeken kişinin objektifliğiyle de doğru orantılı olarak tarihsel birer belge olarak nitelik kazanabilmektedirler. Bu nitelikteki fotoğraflar doğru yöntemlerle okunduğunda yazılı kaynakların yanında somut birer destekleyici belge olarak geçmişe ışık tutmada önemli rol oynayabilirler.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Tetkik eserlerden yararlanılarak hazırlanan birinci bölümde, fotoğraf makinesinin icadı ve ilk fotoğraf denemeleri, tarihsel arka planı, fotoğraf ve fotoğrafçılığın ortaya çıktıktan hemen sonraki gelişim evreleri, teknik açıdan yaşanan gelişmeler, sanayi devrimi ile ortaya çıkan gezginler ve oryantalizm modasıyla Batılıların, Doğu'ya duyulan merak sonucu İstanbul başta olmak üzere Osmanlı Devleti'ne yaptıkları seyahatler incelenmiştir. İkinci bölümdeyse, tetkik eserlerin yanında arşiv belgeleri ve dönemin fotoğrafları gibi birinci el kaynaklar da kullanılmıştır. Bu bölümde İslâm dininde resim ve fotoğrafın konumu, Osmanlı Devleti'nin zihin yapısı ve dini inanç bağlamında fotoğrafa bakışı, Osmanlı Devleti'nin fotoğrafçılıkla tanışması, Osmanlı Devleti'ndeki azınlıklar ve ilk fotoğrafçıların azınlıklar içinden çıkması, fotoğrafçılığın saray tarafından desteklenme ve yaygınlaşma süreci, Osmanlı sınırlarında var olan fotoğrafçılar ve önde gelen fotoğrafçıların biyografileriyle ilgili bilgilere yer verilmiştir. Birinci el kaynakların ağırlık kazandığı ve tetkik eserlerle de desteklenen üçüncü ve son bölümde ise, tarih araştırmalarında fotoğraf kullanımı, kanıta dayalı tarih araştırmalarında fotoğrafın bir belge olarak kullanılması ve Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın temsil, tanıtım, resmi belge ve kanıt olarak işlevselliği üzerinde durulmuş ve konular örnek fotoğraflarla zenginleştirilmiştir.

Bu çalışmanın temel hedefi, bahsedilen mevcut kaynaklar çerçevesinde Osmanlı Devleti'nde fotoğrafçılığın gelişim aşamalarını incelemek ve açıklamanın yanında, Osmanlı'da fotoğrafçılığın ilk yıllarının Ermeniler'in elinde gelişmesi ve şekillenmesinin olumlu ve olumsuz taraflarını da ortaya koyabilmektir. Bunun haricinde fotoğrafın tarihi bir belge olarak kullanılabilme hususu irdelenmiştir. Belge olarak kullanılacak fotoğrafların tarafsız ve objektif olması, çeken kişinin art niyetli olup olmamasıyla da doğru orantılıdır. Bu da fotoğrafların doğru okunup anlaşılabilmesi için hayati önem teşkil etmektedir. Fotoğrafların yakın geçmişi daha iyi anlayabilmek adına yanlış izlenim vermeden tarihi birer belge olarak doğru okunması için yol göstermeye yardımcı olmak araştırmanın bir diğer hedefidir.

Bu tez de, fotoğrafçılığın Osmanlı Devleti'ne gayrimüslim azınlıklar tarafından getirildiğı, yaygınlaştırıldığı ve Osmanlı Devleti'nde fotoğraftan, kanıtlama, gözetleme, tedbir alma ve temsil etme bağlamında somut birer resmi belge olarak istifade edildiğı varsayımı öne sürölmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL ARKA PLAN

1. FOTOĞRAFÇILIĞIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Mağara duvarlarına çizilen ilk resimler, insanların; yaşadıkları zamanı ve mekânı belgeleme duygusunu ortaya koymakta, gördüklerini kalıcı hale getirme isteğine ilk örnekler olarak kabul edebileceğimiz Mısır'daki mezar freskleri ve günümüze kadar ulaşan mağara resimleri de bize çağlarından bilgi aktarmaktadırlar.

Bulunuşunun dünyaya duyurulduğu 1839 yılına gelinceye kadar fotoğraf, M.Ö. 4. yüzyıldan başlayarak optik, teknik ve kimyasal pek çok aşamadan geçti. Fotoğrafın tarihine baktığımızda, bu geçmiş onun bir rastlantı sonucu değil, bir gereksinim sonucu ortaya çıktığını gösterir. Fotoğraf, 1800'lü yılların ortalarında, ışığı ve ışığa karşı duyarlı bir yüzeyi kullanarak nesnelerin görüntülerini yüzey üzerine kaydederek sabitleme tekniği idi.

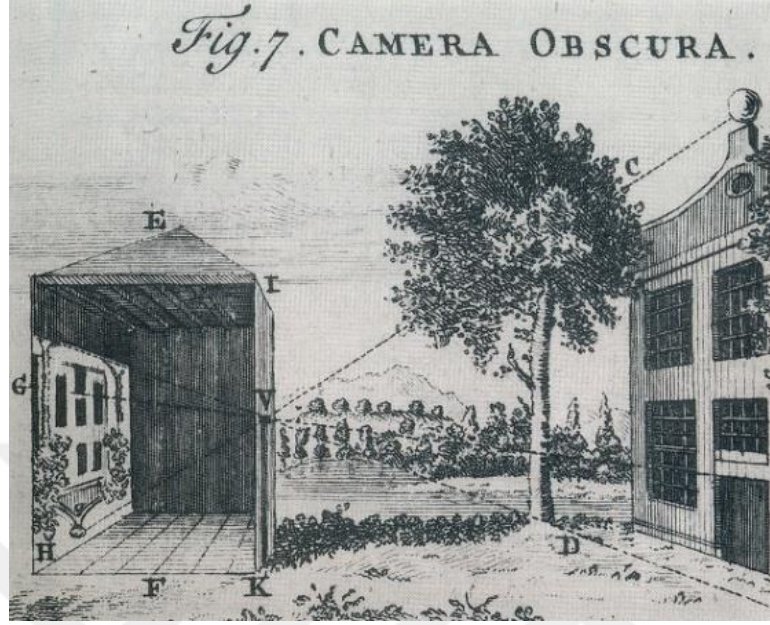
Günümüzde adeta büyük bir sanayi dalına dönüşen fotoğraf, 19. yüzyılın en dikkat çeken buluşlarından birisidir. Fotoğraf, tekniği açısından fizik ve kimya bilimleri ile ilgilidir. Fotoğrafın bulunuşuna ve gelişimine katkıda bulunan bilim adamları, iki tipte çalışmalar yapmışlardır. Bunlar, fotoğraf makineleri (mercekler) ve fotoğraf kimyasıdır.¹

1.1. Görüntüyü Dondurma İhtiyacı ve Geliştirilen Fotoğraf Makineleri

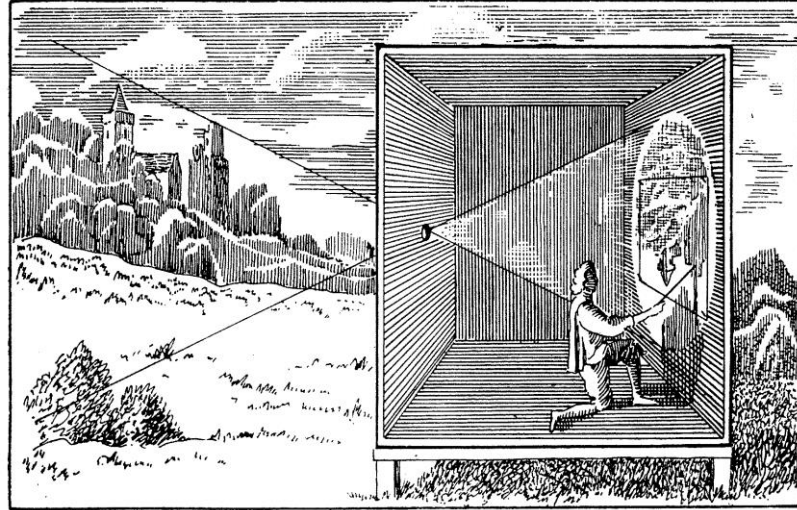
M.Ö. 4. yüzyılda, ilk kez Aristoteles'in bir yüzey üzerine görüntü düşürdüğü bilinmektedir. Bu yüzey karanlık bir odanın duvarıdır. Camera Obscura olarak adlandırılan bu ilkel kutunun çalışma şekli ise, karanlık bir odanın bir duvarına bir iğne deliği (pinhole) açıldığında dışarıdaki cisimlerin görüntüsünün deliğin karşısındaki duvara ters olarak düşmesi şeklindedir. Obscura'yı ilk kez 10. yüzyıl'da Arap bilim adamı (optikçi, matematikçi) İbnü'l Haysem, güneş tutulmasını izlemek için kullanmıştır. 1420'li yıllarda mimar, heykeltıraş ve matematikçi Filippo Brunelleschi aynı sistemden yola çıkarak, büyük bir karanlık oda içinde oluşan görüntünün çizimi ile perspektifi doğru olarak kullanma konusunda çalışmalar yapar. Gentile de Fabriano, 1423'de karanlık odanın

¹ Özer KANBUROĞLU, *A'dan Z'ye Fotoğraf*, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s. 21.

yansıyan ışığından yararlanarak, Camera Obscura'yı renkli çizimlerinde araç olarak kullanır.²



Fotoğraf 1.1. Karanlık odanın duvarındaki ışığın girmesiyle oluşan görüntü



Fotoğraf 1.2. Karanlık odaya girendikten ışık ve çizimin yapılması.

Karanlık kutu olarak adlandırılan Camera Obscura'nın önüne optik takılması ilk kez, 1550'de Girolamo Cardano tarafından uygulanmıştır. Cardano, Camera Obscura'nın

²KANBUROĞLU, a.g.e., s. 22.

önüne konulacak bir mercekten daha parlak ve net bir görüntü elde edilebileceğini göstererek bir ilki gerçekleştirmiştir. Cardano'nun bu önemli çalışmasından sonraki yıllarda, Venedikli Daniello Barbaro, Camera Obscura'nın önüne ikinci bir dış büküyen mercek koyarak daha iyi bir görüntü elde eder. 1558'de yine İtalyan, Giovanni Battista Della Porta çift mercek yanında odanın büyüklüğünün de hesaplanması gerektiğini belirtir ve daha net görüntü ile çalışma yöntemleri verir.³

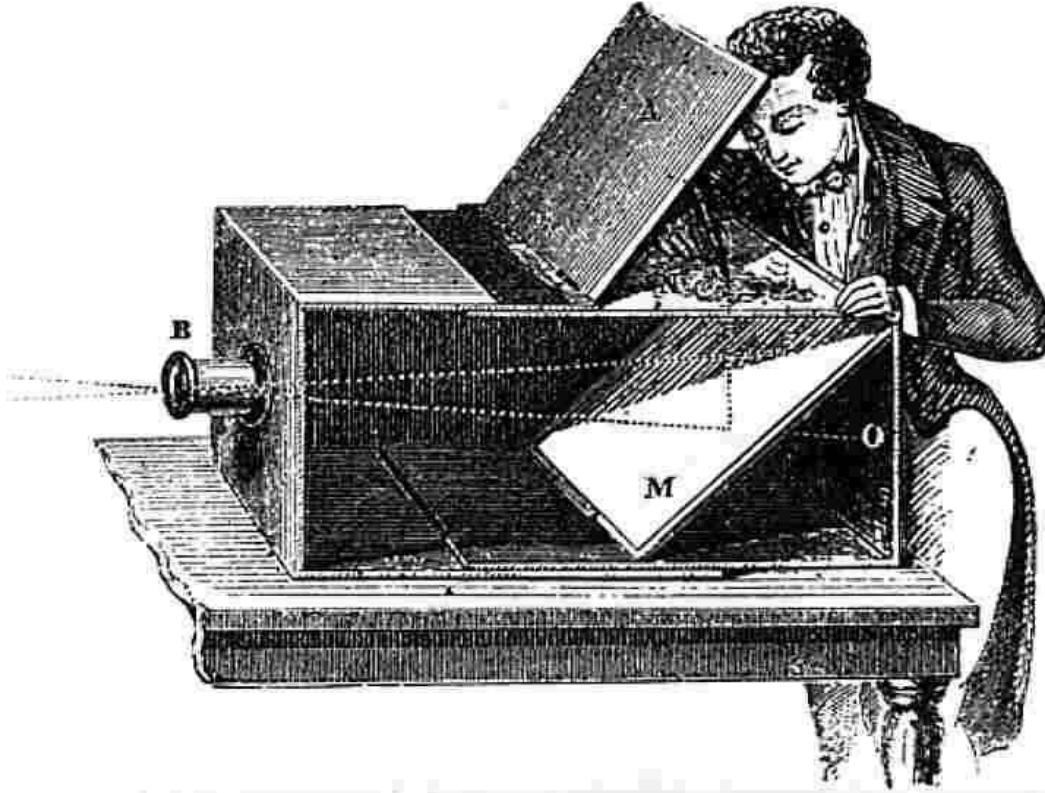
Karanlık kutu mercekten birleştikten sonra hızla yaygınlaştı, özellikle taşınabilir karanlık kutular sanatçılar tarafından çok kullanıldı. Ressamlar, resmetmek istedikleri doğa manzaraları için karanlık kutudan yararlandılar. Sanatçı resmetmek istediği konuya karanlık kutuyu yönlendiriyor ve konunun görüntüsünü merceğin karşısındaki buzlu cam üzerine kolaylıkla görüyordu. Camın üstüne koyduğu kağıtlarda görüntüyü kopya ediyordu.⁴

1604'de Johannes Kepler, daha sonraki fotoğraf makinelerinde çok kullanılan aynadaki yansıma kuralını bulur. 1620 yılında da tarlaya kurduğu siyah çadırda, aynı Camera Obscura sistemini uygulayarak, aynalarla yansıttığı görüntüyü bir tabla üzerine düşürerek çizimlerini yapar. Zamanla Camera Obscura'lar küçültülerek taşınabilir duruma getirilir. Artık çizimler bu araçların üzerinden bakılarak yapılabilmektedir. 1685 yılında Alman Johann Zahn, ilk refleks Camera Obscura'ları hazırlar. Merceklerin karşısına, kutunun içine 45 derecelik bir açıda yerleştirilen aynalarla, kutunun üzerindeki buzlu cama yansıtılan görüntü dışarıdan izlenebilir duruma gelir. Artık görüntü ters değil düzdür.⁵

³KANBUROĞLU, a.g.e., s. 23.

⁴Levend KILIÇ, *Fotoğrafa Başlarken*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, s. 14.

⁵Engin ÇİZGEN, *Türkiye'de Fotoğraf*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 11.



Fotoğraf 1.3. Camera Obscura'nın önüne takılan mercek, ve görüntünün ayna ile dışarıdan düz olarak izlenebilmesi.

Tüm bu çalışmalar aslında yalnızca görüntüyü yansıtabilme ve çizimle elde edebilme özelliği taşımaktadır. Henüz görüntü, bir yüzey üzerinde kalıcı duruma gelememektedir. Bu görüntülerin kalıcı hale gelmesi ise fotoğraf kimyasındaki gelişmeler ile mümkün olacaktır.

19. yüzyılın ikinci çeyreğinden başlayarak, fotoğraf kimyasında önemli gelişmeler olmuştur. Bir görüntüyü, kalıcı bir biçimde yüzeye monte etme fikri gelişmeye ve uygulamaya konulmaya başlanmıştır. Görüntünün bir yüzey üzerinde fotoğrafik yoldan kalıcı biçimde saptanması, yani gerçek anlamda fotoğraf, başta Fransız Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833), Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) ve İngiliz William Henry Fox Talbot (1800-1877) olmak üzere birçok kişinin çalışmalar sonucunda gerçekleşebilmiştir.⁶

⁶KANBUROĞLU, a.g.e., s. 25.



Fotoğraf 1.4. Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833)



Fotoğraf 1.5. Louis Daguerre (1787-1851)



Fotoğraf 1.6. Henry Fox Talbot (1800-1877)

Arap bilgini İbnü'l Haysem'den İtalyan Leonardo da Vinci'ye (1452-1519), oradan da on dokuzuncu yüzyılın ortalarına uzanan görüntüyü elde etme çabalarının temelinde, kuşkusuz unutmamak ve unutulmamak arzusu ve duygusu gizliydi. Bu duyguyu körükleyense, kimyasal ve teknik bazı çabaların, bunu olanaklı kılacağı ümidini vermesiydi. Görüntüyü dondurmak için yapılan çalışmalar başlangıcından beri, duygu ve düşüncelerin, anlatılmak istenenin ortaya dökülmesini sağlamak üzere bir araçtı. Asıl olan insandı, duyguları ve sınır tanımaz üretkenliğiydi.⁷

Karanlık kutunun sağladığı görüntüyü, yüzey üzerinde sabitleştirebilmek için, ışığa karşı duyarlı olan ve ışıktan etkilenerek tonu değişen bazı kimyasal maddelerle özellikle de gümüş nitrat ve gümüş klorür üzerinde daha detaylı çalışmalar gerekmiştir. Thomas Wedgwood (1771-1805) ilk kez ışığı kullanarak, yani pozlama yoluyla bir nesnenin görüntüsünü yüzey üzerine kayıt etmeyi başardı.⁸

Asırlar süren kimyasal ve teknik çabalar, 1826 yılında Fransa'nın Chalon-sur-Saone kentinde, Joseph Nicephore Niepce tarafından evinin penceresinden yakalamayı başardığı görüntüyle sonuçlandı. Niepce, ışığa karşı duyarlı kimyasal malzemeyi geliştirdi ve bu malzemeyi bir levha üzerine sürerek duyarlı yüzey elde etti. 1815 yılında duyarlı yüzeyi karanlık odada pozlandırma düşüncesini geliştirdi ve 1816 yılında ilk sonuçlarını aldı. Konunun koyu bölümlerini açık, açık bölümlerini de koyu olarak yüzey üzerine kayıt

⁷ Engin ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 8.

⁸KILIÇ, a.g.e., s. 17.

etmeyi başardı. Böylece Niepce, Wedgwood'tan habersiz karanlık kutuyu kullanarak görüntü kaydetmeyi başardı. Bu görüntü sonraki yıllarda fotoğrafçılıkta çok sık kullanılacak olan *negatif* görüntüydü. Niepce artık üç şeyi düşünüyordu: daha keskin bir görüntü elde edebilmek, renkleri de gösterebilmek ve görüntünün çok uzun zaman kalıcı olacağından emin olabilmek. Niepce bir taraftan, karanlık kutuya giren ışığı kontrol etmek için diyafram sistemini kullandı, öte yandan ise ışıktan etkilenerek ton değeri değişen yeni maddelerin peşine düştü ve *heliyografi* adlı karmaşık bir süreç kullandı. Elde edilenin keskinliği ve renkleri tartışılırdı. Ancak Niepce'in kalıcılık yönündeki dileği, daha bu ilk görüntü ile yerine gelmişti. 189 yıl sonra Teksas Üniversitesi kitaplığında hala durmaktadır.⁹



Fotoğraf 1.7. 1826 yılında Nicephore Niepce'in evinin penceresinden yakalamayı başardığı görüntü.

Niepce bu isteklerini yerine getirecek kadar yaşamadı. Niepce'in 1833'te ki ölümünden sonra, iş ortağı Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851), çalışmalarını onun araştırmaları üzerinde sürdürdü. Niepce, son zamanlarda üzeri gümüş kaplanmış bakır levhaların iyot buharına tutularak duyarlılaştırılması üzerine çalışıyordu, Daguerre, bu çalışmalara tek başına devam etti. 1835'te rastlantı sonucunda levha üzerindeki gizli

⁹KILIÇ, a.g.e., s. 19.

görüntünün cıva buharının etkisiyle görünür duruma geldiğini gözlemledi. Bu işlem önceki pozlandırma süresini %90 oranında azalttı. İki yıl sonra, görüntünün sodyum klorür ile sabitleştirilmesi yöntemini buldu. Daguerre'in elde ettiği sonuç şaşılacak derecede iyiydi. Görüntünün aydınlık ve karanlık alanlarında her türlü detay vardı ve konu kusursuz bir şekilde görülüyordu, pozlama süresi 8 saatten birkaç dakikaya düşmüştü, ayrıca uygulanan yöntem çok kolaydı.¹⁰



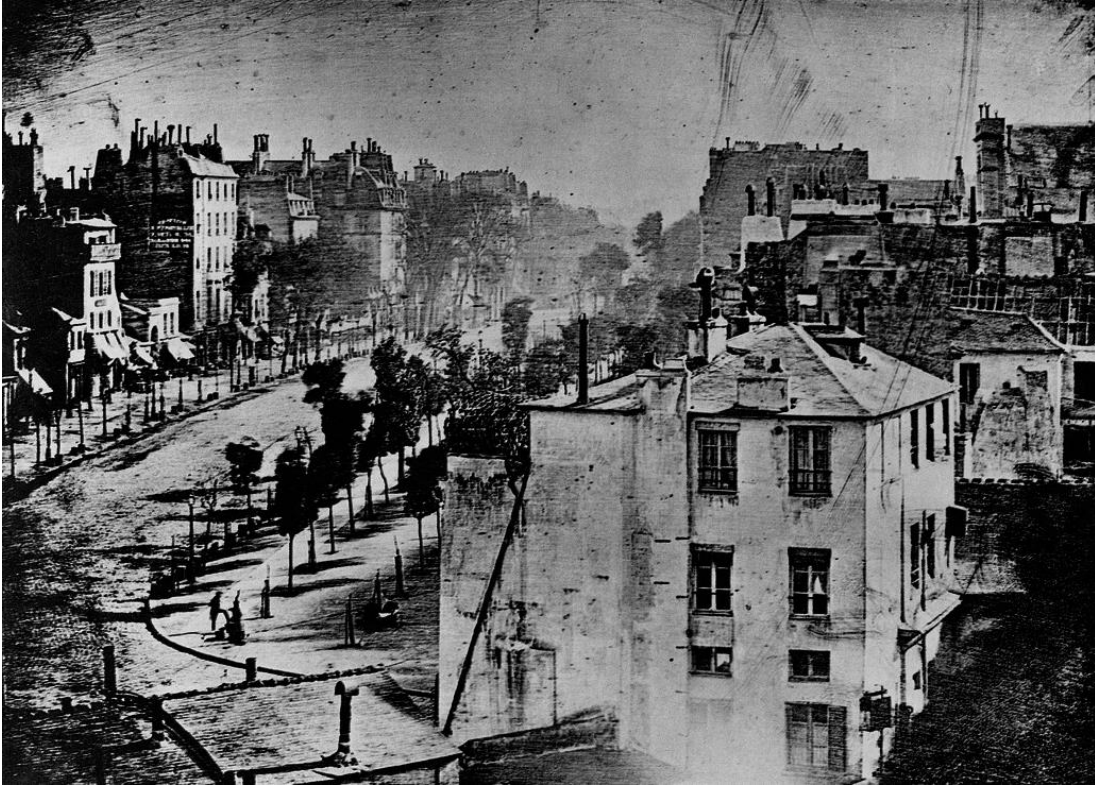
Fotoğraf 1.8. Louis Daguerre tarafından 1839 yılında bulunan ilk basit karanlık oda (Camera Obscura) Daguerretype.

Daguerre, buluşuna *Daguerretype* adını verdi. Niepce'nin mirasçısı olan oğlu Isidore, Daguerre ile isteksiz olarak yeni bir anlaşma imzaladı. Daguerre bu anlaşmada, yeni yöntemin sadece kendi adıyla anılmasını şart koşarken, bu buluşunun ilk aşamasında Nicéphore Niepce'in anılacağını belirtti. Daguerretype'in parasal ödülünü de, Niepce'in oğlu Isidore'ye verdi. 19 Ağustos 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nden bilim adamı

¹⁰KILIÇ, a.g.e., s. 20.

François Arago tarafından bu yeni buluş tüm dünyaya duyuruldu. "Sayın Baylar, doğa ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi". Bulan: Daguerre, bulunan: Daguerretype'di. Fotoğrafın teknik altyapısı da burada noktalandı. Günümüzün en gelişmiş fotoğraf makineleri bile, ilk basit karanlık oda (Camera Obscura) üzerine kuruldu.¹¹

Fotoğraf ismi, John Herschel tarafından bulunmuş ve Latince Photos (ışık) ve Graph (resim) kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Işıkla resim çizmek anlamına gelen "photograph" Herschell tarafından yazılan bir mektupla William Henry Fox Talbot'a önerilmiştir. Fotoğraf adı, ilk kez, Berlin'de yayımlanan Vossische Zeitung'un 25 Şubat 1837 tarihli sayısında Herschell'le yazışmakta olan Johann von Maedler'in yazısında kullanılmıştır.¹²



Fotoğraf 1.9. Paris'te Temple Bulvarında Louis Daguerre tarafından 1838'de çekilen insana ait ilk fotoğraf.

¹¹KILIÇ, a.g.e., s. 20.

¹² Serkan DORA, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, Babil yayınları, İstanbul, 2003, s. 100.

1.2. Negatifin Bulunuşu ile Gelen Kolaylık

Daguerreotype tek görüntü elde edilmesine olanak sağlayan bir teknikti. Bin bir güçlkle ulaşılan yerlerden saptanan görüntülerin, daha çok sayıda insanın görmesine yarayacak bir duruma gelmesi gerekiyordu. İngiliz William Henry Fox Talbot, 1833 yılında yaptığı İtalya gezisinde resim yapma yeteneği olmayanlar için Wollaston tarafından geliştirilmiş bir tür Camera Obscura olan "Camera Lucida" ile çalışırken doğal görüntüleri kâğıt üzerinde saptayan bir yöntemin bulunabileceğini düşünerek 1834 yılında çalışmalara başladı. Bir yazı kâğıdını, önce gümüş nitrat ve ardından sodyum klorür çözeltilerine batırmayı denedi. Gümüş klorürden oluşan bu duyarlı kâğıtların üzerinde uzun süre pozlandırma ile bazı bitki örneklerinin görüntülerini elde etti. Bu görüntüleri, sodyum klorür çözeltisi ile sabitleştirmeyi 1835'te bulmakla beraber elde ettiği kontakt resimlere "Fotogram" adını verdi. William Henry Fox Talbot, 21 Eylül 1840'da fotoğraf adına başlangıç sayılacak buluşunu yaptı: Gizli görüntünün oluşumu. Bu buluş, poz süresini bir-iki dakikaya indirerek portre fotoğraflarının çekilebilmesine olanak sağladı. Talbot, "Calotype" (Yunanca: güzel yöntem) olarak adlandırılan buluşunun patentini 8 Şubat 1841'de aldı.¹³

1841'de William Henry Fox Talbot'un bulduğu, görüntünün çok sayıda basılmasını sağlayan negatif elde etme metoduna Calotype ya da Talbotype dendi. Artık her şey biraz daha kolaylaşmıştı. Talbot'un iki büyük başarısı vardır: Birincisi kâğıt üzerinde negatif görüntü elde etmektir. İkincisi ise negatif görüntüyü kullanarak sayısız pozitif elde etmektir. Talbot'un geliştirdiği bu yöntem ile birlikte fotoğraf artık bir çoğaltma aracı olmuştur. Bu yeni teknikle beraber gelişen fotoğrafçılık şartları ile çalışan gezginlerin sayısı da arttı. Doğuya yolculuk etme ve oradan belgeler getirme isteği ile fotoğraf işini öğrenen Fransız yazar Maxime du Camp (1822-1894), 1843 yılının mayıs sonunda İzmir'e ulaştı. İzmir civarını ve Efes'i gezerek İstanbul'a geldi. Daha sonra Yunanistan, İtalya ve Cezayir'e giderek çalışmalarına devam etti.¹⁴

Talbot daha sonraki yıllarda calotype yöntemine çeşitli eklemeler yaptı. Duyarlı maddelerin niteliğini arttırarak, pozlama süresini çok azalttı. Ancak dönemin fotoğrafçıları calotype yerine daguerreotype'i tercih etmeyi sürdürdüler. Daguerreotype'in detayı keskin, yüzeyi parlak ve ton değerleri zengindi. Daguerreotype'in negatifi yoktu, tek bir fotoğraf

¹³KANBUROĞLU, a.g.e., s. 29.

¹⁴KILIÇ, a.g.e., s. 23.

olması şıklık ve zariflik simgesi olarak süslü çerçevelerde saklanmasını sağlıyordu. Calotype'in detayı daha yumuşaktı ve kağıdın yapısı nedeniyle görüntü benekliydi. Talbot'un kendisi de calotype'in yayılmasını engelledi. Kendisinden izinsiz lisans ücreti ödemedi kullananlar hakkında davalar açtı. Aynı dönemde, Talbot, calotype'in kitlesel üretimi için 1843 yılında bir de imalathane açtı ve calotype yöntemiyle üretilmiş fotoğrafların yer aldığı bir kitap *Doğanın Kalem* (The Pencil of Nature; 1844) yayımlandı. Bu, içinde fotoğrafın da yer aldığı ilk kitaptır. Kitapta, Paris'in ve Oxford'un çeşitli fotoğrafları yanında, Talbot'un yöntemiyle ilgili bilgiler de yer almıştır.¹⁵

1849'da Maxime du Camp yine Ortadoğu'ya, bu defa yazar Gustave Flaubert'le birlikte bir gezi yaptı. Bu gezide de daha önce olduğu gibi Calotype tekniğini kullanarak olağanüstü tonlarda iki yüz civarında görüntü elde etti. Fransız üretim mühendisi Ernest de Caranza, 1852'de İstanbul'a geldi ve Anadolu'yu gezerek pek çok Calotype görüntüler çekti. Bu yıllarda fotoğraf albümleri, günümüzdeki kartpostalların yerini tutmaktaydı. Fotoğrafçılar, çektikleri fotoğraflardan hazırladıkları albümleri devrin sultanlarına sunduklarında büyük bahşişler ve madalyalar alırlardı. Caranza elli beş adet fotoğrafla hazırladığı albümü saraya sunduğunda kendisine, İstanbul'da kaldığı zaman içinde "Sultan Fotoğrafçısı" unvanını kullanma izni verildi.¹⁶



Fotoğraf 1.10. 1850 yılında kullanılan Daguerreotype Kamera

¹⁵KILIÇ, a.g.e., s. 24.

¹⁶ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, a.g.e., s. 11.

Mimar Alfred Nicolas Normand (1822-1909), 1852 yılında İstanbul'a geldi. Calotype tekniği ile fotoğraflar çekti. 17 Ocak 1852'de İstanbul'dan ayrıldı. Normand'ın fotoğraflarında, teknikten çok kompozisyon ağırlık kazandı. İrlandalı aristokrat ve amatör arkeolog John Shaw Smith 1851-1852 arasında İstanbul'da üç yüzden fazla Calotype fotoğraf çekti. 1852'deki Pera fotoğrafı iki negatiften yapılmış, bilinen en eski kombinasyon oldu. Jacob August Lorent (1813-1884) Ortadoğu mimarisini çizmek istedi, ama çizgileri iyi değildi. Bu nedenle Londra'da Calotype öğrendi. 1859'da İzmir ve civarının fotoğraflarını çekti. Francis Frith (1822-1898), 1860'da gemi ile Ortadoğu gezisinin dönüş yolu üzerinde olan İzmir'e geldi. 114 fotoğraftan oluşan kitabına İzmir'in fotoğraflarını da koydu. Albümün ilk sayfasına, Türk kostümleri içinde kendi portresi basıldı.¹⁷

1.3. Collodion Yönteminin Bulunması

Bu yeni gelişme fotoğrafçıları pek tatmin etmedi. Görüntünün detayı çok iyi ve duyarlık yüzeyi çok düzgün olmasına rağmen albümin baskıyla hazırlanan levhalar kolayca hasar görüyordu ve pozlama süresi calotype'dan az değildi. 1851'de İngiliz heykeltıraş Frederick Scott Archer (1813-1857) albüminle yapılan duyarlık yerine, alkol ve eter karışımı içinde pamuk-barut çözeltisi olan *collodion* maddesini keşfetti. Bu yöntemde, banyo işleminin hemen yapılması gerekiyordu, çünkü collodion katmanı sertleştikten sonra işleme tabi tutulamıyordu. Archer'ın buluşu olan bu yöntem, *yaş collodion yöntemi*, daguerretype ve calotype'ın yerini alarak 1880'e kadar çok yaygın olarak kullanılmıştır. Bu, yöntemde öte fotoğrafçılığa yeni bir anlayış getirmiştir. Artık cam levhaların duyarlılığı çok artmıştı. Pozlama süresi beş saniyeye düşmüştü. Negatiften alınan pozitif kopyalar çok başarılıydı, ton farklılığı çok ayrıntılıydı, ton değerleri net ve kesindi ancak süreç çok uzundu ve hâlâ çok malzeme kullanılıyordu.¹⁸

Archer'ın yönteminin yaygınlaşmaya başladığı 1850'li yıllarda, fotoğrafla ilgilenen *Gaspard Félix Tournachon* (1820-1920) kısa adıyla Nadar, yazarlık ve karikatüristlik yaptıktan sonra 1849 yılında bütün dikkatini fotoğraf çekmeye verdi ve ilk fotoğrafını 1850 yılında çekti. Collodion yöntemiyle başarılı fotoğraflar çekiyordu ve 1853'te Paris'te bir fotoğraf stüdyosu açtı. Delacroix, Daumier gibi ünlü ressamların; Rossini, Meyerbeer ve Richard Wagner gibi ünlü bestecilerin; Baudelaire, Champfleury, Gautier, Sainte-

¹⁷ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, a.g.e., s. 12.

¹⁸KILIÇ, a.g.e., s. 26.

Beuve, Bakunin gibi filozof ve politikacıların portrelerini çekti. Ayrıca Nadar, bir balona yerleştirdiği fotoğraf makinesiyle ilk hava fotoğrafını çekerken fotoğrafı bilimsel amaçla kullanan ilk kişi oldu. 1862'de, Galler Prensi Edward'ın Osmanlı Devleti'ne yaptığı geziye katılan İngiliz manzara fotoğrafçısı Francis Bedford, wetcollodion negatifler çekti. 1863 yılında hazırladığı bu gezi albümündeki 172 adet fotoğrafın 48'i İstanbul'a aitti. 1862 yılında Fransa'nın Türkiye elçisi Marquis de Moustier'in akrabası olan A. De Moustier, Osmanlı hükümetinden bir ferman alıp İstanbul'dan başlayarak İzmit Körfezi, Kalkedonya, İznik, Sapanca, Bursa, Uludağ, Kütahya, Aezani Tapınağı, Uşak, Kula, Salihli, İzmir, Sardes harabeleri, Lydia krallarının mezarları ve Efes harabelerinin fotoğraflarını çekti. 1862'de Fransız A. De Moustier'in çektiği fotoğraflar, 1864'te Le Tourdu Monde adlı on beş ciltlik kitabın içinde yayımlandı. Kitabın illüstrasyonları J. Guiaud tarafından yapıldı.¹⁹

Nadar, 1855'te Paris üzerinde bir balondan "Daguerre işlemini" uyguladığında fotoğrafın gelecekte savaşanlar için sağlayacağı yararı kavramıştı. Dünyadaki her şeyin fotoğraf makinesi için malzeme oluşturduğu varsayımının altında iki tavır yatar. Bunlardan biri, yeterince keskin bir gözle bakılırsa her şeyde bir güzellik ya da ilgi çekici bir şey bulunduğunu fark eder. Diğer tavrısa her şeyi bugünkü ya da gelecekteki herhangi bir kullanımın nesnesi, tahminlerin, kararların ve geleceğe dönük yorumların konusu yapar. Bir tavra göre görülmemesi gereken hiçbirşey yoktur. Fotoğraf makineleri herkese önem, ilgi ve güzellik hakkında tarafsız yargılarda bulunma olasılığını getiren bir makine-oyuncak olarak gerçekliğe estetik bir bakış getirirler.²⁰

İngiliz Eadweard Muybridge (1830-1904), kurduğu özel fotoğraf aygıtları düzeni ile devinim yakalanmasını sağlayan ilk fotoğrafçıydı. Bu çalışma tüm sanat dünyasını şaşkınlığa uğratan bir gerçeğin de saptanmasına neden oldu. Koşan bir atın, o güne kadar pek çok ünlü ressamın çizdiği gibi hiçbir zaman dört ayağı hava da asılı kalmıyordu. Ressamlar bu gerçeği göz ardı etmeden yeni çizimlerine başlarken, fotoğrafçılar da devinim halindeki objelere çevirdiler objektiflerini. Bir trenin dumanı, koşan bir insanın kaslarının aldığı biçim, titreyen mum ışığının tek bir salınımı, ip atlayanların hava da kaldıkları an gibi görüntüler fotoğrafçılar arasında yeni bir yaklaşım biçimi oluşturmaya başladı.²¹

¹⁹KILIÇ, a.g.e., s. 26.

²⁰ Susan SONTAG, *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999, s. 193.

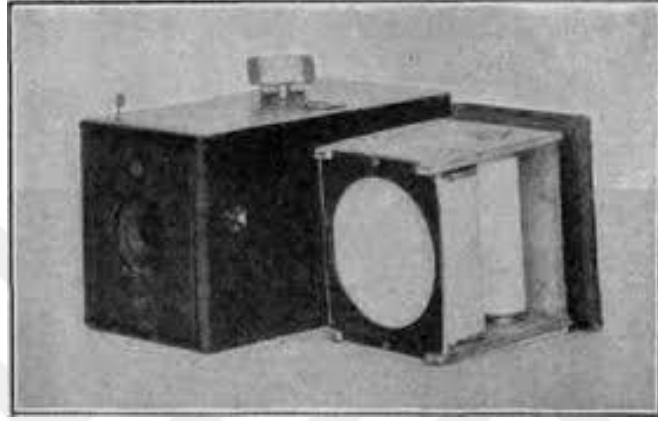
²¹ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, a.g.e., s. 20.

Archer'in yaş olarak pozlandırılan collodion'u geliştirmesinin ardından İngiliz *Richard Leach Maddox* (1816-1902) tarafından 1871'de collodion'un kuruyarak duyarlılığını kaybetmesi önendi. Maddox'un buluşu devrim niteliğindedi, çünkü gümüş bromürden oluşan jelatin kıvamında bir duyarlı katla kaplanan kuru levhalar artık aylarca, hatta yıllarca pozlandırılmadan saklanabiliyordu. Bu buluş ile collodion'un yerini jelatin maddesi almıştır. Pozlama süresi artık saniyenin dilimleriyle ölçülmeye başlanmıştır. Böylece fotoğrafçılar ilk defa sehpalardan kurtularak makinelerini ellerinde taşımaya başladılar. Yine bu dönemde ilk kez an fotoğrafı çekilmeye başlandı ve fotoğrafçılık hızla yayıldı. Avrupa'daki başkentlerde fotoğraf sergileri açıldı, fotoğraf dernekleri kuruldu. Fotoğraf makineleri günlük yaşamı, dünyanın farklı köşelerindeki yaşamı, savaşları görüntülemek için kullanıldı. Fotoğraf artık portre ve aile fotoğrafçılığı ötesinde belgeleme aracı olarak kullanılmaya başlandı. Bu yeni yöntemle birlikte, fotoğraf çeken artık kendi negatifine sahip olmaya başlamıştır (1854). Kuru levha yöntemiyle fotoğrafçılığı endüstri haline dönüştürme çalışmalarına başlayan *George Eastman*, 1880'de kurduğu işletmeyle, pozlanmaya hazır cam yüzey üzerinde jelatin bromürlü levhalar satmaya başlamıştır. Özel bir ortamda korunarak, seri halde satılabilecek duyarlı malzemeler üretmeye çalıştı, 1889'da gümüş bromür duyarlılıkla kaplanmış selüloit filmi geliştirdi ve cam levhaların yerine selüloit rulolar kullanılmaya başlandı. Selüloit duyarlı, fotoğrafçılıkta gerçek anlamda bir devrimdi ve bu gelişmeyle fotoğraf herkesin kullanımına sunulmuş oldu.²²

Neredeyse yarım asırlık bir geçmişe ulaşan fotoğrafın elde kolayca taşınabilir bir araca kavuşmaması, onun yaygınlaşmasını da engelliyordu. Herkese ve her keseye uygun, küçük hafif ve basit bir araç gerekliydi. 1888'e geldiğinde Amerikalı *George Eastman* (1854-1932) bu gereksinime, “*siz düğmeye basın, gerisini biz hallederiz*” sloganı ile çare buldu. Bir oda büyüklüğünden (*Camera Obscura*), ağır, zor taşınabilir araçlara (*Daguerreotype*) ve oradan da elde kolayca gezdirilebilecek minik bir kutuya (*Camera*) geldiğinden *George Eastman*'ın zaferi tüm dünya tarafından onaylandı. Artık fotoğrafı çektikten sonra, filmin baskısıyla da çekenin uğraşması gerekmiyordu. Kodak adı ile kurulan firma, herkesin adına bu görevi üstlenmişti. Bu, fotoğraf endüstrisinin de ilk adımıydı. Başlangıçta kendi üretmiş olduğu kutu makineleri için yaptığı filmlerde, üzerine duyarlı sürülmüş 100 pozluk rulo kâğıt film kullanılıyordu. Çekilen fotoğraflar fotoğraf makinesi ile birlikte Amerika'nın Rochester kentindeki firmaya gönderiliyor, negatifler

²²KILIÇ, a.g.e., s. 27.

burada yıkanıyor, makine yeniden film yüklenerek sahibine postalanıyordu. Geziye çıkanlar artık kendi ellerindeki araçları ile gezilen yerleri belgelemeye başladılar. Hüzünler, mutluluklar minik kutu sahibi tarafından gönlünce dondurulabiliyordu. 1889'da kağıt yerine nitro selüloz filmi kullanılmaya başlandı ve gerçek anlamda amatör fotoğrafçılık dönemi başladı. Bu durum fotoğrafa olan ilgide büyük bir patlama yarattı.²³



Fotoğraf 1.11 1888 yılında George Eastman tarafından üretilen ilk fotoğraf makinesi.

1.4. Autochrome ve Fotoğrafa Rengin Gelmesi

Fotoğrafın bulunuşunun üzerinden geçen yıllar ve gelişen teknolojiler; dünyadaki ilk fotoğrafı çeken Niepce'in dileklerinden biri olan renk konusunu henüz gerçekleştirememiş, gözün gördüğü renklerin düzlem üzerine taşınmasına olanak sağlayamamıştı. İngiliz fizikçi *James Clerk Maxwell* (1831-1879) ışığın, kırmızı, yeşil ve mavi olmak üzere üç temel renkten oluştuğu ilkesinden yola çıkarak ilk renkli fotoğrafı üretti (1861). Konunun fotoğrafını sırasıyla kırmızı, yeşil ve mavi filtreler kullanarak çekti ve elde ettiği görüntüleri üst üste tek görüntü oluşturacak şekilde beyaz perde üzerine yansıttı ve ortaya basit bir renkli fotoğraf çıktı. Fransız *Louis Ducos du Hauron* (1837-1920) Maxwell'in daha önce kullandığı yöntemden hareket ederek, üç farklı renkte negatif bir araya getirip 1869'da renkli fotoğraf elde etmeyi başardı. 1907'ye gelindiğinde *Louis Lumiere* üç ayrı negatiften elde edilen baskılarla renklerin biraz belirmesine olanak sağlayan autochrome'u buldu. 1912'de ise Hauron, aynı film üzerinde, farklı renk katmanları oluşturarak renkli görüntü elde etti. Bu yöntemine uygun olarak üç renk katmanlı ilk renkli film, 1935'de önce Eastman Kodak firması tarafından, Kodachrome Film ve

²³KANBUROĞLU, a.g.e., s. 31.

hemen ardından Agfa firması tarafından da Agfacolor filmi üretilerek piyasaya sunuldu. 1910-1931 yılları arasında Parisli banker Albert Kahn'ın finanse ettiği Frederic Gadmer, Stephanie Passet, Auguste Leon, Georges Chevalier, Roger Dumas adlı fotoğrafçılar Avrupa, Asya, Amerika ve Afrika'yı gezerek autochrome'lar çektiler. Fotoğrafları ülkelerin sosyopolitik, kültür, sanat, ulaşım, askerlik ve savaş, ticaret, din, doğa, yaşam konularından oluşmaktaydı. Türkiye, 1912, 1913, 1918, 1922, 1923 yıllarında Kahn fotoğrafçıları tarafından belgelendi.²⁴

1.5. Stereoscope/Üç Boyutlu Görüntü

Sir Charles Wheatstone 1835'li yıllarda stereoscopy'nin prensiplerini ortaya koymuştu. Ancak daha fotoğraftan söz edilemeyen bir dönemde bu araç, yalnızca gözlem ve gözlemden çizim yapmaya yarıyordu. Çift objektifli özel çekim aygıtları ile elde edilen ve özel gösterim aygıtları ile izlenebilen, pozitif cam veya fotoğraf kâğıdına basılan stereoscope görüntüler neredeyse birbirinin aynı olan bir çift fotoğrafın, izlenirken göz yanılmasıyla görsel derinlik duygusu vermesi olayıydı. Yıllar süren gelişmelere önemli bir halka, fotoğraf tekniğini iyi bilen Diyarbakır doğumlu Louis Saboungi tarafından kondu. 1871'de dünya turu yapmaya karar veren Louis'nin gezisi iki yıl yedi ay sürdü. Manchester'e geldiğinde yepyeni sistemle çalışan bir "stereoscopic camera" üretti ve bunun hakkını Stereoscopic Company'ye sattı. Louis Saboungi 1890'da İstanbul'a geldi. Sultan II. Abdülhamid onu korumasına aldı ve Büyükkada'da bir ev verdi. 1908 yılında dünya turunun hikâyesini anlatan *Al Rahla Al Nahlia* adlı kitap Türkçe ve Arapça olarak Louis Saboungi'nin fotoğraflarıyla birlikte basıldı. Midhat Paşa'nın resmi fotoğrafçısı olan kardeşi Georges Saboungi, 1878 yıllarında İstanbul'un fotoğraflarını çekti. İpek üzerine baskı yapma metodunu keşfettiğinden, Sultan'dan bir nişan aldı. Suriye Valisi Midhat Paşa'nın da bir portresini ipek mendil üzerine hazırladı. Vali kendisine otuz altı mendil daha ısmarlamıştır.²⁵

2. ORYANTALİZM MODASI

Doğu'yu ve Doğulu halkları araştıran disiplinler genel anlamda *oryantalizm* olarak adlandırılır ve bu alanlarda çalışma yapanlara da *oryantalist* denilirdi. Araştırdığımız

²⁴KILIÇ, a.g.e., s. 28.

²⁵ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, a.g.e., s. 22.

dönem bağlamında bu anlamı koruyan *oryantalizm*, ilk Oryantalistler Kongresi'nin yapılmasının yüzüncü yılı da olan 1973 yılında ve yine ilk kongrenin yapıldığı şehir, Paris'te düzenlenen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde resmî olarak bu terim kullanımdan kaldırıldı. Günümüzde farklı anlamlar da yüklenen *oryantalizm* kelimesi, Doğulu halklara karşı sempati duymayan ve hatta onlara "düşmanca" yaklaşan bir içeriğe sahip oldu. Fakat çalışmamıza konu olan dönemde ki anlamıyla ele almamız gereken *oryantalizm* ve *oryantalist* sözcüğü, o yıllarda Doğu dünyasını araştıran Batılı seyyah, araştırmacı, sanatçı, arkeolog ve tarih gibi çeşitli meslekler ve bilim dalları icra eden kişilerce bu uzmanları taltif etmek için kullanılan bir unvandı ve *oryantalist* unvanını kazanan uzman da, bu sıfatı gururla taşırdı, *oryantalizm* ise akademik bir disiplin kabul edilirdi.²⁶

Doğuya yakın ilgi, 16. yüzyılda Turqueries modası ile başladı. Bu modayı başlatanlar için erken Oryantalistler demek yerinde olur. Bu yüzyılda Batılı Doğulu'ya biraz daha yakınlaşmakla birlikte merakı hala giderilememişti. Kendi dünyasına kapalı bir devletin yönetim yeri olan saray, özellikle de harem her Avrupalı'nın merakını uyandırıyor, Paris'in ünlü sosyetik kadınları kedilerini Türk kostümleri içinde resmettiriyorlardı.

17. yüzyılda Şehrazad, Binbir Gece Masalları gibi Doğu masalları batı dillerine çevrilmeye başlandı. Turkomania kısa zamanda ünlü Batılı yazarların romanlarına da girdi. Vezirler, haremağaları, güzel kadınlar, oryantalist repertuarın ana kişileri haline geldi. 18. yüzyılda Avrupalının Doğu'ya ilgisi daha da artmıştı. Çeşitli İtalyan besteciler tarafından yazılmış pek çok Orient konulu opera vardı. Yine bu yüzyıldan başlayarak 19. yüzyılı da içine alan bir zaman diliminde bestelenmiş eserler arasında George Frideric Handel'in Timurlenk ve Yıldırım Bayezid'i konu alan "*Tamerlano*", Carl Maria von Weber'in "*Abu Hassan*", Joseph Haydn'ın "*L'incontroimprovviso*" operaları; Ludwig van Beethoven'in "*Ruşnenvon Athen*"den Türk Marşı bulunmaktaydı.²⁷

Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul'da bulunan diplomatların ve gelen seyyahların çizdikleri görüntüler, ülkelerine döndüklerinde götürdükleri piyasadan alınmış resimler ve birçoğunun da Türk kostümleri giyerek çizdirdikleri kendi resimleri büyük ilgi görüyordu. İstanbul'da çalışan ressamın ve buraya gelen gezginlerin çizdikleri desenler

²⁶ Yücel BULUT, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, Küre Yayınları, İstanbul, 2004, s. 2.

²⁷ Engin ÖZENDES, *Sebah&Joallier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Oryantalizm*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 9.

lkelerinde baskı yoluyla çoğaltılıyordu. Öte yandan dönemin hükümetleri askeri ve ticari çıkarlar umdukları doğu ülkelerine gitmeleri için sanatçıları cesaretlendiriyordu. İstanbul gerek batı ile olan diplomatik ve kültürel ilişkilerin güçlenmesi, gerekse coğrafi konumu nedeniyle Avrupalı sanatçıların en çok resimledikleri doğu kenti olmuştu. Diplomatik, kültürel, askeri ve ticari ilişkiler bir yandan çağın batı kültürünü doğu ülkelerine tanıtırken, doğu kültürünün de Batı’da benimsenmesini sağlayarak bir Doğu egzotizmine yol açtı. Önceleri ressamaların Doğu’daki görevleri, genellikle topografik resimler yapmak ve askeri zaferleri belgelemektir. 18. yüzyılda İstanbul’daki önemli elçiliklerin Osmanlı Devleti’ni ülkelerinde tanıtmak amacıyla özel olarak tuttıkları ücretli sanatçıları vardı. Gerek elçiliklerde görevli sanatçıların gerekse dışarıdan gelen ressamaların en çok ilgi duydukları bir alan da Osmanlı Devleti sınırları içinde bulunan tarihi kalıntılardı. Elçilerle birlikte gelen ve resimleriyle İstanbul’u ve saray hayatını yansıtan ilk önemli sanatçılardan biri Van Mour’du (1671-1737). Van Mour, Fransız elçisi Ferriol ile birlikte 1703 yılında İstanbul’a geldi. Saray erkânı ile de yakın ilişkiler içine giren Van Mour’un Pera’daki atölyesi saray adamlarının, elçilik mensuplarının, İstanbul’a gelen yabancı gezginlerin uğrak yeri olmuştu. Bu ziyaretçilerin çoğu onu atölyesinde çalışırken görmeye geliyor, bazıları anı resmi satın alıyor, bazıları resim ısmarlıyor ya da kendilerini Türk kıyafetleri içinde gösteren resimlerini yaptırıyorlardı. Ama Van Mour, zamanının büyük kısmını kendi zevkine göre Boğaziçi, Marmara, Sarayburnu ve Adaların görünümelerini yapmaya ayırıyordu. Onun en ilginç tabloları kuşkusuz saray törenlerini, elçilerin huzura kabul sahnelerini ve ziyafetleri ayrıntılı bir biçimde görüntüleyen resimleriydi. 1726 yılında “Kralın Doğu’daki Ressamı” unvanını alan sanatçı 1737’de İstanbul’da öldü.²⁸

Oryantalizmin diğer önemli öncüleri arasında Delacroix, Gerome, Rudolf Ernst, Ludwig Deutsch, John Frederic Lewis, Ingres, Valeri ve Preziosi bulunmaktaydı. Fransız Oryantalist ressamlar da bir okul oluşturacak kadar çoktu. Figürlü kompozisyonlarda av ve savaş konuları, kadının merkez alındığı erotik harem, esir pazarı, hamam ve raks sahneleri iç mekânlarda yaşanan gündelik hayattan alıntılar, portreler, çöl bedevi ve vaha yaşamları, İslâm diniyle ilgili ibadet sahneleri bulunuyordu. Doğulu kadının bütün güzelliği ile sergilenen çıplak harem ve hamam sahnelerinin batılı izleyiciye çekici gelmesinin bir nedeni de bu gibi mekânlara asla girilememesiydi. Üsluplarında değil, ele aldıkları konularda bir ortak yandan söz edebileceğimiz Oryantalist ressamaların manzaraları ise,

²⁸ÖZENDES, *Sebah&Joaillier’dan Foto Sabah’a: Fotoğrafta Oryantalizm*, a.g.e., s. 15.

genellikle gerçeklikten uzak, önyargılı bir yorumla çizilen arkeolojik sitelerin, İslâm mimarlığı ağırlıkta olan kentlerin ve çarpıcı doğanın görüntüleri.²⁹

18. yüzyılın son otuz yılından önceki Şark temsilleriyle sonrakiler, yani modern Şarkiyatçılık denilebilecek döneme ait olanlar arasındaki fark, temsil biçimlerinin yayılım alanında ortaya çıkar; ikinci dönemde bu alan çok daha geniştir. Batı için önemli olan, etkinlik alanının genişletilmiş, Şark'ı alımlamakta kullanılan tekniklerin daha da inceltmiş olmasıydı. Siyasal olaylar, ekonomik ilişkiler, bilimsel ve arkeolojik araştırmalar, Doğu'ya yapılan gezi koşullarının düzelmesi, Romantizmin etkileri, Avrupa'da zaten yüzyıllardır süren ilgi, Oryantalizm modasının kapılarını 19. yüzyılda sonuna kadar açtı. Bu yüzyıl başında Avrupa'da bütün yaşam biçimlerine yansıyan genel bir oryent fikri gelişerek, 18. yüzyıl Egzotizminin yerini Oryantalizme bırakmasına neden oldu. Oryantalizm kelime olarak öncelikle Doğu'nun tarihi, dilleri ve dinlerinin incelenmesi anlamında kullanıldı; giderek edebiyat, tiyatro, müzik mimarlık ve güzel sanatlarda Batı dünyasını iyice içine aldı. Avrupalının Doğu'ya ve Osmanlı Devleti'ne ilgisinin yoğunlaştığı bu dönemin, Osmanlı'nın da Batı'ya dönük bir yaşam tarzı benimsemeye ve ekonomik, askeri, eğitim alanlarında Batı modelini yerleştirmeye başladığı bir zaman dilimine rastlamış olması ilgi çekmektedir.³⁰

Osmanlı Devleti içinde gerçekleştirilen bazı reformlar ve bu reformların gerektirdiği kişilerin Batı'dan getirilerek görevlendirilmesi de Batı-Doğu ilişkisini arttırdı. Bağdat Demiryolunun yapımı ve Süveyş Kanalı gibi büyük yatırımlar bir kez daha Batı'nın dikkatini Doğu'ya çevirdi. 1853 yılında, Osmanlılarla Ruslar arasında başlayan Kırım Savaşı'na, Ruslara karşı Fransa ve 1854 Mart ayında İngiltere'nin de katılımıyla savaşta yaralananların tedavisi için hastane konumuna getirilen Üsküdar'daki Selimiye Kışlası ve Haliç'te demirleyen hastane gemisi birdenbire çok sayıda Batılı'nın İstanbul'da yaşamasına neden oldu.³¹

İngiltere'de doğu ülkelerinin tanıtıldığı gravürlü kitaplara duyulan ilgi, sonunda bu pazarı beslemek için yeni bir profesyonel sanatçı sınıfı ortaya çıkardı. Bunların içinde en ünlüleri II. Mahmud (1808-1839) döneminde İstanbul'a gelen William Bartlett ve Thomas Allom'dur. Bartlett beşinci Ortadoğu gezisinden dönerken öldüğünde arkasında binin

²⁹ÖZENDES, *Sebah&Joallier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Oryantalizm*, a.g.e., s. 21.

³⁰Edward W. SAID, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 31.

³¹ÖZENDES, *Sebah&Joallier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Oryantalizm*, a.g.e., s. 25.

üzerinde resim bıraktı. Bu resimlerin yayımlandığı en önemli kitaplardan biri Miss Pardoe'nun "*Beauties of the Bosphorus*" adlı kitabıydı. Bu sanatçılar, hem İstanbul'da Pera'da bir sanatçı topluluğunun oluşmasına yol açtılar, hem de yaptıkları gravür ve desenlerle İstanbul'un Batı'da tanınmasına büyük katkıda bulunmuş oldular. Lady Montague'nün "*Türkiye Anıları*", Edmondo de Amicis'in "*İstanbul 1874*" kitabı, La Baronne Durand de Fontmagne'in "*Kırım Harbi Sonrasında İstanbul*"u anlattığı kitabı, Gerard de Nerval'in "*Doğu'ya Yolculuk*"u, Dorina L. Neave'in "*Eski İstanbul'da Hayat*"kitabı, J.H.A. Ubici'nin "*Türkiye 1850*"ve "*Türkiye 1855*"kitapları, Helmut von Moltke'nin "*Hilalin Altında Yaşananlar 1835-1839*" kitabı, Frederick William George-Howard'ın "*Türk Sularında Seyahat*"kitabı ve Sir Henry F. Woods'un "*Osmanlı Bahriyesinde 40 Yıl*"kitapları, gravürlerle süslenmiş gezi kitaplarının başında yer aldı.³²

Bu yüzyıldan başlayarak George Frederick Handel, Carl Maria von Weber, Joseph Haydn, Giacomo Rossini, Peter Cornelius, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Lully gibi müzisyenler; Gustave Flaubert, Lord Byron, Chateaubriand, TeophileGauter, Gerard de Nerval, Pierre Loti, Victor Hugo, Heinrich Heine gibi yazarlar; Moliere, Barthelemyd'Herbeldt gibi tiyatro yazarları; Van Mour, Horace Vernet, Delacroix, Gerome, Rudolf Ernst, Ludwig Deutsch, John Frederick Lewis, Ignace Melling, William Bartlett, Thomas Allom gibi gravürçüler, gidip gördükleri ya da düşledikleri bu Doğu dünyasının yaşamı, arkeolojik kalıntıları, yapıları üzerine eserler verdi. 18. yüzyılda İstanbul'daki önemli elçiliklerin, Osmanlı Devleti'ni ülkelerinde tanıtmak amacıyla özel olarak tuttıkları ücretli sanatçıları vardı. Batı ile askeri, ekonomik, politik ilişkilerin 19. yüzyılda yoğunlaşmasıyla Osmanlı Devleti başkentinin kapıları sonuna kadar oryantalizm modasına açıldı. Batı'da Türk tütünü, Türk sigaraları modası sürerken, Avrupalı kadınlar saç topuzlarını türban modelinde toplamaya başladılar. Osmanlı'daki camilerden esinlenen çini desenleriyle evler bezenerek Türkiye'den götürülen halı ve nargile gibi objeler dekorasyonda bolca kullanıldı.³³

19. yüzyıl tarihinde ortaya çıkan, tüm çeşitli bilgi ve yaşam alanlarını yenilemeye, yeniden yapılandırmaya, yeniden kazanmaya yönelik girişimlerde, Şarkiyatçılığın önemli bir payı vardı. Zira bu alan, ilhama bakan gözlemler dizgesi olmaktan çıkıp, en yaman

³² Işık ÖZDAL, "Oryantalizm Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S. 9, Kış 2013, s.65, ss.61-73.

³³ÖZDAL, a.g.m., s.65.

bireycileri bile birer imparatorluk kâtibi haline getirdi. Şark bir mekân olmaktan uzaklaşıp halihazırdaki akademik kuralların, ufuktaki imparatorluk idaresinin bir alanı haline geldi.³⁴

En ünlü ressamın bile mesleki gelişim çizgilerinde oryantalist bir döneme rastlanmaktadır. Oryantalist tarzda çalışan ressamın çok fazla para kazanma şansına sahip olduğunu gören ikinci ve üçüncü sınıf ressamlarında bu tarz çalışmaya başlamasıyla resimlerin niteliklerinin düşmeye başlaması söz konusu olsa da bu süreçten sonra en önemli olarak baş gösteren ve yaygınlaşan fotoğrafçılıkla birlikte, Doğu gravürleri ve resimleri Avrupalılar için gizemini kaybediyordu. Artık hazırlanan yeni albümlerle birlikte Fotoğrafta Oryantalizm modası başlamıştı.

Kapıların açılmasını sağlayan en önemli etken, Doğu'ya yapılan gezi koşullarının düzelmesi idi. Akdeniz'de ilk buharlı tur gemilerinin çalışmaya başlamasıyla varlıklı orta sınıfa, uzak yöreleri tanıma olanağı verilmiş oldu. Karadan yapılan gezilerde de Orient Express, Doğu için bir simge oldu. 1839'da bulunuşu duyurulan fotoğraf artık oryantalistin hizmetindeydi. Doğu'nun portrelerine, ilginç sokaklarına, arkeolojik sitelerine, görkemli İslâm mimarisine, manzaralarına, çarşılarına ilgi arttı.³⁵

Fotoğraf makinesinin bulunması, kişilerin görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka anlamlara gelmeye başladılar ve bunlar hemen resimlerde yansıtıldı. İzlenimcilere göre nesnelere kendilerini bize görünmek için sunmuyorlardı artık birbirleriyle sürekli alışveriş içinde olduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi. Fotoğraf makinesinin bulunuşu, bu makinenin bulunmasından önce yapılan resimlere yüklenen anlamları da değiştirdi. Daha keskin bir ifadeyle resmin anlamı çoğaldı ve birçok anlama bölündü.³⁶

Fotoğrafın resme yardımcı bir öğe olarak kullanılmasının yanında resmi yeni bir yöne taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Resim sanatı fotoğrafa tepki olması amacıyla fotoğrafın şimdilik izleyemeyeceği genişlikte bir alan ortaya çıkartmış ve resim, fotoğraf gerçekliğinden uzaklaşmaya çalıştıkça yeni akımlar oluşmuştur. Van Gogh resmini eleştirenlere bu yeni akıma yönelişini referans alarak cevap vermiştir.³⁷

Avrupalı ressam için Oryantalizm öncelikle egzotik temalarla sınırlanmıştı. Batılı sanatçının resimlediği doğu, Türkiye başta olmak üzere, Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin,

³⁴SAID, a.g.e.,s. 209.

³⁵ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, a.g.e., s. 10.

³⁶ John BERGER, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 19.

³⁷DORA, a.g.e., s. 106.

Kutsal Topraklar ve Kuzey Afrika kıyılarını kısaca Müslüman Akdeniz ülkelerini kapsıyordu. Oryentalist resimlerde sık rastlanan Doğulu figürler ve eşyalar çoğunlukla Avrupa manzaraları önüne yerleştirilmiş sarıklı, doğu kıyafetine benzer giysiler içindeki figürlerin sıradan resimleriydi. Bursa'da büyük hamam tablosunda, sedef nalınlı, nargileli, ipek peştamallı ve güzel tenli kadınlar Gerome'un hayalince aktarılmıştı. Bu hayaller sanatçının eserlerinde gerçek dışı dünyalar üretmesine neden olabiliyordu. Batı, Doğu'ya hep cinsellikle yaklaştı ve onu hep dişi olarak tasvir etti, Doğu'yla karşılaşmasında, kendisini "gelinin tülünü kaldıracak damat" gibi hissetti. Tablolarda, gezi kitaplarında, hikâyelerde, şiirlerde büyüleyici egzotik güzellikteki Doğulu kadınlar, zengin fakat çirkin Doğulu erkeklerle birlikte eşitsizlik duygusunu uyandıracak biçimde sunuldu. Çirkin, kaba, miskin, ahlâksız ve barbar Doğulu erkeklerin haremlerinde korkunç görünüşlü harem ağaları marifetiyle zorla alıkonan çaresiz kadınlar resmedildi. Doğu insanının, özünde iyi hasletlere sahip olduğu, fakat idarecilerinin despotik yönetimleri ve zulümleri nedeniyle kalkınamadıkları ve aydınlanmış Batılı yönetimler altında Doğulu halkların görülmemiş bir refaha kavuşacakları savunuldu. "Ötekinin barbarlığında kendi uygarlığını bulan" Avrupa, kendisinin Doğu'yu aydınlatma ve oraya özgürlük götürme misyonuyla donatıldığını ilan etti. Bu tür söylemlerle, Avrupalı girişimciler ve yönetimler, Doğu ülkelerinde sömürgecilik faaliyetlerine girişmeleri için açıkça teşvik edildi ya da gerçekleştirilen gerçekleştirilen sömürgeci girişimleri meşrulaştırmak için ihtiyaç duyulan açıklamalar geliştirildi.³⁸

Her ne kadar oryantalizm adı verilen akademik disiplinin kurumlaşması 18. yüzyılın son çeyreğinden itibaren ve asıl olarakta 19. yüzyılda gerçekleşmişse de, Batı'nın Doğu'ya olan ilgisinin ve Doğu hakkındaki hayal gücünün oluşumu Doğu ile Batı'nın varlığı kadar eskidir.

3. GEZİ KOŞULLARININ GELİŞMESİ İLE ORTAYA ÇIKAN İLK GEZGİN FOTOĞRAFÇILAR

19. yüzyılda sanat ortamın etkileyen önemli faktörlerden biri kuşkusuz ulaşım araçlarının geçmişe oranla değişmiş, düzenli gezi turlarının yapılmaya başlanmış olmasıydı. Önceleri yalnızca maddi olanakları elveren maceraperestler, sanatçılar,

³⁸BULUT, a.g.e.,s. 13.

arkeologlar ve yazarların seyahate çıkması söz konusu olurken, Akdeniz'de ilk buharlı tur gemilerinin çalışmaya başlamasıyla varlıklı orta sınıfa da uzak yöreleri tanıma olanağı verilmiş oldu. Yolcular, geldikleri yere göre Marsilya ya da Trieste'den kalkan gemilere binerek İskenderiye'ye ayak basıyorlar, oradan trenle Kahire'ye, karayolu ile Filistin'deki Kutsal Toprakları, Şam ve Beyrut'u ziyaret ettikten sonra da yine gemi ile İzmir ve sonrasında da İstanbul'a ulaşıyorlardı. Dileyen bu tura İstanbul'dan da başlayabilir ve son olarak Mısır'a uğrayabilirdi. Orta sınıf için bu gezilerin, doğu'yu görmekten başka, kendilerine toplum içinde saygınlık kazandıracağı bir eylemi gerçekleştirme anlamı da vardı.³⁹

19. yüzyıldaki sanayi devrimi sonucu değişen dünya ile birlikte ülkelerin ve insanların önünde yeni bir ufuk açıldı. Sanayi devrimi ile yapılan keşiflerin insan hayatını kolaylaştırıp, ulaşım araçlarının mesafeleri kısaltması sosyal yaşamdaki değişmelere neden oldu. Açılan fuarlarla insanların ilgilerinin yeni kültürlere çekilmesi, toplu seyahat etme olgusunu da ortaya çıkardı. Bu amaçla İstanbul'a yapılan karadan ilk toplu turistik seyahat, Orient Express'in 1883 yılındaki seferiyle başladı ve Orient Express doğuya seyahatin bir simgesi haline geldi.

Fotoğrafın Doğu'da yayılmasına maceraperestler, yazarlar, arkeolojik kalıntılarla ilgilenenler, ressamlar, mimarlar öncülük etti. 1839 yılının Ekim ayında Fransız ressam Horace Vernet, yeğeni Charles Marie Bouton ve Frederic Goupil Fesquet vapurla Marsilya'dan Doğu'ya doğru bir yolculuğa başladılar. Daguerreotype ekipmanları ile birlikte başlanan bu yolculuk, fotoğrafik ilk geziydi. İskenderiye, Kahire, Sina, Filistin, Sur, Sayda, Deir El Kamar, Şam, Kudüs, Nasıra, Beyrut ve Baalbek'i dolaştılar.⁴⁰

4 Şubat 1840'ta gemi ile Beyrut'tan hareket eden ekip, 8 Şubat'ta İzmir'e ulaştı. Anadolu topraklarının ve İzmir'in ilk fotoğrafları, Goupil Fesquet tarafından 8-16 Şubat tarihlerinde çekildi. Joseph Philbert Girault de Prangey Ortadoğu'ya 1842-1845 yılları arasında yaptığı gezide, İslâm mimari yapılarını ve anıtlarını belgeledi. Fransız asıllı Kompa, 1842 yılında İstanbul'da Beyoğlu Belle Vue'de dolaşarak, gün ışığında portreler ve İstanbul manzaraları üzerine çalıştı. Özellikle Pazar günleri saat 9'da başlayıp, bakır levha üzerine adam başına on kuruşa çektiği resimleri, görmeye gelenlere de gösterirdi. İtalyan Carlo Naya (1816-1882), İstanbul'a 1845 yılında geldi. Beyoğlu'nda, Doğruyol'da,

³⁹ÖZENDES, *Sebah&Joallier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Oryantalizm*, a.g.e., s. 33.

⁴⁰ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, a.g.e., s. 10.

Moskof Sarayı (Rusya Sefareti) karşısındaki dükkânında “Daguerreotype tabir olunan usul üzere birkaç dakika zarfında güneş kuvveti ile ahzû resim eyleyerek” çalışmalarına başladı. 1848’de Macar ihtilalcileri ile birlikte kaçarak Osmanlıya sığınan Raif Efendi, Çemberlitaş’taki dükkânında hem saatçilik yapmış, hem de “Daguerreotype usulü ile madeni parlak levhaların üzerine resim” çıkarmıştır.⁴¹

Son dönemlerine rastlamış bile olsa, Osmanlı Devleti, fotoğrafın icad olduğu yıllarda Ortadoğu’da bugün üzerinde pek çok ayrı devletin kurulduğu büyük bir güçtü. Önceleri Avrupalılar Hıristiyanlığı yaymak için Doğu ülkelerine geldiler. Doğu toplumlarını tanımak isteyen oryantalistler, bu ülkelerin dillerini de öğrenmeye başladılar. Bu, zamanla karşılıklı kültürlerin tanınmasına neden oldu. Doğu ile batı kültürlerinin kucaklaştığı büyümlü güzellikte tepelerin donattığı Boğaziçi ve bu tepelere kurulmuş, dört mevsimin sahibi İstanbul; önce meraklı gezginlerin uğrak yeri olan, sonra da Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde sıkça geldiği Avrupalı uzmanların çevrelerine anlattıkları İstanbul, Ortadoğu’da neredeyse ilginin merkezi haline geldi.⁴²

La Baronne Durand de Fontmagne, 1856’da İstanbul’a gelişini şöyle dile getirdi: "Dünyada hiçbirşey bu Müslüman başşehrinin üç fersah öteden ilk görüldüğü an kadar güzel olamaz. İstanbul’a yaklaştıkça görülenler, hayalleri bile alt-üst edecek güzellikte. İnsan ancak bu manzarayı gördükten sonra Doğulu şehirlerin heyecanını anlıyor." Fransız ressam Camille Rogier, 1840’lı yılların başında İstanbul’a gelerek, Doğunun bu ilginç başkentinden çeşitli resimler yaptı. Bu resimlerinde, Pazar, kahveler, kıyafetler ve geleneksel Osmanlı törenlerinin yanı sıra, hayalinde canlandırdığı haremin görüntüleri de vardı. Kitap, 1847’de Paris’te basıldı. Kendisinden daha önce İstanbul’a gelmiş gravür ustalarının yayınları kadar bu kitap da Batıda çok ilgi çekti. 1842 yılının 23 Aralık günü Paris’ten Doğuya doğru yolculuğa başlayan Fransız şair Gerard de Nerval, Marsilya, Malta, Yunan adaları üzerinden Kahire’ye ulaştı. Daha sonra, Lübnan, Kıbrıs, Rodos ve İzmir’e uğrayarak, 1843 yılında İstanbul’a geldi. Neval, "Voyage en Orient" adı ile anılarını yayınladı.⁴³

Türk donanmasına müşavir olarak, İngiliz donanmasının izni ile atanan Henry F. Woods, (Woods Paşa) 1869’da, başına fesinin giyip, Osmanlı Donanmasında kırk beş yıl

⁴¹ÖZENDES, *Türkiye’de Fotoğraf*, a.g.e., s. 11.

⁴² Engin ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 44.

⁴³ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 48.

sürecek görevine başlarken; "Boğaziçi dünyada eşine ender rastlanır derecede güzeldi. Boğazın her iki yakasında bulunan yalıların denize bakan bölümlerine beyaz veya renkli lambalar asılmıştı. Uzaktan bakıldığı zaman bunlar birer yıldızı andırıyordu, sahillere ayrı bir güzellik veriyordu" diye anılarını yazmaya başlamıştır. İstanbul ve Boğaziçi'nin güzelliklerinden başka, Doğudaki yaşam, dünyanın en güzel kadınlarının dolaştığı düşünülen harem, Sultanlar, her Batılı'nın hayalinde değişik yorumlanıyordu. Her yıl İstanbul'dan Mekke'ye Kâbe'ye ait eşyaların yenilenmesi için gönderilen Sûrre Alayı kervanlarının ihtişamı, minarelerinden duyulan ezan seslerine, kilise çanlarının karıştığı bir şehir, şüphesiz her Batılı için merak konusu olmuştur. Doğu ile Batı kültürleri, Asya ile Avrupa kıtaları, çeşitli dinler, çeşitli toplumlar, çeşitli diller bu devlet içinde kaynaşıyordu. Bozkırlarında yayılan karakteristik şehirleri ile, İstanbul'un karışık ve iç içe yapısından daha farklı bir sükûnet veren Anadolu yaylası, ulaşım zorluğuna karşın, yine de ilk gezgin fotoğrafçılar tarafından belgelendi. Bu ilgi Batılı müzisyenleri de etkisi altına almıştı. Osmanlı kurulduğundan beri, Türkler, Türk Sultanları, Türk devlet adamları, Türk tarihi ile ilgili konularda yapılan besteler, başta Beethoven ve Mozart olmak üzere, 120'ye yakındı. Donizetti Paşa'nın, Sultan I. Mahmud ve Abdülmecid için bestelediği marşlar, yine bu müzisyenin yönetimi altında Mızıkâ-i Hümayun tarafından seslendirildi.⁴⁴

Fransa kaynaklı bir buluş olan fotoğrafın Doğu'da yayılmasına, maceraperestler, yazarlar, arkeolojik kalıntılarla ilgilenenler, ressamlar, mimarlartarafından öncülük edilmişti. Bunlar daha önce gravürlerden tanıdıkları ilginç görüntüleri, yeni icad olan bu yeteneklikutular ile kalıcı hale getirmek istediler ve çevrenin meraklı bakışları arasında her şeyi çekmeye çalıştılar. Fotoğraf baskıları ve albümler, 1860 yıllarında, bugün gidilen turistik yerlerin posta kartlarını alır gibi alınıyordu ve bu kartlar arasında devrin Osmanlı Devleti'nden çok sayıda görüntüler vardı. İlk gezginlerin çektikleri genellikle manzaralardı. Batı şehirlerine pek benzemeyen ve 19. yüzyıl Avrupa anlayışındaki gibi taş binaların çevrelemediği Anadolu kentlerini, İstanbul'un kıyılarını, Galata köprüsünü, Haliç'in yelkenlilerle dolu görüntüsünü, kalem gibi servilerin süslediği Müslüman mezarlıklarını, Galata ve Beyazıt kulelerinden görülen ilgi uyandıran Asya ve Avrupa topraklarını çekmişlerdi.

⁴⁴ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 55.

İKİNCİ BÖLÜM

OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFÇILIK

1. İSLÂM DİNİNDE RESİM VE FOTOĞRAF ANLAYIŞI

İslâm Dini'nde resim ile ilgili olarak Kutsal Kitap Kur'an'ı Kerim'de tasviri, Tevrat'ta olduğu gibi açıkça yasaklayan bir buyrukla karşılaşmaz. Kur'an'ın bu konuyla ilgili âyetlerinde, sadece Cahiliye Devri'nin gelenek ve göreneklerine, bunların arasında da puta tapmaya değinilmektedir. (Sure 4,116; Sure 5, 92; Sure 39, 17). Fakat İslâmiyet'in doğduğu tarihlerde resim puttu ve put anlamına gelmeyecek hiçbir resim yoktu. Bu nedenle Kur'an'da putlar için söylenenler, resim için de geçerli sayılmış ve sonradan Hadis'te canlı varlıkların resimlerini yapanlardan Kıyamet Günü hesap sorulacağı ve bunların cezalanacağı açıklanmıştır. Canlı varlıkların resmi yasaklanmakla, İslâm dünyasında tabiatçılık yolu resme kapanmış oluyordu. Ruhu olmayan varlıklar (hareketsiz bitkiler) tasvirinde bir sakınca görülüyordu. Fakat bunlar soyut nakış olarak resme girebiliyorlardı. Kur'an dilinde yaratma (bara'a) ve biçim verme (savvara) aynı anlama geldiği için, yaradılan varlıkların benzerini tasvir, Allah'ı taklit sayılıyor ve benzetmecilik yoluna gidilmiyordu.⁴⁵

İslâm sanatçısının yolu soyutlama yoludur, gerçeği gerçek olarak tanımlayan ne varsa resimlerinde ortadan kalkar, gölge-ışık, perspektif gibi, nesnelere relief kazandıran ve onları mekânda göstermek için uygulanan tüm anlatım araçları silinir; sadece renkler ve şemalar kalır. Resim burada nakış ve sembol oluyor, bir yandan bu dünyanın gölge ve görüntü (zıll ü hayal) olduğuna işaret ediyor, öte yandan değişmeyen "Hakikat"i, Allah'ı Müslümanlara düşündürüyor. İslâmın ilk yüzyıllarında resim yasağı daha yürürlüğe girmez, fethedilen yeni ülkelerde, yüzyıllar boyunca kökleşmiş resim gelenekleriyle karşılaşılıyordu. Emevi halifeleri, bu gelenekleri ortadan kaldırmaktansa, dinin ününü ve gücünü dört yana duyurmak için bunlardan yararlanma yoluna gidiyorlar. Bu devirde yaptırılan camilerde, natüralist bir anlayışla uygulanan duvar dekorasyonları yer alıyor;av köşklerinin ve hamamların duvarlarında insan figürlerine rastlıyoruz. İslâmiyet öncesi

⁴⁵ M. Şevket İPŞİROĞLU, *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1973, s. 9.

Geç-Helenistik ve Sasani sanat geleneklerinin etkisi altında yapılmış olan bu resimlerde İslâm düşüncesine bağlanabilecek bir özellik görülüyor.⁴⁶

İslâm resmi diyebileceğimiz bir tasvirçilik, ancak Geç-Abbassiler devrinde, Bağdat Okulu diye tanımlanan eserlerde ortaya çıkmıştır. Emeviler devrinde yapı süslemesi olarak uygulanan resim, bu devirde kitap süslemesi olmuştur. Yapı sanatıyla ilişkisinin kesilmesi, şüphesiz resim sanatı için bir kayıptır. Fakat 9. yüzyılda hadis ve fıkıh bilginlerinin yorumlarıyla resim yasağı kesinleştikten sonra, İslâm dininin yerleştiği topraklarda resim sanatını yapı dekorasyonu olarak geliştirmesi mümkün değildir. İslâm inancına göre hakikat "Söz" de belirmişti. Bu yüzden söz sanatının İslâm dünyasında yeri büyüktü ve bu dönemde Arap ve Fars dillerinde yazılan zengin bir edebiyat gelişmişti. Resim sanatı, kitaba girmekle gelişebileceği yeni bir hayat alanı buluyor ve bu tarihe kadar ilişki kuramadığı İslâm düşüncesine açılıyordu. Sanatçılar başlangıçta ürkek davranmışlardı; Hariri'nin "Makamât"ı ve Beydabâ'nın "Kelile ve Dimne" gibi halk arasında sevilen ve tutulan birkaç eseri resimlendirmekle yetinmişlerdi. Fakat böyle de olsa, resim sanatı bu yoldan İslâm düşüncesinin üretken güçleriyle bir bağlantı kurabilmiş ve İslâm sanatına mal edebileceğimiz, tabiattan uzak, soyut bir resim türü ortaya çıkmıştır.⁴⁷

İstanbul'un fethinden sonra Doğu dünyasına Batı'nın kapıları açılmıştı. İran'da üretken güçlerin uyuşmaya başladığı bu dönemde, Osmanlılarda resim sanatı, şimdiye kadar gereğince üzerinde durulamamış olmanın aksine ilginç bir gelişme göstermişti. Bu sırada İtalya'da büyük değişiklikler olmuş, fikir ve sanat alanlarında, Ortaçağ gelenekleri temelinden sarsılmış ve eski değerler yerini yenilerine bırakmıştır. Osmanlılar bu gelişmeleri merak ve ilgiyle izliyorlardı. Büyük devlet olmanın tarihteki rolünü tam olarak oynamaya başladıkları bu dönemde, Osmanlı Sarayı'nın Batı'ya açık olduğunu, özellikle Rönesans'ın en güçlü silahı olan resim sanatına büyük ilgi gösterdiği bilinmektedir. Fatih Sultan Mehmed, Gentile Bellini'yi İtalya'dan getirterek portresini yaptırdığı zaman düşündükleri önemlidir. Bir sanatçıya model durarak portre yaptırmak Doğu'da yerleşmiş bir gelenek değildir. Fatih, aynaya bakarmışçasına yüzünü resimde görmek istediği için mi Bellini'ye resmini yaptırmıştı? Bu da düşünülebilir. Fakat Fatih'in biyografisi göz önüne alındığında bu açıklama yetersiz kalır. Çünkü onun, aynı ustaya sarayının duvarlarına

⁴⁶İPŞİROĞLU, a.g.e., s. 10.

⁴⁷İPŞİROĞLU, a.g.e., s. 10.

freskler yaptırdığını, yabancı sanatçıları sarayında misafir ettiğini, çevresine bilgileri toplayıp Batı dünyasının kaynakları hakkında bilgi edindiğini de biliyoruz.⁴⁸

İstanbul'un fethinde Osmanlıların şehrin yıkılmaması, kitaplıkların yakılmaması, anıtların, kiliselerin ve buralarda bulunan fresk ve mozaiklerin korunması yolunda gösterilen özen bu kültüre olan saygıyı ve bu kültüre sahip olan insanları kendi tarafına çekip, Batı ile bağ kurmaya çalışarak Hıristiyan dünyasına da hâkim olmayı kolay kılmanın amaçlandığını göstermektedir.

Fatih hakkında bildiklerimiz, onun İstanbul'u alırken, tarihte yeni bir çağa girilmiş olduğunun bilinci içinde, yeni kurulmakta olan Osmanlı Devleti'nin Batı'ya açılmasını, Yeniçağ düşüncesine ayak uydurmasını istediğini gösteriyor. Yeni düşüncelere gebe olan bu dönem ne yazık ki Fatih'in vefatıyla sona ermiştir. Oğlu II. Bayezid zamanında Fatih'in tutumuna şiddetli tepkiler başlamıştır. Çağ değişimine ayak uydurma ve resim sanatıyla Rönesans'a katılma istekleri gerçekleşmiyor. Bu tarihten sonra Osmanlılar, kültür alanında İran ve Arap uygarlığına bağlanıyorlar ve Türk ordularının Viyana kapılarına kadar dayanmasıyla sonuçlanan politik gelişmeler, Doğu'yla Batı'yı, kültür alanında birbirine yaklaştıracak yerde büsbütün uzaklaştırıyor. Fatih zamanında bu iki kültür çevresi arasında, bir anlaşma ve uzlaşma olanağı henüz vardı. Çünkü Doğu'da Batı gibi Ortaçağ sonlarını yaşıyordu; din ve dil farkına rağmen, her iki dünya çağdaş kültürlerle bağlıydılar. Fatih'ten sonra Rönesans'a açılan Batı dünyasıyla, Ortaçağ gelenekleri içinde kalan Doğu arasına, aşılması gittikçe güçleşecek olan bir çağ uçurumu girmiştir.⁴⁹

Rönesans, İslâm mistiklerinin nefis savaşıyla yenmeye çalıştıkları madde dünyasını, yüceltme çabası içindeydi. Rönesans'ın insana ve tabiata değer veren dünya görüşünde ki ayrıntılar, İslâm düşüncesinde tam karşılığını bulamadığından ters düşüyor ve İslâmın Yeniçağa ayak uydurabilmesi için, kendi ilkelerinin yeni bir anlayışla yorumlanması gerekiyor. Bu olamadığı için, İslâm düşüncesi duyular dünyasına bir türlü açılmıyor, tabiatçılık yolunda gelişen sanatı bir aldatmaca olarak görüyor ve onun seyircide uyandırdığı duygulara ve yaşantılara duyarsız kalıyor.⁵⁰

Resmin haram olmasının tek nedeni Allah'ın yarattıklarını taklit etmek değildir. Geçmiş kavimlerin çoğu resim yolu ile Allah'a şirk koşmuşlar ve resim putçuluğa

⁴⁸ İPŞİROĞLU, a. g. e., s. 111.

⁴⁹ İPŞİROĞLU, a. g. e., s. 129.

⁵⁰ İPŞİROĞLU, a. g. e., s. 154.

açılan bir kapı olmuştur. İçlerinden salih bir adam öldüğü zaman, anısını canlandırmak için onun resmini yaparlardı. Sonra gelen nesiller ise Allah'ı bırakıp bu resimlere taparlardı. Fotoğraf çekenler fotoğrafını çektikleri varlıklara yeni karakterler ve yeni çizgiler ekleyerek yaratıcılık iddiasında bulunmadıkları sürece hadis-i şeriflere aykırı hareket etmiş sayılmazlar. Fotoğraf ise, mercekler yardımıyla karşısında bulunan canlı ve cansızların şekillerinin film üzerinde tertibinden ibarettir. Bu film kâğıt üzerine geçirilirse fotoğraf adını alır. Fakat fotoğraftan elde edilen görüntüleri kullanmakta belli şartlar altında caiz oluyor, buna aykırı durumlar ise; yüceltmeyecek, isyana sürüklemeyecek, cahiliyeyi andırmayacak ve görünmeyecek şekilde taşınacaktır, boy fotoğrafı olarak duvar veya herhangi bir yüksek yerde asılmayacaktır. Bu fotoğrafa bir önem atfeder. Aynı zamanda namahrem ve haram görüntülerde fotoğrafta bulunmaması gerekir.

Sonuç olarak, İslâmiyet'in yayılmaya başladığı ilk yıllarda adeta putları andıran ve onların yerine kullanılabilme ihtimali olan canlı varlıkların tasvir ve resimlerinin yasak kılınması, Allah'ın kendi yarattığı canlı varlıkların, tasvir ve resim yoluyla taklidini yapan insanlardan Ahiret'te hesaba çekecek ve cezalandıracak olması, bilerek ve kasıtlı olarak bunu yapanlar için olduğu söylenebilir. Hadis-i Şeriflerde çirkin görülerek reddedilen ve şiddetli cezaya sebep olacağı bildirilen davranış Allah'ın yaratması gibi yaratmaya kalkışmaktır. Osmanlı Devleti'nde hükümdarlık sürmüş padişahlar dini konularda oldukça hassas olan kişilerdi ve çocukluklarından beri sarayda dini ve dünyevi eğitimlerini tam olarak almışlardır, özellikle kendi portresini yaptıran Fatih Sultan Mehmed her konuda bilgi ve ilim sahibi idi ve de tek başına bir iş yapmaz, önce hocalarına danışır idi. Bu bağlamda helal ve haram çizgisine azami dikkat edeceğine şüphe yoktur ve dolayısıyla Osmanlı'da bu ilk resim yaptırma ve sonrasında fotoğrafın icadıyla özellikle Abdülmecid Han dönemiyle fotoğrafın Osmanlı Devleti'nde aktif olarak kullanılmış olması fotoğrafın belli çerçeveler içinde rahatlıkla kullanılabileceğinin bir göstergesidir.

2. OSMANLI DEVLETİ'NDE DİNİ ZİHİN YAPISI AÇISINDAN TASVİRE BAKIŞ VE İLK FOTOĞRAFÇILARIN AZINLIKLARIN İÇİNDEN ÇIKMASI

Osmanlı Devleti'nde reformlar ve yenilikler Osmanlı yönetiminden gelmiştir, halkın bunları kabullenmesi ise bir zaman süreci içinde olmuştur. Osmanlı Devleti topraklarındaki nüfusun çoğunluğunu bilindiği üzere Müslüman halk oluşturmaktaydı.

Ancak Osmanlı bu geniş toprakları içinde, Rum, Ermeni, Karadağlı, Gürcü, Mısırlı, Yahudi, Arap, Arnavut, Sırp, Çerkez gibi değişik grupları içine alan bir milletler ve dinler topluluğuydu. İslâm'da resim yapmak hoş karşılanmamakta, resimlere (putlara) tapmak ise Kur'an-ı Kerîm'dehali hazırda kesin şekilde yasaklanmıştır. Bununla birlikte pek çok Osmanlı Sultanı başından beri resimlerini, çoğunlukla da yabancı ressamalara yaptırmışlardır. Türklerin Müslümanlığı kabul edişlerinin daha ilk yüzyılında resim ve heykel yapılmış ve mezar taşlarında ölümlerle ilgili kadın erkek figürleri kullanılmıştı fakat bunun yanında Hadis-i Şeriflerde resimle tasvirle ilgili yasakların olduğu nakledilmiştir. Tıp, astronomi, mühendislik ve fen bilimleri konusunda yazılmış kitaplardaki figürler, çoğu kez gölge, ışık kullanmadan renklendirilmiş, naif şeylerdir. Bu resimleri yapan kişiye hiçbir zaman ressam veya tasvirci denmemesinin, nakkaş denmesinin sebebi de, bu tür süslemelerin daha çok nakış olarak düşünülmesinden ileri gelmektedir. İslâm'ın temel mimarisinin odak yapısı olan camilerde hiç figür yoktur. Osmanlı Devleti halkı arasında olan Musevilerin dininde ise, tasvir kesinlikle yasaklanıyordu. İşte bu dini nedenlerle ilk fotoğrafçılar Müslümanlar ve Museviler arasından çıkmamıştır. Tüm değişim ve Batılılaşma çabaları içinde Müslüman halkın Osmanlı yaşam biçimi ve geleneklerini sürdürmeye çalıştıkları görülmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı Devleti'nin giderek Batı'ya açılan yaklaşımları ve buna bağlı olarak gayri müslimlerle her düzeyde birlikte çalışma durumları bu gruplar aracılığıyla diğer alanlarda olduğu gibi sanat ve kültür alanlarında da yeni görüşler ve yeni bakış açıları getirmiştir. Osmanlı topraklarına gezginler yolu ile girmiş olan fotoğrafçılıkta öncelikle Hıristiyan olan Ermeni ve Rumlar tarafından başlatılmış oldu. Dönemin padişahlarının Batılı güzel sanatlara ve kültürel aktivitelere dolayısıyla da fotoğrafçılığa verdikleri önem bu bağlamda fotoğrafçılığın Ermeni ve Rum tebaa tarafından başlatılıp geliştirilmesine imkân sağlamıştır.⁵¹

2.1. Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafçılığın Yayılmasında Ermenilerin Rolü ve Bu Durumun Doğurduğu Etkiler

Osmanlı Devleti tebaasından olan Ermenilerin, Osmanlı Devleti'nin hemen her yerinde nüfusu bulunmaktaydı. Gregoryan ya da Katolik kiliseleri, okulları, hastaneleri ve

⁵¹ Nur AKIN, *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, Literatür Yayınları, İstanbul, 1998, s. 17.

kendi dillerinde gazeteleri bulunan Ermeni cemaatinden, içlerinde saray ve devlet doktorluğu da yapan kırka yakın tıp adamı yetişmiştir. Devletin yüksek mevkilerinde bulunmuş ünlü Ermeni devlet adamları arasında çok sayıda valilik, bakanlık, milletvekilliği yapmış, dışişlerinde çalışmış, iki yüz yılı aşkın bir süre içinde Osmanlı Devlet darphanesini yönetmiş olanları vardı. Sahnelerde, yirminin üzerinde Ermeni aktör, aktris ve kantocu görev yapmaktaydı. Bankacı, tüccar, avukat olarak da çalışan Ermenilerin ticaret alanında en ünlü oldukları konu kuşkusuz kuyumculuktu. Diyarbakır, Sivas ve İstanbul'da daha çok eczacı ve kimyager olarak bilinirlerdi. Bu nedenle de ilk bulunduğu yıllarda fazlaca kimya bilgisi isteyen Daguerreotype'a geçmeleri kolay oldu. Ayrıca Ermeniler, Venedik'teki Murad-Raphaelyan okulundan sanat alanında çok şey öğrendiler. Osmanlı'nın çeşitli yerlerinde yaşayan Ermeni aileler de çocuklarını meslek öğrenmeye İstanbul'a gönderirlerdi. Bu gençler, o dönemlerde yeni açılmış bulunan Ermeni fotoğrafhanelerinde çırak olarak çalıştılar. Özellikle Abdullah Biraderlerin stüdyosunda yetişen pek çok öğrenci, fotoğrafçılığı hemen hemen bir Ermeni tekeli haline getirdiler. Ermenilerden sonra fotoğrafa ilk ilgi gösteren tebaa arasında Rumlar bulunuyordu. 19. yüzyılın sonlarına doğru bazı Levantenler de fotoğrafla ilgilenmeye başladılar.⁵²

İstanbul içinde çeşitli bölgelere yayılmış olan Rum, Musevi ve Ermenilerle, diğer sınırlı sayıda cemaate sahip gayri müslim grupların dışında kentin Batılılaşmasında önemli etkenlerden biride çoğunlukla Galata ve Pera'da yaşayan Levantenlerdir. Bizans ve Osmanlı döneminde İstanbul'a yerleşen başta İtalyan kökenli yani çoğunlukla Akdenizli ve Ege'lidir. Ayrıca aralarında ve Fransız ve diğer Avrupa kökenli kişilere de rastlanılmaktadır. Bunların bir kısmı yerli azınlıklarla evlenerek, yarı Avrupalı bir grubun doğmasına neden olmuşlardır. Levantenlerin içinde, bankerlik ve ticaretle zengin olanlar, sefaret tercümanlığı, dragomanlık yapanlar vardı. Kiliseleri, kendi kahvehaneleri, hatta sokak karnavalları ile Batı sanatını ve yaşam biçimini bu bölgeye taşıyarak kentin yaşamına farklı bir hava getirmişlerdir.⁵³

İstanbul ve Anadolu dışında bulunan Osmanlı topraklarında da fotoğrafçılığın yayılmasında Ermeniler'in büyük payı olmuştur. Kayserili bir din adamı olan Yessai Garabedian (1825-1885), 1858'de İstanbul'a giderek Abdullah Biraderler'den bir sene

⁵²ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 21.

⁵³AKIN, a.g.e., s. 16.

boyunca fotoğraf hakkında bilgi edinir ve 1859 yılında Filistin'in Kudüs şehrine papaz olarak gider. 1859 yılında Ortadoğu'nun ilk fotoğraf okulunu Kudüs'teki Surp Hagop Ermeni Kilisesi'nin tavan arasında açar, bu aynı zamanda Ortadoğu'nun ilk fotoğraf atölyesidir. Daha sonra Londra ve Paris'te fotoğraf üzerine eğitim gören Garabedian, fotoğrafın Ortadoğu'da yayılmasını sağlayan en önemli isim olur ve 1865'de Kudüs Ermeni Patrikliğine yükselir. Garabedian Ermeni din adamlarının resimlerini çekerek günümüze önemli bir miras bırakmıştır. Yessai Garabedian'ın okulundan yetişen Garabed Krikoryan, evlenip kilise hayatından ayrılarak Kudüs'ün ilk fotoğraf stüdyosunu 1883 yılında açar. Aynı zamanda Abdülhamid'in Filistin'deki fotoğrafçısı olan Krikoryan'ın Filistin'de çektiği fotoğraflarının büyük bir kısmı, Abdülhamid'in Yıldız Albümleri arasındadır. Krikoryan, Kaiser Wilhelm II 1899 yılında Filistin'i ziyaret edince Kaiser'in özel fotoğrafçısı olarak bütün resimlerini çekmiştir. Krikoryan'ın yanında çalışan Filistin'li Halil Raad 1890'da Krikoryanlar'ın tam karşısında bir stüdyo açarak Filistin'in ilk Arap Fotoğrafçısı olmuş ve babasının mesleğini sürdüren Hovhannes Krikoryan'la rekabet başlatmıştır. İki stüdyo da 1948'de İsrail'in Filistin'i işgalinden sonra kapanır. Lübnan'ın başkenti Beyrut'a göç eden Diyarbakır'lı Sarafyan Kardeşler, Abraham (1876-1926), Boğos (1876-1934) ve Samuel (1884-1941) Beyrut'ta Sarafyan Kardeşler olarak bilinen stüdyolarını açarlar. Renklendirilmiş kartpostallarla meşhur olan kardeşler Suriye, Filistin ve Lübnan'daki eski evler, tarihi yapılar ve şehirlerdeki önemli binalar üzerine yaptıkları kartpostalları sattılar.⁵⁴

Örnekler de de görüleceği gibi daha ismini sayamadığımız yüzlerce Ermeni, özellikle fotoğrafçılığın yayılmaya başladığı ilk yıllardan itibaren fotoğrafçılık mesleğini nesilden nesile aktararak adeta tekel haline getirmeyi başarmıştı. Başlarda ve yayılma aşaması da dâhil olmak üzere uzunca bir süre Müslüman kesimin fotoğrafçılıktan ve fotoğraftan uzak durması da, Ermeniler ve Rumlar'a bu alanda rahat hareket edebilme imkanı sunmuş ve büyük çoğunluğu Müslüman olan Osmanlı Devleti topraklarında Başkent İstanbul'dan tutun Ortadoğu'nun en uzak köşelerine kadar Ermeniler; özellikle ailelerinin de desteği, kendilerinin meslek sahibi olarak para kazanabilme arzusuyla ve teknik anlamda malzeme bulma, mesleki eğitim, ve işi öğrenme sürecinde kendisine önyak ve destek olabilecek kendi dininden ve milliyetinden işinde uzmanlaşmış dünyada bu konuda söz sahibi olan Osmanlı Tebaa'sından çok fazla fotoğrafçıya ulaşabildiklerinden

⁵⁴ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 22-23.

dolayı, Saray'ın desteğini de arkalarına alarak Osmanlı Devlet sınırları dahilindeki ve hatta haricindeki toprakları kare kare fotoğraflamayı başarmışlardır.

Bu fotoğrafların, gerek Osmanlı Devleti'nin gerekse diğer Batılı veya Doğu'lu devletlerin o günkü sosyal, kültürel, siyasi, askeri, ekonomik, jeopolitik ve jeostratejik durumunun, günümüze tarihi birer belge olarak yansıtılmasında büyük rolü vardır. Ermeniler nesilden nesile aktardıkları tecrübeler, bilgiler ve gerek kendi sanatlarını icra etmek için gerekse Saray tarafından özel görevlendirmelerle yaptıkları çekimlerle bu konuya yadsınamaz bir katkıda bulunmuşlardır.

Osmanlı Devleti'nde fotoğrafçılığın ilk yıllarında; saray ile toplumun bu buluşa alışma ve özellikle saray tarafından fotoğraftan belge ve kanıt olarak yoğun bir şekilde istifade edildiği sürecin Rum ve Ermeni tebaa'nın kontrolünde gerçekleşmesi, bazı handikapları da beraberinde getirmişti. Bu durumların en başında devlet güvenliği ve sır niteliğindeki devlet bilgilerinin yabancıların eline geçmemesi gelmekle birlikte, 19. yüzyıl Avrupa'sının Oryantalizm modasına kapılan, merakla Doğu kültürünü görüp tanımak isteyenler için, gerçekle ilgisi olmayan sadece insanların hayal gücünün eseri olarak ve stüdyo ortamında gerçekdışı birtakım görüntülerin senaryo bağlamında gayrimüslim tebaa kullanılarak oluşturulup fotoğraflanması ile, Osmanlı Devleti'nde ki sosyo-kültürel yapının çarpıtılarak adeta kültürel yozlaşmaya maruz kalmışlık hissi uyandırmak amacıyla birtakım fotoğraflar çekilmiş ve batıya lanse edilmiştir. Bunun sonucunda Osmanlı Devleti, tespit ettiği; gerek devlet sırrı taşıyan gerekse Batı'ya Osmanlı'yı kötü tanıttak fotoğrafları çeken Ermenileri cezalandırmış ve bu potansiyele sahip Ermeni/Rum fotoğrafçılarla ilgili önceden tedbir alarak bu fotoğrafları çekmelerine engel olmuştur. Bu bağlamda Osmanlı Arşivlerinde, orduda ve devlette görevli memurların padişaha arz ettiği bir takım raporlara rastlanılmaktadır.

Erzurum'da bazı devlet emanetlerinin, patlama riski olan kale top mühimmatları ile önemli cephanelerin fotoğraflarının başıbozuk ve Ermeni fotoğrafçılara çektirildiği, bunun kale nizamnamesine aykırı olduğu, bu durumun görmezden gelinemeyeceği, bu fotoğrafların illa ki başıbozuk fotoğrafçılar ile alınması gerekiyorsa da bu fotoğrafçının güvenilir tebaa'dan olması gerektiği ve çektiği fotoğrafları hükümet tarafından tayin edilen bölgede bir kışlaya getirmesini ve düzenini orada teşkil ederek tayin edilecek bir zabıta memurunun nezareti altında fotoğrafları ikmal etmesini ve ardından negatiflerini imha

etmesi, fazla fotoğraf çoğaltılmasına karşı yüksek derecede dikkatli olunması, Erzurum'da bu teyakkuz kurallarına fazla riayet edilmediği ve başka cephaneliklerin fotoğraflarının aldırılmasına karşı da dikkatli olunması gerektiği bildirilmiştir.⁵⁵

İslâm kıyafetlerini Avrupa'ya karşı kötü şekilde göstermek için Rum ve Ermeni kadınlara yaşmak ve ferace giydirilerek fotoğraflarını çeken fotoğrafçılardan bu aykırılıklarına devam edenlerin ve Hıristiyanların fikirlerini tahrik etmek için bir Rus kadının satmaya çalıştığı iki savaş fotoğrafının yakalanması ile bu yolda fotoğraf çıkartan ve satanların; devlet ve milleti küçük düşürmeye çalışacak, Avrupa'ya başka bir yolda göstermek gibi kötü niyetlerde bulunacaklar olacağından bu açıdan bakılarak adı geçenlerin haklarında kanunen ceza düzenleneceği ve adliyeye sevk edilecekleri bildirilmiştir.⁵⁶

3. ONDOKUZUNCU YÜZYILDA OSMANLI PADİŞAHLARININ ZİHİN DÜNYALARINDA DEĞİŞİM

Devrimler ve ıslahatlar dönemi olan 18. yüzyılın ikinci yarısı, Osmanlı Devleti'nin de ıslahatı gereğine inanmış ve bu konuda ciddi gayretler içinde olan padişahlar ve üst yöneticiler dönemidir. İlk ciddi ıslahat gayreti içine girilen Sultan III. Ahmet döneminden sonra Sultan III. Mustafa, hükümdarlığı sırasında maliyeyi ve orduyu ıslah etmek için gayret sarf etmiş ve özellikle ordunun Baron de Tot'dan teknoloji transferi konularında faydalanmıştır. III. Mustafa'nın oğlu Selim 1774'te tahta geçen amcası I. Abdülhamid döneminde ıslahatçı babasının yolunda ilerlemiş ve veliahd sıfatı ile elindeki olanakları kullanıp saltanata geldiğinde yürürlüğe koyacağı ıslahat tedbirleri konusunda kendisini yetiştirmiştir. İstanbul'daki Fransız elçisi Gouffier'in vasıtası ile yakın adamlarından İshak Beyi Fransa'ya gönderterek hem Avrupa devletlerinin durumu hakkında, hem de Fransa'nın askeri durumu hakkında bilgi toplamış, aynı zamanda XVI. Kral Louis ile mektuplaşmıştır. Sonuç olarak 1789 yılında başa geçtiğinde Sultan III. Selim, ufku genişlemiş ve devlette ıslahat yapılması hususunda fikirleri kuvvetlenmişti. Sultan III. Selim en güvendiği on yakınından oluşan bir iç kabine kurmuştu. Bunlar içinde özellikle Ebubekir Ratip Efendi'nin Viyana'da kaleme aldığı elçilik raporlarında hem Avusturya'nın hem de diğer

⁵⁵BOA., Y.MTV., 77/51.12 Şevval 1310 (29 Nisan 1893).

⁵⁶BOA., İ.DH., 1264/99376, 11 Receb 1309 (10 Şubat 1892).

Avrupa devletlerinin askerî ve malî düzenleri, vergi ve posta sistemleri, yolları, madenleri, tarım, sanayi ve ticaret düzenleri ile bankaları gibi ve diğer hususlarda verdiği ayrıntılı bilgiler önem taşımaktadır. Bu kişiler ile III. Selim aynı ideal etrafında birleşmişlerdi. Avrupa'nın güçlenmesine yol açan teknolojik gelişmeler şayet dirayetli şekilde uygulanabilirse Osmanlı Devleti'ni yeniden canlandırmak mümkün olacaktır.⁵⁷

Uzun yıllar süren Mora savaşı 1479 yılında sona erdiğinde, Fatih'in Venedik'ten bir ressam ile başka sanatçıların da içinde bulunduğu grubun ısrarla İstanbul'a gönderilmesini istemesinin ciddi bir önemi vardır. Sonuç olarak Bellini, bir yıl İstanbul'da sarayda kalıp Padişah'ın, halen Londra'da *Nationel Gallery*'de bulunan o ünlü portresini, 25 Kasım 1480'de tamamlamış olması, batı ile kültür alışverişine, zamanında yeni bir halkanın daha katılmasına yol açmış, bu iki olaydan iki taraf da etkilenirken, Türk resim sanatına ilkel anlamda bir perspektifin yansımaları sağlayan bu karşılaşma, İtalyan Rönesans resmine de Türk dünyasının yansımaları imkân sağlamıştır.⁵⁸

Fatih'in arkası gelmeyen girişiminden yaklaşık üç yüz elli yıl sonra, yerli ve yabancı resamlara portresini yaptırdığı bilinen Osmanlı Sultanı, III. Selim'dir. Avrupa ilim ve sanatı, özellikle o vakit Avrupa'yı sarsan Fransız İhtilâliyle çok yakından ilgilenen III. Selim (1789-1807) önce çağdaş ilme ve tekniğe uygun olarak yetiştirilen Avrupa ordularına karşı koyabilecek bir ordu kurmak için, Tophane'yi ıslahı düşünmüş, Fransa ve İsveç'ten mühendisler getirterek fabrikalar tesis etmişti. Fakat daima yabancı mühendislerin ilim ve tekniğine muhtaç olmanın doğru olmadığını düşünen devlet, bilgi ve teknik alanında başarılı subaylar, askeri mühendisler yetiştirmek için, o zamana göre modern bir matematikçi ve topçu okulu kurmaya karar vermişti. Zaten Padişah, tahta çıkar çıkmaz, Eyüp'te Bahariye Köşkü'ne Enderun ağalarından ve eski okulun yetiştirdiği istidatlı öğrencilerinden bazılarını toplayarak, *Mühendishane-i Sultanî* adıyla bir okul kurmuştu. Bu okul, 1793'te Halıcıoğlu'ndaki Kumbaracılar kışlasına taşınarak genişletilmiştir. Nihayet yakın vakte kadar *Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn* (Askeri Kara Mühendisliği Okulu) adını taşıyan bina, 1795 yılında yapılmış ve o yıl III. Selim'in bir fermanıyla okulun nizamları ve öğretimi düzenlenmiştir. Okulda, III. Selim'in fermanı gereğince, Türkçe, Arapça, Fransızca dillerinden başka aritmetik, geometri, coğrafya,

⁵⁷ Emre DÖLEN, Mustafa KAÇAR, "*1. Türk Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi Bildirileri*" *Türk Teknoloji Tarihi*, Türk Bilim Tarihi Kurumu Yay., İstanbul, 2003, s. 101.

⁵⁸ C. Memduh ALTAR, *Onbeşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üzerine Bir İnceleme*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, s. 13.

trigonometri, cebir, topografya, harp tarihi, entegral ve diferansiyel hesap, mekanik, astronomi, harita, istihkâm ve balistik okutulmaktaydı.⁵⁹

19. yüzyıl başlarında İstanbul'da kurulan Mühendishane-i Berrı-i Hümâyûn'un (1795) çağdaş eğitim ve öğretim programı gereği, perspektif tekniği gibi, dıştan içe yansıyan bilimsel bir yenilikten etkilenmiş ve tek boyutlu kitap resmi olan minyatürün, zamanla üç boyutlu ve değişik plânlı (perspektifli) resim sanatına dönüşmesi, gelişim yasasının kaçınılmaz sonucu olmuştur. Türk minyatür sanatı ile 19. yüzyıl Bektaşî resimlerini izleyen, perspektifli Türk resminin ilk ve daha sonraki sanatçıları arasında, Şeker Ahmet Paşa ve Zekai Bey gibi perspektif anlayışının da ötesinde, çeşitli teknik ve eğilimleriyle katkıda bulunmuş nice değerli ressamlarımız bulunmaktadır. 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde görsel sanatların gelişiminde Saray'ın itici gücü de ciddi bir ivme sağlamıştı.⁶⁰

Rum asıllı Osmanlı saray ressamı Kapıdağlı Konstantin'in padişah portreleri, III. Selim döneminde yabancı ressamlar tarafından yapıldığı bilinen ilk çalışmalarındandır. III. Selim'in Kapıdağlı Konstantin tarafından yapılmış bir portresi, Osmanlı tarihinde bir ilk olarak 1803 yılında Londra'da, gravür biçiminde çoğaltılmıştı. III. Selim, 1806 yılında Fransız İmparatoru Napolyon'a, Paris elçisi Muhib Efendi aracılığıyla bir portresini göndermiş ve karşılığında da kendisinin bir portresini istemişti. Kapıdağlı Konstantin, yine III. Selim'in isteği üzerine Osmanlı hanedanından gelen bütün padişahların portrelerini guvaş tekniği kullanarak gerçekleştirdi. Daha sonra bu portreler, Londra'da ünlü yayıncı John Young tarafından döneminin en zor, fakat bir o kadar da başarılı sonuçlar veren *mezzotint* gravür tekniğiyle çoğaltılmışlardır. III. Selim'in 1807 yılında tahttan indirilmesi üzerine Young Albümü'nün baskısının tamamlanması gecikti ve ancak 1815 yılında, II. Mahmud döneminde gerçekleştirilebildi. Ressam Konstantin'in bu albüme temel oluşturan padişah portreleri, 19. yüzyılda çıkan sayısız kitap ve gravür albümünde defalarca basıldı. Daha sonraki yıllarda çıkarılan ve baskı sırasında fotoğraf tekniğinin de kullanıldığı padişah albümlerindeyse, Young Albümü'ndeki portrelere ek olarak, Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murat ve Sultan II. Abdülhamid'in saray fotoğrafçıları Abdullah Biraderler ve Vasilaki Kargopoulo tarafından çekilmiş portreleri kullanılmıştır. Askeri kışlalara ve devlet dairelerine padişahın portresinin asılmasına, ilk kez II. Mahmud döneminde

⁵⁹ Abdülhak Adnan, ADIVAR, *Osmanlı Türklerinde İlim*, Remzi Basımevi, İstanbul, 1982, s. 206.

⁶⁰ ALTAR, a.g.e., s. 10.

başlandı. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra II. Mahmud, tutucu ve gerici zihniyete karşı daha rahat hareket edebilme imkânı elde etmişti. Bu dönemde ilk resmi gazete olan Takvim-i Vekayi yayınlanmaya başlamış, batılı tarzda askerlik ve tıp eğitimi veren okullar yine bu dönemde kurulmuştu. İlk bakışta bir ayrıntı gibi görülse de padişahın kendi portresini yaptırması ve bunu bütün halkın görebileceği şekilde ortaya çıkartması, o devirde bir devrim niteliğindedir. Vakanüvis (resmi tarihçi) Ahmet Lütü Efendi (1830-1907) II. Mahmud'un bu tutumuyla ilgili olarak şunları yazar: "Ressamların bıraktıkları eserlerine, levhalara, çizdiği resimlere itibar gösterilmesi, bizden sonrakilerin bunlar hakkında saygı duyarak bilgi edinmelerine yarayacağı gibi gelecek nesillerin devamına da hizmet edecektir. Resim sayesinde onun delalet ettiği şey, iyi ve kolay anlaşılır. Bazı kimselerin resimlerini yapıp saklamak, tarih ve soyu tespit yönünden büyük faydalar sağlar."⁶¹

II. Mahmud'un çıkartmış olduğu Tasvir-i Hümayun Nişanı da Osmanlı Devleti'nde portre sanatının gelişim sürecinde önemli bir basamak oluşturmaktadır. Bu nişanlardaki II. Mahmud portreleri, ressam ve aynı zamanda Paris'te Osmanlı Elçiliği'nde görevli Ermeni asıllı Rupen Manas tarafından yapılıyordu. Rupen, sonraki yıllarda Paris'teki görevinde serkâtipliğe kadar yükselmiş ve 30 Temmuz 1854'te kendisine dördüncü derece Mecidiye Nişanı verilmişti. Kapadokya kökenli olan ve ailesi asırlardır İstanbul'da yerleşmiş Manas ailesinin fertleri, resim sanatı konusunda 18. yüzyıldan beri faaliyet göstermekteydi. Mouradja D'Ohsson, *Tableau de l'Empire Ottoman* adlı eserinde Rafael Manas'ın (1710-1780) I. Abdülhamid'in saltanatında (1773-1789) saray ressamı olarak görev yaptığını belirtmektedir. D'Ohsson ayrıca Rafael Manas'ın resim eğitimini İtalya'da almış olduğunu söylemekte ve ustalığı nedeniyle kendisinin "Türkiye'nin Rafael'i" addedildiğini yazmaktadır. II. Mahmud'un Tasvir-i Hümayun nişanı için portrelerini yapan Rupen Manas'ın kardeşi Sebuhan Manas (1816-1889) ve yine aynı aileden Jozef Manas (1835-1916) da Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamid devirlerinde saray ressamı olarak çalışmıştır. Bunlardan Jozef Manas ayrıca, 1886 yılında Konstantin Kargopoulo tarafından yönetilmekte olan saray fotoğrafhanesinin idaresinde çalışmış ve özellikle fotoğrafları elle renklendirme konusunda göstermiş olduğu başarılarıyla Sultan II. Abdülhamid tarafından 6

⁶¹Bahattin ÖZTUNCA, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları: 19. Yüzyıl İstanbul'unda Fotoğraf; Öncüler, stüdyolar, sanatçılar*, Koç Kültür Sanat, İstanbul, 2004, s. 37.

Şubat 1886'da Güzel Sanatlar altın madalyasıyla ödüllendirilmişti. Sonraki yıllarda Josef Manas, Müze-i Hümayun fotoğrafçılığı görevine de getirilmiştir.⁶²

Batılı hükümdarlar eskiden beri, devlet dairelerine astırmak ve birbirlerine hediye etmek üzere resimlerini yaptırmayı adet haline getirmişlerdi. Bu adet Sultan II. Mahmud'la birlikte Osmanlı saraylarında da başlatılmış oldu. İlk kez resimlerini devlet dairelerine astıran Osmanlı sultanı, o oldu. 1836'da Selimiye Kışlasına büyük bir törenle resmi asıldı. Sultan da törenleri izlemek için deniz yoluyla sarayından kışlaya gelmişti. O gece, kışlanın içi ve dışı kandillerle donatıldı ve havai fişekler atıldı. Sultan II. Mahmud, ayrıca kendi resmini taşıyan bir nişan hazırlatarak, Tasvir-i Hümayun adı verilen bu nişanı, en sadık bildiği devlet erkânı ve ricalinin boyunlarına kendi eliyle taktı. Mısır Valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa kuvvetlerine karşı çarpışacak olan Osmanlı ordusunun kumandanı Çerkes Hafız Mehmed Paşa'ya, 1838 yılında moral olması için bir resmini gönderdi. Ancak bir süre sonra bazı tutucular halkı kıskırtmaya başladılar, her tarafta resmin dine aykırı olduğunu yaydılar. Sultan Mahmud'un ölümünden sonra, bir süre bu resimlerin üstü perdelerle kapatıldı. Daha sonraları halk resim ve hatta fotoğrafa alışmaya başladığından, Sultanların resimlerinin asılması da hoş görülmeye başlandı.⁶³

Fotoğrafın icat edildiği 1839 yılında tahta çıkan Sultan Abdülmecid (1823-1861) döneminde batılılaşma, sanat alanında da iyice hız kazanmış, sanatın mimarlık, müzik ve resim gibi değişik dallarına ilgi duyan genç padişah, saltanatının ilk dönemlerinden itibaren yerli ve yabancı ressamalara portrelerini yaptırtmıştı. 5 Ekim 1840 tarihinde İstanbul'a gelen İskoçyalı ressam David Wilkie'nin (1785-1841), bu seyahati sırasında yapmış olduğu Sultan Abdülmecid portresi büyük beğeni toplamıştı. Wilkie, Sultan'a yaptığı ziyarette kendisinin bir portresini Kraliçe Victoria'ya vermek istediğini belirterek resim yapmak için izin istemiş, sultanın onayına rağmen Wilkie'nin bu tablo için ilk çalışması, Topkapı Sarayı'nda 12 Aralık'ta gerçekleşebilmişti. Toplam altı gün daha Wilkie'ye poz veren, henüz on yedi yaşındaki Osmanlı Sultanı, resmin tamamlanmasından sonra sanatçının çalışmasını çok beğenmiş ve aynı portreden bir tane de kendisi için sipariş vermişti. Sonuçtan kendisi de çok memnun kalan Wilkie, 12 Ocak 1841 tarihinde ailesine yazmış olduğu bir mektupta " bu kadar beğeni toplayan başka bir portre yaptığımı sanmıyorum" demekteydi. Sultan Abdülmecid'in en dikkat çekici portrelerinden biri de

⁶² ÖZTUNCAYa. g. e., s. 38.

⁶³ ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 13.

İtalyan ressam Luigi Rubio'nun (1795-1882) çalışmasıdır. 1848 yılı Ocak ayının ikinci haftasında yapılmış olan bu tablo, daha sonra gravürü yapılarak çoğaltılmıştır. Osmanlı Devleti'nde uzun süre kalan Avrupalı sanatçıların varlığı resim derslerinin 1851'den sonra, resmî ve özel büyük Türk mekteplerine kabul edilmiş olması, Batı tarzı resim alanındaki değişimleri etkinleştirmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi açılıp (3 Mart 1883) Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla bu alanda sanatçı muallimler yetişinceye kadar resim dersi de diğer dersler gibi askeri muallimler tarafından verilmiş ve böylece 19. yüzyıl başından itibaren, ilk Türk yağlı boya ressamı olarak da bilinen ve aynı zamanda ilk Türk fotoğrafçılarının da onların içinden çıkacak olduğu kuşağın askeri mekteplerde, mühendishane ve Darüşşafaka mezunu ressamlar olarak yetiştirildikleri görülmektedir.⁶⁴

Sultan Abdülmecid'in görüp seyretmesi için, bir ressamın eserleri sarayda sergilendi. Ataları derecesinde doğu kültürünü bilmeyen Sultan Abdülmecid, batı müziğine büyük bir ilgi duymaktaydı. Fransız Liszt, 1847'de Osmanlı Sultanının sarayında müziğini dinletmişti. Bu konserden sonra piyanist Lizst'e Sultan tarafından bir nişan verildi. Abdülmecid de babası II. Mahmud gibi yenilik yanlısı bir sultandı. Samuel Morse'un telgrafi buluşundan dolayı kendisini tebrik edip, bir nişan ve ihtira beratı gönderdiğinde, Morse: "Sultan Abdülmecid, bu nişanı ve tebrikiyle icadımın değerini anlayan Avrupalı ilk büyük insan olmuştur" demişti. Sultanın bu davranışı, aynı zamanda telgrafın dünya üzerinde ilk defa Osmanlı İmparatorluğu'nda tanındığının kanıtıydı. Samuel Morse, kendi ülkesinde buluşunun patent hakkını 1854 yılında alabildi. Buluşundan bir zaman sonra 1847'de Beylerbeyi Sarayının yerindeki büyük ahşap sarayda, bizzat Abdülmecid'in önünde İmparatorlukta ilk telgraf denemesi yapılmış ve Sultan, kurulan bu hattın ilk mesajı kendisi göndermişti. Bu denemeden sonra da Edirne'ye kadar uzanan bir telgraf hattının kurulmasını istedi. Fotoğrafçılara nişan verilmesi geleneği de Sultan Abdülmecid döneminde başlamıştır. Sultan Abdülmecid döneminde ilk kez yaver ressam/sanat danışmanlığı kavramına da yer verilmiş ve bu unvan Osman Nuri Paşa için kullanılmıştır.⁶⁵

Abdülmecid'den sonra Sultanlığa gelen Abdülaziz, ağabeyi gibi batı müziğine değil, daha çok geleneksel Türk müziğine ilgi duyardı. Çok iyi "Ney" çalar, beste yapardı. Osmanlı'nın Berlin sefiri aracılığıyla, 1863'te İmparatoriçe Augusta'ya Abdullah Biraderler'in çektiği bir fotoğrafını göndermişti. Avrupa'yı ilk kez ziyaret eden Osmanlı

⁶⁴ Veysel UĞURLU, *Ressam Hoca Ali Rıza 1858-1930*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 10.

⁶⁵ UĞURLU, a.g.e., s. 10.

Sultanı olan Abdülaziz kendisi de resim yapardı. Oğlu son Halife Abdülmecid Efendi ise, Türk resim tarihinde yeri olan bir kişidir.⁶⁶

Müslüman Osmanlı vatandaşları ticaretle fazlaca meşgul değillerdi. Özellikle, fotoğraf gibi yeni bir buluşun ticaretine atılmayı macera olarak kabul ettiklerinden böyle bir işe yanaşmazlardı. Genç Müslüman Osmanlı erkekleri, daha çok geleneksel askerlik mesleğini, garantili bir geliri olan memuriyeti veya ulemadan olmayı seçtiler. Sultan II. Abdülhamid anılarında bu üzüntüsünü şöyle dile getiriyor:

*"Sıkıntılarımızın kökü Osmanlı erkeğinin, hakiki bir kıymet üretmek üzere çalışmamasından ileri gelmektedir. Efendi mevkiinde kalıp başkasını kendi yerine kullanmaya alışmıştır. Onun için mühim olan yaşamak, hayatın zevkini çıkarmaktır. İsteğim üzerine Şeyhülislâm, çalışmanın Allah tarafından tebci edildiğini, katiyen haysiyetsizken olmadığını beyan etti. Bu beyanat mekteplerde de her vesile ile tekrarlanacak. Gençlerimiz memur, asker veya ulemadan olmayı tasarlıyorlar; neden hiçbir Osmanlı, büyük bir tüccar, mahir bir zanaatkâr veya bir fen adamı olmayı düşünmüyor? Ben de marangozluk sanatı ile meşgul olduğumdan, halka iyi bir numune sayılırım. Şimdiye kadar böyle çalışmaya alışılmamış olması pek yazık."*⁶⁷

Osmanlı Devleti'nin sonlarına doğru yaklaştığı dönemde, gerilemenin "batılılaşmamak" olduğuna inanan Osmanlı yöneticileri, Avrupa'dan pek çok yabancı uzman getirterek, askeri, ekonomik ve sosyal önemli görevlerde etkin roller verdiler. Batı ülkelerinin gelişmelerinin, bu alanlardaki uygulamalarına bağlı olduğuna inanan Osmanlı'da büyük bir yenilenme hareketi başlatıldı. Sultanların giysileri, altı yüzyıllık İmparatorluğun geleneksel giyiminden ilk kez farklılaştı. Kavuk kaftan ve şalvar yerine, kırmızı fesler, Avrupalı hükümdarlar gibi, yandan şeritli pantolonlar giyilmeye başlandı, ceketlerde apoletlerle bezendi. Donizetti Paşa bir Avrupa askeri bandosu anlayışıyla Mızıka-ı Hümayun'u düzenlemek ve yönetmek üzere çağrıldı. Ordunun çeşitli kademelerinde görev yapan Alman, İsveç, İngiliz ve Fransız Paşalarıyla ilginç görünümünü, böyle bir çare aramanın görevlilerinden ve henüz kurmay bir yüzbaşı olan Helmut von Moltke "Türkiye Mektupları"nda şöyle anlatır: "Mayıs 1837... Ne garip görünüm! Rus ceketleri, Fransız talimnameleri, Belçika tüfekleri, Türk serpuşu, Macar eyerleri, İngiliz kılıçları ve her milletten öğretmenleri ile Avrupa örneğine uygun bir

⁶⁶ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 5.

⁶⁷ Sultan Abdülhamid, *Siyasi Hâtratum*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1974, s. 188.

Osmanlı ordusu!" İşte böylesine hızlı bir yenilenme dönemine girmiş Osmanlı Devleti, elbette batı icadı olan ve oradan gelen yeni bir buluşa, fotoğrafa karşı olamazdı.⁶⁸

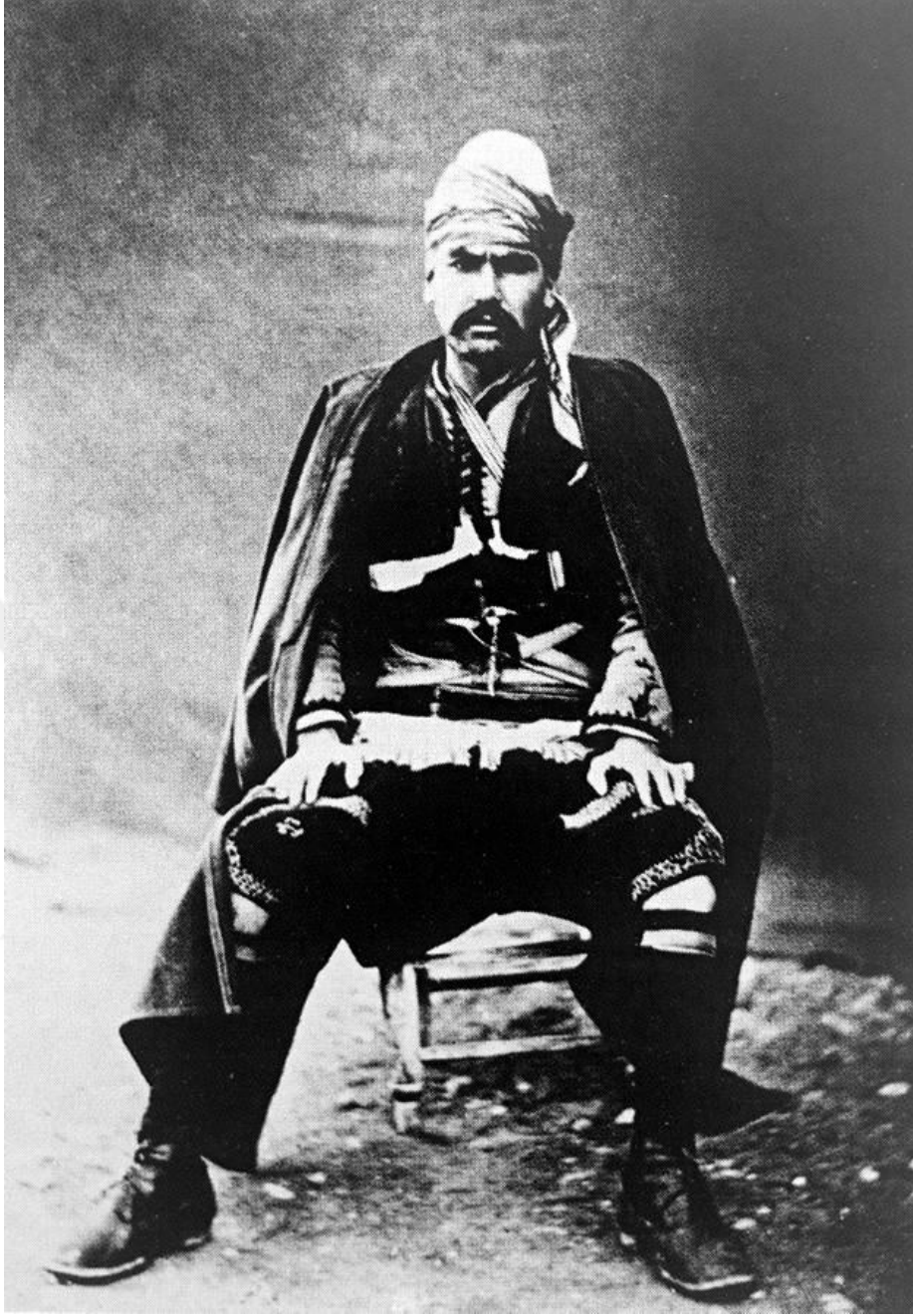
3.1. Fotoğrafçılığın Gelişmesinde II. Abdülhamid'in Rolü

Abdülaziz'den sonra üç ay gibi kısa bir dönem sultanlık yapan V. Murad'ın arkasından tahta geçen Sultan II. Abdülhamid, Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın en büyük koruyucusu ve destekçisi oldu. Güzel sanatlarla ilgilenen Sultanın kendisi de fotoğraf çekerdi. Sarayda vaktinin çoğunu resim salonu, müzik salonu, marangozhane ve fotoğraf atölyesinde geçirirdi. Sultan Abdülhamid aynı zamanda çok iyi bir fizyonomist idi. İstanbul'un önemli ailelerinin kendisinde bulunan aile fotoğraflarına bakarak, Harbiye'ye girecek öğrencileri seçerdi. Tahta geçişinin 25. yılında Osmanlı topraklarında çıkarılacak af için, ülkenin bütün cezaevlerindeki mahkumların, tek tek veya üçerli gruplar halinde boy fotoğraflarını çekti, mahkumların isimleri, suçları ve mahkumiyet müddetleri de yazılı olan albümlere bakarak af kararını verdi. Cezaevlerinin, her türden insanları toplayan yerler olduğu düşünülürse, bu albümlerin, o devrin giyim, kuşamı açısından da çok değerli folklorik bir kıymette olduğu açıktır.

Sultanın Başkâtibi Tahsin Paşa anılarında, Abdülhamid'in sık sık kendisine; "Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sayfalık bir yazı ile ifade olunamayacak siyasi, hissi manaları telkin eder, onun için ben tahriri münderecatdan ziyade resimlerden istifade ederim." dediğini yazar. Sultan Abdülhamid, Avrupa ve Amerika'daki teknik gelişmelere kendisinin de hayran olduğunu, onlardan en az bir asır geri kaldığını kabul ettiğini, ancak, kendisinin tahta geçmeden önceki ve sonraki halini, tarafsız olarak mukayese edeceklerin hızlı bir inkişafı müşahade edebileceklerini ifade etmiştir.⁶⁹

⁶⁸ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 16.

⁶⁹Sultan Abdülhamid, a.g.e.,s. 181.



Fotoğraf 2.1.II. Abdülhamid'in af kapsamına katmak üzere fotoğraflarını çektiirdiği tutuklulardan: Meşhur eşkiyalardan olup, idam cezasına çarptırılmış Ali oğlu Mustafa (1900).

İşte Sultan II. Abdülhamid'in fotoğrafa verdiği bu olağanüstü önem, bu sanatın, döneminde Osmanlı Devleti'nde süratle gelişmesini sağladı. Fotoğrafçılara ülkedeki olayları ve temel kurumları belgeleme görevini verdi. Hemen bütün donanma gemileriyle, askeri kuruluşların, fabrikaların, mensuplarının, devlet tarafından yapılmış bütün binaların okulların, karakolların, camilerin, etnografik çevrenin, arkeolojik görünümünün ve doğanın fotoğraflarını çektiirdi. Ziyarete gelen yabancı devlet adamlarının ülkedeki gezilerini,

hastane ve büyük müesseselerin açılışlarını da yine çektiği fotoğraflarında izledi. Diğer devlet başkanlarına, ülkenin propagandasını yapmak amacıyla albümler gönderdi.⁷⁰

Ebubekir Hazım Tepeyran, başı darda olduğu bir zaman, Sultana bir albüm takdim ederek, ondan derdine çare aradı ve olumlu sonuç aldı. Tepeyran anılarında; "Eğer ben fotoğraf sanatını bilmeyerek bu albümü Sultana takdim etmemiş olsa idim, daha önce hakkımda verilen jurnallerle mimmenecektim." diyerek, Sultanın fotoğrafa olan ilgi ve sevgisini vurguladı. Yine Tepeyran'ın anılarında, Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden ve parasına, mallarına el konması kararından sonra Yıldız Sarayının harem dairesine giren heyetin orada sultana ait küçük bir fotoğraf atölyesi ile karşılaştıkları yazılıdır.32 yıl, 7 ay, 27 gün süren saltanat döneminden sonra 1909'da Sultan II. Abdülhamid tahttan indirilirken, Yıldız Sarayı büyük bir yağma gördü ve bu arada Saray kütüphanesine saldıranlar da oldu. Çok zengin eserler, koleksiyonlar ve fotoğraf albümleri ile dolu olan kütüphane, sorumlusu olan Kalkadelenli Sabri Bey tarafından kurtarıldı. Sabri Bey, kütüphanenin kapısının eşiğine yatıp, kendisini öldürmeden kütüphaneye giremeyeceklerini söyleyerek, yağmacıların içeri girmelerini önledi. Günümüzde bulunan 800 civarındaki "Yıldız Albümleri"ni, önce Sultan II. Abdülhamid'in fotoğrafa olan sevgisine, sonra da Yıldız Sarayı kütüphane sorumlusu Sabri Bey'in cesaretine borçluyuz.⁷¹

Osmanlı Devlet'inde 1892 yılına kadar, sermayelerinin az olması ve sanat icra etmeleri sebebiyle fotoğrafçılardan vergi alınmadığı, fakat son birkaç sene zarfında fotoğrafçılığın desteklenmesi ve fotoğrafın kullanım alanlarının git gide artmasıyla, hızlıca hayatın içine giren ve oldukça rağbet görmesi sonucunda, oldukça fazla servet sahibi olduklarından gerek taşralarda gerekse Dersaadet'te bulunan fotoğrafçılardan kazançlarına göre her birinden uygun vergi alınması, her birinden kırk para alındığında senelik on bin lira sınırında bir gelir geleceği tahmin edildiğinden bu gelir Darüşşafaka veyahut Darülaceze'ye tahsis edilmiştir.⁷²

Başlangıçta Müslüman halktan tepki gören, ama Osmanlı Sarayının Müslüman sultanlarınca desteklenen fotoğrafın bu nedenle sarayla ve devrin sultanları ile diğer ülkelerde olduğundan farklı bir ilişkisi vardı.

⁷⁰ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 30.

⁷¹İsmet BOZDAĞ, *Sultan Abdülhamid'in Hâtura Defteri*, Truva Yayınları, İstanbul, 2010, s. 247.

⁷²BOA., Y.MTV., 77/51, 12 Şevval 1310 (29 Nisan 1893).

4. OSMANLI DEVLET'İNDE FOTOĞRAFÇILIĞIN İLK YILLARI

İstanbul'da yayımını Türkçe, Arapça, Fransızca, Rumca ve Ermenice sürdüren Takvim-i Vekayi gazetesinin 28 Ekim 1839 (19 Şaban 1255) tarihli 186. Sayısından:

"Avrupa'da yayınlanan bazı gazetelerden alınan haberin tercümesidir. Herkesin bildiği gibi, son yıllarda buharlı makineler fabrikalarda ray üzerinde gidebilir hale geldi. Bu sıralarda bir adam düşüncelerini dikkatle bir noktada toplayıp kanalize etmiş ki, iş bir acayip sanata yönelmiş, sonunda cilveli bir ayna (satıh) ortaya çıkmış. Fransalı Daguerre adlı marifet sahibi öğrendiği değişik sanat fenninin usulleri ile güneş ışığını yankı yaptırıp, nesnelerin hatlarını çıkarmış ve bu acayip sanatın oluşmasına gizli ve açık olarak 20 senesini vermiştir. Nihayet sonuca gelmiş ve bu olay herkesin beğenisini kazanmıştır. Şöyle ki, cismin görüntüsü, ışıktan arındırılmış büyük veya küçük kutu şeklinde olan aletin, önündeki camdan geçerek içeride resmolunur. İçeri yansıyan resmin bir satıh üzerinde zapt olunması için bazı eczalar hazırlanması gerekir. Daguerre tecrübesine dayanarak bu karışımı başarmıştır. Bakır levhaya sürülen maddeye iyot ismi verilir. Bu levha iyodun buharına birkaç dakika tutulduktan sonra hemen karanlık kutuya konulur, beş dakika müddetle kutunun penceresinden geçen görüntü resimlenir. Bazı saklanması gereken şeylerin böyle zapt edildiği düşünülecek olursa, bunun ne kıymetli bir icad olduğu anlaşılır. Ne gariptir ki, Daguerre'in bu keşfi sırasında Talbot isimli bir İngiliz de kendi diyarında güneş ışığını böyle kullanmıştır. Böyle ise de, Daguerre'in resim çekmesi daha önce gerçekleşmiştir."

İşte bu gazete haberi ile Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın icadı duyurulmuş oldu.⁷³

1840 yılında İngiliz William Churchill'in yabancı basından aktardığı yazılarla yayımına başlayan Ceride-i Havadis gazetesinin 25 Ağustos 1840 (26 Cemaziye'l-ahir 1256) tarihli 47. Sayısı, bu defa Daguerre'in ticari amaçla çoğalttığı makinesinin icadından şöyle söz ediyor:

"Ressamların kullandığı aletlere lüzum kalmadan ve düzgün bir bölümlenme ile vakit kaybetmeden, bir yerin resim görüntüsünü almak için, Avrupa'da Daguerre dedikleri zat, bir alet icad edip, Daguerre'in basması manasında Daguerreotype diye adlandırılmıştır. Daha önce kitabının İstanbul'a gelip ve tercüme edilip basıldığı, ilgililer tarafından

⁷³ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 27.

bilinmektedir. Bu Daguerreotype'ı icad eden Mösyö Daguerre, bu defa da fotoğrafya, yani ışık yazması işini bir aletle yapmaya başlamıştır. Çok kısa bir zamanda bu alet vasıtasıyla bir yerin veya bir ordunu resmi levha üzerinde tesbit olunuyor. Eğer çekilen bir belde ise, bütün binalardan başka bağ ve bahçesinde olan ağaçların yaprakları dahi tek tek anlaşılıyor imiş. Eğer levhadaki bir ordu ise, adamlardan başka yüzlerindeki kıllar dahi seçiliyormuş."⁷⁴

Osmanlı fotoğrafçılarının, dönemin Avrupa'sında, özellikle de İngiltere ve Fransa'da hâkim olan sanatsal modalarla ne kadar iç içe oldukları dekoratif resimde olduğundan bile daha net görülebilmektedir. 19. yüzyılın ortasından itibaren çeşitli Avrupalı fotoğrafçılar, İstanbul'da faaliyet göstermişlerdir; mesela Ayasofya'nın 1851 tarihli ünlü bir fotoğrafı vardır. Bu fotoğrafçılar başlangıçta daha çok yabancı turistlere hizmet vermişlerdir. Bu turistler yerel giysilerle fotoğraflarını çektiriyor ya da, bugün de olduğu gibi, önemli tarihi anıtların ve doğal güzelliğiyle meşhur yerlerin resimlerini satın almak istiyorlardı. Ayrıca o dönemde Avrupa'da, belli bir yere "özü" insanlar da fotoğrafı çekilmeye değer sayılan şeyler arasındaydı. İstanbul'da limonatacılar, sokak berberleri ve hamallar özellikle ilgi çekiyordu. 19. yüzyıl fotoğrafçılığı, Osmanlı toplumunun önem vermediği bu insanlara büyük ilgi göstermiştir. İstanbul'da faaliyet gösteren ilk fotoğrafçıların ürettikleri kadın imgeleri de oldukça sorunludur ve fotoğrafı çekilen kişilerin kim oldukları genellikle bilinmemektedir. Bunun yanında Avrupalı turistler ile olduğu yerde kalarak fotoğraflar aracılığıyla "gezmeyi" sevenler Osmanlı fotoğrafçılarının sıkı müşterileri olmakla birlikte Osmanlı padişahları da fotoğrafa verdikleri önemle Osmanlı Devleti'nde fotoğrafçılığın gelişmesine büyük katkı sağlamışlardır.⁷⁵

Osmanlı Devleti'nde fotoğraf çalışmaları, başlangıçta stüdyolardaki porte, manzara ve tarihi eser çekimleri, devlet adamları, kıyafet ve meslek dizileriyle sınırlıyken, 1800'lerin sonuna doğru amatör fotoğrafçılığın yayılması ve basın fotoğrafçılığının işlerlik kazanmasıyla daha geniş bir alana yayılmaya başladı.

4.1. Fotoğrafçılığın Başladığı Yer: Beyoğlu (Péra)

İstanbul Bizans döneminden başlayarak her ulustan insanın gelip geçtiği, kozmopolit bir ortam içinde gelişen bir dünya şehri olmuştur. Fetihden sonra da bu

⁷⁴ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 28.

⁷⁵ Suraiya FAROQHI, *Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir*, Çev. Zeynep Altok, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, s. 141.

özelliklerini arttırarak korumaya devam etmiştir. Müslümanlar tarihi yarımada'nın merkezinde yaşarken, yabancıların büyük çoğunluğu Galata'da, diğer azınlıklar da Marmara Denizi ve Haliç kıyılarındaki küçük merkezlerde oturmaktaydı. Kumkapı-Samatya Ermeni, Fener Rum, Balat-Hasköy Musevi yerleşmeleri olarak gelişmekteydi. Bizans döneminden dahi daha eski tarihlere dayanan Galata ve onun uzantısı olan Pera Avrupalılarla Levantenlerin ağırlıkta olduğu yerleşim yerleridir. Galata; Amalfililer, Pizalılar Venedikliler, Cenevizliler gibi Bizans ile ticari ilişkileri olan toplulukların yerleştiği surların içinde kalan yerdir. Pera adı Galatlılardan gelmişti. İstanbul Anadolu yakasındaki surların içine yerleşmiş olan Bizanslılar ise, buraya karşı kıyı anlamında Peramatis, kısaca Péra derlerdi. Buraya zamanla sahip olan Cenevizliler de Péra adını kullandılar, kendi topluluklarına da "Magnifica Communita di Péra" yani "Ulu Pera Topluluğu" dediler. Bu sıralarda buralarda oturanlar, gemiciler, tüccarlar, el sanatçıları, marangoz ve kalafatçılardı. Türkler bu semt için Péra adını hiç kullanmadılar ve Galata surlarının dışında kalan yerlere "Beyoğlu" dediler. Bu ad, Taksim civarında saray kadar büyük ve güzel bir evde yaşayan Venedikli Aloisio Gritti nedeniyle verildi. Önceleri "Frenk Beyoğlu" diye adlandırılan bu semt giderek surların içi de dâhil edilerek Türkler tarafından "Beyoğlu" diye anıldı. Cumhuriyet'in başlangıcından beri adı İstiklal Caddesi olarak söylenen Grande Rue de Péra'nın ise, Osmanlı Döneminde üç ayrı adı vardı. Ağdalı Osmanlıca konuşanlar için "Cadde-i Kebir", Avrupalılar ve Levantenler için "Grande Rue de Péra", İstanbul yakasında oturanlar için ise "Doğruiyol". Her kıyı şehrinde olduğu gibi, Péra'nın sahildeki dar ve karanlık sokaklarında bazı karanlık işler dönerdi. Eski korkulu ve belalı sokakları, elçilik binalarının yavaş yavaş buraya taşınmaları ile başka bir ilginin merkezi oldu, en canlı ve kibar semtlerden biri haline geldi. 18. yüzyıl başından itibaren giderek artan bir şekilde Pera bölgesi elçiliklerin çevresinde yoğunlaşan yabancılar ve gayri müslim azınlıklarla kalabalıklaşmıştır. Özellikle III. Selim (1789-1808) döneminde Batılı devletlerle ilişkilerin çoğalması Pera bölgesine ilgiyi arttırmış, burada yeni yapılaşma ve yerleşmeler başlamıştır. Ardından gelen II. Mahmud reformlarıyla, Pera'nın önemi giderek artar ve Tıbbiye'nin Galatasaray'a yerleştirilmesi bölgede önemli bir odak oluşturmuştur.⁷⁶

Batı'ya açılma ve Batı'yla sıkı ticaret ilişkileri, İstanbul'da özellikle Galata ve Pera bölgelerinde giderek güçlenen bir tüccar burjuvazisinin oluşmasına yol açmıştır. Giderek

⁷⁶AKIN, a.g.e., s. 12.

zenginleşen bu kesim yaptığı yardımlarla, desteklediği okul, yardım derneği gibi kuruluşlarla özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında güçlenmiş ve ıslahat fermanlarının getirdiği kolaylıklarla devlette önemli yerlere gelerek, devletin bazı kararlarının kendi çıkarlarına uygun bir hale getirilmesinde etkili olmuşlardır. Müslüman halkın genel olarak ticarete fazla eğilim duymamaları ve yabancı dil sorunları, dış ticaretin Rum, Musevi ve Ermeniler aracılığıyla gelişmesini sağlamıştır. Azınlığa mensup bazı memurlar da, Osmanlı yöneticilerinin yabancılarla yüksek düzey ilişkilerini kolaylaştırmaları, etkinlikleri giderek artan tüccar ve üst düzey memurlarının oluşturduğu burjuvazi zenginliğinde büyük oranda söz sahibi olmalarına yol açmıştır.⁷⁷

1870 yılında binlerce evin yok olmasına ve yüzlerce insanın ölmesine neden olan yangından sonra yönetim, 1890 tarihli nizamname ile bu yakada ahşap evlerin yapımını yasaklanmıştı, yolların genişletilmesi, düzensiz itfaiye sisteminin örgütlenmesi ve yangın söndürücülerin sayısının artırılması gibi kararlar alınmıştı. Günümüze kadar gelen Beyoğlu apartmanları, bu tarihten sonra yapıldı. Caddenin iki tarafını sağlı sollu dolduran binaları, alt katlarında her ülkenin bayrağını taşıyan zarif ve zengin dükkânları ayrı bir dünyayı yansıtmıştır. 19. yüzyılın sonunda II. Abdülhamid döneminde, kentin yenilenme ve düzenleme çalışmalarına büyük önem verilmiştir. Eminönü - Galata arası köprüyle bağlanmış ve Galata - Pera arasında dik ulaşımı kolaylaştıran 1874 tarihli Tünel, dönemin bölgeye getirdiği önemli yeniliklerden bazıları olmuştur. Galata ve Pera öncülüğünde başlayan Batılı şehir görünümü ve içeriği, gerek sosyal yapının yaşam biçimi, beğenileri, eğilimleri, gerekse de buna bağlı olarak fiziksel çevredeki kentsel ve yapısal açıdan önemli ölçekteki değişimlerle, 19. yüzyıl sonunda İstanbul'da, Avrupa başkentleriyle büyük ortaklıkları olan bir bölge ortaya çıkartmıştır. Bu değişimde kuşkusuz başta padişah olmak üzere, Osmanlı yönetiminin konuya olabildiğince yeniliklere açık ve istekli yaklaşımının önemli payı olmuştur.⁷⁸

Tiyatroları, eğlence yerleri, pastaneleri, lokantaları ve vitrinlerinde dünyanın dört bir yerinden getirilen malların sıralandığı pahalı mağazaları ve bu mağazaların her birinde bir başka ülke bayrağı ile sanki ulusların buluştuğu bir caddeydi "Grande Rue de Péra". Böylesine şıklığın canlandırıldığı bu caddeye, 1850'li yıllardan başlayarak fotoğrafçılarda

⁷⁷ AKIN, a.g.e., s. 15,16.

⁷⁸ AKIN, a.g.e., s. 32-35.

gelmeye başladılar ve Osmanlı Devleti'nde fotoğrafçılığın yaygınlaşması bu caddede açılan fotoğraf stüdyolarının taşıdığı temel ile gerçekleşecekti.

4.2. İlk Yerli Stüdyo

Fotoğraf, İslâm dininin görüntüyü yasakladığı inancı nedeniyle Osmanlı Devleti'nde öncelikle Hıristiyan nüfus tarafından benimsendi ve ilk yerleşik stüdyolar da Hıristiyanlarca açılmaya başladı. Bu stüdyoların sahipleri, çevre görüntülerinin yanı sıra, portre çekimlerine de yer verdiler. Bu ilk portreler, o güne kadar görüntülemek için kullanılan resim sanatındaki genel eğilimleri yansıtıyor gibiydiler. Çevre görüntüleriye, gravürlerdeki ana konuları içermekteydi.

Fotoğrafın bulunmasının ardından, Carlo Naya (1816-1882), İtalya'dan Pera'ya gelip yerleşen ilk fotoğrafçılardan oldu. 1845 yılında İstanbul'da başlayan çalışmalarını günün gazetelerine verdiği ilanlarla da duyurdu. Stüdyosu, Beyoğlu'nda (Grande Rue de Pera), Rus elçiliğinin karşısındaydı. Çalışmalarını 1857 yılına kadar burada sürdürdü. Osmanlı Devleti tebaasından ilk yerli stüdyoyu ise 1850'de Rum asıllı Basil Kargopoulo, Beyoğlu'nda (Grand' Rue de Pera) açtı. Daha sonra, o zamanlar kalabalık bir ordu merkezi olan Edirne'de E. Foscolo ile ortak ikinci bir stüdyo açtı. Özellikle İstanbul panoramaları ve şehir belgelemeciliğinde etkin bir rol oynayan Kargopoulo'nun fotoğrafhanesinde, süslenme heveslisi ayaktakımı gençlerin kıyafet değiştirip fotoğraf çekirtmeleri için geniş bir giysi dolabı vardı. Balıkçı, manav, simitçi, şerbetçi ve pek çok seyyar satıcının fotoğraflarını çekip carte-de-visite boyutunda basarak İstanbul'un halk tipleri olarak satışa çıkardı. Bu çalışmaları ile İstanbul tarih ve folklorunun belgelenmesine büyük katkıda bulundu.⁷⁹

1867 yılında Beyazıt'ta bir stüdyo açan Nikolai Andreomenos (1850-1929), otuz yıla yakın burada çalıştıktan sonra, Pera'da da bir şube açtı. Andreomenos'un Sultan Abdülhamid'den iki madalyası vardı. İsveçli Guillaume Berggren (1835-1920), bir gemi yolculuğu sırasında uğradığı İstanbul limanında karaya çıkınca yolculuğunun devamından vazgeçti. Doğu'nun bu gizemli şehrini gördüğü anda burada kalmaya karar vermişti. 1870'li yılların başında Pera'da stüdyo açan Berggren, İstanbul'un en güzel görüntülerini usta tekniği ve kompozisyon anlayışı ile belgeledi. Peralı fotoğrafçılardan Gülmez Biraderler, özellikle portreler ve İstanbul'un kırsal görüntülerinin fotoğrafçılarıydılar. Ünlü

⁷⁹AKIN, a.g.e., s. 83.

Pera fotoğrafçıları içinde Bogos Tarkulyan (?-1940), fotoğrafçılığının yanı sıra portre ressamlığı konusunda da çalışmalar yapmaktaydı. Foto Phebus'un sahibi olan Tarkulyan, daha sonra fotoğrafhanesinin adı ile kendi adı birleştirilerek "Febüs Efendi" diye çağrılmaya başlandı.⁸⁰

Tüm bu fotoğrafçılara teknik donanımı sağlayan, fotoğrafın ticareti ile uğraşan fotoğraf malzemeleri ithal eden en büyük firmalar; Onnik Diraduryan, Karakaş (Caracache) Biraderler ve Nadir Fotoğrafhanesi'nin sahibi Garabed Pabuççuyan (Paboudjian)'dı. Ve Pera'nın en ünlü fotoğrafçıları kuşkusuz Abdullah Biraderler'di.

4.3. Çevre Fotoğrafçılığı

Üzerinden dünyanın belli başlı büyük medeniyetlerinin geçmiş olduğu Küçük Asya-Anadolu toprakları, bu medeniyetlerin bıraktığı arkeolojik değerlerle doludur. Bir Roma su kemerinin yanında, Bizans köprüsü ve Osmanlı camisi birlikte olabilir. İşte böylesine iç içe eski medeniyetler ve onların kalıntıları, arkeologlar için bulunmaz bir hazinedir. Eski kalıntılarla ilgilenen gezginlere, yeni bir çalışma ve araştırma kapısı açmış oldu. Bu zengin arkeolojik yapıları belgelediler. Doğuya tarifesi olan vapur seferleri de Osmanlı topraklarının arkeolojik bakımdan en zengin çevresi olan limanlarına uğruyordu. İskenderiye'ye giden vapurdan Kahire'yi hatta Nil yol ile Karnak Bölgesini, Beyrut Limanı basamağı ile Akdeniz'in doğu ucunun çok geniş arkeolojik kalıntılarını ve İzmir yolu ile de Ege'nin bağrını doluran eski Frigya, Roma, Miken, İyonya medeniyetlerinin kalıntılarını, özellikle Efes'i ve İstanbul limanı adımı ile de Marmara Denizi çevresindeki, Osmanlı'nın en güzel İslâm mimari örneklerini çekme olanağı buldular.⁸¹

Dar sokakları, ahşap evleri ile batıdan apayrı kentlerin mimari yapılarının belgeleri oldular. Yalıları, sarayları, kasr ve köşklere, Türk evinin yapısını, bu günümüzde değişen ve hatta yok olan değerleri, manzaraları, anıtları, hep bu ilk çevre dökümcülerinin fotoğraflarından izleyebiliyoruz. Büyük boy cam plaka negatiflerinin netliği, bugün bile küçük ayrıntıları göstermesi bakımından ilginçtir. Fotoğrafçılar, çektikleri fotoğraflarını albüm olarak devrin Sultanına sunduklarında büyük bahşişler ve madalyalar almışlardı.

⁸⁰ Engin ÖZENDES, *Abdullah Freres: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 17.

⁸¹ ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 60.

4.4. Sosyal Yaşam Fotoğrafçılığı

18. ve 19. yüzyıl gravürlerindeki kompozisyonların etkilediği ilk fotoğraflara, giderek yeni bir unsur daha eklendi; insanla birlikte çekilen çevre. Batılı gezginler, İslâm dünyasını tanıdıkça, çekingenliklerini üzerlerinden atıp, makinelerini sokaktaki insanlara da çevirdiler. Anıtlar, çarşılar, sokaklar, köy pazarları, tarihi çevre kompozisyonunun içine insan görüntüsü girdi. Ve çevre dökümanından sonra görüntüye giren insan, giderek portrecilikle birlikte stüdyoların doğmasına sebep oldu. Bu stüdyoların sahipleri, Sultanlardan ve Avrupalı hükümdarlardan aldıkları nişanları, yarışmalarda kazandıkları madalyaları, desenlerle bezeyerek, bir grafik düzen içinde hazırlayıp, Viyana'ya gönderdiler. Bernhard Wachtl firmasında hazırlanan stüdyo kartlarının arkasına basılan bu güzel desenlerin süslediği kartlara da, çektikleri fotoğrafları yapıştırıp müşterilerine sundular. Stüdyoların yaygınlaşması ile Osmanlı topraklarında iyice bilinmeye başlanan fotoğraf, saka, kasap, berber, şerbetçi, baca temizleyicileri, bozacılar, hamallar vb. gibi mesleki görüntü farkındalıklarının saptanması dönemini de başlatmış oldu. 1873'te Osmanlı Devleti'nin Viyana'da açtığı sergiye götürülen büyük boy albüm, Osmanlı topraklarındaki tüm vilayetlerin geleneksel giyimini ve folklorik adetlerini belirlemesi bakımından önemli bir belgedir. Bu albümün fotoğrafları Pascal Sébahéa çektilmişti.⁸²

4.5. Savaş ve Haber Fotoğrafçılığı

Fotoğrafın sosyal belge olarak ilk ciddi tanıklığı savaşlarda olmuştur. 1846-1848 ABD-Meksika savaşında ve 1849 Roma'nın kuşatılmasında fotoğraf çekilmişti. Ancak ilk savaş fotoğrafları Roger Fenton (1819-1869) ve O'nun hastalanması ile görevi sürdüren James Robertson'un Kırım çalışmalarıdır. Fenton 1855'te at koşulu araba-karanlık odası, iki yardımcısı, beş fotoğraf makinesi ve sayısız malzeme sandığı ile tekniğin elverdiği ölçüde, genellikle durağan konuları ve düzenlenmiş sahneleri fotoğraflamıştı. Böylece gazetecilik anlayışı ile sosyal çevrenin belgelenmesi, 1853 yılında Kırım Savaşı sırasında başlamış oldu. Gerçeğin acı yüzü, fotoğrafa ilk kez Kırım Savaşı fotoğrafları ile topluca yansdı. Osmanlılarla Ruslar arasında 1853 yılında başlayan Kırım Savaşı'na, daha sonra Ruslara karşı Fransa ve 1854 yılının mart ayında da İngiltere katıldı. İngiltere, Kırım Savaşı'nın Fotoğraflarını çekmesi için, Roger Fenton'u görevlendirmişti. 1855 yılında üç yüz altmışın üzerinde fotoğraf çekti. Bunlar, dünyadaki ilk savaş fotoğraflarıydı. Kısa ömürlü collodion plakaların hazırlanmasında büyük güçlüklerle karşılaştı. Koleraya

⁸²ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 65.

yakalanıp İngiltere'ye dönünce, İstanbul'da Osmanlı darphanesinde hakkak olarak çalışan James Robertson, asistanı Felice Beato ile 1855 Ağustosunda Kırım'a gönderildi. Sivastopol, Malakoff, Balaklava Limanı'nın savaşın sonlarına rastlayan altmışın üzerinde fotoğrafını çektiler. Robertson'un darphanedeki görevi ve İstanbul'daki yaşamı 1840 yılında çizdiği ilk madalya ile başlamıştı. Daha ilk günlerden fotoğraf stüdyosunu da kuran Middlesex doğumlu Robertson, 1881 yılına kadar dönemin çağdaş tekniklerini kullanarak belgelediği imparatorlukta, adından söz ettiren fotoğrafçılar arasında yer aldı. Amerika'da ise Mathew B. Brady (1823-1896), Amerikan iç savaşını dört yıl boyunca fotoğraflar. Fotoğraflanan görüntüler yine durağandır fakat bu fotoğraflar Amerikan tarihinin en önemli belgeleridir. Ancak o yıllarda savaştan bıkkınlığı için beklenen ilgiyi görmezler.⁸³

Osmanlı topraklarındaki tüm olayları, hastane açılması, darülfûnun kurulması törenlerini, misafir kralların yolculuklarını, Sultan II. Abdülhamid'in sarayından çıkmadan izlemesi, bu fotoğrafçıların çektikleri fotoğraflar sayesinde olmuştur. Gazeteler o dönemde, bir fotoğrafçı kadrosu barındıracak teknik olanaklardan uzak olsa bile, çekilen bu fotoğraflar, ülkedeki basın fotoğrafçılığının başlangıcıdır.

4.5.1. Basında Resim ve Fotoğrafın Kullanılması

Batıyla kıyaslandığında, Türkiye'de gazeteciliğin gelişmesi, matbaanın kurulmasıyla orantılı olarak geç olmuştur. Londra'da 1753 yılında günlük gazete tirajı ortalama 20 bin iken, bizde ilk gazete *Takvîm-i Vekâyî* (Vekayi-i Mısriye'yi saymazsak eğer) 1831 yılında yayına başlar, haftada 5000 adet basılsa da bu düzenli şekilde olmaz ve devletin resmi bildiri bülteni olmaktan öteye pek geçemez. 1840 yılında çıkan *Ceride-i Havadis*'in tirajı da çok parlak değildir. Kırım Savaşı esnasında ilgi gören gazete, daha sonra önemini yitirir ve tirajı yüz elliye düşer. Matbaanın bize gelişi geç olsa da, basında resmin kullanılması ilk andan itibaren mümkün olmuştur. İbrahim Müteferrika ilk bastığı harita ve kitaplarda ahşap klişeler (şimşir ağacına oyulmuş kalıplar) kullanmıştır. O dönem bunları oyacak hakkâklar bulmak zor değildi. Bu klişeler *tire klişe* denilen, sadece çizgilerin görüldüğü, basit ve detaysız klişelerden ibaretti.⁸⁴

⁸³ Denis ROCHE, Çev. Aykut Derman, "Melankoli Çekmecesi'nden Fotoğraflar", *Sanat Dünyamız*, S. 84, 2002, s. 10.

⁸⁴ Gülderen BÖLÜK, *Fotoğrafın Serüveni: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Stüdyoların Işığında*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 29.

Gerçek anlamda resimli basın tarihimizin, 1874 yılında çıkarılan *Musavver Medeniyet* adlı haftalık yayımla başladığı kabul edilir. *Musavver Medeniyet*'in aktüel olayları resimlendirme çabaları başarıya ulaşmıştı. Bundan sonra *Musavver Cihan* ve *Mir'at-ı Âlem* gibi yayınlar sayılabilir. Ebüzziya Tevfik de Batı tarzı ilk matbaayı 1881'de kurduktan sonra burada başarılı işler ortaya koyar. Tevfik, klişeleri Avrupa'dan getirtmiş, aralarında bazı ünlü Türklerin de bulunduğu fotoğrafları siparişle Avrupa'ya yaptırtmıştır. Orhan Koloğlu, 1885 yılına kadar gazetelerde şimşir kalıpların kullanıldığını belirtir. Ancak uzun ve pahalı bir yöntemdir. 1891 yılında neşir hayatına başlayan *Servet-i Fünun*, 242. Sayısında, içinde buldukları 1895 yılının gazete ve dergilerini ve o günün şartlarını ortaya koyar ve gazete sahibi Ahmed İhsan Tokgöz'ün aktardığı bilgiler bize şimşir kalıpların kullanışıyla ilgili bilgi vermiştir. Yine o dönemde, fotoğrafların kimyasallarla levha üzerine aktarılmasını başaran birkaç müessesenin varlığından bahseder şimşirden çok daha ucuza mal olan bu yöntem zamanla yaygınlaşır sonuç olarak basınımda resimli kitap, gazete ve dergilerin sayısı hızla artmıştır.⁸⁵

4.5.2. Osmanlı Dergilerinde Fotoğraf Yarışmaları ve Amatör Fotoğrafçılığın Başlaması

Baskıda yaşanan gelişmelerle birlikte foto muhabiri ihtiyacının doğması ve henüz bu alanda yetişmiş bir kadronun bulunmaması, dergileri bu konuda bir şeyler yapmaya itmiştir. *Servet-i Fünûn*, amatör fotoğrafçıların fotoğraflarını yayımlayarak onları foto muhabirliğine yönlendirir. Ahmed İhsan'ın öncü kişiliğiyle yaptığı çalışmalar ülkede fotoğrafçılığın gelişmesine katkı sağlayacaktır. *Servet-i Fünûn* Dergisi 1896 yılında, 265. Sayısında bir fotoğraf yarışması tertip ettiğini duyurur. Bir fotoğraf makinesinin ödül olarak verildiği bu yarışmada fotoğrafın 8x8 - 13x18 cm ebatları arasında, klişeleriyle birlikte gönderilmesi şartı vardır: sonraki sayılarda dereceye giren fotoğraflar dergide yayımlanır. Bir fotoğraf yarışması da *Şehbal* mecmuası düzenler. 1 Haziran 1909 tarihli altıncı sayıda duyurdukları bu yarışmada, fotoğrafların konu ve boyutlarının serbest olduğu belirtilir. Onuncu sayıda ise sonuçlar açıklanır. 82 kişinin katıldığı bu yarışmada Maşuk Bey birinci, Basri Naili ise ikinci olmuş ve dereceye giren fotoğraflar hak edilmesi için Avrupa'ya gönderilmiştir.⁸⁶

⁸⁵BÖLÜK, a.g.e., s. 28.

⁸⁶BÖLÜK, a.g.e., s. 31.

Yarışmanın dışında, *Servet-i Fünun*'da, *Fotoğraf Söyleşisi* adı altında açılan köşede, amatörlerden gelen mektup ve fotoğraflar yayınlanır ve sorularına yanıt verilir. Fotoğraf bilgilerine ulaşmanın ve kaynak bulmanın zor olduğu o dönemde derginin amatör fotoğrafçılığın gelişmesi yönündeki bu adımı önemlidir. Bu köşeye duyulan ilgi üzerine, Ahmed İhsan İstanbul'daki amatör fotoğrafçıların sayısını araştırmaya koyulur ve fotoğraf malzemesi satan dükkânlarla irtibata geçer. Bunun sonucunda yaklaşık 150 kişinin varlığı tespit edilir. Orhan Koloğlu'da bu sayıya, yaklaşık 50 kadar bürokrati dâhil eder. Ayrıca Beyoğlu stüdyolarından Apik Kalpakçioğlu'nun, 1893 yılı ticaret yıllığında yer alan ilanında, amatörler kiralık laboratuvar verildiği yazar. Stüdyo İstanbul'un sahibi olan Alkibiades Nicolaidis de verdiği ilanlarda amatörler için zengin bir kütüphaneye sahip olduğunu belirtir ki bu da amatör kadronun oluştuğu bilgisini destekler.⁸⁷

4.5.3. Basında Fotoğraf İhtiyacını Karşılamanın Fotoğrafçılar ve Stüdyolar

Ototipik klişelerin bulunmasından kısa süre sonra, gazete ve dergilerde fotoğraf kullanımı yayıldı. Bu durum özel foto muhabirlik mesleğinin doğmasına neden oldu. *Servet-i Fünun*'da yayımlanan Türk-Yunan savaşı fotoğraflarının büyük kısmında "Muratlı'da bulunan resim muhabirimizden alınmıştır." açıklaması bulunmaktadır. Derginin diğer muhabiri de Tevfik Efendidir. İstanbul'dan gönderilen muhabirin Bağdat ve Kerbela'da çektiği fotoğraflardan 17 tanesi, kendi portresiyle birlikte dergide yayımlanır. Ayrıca Ahmed İhsan'da ilk foto muhabiri sayılabilir. Rodos-Kudüs-Suriye gezisi izlenimlerini ve *Haydarpaşa'dan Alpu Köyüne Osmanlı Anadolu Demiryolu Hattında* başlıklı yazısını kendi çekmiş olduğu fotoğraflarla birlikte yayımlamıştır. Ayrıca padişah yaveri olan Azmzade Sadık El Müeyyed'in Afrika'ya yaptığı gezi, *Afrika Sahra-yı Kebirinde Seyahat* başlığıyla çektiği fotoğraflar eşliğinde *Servet-i Fünun* dergisinin 354-384 sayılarında yer almıştır.⁸⁸

Görsellikte *Servet-i Fünun* kalitesini yakalayan dergilerden biri de *Malumat*. Bu dergi kullandığı fotoğrafların birçoğunda kaynak belirtmiştir. Bazı fotoğraf açıklamalarından, kendi muhabirlerinin olduğunu anlaşılabiliyor. Rusya'dan gelen fotoğraflar için "Malumat seyyar muhabiri Reşit Beyin Rusya'dan gönderdiği resimler" açıklaması kullanılmıştır. *Malumat* dergisinde çalışan diğer önemli muhabir ise Ferit İbrahim'dir. 1908 yılında *Resim Kitap*'ta muhabirliğe başlayan İbrahim daha sonra *İkdam*,

⁸⁷BÖLÜK, a.g.e., s. 31.

⁸⁸BÖLÜK, a.g.e., s. 33.

Şehbal, L'Illustration, Daily Graphic, Blan, Die Woche, Illustrierte Zeitung gibi dergi ve gazetelerde de çalışmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda görevli olarak Galiçya ve Romanya cephelerinde film ve fotoğraflar çeken İbrahim, kendi adıyla açtığı stüdyosunda da sonra derece başarılı portreler çeker. Bunların yanında stüdyo sahibi fotoğrafçıların eserleride sık sık gazete ve dergilerde görülmektedir. Henüz foto muhabiri kadrosunun tam olarak yetişmediği ilk dönemlerde bu ihtiyacı büyük ölçüde stüdyolar karşılamıştır. Dergilerde ismine en çok rastlanan stüdyo sahiplerinden ilki Theodore Vafiadis olmakla birlikte Abdullah Biraderler'e ait stüdyonun ünü sadece İstanbul ve Osmanlı topraklarına değil Avrupa'ya da yayılmıştı. 1858 yılında başladıkları ticari hayatlarında yakaladıkları başarı onlara saray fotoğrafçısı ünvanını kazandırmıştır.⁸⁹

Osmanlı Devleti'nde sinemayı saraydan dışarı çıkarıp halka gösteren ve yaygınlaşmasını sağlayan ise *Sigmund Weinberg*'dir. Weinberg, aynı zamanda Beyoğlu'nda sinema ve fotoğrafçılığa ait malzemeler de satmaktadır. "Horoz" amblemlili *Pathe*'nin temsilciliğini alan Weinberg, bu firmadan getirttiği makine ve filmleri salonlarda göstermenin yollarını arar. Sponeck, Cine-Palace gibi salonlarda yaptığı gösterimler ise olay olur. Romanya uyruklu Polonya Yahudisi olan Weinberg aynı zamanda fotoğraf çeken biridir.⁹⁰



Fotoğraf 2.2. Sigmund Weinberg'e ait bir kart-visit.

⁸⁹BÖLÜK, a.g.e., s. 34-36.

⁹⁰BÖLÜK, a.g.e., s. 37.

1915 yılı; I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği bu günlerde Osmanlı'nın müttefiki Almanya'ya giden Harbiye Nazırı Enver Paşa, burada Alman ordu sinemasının çektiği filmleri izledi. Alman ordusunun sinema çalışmalarından etkilenen Enver Paşa, yurda döner dönmez Osmanlı ordusunda da bir sinema biriminin kurulması emrini verdi. Paşanın bu direktifiyle 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulmuş ve Weinberg bu birimin başına, o günlerde yedek subay olan Fuat Uzkınay da onun yardımcılığına getirilmiştir. MOSD, önceleri savaşa ve başkomutanın, padişahın, resmi ve özel yaşamlarıyla ilgili belge filmler çekti. Bu filmler, savaşın, Osmanlı'nın da dâhil olduğu İttifak grubunun lehine gittiğine dair halka yönelik propagandada önemli bir rol oynadı. Weinberg'in MOSD'daki görevi, Romanya'nın tarafsızlığını bozup Osmanlı İmparatorluğu'na savaş ilân ettiği 29 Ağustos 1916 tarihine kadar sürdü. Bu tarihten sonra Weinberg'in görevine, Düvel-i Muhâsama (Düşman Devletler) tebaasından olduğu için son verildi. MOSD ile olan ilişkisi, resmi olmayan bir düzeyde devam etti. Ayrıca MOSD'daki görevine son verildikten sonra İstanbul'daki yaşamını sürdürdü. Bunun yanında başta Enver Paşa olmak üzere devlet ricalinin gittiği Aynalı Sinema'yı da işletiyordu.⁹¹

4.6. Saray Fotoğrafçılığı

Devlet dairelerine resim asma geleneği Osmanlı sarayına II. Mahmud (1808-1839) döneminde geldi. Ayrıca Sultan, kendi resmini taşıyan Tasvir-i Hümayun nişanını, sadık bildiği devlet adamlarını ödüllendirmek üzere boyunlarına astı. Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) dönemi ise Osmanlı'da fotoğrafın altın çağı oldu. Olayları sarayından çıkmadan denetim altında tutmayı yeğleyen Sultan, özellikle askeri okullardaki fotoğrafçıları görevlendirerek imparatorluğu ziyarete gelen yabancı devlet adamlarının gezilerini, hastane ve büyük müesseselerin açılışlarını bu fotoğraflardan izledi. Tahta geçişinin 25. yılında, ülkenin bütün cezaevlerindeki mahkumların tek tek veya üçerli gruplar halinde boy fotoğraflarını çektiler af kararını, mahkumların isimleri, suçları ve mahkumiyet müddetleri yazılı olan fotoğraf albümlerine bakarak verdi. Kuşkusuz sarayın desteğini almak hem ticari, hem de prestij açısından çok önemliydi. Sultan Abdülmecid'den (1839-1861) "Padişah Hazretleri'nin Fotoğrafçısı" ünvanını ilk alan Basil Kargopoulo, Sultan V. Murad'a şehzadeliğinde fotoğraf dersleri verdi. Bu ünvanı Sultan II. Abdülhamid döneminde de korudu. 1863'te, Sultan Abdülaziz (1861-1876) tarafından

⁹¹ Ali ÖZUYAR, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, De Ki Yayınları, Ankara, 2007, s. 41.

irade-i seniye ile “Ressâm-ı Hazret-i Şehriyâr” ünvanı verilerek saray fotoğrafçılığına atanan Abdullah Biraderler, bu ünvanlarını II. Abdülhamid devrinde de korudular. Sultan II. Abdülhamid döneminde fotoğrafla ilgili en önemli karar, kuşkusuz onun tanıtım gücünden yararlanma konusunda alındı. Bu amaçla 1893 yılında, altı ayrı fotoğrafçı çalıştırıldı. Çekilen fotoğraflardan Halep, Şam, Adana, İzmir, Çankırı, Denizli, Bağdat, Edirne, Manisa, Aydın, Bursa, İzmit, Selanik, Kastamonu, Trabzon, Beyrut, Şam ve İstanbul’daki okulların öğrencileri ile ilgili 51 adet albüm hazırlanarak Amerika Birleşik Devletleri başkanına armağan edildi. Halen Washington’daki National Library’de bulunan bu albümlerden diğer devlet başkanlarına da gönderildi. Cumhuriyet döneminde de bu defa olanaklar elverdiği için matbaa baskısı ile hazırlanan ve Othmar’ın fotoğraflarından oluşan *Fotoğrafla Türkiye* albümüyle fotoğrafın tanıtım gücünden yararlandı.⁹²

İstanbul’a yerleşerek fotoğraf çalışmalarını sürdüren Guillaume Berggren’e 1885’te İstanbul’u ziyarete gelen İsveç Kralı V. Gustav tarafından bir nişan verildi. Berggren’in Sultan II. Abdülhamid’den de bir nişanı vardı. Almanya İmparatoru II. Wilhelm 1889 yılında İstanbul’a geldiğinde, fotoğraflarını çeken Sebah&Joallier firmasına “Photographes de la Cour Royale de Prusse” ünvanını verdi. Bu unvan stüdyonun atılım döneminin başlangıcı oldu. Andreomenos saraya girmeyi başaran fotoğrafçılardan idi. Veliiahtlığı sırasında Sultan Vahdeddin’e çok ilgi duyduğu fotoğraf konusunda dersler verdi. Vahdeddin kanalı ile de Sultan II. Abdülhamid’den iki madalya aldı. Sultan II. Abdülhamid’in saray fotoğrafçısı olan ve 23 yıl bu görevi yürüten Phebus stüdyosunun sahibi Bogos Tarkulyan’ın beşinci dereceden bir Mecidi nişanı bulunmaktaydı. Tarkulyan sık sık davet edilerek saray mensuplarının fotoğrafları çektirildi. Sultan Fotoğrafçısı adı altında çalışan bir başka firma da üç kardeşin sahibi olduğu Gülmez Freres’di.⁹³

Bu stüdyoların sahipleri, sultanlardan ve krallardan aldıkları nişanları yarışmalarda kazandıkları madalyaları desenlerle bezeyerek bir grafik düzen içinde hazırlayıp Viyana’ya gönderdiler. Bernhard Wachtl firmasında hazırlanan ve arkasına bu güzel desenlerin basıldığı stüdyo kartlarının ön yüzüne çektikleri fotoğrafları yapıştırıp müşterilerine sundular.

⁹²BOZDAĞ, a.g.e., s. 246.

⁹³ÖZENDES, *Türkiye’de Fotoğraf*, a.g.e., s. 18.

4.7. Asker Fotoğrafçılar

Batı tarzı resim ülkeye girmeden önce, resimle ilgili çalışmalar minyatür, tezhib, kalem işleri ile mimari elemanlar, çini süslemeleriydi. Minyatür, 13. yüzyıldan beri bir yüzey resmi olarak gelişmişti. Üçüncü boyut ve perspektif kullanılmazdı. Oysa batı tarzı resim, yalnızca resim sanatı için yapılmamakta, doğa ve eşyayı doğru göstermek amacını da taşımaktaydı. Resim ilk kez 1795 yılında öğretime başlamış olan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'a 19. yüzyılda bir ders programı olarak alındı. Askeri okullarda öncelikle asker mesleğinin gereği olarak okutulan resim derslerinde, perspektif ve gölgenin ağırlık kazanmasının nedeni, resimsel olmaktan çok, üç boyutlu eşyanın doğru görüntüsünü yakalayabilmek içindi. Batı tarzında resim dersleri okutulan ilk okul Mühendishane olduğundan, ilk ressamlar da buradan mezun oldular. Mühendishane'ye resim derslerinde yararlanılmak üzere 1805'te İngiltere'den bir Camera Obscura getirildi. Daha sonraları fotoğraf derslerinin de eklendiği bu okullarda öğretmenliği, ressam sınıfından mezun olmuş askerler yaptılar. Bu öğrenciler arasında, sonradan öğretmenlik yapan ve fotoğraf öğreten Ali Rıza Bey, Ali Sami Aközer, Yüzbaşı Hüsnü Bey gibi pek çok isim vardı. Saray tarafından görevlendirilen bu fotoğrafçılar, tarihi saptamalar ve gezginci dokümanter devrinin başlamasını sağlamış oldular. 1870'lerde Müslüman fotoğrafçı adına bu sayede rastlanmaktadır.⁹⁴

Yüzbaşı Hüsnü Bey 1865 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un Topçu-Ressam sınıfından mezun oldu. Topçu Okulu'nda resim hocalığı yaptı. 1872 yılında Risale-i Fotoğrafya adlı bir kitap yazdı; Osmanlı döneminde fotoğraf konusunda yayınlanan ilk kitap Sarkis Torosyan'ın *Risale-i Fotoğrafya*'sıdır. 1866 yılında basılan bu kitap Türkçe olmasına karşın Ermeni alfabesiyle kaleme alınmıştır. Arap harfli Osmanlı alfabesiyle basılan ilk kitap ise 1872 yılında basılan Yüzbaşı Hüsnü Bey'in *Risale-i Fotoğrafya*'sıdır. Servili Ahmed Emin, 1865'te Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un Topçu sınıfından mezun olduğunda, Tophane resimhanesine desinatör olarak alındı. Resimhanede fotoğraf işleri ile yakından ilgilenerek bu alanda büyük ün kazandı. Dördüncü dereceden bir Osmanî ve yine dördüncü dereceden bir Mecidî Nişanı alan Ahmed Emin, daha sonra Mühendishane'de resim hocası olarak çalışmalarını sürdürdü.⁹⁵

⁹⁴ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 69.

⁹⁵ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, a.g.e., s. 19.

Üsküdarlı Ali Rıza Paşa askeri okuldan 1866'da mezun oldu. Bab-ı Vala-yı Seraskeri (Milli Savunma Bakanlığı) fotoğrafhanesinde çalıştı. Kolağası Mehmed Hüsnü 1882'de Harbiye'nin Piyade sınıfından mezun oldu. Aynı yıl Bab-ı Vala-yı Seraskeri fotoğrafhanesine tayin edilerek 1894 yılına kadar burada fotoğraf işleri ile uğraştı. Bu tarihten sonra, Genelkurmay Başkanlığı resimhanesinde de fotoğraf işleri ile ilgilenen Hüsnü Bey'in çalışmalarındaki başarısı nedeniyle verilen beşinci dereceden Mecidi nişanı vardı. Üsküdarlı Hasan Rıza 1883'te Harp Okulu'nun Piyade sınıfından mezun oldu. 1888 yılından 1895 yılına kadar Kuleli Askeri Lisesi'nde resim ve fotoğraf hocalığı yaptı. Fahrettin Türkkân Paşa, 1885'te İstanbul ve çevresinin fotoğraflarını çekmeye başladı. Fotoğrafçılığını daha da ilerletmek için Bogos Tarkulyan'dan özel dersler aldı. 31 Mayıs 1916'da geldiği Medine'yi, isyan eden Mekke Emiri'ne karşı 1919'a kadar savundu. Bu nedenler, "Medine Müdafii Fahri Paşa" olarak anılmaya başlandı. Askeri görevle gittiği yerlerin fotoğraflarını çeken Fahrettin Paşa'nın yabancı yayınlardan derlediği fotoğrafçılıkla ilgili notları vardı.⁹⁶

Üsküdarlı Ali Sami Aközer 1888 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un Topçu sınıfından mezun olduktan sonra bu okulda resim ve fotoğraf öğretmenliği yaptı. Şehzade Burhaneddin Efendi'ye uzun seneler ders verdi. Alman İmparatoru II. Wilhelm 1898 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyaretinin ve İstanbul'dan Kudüs'e kadar olan yolculuğunun fotoğraflarını çekerek bir albüm halinde II. Abdülhamid'e sundu. Bahriyeli Ali Sami 1892'de Mekteb-i Bahriye-i Şahane ve Leyli Tüccar Kaptan Mektebi'nin İnşaiye sınıfından mezun oldu. "Bahriyeli" olarak anılan Ali Sami 1893 yılında Mebadi-i Usulü Fotoğrafya adlı kitabını Sultan II. Abdülhamid'in adına sundu. Ali Sami Bey, Sultan için pek çok değerli albümler hazırladı. Üçüncü dereceden Osmani, dördüncü dereceden Mecidi nişanı ve bir de sanat madalyası vardı. Kenan Paşa 1897 yılında Türk-Yunan savaşının zararını saptanması için görevlendirilerek fotoğraflar çekti.⁹⁷

5. OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFÇILAR VE BİYOGRAFİLERİ

Osmanlı Devleti'nde sosyal ve toplumsal yapı bağlamında, İslâm Dini'nin bakış açısından da kaynaklı olarak fotoğrafçılık için halk ilk başlarda çekingen, isteksiz ve bir

⁹⁶ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, a.g.e., s. 19.

⁹⁷ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, a.g.e., s. 20.

takım tereddütleri olduğundan bu işe uzak durmaktaydı. Bunun sonucunda Osmanlı Devleti'nde ilk fotoğrafçılar azınlıklardan özellikle de Ermeniler arasından çıkmıştır. Bunun yanı sıra ilk etapta gezginler gezip gördükleri Osmanlı Topraklarını fotoğraflayarak bu işin miladını başlatmış oldular.

Osmanlı Devleti'nde ilk gezgin ve yerleşik fotoğrafçılar olarak; Frédéric Goupil Fesquet (1806-1893) (İzmir'in ilk fotoğrafları Goupil Fesquet tarafından çekildi.), Gérard de Nerval (1805-1855), George W. Bridges, Claudius Galen Wheelhouse, Alphonse Durand, Dubois de Néhaut (1799-1872), Pierre Trémaux (1818-1895), Claude - Marie Ferrier (1811-1889), Henri Bevan (?-1897), Frank Mason Good (1839-1928), Charles Gérard, Jules Andrieu, Joseph Philbert Girault de Prangey (1804-1892), Kompa, Maxime du Camp (1822-1894), Carlo Naya (1816-1882), Alfred Nicolas Normand (1822-1909), John Shaw Smith (1811-1873), Raif Efendi, Jacob August Lorent (1813-1884), Francis Frith (1822-1898), Jules Delbet, Francis Bedford (1816-1894), A. de Moustier, Tancrede R. Dumas, Félix Bonfils (1831-1885), Adrien Bonfils (1861-1929), Captain Barry, Gustave Fougère (1863-1927), David G. Hogart, Garabet Amirayan (1857-1927), Percy R. Salmon, Charles-Edouard Jeanneret "Le Corbusier" (1887-1965), Albert Kahn Fotoğrafçıları (1860-1940) gibi sanatçıları sıralayabiliriz.⁹⁸

Büyük Beyoğlu yangınında yok olan stüdyolar; 1870 yılı Beyoğlu yangını, İstanbul fotoğrafçıları arasında acı izler bırakan bir olay oldu. Bu felaket sonucunda yok olan yüzlerce işyeri arasında, şehrin bazı tanınmış fotoğraf sanatçılarının merkez stüdyoları ve şubeleri de bulunmaktaydı. Valide Çeşme, Feride, Sakız Ağacı, Kalyoncu Kulluk, Hamal Başı gibi en bilinen sokaklar tamamen yanmıştı. Yok olan yerler arasında Naum Tiyatrosu, Ermeni Patrikhanesi, Portekiz ve Amerikan konsoloslukları, Britanya Elçiliği, Bon Marché Mağazası, Alman Hastanesi, Luxembourg Oteli, St. Jean Chrysostomos Kilisesi de vardı. Yangından aynı derecede etkilenen ve Beyoğlu ana caddesine açılan Jardin de Fleurs (Çiçek Bahçesi) pasajındaysa hem Paskal Sebah, hem de Garabed Bağdasaryan fotoğrafhanelerinin birer şubesiyle birlikte, Paul Vuccino, Consrantin Fettel, Tancrede Dumas gibi fotoğrafçıların ve İstanbul'un nadir profesyonel kadın fotoğrafçılarından birisi olan Anna Guichard'ın stüdyolarının yanı sıra; Mihran İranyan, Jules Derain, Rafael Nazaret, Jan Ksanthopulo, Dimitri Mihailides, Mateos Papazyan, Antuan Zilpoşyan, K.

⁹⁸ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, a.g.e., s. 40.

Mozyan, F. Dussap, Stelios Konstantinidis, Konstantin Sofianos, Alkibiades Nikolaidis, Neoklis Meraklis, Kirkor Derarsen, Mıgırdıç Çobanyan ve Kardeşleri gibi fotoğrafçıların stüdyoları bulunmaktaydı.⁹⁹



Fotoğraf 2.3.Sultanahmet Camii. Frank Mason Good, albümin baskı, 1871.

Osmanlı Devleti'nde fotoğrafçılık yaparak ün kazanan, gerek Saray tarafından ülkenin çeşitli yerlerinde fotoğraflar çekmek için görevlendirilen gerekse Sarayda çektikleri etkileyici portrelerle Sultan Fotoğrafçısı ünvanını alan ve Sultan tarafından kendilerine Nişanlar verilmiş önde gelen fotoğrafçılar ile Osmanlı Devleti Harb Okullarından mezun olan Subaylar arasından çıkan ilk Türk fotoğrafçıların biyografileri aşağıda yer almaktadır.

⁹⁹ÖZTUNCA Ya.g.e., s. 310.

5.1. James Robertson (1813-1888) - Felice Beato (1825-1903)

James Robertson 1813'de Middlesex'de doğdu. 1833-1840 yılları arasında Londra'da darphane ressamı olarak çalıştı. Osmanlı darphane kayıtlarından, James Robertson'un daha sonra şef hakkak olduğu anlaşılmaktadır. Darphanedeki görevi ve İstanbul'daki yaşamı, 1840 yılında çizdiği ilk madalya ile başlayan Robertson, İstanbul'un fotoğrafını bu tarihten sonra çekmeye başladı. Felice Beato ile 1850 yılında Malta'nın fotoğraflarını çektiler. Wet collodion metodu ile yapılan bu fotoğraf çalışmalarında Beato, Robertson'un asistanlığını yaptı. 1851'de ise, İstanbul'da birlikte, pek çok mimari belgesel fotoğraf çektiler. Fotoğraflar önceleri, Robertson adı ile, bu birlikte çalışma başladıktan sonra da Robertson & Beato veya Robertson & Beato Co. diye imzalandı.¹⁰⁰

1853'de Robertson'un 20 fotoğrafından "Photographic Views of Constantinople" albümü hazırlandı. Ayrıca Théophile Gautier'nin 1854'de Londra'da David Bogue tarafından basılan *Constantinople of Today* adlı kitabında da Robertson'un 8 fotoğrafından yapılan çizimler kullanıldı. İstanbul için hazırlanan çeşitli albümlerde, James Robertson'un fotoğraflarına da yer verildi. 1853 yılında, Osmanlılarla Ruslar arasında başlayan Kırım savaşı, daha sonra Ruslara karşı, Fransa ve 1854 Mart ayında da İngiltere katıldı. İngiltere, Kırım savaşının fotoğraflarını çekmesi için, Roger Fenton'u (1819-1869) görevlendirdi. Fenton, üzerine "fotoğraf arabası" yazılmış karavanı ile 1855 yılında 360'ın üzerinde fotoğraf çekti. Kısa ömürlü Collodion plakaların hazırlanmasında büyük güçlüklerle karşılaştı. Fenton resim eğitiminden geçmiş biri olarak, bütün bu güçlükleri yenip, dünya fotoğrafçılığına ilk savaş fotoğraflarını armağan etti. Koleraya yakalanıp İngiltere'ye dönünce, 1855 yılının Ağustosunda James Robertson asistanı Felice Beato ile Kırım'a gitti. Burada Sivastopol, Malakoff, Balaklava Limanı'nın savaşın sonlarına rastlayan 60'ın üzerinde fotoğrafını çektiler.¹⁰¹

1840 yılında Osmanlı darphanesinde başhakkak olarak çalışan James Robertson'un Pera'ya yerleşerek açtığı stüdyo bu tarz kurumsal oluşumların bilinen ilk örneklerinden sayılmaktadır. Robertson bu stüdyo ile çok sayıda İstanbul fotoğrafının Batı fotoğraf pazarı içerisinde dağıtımını gerçekleştirmiş ve 1853-1855 yılları arası Kırım Savaşı fotoğraflarının yine aynı pazara dağıtılmasını sağlamıştır. Selefleri gibi Batı fotoğraf pazarını hedeflese

¹⁰⁰ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 92.

¹⁰¹ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 95.

de, Osmanlı içerisinde etkinliğini 1867 yılına kadar sürdürmüş olması onu çağdaşlarından ayırmıştır. İlk İstanbul fotoğrafları 1851 yılına kadar uzanmaktadır.¹⁰²

5.2. Basile Kargopoulo

Rum asıllı fotoğrafçı, atölyesinin Péra'da Rus Sarayı'na yakın 311 no'lu yerde 1850'de açtı. Daha sonra, yine Grande Rue de Péra'da 417 numaraya yerleşen Kargopoulo, o zamanlar kalabalık bir ordu merkezi olan Edirne'de E. Foscolo ile ortak ikinci bir stüdyo açtı. Edirne'de kullandığı fotoğraf kartlarına İstanbul'da bir şubesi olduğunu ve İstanbul'da kullandığı fotoğraf kartlarına da Edirne'de bir şubesi olduğunu yazdı. İstanbul'daki stüdyosunu son olarak Tünel Meydanı 4 numaraya nakleden Kargopoulo, Edirne'deki stüdyoyu da kendi üzerine devraldı. Tünel Meydanındaki stüdyosu 1895 yıllarından 1912'lere kadar devam etti. Özellikle İstanbul panoramaları ve şehir belgelemeciliğinde etkin bir rol oynayan Kargopoulo'nun süslenme heveslisi ayak takımı gençlerin, kıyafet değiştirip fotoğraf çektirmeleri için fotoğrafhanesinde geniş bir gardrobu vardı. Ayrıca sultan saray ve köşklerinin fotoğrafları da çok ünlüydü. Edirne sarayı ve Edirne şehrinin pek çok fotoğraflarını çekti. Hazırladığı Boğaziçi serisinden başka, balıkçı, manav, simitçi, şerbetçi ve pek çok seyyar satıcının fotoğraflarını çekip, 6 x 9 cm boyutundaki kâğıtlara basarak, stüdyosunun özel kartonlarına yapıştırdı ve bunları İstanbul'un halk tipleri olarak satışa çıkardı. Büyük ününü de bu çalışmaları ile sağlayarak, İstanbul tarih ve folklorunun belgelenmesine büyük katkıda bulundu. Sultan Abdülmecid'den "Padişah Hazretlerinin Fotoğrafçısı" ünvanını alan ve bunu uzun bir zaman sürdüren Kargopoulo, Sultan V. Murad'ın da özel fotoğrafçısıydı. Sultan'a şehzadelikten başlayarak, üç ay süren saltanatı sırasında da fotoğraf dersleri verdi.¹⁰³

Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkışından sonra, stüdyosunun duvarından indirmediği Sultan V. Murad'ın fotoğrafından dolayı, kısa bir zaman için ünvanı geri alındıysa da, tekrar kendisine iade edildi.

II. Abdülhamid 1879 yılında Kargopoulo'ya 1266 parça fotoğraf çektirmiştir. Bu fotoğraflar 5 boğaz panoraması, 160 İstanbul manzarası ve Yıldız sarayı görüntüleri, yaklaşık 200 adet stereograf, sarayda görevli yaveran takımının fotoğraflarını içeren 438 fotoğraflık bir albüm, 122 adet at fotoğrafı, 35 adet muhafız taburu subaylarının portreleri,

¹⁰²ÖZTUNCA, a.g.e., s. 101.

¹⁰³ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 106.

269 adet Mısır fotoğrafı ve Plevne konulu biri elle renklendirilmiş 3 resimden oluşmaktadır ve çektirilen her bir fotoğraf için ayrıca ücret ödenmiştir.¹⁰⁴

Yapmış olduğu hizmetlerden dolayı fotoğrafçı Vasilaki (Basile) Kargopoulo'ya beşinci dereceden Mecidî Nişanı verilmiştir.¹⁰⁵



Fotoğraf 2.4.Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası altında
Basile Kargopoulo'nun stüdyo kartı arkası.13.4 x 21.8 cm.1860.

5.3. Ernest Edouardo de Caranza

Fransız üretim mühendisi ve Societe Française de Photographie üyesi olan Caranza Thiais'de doğdu. Robertson gibi, Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) yurtdışından getirtilen yabancı teknik adamlardan biridir. 1852'de İstanbul'a geldi ve Anadolu'yu gezerek pek çok calotypelar çekti. Bu fotoğraflardan 55 adedi ile hazırladığı albümü saraya takdim ederek, Sultanın gözüne girmeyi başardı. Bu davranışından dolayı da İstanbul'da kaldığı zaman içinde "Sultan Fotoğrafçısı" ünvanını kullanma izni kendisine verildi. 1854

¹⁰⁴BOA., Y.PRK.MYD., 1/33, 12 Şaban 1294 (22 Ağustos 1877).

¹⁰⁵BOA., İ.DH., 833/67030, 7 Ramazan 1298 (3 Ağustos 1881).

yılında tekrar İstanbul'a gelerek, çektiği fotoğrafların baskılarını kâğıt negatiflerden yaptı. İlginç konuları arasında, Taksim Kışlası, Topkapı Sarayındaki köşkler, İstanbul'un çeşitli semtlerinin görüntüleri vardı. Fotoğrafları 1856'da Brüksel'de ve 1857'de Paris'te sergilenmiştir.¹⁰⁶

5.4. Rabach

Alman kimyager Rabach, 1856'da Beyazıt'ta bir stüdyo açtı. Bir minyatürcü olan ve fildişi üzerine minyatür portreler çizen Viçen Abdullah'ı yanına rötuşçu olarak aldı. Viçen el alışkanlığından dolayı rötuş işlerini çok iyi yapıyordu. 1858'de Rabach bu stüdyoyu Abdullah Biraderler'e devretmiştir.¹⁰⁷

5.5. Pascal Sébah (1823-1886) ve Policarpe Joaillier (1848-1904)

Pascal Sébah, 1857 yılında Péra Postacılar caddesinde bir stüdyo açtı. Bu stüdyoya "El Chark" adını verdi. Daha sonra Rus Sefarethanenin bitişiğindeki 439 numaralı yere taşınan Sébah, Al Laroche adlı bir Fransız'la çalışmalarını sürdürmeye başladı. Eski stüdyosunu da laboratuvar olarak sakladı. 1873'de Viyana'da büyük bir Osmanlı sergisi açılması saray tarafından kararlaştırıldı. Bu sergiye Osmanlı hazinesinden çok değerli eşyalar ve çeşitli bölgelerin giysileri gönderildi. Bu giysilerin büyük boyutta bir albümü hazırlatıldı. Osman Hamdi Bey yönetimindeki sergiye hazırlanan bu albümün tüm fotoğrafları Pascal Sébah tarafından çekildi. Sébah'ın stüdyosunda çekilen bu fotoğrafların erkek modeller arasında, dönemin tanınmış isimleri vardı. Kadınlar ise, gayrimüslim azınlıklardı. Osmanî ve üçüncü sınıf Mecidî nişanları, 1870, 1878 Paris, Viyana ve Philadelphia sergilerinden de madalyaları olan Pascal Sébah'ın, iş arkadaşı A. Laroche'un, Fransa'daki "Le Moniteur de la Photographie" dergisinin 15 Eylül 1873 tarihli sayısında ve daha sonraki sayılarda da mektupları yayımlandı. Derginin yazı işleri müdürü Ernest Lacan yazıya şöyle başladı:

"Constantinople'da çok iyi fotoğrafçıların bulunduğunu uzun zamandır biliyorduk; Bay Sébah ve Bay Abdullah'ın değişik sergilere gönderdikleri güzel örnekler, bizim bundan emin olmamızı sağlamıştı. Fransa'da dahi yeni yeni denenmeye başlanan yöntemlerin, Paris'ten bu kadar uzakta alabildiğine uygulanmaya konduğunu ve bazı

¹⁰⁶ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 107.

¹⁰⁷ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 111.

noktalarda buradakilerden çok daha ileri olduğunu tahayyül edemezdik. Bundan ötesi beratların hüznü sonucudur."¹⁰⁸

Aynı derginin 1 Kasım 1873 tarihli sayısında yine Ernest Lacan, Bay Laroche'dan aldığı yeni bir mektuptan bahisle, Laroche ve Sébah'ın çalışma teknikleri ve pratik gözlemleri ile ilgili bilgiler vererek bunları başarmak için karşılaştıkları güçlükleri anlatıyor ve yeni mektuplarını yayınlıyor. Bu fotoğraflarda ise mevcut fotoğraf teknikleri ve geliştirilmesi gereken yeni fotoğraf ve baskı tekniklerinden bahsediyor. "Phototype" ismini verdiği bu teknik ile portre fotoğraflarında kaş ve gözün nasıl daha belirgin olabileceği, manzara fotoğraflarında tüm renk tonlarının nasıl daha iyi ve etkili şekilde gösterilebileceğinden bahsetmedir. Pascal Sébah, panoramalar, Stereoscope'lar, manzaralar, Doğu yaşantısından kesitler fotoğraflarını, Bursa, Ege kıyıları, Atina, Mısır, Libya'dan çekerek ününü arttırmaya devam etti. 1873 yıllarından sonra Mısır'da bir şube açan Pascal Sébah, 1870 ile 1880 yılları arasında Mısır'da çalışan Bechard'la da işbirliği yaparak birbirlerine bazı negatiflerini verdiler ve birbirlerinin negatifleri üzerine de kendi imzalarını koydular koydular. Pascal Sébah'ın fotoğraflarından ünlü ressam Osman Hamdi Bey yararlanarak pek çok resim yaptı.¹⁰⁹

1884 ve 1885 yılları arasında İstanbul'da çalışan fotoğrafçı Policarpe Joaillier ile ortak olan Pascal Sébah, stüdyonun adını 1888 yılında ünü günümüze kadar gelen Sébah & Joaillier olarak değiştirdi. Policarpe Joaillier, 1900'lerin başında ortaklıktan ayrılarak Fransa'ya döndü, oğlu Gustave Joaillier, Paris'te Rue de Clichy 51 adresinde fotoğrafçılığa devam etti. Sébah & Joaillier firması, kuruluşundan başlayarak uzun seneler ününü ve çalışmalarını sürdürdü. Ancak giderek yaşlanan Pascal Sébah, 1908 yılında 70 yaşlarındayken stüdyosunu, Agop İskender ve Perpinyani'ye devretti. Agop İskender ve Perpinyani tarafından, Pascal Sébah'ın fotoğraflarına, Abdullah Biraderler'in de fotoğrafları alınarak eklendi ve büyük bir arşiv haline getirildi. Agop İskender ve ortağı stüdyonun ismini değiştirmeden ve hatta eski stüdyodan kalan kartları kullanarak devam ettiler. Perpinyani 1914'de ayrılarak stüdyoyu Agop İskender'e bıraktı. 1934 yılında da baba İskender stüdyoyu oğlu İskender ve onun yeni ortağı İsmail İnsel'e bıraktı.¹¹⁰

¹⁰⁸ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 115.

¹⁰⁹ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 129.

¹¹⁰ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 135.

1909 yılında Sabah Fotoğrafhanesini işletmeye devam eden Salih Zeki Bey tarafından Yıldız Albüm fotoğraflarının yapılmasına talip olduğunu Dersaadet'e rica ederek haber verdiği bilinmektedir.¹¹¹

İstiklal caddesinde 289 numaraya taşınan yeni ortaklar, artık Cumhuriyet dönemindeki yenilenme hareketlerine uyarak, Türkler de stüdyonun adını kolay söyleyip hatırlayabilsinler diye “Sabah” olarak değiştirdiler. 1950 yıllarında stüdyoyu kapatan ortaklardan İskender, Paris'e gitti. İstanbul'da kalan arşivin büyük bir kısmı ise, bir yalının mahzenlerinde çürümüştür.

5.5.1. Fotoğrafta Oryantalizm ve Pascal Sebah

İmparatorluğun yaşamını, geleneklerini, yapılarını gösteren fotoğrafların yabancılar tarafından çokça satın alınması yeni bir anlayışın yolunu açtı. Fotoğraflar giderek gerçek Osmanlı yaşamını değil, Batılının kafasındaki Osmanlı düşünüyü yansıtmaya başladı. Pascal Sebah'la başlayan El-Chark stüdyosunun adı, onun ölümünden sonra Sebah&Joallier'e dönüşecekti. Gerek El-Chark, gerekse Sebah&Joallier döneminde bu stüdyo, fotoğrafta oryantalizmin en güçlü temsilcisi oldu. Üretilen her sahneye büyük özen gösterildi. Pascal Sebah'ın Osman Hamdi Bey ile tanışması her ikisi için de olumlu gelişmelerin başlangıcı oldu. Osman Hamdi Bey, yaptığı tabloların büyük bir çoğunluğunda, bir yardımcı araç olarak fotoğraftan yararlanmaya başladı. Değişik modellerin kullanıldığı fotoğraflar artık yağlıboya resimlerin temel figürleriydi. 1873'te Viyana'da açılan sergi için Osmanlı İmparatorluğu tarafından hazırlatılan Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873 adlı albümün fotoğrafları Pascal Sebah tarafından çekildi ve onun atölyelerinde phototype metodu ile basıldı. Teknolojiyi yakından izlemek ve fotoğraflarında bunu uygulamak konusunda gösterdiği inanç, Pascal Sebah'ın 1870 yılında Sociee Française de Photographie üyesi olmasını sağladı.¹¹²

5.6. Abdullah Frères (Biraderler) [Viçen 1820-1902, Hovsep 1830-1908, Kevork 1839-1918]

5.6.1. Kökleri

Hovhannes'in oğlu 1788 doğumlu Hürmüz, baba mesleği sırmakeşliği sürdürmekle kalmayıp, 1792'de doğan ve kendisine yardımcı olan kardeşi Kevork ile birlikte bu sanatta

¹¹¹BOA., BEO., 3550/266188, 26 Rebû'l-âhir 1327 (17 Mayıs 1909).

¹¹²ÖZENDES, *Türkiye'de Fotoğraf*, a.g.e., s. 15.

ilerleyerek büyük üne kavuştu. Özellikle devlet büyükleri ve yabancıların takdirlerini kazanarak, ailenin ününün yayılmasına neden oldular. 1796 doğumlu Hovsep de kardeşleri gibi sırmakeşlikle uğraştı. Hovhannes'in 12 Ağustos 1802 doğumlu kızı Takuhi, yoğun olarak sanat ve edebiyatla uğraştı. Hovhannes'in on üç çocuğu içinden, evlenip çocuk sahibi olarak aile adını devam ettiren yalnızca 9 Ekim 1792 doğumlu Kevork oldu. 1740'larda Hürmüz'le başlayan sırmakeşliği uzun yıllar nesilden nesile sürdüren aile üyelerinin bazıları "Sırmakeş", bazıları ise "Sırmakeş Kavafları" diye çağırıldılar. Aralarında Sırmakeşyan soyadını kullananlar da oldu. Aile adı olarak Abdullah'ın kullanılması ise, 1757'de doğan Asdvadzadur Hürmüzyan'dan sonraya rastlamaktadır.¹¹³

Hürmüzyanların İstanbul'a geliş nedenleri çok açık değildir. Ancak, Ermenilerin bir kısmı buldukları köylerden büyük kentlere kendi istekleriyle, bir kısmı ise güzel sanatlar dalında üstün yetenekleri nedeniyle bazı nüfuzlu kişilerin baskısıyla, bu kentlerin sanat alanındaki çalışmalarına katkı olması için yerleştirilmişlerdi.

5.6.2. Viçen, Hovsep ve Kevork Kardeşler

Maddi desteği Yetvart Raphael Garamyan'ın (1734-1791) bıraktığı mirasla sağlanan, 1836 yılında Venedik'te açılan Murad-Raphaelyan okuluna Osmanlı Devleti'nin çeşitli yerlerinde yaşayan Ermeni aileler çocuklarını göndermekteydiler. Kevork Abdullah da, bir an önce hocası Beşiktaşlıyan gibi örnek ve değerli insanların yetiştiği Venedik'teki bu okula gitmek için sabırsızlanıyordu. Kevork Abdullah, aralarında Tovmas Terziyan, Sırabiyon Tığlıyan, Mıgırdiç Acemyani Hovhannes Şahinyan'ın da bulunduğu, on üç kişilik bir kafile ile 1852 yılında İstanbul'dan Venedik'teki Murad-Raphaelyan okuluna gitmek üzere yola çıktı. 9 Eylül 1857'de yapılan mezuniyetinde dereceye girerek ödül alan altı kişiden biri oldu. Yağlıboya resim dalında büyük başarı göstererek öğretmenleri tarafından Roma'ya gönderilmek istendi fakat ailevi sorunlar nedeniyle 1858 yılında İstanbul'a ailesinin yanına dönmek zorunda kaldı. Bu süre zarfında ağabeyi Viçen Abdullah, birinci sınıf ressam olarak İstanbul'da ün yapmıştı. Sedef ve fildişi üzerine yaptığı minyatürlere herkes hayranlık duyuyordu. Sultan Abdülmecid'in ve daha sonra da Sultan Abdülaziz'in ve birkaç ünlü paşanın resmini hazırladı. Viçen'in resim konusundaki bütün becerisi sonunda onun, 1856'da İstanbul Beyazıd'da fotoğraf stüdyosu açan ve bu

¹¹³ÖZENDES, *Abdullah Fréres: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 21.

stüdyoda *Daguerreotype* ile uğraşan Alman kimyager Rabach'ın yanında rötuşçu olarak çalışmasına neden oldu¹¹⁴



Fotoğraf 2.5. Viçen (1820-1902) **Fotoğraf 2.6.** Hovsep (1830-1908) **Fotoğraf 2.7.** Kevork (1839-1918)

5.6.3. Abdullah Biraderler'in Fotoğraf Stüdyosu

1858'de Venedik'ten dönen Kevork, kardeşleri Viçen ve Hovsep ile birlikte ülkesine dönmek isteyen Rabach'n stüdyosunu devraldı. Yeni müşteri edinebilmek ve varolan müşteriyi koruyabilmek için fotoğrafçılar zamana ayak uydurmak ve yenilikleri programlarına dâhil etmek zorundaydılar. Büyük bir şevkle işe başlayan üç kardeşinde amacı, *Daguerreotype* sistemi ile çalışan atölyeyi daha çağdaş tekniklere ulaştırmaktı. Özellikle yurt dışından gelen yenilik haberleriyle dikkatle ilgileniyor ve bu buluşlardan yararlanma olanaklarını araştırıyorlardı. Hedef o dönem fotoğrafçılığın merkezi olan Paris'ti. Paris'te dönemin fotoğraf teknikleri üzerinde araştırmalar yapan ve Fransız başkentinde soylular arasında çok geniş bir çevresi bulunan ünlü fotoğraf amatörü Kont Olympe Aguado'nun ilgisini çekmek ve yardımlarını sağlamak üzere Fransız elçiliğinden bir tavsiye mektubu alan Kevork ve Viçen Paris'e giderek Baron Taylor'u gördüler. Venedik'e uğrayarak hocası Rahip Gevont Alişan'dan aldıkları mektubu Baron Taylor'a söylediklerinde Taylor bu iki kardeşi coşkuyla karşıladı ve bu kadar güçlü ve etkili tavsiye mektupları ile önlerinde açılmayacak kapı olamayacağını düşünüyorlardı. Kont Olympe Aguado bu iki sanatçıyı aynı sevgi ve samimiyetle karşıladı. Onları şatosuna davet ederek fotoğrafçılıkla hakkında tüm bildiklerini onlara anlattı ve Napoleon, İmparatoriçe Eugenie,

¹¹⁴ÖZENDES, *Abdullah Fréres: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 31.

MacMahon gibi Fransız ünlülerinin fotoğraflarından oluşan koleksiyonunu onlara gösterdi.¹¹⁵

Paris'te kaldıkları bir ay zarfında gerek Kontla, gerekse onun tanıdığı fotoğrafçılarla faydalı birçok görüşmeler ve mesleki konuda araştırmalar yapan Abdullah Biraderler Paris'ten ayrılmadan önce Kontla vedalaşmak üzere Şatoya giderek, kendi çektikleri fotoğraflardan oluşan bir albümü takdim ettiler. Kont, başarılarının devamını dileyerek İstanbul'daki Fransız elçisi Marquis de Moustier'ye verilmek üzere bir tavsiye mektubu verdi. Kont bu mektupta her türlü teşvik ve yardıma layık bu gençlerin Türk Sultanlarına takdim edilmelerini dilediğini yazdı.

Kevork ve Viçen, yeni bilgilerle dolu olarak İstanbul'a döndüler ve tüm sanat yeteneklerini göstererek çalışmaya başladılar. Abdullahlar'ın çektikleri fotoğraflarda bir başka canlılık vardı. Abdullah Frères adlı stüdyonun ünü gün geçtikçe daha da artıyordu. 1860'lı yılların başında Pera'ya taşındılar. Beyazıt'daki stüdyoyu ise 1867 yılında Andreomenos'a devrettiler. Grande Rue de Pera, imparatorluk başkentinin batı tarzı yaşama en yakın bölgesiydi. Pera'nın önceleri her liman kentinde olduğu gibi korkulu sokakları, 19. Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, elçiliklerin yerleştiği şık bir bölgeye dönüşmüştü. Tiyatroları, eğlence yerleri, pastaneleri, lokantalarıyla batılı dükkanların sıralandığı, dışarıdan gelenlerin buluşma yeri olan Pera, bir yenilik olan fotoğrafçılığa hemen kapılarını açtı. İmparatorluğun değişen yaşam tarzında gazetelere verilen ilanlarla İngiliz, Fransız ve Alman dadılar aranıyor, ünlü Naum Tiyatrosu'nda Macar violonist Remenyi'nin verdiği olağanüstü konserden ve dört bölümlü Macbeth operasından uzun uzun söz ediliyordu.¹¹⁶

Pera'daki yeni yerlerinde çalışmalarına başlayan Abdullah Frères'den Kevork bu başarılarını şöyle ifade ediyor; "Bir sene sürmeden fotoğrafçılık sanatını zirveye çıkardık". Üç kardeşin içinde özellikle Kevork, sanatçı ruhu ve ince zevki ile sürekli olarak çalışmış, *Collodion* kullanımında kendi özel yöntemlerini formüllerini de denemişti. Kalıcı bir canlılık verebilmek için, ışığın en doğru bir biçimde yönlendirildiği portreleri herkesin dikkatini çekmeye başladı. Bu yıllarda Beyoğlu'nda çalışan, Derain adlı Fransız fotoğrafçıya çektirilen Sultan Abdülaziz portresinden, ne Sultan ne de saray erkânı hoşnut kalmıştı. Sadrazam Fuad Paşa, Sultan'a Abdullah Biraderler'den söz etti. 1863 yılında

¹¹⁵ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 33.

¹¹⁶ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 37.

Sultani Biraderleri İzmit'teki av köşküne davet ederek onlara portresini çekirtti. Sonuç olağanüstüydü. Sultan; "*Yüzüm ve asıl görüntüm, Abdullah Biraderler'in çektiği fotoğraftaki gibidir. Emrediyorum bundan böyle yalnızca onların çektiği fotoğraflarım resmi fotoğraf olarak tanınsın ve böyle kabul edilerek her tarafa dağıtılsın*", diye emir verdi. Sultan, verdiği bir başka buyrukla da onları "Ressam-ı Hazret-i Şehriyar-i" rütbesi ile ödüllendirdi. Artık Abdullahlar için yükselme dönemi başlıyordu.¹¹⁷

5.6.4. Saray Fotoğrafçısı Abdullah Biraderler

27 Şubat 1863'te, Osmanlı Devleti'nin ilk Ulusal sergisi, Sultanahmet'te (At Meydanı) açıldı. Sergi alanı, tarım metalurji, gıda, ipekçilik, giyim, kuyumculuk, eczacılık, temizlik gereçleri, mobilya ve dekorasyon, gemi maketleri, askeri araç gereç, sivil mimari ve sanat konularına ayrıldı. Sanat bölümünde; desen, resim tahra ve metal gravür, matbaa sanatı, kitaplarla birlikte Abdullah Biraderler'in de fotoğrafları sergilendi. İmparatorluk yurt içinde kendi halkına tanıtımını Sultan Fotoğrafçısı Abdullahların fotoğrafları aracılığıyla uygun görmüştü. Abdullahların yurt dışındaki ilk büyük başarısı, 1867 yılında Paris Uluslararası Sergisi'nde oldu. Serginin açılışına davet edilen Sultan Abdülaziz, imparatorluk tarihi boyunca yurt dışına giden ilk sultan olacaktı. Bu nedenle Paris sergisinin Osmanlı Devleti'ne ayrılan bölümünde büyük bir çalışma vardı. Balkanlardan Arap yarımadasına kadar İmparatorluk topraklarındaki değişik kültürlerin eksiksiz tanıtılması için büyük özen gösterildi. Sergi boyunca halk oyunları gösterileri yapıldı. On üç bölümden oluşan serginin son bölümü sanata ayrıldı. Osman Hamdi Bey'in üç tablosu ile başlayan, Preziosi, Mable, Serabyan, Rıza Efendi, Pierre Montani ile süren resimlerden sonra, anıtların maketleri, çeşitli mimari projeler, heykeller sergilendi. Bu bölümde önemli bir yer işgal eden Abdullah Biraderler'in fotoğrafları Sultanın bir portesi ile başlıyordu. Çeşitli ünlü kişiler ve bürokratlarında portreleri göze çarpıyordu. Ayrıca İstanbul'dan dört panoramik görüntü vardı. Bu panoramaların ikisi Serasker Kulesi'nden (Beyazıd Kulesi), biri cephanelikten (Tophane), Haliç'in görünümü adını taşıyan sonuncusu ise Galata Kulesi'nden çekilmişti.¹¹⁸

Bu sergi hakkında *Times*'ta: "*Paris'teki serginin fotoğrafçılık bölümünde, Abdullah Freres imzalı birçok fotoğraf gördük. Bunların hangi milletten olduklarını bilmiyoruz, ancak fotoğrafları olağanüstü...*" diye bir yazı yayımlandı. Daha sonra aynı sergi ile ilgili,

¹¹⁷ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 39.

¹¹⁸ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 43.

14 Kasım 1867 tarihli La Turquie adlı gazetede Times'ta çıkan bir yazıdan söz edilerek: "*Abdullah Freres tarafından sergilenmiş olan İstanbul'a ait iki manzaraya bir şeref mansiyonu vermeyi ihmal etmemeliyiz.*" diye yazıldığı vurgulanmaktadır. Times'ta bu uluslararası serginin fotoğraf bölümünden yalnızca birkaç kişinin adının belirtilmiş olması ve bu az sayıda kişinin içinde Abdullahların bulunması, onların Avrupa'da da tanınmaya başladığının bir kanıtıydı.¹¹⁹

Abdullahlar özellikle stüdyo fotoğraflarında ustaydılar. Bu nedenle de değişik desenli panolar, kadife perdeler, çeşitli sütunlar, günün modası kanepeler, doğuyu simgeleyecek sedef kakmalı masalar, nargile, çubuk, sim işli terlikler çekim ortamları için vazgeçilmez aksesuarlardı. Çalışmalarında doğal ışığın rolü büyüktü. Birer ışık ustası olarak çatıdaki stüdyolarının tavanından gelen gün ışığını perde ve yansıma şemsiyeleri ile son derece özenle yönlendirdiler. Cam tavanlı çekim odası stüdyonun kalbiydi. Müşteri ile temasta bu çekim odasının dekoru ve ihtişamı her zaman önem taşıdı. Başlangıçta 15-30 dakika gibi uzun zaman alan fotoğraf çekme işleminde haşmetli dekor koltukların arkasına kameradan bakınca görülmeyen başı kıpırdamadan tutmaya yarayan arka destekler hazırlandı. Çekim süresinin 60 saniyelere kadar indiği 1854'lere gelindiğinde, Disderi tarafından bulunan Carte-de-visite yöntemi inanılmaz biçimde portre çekimlerini hızlandırdı. 6 veya 8 portreyi tek bir plakaya çekmek mümkündü artık. Portre çekimlerinin bu derece hızlanması ve ucuzlaması, Carte-de-visite'lerin içine yerleştirileceği özel albümlerin doğmasına ve bu albümlerin varlıklı ailelerin salon aksesuarlarından biri haline gelmesine neden oldu. İlk yıllarda daha dikkatle hazırlanan kompozisyonlar Carte-de-visite'lerin getirdiği hız nedeniyle özellikle sıradan atölye fotoğrafçıların özensizliği ile ruhsuz resimler haline geldi.¹²⁰

Portre ustası Abdullahlar bu yenilikleri sürekli izlediler ve sanatçı yaklaşımlarından hiç ödün vermediler. Onların portreleri insan ruhunun aynası gibiydi. Boy, diz seviyesi, yarım boy, göğüs hizası veya baş çekimlerinde, elde edilecek görüntünün modelin yaşına, vücut yapısına, alışkanlık ve geleneklerine uygunluğuna dikkat ettiler. 1869 yılında, İngiltere veliahdı Galler prensi Edward 20 kişilik maiyetiyle İstanbul'a geldiğinde Abdullah Biraderler'in atölyesini ziyaret ederek, gördüğü sanattaki maharet ve inceliğe hayran kaldığını belirtti. Ertesi gün onları İngiliz Sarayına davet edip, eşi Alexandra ve

¹¹⁹ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 45.

¹²⁰ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 54.

maiyetiyle birlikte fotoğraflarının çekilmesini istedi. Bu büyük davet üzerine saraya giden Kevork, Prens ve Prenses tarafından büyük bir coşku ile karşılandı. Prens maiyetiyle ve prensesle fotoğraflarını çekti. Galler Prensi, Kevork'a 8 gün içinde Sivastopol'e gidip döneceğini söyleyerek, bu zaman içinde fotoğrafların hazır olmasını istedi. Abdullah Biraderler düzenli ve yorucu bir çalışmayla bu kısa zamanda istenen fotoğrafların kopyalarını hazırlamayı başardılar. Prens İstanbul'a döndüğünde, Kevork hazırladığı fotoğrafları, Boğaz'da demirli İngiliz gemisinde kalmakta olan Prens ve Prenses'e takdim etti. Fotoğrafları çok beğenen Prens ve Prenses Londra'ya yollamak üzere çok sayıda siparişte bulundular.¹²¹

Abdullahların başarıları ve ünleri gün geçtikçe artmaktaydı. *Levant Herald* gazetesi, 18 Haziran 1869 tarihli sayısından: "*Sultan fotoğrafçıları Abdullahlar, Dolmabahçe Sarayı'na çağrıldılar ve Sultanın Carte-de visite ve Cabinet boyutunda birkaç portresini çektiler. Yarım saatten fazla süren bu ziyaret sonucundan Sultan çok memnundu. Aynı zamanda Abdullahlar tarafından çekilen Galler Prensi ve Prensesinin portrelerini beğendiğini belirtti.*" Fransız İmparatoriçesi Eugenie, imparatorluğu ziyarete geldiğinde Abdullahlar, İmparatoriçenin fotoğraflarını çekerek, kendisine bir albüm sundular. Sultan Abdülaziz'in mimarı ve başmühendisi olan Sarkis Balyan 1871 yılında son haliyle yapım tamamlanan Çırağan Sarayı'nın fotoğraflarını çekme görevini Abdullahlar'a vermişti. Bu fotoğraflardan seçilmiş otuz bir adedi, şık bir albüm haline getirilerek, İspanya Kralı'na Sarkis Balyan tarafından hediye edildi.¹²²

Mekteb-i Sultani, Mekteb-i Mülkiye ve Müze-i Hümayun'un fotoğrafını çekecek fotoğrafçı Abdullah biraderlere, gereken malzeme ve tahsilatın sağlanması ve gerekli kolaylığın gösterilerek çekilen fotoğrafların hemen alınması için; Mekteb-i Sultanî, Mekteb-i Mülkiye, Müza-i Hümayûn ve Dilsiz Mektebi Müdürlerine yazılı bir emir gönderilmişti.¹²³

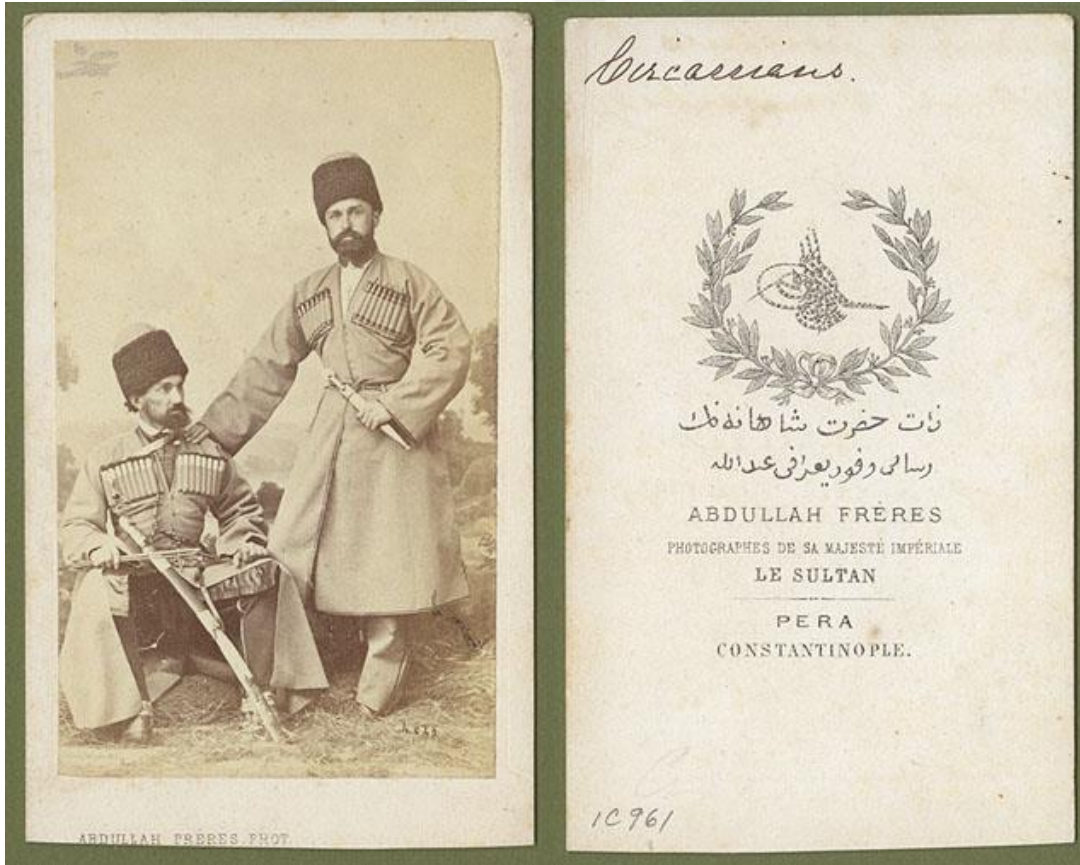
Abdullah Kardeşler özellikle Kevork'un kuvvetli iradesi, sanata olan tutkusu ince zevki ve sanat alanında edindiği bilgileri ile mükemmelliğe ulaştılar. Bu başarının en büyük sırrı ise; gölgelerin inceliklerinde, renklerin ahengi ve onlara gösterdikleri özen nedeniyle uzun zaman bozulmadan dayanabilmelerinde, birkaç yıl önce çekilmiş

¹²¹ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 62.

¹²²ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 64.

¹²³BOA., MF.MKT., 128/4, 3 Ramazan 1308 (12 Nisan 1895).

fotoğrafların, daha dün çekilmişçesine canlı ve taze durmalarındaydı. Fotoğraflardaki üstünlüğün nedenini, Ermenice yayınlanan bir dergide Kevork Abdullah, *Collodion* isimle mayinin hazırlanmasındaki titizliklerine ve kompozisyonlara çok dikkat etmelerine bağlıyor. Bu dikkatin sonucunda fotoğrafların güzel bir rölyefle ışık ve gölgelerde ahenkli bir geçiş kazandığını belirtiyor. Kevork Abdullah, zamanını çok iyi değerlendirmesini bilen bir sanatçı olarak, Fransızca, Almanca, İtalyanca, ve Rumcayı ana dili gibi konuşuyordu. 1873 yılının 4 Temmuz günü, *Mecmua-ı Maarif* gazetesinin 11. Sayısında ve *Şark* gazetesinin 182. Sayısında, Abdullahların başkaları tarafından taklit edilemeyeceği bir Sultan buyruğu olarak yayınlandı. 4 Temmuz 1874 tarihli *Şark Gazetesi*'nin 172. Sayısında Viçen Abdullah'ın Dolmabahçe Sarayına çağrılarak, Sultan Abdülaziz'in sırma ve ipekle resminin yaptırıldığı duyuruldu. Abdullah Kardeşleri çok sevilen ve sayılan, fakirlere, hasta ve düşkünlere yaptığı maddi ve manevi yardımlarından dolayı, hayırsever bir kimse olarak tanınan babaları Apraham'ı 1875'te kaybettiler.¹²⁴



Fotoğraf 2.8. Abdullah Biraderlerin Sultan Fotoğrafçısı Olduktan Sonraki Stüdyo Kartlarından biri.

¹²⁴ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 78.

5.6.5. Abdullah Biraderlerin Saray Fotoğrafçılığında Uzaklaştırılmaları

1870'li yılların başında Rus dükü İstanbul'a gelerek Abdullah Biraderler'in atölyesini ziyaret edip, fotoğraflarını çektirmişti. Dük Nicola, çekilen bu fotoğrafları görünce sanatçılara karşı büyük bir hayranlık duyduğunu belirtmişti. 1876 yılında Osmanlı tahtına geçen Sultan II. Abdülhamid zamanında da "Sultan Fotoğrafçısı" ünvanlarını koruyan Abdullahlar, yaşamlarındaki en büyük problemi Dük Nicola nedeniyle yaşayacaklarını hiç hatırlarına getirmemişlerdi. 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı, Osmanlıların yenilgisiyle sonuçlanınca, Rus ordusu San Stefano'ya (Yeşilköy) yerleşti. (26 Şubat 1878). Arakel Dadyan Bey'in konağında ikamet eden Dük Nicola, Kevork Abdullah'ı yanına çağırttı. İçlerinde, General Suvalov, General Dodlepen, General Nobokoyiçiski, General Kurko, General Hagopelev, Denizci Dolgorukov, topçu Muradov ve ordunun veznedarı Sürenyan'ın da bulunduğu 107 kişilik bir grubun fotoğrafını çekti. Bu işler bitince, Abdullah nazik bir şekilde Dük Nicola'nın portresini çekmeyi teklif etti. Rus generalleri Kevork'a yerinin burası olmadığını, İstanbul'u terkederek St. Petersburg'a gidip orda yerleşmesini telkin etmeye çabaladılar. Bu öneri Kevork'un mantığına ve duygularına ters düştüğü için reddetti ama yine de başarının vermiş olduğu hazdan ve coşkudan sarhoş olarak, Rus generallerini kendi evine yemeğe davet etme gafletinde bulundu. Kevork ve kardeşinin bu yeni ilişkileri Sultan II. Abdülhamid'in kulağına gitti. Ve bu davranışlarını Sultani müessesenin üzerindeki padişah tuğrasını geri alarak cezalandırdı. Fakat daha sonra İgnatiyef'in müdahalesi ve Dük Nicola'nın Sadrazam Ahmet Vefik Paşa'ya yaptığı başvurularla bu olay kapanmış gibi gösterildi ve tuğranın iade edileceğine dair söz verildi. İade edileceği söylenen Sultan tuğrası ve müessesenin itibarı 1890'da yerine getirilecekti. Artık gözden düşen Abdullahlar'ın, daha önce çekmiş oldukları II. Abdülhamid'in portrelerini de imha etmekle cezalandırıldılar. 26 Aralık 1880 yılında bir irade ile bu portreler yeni çekilmiş gibi kabul edildi. Aynı zamanda Abdullahlar'ın adı artık dünyaca bilinir hale gelmiş ve albümleri kısa zamanda dünyaya İmparatorluğu tanıtmaya başlamıştı. Londra, Paris, St. Petersburg, Moskova gibi birçok şehirlerde bu değerli fotoğraflar herkesin takdir ve hayranlığını kazandı.¹²⁵

5.6.6. Ünlülerin Fotoğrafçısı: Abdullah Biraderler

Osmanlı Devleti'ne gelen kişilerden Fransız İmparatoriçesi Eugenie, Alman İmparatoru II. Wilhelm, Rus Çarı I. Frederick, İsveç Kralı V. Gustaf, İtalya Kralı Victor

¹²⁵ÖZENDES, *Abdullah Fréres: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 86.

Emmanuel, Avusturya Kralı Franz-Joseph, Galler Prensi Edward, Sırp Prensi Milan Obrenoviç, Bulgar Prensi Ferdinand, Mısır Hidivlerinden İsmail (1863-1879), Tevfik (1879-1892), Abbas Hilmi (1892-1914), İran Şahı Nasireddin, Osmanlı Sultanlarından Abdülaziz, V. Murad ve II. Abdülhamid'in fotoğrafları Abdullah Biraderler tarafından çekildi. Abdullahlar, stüdyolarında pek çok öğrenci de yetiştirdiler. Kısa zamanda bu küçük dükkan gelişmiş bir işyeri haline geldi. Kabiliyetli ve çalışkan kardeşler sayesinde fotoğrafçılık gittikçe yaşantının bir parçası ve geçerli bir sanat olarak İstanbul halkı tarafından kabul edildi. Soylular ve gemiciler, prensler ve balıkçılar, kraliçeler ve ünlü kişiler fotoğraflarını çektirmek için akın ettiler. Stüdyo içi fotoğraflar daha önceden belirlenmiş ve düzenlenmiş olduğundan, fotoğrafçı ve modeli arasında sessiz ve karşılıklı bir anlaşma var gibiydi. Dış çekimler ise, son derece karmaşık ve dağınık görüntülerden seçip ayıklamak ve özenle çerçevelemek isteyen zor bir çalışma gerektiriyordu. Stüdyo çekimleri ustası olan Abdullahlar, dış çekimlerinde de aynı başarıyı gösterdiler. İmparatorluğun çeşitli bölgelerinin, İstanbul ve çevresinde bulunan saray, köşk, kasır, cami, çeşme, sebil, kilise, bent, su kemeri, fabrika, kışla, hastane vb. yapıların iç ve dış görüntülerini, çeşitli manzaraları, sokaklarda yerel giysileri içinde insanları fotoğrafladılar.¹²⁶

O dönemin seyahat rehberlerinde, İstanbul'a giden herkesin, Boğaziçi, Ayasofya ve diğer yerlerle birlikte, Abdullahlar'ın stüdyosunu da ziyaret etmeleri tavsiye ediliyordu. Zaman zaman resim sergilerinin de açıldığı bir galeri haline gelen stüdyoda, uzun zaman Abdullahların yakın dostları ressam Osman Hamdi Bey'in bir tablosu sergilenmişti.

5.6.7. Abdullah Biraderler Mısır'da

1886'da, kendi ülkesinde fotoğrafçılık sanatını bir şubesinin açılmasını isteyen Mısır Hidivi Tevfik Paşa'nın çağrısı üzerine, Biraderler'den Kevork ve Hovsep Mısır'a gittiler. Kahire'ye vardıklarında Abdullah Biraderler, Hidiv Paşa ve eşi "*Bu güzel sanatınızdan bizim de yararlanmamız için uzun zamandır sizin Mısır'a gelmenizi bekliyorduk,*" diyerek ilk önce kendi fotoğraflarını çektirdiler. Ancak Mısır'ın havası Hovsep'in sağlığına iyi gelmeyince İstanbul'a döndü ve yerine yeğeni Apraham'ı gönderdi. Abdullah Biraderler'in Kahire'de açtıkları işyeri, şöhretlerine paralel olarak ilk günden büyük başarı kazandı. Hidiv Paşa Yukarı Mısır'a gitmek istediğini ve Abdullahlar'ın da

¹²⁶ÖZENDES, *Abdullah Fréres: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 100.

kendisiyle gelerek, fotoğraf çekmelerini arzu ettiğini söyledi. Kevork bu güzel öneriyi, önceden beri bu tarihi yerlerin fotoğraflarını çekmek istediği için sevinçle kabul etti.¹²⁷

5.6.8. Abdullah Biraderler'e İtibarlarının İadesi

Abdullah Biraderler iade edilen itibarlarını, sultan tuğrasını en başa koyarak yepyeni bir düzenleme ile hazırlattıkları stüdyo kartlarının arkasında ilan etmişlerdi ve 1889 yılında masrafları karşılanmak üzere Kastamonu ve civarının fotoğraflarını çekmek için devlet tarafından görevlendirilmişlerdi.¹²⁸

Abdullahlar, 1890 yılında Sebah & Joaillier firmasından satın aldıkları negatifleri kendi koleksiyonlarına katarak daha da zenginleştirdiler. Bu yeni durumu da yine stüdyo kartlarının arkasında belirttiler. 26.01.1890 tarihli *Levant Herald* gazetesi Abdullahlar'ın kendi çektikleri, İstanbul'u ziyaret etmekte olan iki Japon kruvazörünün ve mürettebatının fotoğraflarından oluşan zengin bir albümü sultana sunduklarını haber veriyordu.¹²⁹

Abdullah Biraderlerin fotoğrafhanesinde yapılmış olan ve bir Ermeni'nin evrak beyanındaki fotoğraf takdiminde ortaya çıkan, birtakım Ermenilerin İslâm'ı kötümek ve şüphe bırakmak gibi haince bir maksatla çeşitli kıyafetlerle fotoğraf çektikleri istihbar olduğundan, Abdullah Biraderlerin fotoğrafhanesinde yapılmış fotoğrafın camı alınıp kırılmış ve bu amaçla çekilmiş olan fotoğraf ve camların toplatılarak imha edilmesi sağlanmış, fotoğrafçılara bu gibi fotoğraflar çekmemeleri için uyarılarda bulunulmuş ve zabıta bu düzeni sağlamak üzere görevlendirilmişti. Aynı zamanda fotoğraf Masver-i Servet-i Fünûn gazetesinde bastırılmış olduğundan, bu fotoğrafın altına İslâm kıyafetiyle alınmış olan bu resmin İslâm resmi olmadığı Ermeni resmi olduğu şeklinde düzeltilmesi ve bunun yayından alınarak gerekli makama teslim edilmesi Padişahın emri olarak gazete sahibi Ahmet İhsan Beye tebliğ edilmiştir.¹³⁰

¹²⁷ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 104.

¹²⁸BOA., DH.MKT., 1612/79, 2 Şaban 1306 (3 Nisan 1889).

¹²⁹ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 161.

¹³⁰BOA., DH.MKT., 1914/76, 21 Cemâziye'l-âhir 1309 (22 Ocak 1892).



Fotoğraf 2.9-2.10. Abdullah Biraderlerin Sultan Fotoğrafçısı Olduktan Sonraki Stüdyo Kartlarına iki ayrı örnek (1869).

Türk-Rus Savaşı sonunda, Rus generallerle olan yakınlıkları II. Abdülhamid'e jurnal edilerek Sultan Fotoğrafçılığı 1878'de ellerinden alınan Abdullahlar, bu ünvanı 1890'da Sultandan geri aldıktan sonra yine onun gözdesi oldular. Geçmiş her şey unutulmuş, saray için yapılan çalışmalar yeniden başlamıştı.

Sultan, 1893 yılında ülkenin propagandasını yapmak amacıyla ABD başkanına, İngiltere Kraliçesine ve Fransa Kralına Abdullahlar'ın 51 adet fotoğrafından oluşan albümleri hediye etti. Bu fotoğrafların çekim bedellerinin ödenmesi ile ilgili iradeden toplamının 19.540 kuruşa mal olduğu anlaşılmaktadır. Bu fotoğraflar Padişah'ın isteğiyle, Amerika Kütüphanesi'ne konulmak üzere Abdullah Biraderler'e çektirilmiş ve fotoğrafların ücreti Padişah tarafından ödenmiştir.¹³¹

Padişah tarafından Amerikan Kütüphanesine yadigâr olarak hediye edilmek üzere askeri dairelerden başka İstanbul'a özel manzaralar ve meşhur yerlerinin Abdullah

¹³¹BOA, İ.DH., 1312/1311, 9 Zilkâde 1311 (14 Mayıs 1894).

Biraderler tarafından fotoğraflarının alınması ve bu hususta gerçekleşecek masrafın işleri bütçesinden tahsil edilmesine izin verilmiştir.¹³²

Abdullahlar'ın stüdyosu, şehrin entelektüellerinin bir araya geldiği yerlerden biriydi. Zamanın ünlü gazetecisi Ebüzziya Tefik Bey, Kevork Abdullah ile çok yakın dosttu. Ebüzziya matbaasının sahibi olan Tefik Bey sanatkârane işler de yapmaktaydı. Abdullahlar'ın fotoğraf kartlarının arkasında kullandıkları düzenleme ve kufi yazı Tefik Bey tarafından hazırlanmıştı. Leipzig, Birinci Dünya Savaşı yıllarına kadar dünya matbaacılığının merkezi durumundaydı. 1889 yılından başlayarak renkli baskıyı teşvik etmek amacıyla her yıl, Leipzig'deki Alman Matbaacıları Birliği, bütün dünyadaki ünlü matbaalara mektup yazıp, iyi baskılarını istiyordu. Büyük jüri, gelen 5000 adet işin içinden 500 adedini seçerek orijinaleri doğrudan bir arada ciltleyip bir katalog ve 150'si ile de bir sergi hazırlıyordu. Matbaa-ı Ebüzziya, 1896 kataloğunun 225. Sayfasında ise, Ebüzziya Tefik Bey tarafından düzenlenen ve Ebüzziya Matbaası'nda basılan Abdullahlar'a ait bir antetli kağıt bulunmaktaydı.¹³³

Cevat Paşa'nın fotoğrafını göndermelerini rica eden Musavvar Gazetesi, Leipzig'den Dersaadet'teki Abdullah Biraderlere telgraf göndermiştir.¹³⁴

¹³²BOA., BEO., 414/31038, 1 Zilhicce 1311 (5 Haziran 1894).

¹³³ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 183.

¹³⁴BOA., Y.MTV., 163/156, 24 Safer 1315 (25 Temmuz 1897).



Fotoğraf 2.11. Ebuzziya Tevfik Bey tarafından düzenlenen ve Ebuzziya Matbaası'nda basılan Abdullahlar'a olan antetli kağıt.

Karakaş Biraderlerin atölyesinde yetişip, Abdullah Biraderlerin asistanlığını yapan Bogos Tarkulyan'da 1890 yılında "Phebus" adlı fotoğrafhanesini Abdullahlar'ın stüdyosunun bulunduğu caddede açmıştı. Çektiği fotoğrafları pastel renklere boyama konusunda büyük ustalık kazandı.¹³⁵

Fotoğrafhanenin Kahire'deki şubesi 9 sene boyunca en parlak ve en verimli dönemini yaşadktan sonra 1895'te kesin olarak kapandı. Kevork, kendisini sevenlerin kalbinde sevgi ve anılar bırakarak İstanbul'a döndü. Kevork Kahire'deyken kardeşleri tarafından iyi yönetilemeyen İstanbul'daki stüdyonun da ünü giderek sönmeye başladı. Sayıları artan fotoğraf stüdyoları acımasız bir rekabet ortamı yaratmıştı. Özellikle Foto Phebus'un sahibi, iyi bir ressam olan Bogos Tarkulyan'ın ilk kez boyama yoluyla ustaca renklendirdiği fotoğraflar, sanat çevrelerinin ve Sultan II. Abdülhamid'in büyük beğenisini kazandı. Bir süre sonra Bogos Tarkulyan "Saray Fotoğrafçılığı" ünvanı ile ödüllendirildi.

¹³⁵ÖZTUNCA, a.g.e., s. 235.

Basil Kargopoulo, Guillaume Berggren, Nicolai Andreomenos, Sebah & Joaillier gibi ünlü fotoğrafhaneler de kaliteli işler çıkartmaya başladılar.¹³⁶

5.6.9. Abdullah Biraderler Döneminin Sona Ermesi

Tüm gelişen rekabete rağmen Kevork Abdullah, bir müddet daha fotoğrafçılık sanatını sürdürmeye çalıştıysa da uzun zaman dayanamadı. Sonunda Abdullah Biraderler stüdyolarını, borçlarını ödeyebilmek için bütün aletleriyle birlikte, 1200 Osmanlı lirası karşılığında 1900' yılının sonunda Sebah & Joaillier'e sattılar. Abdullah Biraderler'in en büyüğü Viçen Abdullah'ın adı, Yedikule Ermeni Hastanesi'nin 1892 yılı salnamesinde "Salise ve Kapucubaşı" rütbesine haiz Ermeni asıllı devlet görevlileri arasında Saray-ı Hümayun fotoğrafçısı olarak geçmektedir. Ayrıca 4. Sınıf Osmani ve 3. Sınıf Mecidi nişanlarını olduğu belirtilmektedir. (1898 yılı Salnâmesi, s.225) 1899 yılında Viçen Abdullah; Abdullah Şükrü, oğulları Levon; Ziya, Apraham; Şefik, Josef de Reşit adını alarak Müslüman oldular. Abdullah Şükrü Efendi, kısa süre sonra 14 Temmuz 1902'de İstanbul'da öldü. İstanbul Maçka semtinde yüksek rütbeli kişiler mezarlığına gömüldü. Viçen'in üç oğlundan ikisi İstanbul'da, biri de Londra'da yaşıyordu. Hovsep Abdullah da 1 Nisan 1908'de İstanbul'da öldü. İngiltere'de inzivaya çekildiği köyden yeniden İstanbul'a dönen Kevork Abdullah ise, 4 Nisan 1918 tarihli Püzantion gazetesinde verilen ilanda 2 Nisan 1918'de öldüğü yazılıydı. Gelecek kuşaklara, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı Devleti'nin en önemli görsel belgelerini bırakan Kevork Abdullah, kendi deyimiyle "*yeni hayatın şafağını görmek için uçmak üzere*" bu dünyadan ayrıldı.¹³⁷

5.7. Nikolai Andreomenos (1850-1929)

1850 yılında İstanbul'da doğan Andreomenos, Abdullah Biraderlerle tanışması sonucu ilgilendiği fotoğrafı, 1867 yılında 17 yaşındayken, Bayezid'teki dükkânı satın alarak meslek haline getirdi. Burayı 30 yıla yakın çalıştırdıktan sonra da fotoğrafçılığın merkezi haline gelen Péra'da bir şube açtı. Péra'daki stüdyo ile bizzat kendisi ilgilendiğinden, Bayezid'teki stüdyoya çıraklar bakıyordu yavaş yavaş işi azalan Bayezit'teki stüdyo daha sonra kapatıldı. Andreomenos, saraya girmeyi başaran fotoğrafçılardan. Sultan Vahdeddin'in veliahtlığı sırasında, geleceğin sultanına çok ilgi duyduğu fotoğraf hakkında dersler verdi. Vahdettin kanalı ile de Sultan II. Abdülhamid'den iki madalya aldı. Osmanlı Devleti'nin son asrında, başkent İstanbul'un yüksek muhitinin

¹³⁶ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 184.

¹³⁷ÖZENDES, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, a.g.e., s. 196.

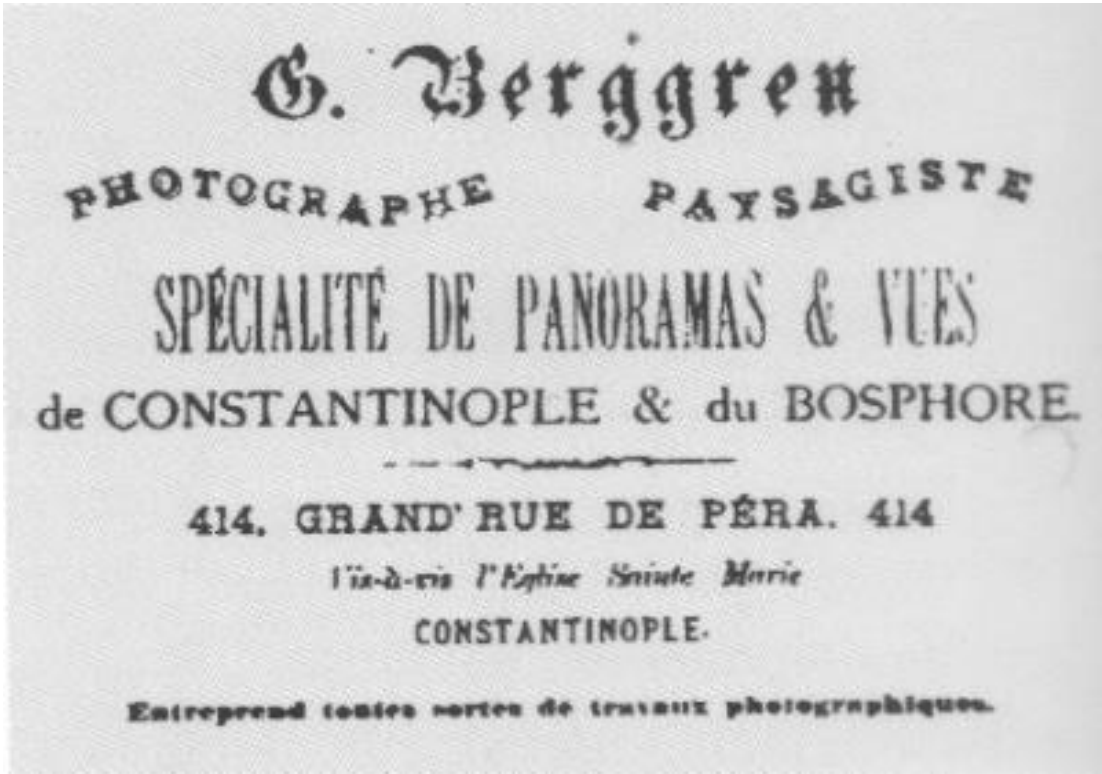
fotoğrafçısı, konaklardaki küçük hanımların ve beylerin öğretmeni Nikolai, 1903 yılında Paris'te açılan sergiye dört fotoğrafı ile katılarak, bu sergiden bir madalya aldı. 1895 yılında kullandığı 27x33 boyutundaki makinesiyle, o devrin İstanbul yaşantısını büyük bir titizlikle çekti. Ancak dikkatle arşivlenmeyen bu negatifler zamanla kayboldu. 1929 yılının Ocak ayının 27'sinde fotoğraf çalışmalarını sürdürürken öldü. Son kullandığı makineyi miras bıraktığı oğlu Tanaş Andreomenos baba mesleğini 90 yaşına kadar Beyoğlu'nda sürdürdü. Tanaş Andreomenos, 1900 yılında İstanbul'da doğdu. Öğrenciliği sırasında babasının dükkânında ara sıra çalıştığı halde, 1919 yılında Sankt George Avusturya Lisesi'ni bitirdiğinde fotoğrafçı olmayı hiç istememişti. Hem Péra'daki hem de Bayezid'deki iki stüdyoyu birden yönetmek güç olduğundan, Nikolai Andreomenos oğlunun Bayezid şubesini çalıştırmasını ısrarla istemişti. Öğrenciliği sıralarında bu stüdyoya ara sıra uğrayan Tanaş Andreomenos'un da fotoğrafçılığı böyle başlamış oldu. 1930 yılında stüdyonun adını "Foto Saray" olarak değiştiren Tanaş Andreomenos, 1980'lerde Atina'ya gitti.¹³⁸

5.8. Guillaume Berggren (1835-1920)

20 Mart 1835'de Stockholm'de doğdu. 1855 yılında Avrupa'ya seyahat etmeye karar vererek, bir gemi ile Stockholm'den ayrıldı. Hamburg yolu ile Berlin'e geldi ve orada bir fotoğrafhanede çalıştı. Daha sonra Avrupa'nın diğer şehirlerinde de çalışarak dolaşan Guillaume, Rusya'nın Karadeniz kıyısı kenti olan Odessa'ya geldi. 1866'da dünya seyahati için Odessa'dan bir gemi ile ayrıldı. Geminin yolu Karadeniz, İstanbul Boğazı, Marmara Denizi ve Çanakkale Boğazından geçerek Akdeniz'e açılıyor ve Marsilya'ya varıyordu. Gemi İstanbul limanında durdurulduğunda, Guillaume bir fırsatını bularak şehri gezmeye çıktı. Doğunun bu gizemli şehrini gördüğünde de hemen gemiden ayrılarak buraya yerleşmeye karar verdi. Bu adım onu yaşamının sonuna kadar kalacağı kente getirmişti. 1870'lere kadar bu kentte denizyolları ile ilgili bir işte çalıştı. 1870'li yılların başında Grande Rue de Péra'da Derviş sokağı (bugünkü adı ile Piremeci) başındaki 414 nolu binanın ikinci katında bir fotoğraf stüdyosu açtı. İstanbul'un en güzel görüntülerinin Boğaziçi'nin, kıyıların, sokakların, türlü tiplerin, manzaraların belgeleyicisi oldu. Berggren, Osmanlı fotoğrafçıları içinde en usta olanlardan biri idi. Bağdat demiryolunun yapımı sırasında, Goltz Paşa ile birlikte Anadolu'ya yaptığı gezilerde, demiryolu üzerindeki pek çok kentin fotoğraflarını çekti. Konya, Bursa, Akşehir, Bilecik, Sakarya,

¹³⁸ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 167.

Manisa, İzmir görüntüleri fotoğraf tekniğinin güzel uygulamaları olmaktan başka, döneminin değerli dokümanlarıdır. 1885'te İstanbul'u ziyarete gelen İsveç Kralı II. Oscar ve ailesinin elçilik binası terasında fotoğraflarını çekti. Bu binanın fotoğraflarından oluşan bir albümü sunduğunda kral tarafından kendisine bir nişan verildi. Osmanlı Sultanından da bir nişan sahibi olan Guillaume Berggren, 1920 yılında 85 yaşında öldü. Yeğeni Hilda Ulin tüm fotoğraf gereçlerini de Guillaume'un tabutu içine koyarak birlikte gömdü. Mezarı, İstanbul Feriköy'de İsveçlilere ait bir mezarlıktadır.¹³⁹



Fotoğraf 2.12.1881 yılında *L'Indicateur Ottoman Annuaire-Almanach du Commerce*'de yayınlanan G. Berggren ilanı.

İsviçre Devleti tebaasından Beyoğlu'nda fotoğrafhanesi bulunan Berggren, İstanbul ve Üsküdar'da yasak olmayan bölgelerinin fotoğrafını almak için rica da bulunmuş, kendisinin 25 yıldır Dersaadet'te yer aldığından ve Devlet-i Aliyye tarafından nişan ile

¹³⁹ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 170.

ödüllendirildiğinden dolayı güvenilir olduğu ve zabıtaca kendisine bildirilen yasak olmayan şeylerin resimlerini almak şartıyla fotoğraf çekmesine müsaade edilmiştir.¹⁴⁰

5.9. Louis Saboungi (1838-?) - Georges Saboungi

Louis Saboungi 11 Temmuz 1838'de Diyarbakır'da doğmuştur. 12 yaşına geldiğinde ders almak üzere Suriye'ye gitti. 1854 yılında Antakyalı Süryani Patriği Ağatiyos Anton Bahir, kendisini Roma'daki iman yayma okuluna gönderdi. Daha sonra Beyrut'ta Süryani Cemaatine rahip olarak tayin edildi. Fotoğraf tekniğini iyi bilen Louis, 1860'ların sonuna doğru kardeşi Georges'e bu tekniği öğretti. 1871'de bir dünya turu yapmaya karar verdi ve bu gezide pek çok fotoğraf çekti. Seyahat 2 yıl 7 ay sürdü. Manchester'a geldiğinde, bir stereoscopic kamera icad etmişti ve bunun patentini "Stereoscopic Company"ye sattı. Sonra Paris'te bir "automatic apparatus" kamera düzenlendi. 1890'da İstanbul'a geldi. Sultan II. Abdülhamid, kendisini himayesine aldı ve ona Büyükkada'da bir ev verdi. Her ay sultandan 50 altın lira alan Louis Saboungi, haftada iki kez de Sultanın huzuruna kabul edildi. Sarayın resmi tercümanı olan Saboungi, aynı zamanda Sultanın çocuklarına tarih dersleri verdi. Bu görevinde 1908 yılında emekli oluncaya kadar kaldı. Bu tarihten sonra ise, Büyükkada'daki evinde kitap yazmaya başladı. Bu kitaplar İstanbul'da yayımlandı. İlk kitabı *Al Rahla Al Nahlia* fotoğraflarıyla birlikte, türkçe ve Arapça olarak basıldı ve dünya turunun hikâyesini anlatıyordu. *Hür Osmanlılar* adlı kitabında ise, Mekke, Medine ve Kâbe'den çizim ve reproduksiyonlar vardı. Gazetelerde fotoğraf haberleri ile ilgili yazıları yayımlandı. Kardeşi Georges Saboungi ise, İstanbul'un fotoğraflarını 1878 yıllarında çekti. Mithat Paşa'nın resmi fotoğrafçısı idi. İpek üzerine baskı yapma metodunu keşfettiğinden, Sultan'dan bir nişan aldı. Suriye valisi Mithat Paşa'nın da bir portresini ipek mendil üzerine hazırladı. Vali kendisine 36 mendil daha ısmarladı. Bu olay Georges Saboungi'ya "Mithat Paşa'nın resmi fotoğrafçısı" ünvanını kazandırdı.¹⁴¹

5.10 Gülmez Fréres (Biraderler)

Özellikle İstanbul'un kırsal görünümünün fotoğrafını çeken Gülmez Kardeşler, 1870 yılında Péra'da bir stüdyo açtılar. Sultan fotoğrafçısı adı altında çalışmalar yapan ve Osmanlı Sultanından madalya alan fotoğrafçı üç kardeşin ayrıca 1887 Floransa, 1893

¹⁴⁰BOA., BEO., 67/5010, 15 Safer 1310 (8 Eylül 1892).

¹⁴¹ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 172.

Chicago sergilerinden şeref madalyaları vardı. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında kapanan stüdyonun bütün fotoğrafları Aşil Samancı'ya satıldı.¹⁴²

Dersaadet'teki bazı meşhur camilerin ve meşhur mevkilerin fotoğraflarını çekerek Şikago sergisine göndermek talebini belirtmek için fotoğrafçı Gülmez Biraderlerin kendi imzalarıyla bir dilekçe yazdıkları ve birtakım uygunsuz ve çirkin fotoğraflar çekmekten sakınmak ve sergiye göndermeden önce fotoğraflardan birer nüshasını takdim etmek şartıyla Ticaret ve İnşaat Bakanlığı'nın bu fotoğraflara müsaade edeceği tebliğ edilmiştir.¹⁴³

Dersaadet'te bulunan camiler ile bazı meşhur mevkilerin fotoğraflarını çekerek Şikago'daki fuarda teşhir eden ve birer nüshalarını padişaha takdim eden Fotoğrafçı Gülmez Biraderlere mükâfât olarak tuğra verilmiş ve bu tuğra ile Osmanlı Devlet armasını dükkânlarına asmalarına mani olunmamıştır.¹⁴⁴

5.11. Bogos Tarkulyan (?-1940)

Kumkapılı Haçik adlı bir balıkçının oğlu olan Bogos Tarkulyan, Avrupai olsun diye daha çok "Pol" adını kullanırdı. Daha sonraları ise asıl adı unutulmuş kendisine fotoğrafhanesinin adı "Febüs Efendi"denmeye başlandı. Karakaş Biraderlerin atölyesinden yetişip, daha sonra Abdullah Biraderler'in asistanlığını yaptı ve 1890'da "Phébus" adı ile kendi fotoğrafhanesini açtı. Uzun seneler resim dersleri alan Febüs, özellikle portre resmi üzerine çok başarılı çalışmalar yaptı. Şehirde tanınmış ressamı arasında olduğundan, çektiği fotoğrafları pastel renklere boyama konusunda da büyük ustaydı. Sultan II. Abdülhamid'in Saray Fotoğrafçısı ünvanını alan ve Sultan'ın 23 yıl saray fotoğrafçılığını yapan Febüs Efendi'nin beşinci dereceden bir Mecidi nişanı bulunmaktaydı. Sultan II. Abdülhamid'den sonraki Sultan V. Mehmed Reşad tarafından da sık sık saraya davet edilerek saray erkânının fotoğrafları çektilirdi. Devrin ünlüleri arasında Muzafferiddin Şah, II. Wilhelm, Bulgar Kralı Ferdinand, Habsburglardan I. Karl, Sırp Kralı Pierre de bu stüdyoda fotoğraf çekirmiş kişilerdi. Febüs Efendi'nin ünü, fotoğrafçılığı kadar nazik oluşundan da gelmekteydi. 1890 yıllarında çocuk resimleri çekmek için, Fransa'dan stüdyosuna alçılı kartondan yapılmış 70-80 cm yüksekliğinde bir oyuncak at getirdi. 1900 yılının Mayıs ayında, stüdyo, bitişiğindeki meşhur Hanaki kahvesiyle birlikte yandı. Eleni

¹⁴²ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s.173.

¹⁴³BOA., Y. A.HUS., 263/55, 15 Muharrem 1310 (9 Ağustos 1892).

¹⁴⁴BOA., DH.MKT., 534/44, 27 Rebû'l-evvel 1320 (4 Temmuz 1902).

adlı bir Rum kızıyla evli olan Bogos Tarkulyan'ın fotoğrafhanesi 1937'lere kadar bir başka adreste devam etti. Ona yakın yabancı dil bilen Febüs Efendi 1940 yılında öldü.¹⁴⁵

5.12. George Lionda

Osmanlı Müellifleri'nin yazarı Bursalı Mehmed Tahir Bey'in fotoğrafını çekmiş olması sebebiyle Yıldız Albüm fotoğrafçıları arasına da girmiş olan George Lionda stüdyosunu Manastır'da açmıştır. Köprülü ve Serez kışlalarına ait bazı planlardaki "Lionda Frères" ibaresi, Manastır'da resmi binaların çekimlerini yapan Lionda'nın kardeşleriyle birlikte bir stüdyo işlettiği anlaşılmaktadır.¹⁴⁶

5.13. Karakaşyan Kardeşler

Aktif fotoğrafçılık yanında mümessillik ve malzeme ithalatıyla büyük kazançlar sağlamış olduğu anlaşılan Ermeni asıllı Karakaşyan Kardeşler'in ilk stüdyosu, 1870'li yıllarda Rober Karakaşyan tarafından, kendi adına, Beyoğlu, 677 numarada, 'Tekke' olarak adlandırılan ve günümüzde Tünel Meydanı'nı Galata Kulesi'ne bağlayan cadde üzerinde kurulmuştur. Rober, kendi stüdyosunu açmadan daha önce Rum fotoğrafçı E. J. Pantzopulo ile aynı adrese çok yakın olan 657 numarada ortak bir portre stüdyosu çalıştırmaktaydı. Rober Karakaşyan'ın stüdyosu, kurulduğu ilk yıllardan itibaren gündelik porte çekimlerinin yanı sıra, kabine ve kartvisit boylarda, turistik amaçlı kıyafet ve meslek dizileriyle de tanınmıştı. 1891 yılında firmanın adı Karakaşyan Kardeşler'e çevrildi. Bu dönemde Karakaşyan Kardeşler, ticari açıdan doğru bir karar vererek fotoğrafçılık malzemeleri satışına ağırlık vermeye başlamışlardı. Firma, ticaret rehberlerine verdiği ilanlarda İstanbul panoramaları ve manzaraları yanında, artık gümüş bromid kuru cam negatifleri de sattığını belirtiyordu. Gittikçe artan amatör fotoğrafçılık, malzeme satışlarındaki artışı da beraberinde getirmekteydi. Karakaşyanlar ayrıca ilanlarında kendilerinden malzeme satın alanlara bedelsiz olarak teknik bilgiler vereceklerini de vurgulamaktaydılar.¹⁴⁷

Karakaşyanlar, önemli yabancı firmalardan tüm devlet sınırları içinde geçerli genel satış temsilcilikleri almış ve bunların ürünlerini pazarlamaya başlamışlardı. Bu ürünler arasında Lumières ve Apollo marka cam negatif ve diapositif plakaları bulunmaktaydı. Eastman Kodak firmasının el tipi kamerası, 1894 yılında Karakaşyan firmasının satış

¹⁴⁵ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 175.

¹⁴⁶*Sultan II. Abdülhamid dönemi fotoğraflarıyla Bursa*, Halit EREN (ed.), İslâm, Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul, 2011. s. 17.

¹⁴⁷ÖZTUNCA, a.g.e., s. 319.

ilanlarındaki ana öğelerden biriydi. Artan işlerle satış mağazası geliştirilmiş ve 675 numaradaki yan bina da eklenmişti. 1900'lerin başında itibaren Beyoğlu 398 numaraya taşınan Karakaşyanlar, ayrıca Beyoğlu 474 numarada bir de şube açmışlardı. 1902 yılında verdikleri bir ilanda Karakaşyan Kardeşler, askeri okullara, Bahriye'ye fotoğraf malzemeleri yemin ettiklerini ve eski temsilciliklerine ek olarak Ilford firmasının da Türkiye temsilcisi olduklarını belirtmektedirler. Karakaşyanlar ticari faaliyetlerine 1922 yılına kadar devam etmişlerdir. Karakaşyan stüdyosundan günümüze kalan bazı örnekler arasında, hanedan üyelerinin ve önemli devlet adamlarını Abdullah'lar ve Vasilaki Kargopoulo tarafından çekilmiş portrelerinin kopya baskıları da bulunmaktadır. Bu türden korsan baskılar, yapılan şikâyetler üzerine zabıta güçleri tarafından sık sık toplattırılmaktaydı.¹⁴⁸

5.14. Garabed Pabuççuyan (Nadir Fotoğrafhanesi)

İlk stüdyosunu 1890'ların sonuna doğru "Foto Nadir" adı altında, Beyoğlu 473 numarada açan, daha sonra 255 numaraya taşınan Ermeni asıllı fotoğrafçı Garabed Pabuççuyan, İstanbul fotoğraf tarihinin ilginç kişiliklerinden biriydi. Fotoğrafçı, 1900'lerin başında verdiği ilanlarda kendisinin bir gümüş madalya, bir imparatorluk nişanı, ayrıca güzel sanatlar madalyası, Fransa'da çeşitli sergilerde alınış, dördü altın olmak üzere, yedi tane nişan, beş tane takdirname sahibi olduğunu, portre çekimleri yanında İstanbul manzaraları, Haliç ve Boğaz panoramalarını sattığını belirtmekteydi. "Nadir" stüdyosunun belki de en önemli portre çalışması, 1897 yılında Yunan Harbi'nin muzaffer kumandanı İbrahim Ethem Paşa'nın üniformalı fotoğrafıydı. Pabuççuyan'ın İstanbul fotoğraf tarihi açısından en büyük özelliğiye, taklitçilik konusundaki yeteneğiydi. Garabed Efendi, hem firma ismini hem de fotoğraf kartlarında kullandığı imzasını, ünlü Fransız fotoğrafçı Nadar'dan (Gaspar Félix Tournachon, 1820-1910) kopya etmişti. "Parisli Nadar" ile "İstanbullu Nadir" in imzaları karşılaştırıldığında, günümüzün en büyük sorunlarından biri olan marka taklitçiliğinin bir asır öncesinden kalan örneğine rastlanılmaktadır.¹⁴⁹

5.15. Theodor Vafiadis

Rum asıllı fotoğrafçı Theodor Vafiadis'in ilk stüdyosu, Sirkeci Garı'nın yanında, Muradiye Caddesi, 1 numarada bulunuyordu. Daha sonra yine Sirkeci Garı yanında, bu defa Bahçekapı 8 numarada bir stüdyoya yerleşen ve kendisini "Şark Demiryolları

¹⁴⁸ÖZTUNCA Y, a.g.e., s. 320.

¹⁴⁹ÖZTUNCA Y, a.g.e., s. 327.

Fotoğrafçısı" olarak nitelendiren Vafiadis'in, fotoğraf kartlarında bulunan ve döneminin oyuncaklarını andıran buharlı tren süslemesi ilgi çekiciydi. Vafiadis'in Sirkeci Meydanı'na bakan binada bulunan firmasında, matbaacılıkta kullanılan çinkograf kalıpların imalatı da yapılmaktaydı. Bu yöntemle, fotoğraflardaki görüntüler, asit indirgemeyeyle çinko levhalara aktarılıyorlar ve bu kalıplar özellikle kartpostal imalatında ve resimli dergilerde fotoğraf baskılarında kullanılıyordu. Yazar Sermet Muhtar Akus bu fotoğrafhanenin vitrininden anılarında bahsetmektedir.¹⁵⁰

Vafiadis, 1896 yılına ait *Servet-i Fünûn* dergisinin çeşitli sayılarına verdiği ilanlarda ototipi, fototipi ve çinkografi yöntemlerini uygulayabildiklerini belirtir. "Theodore Vafiadis, öngörülü ve yeniliklere son derece açık bir yapıya sahiptir. Aynı zamanda kendisi, ülkeye sinemayı getirmek için ilk girişimde bulunan kişidir. Sinemanın büyük bir iş alanı olduğunu görebilen Vafiadis, 3 Ekim 1895 ile 17 Şubat 1896 tarihleri arasında Auguste ve Louis Lumière kardeşlere mektup yazarak, sinematograf adı verilen yeni icat edilmiş makineden ister. Ancak Lumière'ler, ellerinde yalnızca bir makine olduğundan Vafiadis'in bu isteğini yerine getiremezler." Yeni bulunan bu yöntem sayesinde fotoğrafın dergilerde, daha güncel olaylarda kullanılması mümkün olmuştur fakat klişe kalitesinin yine de Avrupa standartlarında olduğu söylenemez.¹⁵¹

25 Nisan 1904 tarihinde "galvanoplasti, fotoğraf ve çinkografi sanatıyla iştigal ettiğini" belirterek bir ruhsatname almış olan Theodor Vafiadis, genel ticaret alanında da atılım yapmış, Agfa firmasını fotoğraf malzemeleri ve her türlü kamera veresim boyaları itlahatıyla da uğraşmıştı. Vafiadis'in stüdyosu 1909 yılına kadar faaliyet göstermişti. Aynı aileden gelen fotoğrafçı Kostaki Vafiadis ise Bahçekapı Hamidiye Caddesi, 2 numarada 1905'ten 1922 yılına kadar portre fotoğrafçılığı yapmıştır.¹⁵²

5.16. Arthur Fruchtermann

Yüksek Kaldırım'da 1869 yılından itibaren stüdyosu bulunan diğer bir fotoğrafçı İstanbul'un ünlü kartpostal yayıncısı Maxi-millian (Max) Fruchtermann'la (1852-1918) aynı soyadını taşıyan Arthur Abraham Fruchtermann'dı. Max'ın babası olduğu tahmin edilen Arthur, bir dönem Yüksek Kaldırım, 48 numarada "Fruchtermann ve Ortakları" adı altında bir stüdyo çalıştırmıştı. 1870'li yıllarda değişik adreslerde, Beyoğlu 95 numarada ve

¹⁵⁰ÖZTUNCAY, a.g.e., s. 327.

¹⁵¹BÖLÜK, a.g.e., s. 29.

¹⁵²ÖZTUNCAY, a.g.e., s. 328.

Mahmudpaşa'da faaliyet gösteren stüdyodan günümüze kalan örneklerin son derece az olması firmanın fotoğraf çekimlerinden çok, baskı resim ticaretiyle uğraştığını ortaya koymaktadır. Osmanlı arşiv belgeleri de bu varsayımı destekler niteliktedir. Kartpostal yayıncısı Max Fruchtermann, İstanbul'un bir asır önceki görsel kayıtlarının, manzara ve gündelik yaşam görüntülerinin geniş kitlelere ulaştırılmasında önemli rol oynayan kişilerin başında gelmektedir. Osmanlı coğrafyasından panoramalar sunmanın ötesinde, gündelik yaşam, insan portreleri ve siyasi olaylar hakkında ipuçları sunan birer belge niteliğindeki kartpostalların serüveni 1918'de ölümüne kadar devam etti. Bu zaman içerisinde milyonlarca kartpostal hazırlayan Fruchtermann'ın 600.000 parçalık bir koleksiyonu 1966'da gelini Anna Fruchtermann tarafından 2.500 liraya eskiciye satılmış olup bugünkü değeri milyonlarca doları bulmaktadır. Max'ın başının da babasının siyasi konular nedeniyle yayınlarının sansürlenmesi gibi, yayınladığı "muzır" addedilen çıplak kadın fotoğrafları yüzünden derde girdiği anlaşılmaktadır. Osmanlı arşivinde bulunan 1889 ve 1904 tarihli belgeler, tüccar Max'ın "muzır" yayınlardan uzunca bir süre yüklü kazançlar elde ettiğini göstermektedir.¹⁵³

5.17. Yüzbaşı Hüsnü Bey (1844-1896)

1865 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un Topçu-Ressam sınıfından mezun oldu. Langa'lı ressam Hüsnü Bey, Topçu Okulu'nda resim hocalığı yaptı. II. Abdülhamid'in olayları izlemek için görev verdiği asker fotoğrafçılardan. 1872 yılında "*Risale-i Fotoğrafya*" adlı bit kitap yazdı. Kırk sekiz sayfalık bu kitap bir önsöz ve dört bölümden oluşmaktadır. Ayrıca, her bölüm de kendi içinde alt bölümlere ayrılmaktadır. Kitabın önsözünde, adet olduğu üzere devrin padişahına (Abdülaziz) şükranlarını sunduktan sonra, Paris, Münih ve Belçika'da fotoğraf, *fotolitografi*, *fotoçinkografi* ve *galvaniplasti* yöntemleri üzerine öğrenim gördüğünü ve bu bilgilerin başkalarına da aktarılabilmesi için bu risaleyi kaleme aldığını anlatmaktadır. Kitabın birinci bölümü fotoğraf üzerinedir. Bu bölümde görüntünün cam levha üzerine alınması, sonra bunun banyosu ve negatifin elde edilmesi ve görüntünün kâğıt üzerine aktarılması anlatılmaktadır. Bugün kullandığımız selüloit filmler henüz ortaya çıkmadığı için, o zamanlar cam veya kristal levhalar kullanılıyordu. Hazırlanan emülsiyon bu levhalar üzerine sürülmekteydi. 19. yüzyılda fotoğrafçılar, fotoğraf kartlarını da kendileri hazırlıyorlardı. Kitapta bu konu üzerinde de

¹⁵³ÖZTUNCA, a.g.e., s. 329.

durur ve kart üzerine sürülecek duyarkat için 100 santimetre küp yağmur suyu ile 10-15 gram gümüş nitrat'ın karıştırılıp kart üzerine sürülmesini şeklinde bilgiler vermektedir.¹⁵⁴

5.18. Servili Ahmed Emin (1845-1892)

1845'de İstanbul'da dünyaya gelen Ahmed Emin, 1865'de Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dan topçu mülazımı olarak mezun oldu. Büyük resim yeteneğinden dolayı, mezun olduğu yıl Tophane resimhanesine desinatör olarak alındı. Resimhane'de fotoğraf işleri ile de yakından ilgilenecek, bu alanda büyük ün kazandı. Fotoğraftaki büyük başarısı Sultan tarafından duyulan Ahmed Emin, bir heyetle Anadolu'ya gönderilerek Bursa, Bozhöyük, Eskişehir ve İznik'i dolaşıp pek çok fotoğraflar çekti ve bunları bir albüm halinde Sultan II. Abdülhamid'e hediye etti. Fotoğraftaki başarısı ve fotoğrafa olan ilgisi, onun Sultan tarafından yaverliğe alınmasını da sağladı. Bir müddet yaverlik yapan Ahmed Emin, daha sonra Mühendishane'de resim hocası olarak çalışmalarını sürdürdü. İyi bir suluboya ressamı olan ve gravür bilen Ahmed Emin, fildişi oyma sanatında da çok başarılıydı. Sultana sunduğu fotoğrafların muhafaza edileceği albümü, kendisi fildişi kabartma oyarak hazırladı. 4. dereceden bir Osmanî ve yine 4. dereceden bir Mecidî nişanı olan Servili 4 Ocak 1892 günü öldü.¹⁵⁵

5.19. Üsküdarlı Ali Sami (1867-1937) - Hoca Ali Rıza Bey (1858-1930)

Üsküdarlı Ali Sami Bey, asker kökenli fotoğrafçılar arasında tanınmış olanlardandı. 1886 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'dan topçu subayı olarak mezun olan Ali Sami, aynı okulda resim ve fotoğraf öğretmeni olarak çalışmaya başladı. Bu yıllarda, gündelik yaşamını konu alan, ailesini ve mesai arkadaşlarını birlikte gösteren bir dizi stereograf çekimi yaptı. Meşrutiyetin ilanına kadar topçu mektebinde öğretmenlik yapan Ali Sami Bey, daha sonra Trabzon'a giderek bir ortaokulda resim hocalığı görevini kabul etmiştir.¹⁵⁶

Asker ressamlar kuşağının önemli temsilcilerinden olan Hoca Ali Rıza Bey, 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk yarısı arasında İstanbul'da yaşamıştır. Şehrin geleneksel ve modern çizgisi arasındaki farklılıkları görmüş, yerli ve yabancı pek çok sanatçıyla etkileşime girmiştir. Osmanlı döneminden Cumhuriyet'e ülkenin siyasi, ekonomik, sosyo-kültürel açılardan yaşadığı değişimleri izleyen ve bütün bunlara karşın

¹⁵⁴ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 157.

¹⁵⁵ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 161.

¹⁵⁶ÖZTUNCA, a.g.e., s. 338.

kendi özgün üslûbuna bağlı kalan Hoca Ali Rıza, Türk Sanatı'nda "peyzaj ekolü"nin gelişimi ve benimsenmesi adına önemli hizmetlerde bulunmuştur. Hoca Ali Rıza'nın yapıtlarında ölümsüzleştirdiği İstanbul, resimsel köşeleri, sosyal yaşam ortamı ve zengin kültürüyle her dönemde dünyanın gözde şehirlerinden biri olmuştur. Hoca Ali Rıza asker ressam olduğu için çalışmalarını büyük ölçüde şehrin kalabalık bölgelerinden uzaklarda gerçekleştirmiş, doğanın ıssız köşelerine yönelmişti. Kendisi gibi Harbiye çıkışlı Süleyman Seyyid Bey ve Hüseyin Zekâi Paşa gibi askerlerle doğanın ıssız köşelerine yönelmiş ve bu ressamlar aynı zaman "Üsküdar Ekolü" adıyla bilinen bir dönemin temsilcileri olmuşlardır.¹⁵⁷

5.20. Kolağası Mehmed Hüsnü (1861-?)

1882'de Harbiye'nin Piyade sınıfından mezun olan Hüsnü Efendi aynı yıl Bab-ı Seraskeri fotoğrafhanesine tayin edilerek, 1894 yılına kadar burada fotoğraf işleri ile uğraştı. Bu tarihten sonra, gene kurmay başkanlığı resimhanesinde fotoğraf işleri ile ilgilenen Hüsnü Bey'in çalışmalarındaki başarısı nedeniyle aldığı beşinci rütbeden Mecidi nişanı vardı.¹⁵⁸

5.21. Bahriyeli Ali Sami (1866-1936)

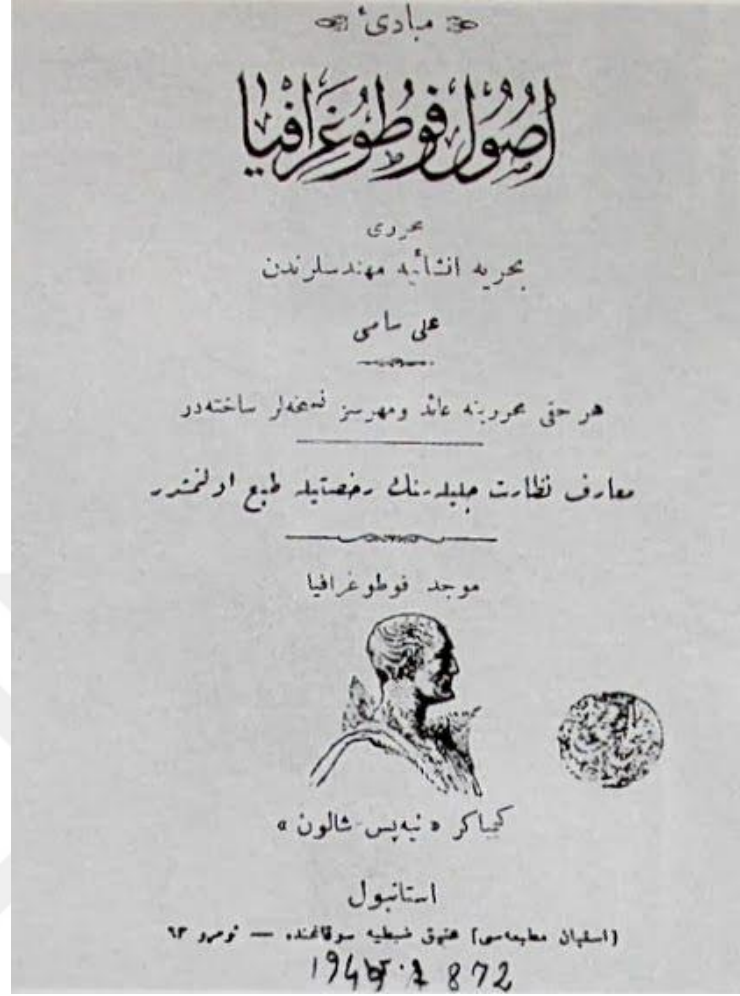
14 Mayıs 1890'da Mekteb-i Bahriye-i Şahane ve Leyli Tüccar Kaptan Mektebi'ne giren Mehmed Bey'in oğlu Kasımpaşalı Ali Sami, 22 Mayıs 1892'de İnşaiye sınıfından deniz teğmeni olarak mezun oldu. Osmanlı Bahriyesinde albaylığa (12.12.1905) kadar yükselen Ali Sami Bey, "Bahriyeli Ali Sami" olarak anılırdı. Darülaceze'de baş fotoğrafçılık ve Bahriye okulunda fotoğraf öğretmenliği yapan Bahriyeli Ali Sami, Osmanlı Donanmasının ve Devleti ziyarete gelen Amirallerin ve yabancı donanmaların fotoğraflarını çekti. 1893 yılında basılan *Mebadi-i Usulü Fotoğrafya* adlı kitabını Bahriye İnşaiye Mühendislerinden Ali Sami diye imzaladı. Stefan Matbaasında basılan bu kitabın, her biri mühürlendi ve mühürlü olmayanların sahte olduğu da kitabın giriş sayfasında belirtildi. Dönemin fotoğraf tekniklerini içeren bu kitabın girişi de Sultan II. Abdülhamid'e ithaf olunmuştur.1897'deki Türk-Yunan Savaşı'ndan gümüş madalya aldı. Bahriyeli Ali Sami, 1897'den sonra Yıldız Sarayı'nda açılan serginin de müdürlüğünü yaptı. Sultan II. Abdülhamid döneminin saray fotoğrafçısı olan Ali Sami Bey, Sultan için pek çok değerli

¹⁵⁷ UĞURLU, a. g. e., s. 12.

¹⁵⁸ ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 178.

albümler hazırladı. Özellikle Bahriye için çok kıymetli döküman olan bu albümlerdeki fotoğrafları çekti. 3. Dereceden Osmanî, 4. Dereceden Mecidî ve bir de sanat madalyası vardı. Meşrutiyetin ilanından sonra, II. Abdülhamid daha tahtta iken, geçen istibdad döneminin araştırılması için bir komisyon kuruldu. Bu komisyon yaverleri ve devlet yöneticilerini inceleyerek pek çoklarını açığa aldı. Ali Sami, 4 Mayıs 1909'da albaylıktan uzaklaştırıldı. *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin 2 Ağustos 1909 tarihli sayısında Bahriye fotoğrafçısı Ali Sami'nin bir hafiye olduğu belirtilerek Sultan yaverliğinden alındığı ve yaverlik ücretinin kesilerek, İskenderun liman Reislğine tayin edildiği bildirilmekteydi. Bu arada Mısır'a kaçan Ali Sami, fotoğraf makinesini de yanında götürdü. 28 Ağustos 1909 tarihli *İkdam* gazetesinde, istibdad devrinin masraflarını kontrol etmek için kurulan komisyonun, kaçak Ali Sami'nin beraberinde götürdüğü devlet malı fotoğraf makinesinin 1740 kuruş bedelinin, kaçağın haciz mallarından tahsil edileceği bildirilmekteydi. Bahriyeli Ali Sami, Milli Mücadelenin başladığı yıllarda tekrar Anadolu'ya gelerek Bandırma'da beş sayı yayımlanabilen *Adalet* adında bir gazete çıkardı. Bu gazetesi ile, Sultan II. Abdülhamid dönemini savundu Mustafa Kemal'e karşı olduğunu yayınladı. Türk Kurtuluş savaşı başladığında ise, önce karısı ile İzmir'e oradan da 1922 yılında Selanik'e kaçtı ve orada öldü. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu getirecek olan Kurtuluş Savaşı'nın başlarındaki mücadelelerde, siyaset, fikir, ve hatta silahla bu savaşa karşı olanlar, Osmanlı Sultanlığı sona erdirildikten sonra bir liste ile tespit edildi. Bu listedeki isimler 150 kişi olduğundan adları "150'likler" diye anıldı. Listenin gazeteciler bölümünde Bahriyeli Ali Sami'nin de adı yazılıdır.¹⁵⁹

¹⁵⁹ÖZTUNCA, a.g.e., s. 338-341.



Fotoğraf 2.13. Mebadi-i Usul-ü Fotoğrafya - İstefan Matbaası, İstanbul 1893.

5.22. Fahreddin Türkkan Paşa (1868-1948)

Tuna boyunda Rusçuk'ta doğdu. Öğrenimine yine aynı yerde başladı. Babası Tuna Vilayeti Posta ve Telgraf müfettişi Mehmed Nahid'di 1877 - 1878 Türk-Rus savaşında, Türk göçmen kabileleri ile birlikte İstanbul'a geldiler. Babası Nahid Efendi, Rusçuk'tan sonra İstanbul Posta ve Telgraf başmüdürlüğüne getirildi. Fahri Bey, bir yandan İstanbul'da Harp Okulu'na devam ederken, diğer yandan da, babasının yanında görevli Fransız mühendislerden, matematik ve Fransızca dersleri aldı. Bu arada, onlardan fotoğrafçılığı öğrendi. 1885'te henüz 17 yaşında iken, İstanbul ve çevresinin fotoğraflarını çekmeye başladı. Fotoğrafçılığını daha da ilerletmek için Febüs'ün stüdyosuna sık sık uğrayarak stüdyonun sahibi Bogos Tarkulyan'dan özel dersler aldı. 1888'de Harbiye'den ve 1891 yılında da Kurmay okulundan mezun oldu. 1891-1894 yılları arasında İstanbul'da, daha sonra 13 yıl Erzincan'da askeri görevlerde bulundu. 1908 sonlarında İstanbul'a geldi.

1910 yılında Arnavutluk'taki büyük isyanın bastırılmasında görev aldı. Albay olarak Tekirdağ'da Kolordu Kurmay Başkanlığı'na getirildi. Bu kolordu ile 1911 İtalya Savaşı'nda, Çanakkale Boğazı savunmasında görev aldı. 1912-1913 Balkan Savaşı'nda 31. Tümen'i komuta etti. 1914'te Musul'da, sonra Suriye'de komutanlıklar yaptı. 31 Mayıs 1916'da Medine'ye gelerek, isyan eden Mekke Emir'ine karşı Medine'yi, 1916'dan 1919'a kadar savundu. Bu nedenle kendisi,"Medine Müdafii Fahri Paşa" olarak da anılır. Askeri görevle gittiği yerlerin fotoğraflarını çeken Fahrettin Paşa'nın yabancı yayınlardan derlediği fotoğrafçılıkla ilgili notları vardı. 1922-1926 yılları arasında Afganistan'da elçilik de yapan Fahrettin Paşa, 22 Kasım 1948'de İstanbul'da öldü.¹⁶⁰

5.23. Ali Sami Aközer (1866-1936)

1886 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un topçu sınıfından mezun olan 24 subaydan biriydi ve bu okulda resim ve fotoğraf öğretmenliği yaptı. Osmanlı ordusunda Topçu Albay olarak görevli olanı Ali Sami, sarayın da fotoğraf hocalığını yaptı ve Şehzade Burhaneddin Efendi'ye uzun seneler ders verdi. Evlenmesi ile ilgili not da yine babası tarafından şöyle kaydedildi: "Yaveran-ı Hazreti Padişahi'den topçu Miralayı İzzetli Servili Ahmet Emin Beyefendi'nin kerimesi Fatma Refia hanımın Mülazımievvel Ali Sam Efendiye icrayı akdi, 4 Teşrinisani 1304 (1887). Servili Ahmet Emin'in damadı olan Ali Sami, Mühendishane'de onun yardımcılığını da yaptı ve bu okulda Meşrutiyetin ilanına kadar öğretmen olarak resim ve fotoğraf dersleri verdi. Kara kalem, sulu boya resim çalışmalarında da çok büyük başarı elde etti. Ali Sami, 1889 yılında Abdülhamid'in yaverliğini yaptı ve 1892'de kolağası rütbesine ulaştı. Sultan Abdülhamid'in görevlendirdiği asker fotoğrafçılardan olan Ali Sami Bey, Alman İmparatoru II. Wilhelm'in 1898 yılında Osmanlı Devleti'ni ziyaretini, İstanbul'dan Kudüs'e kadar izledi. Bu seyahatte çektiği fotoğraflardan hazırladığı albümü II. Abdülhamid'e sundu. Soyadı kanunu çıktığında Aközer soyadını alan Ali Sami, Meşrutiyetin ilanından sonra Trabzon'da bir lise de resim öğretmenliği yaptı. Buradan ayrıldıktan sonra da 1936'da İstanbul'da öldü ve Nakkaştepe'ye defnedildi.¹⁶¹

5.24. Aşil Samancı (1870-1942)

1870'de İstanbul'da doğan Aşil samancı, ressam ve dekoratör Jacob Samancı Efendi'nin oğludur. Babasının yanında çalışırken, Abdullah Biraderlerden de fotoğrafçılığı

¹⁶⁰ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 189.

¹⁶¹ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 190.

öğrendi. Abdullah Biraderlerin aracılığı ile saraya girmeyi başararak, şehzadelere fotoğrafçılık dersi verdi. Fotoğrafa meraklı olan Sadrazam Cevad Paşa'nın yardımcısı oldu. Sultan II. Abdülhamid'in portrelerini çekti. İstanbul'un eski eserlerinin fotoğrafik bir koleksiyonunu hazırladı. Sultan V. Mehmed Reşad'ın Hereke, Bursa, Rumeli seyahatlerine katıldı ve bu yolculuğun fotoğraflarını çekti. Alman İmparatoru II. Kaiser Wihelm'i, Osmanlı Mareşali kıyafetinde gösteren fotoğrafı, ününün artmasına yardımcı oldu. 1925 yıllarına kadar çalışmalarını sürdüren Aşil Samancı, Apollon adlı stüdyosunu kapattıktan sonra, Gülmez Fréres'ler den aldığı negatiflerini de Atina'ya götürdü. 27 Ekim 1942'de Atina'da öldü.¹⁶²

5.25. Üsküdarlı Hasan Rıza (1864-?)

1883'te Harp Okulu'nun Piyade sınıfından mezun oldu. 1888 yılından 1895 yılına kadar Kuleli Askeri Lisesi'nde resim hocalığı yaptı. Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkışından başlayarak (1876) İstanbul ve taşra vilayetlerinde yapılan askeri binaların fotoğraflarını çekmek için 1893'te bir komisyon kuruldu. Hasan Rıza bu komisyonun üyesi idi ve binaların fotoğraflarını çekerek bir albüm halinde Sultan'a sundu.¹⁶³

5.26. Kenan Paşa (1855-?)

1855'de Rusçuk'ta doğdu. Babası Nazif Paşa, Bosna valisi idi. Daha sonra İstanbul'a gelerek, Mevkib-i hümayun alayına yazıldı. Teğmen rütbesi ile fahri yaverliğe kabul edildi. 1884'te Nizamiye Yüzbaşılığına, 1886'da kıdemli yüzbaşılığa, 1888'de binbaşılığa, 1889'da yarbaylığa yükseldi. 1897 yılında Türk-Yunan savaşının zarar tespiti için, II. Abdülhamid, en güvendiği yaverlerinden bir heyet kurdurdu. Yarbay Kenan Bey olayın fotoğraflarını çekerek, bir albüm halinde Sultan'a sundu. 1900 yılında Paşa'lığa yükselen Kenan Bey, 1908'de Meşrutiyet'in ilanından sonra görevden alındı. İstibdad devri ileri gelenlerinden olduğu kabul edilerek sürgüne gönderildi.¹⁶⁴

5.27. Talha Ebüzziya (1880-1921)- Velid Ebüzziya (1882-1945)

Ebüzziya ailesi, 13. Yüzyılda Anadolu'ya göç eden Orta Asya Türk topluluklarından "Şerefli" aşiretinden "Horasanlı at çeken Hacı Hasan Oğulları"na mensuptur. Kamil Efendi'nin oğlu Ebüzziya Tevfik Bey (1849-1913) Türk basın tarihinde yeri olan bir gazeteciydi. Ebüzziya Tevfik Bey'in ortanca oğlu Talha Bey 1880'de küçük

¹⁶²ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 193.

¹⁶³ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 194.

¹⁶⁴ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 194.

oğlu Velid Bey ise 1882'de doğdular. Talha ile Velid Beyler ilk tahsillerini Bakırköy Taş Mektep'te yaptılar. Orta tahsillerine Galatasaray Lisesi'nde (Mekteb-i Sultanî) devam ederlerken Talha Bey, babasına yazılılarıyla "Mecmua-i Ebüzziya"da destek oldu. Lise ikinci sınıftayken Konya'ya babası ile birlikte sürüldüğünden, tahsiline devam edemedi (1900). Talha Bey, bu sırada Konya'da fotoğraflar çekip evine karanlık oda kurarak bunları kağıda bastı. Konya'daki meraklılara da bu sanatı öğretmeye başladı. Meşrutiyetin ilanı ve sürgünlerin affı ile tekrar İstanbul'a dönen baba ve oğul bakımsız kalan "*Matbaa-i Ebüzziya*"yı yeniden canlandırma çabalarına girdiler. 31.05.1909'da *Yeni Tasvir-i Efkâr* adı ile bir gazete yayımlamaya başladılar. Lise tahsilinden sonra İstanbul Hukuk Fakültesini bitiren Velid pek çok olayı bizzat kendileri foto muhabirliği yaparak çektiler. 1915 Çanakkale zaferinden sonra, Velid Bey harp alanının fotoğraflarını çekmek üzere Çanakkale'ye gitti. Savaşa katılan Mehmedçikleri, kumandanları ve Türk bataryalarının fotoğraflarını çekti. Bu fotoğraflar *Tasfir-i Efkâr*'da yayınlandı. İzmir'in Yunanlılar tarafından işgali üzerine de (15.05.1919), iki kardeş İstanbul'da ilk gizli mukavemet teşkilatını "Milli Müdafaa Grubu" adıyla kurarak harekete geçtiler. Gazetelerinde gece nöbetleri ile çalışmaya başladılar. Velid Bey, 16.03.1920 tarihinde gece yarısı, İstanbul'u işgal eden İngilizlerin, Şehzadebaşı askeri karakolunda süngüleyerek öldürdüğü, altı mızıkacı askerinin fotoğraflarını çekti. Fotoğrafların altına şehitlerin künyelerini de yazıp, binlerce baskı yapıp Anadolu'ya göndermeye ve Milli Mücadeleyi alevlendirmeye çalıştılar. Bunu üzerine Velid Bey, 23.03.1920 tarihinde İngilizler tarafından Malta'ya sürgüne gönderildi. *Tasfir-i Efkâr*'ın yönetimini tek başına yürütmeye çalışan Talha Bey'de, 25.04.1920 tarihinde İngilizler tarafından tutuklandı. Gazete kapatıldı ve matbaa mühürlendi. Bu arada hapiste hastalığı artan Talha Bey, 23.12.1921 tarihinde tedavi için gittiği Lugano'da öldü. 1921 başlarında Malta'da serbest bırakılan Velid Bey ise, tekrar İstanbul'a gelerek, 02.06.1921'de *Tevhid-i Efkâr* gazetesini yayımlamaya başladı, milli mücadeleye gazetesi ile çok büyük destek oldu. Hizmetlerinden dolayı İstiklal Madalyası ile mükafatlandırıldı. Milli mücadele sonunda Mudanya'da imzalanan mütarekenin ve Lozan'da yapılan antlaşmanın fotoğraflarını çekti. Velid Bey, 12.01.1945 günü İstanbul'da öldü.¹⁶⁵

¹⁶⁵ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 204.

5.28. Rahmizade Bahaeddin Bediz (1875-1951)

İstanbul'da doğdu. İlk tahsiline Girit'te başladı. Daha sonra Mekteb-i Sultanî'ye girmek için İstanbul'a geldi. 1895'te babasının ölümü üzerine okulu bırakarak, babasından kalan 45 Osmanlı altını ile tekrar Girit'e gidip orada bir kırtasiyeci dükkanı açmaya karar verdi. İstanbul'dan ayrılmadan önce, ilk fotoğraf makinesini 455 kuruşa Diradu mağazasından alan Baha Bey, düşüncelerini ailesine açtığında büyük bir tepki gördü. Onlar onun ne fotoğrafçı ne de kırtasiyeci esnafı olmasını istemiyorlar, devlet memuru olması için ısrar ediyorlardı. İlk fotoğraf derslerini, ressam İsmail Hakkı Bey'den alan Baha Bey, Girit'e gidip kırtasiye dükkanını açarak, fotoğraf makinesini de bu dükkanını vitrinine koydu. 13x18 boyutundaki bu makineyi birkaç İtalyan'ın vitrinde görerek ilgilenmesi ve Bahaeddin Bey'den fotoğraf çekmesini istemeleri ile meslek yaşamına başlamış oldu. Daha sonra arkeolog Evans'ın yaptığı Knossos kazılarında da fotoğraf çekti. 1909 yılında Girit'teki stüdyosunu devrederek İstanbul'a geldi ve 1910 yılında, bugünkü İstanbul Vilayetinin karşısında fotoğrafhanesini açtı. *Resna* adı ile bilinen bu fotoğrafhanenin ünü, temiz iş yapmanın ve titiz çalışmanın bir sembolü haline geldiği için, önce İstanbul'a sonra bütün Türkiye'ye yayıldı. Daha önceki ünlü stüdyoların uzun seneler sonra kapanmaya yüz tuttuğu yıllara rastlaması da Resna'nın şansını arttıran unsurlardandı. İstanbul'da *Sublime-Portre*'dan (Babıali) sonra, Üsküdar ve daha sonra da Bahçekapı şubeleri açılan fotoğrafhanede 20'yi aşkın işçi çalışıyordu. Kısa zamanda büyük üne kavuşan fotoğrafhanenin, aynı hızla yükselip kapanması 15 yıl gibi kısa bir dönemin içinde oldu. 1925 yılında giderek sönükleşen stüdyo kapatıldı. 1937 yıllarından sonra Türk Tarih Kurumu'nun fotoğraf bölümünü yöneten Bahaeddin Bey, 1951 yılında İstanbul'da öldü.¹⁶⁶

5.29. Arif Hikmet Koyunoğlu (1888-1982)

İstanbul'da doğan Koyunoğlu, çok küçük yaşlardan beri fotoğrafla ilgilendi. Ailesi ona ilk makinesini on yaşındayken hediye etti. Foto Febüs'ün yanında çıraklık yaptı. Resim hocası Ali Rıza Bey'den uzun seneler resim dersi aldı. Okulda arkadaşlarının fotoğraflarını çekip, onlara satarak, aldığı parayı tekrar malzemeye yatırıp fotoğrafa devam ediyordu. Daha sonra Sanayi Nefise Mektebi'ne giren Koyunoğlu, akademinin mimarlık bölümünü bitirdi. Okuldayken ressam Valerie'den de resim ve fotoğraf dersleri aldı. Siyah-beyaz fotoğrafları el ile boyadı. Resna fotoğrafhanesi açıldığı sene, Bahaeddin Bey'e çırak olarak yardım etti. 1915'te İstanbul Babıali'de "Yeraltı Fotoğrafhanesi"ni açtı. Kurtuluş Savaşı

¹⁶⁶ÖZENDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 206.

sırasında Erzurum dağlarında ordu kayak takımının fotoğraflarını çekti. Bu sırada kendi de orduda görevli bir askerdir. Bu fotoğrafları çektiği sırada ise, bir savaş muhabiri gibi çalıştı. 1930'ların ortalarında yapmaya başladığı sigorta eksperliği nedeniyle Anadolu'nun hemen her köşesine gitti ve her gittiği yeri fotoğraflayan Koyunoğlu'nun fotoğrafları o yılların Anadolu'sunu göstermesi bakımından önemli belgeler olarak kabul edilmektedirler. Koyunoğlu, 1980 yılında yaptığı mimari hizmetlerden dolayı, Kültür Bakanlığı tarafından "Özel Sanat Ödülü" ile ödüllendirilerek devlet sanatçısı oldu. 30 Temmuz 1982'de İstanbul'da öldü.¹⁶⁷

5.30. Burhan Felek (1895-1982)

İstanbul'da doğan Burhan Felek, amatör olarak fotoğrafçılık yaparken, 1914 yılında Karargah genel fotoğrafçısı oldu. Çalışmalarına şimdiki İstanbul Üniversitesi'nin üst katında başladı. 1915 yılı sonlarında Çanakkale Savaşı'nın cephe fotoğraflarını çekmek üzere görevlendirildi. 10x15 boyutundaki makinesi ile siperlerin içlerini ve savaşın ardından kalan genel görünümüleri çekti. 1918 yılında kısa bir süre foto-muhabiri olarak *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde çalıştı. Uzun seneler Türkiye Gezeteciler Cemiyeti'nin İstanbul şubesi başkanlığını yapan Burhan Felek 1982 yılında İstanbul'da öldü.¹⁶⁸

5.31. Miralay Ali Rıza (1850-1907)

1893 yılında Sultan II. Abdülhamid tarafından Amerika Birleşik Devletleri Milli Kütüphanesi'ne gönderilen albümler içinde, Mühendishane-i Berri-i Hümayun fotoğraf atölyesinde hazırlanmış 55 fotoğraflık bir albümle birlikte, Miralay Ali Rıza Bey tarafından hazırlanmış, her biri 30'ar fotoğraf içeren iki albüm de bulunmaktaydı. Ali Rıza Bey tarafından hazırlanmış albümlerde, el yazısıyla, albümleri hazırlayanın, Harbiye Nezareti Fotoğraf Atölyesi'nde "Şef Operatör" olduğu belirtilmişti. Bu albümlerde İstanbul'un mimari eserlerini belgeleyen görüntülerle birlikte Boğaz manzaraları da bulunmaktaydı. Ali Rıza Bey'İN çalışmaları sırasında 25x35 cm.lik büyük boy bir kamera kullandığı anlaşılmaktadır. Amerika'ya gönderilen 51 albüm içinde bulunan ve toplam 286 fotoğraf içeren dokuz albümün fotoğrafçıları özel olarak belirtilmemiş olsa da, içerikleri göz önüne alındığında, bu albümlerin de asker kökenli fotoğrafçılar tarafından hazırlanmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu imzasız albümler, ağırlıklı olarak Bahriye Nezareti, Kasımpaşa

¹⁶⁷ Hasan KURUYAZICI, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu; Anılar, Yazılar, Mektuplar, Belgeler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 11-12, 96.

¹⁶⁸ ÖZENEDES, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, a.g.e., s. 210.

Tersanesi ve Heybeliada Denizcilik Okulu'ndan görüntüler içermektedir. 1893 yılında düzenlenen Şikago Sergisi'ne gönderilen fotoğraf albümleri arasında, Abdullah ve Gülmez Biraderler tarafından hazırlanan albümlerle birlikte, yine Miralay Ali Rıza Bey ve Hüseyin Zekai Bey'in hazırlamış oldukları fotoğraf albümleri de bulunmaktaydı. Ali Rıza Bey'in başarılarının askeri erkan yanında sultanı da sevindirmiş olduğu muhakkaktı. Bu yüzden Sultan II. Abdülhamid, 1894 yılı Ocak ayında Yıldız Sarayı içinde tam teşekküllü bir fotoğrafhane açılması için Seraskerlik ve Tophane-i Amire makamlarına emir vermişti. Erkan-ı Harbiye Feriki Mehmed Şakir Paşa'nın imzalamış olduğu görevlendirme tezkeresinde, bu fotoğrafhanenin idaresine getirilen Ali Rıza Bey için "hem üstün ahlakı, hem de bu sanat dalındaki derin bilgisi ile belirtilen vazife için en uygun kişidir" denilmektedir.¹⁶⁹

5.32. Ressam Hüseyin Zekai (1860-1919)

1893 Şikago Sergisi'ne fotoğraf çalışmalarıyla katılan Hüseyin Zekai Paşa, fotoğrafçılığında çok resim alanındaki değerli eserleriyle tanınmıştır. 1882 yılında, daha Harbiye'de öğrenciyken yaptığı "Boğaz'da Donanma ve Gece Manzarası" tablosu, Sultan II. Abdülhamid'e hediye edilmişti. Bu resmi çok beğenen Sultan, sanatçıyı hemen Saray'da yaverlik görevine getirmiş ve resim çalışmalarına destek çıkmıştı. Usta bir ressam olmasına rağmen sergilere çok az eser gönderen Zekai Paşa, 1911 yılında *Mübeccel Hazineler* adında, eski eser ve mimari yapıları konu alan bir de kitap yazmıştı. II. Abdülhamid'in 1909 yılında saltanatını sona ermesiyle emekliye sevk edilen Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Ali Paşa ve Osman Hamdi Bey gibi, Türk resim sanatının en önemli öncüleri arasında sayılmaktadır. Sanatçının günümüze kalan nadir fotoğraf çalışmaları arasında, İstanbul'un çeşitli yerlerine ait mimari eser ve manzara fotoğrafları bulunmaktadır.¹⁷⁰

5.33. Garabed Kirkor Solakyan

1895 yılında Konya'ya gelerek Alâeddin Tepesi civarında bugünkü Vali İzzet Bey Caddesi Görücü Sokakta stüdyosunu kurmuştur. Solakyan'ın Hasan Behçet Bey ve Agop Bey adlı iki yardımcısı vardı. Solakyan fotoğrafhanesinin üstten camlı ve perdeli bir çekim stüdyosu vardı. Elektrik olmadığı için çekimler gün ışığı yardımıyla yapılıyordu. Stüdyoda

¹⁶⁹ÖZTUNCAY, a.g.e., s. 342.

¹⁷⁰ Atilla TAŞPINAR, *Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Rıza Bey: Günlerden Bir Gün*, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 376.

çok değişik ve Avrupai mobilyalar ve perdeler dekor teşkil ediyordu. Ayrıca fotoğrafhanede son model makineler kullanılmaktaydı. Solakyan dönemi fotoğraflarını, stüdyo fotoğrafları, tören fotoğrafları ve kartpostallar olarak üç başlıkta toplayabiliriz. Kartpostallarda, Konya'nın genel görünüşleri, tarihi eserler, kamu yapıları, çarşı, pazar ve insan fotoğraflarını çoğaltmış ve bir kısmınıda renklendirmiştir.¹⁷¹

5.34. Hasan Behçet (1886-1958): İlk Türk Stüdyo Fotoğrafçısı

1886 yılında Ermenek'te doğan Hasan Behçet Bey, İstanbul Sanay-i Nefise Mektebini bitirdikten sonra bir tanıdığı vasıtasıyla fotoğrafçı Garabed Kirkor Solakyan'ın yanında 1908'de çırak olarak işe başlayıp 1916'da Solakyan ustanın ölümüyle atölyeyi 500 lira karşılığında satın alıp adını Foto Hasan Behçet olarak değiştirdikten sonra ihtiyat zabiti olarak askere gitti ve işleri yardımcısı Agop yürüttü. 1917 yılında İplikçi Camii batısındaki Emir Pervane Sokaktaki kendi binasını yaptırmaya başladı. Tekrar silah altına alınarak İstiklâl Harbi'nin birçok cephesinde savaştı. Bu sebeple yeni binaya ancak 1926 yılında taşınıldı. Hasan Behçet Bey, ustası Solakyan'dan daha özenli ve estetik değeri olan fotoğraflar çekmiştir. Stüdyonun donanımına önem vermiş, en yeni ışık, sehpa, perde ve makineler getirmiştir. 1930 yılında kayınbiraderi Turan Ersoy'u, 1943 yılında ağabeyinin oğlu Ahmet Oğul'u yanına alarak yetiştirmiştir. Güçlü bir ekip kurarak kısa sürede Konya'nın en iyi fotoğrafçısı ünvanını kazanmıştır. 1917'de Konya'da açılan bu stüdyo, ilk Türk fotoğrafçı stüdyosu olup, halen Foto Hasan Behçet adıyla faaliyetini üç kuşaktır sürdüren fotoğrafhanenin son sahibi Hasan Behçet'in yeğenin oğlu Yılmaz Oğul'dur. Fotoğrafhane, körüklü tabir edilen ve Türkiye'de üç tane bulunan eski büyük fotoğraf makinesi, tarihi fotoğraflar ve cam negatiflerle küçük bir müze görünümündedir.¹⁷²

5.35. Foto Ender

Sultan II. Abdülhamid Albümleri'nde Bursa ile ilgili Ender tarafından çekilen iki fotoğraf bulunmaktadır bunlar; açılışı 1904'te yapılan Bursa pazar yerinin fotoğrafı ile 1904 yılında Hamidiye Sanayi Mektebi'nin ilave binasının açılışında yapılan sünnet törenine ait fotoğraftır. Portre fotoğrafları da çeken Ender, fotoğraflarında *Phot. Ender-Brousse* imzasını kullanmıştır.¹⁷³

¹⁷¹Haşim KARPUZ, "Anadolu'nun İlk Fotoğrafhanesi Konya Foto Behçet'in Tarihi", *Sanat Tarihi Dergisi*, C.22, S.1, Nisan 2013, s.133., ss. 131-144.

¹⁷²KARPUZ, a. g. m., s.134.

¹⁷³Halit EREN (ed.), a.g.e., s. 16.

Görüldüğü üzere Osmanlı Devleti sınırlarında, öncelikle Ermeni ve Rum tebaa olmak üzere, askeri okullardan yetişen subaylarla birlikte Türk fotoğrafçıları da söz sahibi olmaya başlamışlar ve dünya çapında tanınan ve fotoğrafçılığıyla kendisinden bahsettiren kalitede pek çok fotoğraf sanatçısı yetişmiştir ve Osmanlı Sarayı'nda bu fotoğrafçılardan azami derecede istifade edecektir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFIN TEMSİL, BELGE VE KAYNAK DEĞERİ

1. FOTOĞRAFLARIN TARİHSEL KAYNAK VE BELGE DEĞERİ

İnsan, üzerinde yaşadığı dünyaya ve bu dünyanın elli milyon yıl önceki durumuna ilişkin ilk bilgiyi, kayalardaki fosil biçimindeki görüntülerden elde etmiştir. İnsanın ürettiği ilk görüntüler, kullandığı ilk iletişim araçları, görüntülerin mağara duvarlarına çizildiği Taş ve Buzul çağlarına kadar uzanır. İnsanın işitsel olmayan ilk iletişim aracı, görüntülerden oluşan el yazısıdır. Bugün görüntü meydana getirmenin bu olağanüstü sürecine ve bu görüntüleri ortaya çıkaran çok sayıda fotoğrafçıya sahibiz. Fotoğraf, doğadaki ve toplumdaki olayları kaydederken, kendine özgü tarihçi rolünde tarihsel belgeler üretmektedir. Fotoğraf birçok şeydir. Fakat belgeliği onun önemli niteliklerinin en önde gelenlerinden yalnızca biridir. Üretilen herhangi bir fotoğraf, deklanşöre basıldığı anda tarihsel bir belgeye dönüşür. Bu biçimiyle kullanımı artık tarihçilere bağlıdır.¹⁷⁴

Fotoğrafın tarihinin ilk günlerinden beri, tarihin yardımcısı olduğu öne sürülebilir. Tarihçilerin sorunu ise bu fotoğraflara güvenilip güvenilmeyeceği ve bu güvenin derecesidir. Fotoğraflar, özellikle tarihin dönüm noktalarında doğru kullanıldığında önemli bir belge olmaktadır. Ancak her fotoğrafı belge olarak görmekte yanlış bir tutumdur zira fotoğraflar yalan söylemez ama yalancılar fotoğraf çekebilir. Fotoğrafçılıkla birlikte tarihsel bilgileri algılayışımız değişime uğramış olabilir fakat fotoğrafın her zaman güvenilir bir tarihsel belge olarak kullanılabilirliğine şüphe ile bakılmalıdır. Fotoğrafın resimden farklı olarak, var olanı kaydetmesi ona belgeli bir nitelik kazandırır. Çünkü fotoğraf nesnel dünyasıyla nedensel bir bağlantıdadır. Fotoğrafın dokusu da mesaj içerir ve fotoğrafçı bir konuyu seçtiği anda, bir tarihçinin dile getirdiği önyargıya denk önyargının temeli üzerinde çalışıyor sayılabilir.¹⁷⁵

Tarihi bilginin mahiyeti, bu bilgiye yönelen herkesin bilginin temel kaynaklarıyla yüzleştirilmesini gerektirmektedir. Yaşanmış olan geçmişe, önceki zamanlardaki

¹⁷⁴ Edvard STEİCHEN, *Fotoğraf İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı*, Çev. Abdullah Ersoy, Der. Ahmet Tolungüç, AFSAD Fotoğraf Dergisi Yayınları, s. 2.

¹⁷⁵ Peter BURKE, *Tarih ve Toplumsal Kuram*, Çev. Mete Tunçay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000, s. 22-23.

insanların tecrübelerine, geride bıraktıkları hatıralara dayanarak yapılan analizlere, fiziksel malzeme ve dokümanal mevcut kalıntılar yoluyla ulaşılabilir. Bu yüzden tarihsel kanıta başvurmadan tarih anlayışı elde edilemez. Tarihsel kanıt sadece bilgi işleme aktivitelerine temel teşkil etmez, o dili keşfetmeye, dilin katılımcılara sunduğu anlamlara ve geçmişin tarihçesine açılan bir araştırma yoluna da sahip olmamızı sağlar.¹⁷⁶

Fotoğrafın gerçekliği ve anlık oluşu, onu geçmiş olana erişimi olanaklı kılan tüm diğer mekanizmalardan farklılaştırmaktadır. Kültürel, zamansal ve uzamsal kırılmalarına rağmen, fotoğrafın yadsınamaz otoritesi, onun dünyevi ve maddi varlığına dayanmaktadır. Fotoğraf fotoğrafçının hem varlığını ve gözlemlerini hem de temsilindeki “gerçekliği” onaylamaktadır. Fotoğrafi ötekinin tanımlanmasında etkin biçimde kullanan antropolojik ve etnografik fotoğrafi eğilimler de, fotoğrafın “gerçek”, “doğal” ve “otantik” mekanizmalarından açık bir biçimde yararlanmışlardır. Aynı biçimde antropoloji ve etnografide gözlemlenen kültüre ait özgül yapılar da, bilgi kaynaklarının kaydedilmiş fragmanlarının toplanması ve bu fragmanların sentezi ve genelleştirilmesi biçimindeki nihai çalışma ile oluşturulmaktadır. Bu bağlamda fragmanlar kültürün birleştirici unsuru olarak biçimlenmektedir. Böylelikle bu çerçevede değerlendirilen fotoğrafın da özgül anı, bütünün ve genelin temsili haline dönüşmektedir.¹⁷⁷

Fotoğraf, bilginin aktarılması sürecindeki tüm eksiklerine ve esnekliğine rağmen deneyimlenen ve araştırılan özne üzerinde düşünmeyi olanaklı kılmaktadır. 19. yüzyılın ilk yarısında fotoğraf öncesi optik deneyimlerin oluşturduğu görme biçimleri de, fotoğrafın belgeleme niteliğini öne çıkartan bu biçimde bir görsel deneyimin kurumsallaşmasında etkin bir rol oynamıştır. Ötekiliğin temsiline hâkim olan optik deneyim, ilkin fotoğrafın erken dönemine ait manzara ve özne temsillerinde görülürken, çok kısa bir süre de etnografi ve antropolojinin deneysel olarak tanımlanan temsil biçimlerinde fotoğrafın kullanımı ile kurumsallaşmıştır. Bu temsil deneyimi, hem fotoğrafçı hem de fotoğrafı tüketen izler kitle için bilgiyi ve “gerçekliği” sınıflandırma olanağı sağlamış, antropolojik

¹⁷⁶ Bülent AKBABA, "Tarih Öğretiminde Fotoğrafın Kullanımı", *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi* C. 6, S. 1, Ankara, 2005, s. 185.

¹⁷⁷ Elizabeth EDWARDS, "Introduction", *Anthropology and Photography 1860-1920*, Elizabeth Edwards (ed.), Yale University Press, New Heaven & London, 1992, s. 7-8.

ya da etnografik amaçla üretilmemiş olsalar bile, bu tarz bir deneysel kavrayışın sonuçları olarak okunmalarını olanaklı kılmıştır.¹⁷⁸

Fotoğrafik üretim sürecinde, fotoğraf karesi dünyevi herhangi bir görüntüyü çerçevelemektedir. Bu çerçeveleme süreci belli bir anın pozlanmasını içeren, kamera açısı, odak uzunluğu, seçilen objenin algısını dönüştürebilecek gölge ve ışık seçimi ile denetlenmektedir. Pozlama burada salt mekanik bir kavram olmaktan çıkıp, aynı zamanda, anı tarihsel araştırma nesnesine dönüştüren bir işlev taşımaktadır. Fotoğraf kendi sınırlılıkları içerisinde, tarihsel araştırma nesnesini bazı şeyleri dışarıda bırakarak kontrol altına alır ve kısıtlar. Bu anlamda fotoğrafın oluşturduğu bu seçilmiş uzam, doğal uzamın kendisinin küçük birer yansıması olarak dönüşmektedir.

Görsel kültür olarak yalnız resim yapılırken, yalnız resim varken, ressamlar doğayı ve insanı gördükleri gibi ama bir "üslup" çerçevesinde tuallerine aktarmışlardır. Nasıl matbaanın icadı yazıyı elle yazan hattatların üzerinde ürkütücü bir "şok"a sebep olmuşsa, fotoğraf makinesinin icadı da bir kısım ressamları "ekmek telaşına" sürüklemiştir. Ressamlar zannetmiştir ki artık "resim öldü, yaşasın fotoğraf". Ama olaylar öyle gelişmemiş, olaya felsefi açıdan eğilen ressamlar, resmin sadece bir aktarım olayı, bir hüner olamayacağını, insanın ve doğanın sanatsal yorumla yeniden "dışa vurulacak" bir görsellik olduğunu fotoğrafın sayesinde hissedip anlamışlardır. 20. yüzyılın en büyük devrimci ressamlarından biri olarak kabul gören Picasso, "Ressamlar fotoğrafa çok şey borçludur, ressamları özgürleştiren, fotoğraftır." demiştir. Fotoğraf önce meslek olarak ortaya çıkmıştır. Stüdyolar kurulmuş, insanların portreleri çekilmeye başlanmış, basına fotoğraf girmiştir. Fotoğraf tekniği "bilimsel araştırma" ve "ispatlara" son derece yarar sağlamıştır. Reklam dünyasının ortaya çıkmasıyla da fotoğraf çatısı altında pek çok yeni meslek uygulanmaya başlanmıştır. Mesleki uygulamaların yanında fotoğrafın, insanlara mesajlar taşıyan yeni bir sanatsal dil olduğu da ortaya çıkmıştır. Fotoğraf alanında sanatsal akımlar geliştikçe, "an fotoğrafı", "belgesel" olarak nitelenmeye başlanmıştır.¹⁷⁹

Hiçbir resim fotoğraf kadar gerçekçi olamamıştır. Bu durum fotoğrafın kullanım alanlarının sanatın dışına çıkmasına sebep olmuştur. Fotoğraf 1871 yılında, ilk kez tanık olduğu bir olayda 'kanıt' olarak kullanılmıştır. Masum bir araç olarak kullanılan fotoğrafın

¹⁷⁸ John BERGER, *O Ana Adanmış: John Berger'dan Seçme Yazılar*, Çev. Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayıncılık, İstanbul, 1988, s. 75-76.

¹⁷⁹ Gültekin ÇİZGEN, *Fotoğrafın Görsel Dili*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s. 76.

etkisi de bu şekilde artmıştır. Fotoğraf kanıt oluşturur, duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış olur. Sosyolojinin olayları önceden tahmin edip müdahale etme ve yön verme amacına paralel olarak fotoğraf bugün, tarihe hem tanıklık hem de müdahale ediyor. 1871 yılında Paris ayaklanmasında barikattaki eylemciler fotoğraflarının çekilmesiyle bunun tutuklanmalarına hatta ölümlerine sebebiyet vereceğini tahmin edememişlerdi. Bu olay tarihte yaşanan bir ilki, fotoğrafın sanat aracı olmasının yanında belgeleyici olma yönünü ilk kez en iyi şekilde gösterir. Fotoğraf, sanatsal bir niteliğe erişse bile, belgesel karakterini yitirmez, gerçek bir nesnenin dosdoğru verilişi olmaya devam eder.¹⁸⁰

Tarihi fotoğrafların seçiminde, birincil ve ikincil kaynaklarla kolay bağlantı kurulması, alışıl gelmiş anlayışı, doğruluğu tartışmasız kabul edilen varsayımları sorgulamaya uygun olması, açıklanması ya da araştırılması gereken bazı çelişkileri ortaya koyması, diğer kaynak malzemelerle karşılaştırıldığında bir fotoğrafın sunduğu belli kavrayışları yansıtması, başka kaynaklara bakılarak cevap verilebilecek soruları gündeme getirmesi önem taşır. Bu bağlamda fotoğrafın sistematik biçimde incelenip yorumlanabileceği analitik düşünce ve pratik gerekmektedir. Kanıt olarak değerlendirilen bir fotoğrafın yoğun bir seçme sürecinden geldiği, fotoğrafların çekildikleri döneme ait önemli bilgilere sahip olduğu, fotoğraflara görsel anlamda müdahale edilebileceği, fotoğrafların fotoğrafı çeken kişinin ve fotoğrafı çekilenlerin tutumlarını ve yanlılıklarını yansıtabileceği göz ardı edilmemelidir. Görsel iletiler hemen algılanmasını sağlayan düz anlamlarının yanı sıra, bakar bakmaz fark edilmeyen bazı anlamları da barındırmaktadır. Hemen algılanamayan yan anlamları çözebilmek için, görsel metinlerin okunmasının öğrenilmesi gerekir ki bir fotoğrafı okumanın en iyi yolu ona sistematik sorular yönelmektir. Bu sorular fotoğrafı çeken kişiye, fotoğrafı çekilen kişilere, fotoğrafın sınırının dışındaki kişi ve nesnelere, fotoğrafın çekildiği ortamın hangi kültürlerin izlerini taşıdığına, fotoğrafın çekiminde bir kurgunun var olup olmadığına, fotoğrafın ayrıntılarına ve bu ayrıntıların bütüne katkılarına, fotoğraftaki kişilerin ruh halleri, statüleri ve mesleklerine yönelik olabilir. Bir fotoğrafı okuyan tarihçi, fotoğrafın tarihsel amaçlara uygun olup olmadığını ve bunun nedenini, belirlemeye yönelik soruları da sormalıdır. Fotoğrafın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler. Her şeye de bu ayrım karar verir. Bir fotoğrafın karşısında duran

¹⁸⁰SONTAGa.g.e., s. 22.

bilincimiz, belleğin nostaljik yolunu değil, bu dünyadaki her bir fotoğraf için, kesinliğin yolunu izler. Hiçbir yazı bu kesinliği vermez. Dil doğası gereği kurgusaldır. Dili kurgusallıktan çıkarmaya girişmek için ya mantığı çağırır ya da yemin ederiz. Oysa fotoğraf bütün araçlardan farklıdır, o icat etmez, kendisi zaten bir doğrulamadır. Fotoğraf yalnızca aldatmaca olduğunda yorucudur. Her fotoğraf orada bulunmanın bir sertifikasıdır.¹⁸¹

Kanıt, geçip gitmiş tarihi olayın hikâyesi değil, somut bir tespittir. Bu yönüyle kanıt, tarih öğretiminde bir laboratuvar görevi yüklenir. Tarihi gerçekliğin gelip geçici olmayan bir ürününü bugüne ve geleceğe taşıyarak gözlem imkânı sunar. Desteklediği düşünce çeşitleri ve imkân sağladığı öğrenme yolları için kanıtın tarih öğretiminde önemli yeri vardır. Kanıtta her zaman için soru ve yorumun kazandırdığından daha çoğu vardır. Geçmişin basit bir nesnesi olmaktan ziyade bulunduğu dönemin içinden bir şeydir. Bu bağlamda görsel kaynaklar dâhilinde yer alan fotoğrafın kanıt olarak kullanılabilirliği, kolay çoğaltılabilmesi ve daha ulaşılabilir olmasının da etkisiyle tarihsel bir belgeye oranla daha kolay ve az zaman harcama bakımından avantajlı olur. İmgelerin tanıklığının diğer bir önemli avantajı da, metin ile daha yüzeysel açıklanması bile uzun sürecek karmaşık bir sürecin ayrıntılarını, süratli ve açık biçimde aktarıyor olmasıdır. Görsel kaynakları incelerken değişen an ya da hareket ve duygusal akış gibi olayın parçası olan şeyler tarafından rahatsız edilmezsiniz. Baktığınız imgeye tekrar tekrar dönebilir, çeşitli boyutları inceleyebilir, yeni sorular sorabilir ve bu sayede yeni fikirlere ulaşabilirsiniz.

Fotoğraf, tek sözcüğün ani bir hareketiyle bir tümceyi betimlemeden düşünceye kaydırıveren metnin tam tersine, etnolojik bilginin asıl hammaddesini oluşturan ayrıntıları ortaya çıkarır.¹⁸²

İcat edildiği yıllardan itibaren fotoğraf, hem diğer görsel malzemelerden (resim,gravür) hem de diğer kayıt türlerinden (mahkeme tutanağı, polis raporu) çok daha etkin biçimde gerçekliğin bir tıpkıbasımı olarak kabul görmüştür. Bir röntgen filmi bir kolun kırığını nasıl eksiksizce gösteriyorsa fotoğrafta aynı biçimde gerçekliğin sadık bir kopyasıdır. İşin doğrusu 1839 sonrasına dair görsel enformasyonumuzun birincil kaynağı fotoğraftır. Bugün kentlerin, caddelerin, kahvelerin berberlerin, dükkânların geçmişte

¹⁸¹ Roland G. BARTHES, *Camera Lucida*, Çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2011, s. 104.

¹⁸²BARTHES, a.g.e., s. 43.

çekilmiş fotoğraflarının büyük tarihsel değerini sadece tarihçiler değil, koleksiyoncular, yerel yönetimler ve yaşadığı coğrafyanın geçmişi ile ilgilenen her türden araştırmacılarda biliyor. Bu tarz fotoğraflar pek çok soruya cevap vermemize yardımcı olduğu gibi yeni sorular sormamızı da sağlar. Söz konusu değer ve önem, kentlerin kasabaların 10 ya da 30 yıl gibi kısa süreler içerisinde büsbütün başka fiziki görünümlere kavuştukları yerlerde ziyadesiyle artmaktadır.¹⁸³

Görsel bir nesneden imgeler yoluyla tarihsel bir ana gitmek, o anı yakalamak ve sözcüklere dökmek, öncelikle sözcüklerle görülen nesnelere arasında her zaman var olan bir uçurumu aşma çabasıdır. Düşüncelerimiz, inanç ve değerlerimiz, teorik ve ideolojik bağlanımlarımız ve bu seçimlerimiz nesnelere görüşümüzü etkiler. Bir fotoğrafa bakan her kişinin zihninde farklı görüntüler ve imgeler belirecektir. Tarihçinin ustalığı, bu farklılıkları o dönemin insan, mekân, toplum ve olay bilgilerinin de yardımıyla törpülerken ve giderek bütünüyle ortadan kaldırırken çıkar ortaya. Bir araştırmacı olarak elimize geçen bir fotoğrafa baktığımızda öncelikle tutumumuz, 5N/1K yani ne, niçin, nerede, ne zaman, nasıl ve kim, olmalıdır. Sorular bundan da ibaret değildir: Fotoğrafi kim çekmiştir, ne için ve kimler için üretilmiştir? Fotoğrafın gerisinde nasıl bir hayat hüküm sürmektedir? Tüm bu sorular o fotoğrafı okumamızı sağlar, çünkü fotoğraf gerçekliğe olduğu gibi bir belirsizliğe ve bir temsile de tekabül eder.¹⁸⁴

Fotoğraf her zaman belgeleyicidir. Önemli olan bu belgeleyiciliğin doğruluğudur. Bir şey ne kadar gerçekçi olursa karşısında olan kişiyi o kadar rahat ikna eder. Fotoğraf ta böyledir. Ancak Wittgenstein'in "dil düşünceyi örter" demesi gibi, fotoğrafta gerçeği örtebilir bunun nedeni parçalanmış gerçekliktir. Parçalanmış gerçeklik içinde fotoğraf en gerçekçi sanat olarak ortaya çıksa da sınıflı toplum yapısındaki dağılmış gerçekliği fotoğraf bir araya toplayarak görüntüleyemez. Fotoğraf makinesinin ardındaki kişi ne kadar tarafsız davranırsa davranırsın, tanık olmaktan öteye geçemez.¹⁸⁵

Fotoğraf makinesini yalan söylemeye zorlamak için çaba harcamak gerekir. Temelde dürüst bir ortamdır, bu yüzden fotoğrafçı dünyaya kendi kendine unvan veren ressamın küstah kabadayılıklarından çok bir sorgulama, bir paylaşma ruhu içinde

¹⁸³ Esra DANACIOĞLU, *Geçmişin İzleri: Yanbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2001, s. 91.

¹⁸⁴ DANACIOĞLU, a.g.e., s. 92.

¹⁸⁵ Suat GEZGİN, *Basında Fotoğrafçılık*, Der Yayınları, İstanbul, 1994, s. 15.

yaklaşır ve yeni yaşam ister ahlâk ister sanat olsun, tüm sorunlara karşı dürüst bir yaklaşım temeline dayanır.¹⁸⁶

Tarihsel fotoğraflar bize çok uzaklardan, sonlanmış hayatlardan, değişmiş coğrafyalardan görüntüler taşır. Zamanın akıcılığına, uçuculuğuna karşı fotoğraf, anın kazandığı küçük bir mevzidir. Çoğu zaman fotoğraf bellek ile kıyaslanır. Bu nedenle ilk baskısı 1896'da yapılan Lehcetü'l Hakayık adlı kitap, fotoğrafı "Resimli Bellek" olarak tanımlamıştır. Ancak bellek zamana direnmiş anları saklarken, fotoğraf hayattan koparılmış bir an'ı sunar bize.¹⁸⁷

Fotoğraf yoluyla giysilerin, eşyaların, bugün unutulmuş üretim tekniklerinin, örf ve adetlerin tarihini ve muhakkak ki insan eliyle oluşturulmuş veya tahrip edilmiş coğrafyanın, fiziki çevrenin, kentlerin, yerleşim birimlerinin tarihini anlamamız kolaylaşır. Ama hayattan koparılarak bir anlamda zamanın dışına savrulmuş bir fotoğraf, o fotoğraftaki hayatların kendisi hakkında çokta fazla bir şey söyleyemeyebilir. Fotoğrafta değerlendirirken gözden kaçırılmaması gereken bir diğer nokta, çoğu fotoğrafın bir bakıma, insanların kendilerine dışarıdan baktıkları, vitrine çıktıkları bir an'ı gösterdiğidir. Bu durum özellikle stüdyo fotoğrafları için geçerlidir. Stüdyo fotoğraflarındaki bu vitrinde olma hali şüphesiz bu fotoğrafların tarihsel değerini ortadan kaldırmaz, tersine araştırmacılara yeni çalışma alanları açabilir. Fotoğraf yoluyla bir imajın ortaya çıkarılması sadece bireysel açıdan bir tarz üretme duygusuyla gerçekleşmez. Propaganda fotoğrafları, fotoğrafın çıkardığı gerçeklik duygusunun kullanımının belki de en çarpıcı örneklerini verir. Fotoğraflar geçmişin yadigârları, olup bitenlerin izleridir. Yaşayanlar o geçmişi benimserlerse, geçmiş insanların kendi tarihlerini üretme sürecinin bütünleyici bir parçası olursa, o zaman bütün fotoğraflar yeniden canlı bir bağlama kavuşacaktır; hapsolmuş anlar olmaktan çıkıp zaman içinde var olmaya devam edeceklerdir.

20. yüzyılda, fotoğrafın etkinliği sürekli artmış, savaşlar, katliamlar, gösteriler vb. hep fotoğraf aracılığıyla toplumların ilgisini veya tepkisini çekmiştir. Sözü ve yazının yeterli olmadığı her yerde fotoğrafa başvurulmuştur. Bazen de bir fotoğraf söze veya yazıya gerek kalmadan her şeyi anlatmıştır.

¹⁸⁶SONTAG, a.g.e., s. 205.

¹⁸⁷DANACIOĞLU, a.g.e., s. 95.

2. OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFIN GÖZETİM, TANITIM VE TEMSİL GÜCÜ OLARAK KULLANILMASI

Fotoğraf, 1839'da icadından sonraki on yıl içerisinde gezginler arasında oldukça yaygınlaştı. Pozlandırma süresinin de azalmasıyla hayatlar, egzotik giysiler, kendilerine özgü giysileri ile Asyalılar, Kızılderililer, Afrikalılar ve tüm ötekiler fotoğrafın zabıt alanına girdi. Osmanlı dünyasına da fotoğrafı ilk getirenler bu gezginler araştırmacılar, oryantalistler grubu oldu. Onları 1850'lerde Pera'da birbiri ardına açılan stüdyolar izledi. Levanten ve Ermeni veya Rum gayrimüslimlerin stüdyoları 1850'den sonra Anadolu içlerine doğru yayılmaya devam etti. Osmanlı topraklarında çekilen fotoğrafların çoğu ticari stüdyoların veya eserlerinin dergi ya da kitaplarda yayımlanmasından kâr güden fotoğrafçıların ürünüydü.¹⁸⁸

Batı ve Doğu karşıtlığının maddi sonuçlarını tanımlamak için fotoğrafın seçilmesi, söylemsel bir pratik olarak 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında Doğu temsili içerisinde etkin bir rol oynaması ile ilişkilidir. Fotoğrafın adı geçen yüzyılda dönemin hâkim paradigması tarafından konumlandırılan işlevleri de bu karşıtlığın şekillendirilmesinde etkili olmuştur. Keşfi ile birlikte fotoğraf doğa ve toplum bilimleri tarafından baş tacı edilmiş ve sanatla ilişkisinin şekillendirildiği yüzyılın son çeyreğine kadar da göreceli olarak bu bağlamda değerlendirilmiştir. Fotoğrafın temsil gücüne duyulan güven, araştırma evrenine objektif bakışın tek ve şüpheye yer bırakmayan aracı olarak konumlandırılmasında etkili olmuştur. Fotoğraf bu bağlamda tartışmalı da olsa Batı'nın görsel deneyimini biçimlendirmiştir. Fotoğrafın meydana getirdiği görsel deneyimin farklı biçimlerde yorumlandığı ve kavramlaştırıldığı gözlemlenmektedir. Bu Kavramlaştırmalardan ilki fotoğrafın bulunuşundan bu yana pozitif bilimlerle kan bağının serimlenmesini içermektedir.¹⁸⁹

Batı, kendi benliğini tanımlamanın ve üstelik Doğu'ya müdahale etmenin ideolojik düşünsel bir aparatı olarak Doğu dünyasını, özellikle Osmanlı Devleti'ni ve İslâm'ı bir dizi fotoğrafla kavradı ve neredeyse yeniden inşa etti. Edebiyattan resme, seyahatnamelere veya diplomasiye uzanan geniş bir bilgi-sanat-siyaset ekseninde Doğu ve Batı karşı karşıya konuyor ve demokratiklik, akılcılık, değişim, adalet, eşitlik gibi pozitif değerler Batı'ya ait

¹⁸⁸DANACIOĞLU, a.g.e., s. 96.

¹⁸⁹BERGER, *O Ana Adanmış: John Berger'dan Seçme Yazılar*, a.g.e., s. 78.

kabul edilirken Doğu despotizm, irrasyonelizm, durağanlık, zulüm gibi negatif değerlerle tasvir ediliyordu. Bu düşüncenin batılı için yürek ferahlatıcı misyon sağlayıcı tarafı vardı. Doğu kurtarılmalı ve özgürleştirilmeliydi, bunun içinde fethetmek, değiştirmek gerekiyordu. Kâşiflerin, gezginlerin, diplomatların, dilbilimcilerin, arkeologların yanı sıra Avrupa'daki Doğu imajının oluşumuna belki de en değerli katkıyı fotoğraf yaptı bu nedenle batılılar tarafından çekilmiş fotoğraflar sadece kentleri, arkeolojik bölgeleri değil, aynı zamanda insan tiplerine ve yaşam tarzına ilişkin fotoğrafları da kapsıyordu.¹⁹⁰

Bu bağlamda, 19. yüzyılın son yarısında özellikle de Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde fotoğraf şaşırtıcı bir biçimde devletin en üst kademeleri tarafından desteklenmiş ve yüzyılın sonuna kadar sürecek olan uzun soluklu bir projenin parçası haline dönüştürülmüştü, Osmanlı'da devlet desteği ile üretilen fotoğraflar, çağdaşlarına kıyasla içlerinde görece bir ideali barındıran fotoğraflardır. Belli ölçüde de Osmanlı'nın klasik Doğulu kimliğini kırmayı hedefleyen çabaları olarak konumlandırılabilirler. Bu bağlamda Batının algısına karşı bir direniş olarak okunabilecek bu çalışmalar sıklıkla Osmanlı'nın kendi kaynakları ile örgütlediği sistematik çalışmalar olarak göze çarpmaktadır. Kurumsallaştırılan saray fotoğrafçılığı ve dönemin yerel stüdyolarının doğrudan padişah tarafından desteklenmesi, ulusal bir projenin oluşumunun izlerini taşımaktadır. Pascal Sébah, Abdullah Biraderler gibi dönemin hem yerel pazar hem de Batı pazarı içerisinde başarılarla ulaşmış isimlerinin, devlet desteğindeki sistemli projeler dâhilinde yer alması, fotoğrafa Osmanlı idari yapısı içerisinde yönelen ilgiyi kanıtlamaktadır. Çalışmaların ortak noktası Osmanlı'nın öz-kimliğini oluşturma çabasının doğrudan çalışmaları gerçekleştirenler tarafından ilan edilmesi ve bu bağlamda Osmanlı'nın Batı kurgusundaki geleneksel kimliğinin yerine gerçekte batının kurgusundan çok uzakta olan modern kimliğinin açık bir biçimde ortaya konması olarak değerlendirilebilir.

Fotoğrafın Osmanlı dünyasında yaygınlaşması Osmanlı üst sınıfının yaşam tarzını da gözler önüne sermişti, Osmanlı döneminde stüdyolarda fotoğraf çekirmek ilk başlarda üst sınıflara ait iken, zaman içerisinde üst sınıfların tekeline çıkıp giderek toplumun daha geniş kesimlerine ulaştı. Fakat yine de aile tarihi çalışmalarında büyük ölçüde İstanbul,

¹⁹⁰DANACIOĞLU, a.g.e., s. 97.

İzmir gibi kentlerde yoğunlaşmış Osmanlı tüccar ve bürokrat üst sınıfının aile albümleri karşımıza çıkmaktadır.

Saltanat ya da Armağan Albümleri olarak nitelendirilen II. Abdülhamid'in koleksiyon çalışması, Osmanlı'nın idari birimleri üzerindeki gözetim mekanizması olarak da okunabilecek temsil biçimleriyle çağdaşı olan Batılı fotoğraf geleneği ile paralellik göstermektedir. Bunun yanı sıra nüfusun yapısal özelliklerini içinde barındıran, *Elbise-i Osmaniyye: Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873*, dönem itibari ile Batılı izler kitleye karşı önemli bir temsil gücüne sahiptir. Bu albümle sosyal - toplumsal yapının kültürel yansıması olan elbiseler, fotoğrafın belgeleme gücünden faydalanılarak batılı devletlere gösterilmiş ve Osmanlı kendisiyle alakalı oluşturulmak istenen yanlış algıyı bu şekilde kırmak istemiştir.

Pascal Sebah'ın çekimiyle, farklı din ve kültürlere ait insanlar;



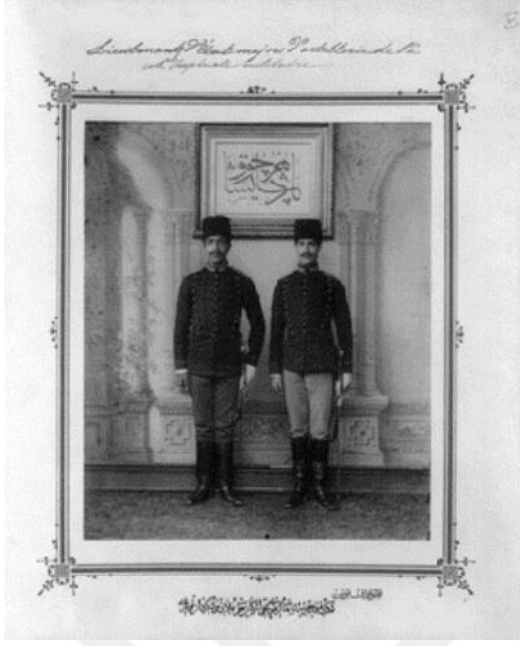
Fotoğraf: 3.1.Pascal Sebah, İşkodralı Hoca ve Papaz (1873)



3.2. Mostarlı Erkek, Bosnalı Burjuva, Bosnalı Kadın (1873)



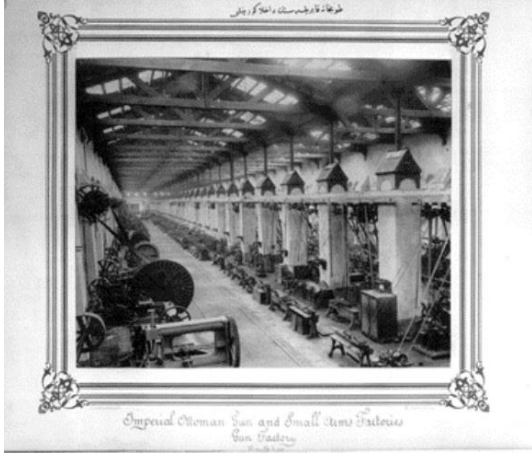
3.3. Mekke'li Ulema, Mekke Yerlisi Mekke Şerifi'nin Korucusu (1873)



Fotoğraf: 3.4. Phoebus, Harbiye Topçu Sınıfı Öğrencileri
(1880-1893)



3.5. Sebah&Joallier, Askeri Lise Öğrencileri
(1888-1893)



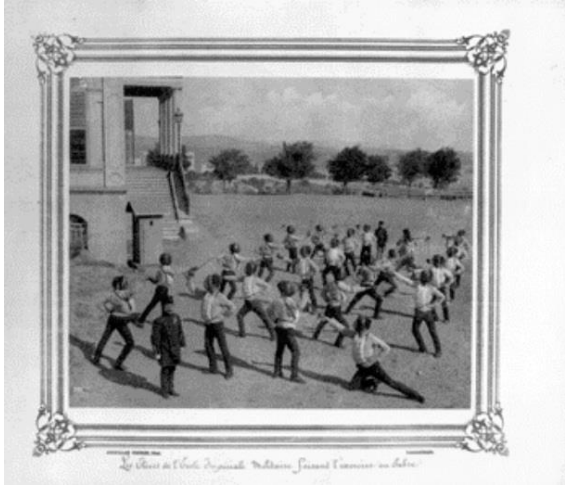
Fotoğraf: 3.6. Abdullah Biraderler, Tophane İç Görüntüsü(1880-1893)



3.7. Abdullah Biraderler, Tophane Dış Görüntüsü
(1880-1893)



Fotoğraf: 3.8. Ali Rıza, Sultan Selim Camii'nden Haliç Görüntüsü (1880-1893) **3.9.** Abdullah Biraderler, Bursa Yeşil Camii'den Yüksek Kesit (1880-1893)



Fotoğraf: 3.10. Abdullah Biraderler, Harbiye Öğrencileri Kılıç Taliminde, (1880-1893)

3.11. Hasköy Kadın Hastanesi Tüberküloz Koğuşu (1880-1893)

İstanbul hapishanelerinin sıhhi durumu, mevcutları Avrupa'daki mahpusların durumu, hapishane hastahanelerinin durumu ile numune fotoğraflar:



Fotoğraf: 3.12.



Fotoğraf: 3.13.



Fotoğraf: 3.14.



Fotoğraf: 3.15.



Fotoğraf: 3.16.

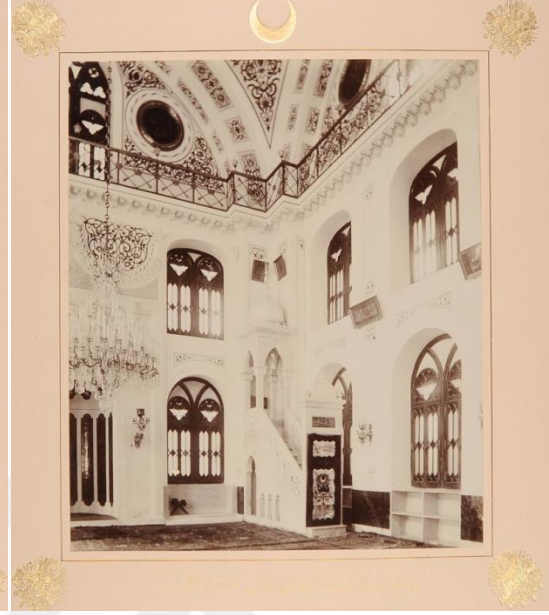


Fotoğraf: 3.17.

Selanik'te Hamidiye Cami-i Şerifi'nin fotoğraflarını içeren albüm:



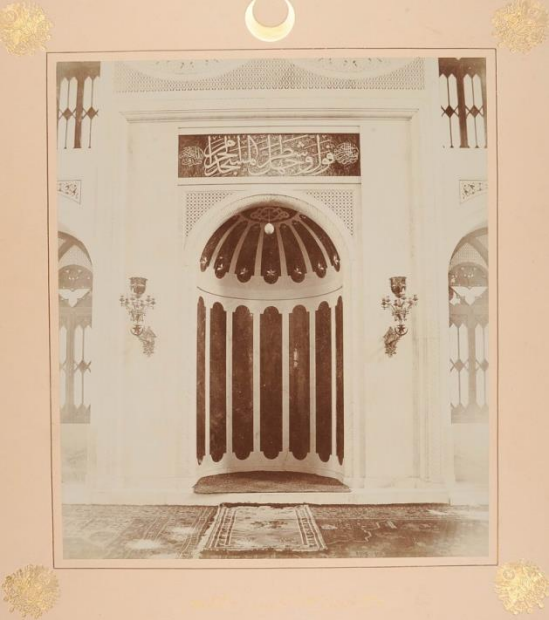
Fotoğraf 3.18.



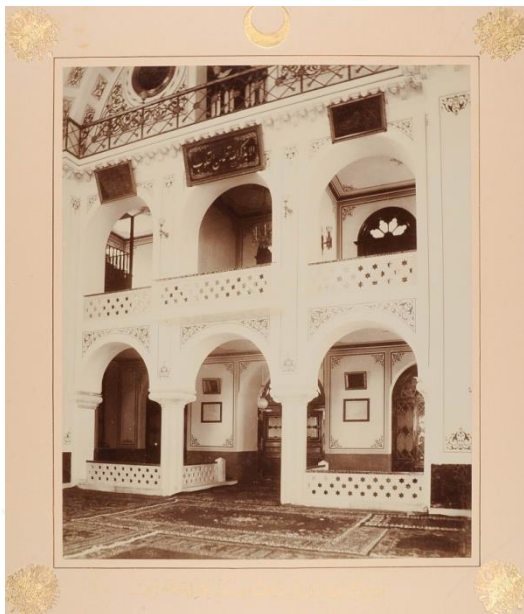
Fotoğraf 3.19.



Fotoğraf 3.20.



Fotoğraf 3.21.



Fotoğraf 3.22.



Fotoğraf 3.23.



Fotoğraf 3.24.



Fotoğraf 3.25.

Albümün ön ve arka kapağı:



Fotoğraf 3.26.



Fotoğraf 3.27.



Fotoğraf 3.28. Askeri bir binaya ait fotoğraf.



Fotoğraf 3.29. Mekteb-i Tıbbiye Öğrencileri Kadavra ile Derste. (1890)



Fotoğraf 3.30. Pascal Sébah, Ayasofya İç Çekimi. (1880)



Fotoğraf 3.31. Berggren, Taşkılla'dan Maçka'ya Bakış. (1880)



Fotoğraf 3.32. Pascal Sébah, Galata Kulesi (1880)

Osmanlı fotoğraflarına eleştirel bir gözle bakanlar çok şey öğrenebilir. Öncelikle Osmanlı Devleti'nin, son yirmi-otuz yılında nasıl bir halkla ilişkiler faaliyeti yürüttüğünü anlamak için fotoğraflar vazgeçilmez bir kaynaktır. Osmanlı yetkilileri dünya fuarlarına ve diğer uluslararası sergilere şevkle katılıyorlardı ve bu faaliyetlerde fotoğrafın çok önemli bir yeri vardı. İstanbul'un tarihsel topografyasını yansıtan fotoğraflar, şehir tarihçileri, sanat tarihçileri ve tarihsel coğrafya uzmanları için çok değerlidir. Şehir tarihiyle ilgili bir belge olarak fotoğraflar vazgeçilmez niteliktedir. Özellikle İstanbul sokaklarının fotoğrafları, sokağın hangi sokak olduğu tespit edilebiliyorsa, şehir tarihçisi için büyük önem taşır. Aynı şey, Payitahttaki önemli tarihsel anıtların Cumhuriyet dönemindeki restorasyonlardan önceki hallerini gösteren fotoğraflar için de geçerlidir. Ayrıca II. Abdülhamid döneminde fotoğrafları çekilen yapıların tümü günümüze ulaşabilmiş değildir ve bu fotoğraflar onlardan geriye kalan tek izlerdir. En trajik örneklerden biri, Fatih Sultan Mehmed'in Edirne'de yaptırmaya başladığı ve sonraki padişahlarca tamamlanmaya çalışılan saraydır. 1877-78 Osmanlı-Rus savaşı sırasında bir Osmanlı generali, askerlerini geri çekmeden önce bu sarayı havaya uçurtmuştur. Tıp doktoru ve kendini yetiştirmiş bir arkeolog olan Rıfat Osman'ın yıkımdan sonra yaptığı incelemeden ve binanın temellerinden başka bu eserden geriye kalan tek şey, Vafiades'in 1878'den önce çektiği birkaç fotoğraftır. Fotoğraflar binaların yanı sıra belli bir dönemin modalarını ve başka toplumsal davranış özelliklerini de belgeler. Bu imgelerin bazıları bir sahne gibi tasarlanmış olabileceği için sadece görüntülenen insanların kim olduğunun bilindiği fotoğraflar bu amaçla kullanılmalıdır. Bu şarta uygun hareket edilirse fotoğraflar, belli bir toplumsal gruba mensup kişilerin kendilerini ya da çocuklarını, makinenin merceğine nasıl göstermek istedikleri ile ilgilenen tarihçilere önemli imkânlar sunar. Üstündeki elbiseler, saç modelleri, örtülü olup olmamaları gibi davranış özellikleri, kişilerin ve ailelerin kendilerini İstanbul'un orta ve üst-orta sınıfları yelpazesinde nereye koyduklarına ilişkin fikirler vermektedir.¹⁹¹

¹⁹¹FAROQHI, a.g.e., s. 142-143.

3. OSMANLI DEVLETİ'NDE TANITIM VE TEMSİL GÜCÜ OLARAK ABDÜLHAMİD'İN YILDIZ ALBÜMLERİNİN OLUŞTURULMASI

Osmanlı Devleti'nde fotoğrafçılar 19. yüzyıl ortalarından itibaren İstanbul'u, Anadolu'yu ve Osmanlı toprakları dâhilinde ve haricindeki çeşitli şehirleri, anıtları, toplumdaki kesitleri, olayları, kişileri fotoğraflamaya başlamışlardır. Bölgelerin ve objelerin geçmişteki durumları ve yılların geçmesiyle geçirdikleri değişimleri bu fotoğraflardan izlenebilmektedir.

Yıldız Albümleri olarak da bilinen II. Abdülhamid Albümleri 19. yüzyılın son çeyreğinde, çağdaş örneklerine az rastlanan bütünlüklü ve geniş kapsamlı bir fotoğraf projesini oluşturmaktadır. Albümün kendine has karakterini, bütünlüklü yapısıyla beraber, hedef kitesinin içinde Batılı izleyicinin de olması, hazırlanış süresinin yaklaşık on üç yıl olması ve kullanılan fotoğraf kaynaklarının niteliği ve genişliği oluşturmaktadır. Saray destekli bir proje olmasıyla saltanat politikalarının fotoğraf aracılığıyla takip edilmesi anlayışının oluşmasına öncülük etmektedir.

Dönemin fotoğraf alanındaki en geniş kapsamlı çalışması olan Abdülhamid Albümleri aynı zamanda dönemin en önemli Osmanlı fotoğrafçıları ve stüdyolarını bir araya getiren bir projeyi oluşturmaktadır. Bu koleksiyonda bulunan 1850-1917 yılları arasında çekilen fotoğraf karelerinde dönemin Osmanlı coğrafyası ağırlıklı olmak üzere tüm dünyadan görüntüler yer almaktadır. Osmanlı'ya Sultan Abdülmecid döneminde giren, Sultan Abdülaziz döneminde yaygınlaşan fotoğraf bu dönemde yabancı fotoğrafçı dönemi ve aynı zamanda yerli fotoğrafçıların yetişme dönemi olarak, II. Abdülhamid dönemi ise yabancı fotoğrafçıların yanında yerli fotoğrafçıların kendini gösterdiği, özellikle devletin fotoğraftan azami şekilde istifade etme gayretinde olduğu bir dönem olmuştur. Osmanlı yönetimi fotoğrafı devletin değişik bölgelerindeki durum ve gelişmeleri takip etmekte belge olarak kullanmıştır. Bu yaklaşımın doğal bir sonucu olarak Yıldız Sarayı'nda oluşan koleksiyon çok geniş bir konu yelpazesini kapsamaktadır.¹⁹²

Bu koleksiyon, mükerrerler dahil olmak üzere 38.599 kareden meydana gelmiştir. Bu karelerin yaklaşık iki bin adedi gravür, küçük bir kısmı basılı fotoğraf, büyük bir kısmı ise orijinal fotoğraflardan meydana gelmektedir. Fotoğrafların yaklaşık bin adedi sonradan elle renklendirilmiştir. Fotoğrafların konularını; şehir, ilçe, köy, vb. yerleşim birimleri,

¹⁹²Halit EREN (ed.), a.g.e., s. 10.

mimari eserler, binalar, sanayi, ziraat, eğitim ve sağlık kurumları, demiryolu, köprü, diğer inşaat ve imar çalışmaları, şahıslar, örf ve adetler, bazı faaliyetlerin raporları, gemiler ve diğer taşıma araçları, envanter ve demirbaş tespitleri, seyahatler, muhtelif eşyaya ait imalat ve satış katalogları gibi konular oluşturmaktadır. Bu fotoğrafları çeken fotoğrafçıların ve fotoğrafhanelerin sayısı 263 olarak tespit edilmiştir.¹⁹³

1893 yılında düzenlenen Chicago Kolomb Fuarı için 1880 ve 1893 yıllarında çekilen ve fuarda yer alan 51 albüm doğrudan, Osmanlı'nın yüzyılın ikinci yarısından devlet politikası haline dönüşmüş olan Batılılaşma girişimlerinin farklı alanlardaki izlerini sürmekle beraber, Osmanlı'nın "hasta adam" nitelendirmesine karşı argümanların oluşturulması amacıyla yönelik olarak propaganda niteliği de taşımaktadır. Amerikalı ve İngiliz izleyicinin, hedef kitle olarak seçilmesi de albümün taşıdığı bu iddiayı güçlendirmektedir. Amaçları, kullanılan fotoğrafların niteliği ve niceliği albümü çağın en büyük devlet destekli projelerinden biri haline dönüştürmüştür.

19. yüzyılın ikinci yarısı - 20. yüzyıl başlarında devlet eliyle yaptırılan fotoğraf çekimleri başkent İstanbul'dan gönderilen heyetlerce veya Valilik, Belediye gibi devletin yerel yetkilileri tarafından görevlendirilen fotoğrafçılarınca yapılmıştır. Fotoğrafhaneler ise fotoğraf serileri oluşturarak bunların ticaretini yapmayı hedeflemiştir. Sébah & Joaillier, Gülmez Biraderler ve Bogos Tarkulyan'ın çalışmaları buna örnektir. Bu albümde fotoğrafları yer alan fotoğrafçılar ve fotoğraf stüdyoları: Abdullah Biraderler, Foto Ender, Foto AB, George Lionda, Gülmez Biraderler, Hüseyin Zekai Paşa, Garabed Pabuççuyan (Nadir Fotoğrafhanesi), Kaymakam - Yarbay (Servili) Ahmed Emin, Papazyan Biraderler, Phébus Efendi (Bogos Tarkulyan), Sébah & Joaillier Fotoğrafhanesi (Pascal Sébah, Polycarpe Joaillier), Vassilaki (Basile) Kargopoulo'dur.¹⁹⁴

¹⁹³Halit EREN (ed.), a.g.e., s. 11.

¹⁹⁴Halit EREN (ed.), a.g.e., s. 14.

Yıldız Albümleri kapsamında yer alan bazı fotoğraflar:



Fotoğraf 3.33. Abdullah Frères, Hamidiye Camii - II.Abdülhamid Han Cuma Selamlığında.



Fotoğraf 3.34. Sébah&Joallier, Üftade Camii ve Türbesi Üzerinden Uludağ - Bursa



Fotoğraf 3.35. Kargopoulo, Muradiye ve Ahşap Evler - Bursa 1891



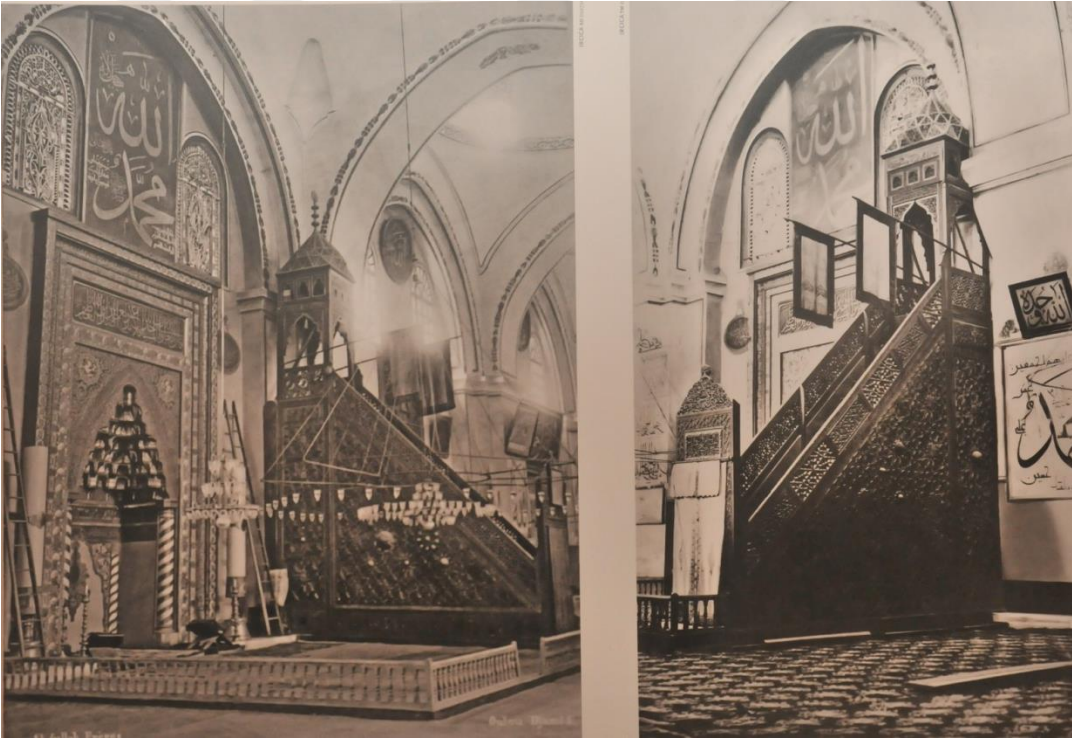
Fotoğraf 3.36. Sébah&Joallier, Çarşılı Köprü - Bursa 1894



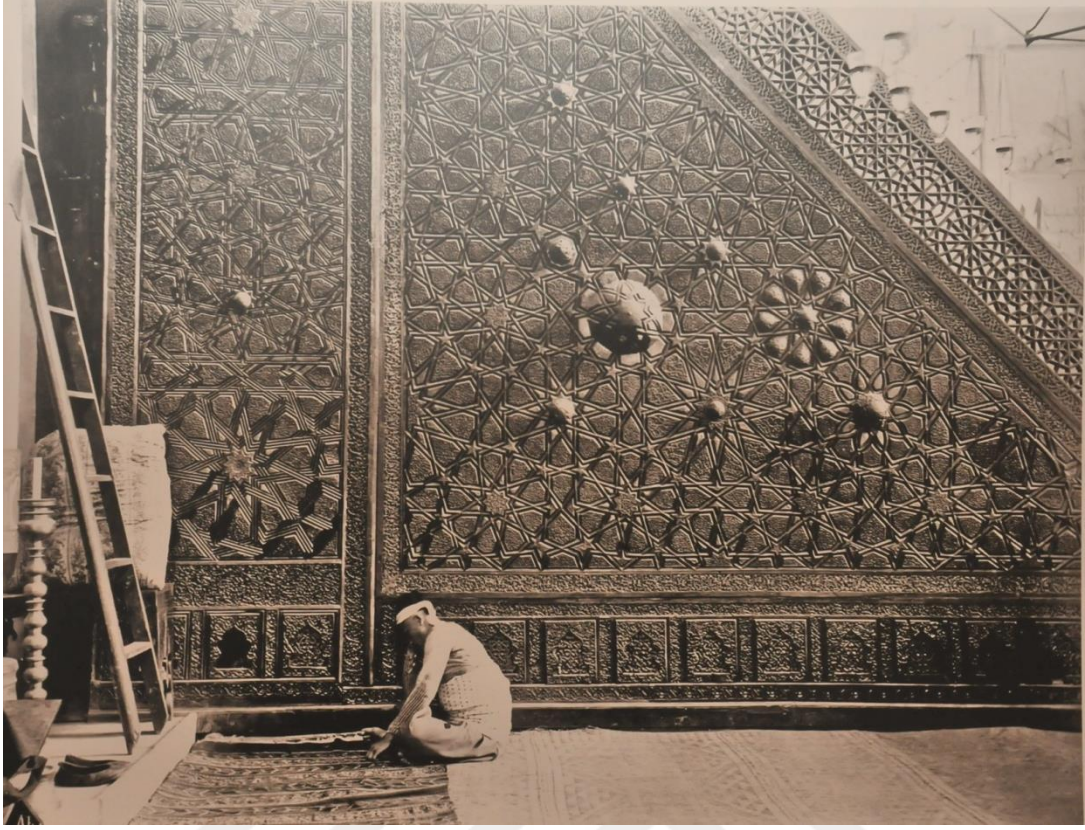
Fotoğraf 3.37. Setbaşı Köprüsü - Bursa



Fotoğraf 3.38. Sébah&loaisillier, Ulu Camii - Bursa 1894



Fotoğraf 3.39. Abdullah Biraderler, Bursa Ulucamii Minber ve Mihrabının iki farklı açıdan çekilmiş fotoğrafı. 1893



Fotoğraf 3.40. Abdullah Biraderler, Bursa Ulucamii'nin Kündekari Tekniğiyle Yapılmış Minberi.



Fotoğraf 3.41. Sultan II. Abdülhamid Tarafından 1905 yılında Tamamen Yenilenen Bursa Orhan Camii Açılış Merasimi



Fotoğraf 3.42. Sébah&Joallier, Hüdavendigar Camii ve Türbesinin Uludağ Yamaçlarından Çekilmiş Fotoğrafi - Bursa 1894



Fotoğraf 3.43. II. Abdülhamid Döneminde Yapıtılan Bursa Gurebâ Hastanesi



Fotoğraf 3.44. İpekçiliği Geliştirmek İçin Kurulan İpekçilik Mektebi - Bursa 1894



Fotoğraf 3.45. Yarbay Ahmed, Sultan Abdülmecid Tarafından yaptırılan Hünkâr Köşkü - Bursa 1886



Fotoğraf 3.46. Hamidiye Caddesi'nde Yeni Açılan Karakol Binası Önünde Nöbet Tutan Polisler - Bursa
1905



Fotoğraf 3.47. Sébah&Joallier, Bursa'da Köylüler 1894

Fotoğraflar; bir manzaranın, mekânın veya bir eserin, fotoğrafının çekildiği zamanki şartları ve görünümünü aynı yer ve mekanda zamanın getirdiği değişme ve gelişme veya yok olma potansiyelini günümüzle kıyaslayabilme imkanını görsel birer belge olarak bize sunan en etkili ve gerçekçi kanıt olma değerine sahiptir. Bu duruma çalışmamızda yer alan fotoğraflardan örnekler verecek olursak;

Fotoğraf 3.33'te Sultan II. Abdülhamid Han'ın Cuma namazı için geldiği Hamidiye Camii ve namazın ardından kalabalık halkı selamladığı merasim, Cuma Selamlığı görülmektedir.

Fotoğraf 3.34'te, Üftade Camii ve Türbesi'nin üzerinden Uludağa doğru bir bakış söz konusu, sol tarafta Tahtakale olarak bildiğimiz mahallede yaş sebze ve meyvenin yanında testereyle kesilerek buz satılır, fırınlarında tahinli pide ve simit satılırdı. Günümüzde Tahtakale'nin arkasında ufakda olsa bir Pazar konumunu korumaktadır.

Fotoğraf 3.35'te Muradiye tüm güzelliğiyle ortaya çıkmış durumdadır. Yeşillikler içindeki külliye'nin etrafında kırmızı kiremitleri ve küçük pencereleriyle ahşap evle göze çarpıyor. Arka planda Uludağ bütün görkemiyle ortaya çıkıyor. Günümüzde çarpık yapılaşma ve düzensiz şehirleşme sonucunda maalesef külliye ve Uludağ beton binalar arasında eski ihtişamlarından uzak bir şekilde yer almakta.

Fotoğraf 3.36'da Setbaşı deresinin üzerine kurulan ve yolun her iki tarafına dizili ufak tefek dükkanların bulunduğu Irgandı Köprüsü yer almaktadır. 1922'de Yunan işgali sırasında yıkılan köprü aslına uygun olarak tekrar inşa edilmiştir ve günümüzde işlevini sürdürmektedir.

Fotoğraf 3.37'de Gökdere'nin üzerinde şehrin güney-kuzey doğrultusunu birbirine bağlayan Setbaşı köprüsü, soldaki eğik çatılı bina restore edildikten sonra günümüzde Şehir Kütüphanesi olarak koruma altına alınmış durumda olan bina ve sağda Mahfel olarak bilinen halen rağbet gören kahvehane yer almaktadır.

Fotoğraf 3.38'de yirmi kubbesi, kalın minareleriyle şehrin her tarafından görülebilen, etrafı çarşı han ve hamamlarla çevrilmiş Ulucamii ve arkada tepede Işıklar Askerî Lisesi'ni görmek mümkün. Günümüzde Ulucamii'yi görebilmek için oldukça yükseğe çıkmak gerekir aksi takdirde yükselen binaların arasından minareleri seçebilmek bile pek mümkün değildir.

Fotoğraf 3.39'da Camiyle aynı yaşlarda olan abanoz ağacından mamul, tutkal ve çivi kullanılmadan, tamamen geçme (kündekârî) tekniğiyle yapılmış minberinin farklı açılardan çekilmiş fotoğrafı yer almaktadır. Burada minberde yatay konumda bulunan iki sancak dikkat çekiyor günümüzde bunlara rastlanılmamakla birlikte sağdaki "Muhammed" (a.s.) yazısının üstünde bulunan küçük levhada sonraki tarihlerde görülmemektedir.

Fotoğraf 3.40'ta Ulu Cami'nin abanoz ağacından mamul, kündekârî tekniğiyle yapılmış minberi görülmekte. Minberin yapım tarihi caminin açılışıyla aynı yıl olmakla birlikte üzerindeki geometrik desenler ve kabartmalar gökyüzünden yansımaları görülmektedir.

Fotoğraf 3.41'de Sultan II. Abdülhamid tarafından 1905 yılında tamamen yenilenen Orhan Camii'nin tahtalarla kapatılmış ve eskiden pencere olan kapısı açılmış ve üzerine bir tamir kitabesi konmuştur. Kitabenin üst tarafına ise II. Abdülhamid'in mermere işlenmiş bir tuğrası yerleştirilmiştir. Askerinden Mevlevî dedesine kadar yüzlerce Bursalı'nın açılış töreninde hazır bulunduğu görülmekte. Ne yazık ki bugün kitabe ve tuğra yerinde durmamaktadır.

Fotoğraf 3.42'de Hudavendigâr Camii ve Türbesi'nin Uludağ yamaçlarından çekilen fotoğrafında Çekirge etrafı yemyeşil bir kuşakla çevrili huzur dolu bir semt, dinlenme ve kaplıca diyarı olarak gözükmemektedir. Günümüzde yerleşim yerlerinin ortasında kaldığı için manzarasını seyretme imkânı kalmamış sayılır.

Fotoğraf 3.43'te sağlık yatırımlarına en fazla önem veren Osmanlı padişahlarından II. Abdülhamid zamanında yaptırılan Bursa Gureba Hastanesi görülmektedir.

Fotoğraf 3.44'te Bursa'da ipekçiliği geliştirmek amacıyla kurulan ve bugün İpekçiler semtine adını veren, İpekçilik Mektebi binası görülmektedir.

Fotoğraf 3.45'te Sultan Abdülmecid tarafından av ve dinlenme köşkü olarak yaptırılan Hünkâr Köşkü bulunduğu konumdan eşsiz bir Bursa panoraması sunmanın yanında Sultan Abdülaziz ve Sultan Reşad'ı ağırlamıştır. Bursa'ya geldiğinde Atatürk'ün de bir süre bu köşkte kaldığı bilinmektedir. Köşk bugün yerleşim yerlerinin arasından sıyrılarak Uludağ eteklerinde Bursa manzarası sunmaya devam etmektedir.

Fotoğraf 3.46'da Hamidiye Caddesi'nde inşa edilen Karakol binası önünde nöbet tutan polisler ve aralarında, sokağın tam köşesinde inşa edilmiş "Müzeyyen Çeşme" yer almaktadır. Ne yazık ki çeşme günümüze kadar gelmemiştir.

Fotoğraf 3.47'de yaşlı - çocuk demeden tarlaya çalışmaya gitmiş, bir ağaç gölgesinde dinlenmekte olan ve yemek molası vermiş köylüler görülmektedir.

4. OSMANLI DEVLETİ'NDE FOTOĞRAFİN RESMİ BELGE OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ

18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde görsel sanatların gelişiminde Saray'ın itici gücü ciddi bir ivme sağlamıştı. Fatih'ten yaklaşık üç yüz elli yıl sonra, yerli ve yabancı ressamalara portresini yaptırdığı bilinen ilk Osmanlı Sultanı, III. Selim'dir. Rum asıllı saray ressamı Kapıdağlı Konstantin'in Padişah portreleri, bu tarzda bilinen ilk çalışmalardan olup resimlerin ardından; Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın ilk kez kullanılması ve kurumsallaşması, II. Mahmud'un ilk olarak portre fotoğrafını çektirip saray duvarına astırmasıyla ve II. Mahmud (1808-1839) döneminin hemen akabinde Pera'da açılmaya başlanan fotoğraf stüdyoları ile gerçekleşmiştir.

Özellikle batılı seyyahlar tarafından kurulan ilk stüdyoların ardından Osmanlı uyruğuna sahip Rum ve Ermeni toplulukları bu bölgede birçok stüdyonun kuruluşuna öncülük etmiştir. 1840 yılında darphanede gravürücü olarak çalışan James Robertson'un Pera'da açtığı stüdyo bunun ilk örneklerindendir. Sultan Abdülmecid (1839-1861) ve Sultan Abdülaziz (1861-1876) dönemiyle git gide gelişen ve yaygınlaşan fotoğrafçılık, Sultan Abdülhamid (1876- 1909) döneminde adeta taçlandırılmış ve devlet işlerinde; tespit ve belgeleme amaçlı olarak yoğun bir kullanım dönemi geçirmiştir. Bunun yanında kişisel olarak hatıra amaçlı çektirilen Padişah portreleri ve saray ahalisinin fotoğrafları da tarihte görsel birer belge olarak yerlerini almışlardır. Fotoğraf elbette sadece Saray'la sınırlı kalmamış, halk nezdinde de zaman geçtikçe Osmanlı toplumu tarafından da önyargıların sona ermesiyle sosyal yaşantının bir parçası haline gelmiş, çekildiği zaman ve mekânda halkın sosyo-kültürel ve folklorik yapısını direkt olarak bize yansıtan önemli bir araç haline gelmiştir.

1840'ların başındaki, maceralı ve hayati tehlike taşıyan fotoğraf merakı, 1850'lerden sonra Avrupa'nın hemen her yerinde artık günlük yaşamın bir parçası haline

gelmişti. Fakat İstanbul'a gelen yabancı gezgin fotoğrafçılar için bu sorun daha da büyüktü. Kırım Savaşı'nın kapıda olduğu o günlerde, Osmanlı'nın başkentini ve İstanbul Boğazı'nı çevreleyen askeri binaların ve savunma mevzilerinin casuslar tarafından görüntülenmesi tehlikesi vardı. 1850'lerin başından itibaren İstanbul sokaklarında kameralarıyla gezen kişilerin, özellikle de yabancıların artmasıyla, Zaptiye Müşirliği tarafından Seraskerliğe ve Tophane Müşirliği'ne uyar yazıları yazılmak zorunda kalınmıştı. 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 bu tarihten itibaren izin alma şartına bağlanmış oluyordu. Fotoğrafçıların resmi makamlardan izin alma mecburiyeti, 19. yüzyıl sonuna kadar devam edecek, bu izin Osmanlı vatandaşları için de aynı derecede geçerli olacaktı. İstanbul'un en gözde stüdyolarını çalıştıran profesyonel fotoğrafçılar bile, manzara ve tarihi eser çekimlerine başlamadan önce her defasında bu işlem için başvuruda bulunmak zorunda kalmışlardı.¹⁹⁵

Sultan Abdülhamid'in fotoğrafa ilgisi oldukça fazlaydı, iyi bir fizyonomist olarak Harp Okulu'na alınacak öğrencileri aile albümlerine bakarak seçmesi, hapishanelerdeki mahkumların fotoğraflarını çektirerek gerek arşiv amaçlı saklattırması ve af kararlarını alırken bu fotoğraflara bakarak karar alması, fotoğrafçılar görevlendirerek Osmanlı Devleti'nin sınırları dâhilindeki tüm şehirlerin ve şehirlerde yer alan her çeşit yapı ve manzaraların fotoğraflarını çektirmesi bunun yanında Avrupa'ya fotoğrafçılar göndererek oradaki durumu ve gelişmeleri çekilen fotoğraflardan takip etmesi, Amerika'ya ve Avrupa ülkelerine, gerek şahıs gerek ülke nezdinde özel fotoğraflar çektirip hediye albümleri yaptırarak bunları o ülkelere hediye etmesi ayrıca kendine ait bir fotoğraf atölyesinin bulunması Abdülhamid'in fotoğrafa verdiği değeri bariz bir şekilde göstermektedir.

Osmanlı Devleti'ni yabancı ülkelere en doğru şekilde temsil etmek, art niyetli kişiler tarafından oluşturulmak istenen olumsuz önyargıları yıkmak, bunların önüne geçmek ve İstanbul'un nadide mekânlarını gösterebilmek amacıyla fotoğraftan azami ölçüde faydalanılmıştır. 1893 yılında Şikago Sergisi'ne, Dersaadet'deki cami ve bazı

¹⁹⁵ÖZTUNCA, a.g.e., s. 74.

meşhur mevkilerin fotoğraflarının çekilip gönderilmesini sağlamak için Fotoğrafçı Gülmez Biraderlere izin verilmiştir.¹⁹⁶

Tarihsel arşiv oluşturmak ve gelecek nesillere miras bırakmak adına görsel kaynak olarak çektirilip arşivlenen fotoğraflar ve özellikle bu fotoğrafların yabancı ülkelere gönderilerek saklanması ve sergilenmesi ile çok daha fazla kitleye ulaşmasının sağlanması, tarihi bir belge olarak fotoğrafın değerini arttırmaktadır. Amerika Kütüphanesi'ne gönderilmek üzere Maçka silah anbarı ile Harbiye anbarının fotoğraflarının tamamlanması için Fotoğrafçı Abdullah Biraderlere izin verilmiştir.¹⁹⁷

Birtakım suistimallere karşı Devlet'in tedbiren belgeleme amaçlı olarak fotoğrafı kullanmasına sık sık rastlanılmaktaydı;

Münferit olarak veya aileleriyle birlikte, Bulgaristan, Doğu Rumeli, Kıbrıs, Mısır ve diğer yabancı devletlere gitmek için müracaat eden Ermenilerin, ticaret, tedavi ve ziyaret için gittiklerini söyledikleri, fakat bunların hicret edeceklerini gizlediklerinin bilindiği için, şayet belirttikleri sürede dönmezler ise ülkeyi terk ettikleri gözüyle bakılarak, ülkenin hiçbir yerine alınmayacakları patrikhane'nin onayı altında kefilli senet ve birde fotoğrafları alınarak komisyonca tetkik edilmiştir.¹⁹⁸

Bir daha gelmemek üzere göç edecek Ermenilerin ikişer adet fotoğraflarının aldırılması, polis ve liman dairelerinde bulundurulması, ailesiyle birlikte gidenlerin, 12 yaşını geçmiş erkek çocuklar da dâhil olmak üzere birlikte fotoğraflarının aldırılması ve bunların da polis ve liman daireleri ile İstanbul'da yoğun olarak kullanılan iskelelerdeki memurlara verilmesi için fotoğrafların sayısının on iki adet olması komisyonca karara bağlanmıştır.¹⁹⁹

Tarsus'ta Ermeniler tarafından zaptedilen ve kabristan yapıldığı bildirilen eski bir kale harabesinin dört cepheden fotoğrafları aldırılarak incelenmek ve gereği yapılmak üzere göndertilmiştir.²⁰⁰

Fotoğraftan, somut bir kanıt olma bağlamında yararlanılarak, Ruslarla Bulgarların mezalimine uğrayanların Londra'daki gazetelerde neşredilmesi sağlanmıştır.²⁰¹

¹⁹⁶BOA., Y.MTV., 70/69, 12 Rebû'l-âhir 1310 (3 Kasım 1892).

¹⁹⁷BOA., Y.MTV., 56/34, 13 Rebû'l-âhir 1309 (16 Kasım 1891).

¹⁹⁸BOA., DH.TMIK.M., 20/65, 19 Cemâziye'l-evvel 1314 (26 Ekim 1896).

¹⁹⁹BOA., DH.TMIK.M., 20/78, 20 Cemâziye'l-evvel 1314 (27 Ekim 1896).

²⁰⁰ BOA, A. MKT. MHM., 709/28, 30 Zilkâde 1312; (25 Mayıs 1895).

Görüldüğü üzere fotoğraf, devlet tarafından resmi evraklarda belge olarak yer almış, devlet güvenliği ve asayiş olaylarında da anlık veya ileriye dönük olarak birer kanıt olarak kullanılmış ve günümüze de arşiv belgelerinin yanında görsel birer tarihi belge olarak ulaşmıştır.



Fotoğraf 3.48. Komitacılara Ait Manastır'da Çekilen Fotoğraf.

²⁰¹BOA, Y.PRK.HR., 1/59, 12 Şaban 1294 (22 Ağustos 1877).

Kırım Savaşı'nın Fotoğraflarını çekmesi için İngiltere tarafından görevlendirilen, Roger Fenton'un üzerine "*Photographic Van*" yazılmış at arabası ile, 1855 yılında çektiği sayısı üç yüz altmışın üzerinde olan dünyadaki ilk *savaş fotoğrafı* olma özelliği taşıyan trajik fotoğraflardan örnekler:



Fotoğraf 3.49. Roger Fenton, Kırım Savaşı, Bir Köyden Görünüm 1855



Fotoğraf 3.50. Roger Fenton, Kırım Savaşı, Askeri Birlikler 1855



Fotoğraf 3.51. Roger Fenton, Kırım Savaşı, Askerler ve Köylüler 1855



Fotoğraf 3.52. Roger Fenton, Kırım Savaşı, Bombardıman Altında Kalmış Cesetler 1855



Fotoğraf 3.53. Roger Fenton ve Fotoğraf Karavanı, Kırım Savaşı 1855

Görüldüğü üzere fotoğraf; insanların hayatında güzel anılarını, hatıralarını sosyal yaşamlarını anlık olarak dondurarak somut birer hatıra olarak, acısıyla tatlısıyla yaşanmışlıkları adeta tekrar tekrar yaşatmak üzere geleceğe aktarmasının yanında, kişilerce belki hiç hatırlanmak istenmeyecek fakat bazı tarihi gerçeklerin ortaya çıkmasında büyük fayda sağlayan ve fotoğrafın tarihi belge olma niteliğini kazandığı uluslararası kıymeti olan savaşlar, göçler, kıyımlar vb. olayların fotoğrafla kayıt altına alınmasıyla, birebir yaşanmışlık hissi verecek gerçeklikte birer kanıt olarak gün yüzüne çıkarma görevi de üstlenmektedir.

SONUÇ

19. yüzyıl süreciyle artık büyük oranda tamamlanan ağır makine sanayi devrimi sonucunda ülkelerin ve insanların önünde yeni bir ufuk açıldı. Mesafelerin daha kısa sürede katedilmesi durumu elverişli olan kişiler için dünyadaki diğer ülkelere seyahati hızlandırdı ve yabancı ülke insanları ile daha hızlı etkileşime girmelerini sağladı. Daha önceleri seyyahların gittikleri yerlerde yaptıkları tamamen hayal gücüne dayalı resimlerin yerini artık gerçeği -objektif olduğu sürece- olduğu gibi yansıtan fotoğraflar aldı. 1838 yılında icad edilen fotoğraf sayesinde artık insanlar gitmedikleri yerlerin birebir gerçek görüntüsünü görebiliyordu fakat bu da merakı gidermeye çoğunlukla yetersiz kalıyor ve bizzat gelip bunu deneyimlemek istiyorlardı. O dönemki Oryantalist düşüncedeki kişiler için, Osmanlı Devleti toprakları bu deneyimi yaşamak için en ilgi çekici ve gezip görmeye değer olan coğrafyayı içinde barındırıyordu. Bu amaçla İstanbul'a Orient Express'in 1883 yılındaki seferleri de başlamış oldu. Fotoğraf, hiç şüphe yok ki 19. asrın en önemli buluşları arasında yer alıyor. İnsanoğlunun görme organını taklit etme düşüncesinden yola çıkarak ortaya konan bu icat, "anı yakalama" becerisinden ötürü birçok bilim adamının ve araştırmacının işini kolaylaştırmıştı. Bu yeni icat, özellikle İslâm mimarisi, şarkiyatçılık veya arkeoloji alanında çalışma yapan araştırmacıların vazgeçilmezi olmuştu. 1840'lı yılların başından itibaren Ortadoğu ile ilgili araştırma yapan tüm bilim adamlarının yanında birer fotoğraf makinesi olması kaçınılmazdı. Osmanlı coğrafyasına gelen bu bilim adamları daha çok İstanbul, İzmir, Kahire ve Kudüs gibi kentlerin fotoğraflarını çekiyorlardı.

1850'li yıllardan itibaren ise Osmanlı'da yerleşik fotoğrafçılar yetişmeye ve fotoğraf stüdyoları açılmaya başlanmıştı; Kargopoulo, Sebah&Joallier ve Abdullah Biraderler (Freres) stüdyoları da açılan stüdyolardan birkaçıydı. Fakat Osmanlı'da fotoğraf sanatının zirveye ulaşması Sultan II. Abdülhamid devrinde gerçekleşmişti; bu anlamda "Saray Fotoğrafçılığı" unvanını kazanan Abdullah Biraderler (Freres) ve Sebah&Joallier stüdyoları Osmanlı fotoğrafçılığı için bir döneme büyük bir damga vurmuşlardır.

1850'lerden itibaren açılan yerli stüdyolarlar ve azınlıkların hızla fotoğrafçılığı meslek edinmeleriyle, Osmanlı Devleti fotoğrafa ve fotoğrafçılığa çabuk adapte olarak dünyada da şöhret sahibi olan fotoğrafçılara sahip oldu. Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz ile Saraydan da desteğin gelmesiyle, fotoğrafa olan ilgi git gide artmış ve

yaygınlaşan stüdyolar ile artık fotoğraf bütün halk kesimi tarafından kullanılabilir bir sosyal etkinlik haline gelmeye başlamıştı. II. Abdülhamid döneminde zirveye ulaşan Saray'ın fotoğrafçılara olan desteği ile döneminin en büyüğü ve en zengin içerikli albüm özelliği taşıyan, Abdülhamid'in Yıldız Albümleri ile Osmanlı Devleti kendini, oryantalist ve çoğu yanlış önyargılardan ibaret olan Doğu hakkındaki görüşlere sahip Batılı ülkelere memleketin her bir köşesinde çekilen fotoğrafların yardımıyla doğru şekilde göstermeyi başarmış ve kendisi de Batı'yı fotoğraflardan daha hızlı şekilde görüp analiz ederek eksiklikleri tespit edip gerekli yenilik hareketlerini başlatmıştır. II. Abdülhamid dönemi aynı zamanda müfredat olarak yenilenen askeri okullarıyla da özellikle ressamlık, haritacılık ve topçuluk üzerine okuyan subayların fotoğrafçılık konularında da kendilerini geliştirmeleri sayesinde artık Türk fotoğrafçıların da hatırı sayılır şekilde isimlerini duyurdukları bir dönem olmuştur.

Fotoğraf zaman ve mekân temelinde, doğru yer ve doğru zamanda bakılan an'ı yakalayarak dondurma sonucunda "an fotoğrafı" yani belgesel fotoğraf işlevi kazanmış olur ve bu da gerçekliğe en yakın görüntünün izleyiciye aktarılmasında en büyük etkendir ki bu sayede fotoğraf, çekildiği dönemde yer zaman ve tarih bağlamında, o döneme ait geleceğe aktarılan bir somut belge niteliği taşımaktadır. Bu belgenin tarihsel ve geçerli bir resmiyet kazanması için ise objektif ve salt olarak çekilen kişi, nesne veyahut objeyi hedef alması ve açı, kadraj olarak yanılığa sürüklemeyecek bir konu içermesi gerekmektedir. Geçmişin bir izdüşümü olan fotoğraf, görüntülü kaynak olma özelliği ile yazı ile belgelenen tarihi bir araştırmaya gözle görülür ve dokunulabilir somut gerçeklik kazandırır ve böylece tarihi araştırmaları perçinleyerek kullanılageldiği zaman dilimi dâhilinde geçmişin daha aydınlık şekilde gözlemlenebilmesini sağlar.

Osmanlı Devleti'nde de fotoğraf, hem devletin tanıtım ve gözetim gücü olarak, hem de resmi işlemlerde belgeleme ve kanıtlama amaçlı olarak kullanılmış ve son derece önemsenmişti. Bu bağlamda II. Abdülhamid'in fizyonomist olma özelliğini kullanarak harp okullarına aday seçmek için ailelerin fotoğraflarına bakması buna benzer olarak hapiste olan mahkumların fotoğraflarına bakarak af kararlarını vermesi, yurt dışına fotoğrafçılar göndererek çektiği fotoğraflar üzerinden incelemeler ve çıkarımlarda bulunarak devlet politikalarına yön vermesi ve hiçbir masraftan kaçınmayarak görevlendirdiği fotoğrafçılara ülkenin her bir köşesinden çektiği fotoğraflarla Osmanlı Devleti'nin gerçek yüzünü yurt dışındaki ülkelerde sergilenmesini sağlaması ve büyük ülkelere hediye albümler vermesi

fotoğrafa verilen önemi ve fotoğrafın işlevselliğinin en büyük kanıtını bizlere sunmaktadır. Fotoğrafın günden güne gelişip yaygınlaşması özellikle yakın tarihçilik anlamında çalışma yürütenlere kolaylık sağlamaktadır. Fotoğraf, devlet tarafından resmi evraklarda belge olarak yer almış, devlet güvenliği ve asayiş olaylarında da anlık veya ileriye dönük olarak birer kanıt olarak kullanılmış ve günümüze de arşiv belgelerinin yanında görsel birer tarihi belge olarak ulaşmıştır.

Bütün bu durumlar göz önünde bulundurulduğunda fotoğraf:Sosyal ve ekonomik açıdan değerlendirildiğinde, belli bir devirde belli bir zamanda yaşayan bir toplumun, örf, âdet, kültür, hayat tarzı, giyecekleri, yiyecekleri, geçim kaynakları, iletişim şekilleri, birbirleriyle olan ilişkileri ve bunlara benzer pek çok özelliğın ortaya çıkartılmasında toplumsal tarih incelemeleri açısından son derece önem arzeden bir belge niteliğini göstermekte; siyasi, diplomasi ve askeri açıdan değerlendirildiğinde, devletin geçmişte yaptığı veya yapmadığı uygulamaların ispatında, bir devlete karşı atılan iftiraların aksini ispat etmek ve önyargılara karşı kanıt sunarak bunları yok etmek gerektiğinde, bir devletin dünyaya doğru bir şekilde tanıtımının yapılmasında aynı zamanda başka ülkelerdeki yenilikleri, gelişmeleri takip etmek ve tanımak adına birer görsel örnek olması anlamında, devletlerarası ilişkilerde çeşitli jestler yapmak gerektiğinde,devletin güvenliğini tehdit eden kişilerin tespitinin daha kolay sağlanmasında, devletin düzenlediğii evraklara ek olarak somut delil olarak kullanılabilmesinde, askeri planlamalarda pratik anlamda kolaylık sağlanmasında, meydana gelen savaşlar ve haksız yere yapılan kıyımların kanıtlanmasında objektif olarak doğru sonuca ulaşabilmede ve sayamadığımız pek çok hususta, icad edildiğinden bu tarafa, çeken kişinin objektifliğinden taviz vermediğii sürece çok büyük fayda sağlayan bir tarihsel belge özelliğini taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Arşiv Belgeleri: BOA. (Başbakanlık Osmanlı Arşivi)

A.MKT.MHM. (Sadâret Mektubî Kalemi Evrakı):709/28, 30 Zilkâde 1312; (25 Mayıs 1895).

BEO. (Bâb-ı Âlî Evrak Odası Evrakı):3550/266188, 26 Rebû'l-âhir 1327 (17 Mayıs 1909); 67/5010, 15 Safer 1310 (8 Eylül 1892); 414/31038, 1 Zilhicce 1311 (5 Haziran 1894).

DH.MKT. (Dâhiliye Nezâreti Mektubî Evrakı):534/44, 27 Rebû'l-evvel 1320 (4 Temmuz 1902); 1914/76, 21 Cemâziye'l-âhir 1309 (22 Ocak 1892); 1612/79, 2 Şaban 1306 (3 Nisan 1889).

DH.TMIK.M. (Dahiliye Nezâreti Tesrî-i Muamelât ve Islahat Komisyonu): 20/65, 19 Cemâziye'l-evvel 1314 (26 Ekim 1896); 20/78 20 Cemâziye'l-evvel 1314 (27 Ekim 1896).

İ.DH. (İrâde Dâhiliye Evrakı):1312/1311, 9 Zilkâde 1311 (14 Mayıs 1894); 1264/99376, 11 Receb 1309 (10 Şubat 1892); 833/67030, 7 Ramazan 1298 (3 Ağustos 1881); 835/67167, 14 Şevval 1298 (9 Eylül 1881); 931/73778, 14 Muharrem 1302 (3 Kasım 1884).

MF.MKT. (Maarif Nezâreti Mektubî Kalemi):128/4, 3 Ramazan 1308 (12 Nisan 1895).

Y.A.HUS. (Yıldız Sadâret Hususî Maruzât Evrakı): 263/55, 15 Muharrem 1310 (9 Ağustos 1892).

Y.MTV. (Yıldız Mütenevvi Maruzat Evrakı):70/69, 12 Rebû'l-âhir 1310 (3 Kasım 1892); 163/156, 24 Safer 1315 (25 Temmuz 1897); 77/51, 12 Şevval 1310 (29 Nisan 1893);56/34. 13 Rebû'l-âhir 1309 (16 Kasım 1891).

Y.PRK.HR (Yıldız Perakende Evrakı Hariciye Nezâreti Maruzatı): 1/59, 12 Şaban 1294 (22 Ağustos 1877).

Y.PRK.ML.(Yıldız Perakende EvrakıMaliye Nezâreti Maruzâtı): 14/26, 21 Rebû'l-âhir 1310 (12 Kasım 1892).

Y.PRK.MYD (Yıldız Perakende Evrakı Evrakı Yaveran ve Maiyyet-i Seniyye Erkân-ıHarbiye Dairesi): 1/33, 7 Şevval 1296 (24 Eylül 1879).

Araştırma Eserler

- ADIVAR, Abdülhak Adnan, *Osmanlı Türklerinde İlim*, Remzi Basımevi, İstanbul, 1982.
- AKBABA, Bülent, "Tarih Öğretiminde Fotoğrafın Kullanımı", *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 6, S. 1, Ankara, 2005, ss. 185-197.
- AKIN, Nur, *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, Literatür Yayınları, İstanbul, 1998.
- ALTAR, C. Memduh, *Onbeşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üzerine Bir İnceleme*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981.
- BARTHES, Roland G., *Camera Lucida*, Çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2011.
- BERGER, John, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- BERGER, John, *O Ana Adanmış: John Berger'dan Seçme Yazılar*, çev. Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayıncılık, İstanbul, 1988.
- BOZDAĞ, İsmet, *Sultan Abdülhamid'in Hâtra Defteri*, Truva Yayınları, İstanbul, 2010.
- BÖLÜK, Gülderen, *Fotoğrafın Serüveni "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Stüdyoların Işığında"*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2014.
- BULUT, Yücel, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, Küre Yayınları, İstanbul, 2004.
- BURKE, Peter, *Tarih ve Toplumsal Kuram*, Çev. Mete Tunçay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000.
- ÇİZGEN, Engin, *Türkiye'de Fotoğraf*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.
- ÇİZGEN, Gültekin, *Fotoğrafın Görsel Dili*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998.
- DANACIOĞLU, Esra, *Geçmişin İzleri: Yanbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2001.
- DORA, Serkan, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, Babil yayınları, İstanbul, 2003.
- DÖLEN, Emre, KAÇAR, Mustafa, *Türk Teknoloji Tarihi "1. Türk Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi Bildirileri"*, Türk Bilim Tarihi Kurumu Yay., İstanbul, 2003.

- EDWARDS, Elizabeth, "**Introduction**", **Anthropology and Photography 1860-1920**, ed. Elizabeth Edwards, Yale University Press, New Heaven&London, 1992.
- EREN Halit (Ed.), **Sultan II. Abdülhamid Dönemi Fotoğraflarıyla Bursa**, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul, 2011.
- FAROQHI, Suraiya, **Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir**, Çev.Zeynep Altok, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999.
- GEZGİN, Suat,**Basında Fotoğrafçılık**, Der Yayınları, İstanbul, 1994.
- İPŞİROĞLU, M. Şevket, **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları**,Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1973.
- KANBUROĞLU,Özer, **A'dan Z'ye Fotoğraf**, Say Yayınları, İstanbul, 2007.
- KARPUZ, Haşim, "**Anadolu'nun İlk Fotoğrafhanesi Konya Foto Behçet'in Tarihi**" *Sanat Tarihi Dergisi*, C.22, S.1, Nisan 2013, ss. 131-144.
- KURUYAZICI, Hasan, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu; Anılar, Yazılar, Mektuplar, Belgeler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- KILIÇ, Levend, **Fotoğrafa Başlarken**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007.
- ÖZDAL, Işık, "**Oryantalizm Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı**", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S. 9, Kış 2013, ss. 61-73.
- ÖZENDES,Engin, **Türkiye'de Fotoğraf**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999.
- ÖZENDES, Engin, **Abdullah Freres Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- ÖZENDES, Engin,**Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.
- ÖZENDES, Engin, **Sebah&Joaillier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Oryantalizm**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- ÖZTUNCAY, Bahattin, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları 19. Yüzyıl İstanbul'unda Fotoğraf: Öncüler, Stüdyolar, Sanatçılar**, Koç Kültür Sanat, İstanbul, 2004.
- ÖZUYAR, Ali, **Devlet-i Aliyye'de Sinema**, De Ki Yayınları, Ankara, 2007.

- ROCHE, Denis, Çev. Aykut Derman, "**Melankoli Çekmecesi'nden Fotoğraflar**", *Sanat Dünyamız*, S.84. (Yaz, 2002).
- SAID, Edward W., *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
- SONTAG, Susan, *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999.
- STEİCHEN, Edvard, *Fotoğraf İnsanın Tanığı ve Kayıt Aracı*, Çev. Abdullah Ersoy, Der. Ahmet Tolungüç, AFSAD Fotoğraf Dergisi Yayınları, yy.
- Sultan Abdülhamid, *Siyasi Hâtıratım*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1974.
- TAŞPINAR, Atila, *Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Rıza Bey Günlerden Bir Gün*, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- UĞURLU, Veysel, *Ressam Hoca Ali Rıza 1858-1930*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Transkripsiyon:

Hazine-i Hâssa-i Şâhâne

Adet 584

Devletlu efendim hazretleri

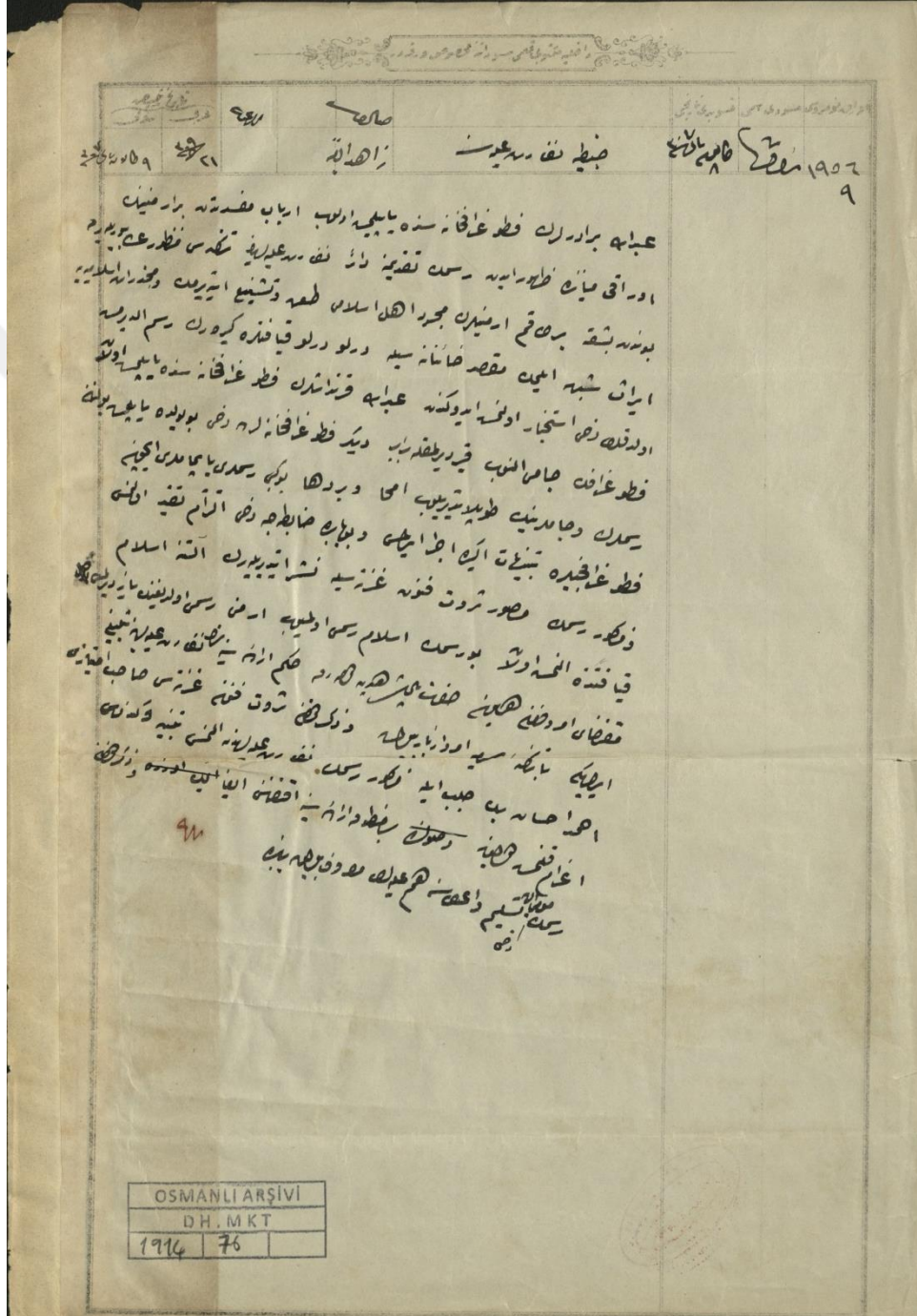
Şikago şehir-i umumiyesine gönderilmek üzere fotoğrafçı Gülmez Biraderleri tarafından Dersaadet'de vâki cevâmi-i şerife ile bâzı mevâki-i meşhûre fotoğraflarının ahz-ı hakkında şeref-sunûh buyrulup bâ-tezkire-i sâmiye tebliğ olunan irâde-i seniyye-i cenâb-ı padişah-i mantuk-ı celilesine tevfikân iktiza-i hâlin ifasına teşebbüs edildiğinden ve mûmâileyhim saray-ı hümayunların dahi resimlerinin ahzına müsaâde olunmasını talep eylediklerinden bahisle ifa-i muktezası Ticaret ve Nafia Nezaret-i aliyyesinden vârid olan 15 Teşrini-evvel 308 tarihli tezkirede gösterilmiş olmasına nazaran emr u ferman-ı hümayuna cenab-ı padişahi her ne vecihle şeref-sunuh buyrulur ise mantuk-u celilesine tevfiği hareket olunacağı muhat-ı ilm-i âli buyruldukta emr u fermân hazret-i menlehül-emrindir.

Fî 12 R. Sene [1]310

ve Fî 21 Teşrini-evvelSene [1]308

Nâzır-ı Hazine-i Hâssa

Ek 2, Fotoğraf 2: Abdullah biraderlerin fotoğrafhanesinde Ermenilerin müslümanların fikirlerinde şüphe uyandırmak amacıyla türlü kıyafetlerde kadınların resimlerini çekmelerinin yasaklanarak çekilen fotoğrafların imhasına dair arşiv belgesi²⁰³ ve transkripsiyonu.



²⁰³BOA., DH.MKT., 1914/76., 21 Cemâziye'l-âhir 1309, (22 Ocak 1892).

Transkripsiyon:

Dâhiliye Mektubî Kalemi Müsvedâtına Mahsus Varakadır.

Zahid Efendi

9 Kânûn-i Sâni 1307

Evrak Numarası 1956

20 Cemâziyelâhir 1309

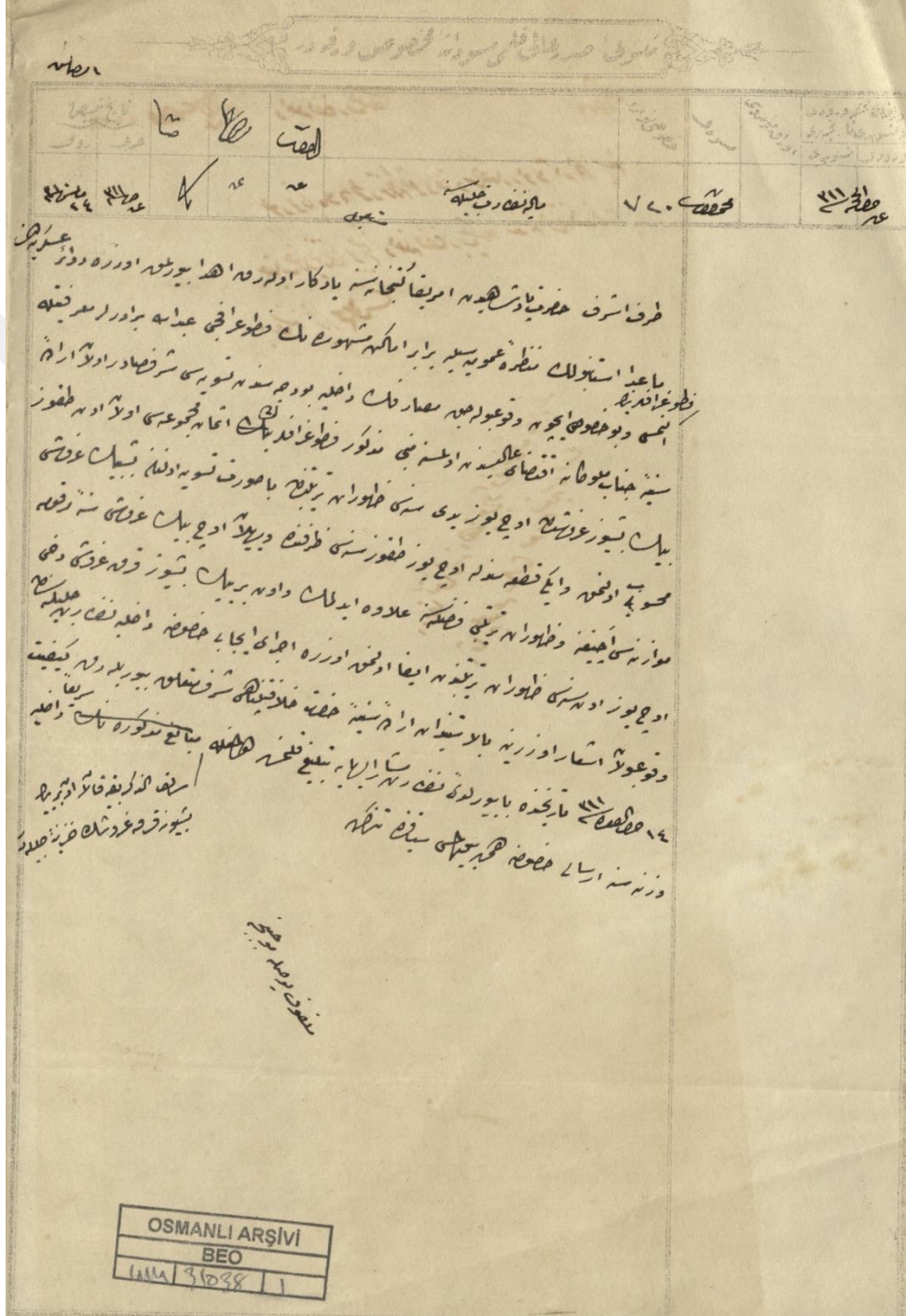
Tespit tarihi 8 Kânûn-i Sâni 1307

Zabtiye Nezaret-i Aliyyesine

Abdullah biraderlerin fotoğrafhanesinde yapılmış olub erbâb-ı mefsedetten bir ermeninin evrakı meyanında zuhur iden resmin takdimine dair nezâret-i aliyyelerinin manzûr-ı ali buyrularak bundan başka birtakım Ermenilerin mücerret ehl-i islâm'ı tâ'n ve teşni' ittirmek ve muhadderât-ı islâmiyeye irâs-ı şüphe eylemek maksad-ı hainanesiyle dürlü dürlü kıyafetlere girerek resim aldırılmış oldukları dahi istihbâr olunmuş iduğunden Abdullah Karındaşların fotoğrafhanesinde yapılmış olan fotoğrafın camı alınıp kırıldırılmakla beraber diğer fotoğrafhanelerde dahi bu yolda yapılmış bulunan resimlerin ve camlarının toplattırılıp imha ve bir daha bu gibi resimleri yapmamaları için fotoğrafçılara tenbihât-ı ekide icra edilmesi ve bu bâbda zabıtaca dahi iltizâm-ı takayyüd olunması ve mezkûr resmin musavvir servet-i fûnûn gazetesiyile neşr ittirilerek altına islâm kıyafetinde alınmış olan bu resmin islâm resmi olmayub ermeni resmi olduğunun yazdırılması muktezâ-i emr u ferman-ı hümâyun-usafvet-i padişahiye olarak hüküm irade-i seniyyesinin nezaret-i aliyyelerine tebliğ eylediği bâtezkire-i samiye emr ve ezbâr buyrulmuş ve zikrolunan servet-i fûnun gazetesi sahib-i imtiyazı Ahmet ihsan bey celb ile mezkûr resmin nezâret-i aliyyelerine alınması tenbih ve kendisi iğram kılınmış olacağına bermantuk-ı irâde-i seniyye iktizâsını i'fâ ve zikrolunan resmin mumaileyhe dahi teslim ve ihdasına himem-i aliyyeleri masdûk buyrulmak babında

8 Kânûn-i Sâni Sene [1]307

Ek 3, Fotoğraf 3: Amerika Kütüphanesi'ne yadigâr olarak ihda buyrulmak üzere İstanbul manzarasıyla emakin-i meşhurenin Fotoğrafçı Abdullah biraderler marifetiyle alınan fotoğraflarının bakıyye-i esmanî olan meblağın irsaline dair arşiv belgesi ²⁰⁴ ve transkripsiyonu.



Transkripsiyon:

²⁰⁴BOA., BEO., 414/310038, 1 Zilhicce 1311, (5 Haziran 1894).

Mektubî Sâdr-i Âli Kalemî Müsvedâtına Mahsus Varakadır.

1 Zilhicce 1311

720

24 Mayıs 1310

Maliye Nezâret-i celîlesine

Taraf-ı eşref-i hazret-i padişahiden Amerika kütüphanesine yadigâr olarak ihdâ buyrulmak üzere devâir-i askeriyeden ma'ada İstanbul'un manzara-i umumiyesiyle beraber emâkin-i meşhûrenin fotoğrafçı Abdullah biraderler marifetiyle fotoğraflarının alınması ve bu husus için vuku bulacak mesârıfın dâhiliye bütçesinden tesviyesi şerefsâdır olan irâde-i seniyye-i cenâb-i mülûkâne-i iktizâ-i âlîsinden olmasına mebni mezkûr fotoğraflarını mâsman mecmuası olan on dokuz bin beş yüz kırk üç yüz yedi senesi zuhurât tertibinin ba suret tesviye olunan beş bin guruş mahsûb olunmak ve iki kıta senetle üç yüz dokuz senesi zarfında verilen üç bin guruşu sene-i merkume muvazenesi açığına ve zuhurât tertibi fazlasına ilave edilmek ve on bir bin beş yüz kırkguruşu dahi üç yüz on senesi zuhurât tertibine ifâ olunmak üzere icra-i icabı hususuna dâhiliye nezaret-i celîlesine vuku bulan iş'ar üzerine bil-istizan irade-i seniyye-i hazret-i hilafetpenahi şeref-müteallık buyrularak 14 Zilkade 311 tarihinde ba buyruldu-i nezaret-i müşarünileyhe tebliğ kılınmış olmağlasalifü'z-zikrbakiyye kalan on bir bin beş yüz kırk kuruşun hazine-i celileden seri'ân dâhiliye veznesine irsali hususuna himmet buyrulması siyakında tezkire.

Melfuf pusula mucebince

1 Zilhicce Sene[1]311

Ek 4, Fotoğraf 4:Cevat Paşa'nın fotoğrafını göndermelerini rica eden Musavvar gazetesinin Leipzig'den Dersaadet'teki Abdullah biraderlere gönderdiği telgraf suretine dair arşiv belgesi²⁰⁵ ve transkripsiyonu.

فصلنامه
سنة 1897
نمونه 1
سنة 1897

Le 1897
وصول نومروسی
N° d'arrivé
دقیقه ساعت
h. m. du
ارسالی
Réexpédié
à
مأمورك امضای
Signature de l'employé

Transmis par
واسطه سیه
دقیقه ساعت
h. m. du
بدأ بخاره
Commencé à
ختم بخاره
Fini à
مأمورك امضای
Signature de l'employé

L'Etat n'accepte aucune responsabilité
à raison du service de la télégraphie.

De Pour عن
ب'العملی الی

اشارات مخصوصه	طریق	روز ویا شب	دقیقه	ساعت	محل تاریخ	غروب	عدد کلمات	محل نومروسی
Indications non taxés	Voies	Matin ou soir	Minutes	Heures	Date du dépôt	Group	Nombre de mots	N° du dépôt
								۲۶۸۹

عدد ۱۲۹۱
صورت
لینز بکیده
در سعادته عبدیه برادر لوم
جود بکیده فطوغان کوند مذی - جا ایدرز
۲۶ نومبر ۱۸۹۷
صورت غرت

Transkripsiyon:

İşareti mahsusası / tarih / ruz veya şeb /dakika / saat / grup / adeti kelimat / mahalli numarası (3482)

Adet (1291)Suretidir

Leipzigden Dersaadete Abdullah biraderlere Cevat paşanın fotoğrafını göndermenizi rica ederiz

Musavver Gazete

24 Temmuz Sene[12]97

²⁰⁵BOA, Y.MTV., 163/156, 24 Safer 1315, (25 Temmuz 1897).


Ek 5, Fotoğraf 5: Erzurum'da resmi binalarla içinde mühimmat bulunan yerlerin fotoğraflarının Ermeni ve başıbozuk fotoğrafçılara aldırılmasının mahzurlu olduğuna dair arşiv belgesi²⁰⁶ ve transkripsiyonu.

۴۰

اخرورد اماكه سيمه نك وحقى مهمات نايه ايله مملو جيجانه لكلك فطوغرافى باشوزورده واپنى
 فطوغرافى طرفلرند اديريلور اجمله بوكونه اضرور طويكى قلعه آدينك مهماتى حاوى اولاره
 جفته مئاه نام بنانك فطوغرافى بوبله برخر بسياه فطوغرافى طرفلرند انقده بولنلغى كوردم
 وبونك قلعه نظاماتنه مغابر بولنلغى والى باشا قوللرینه ولایت بوليس قومرى واسطه سيله
 عرصه ايلدم بونك اوزرينه جيجانه لك بنانك بده فطوغرافى صرف نظاريله بالكر انا-
 عتيفه ده معدود اولاره قيونك فطوغرافى اديريلر وانعا باشوزورده فطوغرافى واسطه سيله
 اماكه عكره فطوغرافى آله بيلور ابرده اولوقت بو فطوغرافى اولدغجه اصدقاى تبعه
 شاهانده اولق وكافه ادواتى حكومت طرفلرند تعبیه اولسه جوه برمجه وان ابوى قشله به
 كتوملى وبت مظالمى وحقى اواره تشكيل اتملى و مستعد برضا بطك تحت نظارنده بولنور
 اوزره طبشارده فطوغرافى آلدنك نسكره بالاره معدود بولنلغى اوزره طرف حكومنده
 تعبیه ايلسه اولاره محله ومامور ضابطك تحت نظارنده بو فطوغرافى اكمل وبعده جاملر بى
 كسر واما اتملير كرك طبشارده وكرن بت فطومره جام وياخورد كاغذ اوزرينه فضل فطوغرافى
 آله خصوصنه كمال رجه دقت اولنلير شديك حاله اضرورده بوبله قاعده تبصه وانباهه
 عايت اتميلور بو سوال اوزره ديك جيجانه لك وطايه لرك سىلر بى ادير لر ايه مغابر خواه
 جناب خلافتينا لبارى صورته اجراى عمل ايلسه اوله جوه كي كوردكوره حساب العبوديت صادقه عرصه
 و تقديم كيفيته مجاست ايلدم بانظران عتبه فلك مرتبه حضرت خلافتينا لبارينه عرصه
 و تقديمه شابه بعض خصوصات مهديه تصادف اولنور ابرده يد احقرانه مده برشفه بولنلغنده
 او خدمتلى ايفا ايله مدكيمه غير حده معروضه احقرانه مده اولبايه وكافه احواله اواره
 و فرمايه شوكتاو قد نلو وكال مرهمتاو ولى نعمت بى منتظر بار شاهانده فطوغرافى بولنلغنده

ماور ادره سهره بارده دردى
 ادره لهارورده طوب و مهمات
 معانه و سهره مامور
 فاطمه

۱۳۰۹
 ۲



²⁰⁶BOA, Y.MTV., 77/51, 12 Şevval 1310, (29 Nisan 1893).

Transkripsiyon:

Hüve

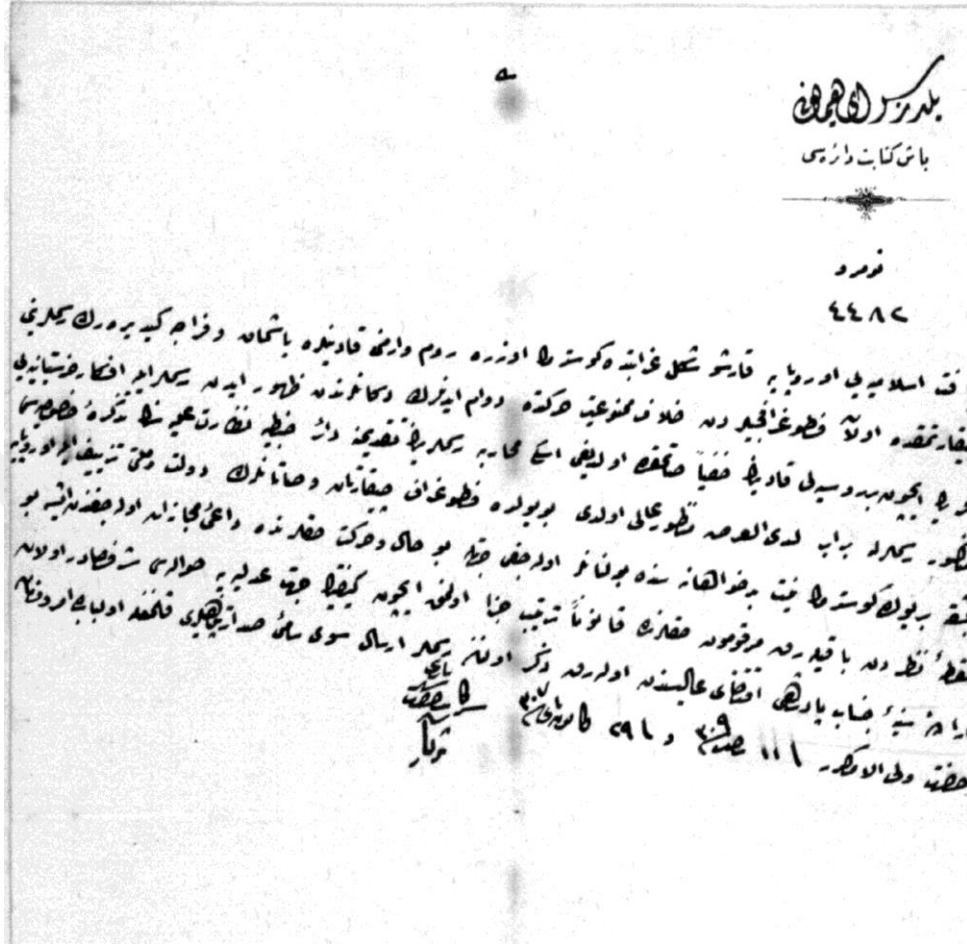
Erzurumda emâkin-i resimiye'nin ve hatta mühimmât-ı nariye ile memlu cephaneliklerinin fotoğraflarını başubozuk ve ermeni fotoğrafçıları tarafından aldırılıyor. Ezcümle bugün Erzurum topçu kal'e alayının mühimmatını hâvi olan çifte minare nam binanın fotoğrafını böyle bir hıristiyan fotoğrafçısı tarafından alınmakta bulunduğunu gördüm ve bunun kal'e nizamına muğayyir bulunduğunu vali-i paşa kullarına vilâyet polisi komiseri vasıtasıyla arz eyledim bunun üzerine cephanelik binasının bedel-i fotoğraftan sarf-ı nazar ile yalnız âsâr-ı atikadan ma'dut olan kapının fotoğrafını aldırıldılar vakıa başubozuk fotoğrafçısı vasıtasıyla emâkin-i askeriyye fotoğrafları alınabilir ise de ol vakit bu fotoğrafçı oldukça estika-i tebaa-i şahanedan olmalı ve kâfe-i edevatını hükümet tarafından tayin olunacak bir mahalle ve en iyisi bir kışlaya götürmeli ve beyt-i muzlumu dahi orada teşkil itmeli ve müstaid bir zabıtın taht-ı nezâretinde bulunmak üzere dışarıda fotoğraflar alındıktan sonra bâlâda ma'ruz bulunduğu üzere taraf-ı hükümetten ta'yîn edilmiş olan mahalde ve memur zabıtın taht-ı nezaretinde bu fotoğrafları ikmal ve bâde hû camlarını kesr ve imha etmelidir. Gerek dışarıda ve gerek beyt-i mazlumda cam veyahut kağıt üzerine fazla fotoğraf alınması hususuna kemâl-i derece dikkat olunmalıdır. Şimdiki halde Erzurum'da böyle kaide-i teyakkuz ve intibaha riayet etmiyorlar ve bu minval üzere diğer cephanelik ve tabyaların resimlerini aldırıyorlar ise muğayir-i dilhâh-ı cenab-ı hilafetpenahileri surette icra-i amel edilmiş olacak gibi gördüğümden hasbe'l-ubudiyet-i sadıka arz ve takdim-i keyfiyyete mücaseret eyledim. Bâtelgraf atabe-i felek-i mertebe-i hazret-i hilafetpenahilerine arz ve takdime şâyân bazı hususât-ı mühimmeye tesadüf olunuyor ise de yehd-i ahkaranemde bir şifre bulunmadığından ol hizmetleri ifâ edemediğim min gayr-ı haddin' maruz-ı ahkaranemdir ol babda ve kâffe-i ahvalde irade ve ferman şevketlü kudretlü ve kemâli merhametlü veliyyü ni'meti bî-minnetimiz padişahımız efendimiz hazretlerindir.

Fî 17 Nisan Sene 1309

Yaverân-ı hazret-i şehriyarilerinden dördüncü ordu-i hümâyun top ve mühimmatının muayene ve tamirlerine memur topçu kaymakamı. Mühür.

Mehmed bin Yâkub Vasfi

Ek 6, Fotoğraf 6: Rum ve Ermeni kadınlara yaşmak ve ferace giydirerek resimlerini çıkaran fotoğrafçıların cezalandırılmalarına dair arşiv belgesi²⁰⁷ ve transkripsiyonu.



²⁰⁷BOA, İ.DH., 1264/99376, 11Receb 1309, (10 Şubat 1892).

Transkripsiyon:

Hüve

Yıldız Saray-ı Hümâyûnu Baş Kitâbet Dâiresi

Numara

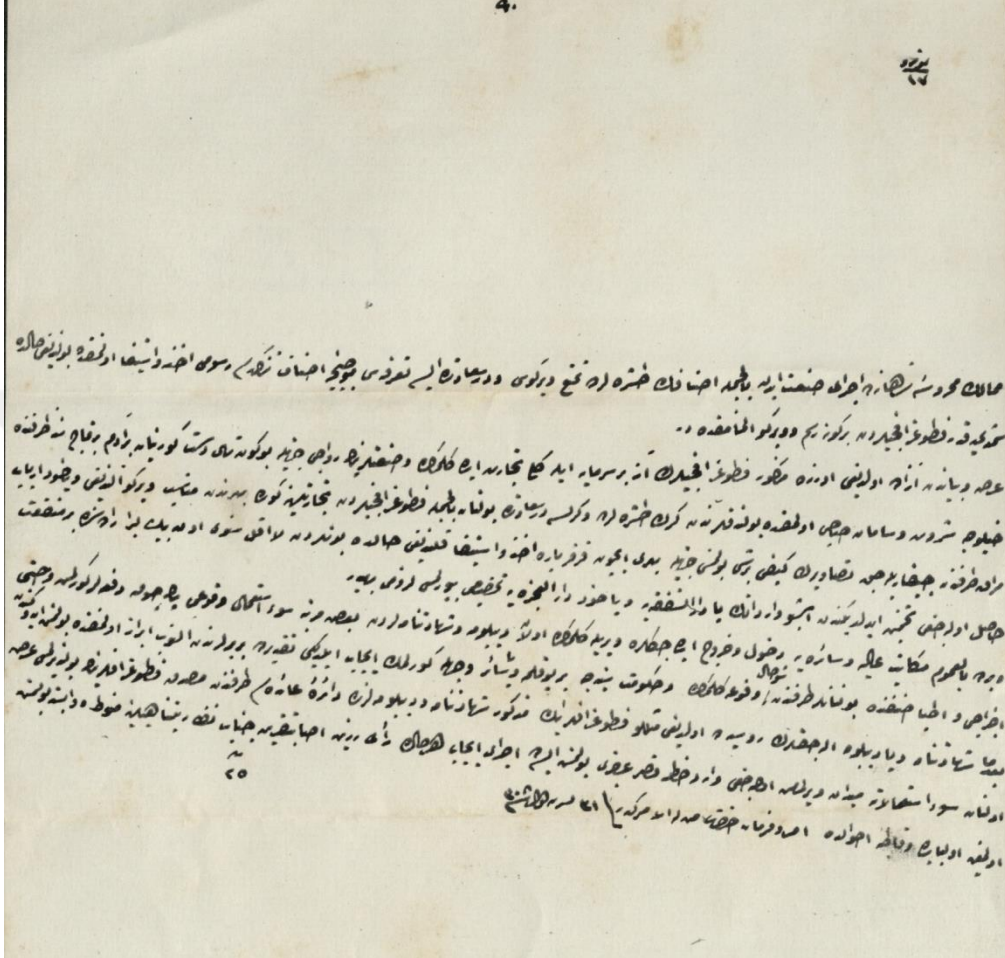
4482

Kıyâfet-i İslâmiyeyi Avrupa'ya karşı şekl-i garâbetde göstermek üzere Rum ve Ermeni kadınlara yaşmak ve ferâce giydirerek resimlerini çıkartmakta olan fotoğrafçılardan hilâf-ı memnû'iyet hareketde devâm edenlerin dükkânlarından zuhûr eden resimler ile efkâr-ı Hristiyâniyeyi tahrîk için bir Rusyalı kadının hafiyen satmakda olduğu eski muhâbebe resimlerinin takdîmine dâir zabtiye nezâret-i 'aliyyesinin tezkîre-i mahsusası mezkûr resimlerle beraber lede'l-'arz manzûr-u âlî oldu bu yolda fotoğraf çıkartan ve satanların devlet ve milleti tezyîf ile Avrupa'ya başka bir yolda göstermek niyet-i bed-hevâhânesinde bulunanlar olacağı cihetle bu hâl ve hareket haklarında dâ'î-i mücâzât olacağından işe bu nokta-i nazardan bakılarak merkûmûn haklarında kânunen tertîb-i cezâ olunmak için keyfiyecihet-i adliyeye havâlesi şeref-sâdır olan irâde-i seniyye-i cenâb-ı pâdişâhî iktizâ-yı âlîsinden olarak zikr olunan resimler irsâl-i sûy-i sâmi-i sadâret-penâhîleri kılınmağla ol bâbda emr-ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir.

Fî 11 Receb Sene [1]209 ve Fî 29 Kânûn-ı Sâni Sene[1]307.

Serkâtib-i Hazret-i Şehriyâri Süreyya

Ek 7 Fotoğraf 7: Fotoğrafçılık sanatını ifa edenlerden, başlangıçta rağbet görmediğinden vergi alınmadığı ancak bunların zamanla servete malik olmalarından dolayı vergiye tabi olmaları gerektiğine dair arşiv belgesi²⁰⁸ ve transkripsiyonu.



Transkripsiyon:

Hüve

Memâlik-i mahruse-i şahânedede icra-yı sanat eden bircümle esnafın taşralarda temettü vergisi dersaadette ise tarifesi mucibince esnaf tezkeresi rüsumu ahz ve istîfa olunmakta bulunduğu halde şimdîye kadar fotoğrafçılardan bir gûne vergi alınmamaktadır.

Arz ve beyandan azâde olduğu üzere mezkûr fotoğrafçıların az bir sermaye ile külli ticaret edegelmekte ve sanatlarının revacı cihetiyle bugün (?)-i dest görünen bir adam birkaç sene zarfında haylice servet ve sâ mân sahibi olmakta bulduklarından gerek

²⁰⁸BOA, Y.PRK.ML., 14/26, 21 Rebû'l-âhir 1310,(12 Kasım 1892).

taşralarda ve gerekse dersaadette bulunan bilcümle fotoğrafçılardan ticaretlerine göre beherinden münasip vergi alındığı veyahut erbab-ı merak tarafından çıkarılacak tasâvîrin keyfî bir şey bulunması cihetiyle beheri için kırk para ahz ve istîfa kılındığı halde bunlardan laekal senevi onbin lira raddesinde bir menfaat hâsıl olacağı tahmin edildiğinden iş bu varidatın darüşşafakaya veyahut dar'ü-l-acezeeye tahsis buyrulması behiyyedir.

Ve birde bilumum mekâtib-i âliye vesaireye duhul ve huruç edeceklere verilegelmekte olan diploma ve şهادetnamelerden bazı mertebe su-i isti'mâl vuku'u pek çok defalar görülmüş ve hatta eczacı ve etibbâ sınıfında bulunanlar tarafından şu hal vukua gelmekte ve hükümet-i seniyyece bir yoklama veya sair vecihle görülmek icab eylediği takdirde birbirlerinden alınıp ibraz olunmakta bulunmuş idüğünden ba'demâ şهادetname veya diploma alacakların Rusya da olduğu misillü fotoğraflarının mezkûr şهادetname ve diplomalarında daire-i aidesi tarafından musaddak fotoğraflarının bulundurulması arz olunan su-i isti'mâlâta meydan verilmemiş olacağı varid-i hatr-ı kasr özrü bulunmuş ise de icra-yı icab herhalde re'y-i rezin-i isabet-karîn-i nezaret-penahilerine menût-u vâbeste bulunmuş olmağın ol bab'da ve kat-i ahvalde emr-ü ferman hazret-i men-lehü'l-emrindir. Fi 21 Teşrin-i evvel Sene[1]308.

Ek 8 Fotoğraf 8: Münferiden veya aileleriyle birlikte Bulgaristan, Rumeli-i Şarki, Kıbrıs, Mısır ve ecnebi devletlere gitmek için müracaat eden Ermenilerin ticaret, tedavi ve ziyaret için gittiklerini söyleyerek hicret edeceklerini gizledikleri bilindiğinden, bunların giderlerken fotoğraflarının alınmasına dair arşiv belgesi²⁰⁹ ve transkripsiyonu.

نمبر ۷

داخیه نظارت جدید

۱۸۸۱

دولتو اقمم جعفری

منفرداً و کربل افزار عائله معاً بلغاریستانه روم ایلی شرقی قبریس مصرکی مملکت دیار اجنبیه کتک اوزره اریزدره کتک قریبیه
 مراجعت ایندن اکثری هجرت ارزویش کسرتیوب تجارت وسائر مصلحت دیابعضه متعلقاتی زیارت و یا خود تداوی اجموده برصت معینه
 فرغنه عودت ایده جعفری دیونیزدره برطانی قمره دانه و حوالیسی اهالیسنده اولوقندنه مجتهد باطوم تبریز وسائر ممالک اجنبیه طریقید مکتبیه
 کیه جعفری بیانه ایکنده اولوقندنه و کله ایلی صورتدره محال منفردیه کتک دیا اوغرامونه ایستانک اوزره قاطری دیونیز اولوقندنه
 دخی هجرت ایندن حقنه اتقاری لازم کخلانه تدبیر تأثیرتبع ازاره اولو بیلمک مقصدیه بتنی اولوقندنه اعطای بویلا نه تعینات اجناسیه غرضیه
 حقنه ارفهجه معاصیه لار حراحت اولوقندنه بنا صورت معروفه اوزره سده مراجعت ایندن اول باول مسابده مناسبت نفقات اجناسیه غرضیه
 حفظ ایترلیکی تقدیره لک بر احتمال قاریو حال و مقصدیه و کسرتیه جعفری بیك نوزده کوره سایه تمسیه ارفهجه سده فرغنه عودت افرس
 دیامده معینه ک انقصابد بار معذرت معقوله در ساینده بولوقندنی کسرتیه معلومیه مراجعت رسا تمسیه مدت ایتر رزایل اولوقندنه جعفری
 تعیناتک فقره اولوی حکمیو کتک تالیف ایکنه نظیرد باقیدر نه فیما بعد ممالک حوالیسی ک هیچ بر طرفه کله جعفری لار سمدیه بدلرندنه
 طریقینجا کتک تعقیق قنده کفیلرند بیره فرطوغندری انچه قریبیه مسابده اولور کی مطالعه قنیه ارفهجه و ایکنه کتک تعقیق قنده ارفهجه

۱۸۸۱ صحرای اولوقندنه و ایتر رزایل

موسومده محمدی

محمدی

²⁰⁹BOA, DH.TMIK.M., 20/65, 19 Cemâziye'l-evvel 1314, (26 Ekim 1896).

Transkripsiyon:

Dâhiliye Nezaret-i Celilesine

Mühim ve müsta'celdir.

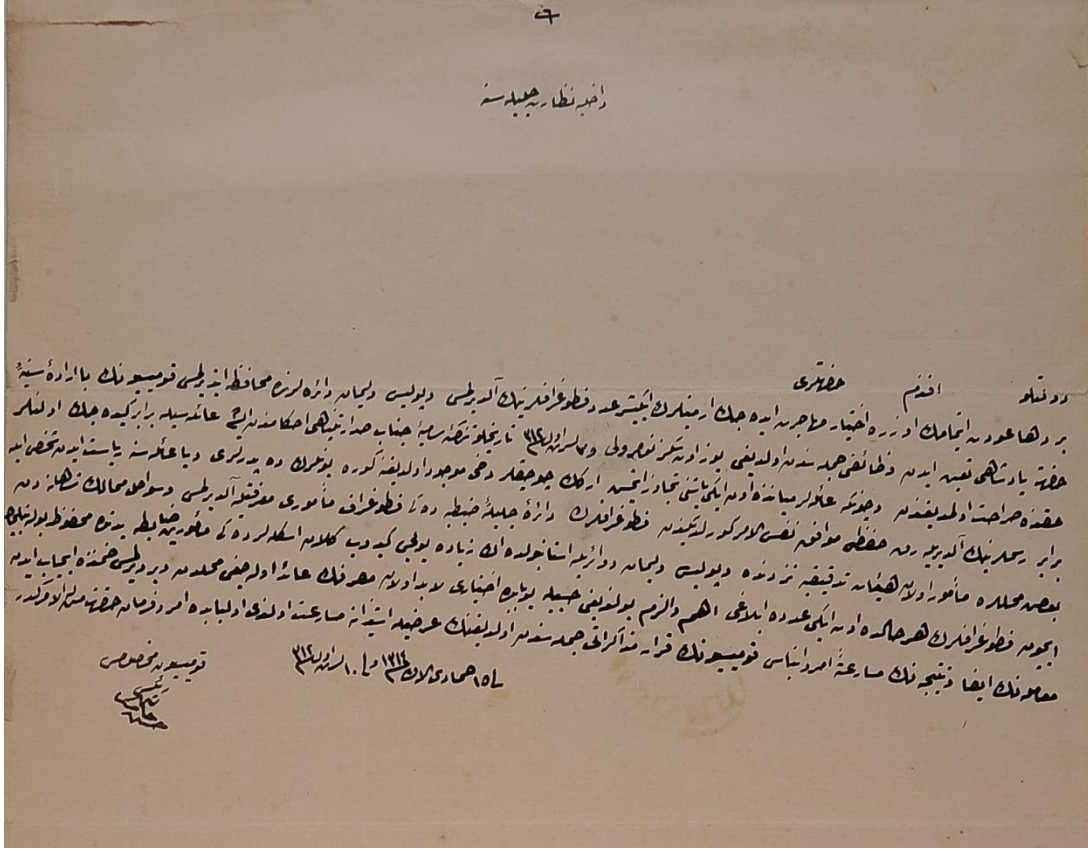
Devletlü efendüm hazretleri

Münferiden ve gerek efrad-ı aileleriyle me'an Bulgaristan, Rumeli Şarkı, Kıbrıs, Mısır gibi mahallerle diyar-ı ecnebiyyeye gitmek üzere Ermenilerden şimdiye kadar komisyona müracaat edenlerin ekseri hicret arzusunu göstermeyip ticaret vesair maslahat veya bazı müte'allikâtını ziyaret veyahut tedavi için bir müddet-i muayyene zarfında avdet edeceklerini ve bunlardan bir takımı da Van ve havalisi ahalisinden olduklarından bahisle, Batum ve Tebriz vesair memâlik-i ecnebiyye ta-rikiyle memleketlerine gideceklerini beyan etmekte olduklarına ve her iki suretlede mahall-i mezkureye gitmek veya uğramak isteyenlerin orada kalmaları ve bu vecihle olan müracatlarının dahi hicret edenler hakkında ittihazı lazım gelen tedâbîr-i te'sirinden azâde olabilmek maksadına mübteni olması muhtemel olarak i'tâ buyrulan talimatta ise bu misüllüler hakkında olunacak muameleye dair sarahat olmadığına binaen suret-i ma'ruza dairesinde müracaat edenlere evvel be evvel lisan-ı münasiple telkînât icrasıyla azimetten sarf-ı nazar ettirilmediği takdirde her bir ihtimale karşı hal ve şahıslarına ve gösterecekleri sebebin nev'ine göre şayet tayin olunacak müddet zarfında avdet etmezler veya müddet-i muayyenenin inkizâsıyla beraber ma'zeret-i ma'kule dermiyânıyla buldukları mahall-i saltanat-ı seniyye me'muruna müracaatla resmen temdîd-i müddet ettirmezler ise olvakit haklarında talimatın fikra-i ûlâsı hükmünce kendilerine terk-i tâbî'iyet etmiş nazarıyla bakılarak fî mâ ba'd memalik-i mahrusenin hiçbir tarafına gelemeyeceklerine dair şimdiden yedlerinden patrikhanenin tasdiki tahtında kefilli senet ve birde fotoğrafları alınmak komisyonca münasip olur gibi mütalaa kılınmış ise de arz ve istîzan-ı keyfiyyete müsâra'at olmağın ol bab da emr ü ferman hazret-i men lehül-emrindir. Fî 18 Cemâziye'l-evvel Sene [1]314 ve Fî 13 Teşrin-i evvel Sene[1]312

Komisyon-ı mahsus reisi

Hüseyin binSâmi

Ek 9 Fotoğraf 9:Kendi istekleriyle bir daha dönmek üzere hicret edecek Ermenilerin fotoğraflarının alınmasına dair arşiv belgesi²¹⁰ ve transkripsiyonu.



Transkripsiyon:

Hüve

Dâhiliye Nezâret-i Celîlesine

Devletlü efendim hazretleri

Bir daha avdet etmemek üzere ihtiyâr-ı muhâceret edecek Ermenilerin ikişer adet fotoğraflarının aldırılması ve polis ve liman dâirelerinde muhâfaza etdirilmesi komisyonun bâ-irade-i seniyye-i hazret-i pâdişâhî ta'ayün-iden vezâif-i cümlesinden olduğu yüz on sekiz numaralı ve 7 Teşrîn-i Evvel sene 312 târihli tezkire-i sâmiye-i cenâb-ı sadâret-penâhî ahkâmından ise de âilesiyle beraber gidecek olanlar hakkında sarâhât olmadığından

²¹⁰BOA., DH.TMIK.M., 20/78, 20 Cemâziye'l-evvel 1314, (27 Ekim 1896).

ve çünkü âileler meyânında oniki yaşını tecâvüz etmiş erkek çocuklar dahî mevcûd olduğuna göre bunların da pederleri veyâ âilesine riyâset eden şahıs ile beraber resimlerinin aldırılarak hıfz-ı muvâfık-ı nefsül-emr görüldüğünden fotoğrafların dâire-i celîle-i zabtiyedeki fotoğraf me'mûru ma'rifetiyle aldırılması ve sevâhil-i memâlik-i şâhânedan ba'zı mahallere me'mûr olan hey'ât-ı tedkîkiye nezdinde ve polis ve liman dâireleriyle İstanbul'da en ziyâde yolcu gidip gelen iskelelerdeki me'mûrin-i zâbıtada mahfûz bulunabilmek için fotoğrafların herhalde on iki adede iblâğı ehemm ve elzem bulunduğu hasebiyle bu bâbda ihtibârı lâ-bûd olan masrafın âid olacağı mahalden verdirilmesi zımnında icâb eden mu'âmelenin îfâ ve netîcenin müsâra'aten emr ve inbâsı komisyonun karâr-ı mezkûrâtı cümlesinden olduğunun arzıyla istîzân-a müsâra'at olundu ol bâbda emr u fermân hazret-i men lehü'l-emrindir. Fî 15 Cemâziye'l-evvel Sene [1]314 ve Fî 10 Teşrîn-i evvel Sene[1]312

Komisyon-ı Mahsûs Reîsi

Hüseyin bin Hâmid

ÖZGEÇMİŞ			
Adı, Soyadı	Fatih ÖNEN		
Doğum Yeri ve Yılı	Bandırma / 1987		
Bildiği Yabancı Diller ve Düzeyi	İngilizce Orta		
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme Yılı		Kurum Adı
Lise	2001	2004	Bandırma Kemal Pireci Lisesi
Lisans	2004	2008	Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü
Yüksek Lisans	2013	Halen	Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı
Doktora			
Çalıştığı Kurum(lar)	Başlama - Ayrılma Yılı		Çalışılan Kurumun Adı
1.	2008	2009	TEKNOSA A.Ş.
2.	2010	2011	BANVİT A.Ş.
3.	2011	Halen	Emniyet Genel Müdürlüğü
Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar			
Katıldığı Proje ve Toplantılar			
Yayımlar:			
Diğer:			
İletişim (e-posta):	fatihonen@gmail.com		
Tarih	16.05.2016		
İmza			
Adı Soyadı	Fatih ÖNEN		

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	Fatih ÖNEN
Tez Adı	Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Fotoğrafın Tarihsel Kaynak Değeri
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Tarih Anabilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans Tezi
Tez Danışman(lar)ı	Doç. Dr. Hasan Basri ÖCALAN
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) izni	<input type="checkbox"/> Tezimden fotokopi çekilmesine izin veriyorum <input checked="" type="checkbox"/> Tezimin sadece içindekiler, özet, kaynakça ve içeriğinin % 10 bölümünün fotokopi çekilmesine izin veriyorum <input type="checkbox"/> Tezimden fotokopi çekilmesine izin vermiyorum
Yayımlama izni	<input type="checkbox"/> Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin Veriyorum

Hazırlamış olduğum tezimin belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

Tarih : 03.06.2016

İmza : 

