

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE İSTANBUL'DAKİ FOTOĞRAFHANELER

Yüksek Lisans Tezi

Gülderen Bölük

İstanbul - 2010

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE İSTANBUL'DAKİ FOTOĞRAFHANELER

Yüksek Lisans Tezi

Gülderen Bölük

Tez Danışmanı
Prof. Sabit Kalfagil

İstanbul - 2010

TEZ ONAYI

Kurum : Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Programın seviyesi : Yüksek Lisans

Anasanat Dalı : Fotoğraf

Öğrencinin Adı : Gülderen BÖLÜK

Tez Adı : "BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE İSTANBUL'DAKİ
FOTOĞRAFHANELER"

Sınav Tarihi : 06.01.2011

Sınav Saati : 10.00

Tez tarafımızdan okunmuş, kapsam ve nitelik yönünden Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Prof. Sabit KALFAGİL	31. Madde	
Sınav Jüri Üyeleri		
Prof. Barbaros GÜRSEL	M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi	
Prof. Yusuf Murat ŞEN	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ün.	
Yedek Sınav Jüri Üyeleri		
Yrd.Doç. Oktay ÇOLAK	M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç. Çetin ERGAND	M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu'nun 16.02.2011 tarih ve 14.1 sayılı kararı ile onaylanmıştır.


Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER
Müdür

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ	
ÖZET	
SUMMARY	
GİRİŞ	
1) TÜRKİYE'DE FOTOĞRAFIN BAŞLANGICI, GELİŞİMİ VE STÜDYOLAR	1
1.1- İSTANBUL'DA STÜDYOLARIN YOĞUNLAŞTIĞI BÖLGELER	6
1.1.1- Beyoğlu	6
1.1.2- Sirkeci- Eminönü - Beyazıt - Mahmutpaşa	12
1.1.3- Kadıköy	14
1.1.4- Üsküdar	15
1.2- İSTANBUL'DA FOTOĞRAF MALZEMESİ SATAN FİRMALAR	17
1.3- STÜDYOLARIN GENEL YAPISI	22
1.3.1 - STÜDYOLARIN EK GELİR KAYNAKLARI	24
1.3.1.1- Meslekler Serisi	24
1.3.1.2- Kıyafetler Serisi	24
1.3.1.3- Hanedan ve Devlet Adamları Serisi	27
1.3.1.4- Dış Çekimler	27
1.3.1.5- Kartpostallar	29
1.3.1.6- Fotokartlar	30
1.4- SEYYAR STÜDYOLAR; ALAMİNÜT FOTOĞRAF MAKİNELERİ	35
2) STÜDYOLARDAKİ TEKNİK DONANIMLAR	44
2.1- DEKOR VE AKSESUARLAR	44

2.1.1- ÜÇ BOYUTLU DEKORLAR	48
2.1.2- ÇOCUKLAR İÇİN ÖZEL DEKOR VE AKSESUARLAR	55
2.2- FONLAR	61
2.2.1- Düz fonlar	61
2.2.2- Desenli Fonlar	62
2.2.2.1- Dış Mekanı Betimleyen Fonlar	63
2.2.2.2- İç Mekanı Betimleyen Fonlar	64
2.2.2.3- Geometrik Desenli Fonlar	65
2.2.3- Işıklı Fonlar	67
2.2.4- Perde Fonlar	68
2.3- KARANLIK ODA MALZEMELERİ	70
2.3.1- Küvetler	70
2.3.1.1- Fotoğraf kağıtları için küvetler	70
2.3.1.2- Negatifler için Küvetler	71
2.3.2- Şesuarlar	73
2.3.3- Taşıma Sehpaları	73
2.3.4- Lastik Parmaklar	74
2.3.5- Maşa	74
2.3.6- Kesme Makineleri	75
2.3.7- Karanlık oda Lambaları	75
2.3.8- Kağıt Düzeltme Makineleri	76
2.3.9- Tab Makineleri	77
2.3.10- Agrandizör ve Projeksiyon Makineleri	78
2.4- KARANLIK ODA TEKNİKLERİ	84
2.4.1- Rötüş	84

2.4.2- Renklendirme	90
3) FOTOĞRAFLARIN SUNUMUNDA KULLANILAN TEKNİKLER	95
3.1- KARTON	95
3.2- PAsPARTU	99
3.3- VİNYET	99
3.4- KAŞ	101
4) STÜDYOLARA YANSİYAN SANATSAL ETKİLER	104
4.1 - FOTOĞRAF RESİM İLİŞKİSİ	104
4.2 -ORYANTALİZM	111
4.2.1 - Oryantalizmi Ortaya Çıkaran Nedenler	111
4.2.2 - Oryantalist Resimlerde Osmanlı İmparatorluğu	117
4.2.3 - Stüdyo Fotoğraflarında Oryantalizm	120
4.3- STÜDYOLARA YANSİYAN NEO-KLASİK ETKİLER	131
4.4- 4.4- STÜDYOLARA YANSİYAN ROMANTİK ETKİLER	140
5) STÜDYOLARDAKİ SOSYAL YANSIMALAR	143
5.1- BATI'DAKİ EKONOMİK VE KÜLTÜREL GELİŞMELER	143
5.2- 17. VE 18. YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU VE BATILILAŞMA HAREKETLERİ	145
5.2.1- Tanzimat Fermanı ve Sosyo-kültürel Gelişmelerdeki Etkisi	147
5.2.2- 1. ve 2. Meşrutiyet	148
5.3- FOTOĞRAF KARELERİNE YANSİYAN SOSYAL ETKİLER	149
5.3.1- Fotoğraflarda kullanılan simgesel öğeler	158
6) SONUÇ	161
7) KAYNAKÇA	162

ÖNSÖZ

Beni bu çalışmanın içine iten en önemli sebeplerden birisi Osmanlı Dönemi'ndeki fotoğraf çalışmalarına dair bilgilerin azlığı ve bende uyandırdığı merak duygusudur. Bu merakın bir sonucu olarak 2000 yılından itibaren, fotoğrafa dair her türlü efemera, dergi, kitap, albüm, katalog ve fotoğraf toplamaya başladım. Biriken tüm bu zenginliklerin yarısından fazlasının Osmanlı Dönemi'ne ait olduğunu belirtmeliyim.

Bunların üzerindeki yazıların Osmanlıca olmaları ise bende yeni bir merak duygusu oluşturdu. Bu kez de Osmanlıca öğrenme zorunluluğu hissederek, bunun çözümü yoluna gittim. Elimdeki tüm belgeler pratik yapmam için bana kaynaklık ettiler.

Tüm bunların sonucu olarak eldeki verilerin ve bilgilerin sistemli ve bilimsel bir şekilde tanzim edilip, yorumlanması ihtiyacı doğdu. İşte tüm bu sebeplerin getirdiği sonuç, böyle bir çalışmayı ortaya koymuştur. Stüdyoları tek tek incelemek amacıyla hareket etmedim. Bu konuda yapılmış çalışmalar az da olsa mevcuttur. Eksikliğini duyduğum, stüdyoların tamamına yukarıdan bakarak teknik, sosyal ve sanatsal açıdan bir takım genellemelere varabilmektir. Ortaya çıkan çalışma da eksikler olacağı muhakkaktır. Ancak çıkan sonuçların fotoğrafla bağı olan herkese, farklı bir bakış açısı sunması en büyük dileğimdir.

Bana her zaman yol gösteren, değerli hocam Prof Sabit Kalfagil'e, İngilizce çevirilerimi yapan değerli arkadaşım İpek özel'e, her zaman bilgisini esirgemedi bana aktaran kıymetli Benan Kapucu'ya, Fransızca çevirilerde defalarca danıştığım beni hiç bir zaman kırmayan sevgili Ayşe Dural'a, bilgisayarla ne zaman problem yaşasam yardımına koşan grafiker arkadaşım Şirin Doğan'a, fotoğrafların taranmasında yardımcı olan arkadaşım Güliz Vural'a, her zaman çalışmalarımda beni destekleyen aileme, çalışmamla ilgili fikir ve görüşlerini benden esirgemeyen tüm dostlara teşekkürü borç bilirim.

ÖZET

Fotoğrafın ilanı 1839 yılında Osmanlı basınında yer almasının hemen ardından İstanbul'da yabancı stüdyolar görülmeye başlar. 1850'den sonra ise çoğunluğu Rum ve Ermeni asıllı olan Osmanlı vatandaşları peş peşe fotoğrafhanelerini açarlar. 1910 yılından itibaren ise Müslüman fotoğrafhanelerde Osmanlı fotoğrafçılığında ki yerini alır. Osmanlı Dönemi'nde stüdyolar Beyoğlu ve Tarihi Yarımada'da yoğunlaşır. Kadıköy ve Üsküdar'daki ilk stüdyolar ise yüzyılın sonlarında görülmeye başlar.

Mobilyaların ve teknik donanımın yurt dışından geldiği, merkezi yerlerde konumlanan, lüks özellikler taşıyan, iki üç katlı fotoğrafhaneler portre çekimlerinin yanı sıra meslek serileri, kıyafet serileri, hanedan ve devlet adamları serisi dışında dış çekimler ve fotokartlarla da ek gelir kazanma yoluna gitmişlerdir.

Teknik donanım kadar teknik uygulamalarda stüdyoların açıldıkları yıllara göre değişmektedir. Stüdyo fon, dekor ve aksesuarlarından karanlık oda malzemelerine kadar bu değişim gözlenebilmektedir. Ayrıca dönemin sosyal yansımalarında stüdyo fotoğrafları iyi bir kaynak olmaktadır. Günün modaları, toplumu etkileyen olaylar, filmler ve sanatçılar, poz veren stüdyo müşterisinin hareketlerine yansiyacaktır.

Bunun yanı sıra sanatın diğer alanlarında görülen akımların da stüdyolarda yansıma bulunduğunu söyleyebiliriz. Özellikle 1839 da sahneye çıkışıyla birlikte fotoğraf, resmin devamı gibi algılanır. Resmin yaptığı belgeleme işini üstlenir. Ayrıca fotoğrafın da resim sanatına etkileri görülecektir. Resim sanatında sona eren Oryantalizm fotoğrafla devam eder. Stüdyolarda hiç bir zaman bir sanat akımından söz edilemezse de bazı akımlardan etkilendiği görülür. Neo-classic ve Romantik etkiler stüdyo fotoğraflarına bolca yansımıştır.

Zamanla basın fotoğrafçılığının devreye girmesi, Cumhuriyet rejimi politikası, Halk evlerinde fotoğrafın başlaması ve sonrası ona farklı kimlikler kazandırmakla beraber Batı'dan farklı olarak Türk fotoğrafçılığı stüdyolarla başlamış, uzun yıllarda onlarla devam etmiştir. Dolayısıyla bu dönem araştırılıp bilinmeden Türk fotoğrafından söz edilemez.

SUMMARY

The earliest reference to foreign photography studios in Istanbul dates back to 1839, to the announcement of the Daguerre's invention of photography in Ottoman Press.

After 1850s Ottoman Citizens, mainly coming from Armenian and Greek origins, start opening their own studios one after the other. It took another 60 years for Muslim studios to take their place in the history of Ottoman photography.

The studios were primarily concentrated in Beyoğlu and Historical Peninsula districts. The very first studios in Kadıköy and Üsküdar districts came on the scene only at the end of the century.

The studios, generally located in multi-storey buildings at central districts, were highly qualified with technical hardware and furnishings imported from Europe. Besides portrait photography they had also derived revenues from landscape photography, postcards and photographic series based on themes like professions, Dynasty and diplomatic missionary.

Not only the technical fixture but also the technical implementation in the studios also differs from year to year. All items and details ranged from the variety of backgrounds, settings and accessories to darkroom equipment reflect this change.

The social history of the era can also be traced back in the photographs taken in these studios. The contemporary fashions, socio-cultural atmosphere, popular cinema and film artists of the day continuously inspired the pose and the mimics of the studio clients.

Furthermore the studios have also been under the influence of different art movements. After its first appearance in 1839, the photography is asserted to be the successor of painting, due to its high documentation qualities. Nevertheless photography has also influenced painting in the following eras. Orientalism continued to affect photography even after it came to an end in painting.

Although there has never been an art movement originated primarily in relation to studios, it can be said that movements in art, mainly Romanticism and Neo-classism also affected studio photography.

Contrary to its progress in the Western world, Turkish photography rooted from the studios even though it has been characterized further by the integration of press photography, the politics of the Republic, the photographic tradition in the community centres and other social, cultural, political and technical influences of its age.

Nevertheless, this means that it is not possible to comprehend Turkish photography fully without analyzing the studio period dating back to the very first institutions in this field.

GİRİŞ

Osmanlı Döneminden Günümüze İstanbul'daki Stüdyoları incelemek, fotoğraf tarihimizin en derinine inmek anlamına gelmektedir. Çünkü Türkiye'de fotoğraf stüdyolarla başlar demek çok yanlış olmayacaktır. Ancak konunun başlangıcı, dolayısıyla da önemli kısmı Osmanlı Dönemine denk gelmektedir ki bu kısımda bilinmeyenler, bilinenlerden çoktur. Harf devriminin evveline gelen bu zaman dilimi aynı zamanda fotoğraf tarihimizin büyük bir kısmını kapsamaktadır. Dolayısıyla Osmanlıca kaynakların değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Araştırmada bu döneme ait Eski Türkçe dergi, gazete, katalog ve kitaplardan mümkün olduğunca yararlanılmaya çalışılmıştır. Tabii o zamanda çekilmiş ve günümüze ulaşmış olan fotoğraflarda en önemli bilgi kaynağı olarak kullanılmıştır.

Devrim öncesinde kalan dönemin zorluğuna değindik. Ancak zannedilmesin ki devrim sonrası anlatan çok kaynak var. Ne yazık ki bu dönemdeki bilgiler bile oldukça sınırlı ve dağınık durumdadır. Bu kaynaklarda değerlendirmeye dahil edilerek, bütünü görmede katkı sağlamıştır.

Eldeki mevcut kaynaklardan bir takım genellemeler yapma yoluna gidilmiştir. Tabii bu genellemeleri yapabilmek için birkaç değil, çok sayıdaki tekrarlar göz önüne alınmıştır. En önemli kaynağın fotoğraf koleksiyonum olduğunu, bir o kadar da albüm şeklinde basılmış fotoğraflar olduğunu söylemeliyim. Belli dönemlerde fotoğraflara sıkça yansıyan durumlar ayrıca o dönemin olayları ve gelişmeleriyle de ilişkilendirilip, bir anlamda da sağlaması yapılmaya çalışılmıştır.

Şimdiye kadar ihmal edilmiş olan bu dönemle ilgili küçük de olsa bir katkı olursa, bahtiyarım.

1) TÜRKİYEDE FOTOĞRAFIN BAŞLANGICI VE GELİŞİMİ VE STÜDYOLAR

Fotoğraf 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi tarafından ilan edildikten kısa bir süre sonra Osmanlı topraklarında da yankısı duyulur. Devletin resmi yayın organı Takvim-i Vekayi Gazetesi'nde haber olarak yer alır.¹ Kısa süre sonra gezgin fotoğrafçılar Osmanlı topraklarına gelerek sayısız fotoğraf çekerler. Zaten yüzyılın başından itibaren, başta İstanbul olmak üzere İmparatorluk yabancı sanatçıların ve meraklı gezginlerin akınına uğramaktadır.

Bu gezgin fotoğrafçılar dışında bir de İstanbul'da yerleşip stüdyo açanlar da vardır. Orhan Koloğlu, Basınımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması adlı eserinde o dönemin gazetelerini inceleyerek bize bu konuda geniş bilgiler sunar.

17 Temmuz 1942 yılındaki Ceride-i Havadis gazetesinde çıkan haberde Louis-Jacques-Mandé Daguerre'in öğrencisi olan Mösyö Kompa'nın İstanbul'da açtığı stüdyosundan söz eder. Haberde Kompa'nın Beyoğlu'nda Belvü dedikleri yerde her gün faaliyet gösterdiğini, pazar günleri ise çalışmalarına saat dokuzdan başlayıp, adam başı 10 kuruşa marifetlerini sergileyebileceğini yazar. Demek ki Mösyö Kompa fotoğrafı fazla tanımayan insanlara, bir bedel karşılığı, gözlerinin önünde fotoğraf çekip basıyor, bu yeni icadı tanıtıyordu. Şüphesiz fotoğraf çektirmek daha pahalı idi. Kendi portrenizi isterseniz büyüklüğüne göre 100 kuruş ila 175 kuruşa kadar değişmekteydi. Manzara resimleri ise 125 kuruştan başlıyordu.

8 Haziran 1845 yılına ait bir haberde ise yine bir Fransız ressam ve fotoğrafçıdan söz eder. Mösyö Naya'nın güneşe dahi ihtiyaç duymadan bir kaç saniye içinde kusursuz portreler çektiğinden ve Beyoğlu'nda Rus Elçiliği karşısındaki yerinde, her gün sabah on ikiden akşam on ikiye kadar çalıştıklarından bahseder. Fotoğraf fiyatlarını da yazar, istenecek süs ve büyüklüğe göre 60 kuruştan 100 kuruşa kadar değişmektedir. Üstelik grup çekilmişse pazarlık yapılabileceği de bilgiler arasındadır. Görüldüğü gibi fiyatlar üç yıl önceye göre neredeyse yarı yarıya düşmüştür.

Aynı Gazetenin 1947 (no: 317) tarihli sayısında ise Mösyö Abreş'in Galata, Perşembe Pazarında altı, yedi yıldır daguerreotype çektiğini ve bunları aynı zamanda renklendirdiğini yazar. Aynı günkü gazeteye ait bir başka fotoğraf haberi de Beyoğlu Loran Estras'a aittir. Balık Pazarı'nda faaliyet gösteren bu fotoğrafçı karısıyla birlikte çalışmaktadır. Öyle ki Müslüman

¹ Şinasi Barutçu, *Fotoğraf Konuşmaları*, Ankara, 1947, s.10-12

hanımların fotoğraflarını Loran Estras'ın eşi çekmektedir. İstendiği takdirde konaklarına da gidip çekim yapılabileceği belirtilir. Ayrıca dileyenlere fotoğrafçılık dersi verilebileceği ilave edilir.² Bunun dışında İstanbul'da stüdyo açanlar arasında Guillaume Berggren, James Robertson, Ernest Edouard de Caranza gibi isimleri de saymalıyız.³

Osmanlı tebaasından ilk stüdyo açan ise Rum kökenli Vasilaki Kargopulo'dur. Sanatçı 1850 yılında Beyoğlu'nda bir stüdyo açarak oldukça başarılı işlere imza atar. 1879 yılında Saray Fotoğrafçılığına kadar yükselecek olan Kargopulo'nun Osmanlı hanedanı ve devlet büyükleri serisi önemlidir. Ayrıca mimari eserlerin ve doğal güzelliklerinde fotoğrafını çeken sanatçı bunların yanı sıra turistlerin en çok rağbet ettikleri kıyafet ve meslekler dizileri de hazırlamıştır.⁴

Kargopulo'nun ardından pek çok gayrimüslim vatandaşımız birbiri ardına stüdyolarını açarlar. Bunlar arasında en önce akla gelen isimlerden, Pascal Sebah 1857 yılında, Viçen Abdullah ve kardeşleri (Abdullah Biraderler) 1858 yılında, Vuccino ile ortak bir stüdyo açan Constantin Joseph Fettel 1860'ların sonunda (1868 yıllığında ismi var), Rober Karakaşyan 1870'lerde , Nicholas Andriomenos 1879'da , Bogos Tarkulyan ve Gülmez Biraderler 1880'lerin sonunda, Aşil Samancı 1900'lerin başında Beyoğlu'nda faaliyet gösteren önemli isimlerdendir. Bu fotoğrafçıların çoğu İstanbul manzaraları, halk kıyafetleri ve meslekler alanında önemli işler sunarlar.

Ayrıca Askeri okullarda 18. yüzyıldan itibaren öğrencilere verilen desen derslerine ilave olarak 1860'lı yıllarda ilave edilen fotoğraf dersleri de asker kökenli bir çok fotoğrafçının yetişmesini sağlamıştır. Bunlar arasında da Servili Ahmet Emin, Üsküdarlı Ali Sami, Bahriyeli Ali Sami, Yüzbaşı Hüsnü, Sadullah İzzet, Miralay Ali Rıza, Hüseyin Zekai Bey, Fahreddin Türkkan, Kenan Paşa, Hasan Rıza, İsmail Hakkı Bey gibi isimleri sayabiliriz. Bu fotoğrafçılar ileride başka fotoğrafçıların yetişmesine de yardımcı olacaklardır. Nitekim, ilk Müslüman stüdyomuz olan Resne fotoğrafhanesinin açılmasına İsmail Hakkı Bey vesile olur. Bu stüdyonun sahibi Rahmizade Bahattin Bediz, onun ısrarıyla aldığı fotoğraf makinesi ve yine ilk ondan aldığı fotoğrafçılık dersleri neticesinde, tesadüflerinde yönlendirmesiyle kendini fotoğrafçılık mesleğinin içinde bulur. Girit'te açtığı kırtasiyeci dükkanını kısa bir süre sonra

²Orhan Koloğlu, *Basınımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması*, Engin Yayınlar, İstanbul,1992, s.7,8

³Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, İstanbul, Aygaz, 2. Basım 2006, s 154

⁴Bahattin Öztuncay, *Vasilaki Kargopulo*, İstanbul, 2000

fotoğrafhaneye dönüştürür. Girit'te yaşanan karışıklıklar nedeniyle 1908 yılında stüdyosunu kalfası Hamza Rüstem'e devrederek, İstanbul'a gelir. 1910 yılında Cağaloğlu Yokuşu'nda açtığı stüdyo, fotoğraf tarihimiz için bir kilometre taşı olur.⁵ Ardından Cumhuriyet'in ilanına kadar sırasıyla Ferid İbrahim, Turan Fotoğrafhanesi, Türk Hanımlar Fotoğrafhanesi, Yeraltı Fotoğrafhanesi gibi isimlerle önemli stüdyolar açılacaktır.

Basında fotoğrafın kullanılmasıyla fotoğraf daha yaygın bir iş haline gelir. Fotoğrafın haber amaçlı kullanılması, kitleleri büyük ölçüde etkilemiş ve dünyanın hızını arttırmıştır. Resimli basın tarihimiz 1874 yılında çıkarılan Musavver Medeniyet adlı haftalık yayınlarla başlar. Aslında daha önce bir kaç kısa deneme de olmuştur. Ama bunlar hakkak dükkanlarında kalmış eski kalıpların kullanılmasından ve altlarına rast gele bir yazı konmasından ibarettir. Ancak Musavver Medeniyet'in aktüel olayları resimlendirme çabaları başarıya ulaşır.⁶ Bundan sonra Musavver Cihan ve Mir'atı Alem gibi yayınları sayabiliriz. Ebüziyya Tevfik ise Batı tarzı ilk matbaayı 1881 yılında kurduktan sonra burada başarılı işler ortaya koyar. Tevfik, klişeleri Avrupa'dan getirtmiş, zaman zaman aralarında bazı ünlü Türklerin de bulunduğu fotoğrafları siparişle Avrupa'ya yaptırmıştır.⁷

Orhan Koloğlu, 1885 yılına kadar gazetelerde şimşir kalıpların kullanıldığını belirtir. Ancak şimşir kalıp kullanmak uzun ve pahalı bir yöntemdir. Gündelik olayların görüntülerini aktarabilmek için daha hızlı bir yöntem ihtiyacı vardır. 1891 yılında yayın hayatına başlayan Servet-i Fünun'un 242. sayısında, buldukları yıllarda basının içinde bulunduğu durum net bir şekilde sergilenmektedir. Konuyla ilgili gazete sahibi Ahmet İhsan'ın aktardığı bilgilerden şimşir kalıpların kullanılışıyla da ilgili malumat edinmekteyiz. İhsan, ressamlar tarafından şimşir üzerine çizilen resmin hakkâklar tarafından hak edildiğini ama bunun ucuz olmadığını belirtir. (Doğu ülkelerinde yaygın bir şekilde kullanılan mühür sayesinde, mühür kazıcıları da kolaylıkla hakkâklık yapmışlardır.) Yine o dönem fotoğrafların kimyasallarla levha üzerine aktarılmasını başaran birkaç müessesenin varlığından bahseder. Ancak bunu bulanlar meslek sırlarını kimseye vermezler. Şimşirden daha ucuza gelen bu yeni yöntem, meraklı pek çok kişi tarafından araştırılır. Bulanlar arasındaki rekabet dolayısıyla da fiyatlar düşer. Bunun sonucu olarak da basınımda resimli kitap, gazete ve dergilerin sayısı hızla artar.

⁵ Seyit Ali Ak, *Girit'ten İstanbul'a Bahattin Rahmi Bediz*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s.34

⁶ Orhan Koloğlu, a.g.e., s.19

⁷ Orhan Koloğlu, a.g.e., s.25

Ahmet İhsan'ı asitli indirgeme yöntemiyle yapılmış klişelere ulaştıran kişi, 1890 yılında Sirkeci Garı yakınında bir stüdyo açıp çalıştıran aynı zamanda fotoğraf malzemeleri de satan Theodore Vafiadis'dir. Vafiadis'in 1894 yılında uygulamayı başardığı ototipi yöntemiyle, Ahmet İhsan büyük aşama kaydeder. Bu sayede dergide fotoğraf daha güncel olaylarda kullanılmaya başlar. Dergi ayrıca amatör fotoğrafçıların fotoğraflarını yayınlar ve onları foto muhabirliğe yönlendirir. Orhan Koloğlu, 75. sayıda çıkan *Haydarpaşa'dan Alpu Köyüne Osmanlı Anadolu Demiryolu Hattında* başlıklı yazı ve fotoğraflar için Ahmet İhsan'ı ilk foto muhabir kabul eder.

Gerçekten de Ahmet İhsan'ın öncü kişiliğiyle yaptığı çalışmalar ülkemizde fotoğrafçılığın gelişmesine katkı sağlayacaktır. Dergide *Fotoğraf Söyleşisi* adı altında açılan köşede, amatörlerden gelen mektup ve fotoğraflar yayınlanır ve sorularına yanıt verilir. Tekrar hatırlatalım ki o dönemde fotoğraf bilgilerine ulaşmak, kaynak bulmak hiç de kolay değildir. Bu sebepten derginin amatör fotoğrafçılığın gelişmesi yönündeki bu adımı önemlidir.

Fotoğraf Söyleşisi köşesine oldukça ilgi olur. Bunun üzerine Ahmet İhsan İstanbul'daki amatör fotoğrafçıların sayısını araştırmaya koyulur ve fotoğraf malzemesi satan dükkanlarla irtibata geçer. Bunun sonucu yaklaşık 150 kişinin varlığı tespit edilir. Koloğlu'da bu sayıya, yaklaşık 50 kadar bürokratı da dahil eder ve bunların karanlık odayı bilenler olduğunu, sadece fotoğraf çekenlerin daha fazla olacağını belirtir.

Ayrıca Beyoğlu stüdyolarından Apik Kalpakcioğlu'nun, 1893 yılı ticaret yıllığında yer alan ilanında, amatörler kiralık laboratuvar verdiğini belirtir ki, bu da amatör kadronun oluştuğu fikrini destekler.⁸

Yine Servet-i Fünun Dergisi 1896'da 265. sayısında bir fotoğraf yarışması tertip ettiğini duyurur. Bir fotoğraf makinesinin ödül olarak verildiği bu yarışmada fotoğrafın 8X8'den 13X18 cm ebatları arasında, klişeleriyle birlikte gönderilmesi şartı vardır. İleriki sayılarda dereceye giren fotoğraflar dergide yayımlanır.

Fotoğraf başlangıçta stüdyolardaki portre, manzara ve mimari eser çekimleri, devlet adamları, kıyafet ve meslek dizileriyle sınırlıyken 1800'lerin sonunda amatör fotoğrafçılık artmış ve basın fotoğrafçılığı da işlerlik kazanmaya başlamıştır. Elbette dış basında James

⁸ Annuaire Oriental Commerce, 1893, s.1298

Robertson ve Roger Fenton'un çektiği 1853 yılı Kırım Savaşı fotoğrafları foto gravür olarak basında yer almıştır. Ancak bizde bu gelişme yukarıda da belirttiğimiz gibi ototipi yönteminin uygulanmasıyla hız kazanır.

Birbirine bağlı olarak düşünürsek gazetelerin güncel olayları fotoğraflarla aktarabildikleri ve genel olarak görsel malzemenin arttığı noktada okuyucu sayısı da artacaktır. Bu yayınların da sayfalarında fotoğrafçılığa dair bilgileri aktarmasıyla da amatör fotoğrafçılarımızın sayısında artış olur. Bu amatörler ileri de basın fotoğrafçılığı alanında hizmet verirler.

Fotoğrafçılık Cumhuriyet sonrasında ülkenin tanıtımı ve propagandası amacıyla kullanılır. Dış dünyanın Atatürk Türkiye'sine ve Devrimlerine gösterdiği ilgiden dolayı Dahiliye Vekaleti Matbuat Umum Müdürlüğü (Basın Yayın Genel Müdürlüğü) bu tanıtımları dergi, kitap, broşür, kartpostal, albüm gibi ürünlerle yapmak ister. İşte bu vesileyle işe alınan Othmar Pferschy Türkiye'nin birbirinden güzel fotoğraflarıyla bu döneme damgasını vurur.

1932 yılında açılan Halkevleri de programına aldığı fotoğraf dersleri sayesinde , pek çok amatör fotoğrafçının yetiştiği önemli merkezlerden biri olur. Bu merkezlere 1930'ların sonunda fotoğraf çalışmalarına da yer verilir ve 1839 yılında Ankara Halkevi amatörler arasında bir yarışma düzenler. Vedat Nedim Tör 1940 yılındaki yarışma katalogunda bu konudaki tüm çalışmaların hedefinin fotoğrafı teknik alandan sanat alanına taşımak olduğunu belirtir. Gerçekten de bu yıllardan itibaren fotoğraf alanında yoğun hareketlilik başlamıştır.

1960 sonrasında fotoğrafta toplumsal gerçekçi bir dönem başlar. 1980 sonrası ise Dışavurumcu çalışmalar görülmeye başlar,⁹ deneysel çalışmalar kendini gösterir.

Günümüzde ise stüdyolar artık dijital teknolojilerle çalışmaktalar. Stüdyoda çeşit çeşit fon perdesi olmasına gerek yok. Düz bir fonun önünde çekilmiş olan fotoğrafınız daha sonra sınırsız seçenekler arasından, istediğiniz görüntünün üzerine yerleştirebilmektedir. Elbette her dönemde olduğu gibi şimdiki stüdyolarda, ileride tekrar inceleme altına alınacaktır. Dijitalde olsa hangi fonların tercih edildiği, ne tip aksesuarların kullanıldığı, insanların duruşları yine teknik, sosyal ve sanatsal açılardan incelendiğinde bizi çeşitli sonuçlara ulaştıracaktır.

⁹ Saliha Dıraman, *Cumhuriyet Sonrası Türkiye'de Fotoğraf*, İstanbul, Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi, 2003, s.88

1.1- İSTANBUL'DA STÜDYOLARIN YOĞUNLAŞTIĞI BÖLGELER

Osmanlı Döneminde İstanbul'un nüfusu göz önüne alındığında yerleşim bölgelerinin şimdikilerle kıyaslanamayacak ölçüde küçük olduğunu belirtmek gerekir. Jean Henri Abdolonyme Ubucini'nin aktardığı bilgilerden 1850'li yıllarda İstanbul nüfusunun 721.000 kişi (Bu nüfusun içine Avrupalılar ve gezginler dahil değildir) olduğunu biliyoruz. Bu nüfus da belli yerleşim bölgelerde yoğunlaşmıştır. Bugün bizim merkezi yerler olarak gördüğümüz pek çok semt, eskiden köy ya da mesire yerleri olarak bilinmektedir.

Boğazın iki yakası arasında gidip gelmek bir meseledir. Karadan Tarabya'ya kadar bile doğru düzgün bir kara yolu yoktur. Ulaşım kayıklarla sağlanmaktadır. Sultan Abdülmecit'in annesi tarafından 1845'te yaptırılan Galata-Eminönü arasındaki köprüden geçmekse ücrete tabiidir. Müruriye denen bu ücret 1930 yılına kadar yayalardan alınır. Şirket-i Hayriye'nin 1851 yılında başlayan vapur seferlerinin ardından ulaşım bir nebze kolaylaşmaya başlar.

Fotoğrafın keşfedildiği yıllarda stüdyoların da çok dağınık olmadığını, sayılarının da buldukları yerleşim bölgelerinin önemine göre azalıp arttığını söyleyebiliriz. Bu önemden kastedilen elbette nüfus yoğunluğu ve fotoğrafa ilgi duyacak kitlenin varlığıdır.

Bu yüzden Osmanlı Dönemi'nde stüdyolarının yoğunlaştığı bölgeleri birkaç gruba ayırabiliriz.

1.1.1- BEYOĞLU

Osmanlı Dönemi'nde Beyoğlu'na Pera, Beyoğlu Caddesine de Grand Rue de Pera

(Büyük Pera Caddesi) denilmekteydi. Rumca "öte, ötesi" anlamına gelen Pera, elçiliklerin bulunduğu ve yabancıların yoğun bir şekilde yaşadığı kozmopolit bir yerdir. 19 yüzyılda Pera kültürel açıdan oldukça ileri bir durumdadır. İlk tiyatro ve opera binası 1839 yılında Galatasaray'da kurulan Fransız Tiyatrosu'dur. Halka açık olan bu tiyatrodaki pek çok operet ve müzikli oyunlar sahne alır. İkinci tiyatro binası da Bosko Tiyatrosu olarak 1841-1842 yıllarında kurulmuştur. Kurucusu olan İtalyan cambaz Bosko burayı daha sonra Mihail Naum adlı emprezaryoya satmıştır. Bazı önemli operalara temsillerine Abdülmecit ve Abdülaziz'in gittiği bu tiyatroya, İstanbul'un ileri gelenleri, diplomatları ve siyaset adamları da sık sık

giderler.¹⁰ Bunlardan başka, daha sonra yıkılarak yerine bugünkü Saint Antoine Kilisesi yapılan Concordia Tiyatrosunu da saymalıyız. Tiyatro ve gece kulübü olarak yapılan binada hem açık hava yazlık tiyatrosu hem de kapalı kışık tiyatro bulunmaktadır. Biraz ilerisinde ise Trocadero Tiyatrosu vardır.

Bu dönemde Beyoğlu'nda, Avrupa'daki gibi her türlü konfora sahip lüks oteller yükselmeye başlar. Bunlar arasında Hotel des Quatre Nations, Hotel de Byzance, Pera Palace, Odeon, Hotel d'Angleterre'i sayabiliriz. Kimisinde konser ve balo salonları bulunan bu Oteller, müşterileri için kentle ilgili resimli albümler hazırlamışlar ve kenti ziyarete gelen müşterileri için yabancı dil bilen rehberler bulundurmışlar, düzenledikleri balo ve konserlerle şehir hayatına ayrı bir canlılık getirmişlerdir.¹¹ Bu dönemde İstanbul'a gelen sanatçıların bazıları bu otellerde kalmış, bazıları elçilik bünyesinde yer almış, bazıları da Pera'da kiraladıkları evleri atölyeye dönüştürmüşlerdir.

Aynı zamanda İstanbul'un büyük bir liman kenti olduğu, Galata ve Tophane'de olan limanlarda büyük bir iş hacmi olduğu unutulmamalıdır. Avrupalı işadamlarının bürolarının da yer aldığı Galata Limanı'ndaki¹² bu hareketlilik elbette Pera'yı da etkilemektedir. Özellikle 1873 yılında Galata ile Pera Caddesi'ni bağlayan tünelin hizmete girmesiyle bu etki daha da artacaktır.

Pera aynı zamanda pastanelerin, büyük mağazaların, meyhanelerin, lokantaların, pavyonların, genelevlerin, tavernaların da yer aldığı büyük bir eğlence mekanıdır. Özdemir Kaptan bu eğlencelerin en üst düzeydekenden en alt düzeye kadar, tüm dönemlerde her yerini sardığını belirtir ve Beyoğlu'nu Beyoğlu yapan değerleri şöyle danlatır; "Beyoğlu'nun en önemli özelliği kozmopolit olmaksızın, bir diğer önemli özelliği de özgün olmaktır. Beyoğlu yabancı kültürlerin yansıdığı yalın ve yavan bir ayna olmamış, çeşitli kültürleri bir potada eritip, yok etmeyen, onların bağımsız varlıklarını sürdürmesine izin veren, ancak bunların tümünün üzerinde kendine özgü bir sentez yaratmasını bilen bir kent alanı olmuştur. Ve bu sentez anlaşılması zor, gizemli bir biçimde, kendini en beğenmiş yabancıları bile etkilemiş, onlara

¹⁰ Özdemir Kaptan, *Beyoğlu*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993 (3. baskı), s.165

¹¹ Germaner, a.g.e., s. 61

¹² F. H. A. Ubucini *1885'de Türkiye*, Türkçe: Ayda Düz, Tercüman, 1977, s.68

Doğu'nun Batı ile karşılaştığı, karıştığı, çarpıştığı bir noktada olduklarını, her zaman anlatmasını bilmiştir. Beyoğlu hiçbir zaman kişiliksiz bir koloni limanı haline gelmemiştir."¹³

BEYOĞLU STÜDYOLARI

Tüm yukarıda bahsedilen nedenlerden ötürü Beyoğlu fotoğraf stüdyoları için de ideal bir mekan olmuştur. Gerekli nüfus yoğunluğuna sahiptir. Üstelik bu kalabalık nüfus, elçilik görevlileri, tüccarlar, gezgin sanatçılar, Levantenler gibi fotoğraf çektirecek geliri ve ilgisi olan kişilerden oluşmaktadır. Burada ilk açılan Müslüman fotoğraf hane ise Ferit İbrahim'e aittir. İlk stüdyosunu 1914 yılında Sirkeci, Büyük Postane karşısında açan İbrahim, 1919 yılında Beyoğlu'na taşındığında burada pek çok gayrimüslimin çalıştırdığı önemli stüdyoların arasında ilk Müslüman olarak yer aldı.

Bilindiği gibi ilk stüdyo Ferit İbrahim'den yaklaşık 60 yıl önce açılan ve Osmanlı tebaasından, Rum asıllı Vasilaki Kargopulo'ya ait stüdyodur. 1850 yılında açılan bu stüdyonun ardından daha pek çok stüdyo varlık gösterecektir. Burada sadece bunların isim listesi ve biliniyorsa açılış yılları verilmekle yetinilecektir. Bazı stüdyolar birkaç kez taşınarak stüdyolarının yerlerini değiştirmiştir. Ya da Başka bir semtte başladıkları çalışmalarına, Beyoğlu'nda ilave bir şube açarak devam etmişlerdir. Bu durumda Beyoğlu'na geçtikleri tarih verilecektir. İsimleri aynı zamanda diğer semtlerde, orada faaliyet gösterdikleri yıllar belirtilerek yazılacaktır. Bazı stüdyolar hakkında ise Yıllıklarda geçen isimlerden yahut günümüze ulaşan sınırlı sayıda fotoğrafın dışında her hangi bir bilgiye rastlanmamışsa da burada isimleri verilecektir. Elbette ki zamanla araştırmalar arttıkça bu listeye ilaveler olacağı şüphesizdir. Bulunmasını kolaylaştırmak amacıyla alfabetik sıraya göre listelenmiştir.

Abdullah Biraderler 1858 Pera

Abel (yaklaşık) 1909 Pera

A. Edelstein (yaklaşık) 1892 Galata

¹³ Özdemir Kaptan, a.g.e., s.121

* Osmanlı Dönemi'ne ait stüdyolara hakkında detaylı bilgiler; Bahattin Öztunçay'ın *Dersaadetin Fotoğrafçıları* adlı kitabından ve Gülderen Bölük'ün *İstanbul'un 100 Fotoğrafçısı* adlı kitabından edinilebilir.

Ahmet Vehbi (yaklaşık) 1905 Karaköy

Apik Kalpakçioğlu (yaklaşık) 1893 Pera

Aşil Samancı (Foto Apollon) (yaklaşık) 1900 Pera

Arthur Fruchtermann 1869 (aynı zamanda Mahmutpaşa'da da faaliyet göstermiş.)

Barry Saboungi (Philippe G.) (yaklaşık) 1913 Pera

Bogos Tarkulyan 1886 Pera (Daha evvel yaklaşık 1882 yılında Pangaltı)

C. Assimacopoulos (yaklaşık) 1913 Pera

Constantin Coritsopoulos (yaklaşık) 1909 Karaköy

Constantin Joseph Fettel & Paul Vuccino (yaklaşık) 1868 Pera

Constantin Sofiano (yaklaşık) 1889 Pera

Çobanyan Biraderler (yaklaşık) 1887

Der Hosrofian (Foto Roman) (yaklaşık) 1915

Dicran Sarian (yaklaşık) 1921

Dimitri Mihailides (yaklaşık) 1870

D. Joseph (yaklaşık) 1903

E. A. Carletti

Edmund Caruana

Edmond Muratti (yaklaşık) 1921

Edvar Kasparyan

E. Goldenfan (yaklaşık) 1913

Ferit İbrahim 1919

F.Dusap ve Ortakları 1879

Foto Amerika

Foto Femina

Foto Française (Jean Weinberg) (yaklaşık) 1921

Foto İstanbul

Foto Güneş : Karaköy

Foto Luxe

Foto Malta

Foto Sport (yaklaşık) 1921

G. Pabuyan (Foto Nadir) (yaklaşık) 1898

Guillaume Berggren 1880 (Daha önce Büyükdere'de faaliyete başlar.)

Gülmez Biraderler (yaklaşık) 1888

Grégoire Derarséne (Foto Parnasse) (yaklaşık) 1898

G. V. Sapienza (yaklaşık) 1915

Henri Philippidi 1900 Karaköy

J. Yannios (yaklaşık) 1903

Joseph Boulman, (yaklaşık) 1889

Jules Derain (yaklaşık) 1859

K. Baltassaroff

K. Kourken (Kurken) ve Chacarian (Kasaryan) (yaklaşık) 1895

Leon Hazarossian (yaklaşık) 1909

Meteos Papazyan (yaklaşık) 1880 (Daha önce1860 Beyazıt)

Mıgırdıç Çobanyan (yaklaşık) 1887

Mihran İramian (yaklaşık) 1891

M. Misrachi, (yaklaşık) 1885 Pera

M. Mitaraki ve C.G. Sofiano (yaklaşık) 1895

Nicholas Andriomenos 1895 (Daha önce 1879 yılında Beyazıt)

Nichan Tatarian (yaklaşık) 1913

N. Triphonidis (yaklaşık) 1903

Pascal Sabah (Sebah Joaillier) 1857

Paul Vuccino (yaklaşık) 1870 (Fettel'le ortak olmadan önce tek başına çalışmıştır)

P. Théophilidis (yaklaşık) 1909

Puzant Kurkdjian (yaklaşık) 1913

Rafael Nazaret (yaklaşık) 1850

Rober Karakaşyan (yaklaşık) 1870

S. Gheorghos (yaklaşık) 1895

S. Goldenfan, (yaklaşık) 1889

Simon (yaklaşık) 1909

Sirak Bolian (yaklaşık) 1913

Süleyman Süreyya Bükey 1924

Tancredi Dumas (yaklaşık) 1867

Theodor Bilbilidis (yaklaşık) 1895

Yeni Dünya Fotoğrafhanesi

Yervant Hamamlıan (Photo London) (yaklaşık) 1921

Vasilaki Kargopulo 1850

SİRKECİ - EMİNÖNÜ - BEYAZIT - MAHMUTPAŞA

Beyoğlu'ndan sonra stüdyoların en çok görüldüğü yerlerden biride tarihi Yarımada'da yer alan Sirkeci, Eminönü, Beyazıt ve Mahmutpaşa'dır. Bu da oldukça anlaşılabilir. Çünkü, çarşıları, hükümet binaları ve tarihi eserleriyle buralar hem hareketli, hem de görülmeye değer yerlerdir.

F. H. A. Ubucini 1855'de Türkiye (La Turquie actuelle) adlı kitabında o bölgenin önemini çok güzel özetler "Paşa Kapısı (Babıali) İstanbul'un en güzel mahallelerinden biridir. Sokaklar geniş ve düzgündür (...) Burası aynı zamanda şehrin tarihi anıtlar bakımından en zengin kısmıdır. İki mil karelik bir alanın içinde İstanbul'un görülmeye değer zenginliklerinin çoğunu bulursunuz. Saray, Babıali, Ayasofya, sultan Ahmet Camii, Hipodrom ve oradaki antik kalıntılar, bin sütunlu sarnıç ve çarşılar." Gerçekten Mısır Çarşısı ve Kapalıçarşı egzotik özellikleriyle şimdi olduğu gibi eskiden de özellikle yabancıların ilgisini çeken yerlerden olmuştur. Ayrıca sanatçının saydığı yerlerin dışında Süleymaniye Camii ve Külliyesi, Caferağa Medresesi, Firuzâğa Camii, türbe ve hamamlar da ilk akla gelenler arasındadır.

Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetildiği bu Tarihi Yarımada'nın içinde yer alan bu değerler İstanbul'a gelen turistlerin ilk gezdikleri yerlerdendir.

Ayrıca, Alman mimar ve mühendis A.Jasmund tarafından yapılan ve 1890'da hizmete açılan Sirkeci Garı buraya yeni bir canlılık getirir. 1883 yılında Paris'ten İstanbul'a hareket eden Orient Express garın inşası bitene kadar aktarmalı olarak gelir. Bu tarihten sonra doğrudan doğruya, Doğu ile Batı'nın birleştiği bu gara gelmeye başlar. Oldukça lüks bir şekilde döşenmiş olan Orient Express'in seçkin yolcusu İstanbul'un güzelliğini ilk olarak bu yerde tadar.

1.1.2- SİRKECİ - EMİNÖNÜ - BEYAZIT- MAHMUTPAŞA STÜDYOLARI

Ali Hurşit PTT (yaklaşık) 1921 Eminönü

Alkibiades Nikolaidis (yaklaşık) 1895 (Photography Stamboul) Babıali

Antuan Zilpoşyan (yaklaşık) 1860 Beyazıt

Arthur Fruchtermann 1869 Beyoğlu

A. Stelianides okçular başı (yaklaşık) 1921

Bahattin Bediz 1910 Babıali

Cheonem (yaklaşık) 1901 Beyazıt

Ferit İbrahim (yaklaşık) 1921 Eminönü

F. Mourad (yaklaşık) 1902 (1903 yıllığında F. Mirat olarak geçiyor) Babıali

Foto Altay (yaklaşık) 1920

Foto Şehbal

Garabed Amirayan Beyazıt

Garabed Bağdasaryan (yaklaşık) 1858

G. Mavraki (yaklaşık) 1903 Beyazıt

jean alevridis (Foto Zafer) (yaklaşık) 1915

Jean Xanthopoulos (yaklaşık) 1868 Mahmutpaşa

K. Amiraian (yaklaşık) 1903 Beyazıt

K. Mozyan (yaklaşık)1870 Mahmutpaşa

Kostaki Vafiadis (yaklaşık) 1902 Eminönü

M. Arslan (yaklaşık) 1905 Babıali

Mehmet Fazlı (yaklaşık) 1921 Sirkeci

Meteos Papazyan (yaklaşık) 1860 Beyazıt

M. Ferdinand (yaklaşık) 1905 Babıali

N. Meraklı yaklaşık 1892 (Kleanti Meraklı)

Theodore Vafiadis 1890 Sirkeci

Pandeli Miltiadis (yaklaşık) 1921 Babıali

Papadopoulos & Théophilidis manukoğlu han 1903

Stefo Machanovitch (yaklaşık) 1913 Babıali

Turan Fotoğrafhanesi 1917 Babıali

Yeraltı fotoğrafhanesi 1920 (Arif Hikmet Koyunoğlu)

1.1.3- KADIKÖY

Fotoğraf stüdyolarının yoğunlaştığı bir diğer merkez de Kadıköy'dür. Eskiden Boğaziçi'ndeki pek çok yer gibi Kadıköy de bugünkü gibi bir yer değil, daha ziyade sayfiye bölgesi olan Anadolu yakasındaki bir köy niteliğindedir. Üsküdar'ın bir sancağı olan Kadıköy 1851 yılında kurulan Şirket-i Hayriye vapurlarının düzenli seferleri sayesinde hareketlilik kazanır. Özellikle yaz aylarında Avrupa yakasında bulunan nüfusun büyük çoğunluğu mesirelere yerlerine, ayazmalara gitmek için artık vapurları tercih etmeye başlamıştır.

Yine de Kadıköy, sanat hareketleri ve fotoğrafçılık çalışmaları göz önüne alındığında Beyoğlu'nun yaklaşık kırk yıl gerisinde kalmıştır. İlk tiyatrosuna kavuşmak için 1900'lerin başını beklemek zorundadır. Şimdiki Reks Sinemasının yerinde kurulmuş olan Apollon Tiyatrosu'nda Darülbedayi oyuncularını da oyunlar sahneler. Süreyya İlmen tarafından yaptırılan Süreyya Opereti Binası ise 6 Mart 1927 gibi geç bir tarihte açılacaktır.

Fotoğraf stüdyolarının açılması da bu tarihlerle paralellik gösterir . Hiç bir zaman Beyoğlu Stüdyolarının sayısına ulaşamasa da Servanis ve Luxe gibi çok başarılı stüdyolar çıkarmıştır.

1.1.3- KADIKÖY STÜDYOLARI

Foto Luxe

Rafael Kendemyan 1892

Servanis (Theodore Servanis) (yaklaşık) 1903 yıllığı

Foto Venüs : (H. İzmirliyan)

1.1.4- ÜSKÜDAR

Üsküdar Osmanlı Dönemi'nde Asya yakasındaki önemli yerleşimlerinden biridir. Fransız yazar Gerard de Nerval *Muhteşem İstanbul* adlı eserinde 19. yüzyılın ortasında tanık olduğu Üsküdar'la ilgili şunları söyler; "Üsküdar Avrupa yakasında bulunan ve biraz kozmopolit olan İstanbul'a göre çok daha Müslüman bir şehirdir. Bu şehirde eski Türk ananesi devam ediyor. Tanzimat'ın getirdiği giyim tarzı burada yok. Herkes beyaz veya yeşil sarıkla dolaşiyor. (...)Evlerin, çeşmelerin ve camilerin inşa tarzı da daha eski. İstanbul'da binaları sağlamlaştırmak için tatbik edilen yenilikler, taş yollar, kaldırımlar, fenerler, atlı arabalar, burada tehlikeli yenilikler olarak görülüyor."¹⁴

Yazarın İstanbul yakasına göre daha geleneksel ve dindar bulduğu Üsküdar gerçektende pek çok cami ve türbesiyle bu görüşü doğrular. Bunlar arasında Mimar Sinan'ın eserlerinden biri olan Eski Valide Cami ve Şemsi Paşa Camii başta olmak üzere, Mihrimah Sultan Cami, Rumi Mehmet Paşa Cami, Selimiye Cami, Ağa Cami, Ahmediye Cami, Ayazma Cami, Çinili Cami, Yeni Valide Camii gibi camiler önemlileridir. Daha pek çok caminin yer aldığı Üsküdar'da bolca türbe, çeşme ve hamam da bulunmaktadır. 1800'de Üçüncü Selim tarafından ahşap olarak yaptırılan Selimiye Kışlası'nın yanması üzerine Abdülmecit tarafından 1842-1850 yılları

¹⁴ Gerard de Nerval *Muhteşem İstanbul*, Türkçesi: Refik Özdek, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1974

arasında yerine bugünkü kışla inşa edilir. Kırım Savaşı'nda burası askeri hastane olarak kullanılır. Florence Nightingale buraya yaralı askerlere bakmak için gelmiştir.

Çamlıca tepesi gibi bir yerden bakıldığında görünen boğaz manzarası ve panorama özellikle yabancıları büyülemiştir. İlçenin en güzel tarihi eserlerinden olan Kız Kulesi ise yurda gelen Carlo Bassoli, L. de Broctorff gibi Oryantalist ressamların konuları arasına girer.¹⁵

Müslüman ağırlıklı bir nüfusa sahip olan Üsküdar'da açılan stüdyolar ise şunlardır;

A.T. Sedefciyan : Üsküdar

Foto M. İrfan

Foto Mufahham

G. Amira

Photographie Çamlıca

Resne Fotoğrafhanesi (Şubesi)

Rus Fotoğrafhanesi Üsküdar

¹⁵ Semra Germaner, s.249

1.2- İSTANBUL'DA FOTOĞRAF MALZEMESİ SATAN FİRMALAR

Fotoğraf malzemelerini ilk olarak hangi müessese satmıştır diye soracak olursak, ilk fotoğraf stüdyoları diye cevaplamak yanlış olmayacaktır. Bu stüdyolara ait basında yer alan ilanlar, günümüze kadar ulaşan efemerik malzemeler bize bu konuda açık bilgiler verir.

1842 yılındaki Ceride-i Havadis gazetesinde çıkan haberde Louis-Jacques-Mandé Daguerre'in öğrencisi olan Mösyö Kompa'nın Beyoğlu'nda Belvü dedikleri yerde açmış olduğu stüdyosundaki fotoğraf çekimlerinden, satışa sunduğu İstanbul görüntülerinden söz eder. Ayrıca isteyenlere fotoğraf malzemeleri sattığını da belirtir.¹⁶ Şu halde Kompa fotoğraf malzemeleri satan ilk isim olarak görünmektedir.

1850'li yıllarda Abdullah Biraderler'e ait bir dagereotip etiketinde, stüdyosunda manzara ve kostüm fotolarının yanı sıra fotoğraf aletlerinin de satışını yaptığı yazar.¹⁷

1872 yılında İsmail İpekçi'nin kurmuş olduğu Selanik Bonmarşesi ciddi olarak ithal yapan ilk firmadır. Firmaya daha sonra katılan İsmail İpekçi'nin yeğenleri Cevdet ve Tahir İpekçi çalışmalara devam ederler. 1926 yılında Cevdet İpekçi'nin oğlu Mehmet İpekçi'de firmaya katılır ancak 1928 yılında kendi adıyla bir mağaza açar. Firma Cevdet ve Tahir İpekçi tarafından 1935 yılına kadar sürdürülür.¹⁸ Firmanın bastırılmış olduğu ürün katalogları ise, hem kalitesi hem de detaylar açısından çok önemlidir.

1890 yılından itibaren fotoğraf çalışmalarına başlayan Theodore Vafiadis 1896 yılına ait ticaret yıllığında Sirkeci Garı'nın yakınında 1 numaralı yerde karşımıza çıkar ve kendisini farklı fotoğraf proseslerinin büyük atölyesi olarak tanıtır. Farklı büyüklükteki ve çeşitteki kağıtların üzerine, kumaşların üzerine, tahtanın üzerine, renkli suluboya ve farklı foto minyatürle, renklendirilmiş agrandismanlar yaptığını, çok güzel mobilya ve fon koleksiyonları bulunduğunu yazdıktan sonra zinkografi prosesleri için özel atölyeler başlığı altında bronz, bakır, çinko üstüne ototipi klişeler, taş üstüne transport edilmek için fotolitografiler, portreli isimli ve adresli kartvizitler, mönüler, vinyetler, davet biletleri bastıklarını da belirtirler.

¹⁶ Orhan Koloğlu, *Basınımda Resim ve Fotoğrafın Başlaması*, Engin Yayınlar, İstanbul,1992, s.7

¹⁷ Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, Aygaz, İstanbul, İkinci basım, 2006, s.182

¹⁸ Seyit Ali Ak, *Fotoğrafın İzinde Kırk Yıl*, İstanbul, Fotoğrafevi,2004, s.39

1902 yılında Hanımlara Mahsus Gazete'ye verdiği ilandan ise, Sirkeci'deki fotoğrafhanesini muhafaza etmekle beraber, Bahçekapı'da şekerçi Hacı Bekir Efendi'nin sırasında 8 numaralı yerde bir mağaza daha açtığını yazar. Burada da Amerika'nın Kron fabrikasıyla İngiltere ile Fransa'dan en son çıkmış fotoğraf makineleri sattığını belirtir. 1905 yılına ait yıllıklarda Vafiadis aynı adreste tekrar karşımıza çıkar. Ancak Firmasının ismini Türkiye Mağazası olarak belirttikten sonra kendi ismini yazar. Önceki ilanına ilave olarak konuşan makine üretimi yaptığını ve taş plak sattığını belirtir. Yine aynı yıllıkta Korona Mağazası (Bahçe Kapı No:8) adlı ikinci bir dükkanda P.D. Békés ile ortak görünürler. Burada Kodak film ve plakları, Agfa plakları, kimyasal ürünler, elektrikli ziller, gramofon ve taş plaklar satarlar.

1891 ve sonraki ticaret yıllıklarında Karakaş Biraderler'in (Büyük Pera Caddesi Kule Kapı No: 675-677) fotoğraf malzemeleri sattığını gösteren ilanlara rastlıyoruz. İmparatorluk Denizcilik Okulu'nun ve Askeri Okul'un kurucuları diye belirtilen bu ilanlarda; garantili saf kimyasal ürünler, fotoğraf malzemeleri ve aletleri büyük deposu diye yazar. Ilford ürünleri ve plaklarının Türkiye'deki tek temsilcisi olduğunu belirten Karakaş biraderler "Lümiyer ve Oğulları"na ait kağıtlarında satıcısıdır. Aynı firmaya ait 1893 yıllığında ise çok hızlı Apollo plaklarının ve Dr.Van Monchowen plaklarının tekeli olduğunu belirtir. Türkiye'deki Kodak'ın peliküllü yeni el makinesi (60 pozdan 100 poza kadar) bunun yanı sıra platinli gümüş bromür, jelatin alaşımli, sitratlı albümin kağıtlar, karton dekupeler, büyük markaların objektifleri, küvetler, zeytinyağı sürülmüş fonlar ve kumaş fonlar, sıcak düzleştirici presler karanlık oda için her türlü gerekli aksesuar ve ürünler firma tarafından satılmaktadır.

1893 yılına ait aynı yıllıkta Apik Kalpakçioğlu (Büyük Pera Caddesi Kule Kapı No: 568) adlı firmaya da rastlarız. Verdikleri ilanda fotoğraf ürünlerinin büyük deposu olduğunu belirten firma, amatörler kiralık laboratuvar verdiklerini de yazarlar ki bu çok önemli bir noktadır. Çünkü bu bilgiden anlıyoruz ki 1893 yılında laboratuvar kiralayacak kadar sayıda amatör kitle oluşmuş demektir. İlanda aynı zamanda Lumier'in gümüş-bromür jelatinli kuru plakları, karanlık oda malzemeleri, saf kimyasal ürünleri sattıklarını da belirtirler. 1894 yıllığında da karşımıza çıkan Kalpakçioğlu'nun ismi 1895 ve sonrasında geçmez.

Yaklaşık **1895** yılında Babıali, Mısırlıoğlu Han'da bir stüdyo çalıştırmaya başlayan Alkibiades Nikolaidis, aynı zaman da fotoğraf malzemeleri satmakta ve isteyene de fotoğraf dersleri vereceğini belirtmektedir.

1900 Yılında ticaret hayatına başlayan H. Bakes ve Şeriki, 1909 yılında basılmış Teshil-i Fotoğrafya adlı kitaba verdikleri ilanda Sirkeci Tramvay yolu 7 numaralı yerde faaliyette bulduklarını belirtirler. Ancak şirketin 1930 yılında kendi bastırdıkları katalogun takdim yazısında ise 30 yıldan beri faaliyet gösterdiklerini belirttikten sonra adres olarak Hamidiye cad. No:36 Sirkeci İstanbul adresini belirtirler.

(Bu adres 1930 yılında bastırdıkları katalogda geçen adrestir. Aynı katalogun takdim yazısında 30 yıldan beri faaliyet gösterdiklerini belirtirler)

1905 yılına ait ticaret yıllığında adı geçen V. Agemian (V.Acemyan) ve ortağının Fotoğraf-Elektrik Genel Deposu adı altında Tünel Pasajı'nda 14 numaralı yerde, Westendorp & Wehner kuru plaklarının ve Wellington film ve kağıtlarının depozitolu temsilcisi olduğunu belirtir.

*Ticaret yıllıklarında sadece fotoğrafçılar başlığı altında gördüğümüz Bahaettin Bediz'in fotoğraf malzemeleri de sattığını biliyoruz. Bu konuyla ilgili reklamları değişik dergi ve gazetelere vererek duyurmuştur.

1913 yılı İcdihâd dergisine verdiği ilanda en iyi kalite plaklar ve kimyevî maddeler sattığını ve Agfa Şirketinin temsilcisi olduğunu belirtir. Ayrıca Bediz taşradan gelecek fotoğraf siparişlerinin de karşılanacağını bildirir.¹⁹ 1945 yılında Foto Dergisi'nde kendisiyle yapılan söyleşinin bir bölümünde de bu konuya da değinerek "Avrupa'dan doğrudan doğruya toptan mal getiriyor, fotoğrafhanelere ve günden güne sayısı artan heveskarlara satıyordum" diye belirtir.²⁰

1913 yılına ait ticaret yıllığında yer alan Fotoğraf malzemesi satan dükkanlar ve adresleri; liste halinde bir başlık altında verilmiştir. Bunlar,

*Karakaş Biraderler (Pera Caddesi, 474, şube aynı cadde 398)

¹⁹ Gülderen Bölük, *Foto Bellek*, Fotoğraf Dergisi, Sayı:90, s.90

²⁰ Seyit Ali Ak, *Girit'ten İstanbul'a Bahaettin Rahmi Bediz*, İletişim yayınları, 2004, İstanbul, s. 125

*Gülmez Biraderler (Kabristan Caddesi No: 10)

* Abro Şadan (Mahmudiye Caddesi No: 28)

*Theodore Servanis (Mertebany Caddesi No: 23)

1914 yılında ise 1913 yılındakilere ilave olarak A. Diradour'un ismine rastlarız. (Arabacılar Caddesi No:21)

1915 yılında yine aynı isimler karşımıza çıkar. Ancak Gülmez biraderlerin ismi, Osmanlı Döneminde iz bırakan fotoğrafçılardan Achille Samandji ile birlikte geçer. Aynı adreste ortak bir çalışma içine girdiklerini anlıyoruz.

1921 yıllığında isimlerde bir artış görülür. İsimler şöyledir;

* Alexander Hinchuk Co. Inc Abid Han 13, 14 G

* G. Aura ve M.Kaloumenos (Pera Caddesi No: 394)

Daha sonra ortaklar yollarına ayrı ayrı devam ederler. M. Kaloumenos, Lümiyer İsmiyle Tünel meydanında 519 numaralı yerde işletmesini sürdürecektir. G. Aura ise Foto Sport olarak Beyoğlu İstiklal Cad. no: 316 Zeiss İkon ve mimosa fotoğraf kağıtlarının ve Eisenberger fotoğraf camlarının satışlarını yapacaktır.

*Karakaş Biraderler (Pera Caddesi No: 398)

*Kodak Egypt Ltd. (Tünel Meydanı No: 1-3)

*Ermas Mastoraki (Eminönü MeydanıNo: 20)

*N. Mastoraki (Balık Pazarı No: 68)

*Lazare Metalidis (Pera caddesi No: 474)

*Photo-Sport (Pera Caddesi No: 394)

*Achille Samancı ve Gülmez Biraderler (Kabristan Sokak No: 10)

*T. Servanis (martebany Caddesi No: 23)

*S. Weinberg (Pera caddesi 469)

1924 yılında ise Süleyman Süreyya Bükey Eminönü Çiçek Pazarı'nda bir yer açar. Hem Gevaert'in hem de Welta körüklü Fotoğraf Makinelerinin Türkiye temsilciliğini yapar.

Bundan sonrakilerin kuruluş tarihleri net bilinemediği için isim sırasına göre yazılmıştır.

* Foto J. İskender (İstiklal cad. No: 124 Sümer Sineması yanında, Beyoğlu)

* Foto Nur (Yeni postane karşısı, Mimar Vedat Sok. no:14 İst.)

* Foto Sadi (Tramvay cad. no:62 Beşiktaş-İst -Dufay film satış yeri-)

* Foto Tan (Hamidiye cad. No:10 Sirkeci)

* H. Marker (Tünel Karşısı, no:18/1 Beyoğlu)

* Kopernik Haçaduryan

* Sahibinin Sesi (-Garabet İstimaracıyan- Muvakıthane cad. Kadıköy)

* Şafak Fotoğraf Stüdyosu (Beyoğlu İstiklal Caddesi, Konak Oteli Karşısı, Sabuncakıs binasında)

1.3- STÜDYOLARIN GENEL YAPISI

Fotoğraf stüdyoları ilk açıldığı dönemlerden başlayarak uzun yıllar, son derece modern donanımlı ve lüks müesseseler olmuşlardır. Stüdyoların dekor, aksesuar ve teknik donanımları tamamen yurt dışından temin edilmektedir. Oldukça pahalıya mal olan bu işletmelerde çalışan insan sayısının 20'leri bulduğu düşünülürse çokta küçük olmadıkları anlaşılır.

Aslında daha çok değerlendirmeye aldığımız stüdyolar 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başındakilerdir. Fazla bilgiye sahip olamadığımız evvelkilerin, çok daha lüks olduğuna şüphe yoktur. Sadece günümüze kadar gelen fotoğrafların dahi incelenmesi bize kullanılan mobilyalar arasındaki farkı göstermesi açısından bile yeterlidir. Piyano da dahil olmak üzere pek çok ağır mobilyanın kullanıldığı ilk stüdyolar, teknik ve sosyal gelişmelerin sonucunda, fotoğraf akışının hızlanmasıyla bu ağır mobilyaları bir kenara bırakıp, değişimi kolaylaştıran, hareket kabiliyeti veren hafif mobilyalara dönmüşlerdir. Yine de, fotoğraflara yansıyan mobilyalar ve çatı katı da dahil olmak üzere bir kaç katlı binalar oldukları dışında çok fazla malumata sahip değiliz.

İlk Müslüman fotoğrafhanemiz Bahattin Bediz'in yanında çalışmış olan Rıza Bey'in anılarından Resne Fotoğrafhanesi hakkında detaylar elde ederiz.

"Kurduğu atölye bugün bile parmakla gösterilecek kadar teşkilatlı, geniş, üç katlı bir binaydı. Birinci katta karanlık odalar, ikinci katta atölye, müdüriyet, bekleme salonu ve çalışılacak yerler, üçüncü katta ise resimlerin karton üzerine yapıştırılması için büyük teşkilatlı odalar vardı. (...) O zamanlar atölyeler binaların en üst katında veya bahçede bugünkü seralar şeklinde yapılır ve siyah, açık renk perdelerle donanırdı.(...) Gaz lambası kutuların içinde karanlık odada ışık kaynağı olarak kullanılırdı. Kapak açılır kapanır, resimler lambaya tutulurdu. Agrandisman yapmak için bir ayna pencere kenarına konur, aynadan da agrandizöre yansır ve kağıt pozlandırılırdı."²¹

Rıza Bey katlarda bulunan oda ve atölyeler hakkında da detaylı bilgiler verir. Birinci katta bulunan üç karanlık odadan tekinde kartların basıldığını, diğerlerinde ise filmlerin yıkandığını

²¹ Seyit Ali Ak, Girit'ten *İstanbul'a Bahattin Rahmi Bediz*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s.110

aktarır. İkinci kattaki bekleme salonlarından küçük olanı Bahattin Bey'in muhabbet edeceği, oturacağı değerli kişiler içindir. Bunlar arasında Sadrazam Tevfik Paşa, Ziya Gökalp, Abdülhak Hamit, Enver Paşa gibi isimleri sayabiliriz. Büyük salon ise çabuk gelip giden sıradan müşteriler içindir. Fotoğraflar ise yazıhane kısmında teslim edilir.

Bahattin Bediz'in öğrencilerinden olan Mustafa Neş'et Bey ve Behçet Bey'in Beyazıt Balmumcu Hanı'nda açtıkları Foto Turan adlı stüdyonun 78 basamakla çıkılan üst katı da diğerleri gibi camlarla kaplıdır. Çekim için gerekli olan günışığı yine perdelerle yönlendirilir. Karanlık odada yapılan kontak baskılar içinde gün ışığı kullanılır. Burada bulunan sürgülü pencerenin açılıp kapanmasıyla gerekli olan günışığı kağıt üzerine düşürülür.

Foto Turan 1932 yılında Çarşıkapı'ya taşındıklarında da iki katlı bir yer tutulur. Üst kat yine camekanla kaplıdır. Tavan yüksekliğinin altı metreyi bulduğu bu stüdyonun alt katında ise maroken koltuklarla döşenmiş son derece şık bir bekleme salonu ve vezne bulunur. Mustafa Neş'et Beyin oğlu Ayhan Üstündağ da o zamanlar fotoğrafın ne kadar saygın bir iş olduğundan bahseder. Mekanın güzelliği, eşyaların önemi kadar, çalışanlarında giyimlerinde son derece titiz olduklarını, kimsenin kravatsız çalışmadığını belirtir. Ayhan Bey çekimler hakkında da bilgi verir. Grup fotoğrafları genelde 24X36 cm veya 18X24 cm, gelin fotoğrafları da genelde 13X18 cm formatlarda çekilir. Burada Ermeni, Müslüman, Beyaz Rus olmak üzere on beş kişi çalışırlar.²²

Vafiyadis Fotoğrafhanesi de 1897 yılında Servet-i Fünun Dergisine verdikleri ilanda müşterilerinden gördüğü rağbet ve hüsn-ü teveccüh (sevgi ve takdir) sayesinde stüdyolarını Avrupa'dan getirttikleri yeni icat ve son sistem alet ve edevatla düzenlediklerini bildirirler.²³

Görüldüğü gibi stüdyolar açıldıkları dönem de göz önüne alınınca, genelde küçük işletmeler olmadığı söylenebilir. Ancak yine de daha mütevazı stüdyolar olduğu da bir gerçektir. Arif Hikmet Koyunoğlu'nun açtığı Yeraltı Fotoğrafhanesi ile Naciye Suman'ın açtığı Türk Hanımlar Fotoğrafhanesi'ni örnek verebiliriz. Koyunoğlu stüdyosunda bazen cam negatif alacak parası olmadığına müşteriyi kaçırmamak için makineye boş şasi takarak çekim yapar ve akşam üstü tekrar gelmesini, eğer fotoğraf güzel çıkmamışsa yeniden çekeceğini belirtir. Bu ilgiden hoşlanan müşteri akşam tekrar gelir. Gerçek fotoğraf da o zaman çekilir. Naciye Hanım da aynı zor durumda kaldığında çekim yapmış gibi müşteriden ücretini alır. O zamanlar küçük bir çocuk olan kızı Nedret Ekşigil'e

²² Gülderen Bölük, *Foto Turan*, Fotoğraf Dergisi, Sayı: 52, s. 100

²³ Gülderen Bölük, *Foto Bellek*, Fotoğraf Dergisi, Sayı: 92, s. 70

parayı vererek malzemecilere gönderir. Nedret Hanım sokak aralarından malzemeciye koşarken Nedret Hanım da stüdyoda müşteriye oylar. Naciye Hanımın yanında iki kişi çalışır. Birisi bir paşa kızı olan çocukluk arkadaşı ki müşterileri o karşılayıp ilgilenir. Diğeri de temizlik işleriyle ilgilenen kişidir. Yaralarından ötürü Kurtuluş Savaşı'na katılmayan eşi İsmail Hakkı'da bu dönemde karanlık odaya girerek Naciye Hanım'a yardım eder. Tabii orada olduğu kadın müşterilerden özellikle gizlenir. Nedret Hanım annesiyle ilgili anılarını anlatırken stüdyonun ilk açıldığı gün on kişinin geldiğini belirttiikten sonra, refah içinde yaşayacağımız günlerin ilkiydi, diye belirtir. Diğerlerine göre mütevazi sayılan bu stüdyonun kalabalık bir aileye refah bir hayat yaşatması önemlidir.

1.3.1 - STÜDYOLARIN EK GELİR KAYNAKLARI

Stüdyolarda yapılan işler sadece portre çekimlerinden ibaret değildir. Kendilerine ek gelir getirecek portre dışında çekimlerde yapmışlardır. Kabaca gruplandırılacak olursak ilk dönemlerde meslekler serisi, kıyafetler serisi, devlet adamları serisi, manzara ve tarihi eser fotoğrafları gösterilebilir. Daha sonraları meslekler, kıyafetler ve devlet adamları serisinin dışındaki çalışmalar devam eder. Bunun yanı sıra fotoğraflarını kartpostal ya da fotokartlar yoluyla çoğaltarak satışından ayrıca gelir elde eden stüdyolar okul, fabrika, düğün gibi sipariş üzerine dış çekimlere de gitmişlerdir. Portre çekimleri dışında gelir elde ettikleri çalışmaları gruplandırılacak olursak;

1.3.1.1 - MESLEKLER SERİSİ

Batı için Doğu, yıllarca merak konusu olur. Ulaşım şartlarının düzelmesi ve iletişimin belli ölçüde artmasıyla, bu merakı yaşayan pek çok yabancı Osmanlı topraklarına akın eder. Ülkelerine dönerken yanında götürecekleri pek çok anı objesinin yanında ilginç fotoğraflar da satın alırlar. Bunlardan bir tanesi de genellikle sokak satıcıların fotoğraflandığı meslekler serileridir. Pek çok stüdyo bu seriden fotoğraf üretip satmıştır. Sébah ve Joaillier, Abdullah Biraderler, Vasilaki (Basil) Kargopulo gibi başta gelen isimleri örnek verebiliriz.

1.3.1.2- KIYAFETLER SERİSİ

Osmanlı topraklarında yaşayan halkın giydiği son derece zengin ve özgün kıyafetler her zaman Batı'nın ilgisini çekmiştir. "II. Beyazid (1481-1512) dönemimde Enderun Mektebi'nde yetiştirilen Giovanni Antonio Menavino'nun 1514 yılında saraydan kaçıp ülkesine dönünce yazdığı *I Costumi et Vitâ de Turchi di Gio, Antonio Menavino Genovese de Vultri* adlı kitap ile Fransız kralının mabeyincisi

ve coğrafyacısı Nicolas de Nicolay'ın(1517-1583) *Les Quatre Premiers Livres des Navigations et Pérégrinations Orientales de Nicolas de Nicolay* adlı kitapları Türk kıyafetlerini ve hayatını Avrupalılara tanıtan önemli kaynaklar olmuştur."²⁴

Ayrıca 18. yüzyılda yayılan Turquerie modasının da etkisiyle Avrupa'da Osmanlı yaşantısına ve kıyafetlerine karşı yoğun bir ilgi başlamıştır. 1721'de Paris'e elçi olarak giden Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin ve 1842 yılında Sait Paşa'nın elçilik heyetleri Fransa'da büyük yankılar uyandırır. Türk Kıyafetleriyle resamlara poz vermek ve düzenlenen balolara Türk kıyafetleriyle katılmak dönemin modası olur.

18. yüzyılda Osmanlı topraklarına sayısız ressam gelir. Bir kısmı da elçilerin himayesinde gelerek, elçinin huzura kabulünü, Osmanlı kıyafetlerini, Boğazın güzelliklerini, önemli olayları resmederler.

İlk akla gelenlerden birisi de 18 yüzyılda elçi M. de Ferriol'ün himayesinde gelen Jean-Baptiste Van Mour 'dur. Sanatçı 1737 yılında ölene dek İstanbul'da yaşar. Neşeli yaradılışı ve iyi ahlakı sayesinde, bayramlar, balolar, oyunlar, yemekler ve kır gezilerinde herkes tarafından aranır. Onun atölyesi adeta zarif İstanbul sosyetesinin buluşma yeri gibidir. Elçiler, elçilik sekreterleri , saray erkanı, bilginler hep bu atölyede karşılaşırlar. Van Mour da genellikle onların, Doğu kostümleri içinde resimlerini yapar.²⁵

Malta Şövalyesi Antoine de Favray da İstanbul'a gelerek Fransız Sarayı'na yerleşir ve pek çok İstanbul manzarası resmeder. O dönemde elçi olan M. de Vergennes ve eşinin Türk kıyafetleri içinde resmini yapar. Ayrıca elçiliği ziyarete gelenlerin kostümlerini çizme fırsatı bulur.²⁶

Bunun dışında ülkeye gelerek Osmanlı kıyafetleri resmeden ressamlar arasında; Antoine Laurent Castellan, Louis François Fauvel, Baron de Gudenus, Armand-Charles Caraffe , Jean Baptiste Hilair, Manzoni, Gaetani Mercati, François Rivière, François Marie Rosset, Louis-François Cassas gibi isimleri sayabiliriz.²⁷

İstanbul'a gelen yabancıların, burada atölyesi olan resamlara Türk kıyafetleri içinde poz vererek, seyahati unutulmaz bir anıya dönüştürme arzusu o zamanlar oldukça yaygındır. Bunlar arasında 1717 yılında İngiliz elçisi olarak İstanbul'a gelen Edward Wortley Montagu'nun eşi Lady Montagu de vardır. Lady Montagu bir dostuna gönderdiği mektupta bu arzuyu şöyle dillendirir; "Beni Türk elbisesiyle görerseniz şaşarsınız. Ama yine de benim gibi sizde bu elbiselerin bana çok yakıştığını söylersiniz. Size

²⁴ Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul, Türkiye İş Bankası, 2002,s. 15

²⁵ Auguste Boppe, *18. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları*, Türkçesi: Nevin Yücel, İstanbul, Pera Turizm, 1998 s. 13

²⁶ Auguste Boppe, a.g.e., s. 53

²⁷ Auguste Boppe, a.g.e., s. 151-184

resim göndereceğim ama yine de kıyafetimi tarif edeyim." ²⁸ diyerek uzun uzun en ince detaylara kadar elbisesinden söz eder.

Tıpkı Montagu'nün en küçük detaylarına kadar anlattığı Doğu kostümlerini, resamlarda aynı titizlikle ince ince işleyerek gerçeğe en yakın olarak resmederler. İlanından sonra bu işi fotoğraf üstlenir. Stüdyolar Osmanlı topraklarında yaşayan her milletin kostümlü fotoğraflarını belgeleyen sayısız fotoğraf ortaya koyar. Bu fotoğraflar sadece yöresel ve etnik kıyafetleri gösteren yorumsuz belge ağırlıklı fotoğraflar olduğu gibi Doğu kıyafetleri içindeki modellerin Oryantalist tarzda kurgulanmış fotoğrafları da olabilmekteydiler.

Stüdyolar ayrıca bu arzuyu taşıyan müşterileri için zengin bir gardıroba sahiptiler. Sébah ve Joaillier, İsviçreli Ernest Mamboury'nin yıllarca çalışarak hazırladığı kent rehberine verdiği ilanda, stüdyoda fotoğraftan büyüterek yağlıboya, pastel ve suluboya artistik portre yapıldığını ayrıca atölyede poz verenler için Doğu kostümleri olduğunu yazar. ²⁹ Ayrıca Pascal Sébah'ın hazırladığı *Les Costumes Populaires de la Turquie* adlı eserde, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan halklara ait olan ve 1873 Viyana Sergisi'nde yer alacak kıyafetlerin fotoğrafları yer almaktadır.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Türk kadını gösteren bir örnek



Gülderen Bölük koleksiyonu

Osmanlı Dönemi Türk kadını gösteren bu örnek de diğeri gibi kartpostal olarak yeniden üretilmiştir

²⁸ Lady Montagu, *Türkiye Mektupları*, Türkçesi: Aysel Kurutluoğlu, İstanbul, Tercüman, s.51

²⁹ Germaner, a.g.e., s.291

Osmanlı Dönemi'nin iz bırakan stüdyolarından Constantin Joseph Fettel de 1888 yılı ticaret yıllığına verdiği ilanda, stüdyosunda Oryantal kostümler koleksiyonu bulunduğunu belirtmektedir. Kastedilen Doğu kostümleriyle çekilmiş insanların fotoğrafları olabileceği gibi bu kıyafetlerin kendisinin var olduğu ve isteyen bunları giyerek fotoğraf çektirmesi de olabilir.³⁰

Diğer ünlü stüdyolarımızdan Abdullah Biraderler ve Kargopulo da kıyafet serileri hazırlayarak manzara fotoğraflarının yanında satışa sunmuşlardır.

1.3.1.3- HANEDAN VE DEVLET ADAMLARI SERİSİ

Bu konudaki ilk çalışmaları Abdullah Biraderler yapmıştır. Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları* adlı değerli çalışmasında bu konuyla ilgili önemli bilgiler verir. 18 Aralık 1862 Tarihli Tercüman-ı Ahval gazetesinde çıkan ilana dayandırarak verdiği bilgilerden, Abdullah Biraderler'in, Young Albümü'nden reproduksiyon olarak çoğalttıkları Osmanlı sultanları ve bazı devlet bakanlarının fotoğraflarını satışa sunduklarını belirtir. Bu reproduksiyonların dışında başta Sultan Abdülaziz olmak üzere hanedan üyelerinin, askeri şahsiyetlerin, Abdülaziz kabinesinden pek çok ünlü üyenin ve devlet adamlarının da fotoğraf serilerini hazırlamıştır.³¹

Hanedan dizisi ve devlet adamlarına ait portreler çeken diğer bir sanatçı da Vasilaki Kargopulo'dur. Abdullah Biraderler'in elinden alınan Saray Fotoğrafçılığı 1879 yılında kendisine verilir. Bu andan itibaren de hanedan üyeleri ve devlet adamlarının fotoğrafını Kargopulo çekecektir.³²

Her iki sanatçının çekmiş olduğu bu seri fotoğrafları ise İstanbul'un diğer stüdyolarından Mateos Papazyan ve Karakaş Kardeşler de korsan olarak çoğaltıp satmışlardır.³³

1.3.1.4- DIŞ ÇEKİMLER

İlk zamanlardan itibaren hemen hemen her stüdyo portre fotoğraflarına ilave olarak dış çekimlere de giderler. Manzara, kent yaşantısı, mimari ve tarihi eserlerle ilgili fotoğrafları çekerek satışa sunarlar. Bu fotoğrafların üzerinde genellikle kimin çektiği, neresi olduğu, varsa seri numarası gibi bilgi verici

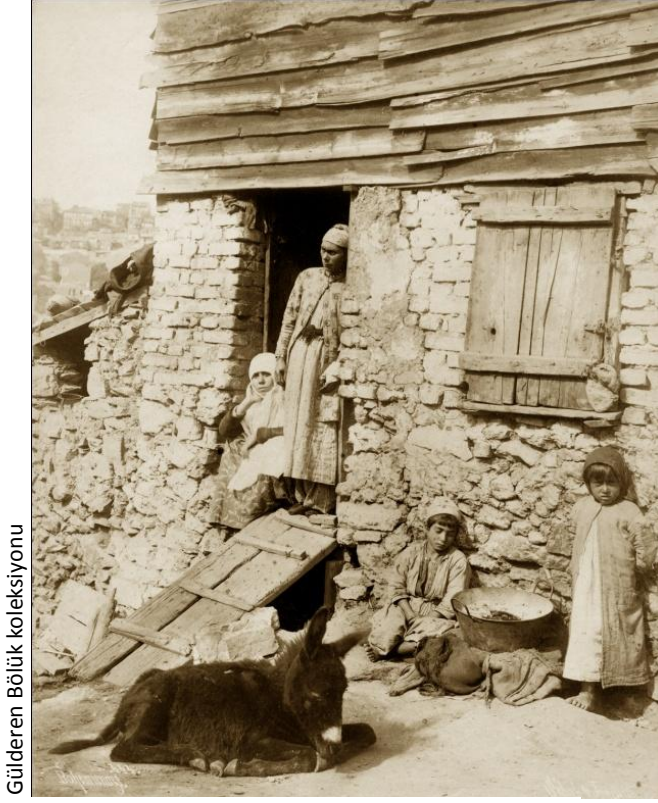
³⁰ Annuaire Oriental Commerce, 1888

³¹ Bahattin Öztuncay *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, İstanbul, Aygaz, 2. Basım 2006, s.190

³² Öztuncay, a.g.e. s.239

³³ Öztuncay, a.g.e. s.323

açıklamalar bulunur. Stereoskop ve panoramik olarak da hazırlanmış olan bu fotoğraflar daha ziyade yaklaşık 20X30 cm'lik albümin baskılar olarak üretilmişlerdir.



Günderen Bölük koleksiyonu

Sébah&Joallier'e ait, kent yaşantısına dair bir albümin baskı

Bunun yanı sıra okul, fabrika gibi mekanlarda da çekimler yaparlar. Aynı açıklamalar çoğunlukla bunlarda da yer alır. 20. yüzyılda düğün gibi önemli günlerde sipariş üzerine çekimlere giden stüdyoların sayısı da oldukça fazladır.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Resne Fotoğrafhanesi tarafından çekilen bu fotoğrafta, darüleytam öğrencileri ve müdürü görülmektedir

1.3.1.5- KARTPOSTALLAR

İlk kartpostallar 1869 yılında Avusturya'da kullanılmaya başlar. Yirmi yıl sonra da tüm Avrupa ve Osmanlı'da yaygınlık kazanır. Osmanlı'da ilk kartpostal yayıncısı ise Max Fruchtermann'dır. 1890 yılından 1915 yılına değin yayıncılığı sürdüren Fruchtermann, 2000 - 2300 kalem, çeşitli sayıda kart basmıştır.³⁴

³⁴ Seyit Ali Ak, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı, Remzi Kitapevi, s 42



Gülden Bökük koleksiyonu

Othmar'ın çekmiş olduğu fotoğraf, kartpostal olarak yeniden basılmıştır

Seyit Ali Ak, bu konuda yaptığı araştırmalar çerçevesinde, zamanla kartpostala yüklenen anlamların çoğaldığını, duygu ve düşünceleri en kısa yoldan aktarmakta kullanılmasının yanı sıra, sadece hatıra olarak değil belge ve haberleşme aracı olarak da faydalanılmasının, kartpostalın tanımını genişlettiğini söyler ki gayet yerinde bir tespittir. Bu noktada benzer beklentiler bir sonraki maddede işleyeceğimiz fotoğrafa da yüklenmiş onların da aynı alanda kullanılmasını sağlamıştır. Böylece fotokartlar doğmuştur.

1.3.1.6- FOTOKARTLAR

Fotokartlar kartpostalların bir uzantısı olarak hayatımıza girmiştir. Arasındaki fark , kartpostalların matbaada, fotoğrafın ise karanlık odada vücuda getirilmesidir.

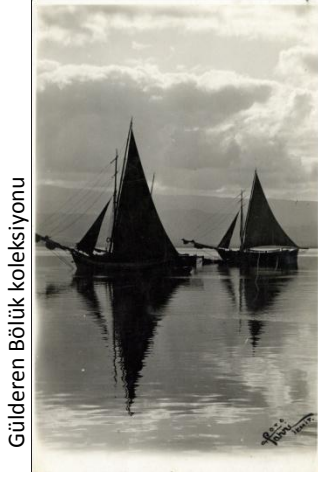
Ancak fotoğrafın da kartpostallar gibi bazı özelliklere sahip olması istenmiştir. En başta alma isteği uyandıracak, ardından da saklanmasını sağlayacak cazibede olması gerekmektedir. Bir başka dikkat edilen husus ise fotoğrafta yer alan görüntüye ait bilgilerin verilmesidir.

Yukarıda bahsedilen dış çekimlerde elde edilen fotoğraflarla fotokartların özellikleri benzemesine rağmen yine de onları fotokart kabul edemeyiz. Çünkü bu tarz görüntüler genellikle 18X24 cm ebadındaki albümin baskılara yapılmaktaydı ve henüz kartpostal gibi eşe dosta gönderilmesi söz konusu değildi. Kartpostallar insan hayatına girip yaygınlaşıp o zamana kadar çekilmiş fotoğraflar tekrar tekrar kartpostal olarak basılmaya başlandıktan sonra böyle bir anlam yüklenecektir. Fotoğraf ebatlarının küçülmesi ise kolay gönderilebilirliği açısından fotokartları kartpostallara yaklaştırmıştır.

Fotokartları da genel olarak gruplayabiliriz. Birincisi manzara fotoğraflarıdır ki bunlarda genellikle görüntünün nereye ait olduğu ve fotoğrafçısının ismi fotoğrafın üzerinde belirtilir. Bazen de bir sıra numarası vererek belli bir sayıda ve daha sistemli üretim yapan stüdyolar da vardır. Bu tarz fotoğraflar genelde şehrin neresi olduğu hakkında belirleyici özelliklere sahip olurlar. Simgeleşmiş bölgeleri, anıtları, arkeolojik kalıntı ve eserleri fotoğrafa bakıldığında anlaşılan, belgesel mantıkla çekilmiş olan fotoğraflardır. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi yine de üzerinde açıklamalar yer alacaktır.



Bir diğerk manzara çekimleri ise bulunduğu yöreye dair ipucu taşımaz. İzmit'in önemli stüdyolarından Fahri Seyrek tarafından hazırlanan alttaki örnekte olduğu gibi, görüntüde yer alan deniz ve yelkenliler, denize kıyısı olan herhangi bir yerde çekilmiş olabilir. Burada yol gösterici olarak, eğer var ise fotoğraf üzerindeki yazılar kalmaktadır.



Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu

İkinci grupta ise fotoğrafta yer alan mekanlar ya da bölgelerin içine portrelerin yerleştirilmesiyle elde edilirler. Bunlar fotoğrafın en çok hizmet ettiği "ben oradaydım, gittim, gördüm, orada bulundum" söylemine hizmet edecek fotoğraflardır. Bu tarz fotokartlarda bol miktarda üretilmişlerdir.



Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu



Üçüncü grup ise sadece portrelerin yer aldığı fotoğraflardır. Bunları diğer portre fotoğraflarından ayıran ve fotokartlara yaklaştıran husus, portrelerin fotoğraf kağıtlarının kenarına yada köşesine yakın yerlere basılarak yazı yazmak için bir alanın boş bırakılıyor olmasıdır. Kartpostallarda da görülen bu mantık, fotokartlara örnek olmuştur. Ayrıca unutulmamalıdır ki eskiden gelen misafirlere aile albümleri çıkarılıp gösterilir, birbirinden fotoğraf alınıp verilir, iş güç edip eşe dosta fotoğraf gönderilirdi. Üstelik fotoğraflar sadece yakın akrabalara değil eşe dosta, konu komşuya çekinmeden gönderilir, alan kişi de bu durumu yadırgamazdı. Bu açıdan bakıldığında bu tarzda hazırlanmış portrelerin fotokart kapsamında değerlendirilmesi daha anlaşılır olacaktır.

Kartpostallarda yer alan portreler ise yukarıdaki örneklerden farklıdır. Her şeyden evvel kartpostallarda politikacı, sanatçı gibi tanınmış kişilerin fotoğrafları yer alır. Bu kartları alan kişiler o şahsı tanıdıkları, kendileri için bir anlam ifade ettiği için alırlar. Eğer tanınmış kişi değilse o zaman başka kriterler beklenir. Ya güzel bir bebek gibi kimin çocuğu olduğunu bilmeseniz bile alma hissini uyandıracak sevimli bir çocuk portresi olmalıdır ya da aşk, sevgi, arkadaşlık gibi imajları barındıran insan portreleri olmalıdır. Bu bakımdan sadece portrelerin yer aldığı fotokartlar kartpostallardan ayrılmaktadırlar.

Gülden Bölük koleksiyonu



Gülden Bölük koleksiyonu



Kartpostallardan farklı olarak sınırlı sayıda basılan fotokartlar, genellikle 9X14 cm kartpostal boyutunda ve daha küçük ebatlarda üretilmişlerdir.

1.4 - SEYYAR STÜDYOLAR ; ALAMİNÜT FOTOĞRAF MAKİNELERİ

Genellikle seyyar fotoğrafçıların kullandığı alaminüt fotoğraf makineleriyle bir stüdyoda yapılabilecek pek çok şeyi yapmak mümkündür. Ortaya konan işlerin stüdyoda yapılanlarla gerek sanatsal gerek teknik açıdan boy ölçüşemeyeceği bir gerçekse de, fotoğraf tarihimizin incelenmesi gereken son derece renkli bir alanıdır. Aynı zamanda alaminüt fotoğraflar, yukarıdan aşağıya doğru dikey bir hareketlilik gösteren fotoğraf tarihimizde, halkın en alt tabakasına inmeyi başarmış önemli sosyal belgelerdir.

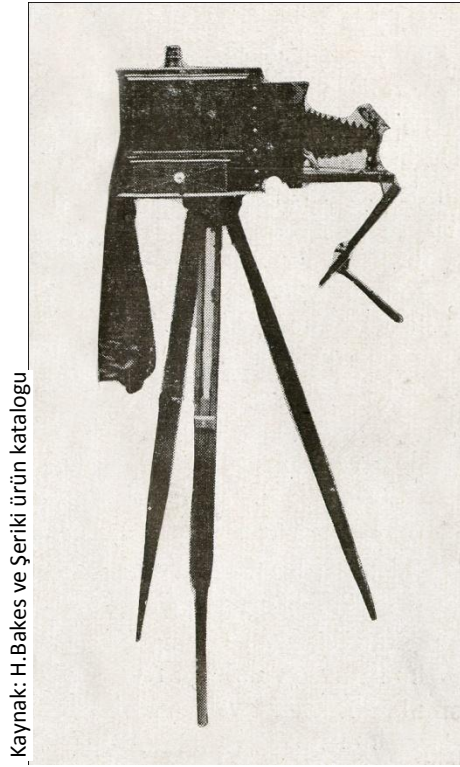


Gülderen Bölük koleksiyonu

Bir alaminüt fotoğrafçı, makinesiyle

Alaminüt fotoğrafçıların sırtlarında taşıdıkları üç ayak üzerindeki ahşap sandıklı fotoğraf makineleri, fotoğraf üretmek için gerekli olan her imkanı içinde barındırır. Ahşap kutu tıpkı bir karanlık oda gibi düzenlenmiştir. İçinde yer alan iki metal küvette geliştirme ve tespit banyosu bulunur. Sandığın bir yanındaki kırmızı cam, karanlık odadaki kırmızı ışığın görevini görerek, güneş ışığının içeriye kırmızı renkte düşmesini sağlar. Sandığın yukarısında yer alan

bakaç ise banyo edilen kağıttaki gelişmeleri takip için kullanılır. Ahşap kutunun arkasında kolçak denilen siyah bir bez vardır ki, güneş altında buzlu camdaki görüntüyü görüp netleyebilmek ve kağıtları banyo yapmak için kolumuzu kutunun içine soktuğumuzda, içeriye ışık sızmasını önlemek içindir. Sandığın sağ tarafında bulunan çekmece çekildiğinde, tespit banyosu bitmiş kağıt küvetle birlikte dışarıya çıkmış olur. Rahatça banyodan alınan kağıt dışarıda su içinde durulur ve kurutulur. Bu elde edilen ilk fotoğraf, halk arasında arap denen negatif kağıttır. Makinenin önünde bulunan ve antigraf denilen ahşap bir kola konulan bu negatifin tekrar fotoğrafı çekilir. Böylece müşteriye verilecek pozitif görüntünün yer aldığı ikinci fotoğraf tekrar aynı işlemlerden geçerek hazırlanır.



Kaynak: H. Bakes ve Şeriki ürün katalogu

Alaminüt fotoğraf makinesi

H. Bakes ve Ortaklarının 1930 yılında hazırlamış oldukları ürün katalogunda, alaminüt fotoğraf makineleri hakkında bazı bilgiler yer alır. İhlamur ağacından ve geçme olarak yapılmış olan ahşap sandık, mümkün olduğu kadar küçük olarak üretilmiştir. İçinde küvetler ve fotoğraf kartlarını koymaya yarayan tertibat da bulunmaktadır. İstenildiği takdirde sipariş üzerine daha büyük boylarda da üretilbileceği belirtilir. Bu sandıklara takılacak 9X12 ya da 10X15 makineler ise istenildiği takdirde kutudan ayrılacak şekilde üretilmişlerdir.

Katalogda ayrıca bu ahşap sandıklara takılacak fotoğraf makinelerinin ve objektiflerinde çeşitleri listelenmiştir.³⁵ Bunlara bir kaç örnek verecek olursak;

* İhage çift köruklü makine, anastiğmat 1:6,8 objektif ile

* Zeiss İkon makine, Taro Tenaks 1:6,3 kompür obtüratör ile

* Voigtlander çift köruklü makine, Heliar 1:4,5 objektifli kompür obtüratör ile satılmaktadır.

Yusuf Murat Şen'in alaminüt fotoğrafçılıkla ilgili yayımladığı makalesinden de konuyla ilgili önemli bilgiler ediniriz. Fransa'da 1880'lerden önce Seine Nehri'nin kenarında görülen seyyar fotoğrafçılar, bizde olduğu gibi Fransa'da yaşayan halk tabakasının altlarına inerek, Polonyalı ve İspanyol göçmenlerle işçilerin fotoğraflarını çekmişlerdir. 1900'lere gelindiğinde ise Avrupa'daki sokak fotoğrafçıların sayısı iyice artar. Bu fotoğrafçılar fon perdelerinin önünde motosiklet, bisiklet, masa, sandalye, şemsiye, çiçek gibi aksesuarlar kullanırlar.³⁶

Bizde de benzer aksesuarlar görülür. Masa, sandalye ve çiçeğe sıkça rastlanır. Üstelik tıpkı stüdyolarda olduğu gibi çocuklar için at, keçi gibi aksesuarlar da göze çarpar.



Alaminüt fotoğrafçılar fonun dışında sehpa, çiçek gibi aksesuarlarda bulundurulardı



Alaminüt fotoğrafçıya poz vermiş çocuklar

³⁵ H. Bakes ve Şeriki, Fotoğraf Makineleri ve Teferruatı Katalogu, İstanbul, 1930, s.39

³⁶ Yusuf Murat Şen, Alaminüt Fotoğrafçılık, Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı: 44, s. 76

Gülden Bölük koleksiyonu



Kız Kulesi'nin betimlendiği bir fon perdesi

Gülden Bölük koleksiyonu



Alaminüt fotoğrafçılara poz vermiş hanımlar

Bisikletli modeller de görülmekle beraber bunların fotoğrafçıya ait olabileceği düşüncesi kadar müşterinin de olabileceği ihtimali akla gelmektedir.

Gülden Bölük koleksiyonu



Bisikletle poz vermiş bir genç kız

Gülden Bölük koleksiyonu



Bisikletli çocuklar

Şen, bizde alaminüt fotoğrafın başlamasını 1910'lar olarak gösterir ve 1930'lara kadar bu fotoğrafçıların cam negatifler kullandığını belirtir. Bu cam negatifler şasiye konarak kontak baskı yöntemiyle güneşte pozlanır. Bu tarihten itibaren de daha ziyade kağıt negatifler kullanılmaya başlar. Resmi evraklara fotoğraf koyma zorunluluğu stüdyolar için olduğu kadar onlar için de vesikalık fotoğraf alanında iş hacminin artmasına neden olmuştur. Bu yoğunluk renkli fotoğrafın yaygınlaştığı tarihlere kadar devam eder.

Alaminüt fotoğrafçılar genel olarak meydanlarda bir arada bulunarak dayanışma içine girerler. Konya'da Kayalıpark'ta Hacı Hasan Camisi önündeki dut ağacının altında 20-25 kişilik grup halinde toplanarak değişmeli olarak çalışırlar. Müşterilerin fotoğrafını fiyat kırmadan, sırayla çekerler. Eğer müşteri fiyatı beğenmez ve sonrakine giderse, çirak o fotoğrafçıyı uyarmak için giderek "bizim sehpa sizdeymiş" der. Bu, fiyatı arttır anlamına gelir. Diğerlerinin ilkinden daha pahalı olduğunu gören müşteri tekrar ilk fotoğrafçıya dönmek zorunda kalır. Böylece hepsinin aldığı pay aynı olur.³⁷ Samsun'da ise durum biraz farklıdır. Bütün fotoğrafçılar aynı cadde üzerinde sıralanırlar. Ancak en yenisi en sona geçer. Kıdemlisi ise en başta durur. İşlerin yoğunlaştığı zamanlarda ise ikili üçlü gruplar halinde işbölümü yaparak çalışırlar.³⁸

Bunun dışında bu fotoğrafçılar nüfusun yoğunlaştığı tatil günlerinde adalarda, sayfiye yerlerinde, askerlerin iznini kullandığı bölgelerde, iş günlerinde ise okul, devlet daireleri ve noterlerin önünde yer alırlar.

Onlara alaminütçü yada şipşakçı denilmesinin nedeni son derece hızlı sonuca vararak, hemen fotoğrafı teslim etmelerinden kaynaklanır. Bu bakımdan çıkabilecek sorunlara da son derece pratik çözümler üretirler. Kışın havalar erken kararınca portreler gazete yakılarak aydınlatılır, öyle çekilir.³⁹ Eğer güneşli bir havaysa gölge detaylarını almak için kırmızı kuru boyayı dilleriyle ıslatarak, arap dediğimiz kağıtlarda bu bölgeleri boyarlar. Stüdyolarda bu amaçla karmen boyalar kullanılarak yapılan rötuşları, alaminüt fotoğrafçılar böyle pratik bir şekilde çözmüştür.

"Alaminüt fotoğrafçılar *dakikalık* olarak tabir edilen bu tür fotoğraf çekimlerinin yanında *haftalık* olarak nitelendirilen çekimlerde yaparlardı. Haftalık çekimleri daha özenle yapılmış

³⁷ Haşim Karpuz, Konya Fotoğraf Tarihi, Konya, Selçuklu Belediyesi, 2008, s. 49

³⁸ Yusuf Murat Şen, Alaminüt Fotoğrafçılık, Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı: 46, s.111

³⁹ Karpuz, a.g.e. s.49

baskılar ile, kağıt negatifleri kesip biçerek naifçe yaptıkları fotomontajları ifade ederdi. Bu fotomontajlarda genellikle sevgi ve kahramanlık konuları işlenirdi. Alaminüt fotoğrafçılar hep seyyar fotoğrafçılar olarak bilinmelerine rağmen Cumhuriyet'in ilk yıllarında kurulan küçük çaplı fotoğraf stüdyolarında alaminüt tekniğiyle fotoğraf çekildiği az da olsa görülür. Bunun yanı sıra stüdyosunda cam negatife çekim yaparken kapının önünde de alaminüt çeken fotoğrafçıların varlığı bilinmektedir."⁴⁰

Alaminüt fotoğrafçılar kimi zaman fon perdesine ihtiyaç duymasalar da, çoğunlukla kullanmaktadırlar. Fonlar, tıpkı stüdyolarda kullanılanlar gibi çeşitlilik gösterir. Bunları resimli fonlar, düz fonlar, nakışlı fonlar, halı-kilim fonlar olarak gruplayabiliriz.

Resimli fonlar, genelde dış mekanları betimleyen fonlar olmakla birlikte, iç mekan betimlemelerine de rastlanır. Türkiye'ye dair manzaralar (Anadolu, Rumeli Hisarı, Tarihi Yarımada silueti, Kız Kulesi gibi...)ve Türk bayrağı resimlerde sık sık göze çarpar. Resimli fonlar içinde, stüdyoların da sıkça kullandığı at betimlemeleri göze çarpar. Bunun yanı sıra üç boyutlu dekorlar da kullanırlar.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Alaminüt fotoğrafçıların kullandıkları iç mekanı betimleyen fonlar



Gülderen Bölük koleksiyonu

Fonda bir saray betimlemesi görülmektedir

⁴⁰ Şen, a.g.m., Sayı: 44, s. 77

Nakışlı fonlar ise "suzane" tekniğiyle işlenen fonlardır.⁴¹ Bunlar 7-8 çeşit renkte, parlak flos iplik ya da daha mat olmakla birlikte biraz daha geç solan trevira iplikle işlenir.⁴² Neredeyse hepsinde aynı şeyler betimlenmiştir. Her iki yanda saksı içinde çiçekler fonun yukarısına doğru uzar. En üstte iki çiçeğin arasında hatıra yazısı yer alır. *İstanbul Hatırası* gibi ya bulunulan şehrin ismi yazar, ya da *Askerlik Hatırası*, *Gençlik Hatırası* veya sadece *Hatıra* gibi genel müşteri potansiyeli gözetilen yazılardır. Bunlar dışında kuş, mektup ve Türk bayrağı da çokça görülür. Bazı fonlarda fotoğrafçının ismi de işlenmiştir.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Askerlik hatırası yazan bir fon perdesi



Gülderen Bölük koleksiyonu

İstanbul hatırası önünde poz vermiş bir aile

⁴¹ Şen, a.g.m., Sayı: 44, s. 80

⁴² Seyit Ali Ak, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2001, s.143

Gülderen Bölük koleksiyonu



Fonda hem fotoğrafçının hem de şehrin ismi geçmektedir. Kuş ve bayrak betimlemelerine de sıkça rastlanır

Gülderen Bölük koleksiyonu



At resminin önünde poz veren bir asker

Düz fonlar ise desensiz düz kumaşlardan ibarettir. Vesikalık fotoğraflar özellikle düz fonlar önünde çekilmektedir.

Gülderen Bölük koleksiyonu



Düz fon önünde bir izci

Gülderen Bölük koleksiyonu



Düz fon önünde bir asker

Gülderen Bölük koleksiyonu



Fon kullanılmadan çekilmiş bir alaminüt fotoğraf

Halı-kilim fonlar ise, civarda bulunabilen halı veya kilimlerin duvara raptedilmesiyle elde edilmiş basit fonlardır. Genelde arka planı kaplamaktan uzak, duvardaki küçük ve anlamsız bir süs gibi dururlar.



Gülderen Blk koleksiyonu

Fon perdesi yerine kullanılan bir halı

2) STÜDYOLARDAKİ TEKNİK DONANIMLAR

Stüdyolarda kullanılan dekor ve aksesuarlar oldukça zengindir. Gerek teknik değişimler olsun, gerekse sanatsal ve sosyal etkiler olsun, stüdyoların çekmiş olduğu fotoğraflara yansır. Bu bakımdan her fotoğraf belli dönemlere işaret eder. Yani eski bir fotoğrafa baktığımızda kağıdın markası ve dokusu, modelin kıyafeti, saç biçimi, verdiği poz, kullanılan dekor ve aksesuarlara bakarak aşağı yukarı hangi dönemlerde çekildiğini tahmin etmek güç değildir.

2.1- DEKOR VE AKSESUARLAR

Fotoğraflara yansıyan dekor ve aksesuarlar ilk dönemlerden itibaren oldukça çeşitlidir. Günümüze gelene kadar stüdyoları inceleyecek olursak, çeşitli dönemlerde çeşitli dekorların, mobilya ve aksesuarların moda olduğunu görürüz. İlk yıllarda fotoğrafhanelerde ağır mobilyalar kullanılmıştır. Çalışma masası, üzerinde ciltli kitaplar ve hokka takımı, koltuk, süslü sandalyeler, piyano, tırnak, sehpa, paravan, halı ve perdeler bolca kullanılmıştır.

Biraz zaman geçtiğinde, özellikle resimli fonlar devreye girdiğinde minder, merdiven, tırabzan, bahçe çitleri, kütük, kaya gibi aksesuarlar devreye girer. Üstelik tüm bunların tek çeşit olduğu da düşünülmemelidir. Bir stüdyoda pek çok koltuk, sandalye, sehpa çeşidi görmektediriz. Oryantalist fotoğraflarda ise en çok nargile, çubuk, tepsi ve kahve fincanı, post, sedef kakma sehpa gibi aksesuarlar kullanılmıştır. Zamanla bu ağır mobilyaların yerini daha hafif mobilyalar alacaktır. Hatta resimli fonların kullanılmaya başlanmasıyla piyano gibi mobilyaların kendisi değil, fon perdeleri üzerinde resimleri görülmeye başlar.



Beyoğlu fotoğrahanelerinden
Londres'deki piyano



Andriomenos'da kullanılan
mobilyalar

Bu ağır mobilyaların müşteri isteği doğrultusunda sık sık değiştirilmesinin zorluğu böyle bir çözüm üretmede etkindir. Çünkü şu göz ardı edilmemelidir ki ilk stüdyoların görülmeye başlandığı yıllarda az sayıda zengin ve elit kişi ancak fotoğrafını çektirebiliyordu. Tekniğin ilerlemesi ve fotoğrafın ucuzlamasıyla birlikte artan müşteri sayısı, bu kez de artan fotoğrahaneler arasında paylaşılmak zorundaydı. Çünkü ilk zamanlar stüdyo kurmak için önemli paralar gerekliydi. Üstelik uzun ve zahmetli bir uğraşın sonunda elde edilebilen fotoğraf, müşteri için de pahalıya geliyordu. Maliyetler düştükçe ve fotoğraf çekme işlemi kolaylaştıkça bu işi meslek edinen kişilerin sayısı da artmıştır. Dolayısıyla fotoğrahaneler en azından kendi müşterilerini değişen dekor ve aksesuarlarla ve ilginç yaratıcı fikirlerle kendilerine bağlamak için çözümler üretmiştir.

Stüdyolarda kullanılan aksesuarlar büyük bir çoğunlukla fon perdesindeki resimlerle uyum içindedir. Çit, merdiven, tırabzan gibi aksesuarlar, fonda evin bahçesi, yada ağaç, çiçek gibi betimlemeler daha çok kullanılmaktaydı. Daha inandırıcı olmak için yere, otlar, saman ve kuru dallar da serpiştirilmektedir. Kayalar ise deniz resmi olan fonların önünde özellikle tercih edilir.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Resne Fotoğrafhanesi'nden bir fotoğraf



Gülderen Bölük koleksiyonu

Sébah & Joaillier'de kullanılan çitlerden bir örnek



Gülderen Bölük koleksiyonu

Resne Fotoğrafhanesi'nde kullanılan dekorlar

Stüdyoların geneline baktığımızda söyleyebiliriz ki bazı dönemlerde bazı dekor ve aksesuarlar moda olmuş ve yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bunda birbirlerini taklit etme eğilimi olduğu kadar toplumsal etkilerin de rolü vardır. Yani stüdyolarda uygulamaya konan hiç bir yaratıcı fikrin toplumla çelişmediği, bilakis toplum tarafından kabul gördüğü, hatta pek çoğunun toplumun içinden geldiği kesindir. Çünkü ilk dönem stüdyoları hariç pek çok stüdyonun derdi sanat üretmek değildir. Fotoğrafçının ekonomik kaygıları müşterinin zevkine hitap etme refleksiyle sınırlı kalmıştır. Sadece bazı fotoğrafçıların kültürel donanımları ve birikimleriyle, müşterinin entelektüel yapısı örtüştüğünde, bu durum biraz esnemiş, ortaya başarılı işler çıkmıştır. Elbette stüdyosu olup da sanatı portrenin dışında arayan fotoğrafçılar olmuştur. Hala da olmaktadır. Ne var ki portre çalışmalarındaki sanatsal kaygılar fotoğrafın ilk dönemleriyle sınırlı kalmıştır. Hatta uzun yıllar açık kalan stüdyolardaki başarı grafiği hiç bir zaman aynı çizgide kalmamış, ara ara küçük çıkışlar olsa da çizgi giderek düşmüştür. Yukarıda da belirttiğimiz gibi fotoğrafın üretilmesi kolaylaştıkça bu mesleği icra edecek kişinin sanatsal ve kültürel birikimi önemini yitirmiştir. Bilindiği üzere tahsilli olmak, sanatsal işler ortaya koymak için yeterli değildir. İşte tüm bu kaliteyi düşüren nedenler, müşterilerin de yüksek olmayan beklentileriyle birleşince bu iniş daha da hızlanmıştır.

Stüdyolarda ağır mobilyaların kısa bir dönem kullanıldığını biliyoruz. Kullanılan küçük mobilyalar -ki bunlar sandalye, sehpa ve yaslanmak için kullanılan dayanaklardan ibarettir- yılın modasına göre değişiklik gösterir. Gittikçe süsleri düşer, küçülür ve hafiflerler. 1930'lu yıllarda kullanılan geometrik desenli fonlarla beraber sandalyenin yerini genelde küpler,

silindirler, dikdörtgen prizmalar alır. Geometrik desenli fonların modası çok uzun sürmese de, dikdörtgen prizmalar ve küpler bir müddet daha kullanılır. Portresi çekilecek model bunlara oturur, yaslanır, bazen de üzerine çıkarak poz verir.



Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu

İlerleyen zamanlarda stüdyolarda kullanılan aksesuarlar

1960 yılların sonunda ve 1970'li yıllarda ise stüdyolarda ferforje aksesuarlar görülmeye başlar. Katlanabilen bir paravan gibi ya da tek kanat şeklinde, ayaklar üzerinde duracak şekilde tasarlanan ferforjeler, dekoratif bir unsur olarak kullanılmışlardır.



Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu

Ferforje aksesuarlara örnek olarak üstteki ve alttaki fotoğraflar gösterilebilir



2.1.1- ÜÇ BOYUTLU DEKORLAR

Stüdyoların kullandıkları dekorlar içinde üç boyutlu olanlar da oldukça çeşitlidir. Bunların bir kısmında araba, uçak, kayık gibi nesnelerin resmi, gerçek boyutlarına yakın olarak kontrplak gibi sert ve düz bir yüzey üzerine resmedilerek elde edilir. Daha sonra çizilen formun üst kısmı çizgilerden kesilerek atılır. Ardından tıpkı bir paravan gibi fon bezinin biraz uzağına yerleştirilir. Fondaki resim, çoğunlukla paravandaki resimle uyumlu olur. Örneğin bir uçak dekoruysa, fonda genelde gökyüzü ve bulut resimleri olur. Modeller ikisinin arasına girerek poz verirler. Böylece sanki gerçekten kayıktaymış yahut uçağın içinde uçuyormuş hissini uyandırırılar. Aşağıdaki fotoğraflar dikkatli incelendiğinde çekim sonrası, baskı aşamasında da bazı düzeltmeler yapıldığı fark edilir. Örneğin kayıktaki üç çocuktan ortada olanın oltasının ucundaki misina ve kayığın arka kenarı fotoğrafçı tarafından rötuşlanarak verilmiştir.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Üç boyutlu kayık dekoru

Bir de aşağıdaki örneklerde olduğu gibi gerçek kayık getiren stüdyolar da vardır. Ancak o zaman bir sorun çıkar karşımıza. Paravan üzerine yapılan resimlerde kayıkla beraber altındaki nehir ya da deniz de resmedilmekteydi. Yahut uçak çizildiğinde, altındaki şehir silüeti de yapılmaktaydı. Oysa gerçek kayığı alıp stüdyo döşemesinin üzerine koyduğunuzda, konunun inandırıcılığı kalmamaktaydı. Ama dönemin stüdyoları buna da bir çözüm getirmişlerdir. Aşağıdaki örnekler üzerinden konuşacak olursak fotoğraflarda kayığın suyun üstünde olduğu hissini veren, fotoğrafçının karanlık odada yaptığı müdahaleler sonucu elde edilir. Zira dikkat edilirse aslında kayığın suda değil, halının üstünde yer aldığı kolayca fark edilir.

Gülden Bülük koleksiyonu



Gülden Bülük koleksiyonu



Her iki kayığın da halının üzerinde olduğu bu fotoğraflarda deniz efekti , negatife müdahale edilerek yapılmıştır

Aşağıdaki fotoğraflarda araba dekoru ve uçak dekoru içinde poz veren modelleri görüyoruz. En üstteki örnekte olduğu gibi model, fon perdesi ile öndeki resimlenmiş dekor arasına yerleştirilerek, sanki bu vasıtaların içindeymiş hissini vermektedirler.

Gülden Bülük koleksiyonu



Fotoğrafçısı bilinmiyor

Gülden Bülük koleksiyonu



Foto Londres'de üç boyutlu araba dekoru içinde poz vermiş modeller



Alaminüt fotoğrafçıya poz vermiş baba- oğul

Bir alttaki fotoğrafta ise yine kontrplak gibi sert bir yüzeye çizilmiş ve etrafı kesilmiş bir at maketi görmekteyiz. Ata gerçek yular takılarak, modelin bir eline tutuşturulmuştur. Diğer eliyle de atın başı tutturularak üç boyut etkisi arttırılmaya çalışılmıştır.



At maketine sarılmış bir kadın

Aşağıdaki fotoğraflarda ise pencere dekoru kurularak sanki evin penceresinden bakıyormuş gibi fotoğraflanmışlardır.



Yeni Dünya Fotoğrafhanesi'nde kullanılan üç boyutlu pencere dekoru

Gülden Bölük koleksiyonu



Stüdyolarda kullanılmış bir pencere dekoru. Fotoğrafçısı bilinmiyor.

Gülden Bölük koleksiyonu

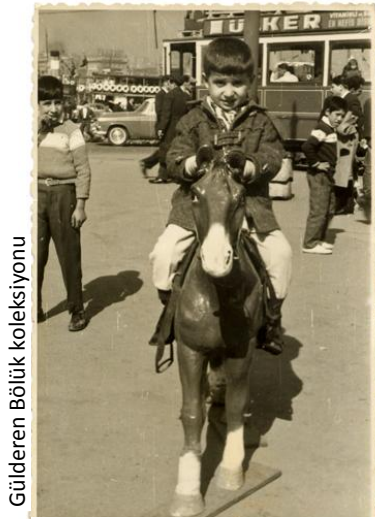


Üç boyutlu pencere dekoruna başka bir örnek. Fotoğrafçısı bilinmiyor.

2.1.2- ÇOCUKLAR İÇİN ÖZEL DEKOR VE AKSESUARLAR

İlk zamanlar çocuk müşterilerin, gelirleri üzerindeki etkisini çok fark edemeyen stüdyolar, 18. yüzyılın sonlarına doğru onların ilgisini çekecek dekorlar düzenlemiş ve aksesuarlar almıştır. Bunun gecikmesinin bir nedeni de uzun poz süreleridir. Zamanla poz süreleri kısalsa da hareket halindeki çocuğu net yakalayacak yetkinliğe erişmemiştir. Bunu grup ya da aile fotoğraflarında sıkça görürüz. Büyükler gayet net çıkmakla birlikte, çocukların birçoğu netsiz kaydedilmiştir.

Ancak stüdyoların bu küçük müşteri potansiyelini fark etmesiyle, fotoğraflarda ilginç ve güzel yansımalar görülecektir. Dönemin fotoğrafaneleri çocukların ilgisini çekmek için, daha çok atı ve bisikleti tercih etmişlerdir. Febüs (Phébüs) Fotoğrafhanesi çocuklar için 1890 yılında Fransa'dan 70 – 80 cm yüksekliğinde, alçılı kartondan yapılmış bir at getirir. Sanatçı bu büyük ve meşhur at sayesinde pek çok çocuk portresi çeker. Daha sonra bu at Eminönü'nde faaliyet gösteren Foto Sel'e geçer.⁴³ Bu fotoğrafhanede, atı Eminönü meydanına koyarak uzun yıllar dikkatleri üzerinde toplayarak bu sayede kendine güzel bir gelir elde eder.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Phébüs'ün atı, daha sonra Foto Sel tarafından Eminönü meydanında kullanılmıştır.

30 ekim 1929 yılından günümüze kalan başka bir fotoğraf karesi ise, Febüs'ün atı kadar meşhur olmasa da aynı büyüklükte bir atı olan başka bir stüdyonun varlığına işaret eder. İsmi bilinmeyen bu stüdyo da belli ki çocuk müşterilerinin dikkatini çekebilmiştir.

⁴³ Reşat Ekrem Koçu, İstanbul Ansiklopedisi, 1971, C.10, s. 5827



Stüdyosu bilinmiyor

Bu kadar gösterişli olmasa da stüdyoların hemen hemen hepsi daha küçük boylarda ki atları, çocuklar için stüdyolarında hazır etmişlerdir. Bunlardan Sebah Joaillier, Luxe, Hamza Rüstem gibi ünlü fotoğrafaneleri sayabiliriz. Atlara olan bu ilgi, uzun yıllar devam ederek 1960'lara gelindiğinde son bulur.

Diğer ilgi çeken bir aksesuar da bisiklettir. Gökhan Akçura "Bisiklet" adlı kitabında, Türklerin bisikletle tanışma hikâyesini 1885 yılına tarihlendirir. Thomas Stefans adlı bir Amerikalının, bisikletiyle İstanbul'a gelişinden söz eder. Osmanlılar bu ilginç aracı ilgiyle izlemişler, ona Fransızca ismiyle velespit demişlerdir. İşte bu tarihten kısa bir süre sonra 1900'lerin başlarında bisiklet stüdyolarda bir aksesuar olarak görülmeye başlar. Başta Febüs olmak üzere Sebah Joaillier, Çamlıca gibi İstanbul'un önemli ve eski stüdyolarının yanı sıra birçok fotoğrafhane de bisikletler sayesinde gelir elde etmişlerdir.

Gülden Bölük koleksiyonu



Çocuklar için büyük bir at getiren Phebüs, bir de büyük bisiklet getirmiştir

Gülden Bölük koleksiyonu



Sébah & Joaillier'den bisikletli bir çocuk portresi

Bisiklet de atlar gibi 1950'li yılların sonuna kadar kullanılır. Ailelerin rahatlıkla çocuklarına bisiklet ve oyuncak at alabilmeleri, stüdyolarda bunlara olan ilgiyi törpüleyen en önemli nedenler arasındadır.

Cumhuriyet sonrası dönemde çocuklar için sıkça kullanılan bir aksesuarda araba ve uçaklardır. Özellikle Febüs'ün atını alan Foto Sel, atın ilgisi bittiği anda meydanlara çocukların binebileceği büyüklükte, araba ve uçaklar koyup, gelen geçen çocukların ilgisini çekmeyi başarmıştır. Bu aksesuarların üzerine firmasının ismini yazmayı da unutmamıştır.

Gülden Bölük koleksiyonu



Foto Sel'in çocuklar için, atın dışında kullandığı aksesuarlardan biri de arabadır.

Gülden Bölük koleksiyonu



Foto Şansal'da kullanılan bir uçak

Gülden Bölük koleksiyonu



Foto Bahri de diğer fotoğrafçılar gibi kullandığı aksesuarların üzerine ismini yazmayı unutmamış

Fotoğrafhaneler çocukların dikkatini çekmek konusunda, oldukça yaratıcı fikirler üretmişlerdir. Ünlü stüdyolardan Andriomenos'ta oyuncak köpeğe sarılmış çocuk kadar, keçilerin sırtına binmiş kardeşlerde hallerinden oldukça memnun duruyorlar.

Gülden Bölük koleksiyonu



Keçi üzerinde çocuklar

Gülden Bölük koleksiyonu



Andriomenos'ta çekilmiş bir çocuk portresi

Aynı şekilde salıncakta sallanan ve bir gemi direğine tırmanan kız çocuğu da bu masalsi dekorlardan mutlu görünüyorlar.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Gemi güvertesinde bir çocuk



Gülderen Bölük koleksiyonu

Sebah & Joaillie'den bir çocuk portresi

Ayrıca stüdyolarda çember, el arabası, tabanca, bebek, bez hayvanlar gibi dönemin oyuncakları da takip edilebilir.

Gülderen Bölük koleksiyonu



1917 yılında çekilmiş bu fotoğrafta dönemin oyuncuğı çember görölmektedir

Gülderen Bölük koleksiyonu



Şark Fotoğrafhanesinde, çemberli bir çocuk

2.2- F O N L A R

Stüdyolarda kullanılmış olan fonlar, ayrıca incelenecek kadar çeşitli ve renkli unsurlardır. Fotoğrafın ilk dönemlerinde görülen düz fonların yerini kısa sürede resimli fonlar almıştır. Çünkü stüdyo ve müşteri sayısı, ilerleyen ve ucuzlayan teknolojik ve kimyasal gelişmeler sonucunda kısa sürede artmıştır. Bu aynı zamanda rekabet anlamına gelmektedir. Bunun için fotoğrafçılar bir kişiyi tekrar tekrar stüdyoya getirmenin ya da geldiğinde bir kaç poz çekmenin yollarını ararlar. Bunda fotoğrafçının artistik başarısı kadar, fiyatların uygunluğu, dekor, aksesuar ve fonların çeşitliliği ve cazibesi de etkindir.

Kaynaklar ilk zamanlar fonların dışarıdan geldiğine işaret eder. Görünen o ki, uzun zaman da yurtdışından gelmiştir. Bizde fon perdesi satan firmalardan biri Karakaş Biraderler'dir. Sattıkları malzemeler içinde, zeytinyağı sürülmüş fonlar ve kumaş fonlar olduğunu belirtir.⁴⁴ Bir diğeri ise Theodore Vafiadis'dir. O da çok güzel mobilya ve fon koleksiyonu olduğundan söz eder.⁴⁵ Ancak diğer firmalar belirtmemişse olsa çoğunun fon perdesi satıyor olması muhtemeldir.

Fonları düz fonlar, resimli fonlar, ışıklı fonlar ve perde fonlar olarak gruplayabiliriz.

2.2.1- DÜZ FONLAR

Düz fonlar fotoğrafın ilk yıllarından itibaren kullanılır. Bazı dönemler diğer fon perdeleri moda olsa da düz fonlar her zaman kullanılmaya devam etmiştir.

⁴⁴ Annuaire Oriental Commerce, s.1284

⁴⁵ Gülderen Bölük, *Theodore Vafiadis ve Fotoğrafhanesi*, Fotoğraf Dergisi, sayı:92, s.70



Pascal Sébah'ın ilk dönemler kullandığı düz fonlar



Pascal Sébah'ın ilk dönemler kullandığı düz fonlar

2.2.2- DESENLİ FONLAR

Tam olarak hangi tarihlerde ne çeşit fonun kullanıldığını söylemek çok kolay değildir. Bir fon perdesi kullanılırken, diğerlerinin hiç kullanılmadığını söyleyemeyiz. Ancak her birinin daha ziyade moda olduğu, rağbet gördüğü yıllardan yaklaşık olarak bahsedebiliriz. Resimli fonlara 1800'lerin ikinci yarısından sonra görmeye başlarız. 1900'lü yılların başından itibaren ise son derece yaygınlaştığını söyleyebiliriz. Ancak 1840'lı yıllarda tekrar düz fonlar kullanılacaksa da resimli fonlardan hiç bir zaman tam olarak vazgeçilmeyecek ara ara stüdyolar tarafından kullanılacaktır. Üstelik dijital fotoğrafçılıkla birlikte resimli fonlar tekrar alevlenmiştir. Stüdyolar şimdiki teknolojik gelişmeler sayesinde müşterilerinin istekleri doğrultusunda bin bir çeşitte resimli fon yapabilmekteler.

Resimli fonları dış mekanı betimleyen fonlar, iç mekanı betimleyen fonlar ve geometrik desenli fonlar olarak üçe ayırabiliriz.

2.2.2.1- DIŞ MEKANI BETİMLEYEN FONLAR

Dış mekanı anlatan resimli fonlarda, dalgalı deniz -ki genelde denizde yelkenli, deniz feneri, gemiler, tekneler olur- bir akarsu önü, orman, bahçe, gemi güvertesi, gittikçe uzaklaşan bir patika yol, ağaçlı bir yolun sonundaki çiftlik evi, bir Şehir silueti, antik Őehirleri anlatan harabeler, cami resmi en çok karşımıza çıkan betimlemelerdir . Bunlar genellikle tabiatın yüceltildiği ve doğa özleminin vurgulandığı görüntülerdir. Uzun savaş yıllarının etkisiyle, 1900'lerin başında cephe tasvirlerine de rastlamaktayız.



—Gülden Bök koleksiyonu

Foto Şark'ın kullandığı resimli fon perdesi



Gülden Bök koleksiyonu

Turan Fotoğrafhanesi'nde dış mekanı betimleyen bir fon



Resne Fotoğrafhanesi'nden bir asker portresi ve fonda bir cephe resmi

2.2.2.2- İÇ MEKANI BETİMLEYEN FONLAR

İç mekanlarda ise saray, konak ya da malikane olduğunu söyleyebileceğimiz resimlemeler sıkça kullanılır. Sütun en çok gözümüze çarpan unsurlardan biridir. Korint, İyon, Dor, tarzında olduğu gibi hiç birine uymayan karma bir stilde görürüz. İlk dönemler gerçek piyanoların var olduğu stüdyolarda, temponun hızlanmasıyla dekor ve aksesuarların devamlı olarak değişmesinin icap etmesi, bu ağır mobilyaların da resimlere yansımaya sebep olur. Bunun yanı sıra koltuk, ayna, önünde bir tırnak, ışık gelen bir pencere, ağır kumaşlardan yapıldığı hissini veren perdeler dekorlara en çok yansıyan görüntülerdir.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Andriomenos'da kullanılan fon perdesinde yer alan iç mekan betimlemesi



Gülderen Bölük koleksiyonu

Stüdyosu bilinmiyor.

2.2.2.3- GEOMETRİK DESENLİ FONLAR

Bu tip fonlara 1930'lardan itibaren rastlarız. Üçgen, daire ve düz çizgilerin bolca kullanıldığı bu fonlarda birbirinin içine geçen, birbirini kesen pek çok geometrik form gözümüze çarpar. Geometrik desenli fonlar 1970'lere kadar kullanılmıştır. Şunu da belirtmek gerekir ki fotoğrafçılar bu tip fonları tercih ettiklerinde, aksesuarları da bunlara uygun olarak seçmişlerdir. Resimli fonlarda kullanılan sandalye, koltuk gibi aksesuarların yerini küp silindirik gibi geometrik formlu eşyalar alır.

Gülderen Bölük koleksiyonu



İzmir stüdyolarından Çulluzade Biraderler'in kullandığı fon perdesi

Gülderen Bölük koleksiyonu



Foto Bella'da kullanılan geometrik desenli bir fon perdesi

Gülderen Bölük koleksiyonu



Foto Sümer'de kullanılan geometrik desenli bir fon perdesi

Gülderen Bölük koleksiyonu



Geometrik desenli fonlara bir örnekler

Gülderen Bölük koleksiyonu



Foto Kenan'dan bir fon örneği

Gülderen Bölük koleksiyonu



Foto Mufahham'ın kullandığı geometrik desenli bir fon

Gülderen Bölük koleksiyonu



İzmir stüdyolarından Foto Moda

Gülderen Bölük koleksiyonu



Ferit İbrahim'in kullandığı bir fon perdesi

2.2.3- IŞIKLI FONLAR

Fonu aydınlatan ışık kaynaklarının önüne bir takım aparatlar takılarak, ışığın parçalı ve şekilli olarak fona düşmesi sağlanarak yapılmışlardır. Işıklı fonlar 1960'lı yıllarda sıkça kullanılmıştır.

Aşağıda ışıklı fon kullanan stüdyolardan örnekler yer almaktadır.

Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu



2.2.4- PERDE FONLAR

Perdeler fotoğrafın ilk zamanlarından itibaren gerek resimli fonlarda çizilmiş, gerekse kendisi stüdyonun dekorlarını tamamlayan bir unsur olarak bolca kullanılmıştır. Ancak perde fonlar

olarak gruplamamıza giren, tıpkı evlerdeki perdeler gibi düzenlenmiş, genelde yerlere kadar uzanan ve büyük bölümü desensiz düz kumaşlardan yapılanlardır.



Fotoğrafın ileri dönemlerinde stor perde, tül perde gibi daha az kullanılan örneklerine de rastlanır. Genelde perdeler arka planın tamamını kaplayacak şekilde kullanılmışlardır.



Ancak yarıya kadar çekilmiş perde ve duvar örneklerine de sıkça rastlanır. Bazen de model perdenin iki kanadının arasına yerleştirilerek kompoze edilir.



Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu



Gülderen Bölük koleksiyonu

2.3- KARANLIK ODADA KULLANILAN MALZEMELER

Osmanlı Dönemi'nde ve Cumhuriyetin ilk yıllarında basılmış olan fotoğraf malzemesi kataloglarında bu konuyla ilgili detaylı bilgiler bulabiliriz.⁴⁶ Böylece son dönemlerde kullanılmış olan malzemelerle kıyaslama şansı da doğmuş olacaktır.

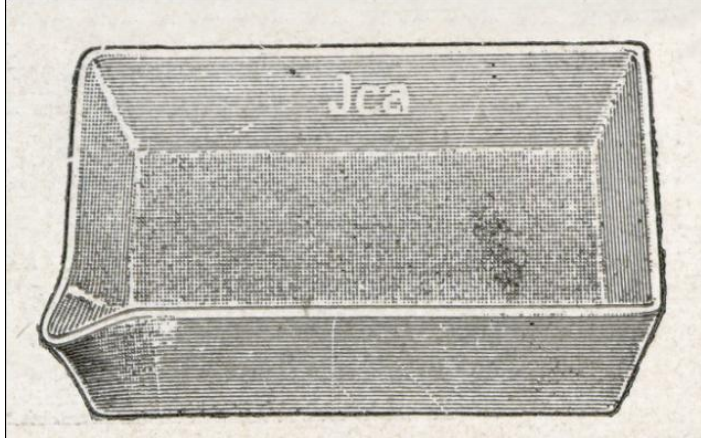
2.3.1- KÜVETLER

Hem filmler için hem de baskıların yapıldığı kağıtlar için çeşitli küvetler kullanılmıştır.

2.3.1.1- FOTOĞRAF KAĞITLARI İÇİN KÜVETLER

Son dönemlerde kullanılan plastik küvetlerden evvel cam , emaye, porselen ve mukavva küvetler kullanılmıştır.

⁴⁶ - Selanik Bonmarşesi, *Fotoğrafçılık ve Sinemacılığa ait eşya Katalogu*, İstanbul, 1924 - H. Bekes ve Şeriki, *Fotoğraf makineleri ve Teferruatı Katalogu*, İstanbul , 1930



Küvet

Mukavva Küvetler: Tazyik edilmiş ve zift ile boyanmış mukavvadan küvetlerdir. Taşınması hafif ve kolaydır.

Cam Küvetler : Kırılma tehlikesi olmasına mukabil, kimyasallardan etkilenmemesi dolayısıyla avantajlıdır.

Porselen Küvetler: En iyi cins porselenden yapılmıştır. Cam küvetler gibi kimyasallardan etkilenmezler.

Emaye Küvetler: Yüksek kenarlı, iyi cins emayeden yapılmıştır. Dışı mavi, içi ise beyaz olarak üretilmiştir.

2.3.1.2- NEGATİFLER İÇİN KÜVETLER

Cam negatifler ve asetat tabanlı filmler için farklı küvetler üretilmiştir.

Asetat Tabanlı Filmler İçin Küvetler: Filmleri kesmeden develope etmek için porselenden yapılmıştır. Az miktarda kimyasal koyarak banyo yapılabilir. Şekilden takip edilebildiği üzere film, küvetin ortasında bulunan, muhtemel ki dönebilen bir merdanenin altından geçirilir. Emilsüyonlu kısmın çizilmemesi için merdaneyle temas etmeyecek şekilde geçirilerek yıkanmalıdır.

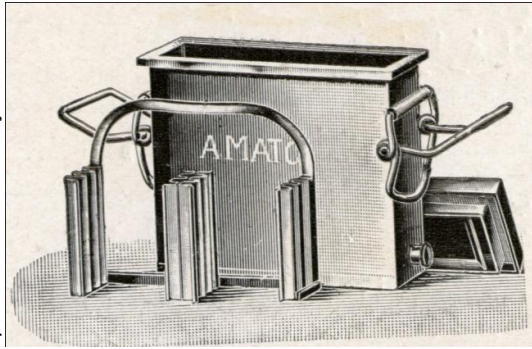
Kaynak : Selanik Bonmarşesi



Asetat tabanlı filmler için üretilmiş merdaneli küvet

Cam Negatifler için Küvetler: Bunlara tank demek daha doğrudur aslında. Yine de biz katalogdaki gibi küvetler içinde sınıflandıralım. Nikelden yapılmış bu küvetler, karanlık odaya gerek duymadan, camları kendi kendisine developpe edebilmektedirler. Bunlar cam negatiflerin boylarına göre üretilmişlerdir.

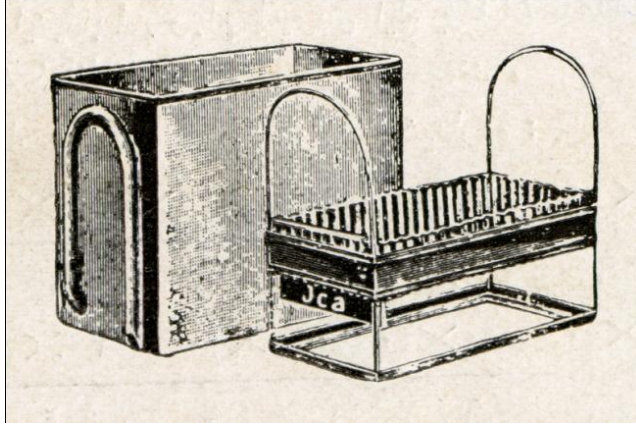
Kaynak : Selanik Bonmarşesi



Cam negatifleri developpe etmek için üretilmiş küvet

Ayrıca developpe olmuş filmlerin durulanması içinde küvetler mevcuttur. Camların üzerindeki kimyasalları atmak için üretilmiş bu küvetlerin, akarsu ile yıkamak üzere suyu değiştirebilecek tertibatı bulunmaktadır. Camların üzerine dizildiği çinkodan yapılmış düzener, kolayca küvetin içine girebildiği gibi, çıkarıldığında da camların sularını akıtıp kuruyabilmelerini de sağlamaktadır. Bunlar da cam negatiflerin boylarına göre üretilmişlerdir.

Kaynak : Selanik Bonmarşesi



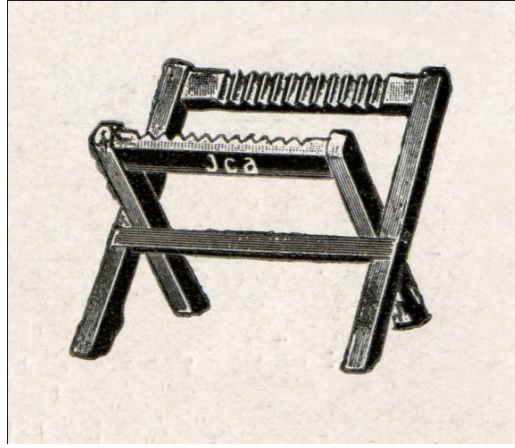
Camların durulanması için üretilmiş küvet

2.3.2- KURUTMA SEHPALARI (ŞESUARLAR) :

Camları kurutmak için küvetlerden bağımsız olarak da satılan ızgara şeklinde düzeneklerdir.

Cam boylarına göre üretilmişlerdir.

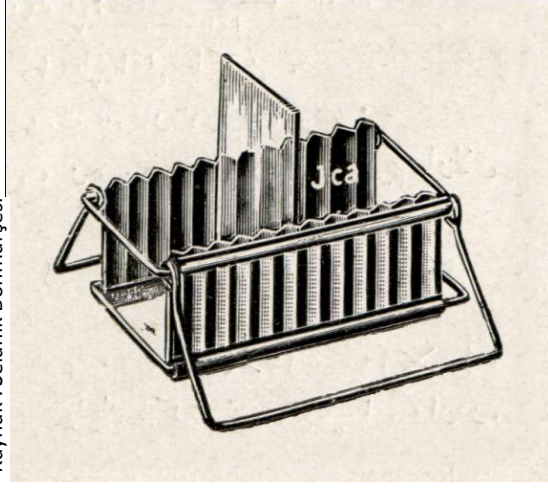
Kaynak : Selanik Bonmarşesi



Şesuar

2.3.3- TAŞIMA SEHPALARI: Çinkodan yapılmış bu sehpalara dizilmiş cam negatifler, kapanabildiği için rahatlıkla nakil için kullanılabilmekteydiler.

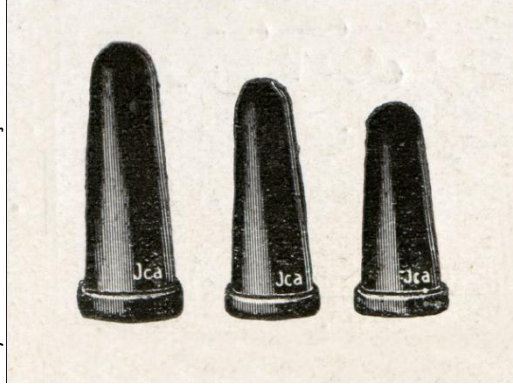
Kaynak : Selanik Bonmarşesi



Taşıma sehpası

2.3.4- LASTİK PARMAKLAR : Parmakların eczalardan etkilenmemesi için parmaklara geçirilen lastiklerdir. Tek tek satılmaktadırlar.

Kaynak : Selanik Bonmarşesi



Lastikten yapılmış parmaklar

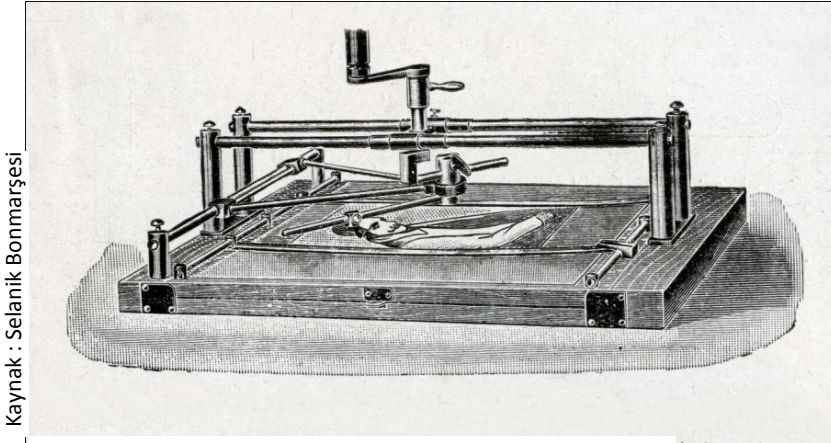
2.3.5- MAŞA: Elleri kirletmeden camları banyoya sokup çıkarmak için kullanılan nikel telden yapılmış maşalardır. Ucundaki tırnaklar negatifin altına geçirilerek küvete bırakılır. Maşanın üst kısmının spiral olması negatif boyuna göre esneme kabiliyeti verir.



Kaynak : Selanik Bonmarşesi

Taşıma sehpası

2.3.6- KESME MAKİNELERİ : Eskiden fotoğrafların yuvarlak, oval gibi çeşitli şekillerde kesilip kartona yapıştırılarak müşteriye sunulması moda olmuştu. İşte o zamanlar bu fotoğraflar özel kesme makinelerinde kesilmekteydi. Bu makinelerle istenen boyda istenen şekilde kesim yapılabilmektedir.



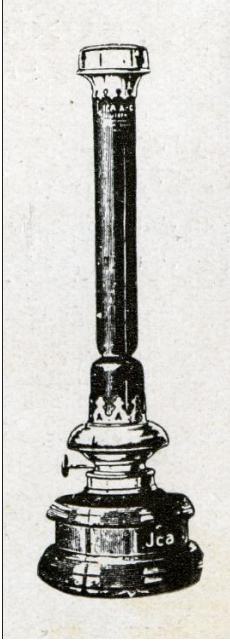
Kaynak : Selanik Bonmarşesi

Kesme makinesi

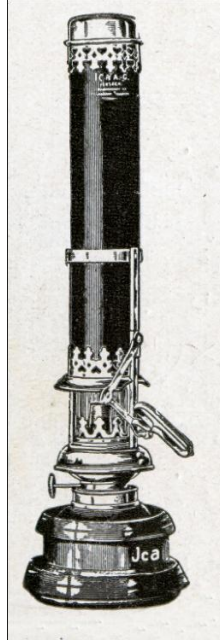
2.3.7- KARANLIK ODA LAMBALARI

Bunlarda çeşit çeşit üretilmişlerdir. 1 nolu lamba, yuvarlak fitilli, kırmızı şişeli petrol lambası olarak yer almaktadır. Petrolden kastedilen gaz yağdır. Bu lambalar tek şişeli ve çift şişeli olarak üretilmiştir. 2 nolu lamba çift şişeli bir lambadır. Çift şişeler de içteki şişe sarı, üstteki kırmızıdır. 3 nolu lamba da kırmızı, açık ve koyu sarı olarak üç camlı üretilmiştir. Çevrilerek istenilen renk elde edilebilmektedir.

Kaynak : Selanik Bonmarşesi



1



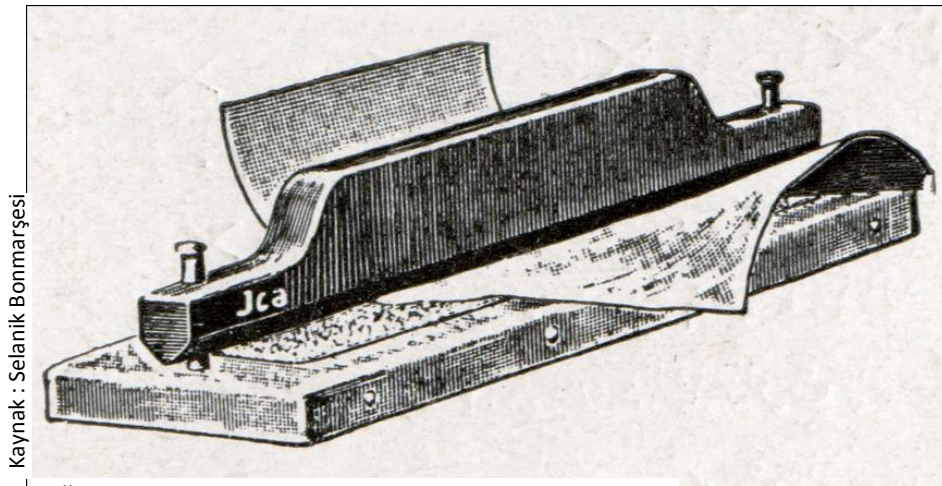
2



3

2.3.8- KAĞIT DÜZELTME MAKİNELERİ

Kuruduktan sonra yuvarlanan kağıtlar bu makinenin arasından bir kez geçirilerek düzeltilirler.

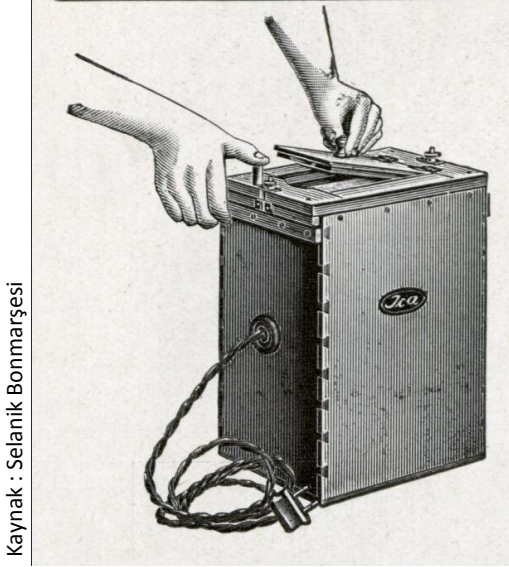


Kaynak : Selanik Bonmarşesi

Kağıt düzeltmek için üretilmiş alet

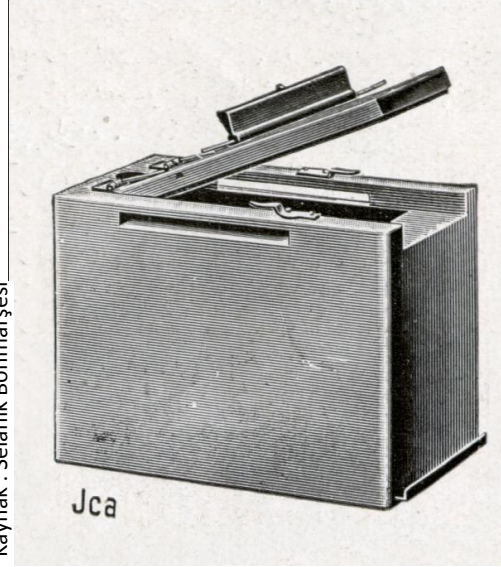
2.3.9- TAB MAKİNELERİ

Üretici firmalara göre ölçüleri bir kaç milim oynasa da kartpostallar yaklaşık 9X15 cm olarak üretilirler. Stüdyoların en çok tükettiği ebatlardan olduğu için olsa gerek, fotoğraf kağıtları içinde kartpostal boylar ayrı bir grup olarak belirtilir. Bir markanın kağıt ebatları ölçülerle belirtilerek satılırken, kartpostallar sanki ayrı bir grupmuş gibi bu isim altında satışa sunulmuşlardır.



Kaynak : Selanik Bonmarşesi

Kartpostallar için tab makinesi



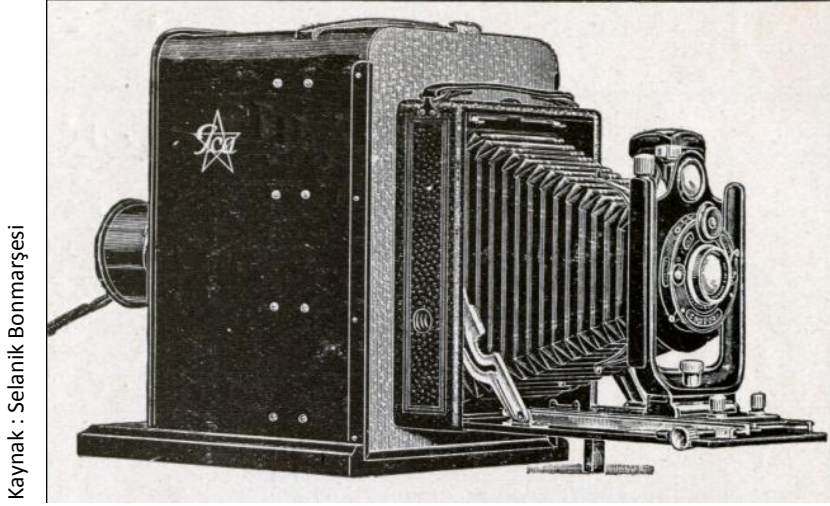
Kaynak : Selanik Bonmarşesi

Bromür ve gazliht kağıtlar için tab makinesi

Yukarıdaki tab makinesi de kartpostallar için üretilmiştir. Elektrik lambasıyla aydınlatılarak klişeler tab edilmektedir. Güneş ışığında yapılan tablara göre daha avantajlıdır. Çünkü güneş ışığının şiddeti saniyeler içinde değişebilirken, bu daima aynı şiddette ışık verebilmektedir. Bu da kaç tane çoğalma yapılacaksa hepsinin aynı yoğunlukta olmasını sağlayabilmek demektir. Üstelik daha kısa bir sürede. Kapağının kapanması ile içindeki lamba yanar, açılınca da kendiliğinden söner. Bunlar da iki çeşit üretilmişlerdir. Biri pille çalışır. Diğerinde ise şehir elektriğinden faydalanılabilir. Ama sipariş verirken şehir elektriğinin kaç volt olduğu bildirilmelidir.

2.3.10- AGRANDİZÖR VE PROJEKSİYON MAKİNELERİ

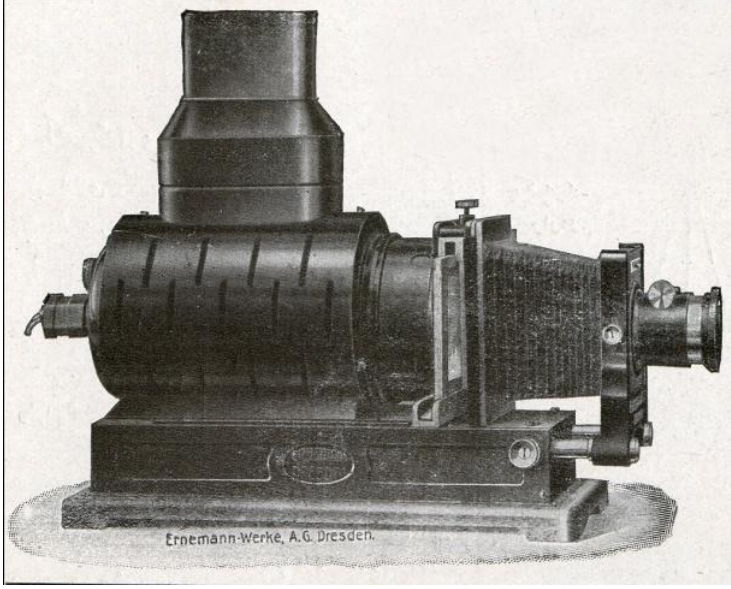
Kataloglarda agrandizörle ilgili geçen açıklamalar aşağıda fotoğraflarıyla beraber verilmiştir. 1 numaralı resimde yer alan agrandizör Lamarineden mamul kutu içinde hususi bir ayna ile bir elektrik lambasından ibarettir. Doğrudan doğruya fotoğraf makinesinin objektifi kullanılır. Ayarı makinenin körüğü ile yapılır.



1

2 numaralı agrandizör ile ise 9X12 cm boyundaki klişelerden, istenilen büyüklükte agrandisman yapılabilir. İçinde 600 mum kuvvetinde bir elektrik ampulü ile 16 cm çapında bir kondansör bulunmaktadır. Ayrıca 40 cm'ye kadar açılabilen bir körük ve değiştirilebilir plançete üzerindeki objektiften ibarettir.

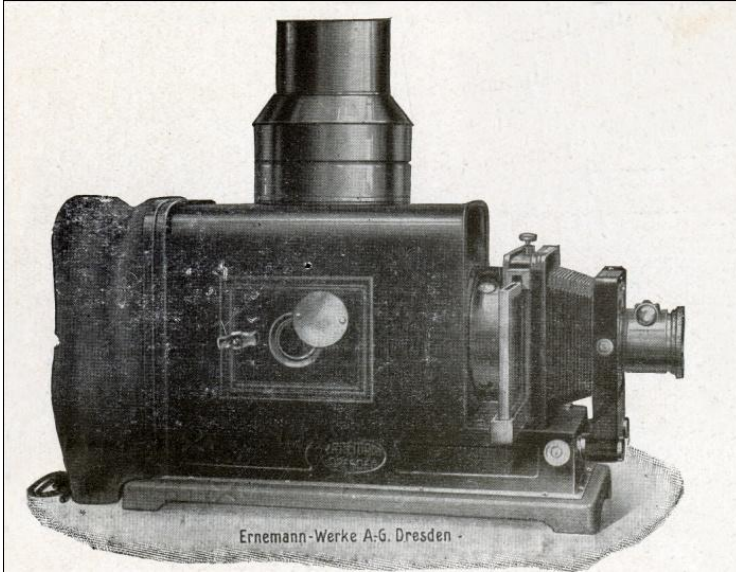
Kaynak : Selanik Bonmarşesi



2

Aşağıda yer alan, elektrik ampulü olmayan 3 numaralı agrandizör arzuya göre ispirto, asetilen veya elektrik lambasıyla kullanılabilecek şekilde tertip edilmiştir. Açıklamadan, içerisinde bir duy olduğu, istenildiğinde bir ampul takılarak kullanılabileceği anlaşılmaktadır.

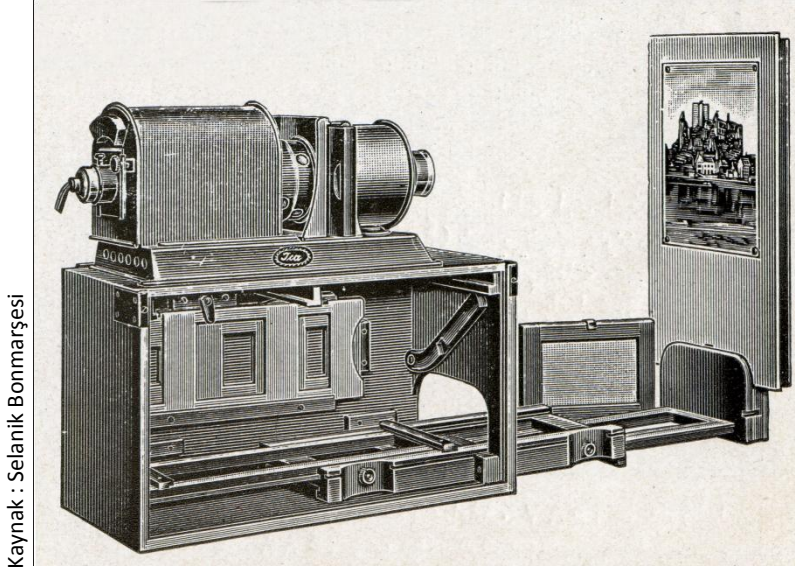
Kaynak : Selanik Bonmarşesi



3

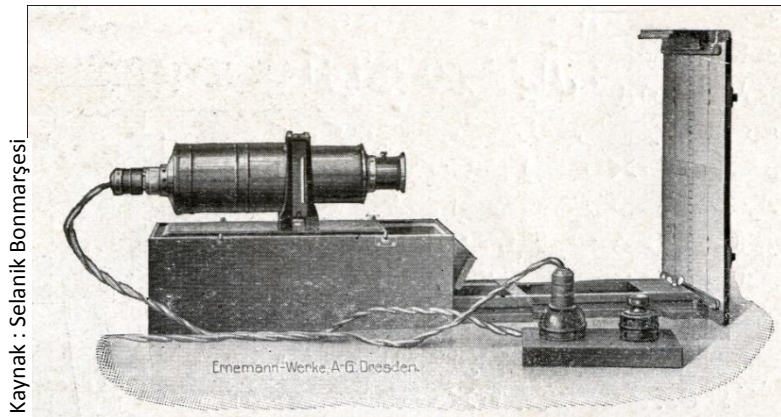
AGRANĐİSMAN VE PROJEKSİYON MAKİNESİ

Aşağıda yer alan ve İca Fabrikası ürünü olan alet ufak bir projeksiyon makinesi ile bir agrandisman plançetesi ve çerçevesinden oluşmaktadır. Bir de tüm bunları muhafaza için tahta bir kutusu vardır. 150 mum kuvvetinde bir elektrik ampulü hem projeksiyon için hem de agrandisman için kullanılmaktadır. 6,5X9 cm ebadında klişeler içindir.



4

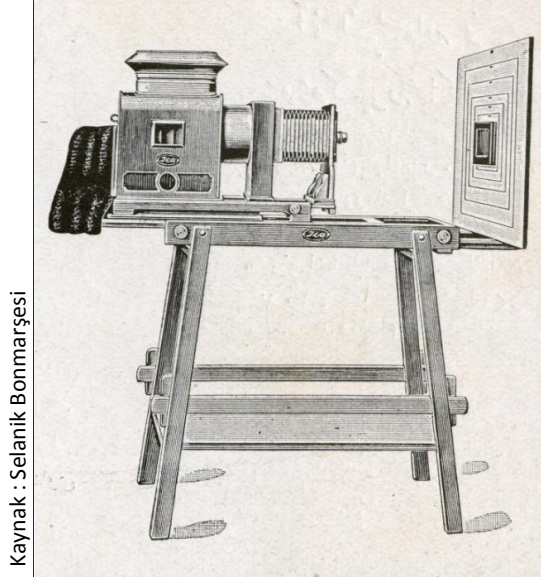
Aşağıda yer alan 5 numaralı ürün de bir öncekinin özelliklerine sahip, Ernemann marka bir agrandizör ve projeksiyon makinesidir.



5

AGRANDİSMAN TERTİBATI

Hususi bir masa üzerine ileri geri gidecek surette yerleştirilmiş bir agrandisman makinesi ile 50X20 cm boyuna kadar kağıtları tespit için yine aynı şekilde hareket eden plançete ve bir elektrik lambasından meydana gelmiştir. Bu agrandizörde arzu edilirse elektrik lambası yerine ispirto veya asetilen ışığı da kullanılabilir. Double anastigmat Hegla 1:6,8 objektif ile birlikte satılmaktadır.

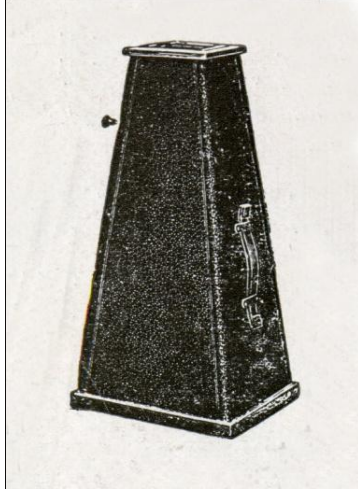


6

KONİK AGRANDİZÖR

7 numaralı agrandizör, bromür ve gazliht kağıtları üzerine ufak klişeden doğrudan doğruya büyük tarafta kopyalar yapmaya mahsus koni şeklinde, basit objektifli, bez kaplı ,ağaçtan yapılmış agrandizörlerdir.

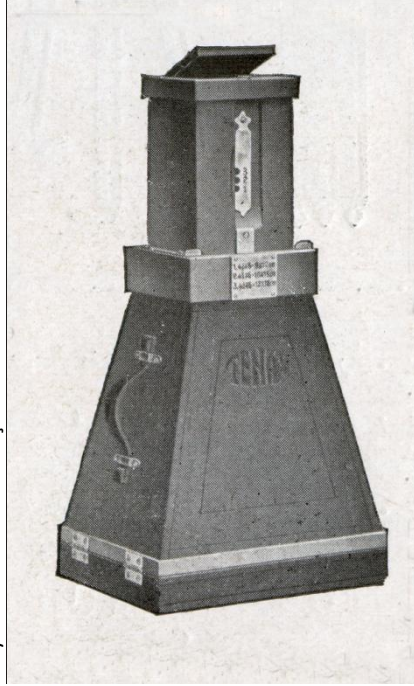
Kaynak : Selanik Bonmarşesi



7

Aşağıda yer alan 8 numaralı Tenax marka agrandizör, kartpostal veya 13X18 cm boyundaki negatiflerle agrandisman yapılabilmektedir.

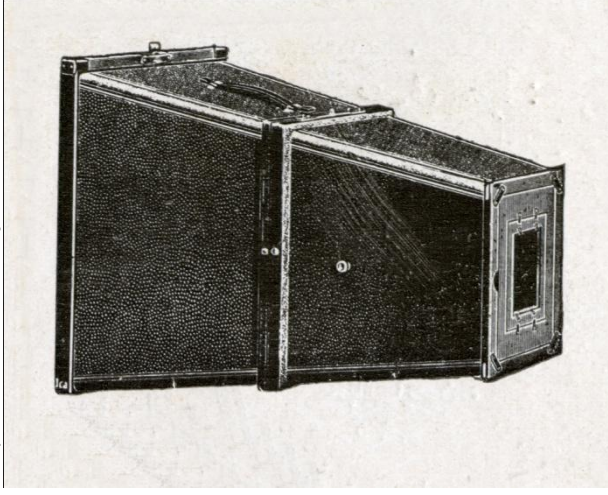
Kaynak : Selanik Bonmarşesi



8

9 numaralı agrandizör ise kolayca nakil edilebilmek üzere birbirine içine geçebilen iki parçadan yapılmış olan modeldir. Muhtelif boylarda klişeler için kullanılabilirler.

Kaynak : Selanik Bonmarşesi

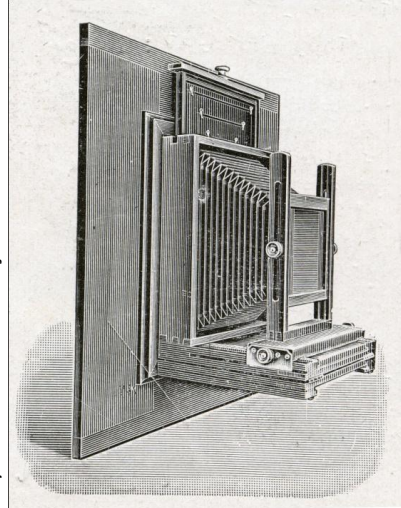


9

GÜNIŞIĞI İLE KULLANILAN AGRANDİZÖRLER

Aşağıdaki agrandizör stüdyolarda karanlık odanın penceresine tespit edilerek , uzun kağıtlı makinelere muhtaç olmadan 18X24 boyuna kadar her boy klişeden istenilen boyda agrandisman yapılır. Kondansöre ihtiyaç yoktur. Kullanması gayet kolay ve bir saniyede hazırlanır. Herhangi bir objektif ile kullanılabilir. Körüğü 42 cm açılabilir.

Kaynak : Selanik Bonmarşesi



Günüşığında kullanılan agrandizör

2.4- KARANLIK ODA TEKNİKLERİ

Stüdyoların karanlık odada kullandıkları teknikler şüphesiz ki çok fazladır. Ancak burada rötuş ve renklendirme gibi müşteriler tarafından da talep edilen bu iki teknik üzerinde durulacaktır.

2.4.1- RÖTUŞ

Rötuş, şimdi olduğu kadar erken dönem stüdyo fotoğrafçılığında da önemliydi. Çizik, nokta gibi kusurları yok etmek kadar, müşteri memnuniyeti gözetilerek, yüzde bulunan sivilce, leke ve kırışıklıkların giderilmesi içinde kullanılırdı. Hatta diyebiliriz ki, şimdiki digital ortamda yapılan pek çok düzeltme ve değişiklik fotoğrafın ilk zamanlarında da yapılmaktaydı. Kırılacak gibi ince beller, uzun kirpikler, esmer tenlerin açılması, istenmeyen kişilerin yok edilmesi, çekim esnasında orada bulunmayan kişilerin dâhil edilmesi, duman, su gibi efektlerin yapılması da mümkündü.

Tarihte negatife yapılan ilk rötuş Münihli Fotoğrafçı Franz Hampfstangl tarafından gerçekleştirilir. 1855 yılında Fransa'da bir sergi salonunda rötuşlu fotoğraflarını, rötuşsuz halleriyle birlikte yan yana sergileyen Hampfstangl izleyenleri hayrete düşürür.⁴⁷

Görüldüğü gibi oldukça erken dönemlerde uygulanan ve büyük bir yaygınlıkla kullanılmaya başlayan rötuş tekniğini etkileyen bazı sebepler vardır. Bunlar arasında teknik ve kimyasal alandaki gelişmeleri sayabiliriz. Gittikçe daha net fotoğraflar elde etmek tercih edilen bir şeyse de portre fotoğrafçıları için bazı sorunlar teşkil etmektedir. Portre ressamlarının işini çok kısa sürelerde yapan fotoğraf, teknik gelişmelerle birlikte istenmeyen bazı detaylarla karşı karşıya kalır. Ressamlar, portresini yaptığı kişilerin yüzünde bulunan ve görünmesini uygun bulmadıkları görüntüleri hafifletebilir ya da hiç yansıtmayabilirlerdi. Oysa fotoğrafın böyle bir seçme şansı yoktu. İstenen detaylar kadar istenmeyenlerde olduğu gibi fotoğraf karesinde görünmekteydi. İşte bu noktada çözüm üretmek için devreye rötuş girer.

Giséle Freund stüdyolarda rötuşun kullanılmaya başlandığı zaman ve sonrasında, fotoğrafta sonun başlangıcı olarak görür. Abartılı ölçülerde ve gelişigüzel kullanılmasının, gerçeğe sadık

⁴⁷ Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Türkçesi:Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2006, s.62

tüm ayırt edici özellikleri silip götürdüğünü, bu yüzden de fotoğrafın gerçek değerini kaybettiğini belirtir.

Fotoğrafçılar, yüzdeki detayları silip, pürüzsüz hale getirdiğinde resme daha fazla yaklaştıklarını düşünmektedirler. Artık bundan böyle stüdyolarda renklendirme yapan ressamın yanında rötuşçular da çalışmaya başlar.

Fakat rötuşa karşı çıkan fotoğrafçılar da vardır. Pére Picot'un öğrencisi olan Fransız ressam Gustave Le Gray 1848 yılı dolaylarında bir stüdyo açar. Ancak, zenginlerin desteğiyle devam eden fotoğraf çalışmaları çok parlak gitmez. Çünkü fotoğraf çekirmek hala çok pahalıdır. Gray çoğunlukla fotoğraflarını hediye eder. 1854 yılında André Eugene Disdéri'nin Carte-de-visite yönteminin patentini almasıyla, fotoğraf dünyasına bir hareketlilik gelecektir. Zira 6X9 cm gibi küçük ebatlarda basılabilen fotoğraf, beşte bir fiyatına düşer. Bu da hızlı ama özensiz üretime geçmek demektir. Ancak, rötuşu da seri üretimi de küçümseyen Le Gray, stüdyosunu kapatarak Mısır'a gider.⁴⁸

İstanbul stüdyolarında da durum çok farklı değildir. Seri üretim de rötuş da alabildiğine kullanılır. Tabii şimdilerde photoshop gibi görüntü işleme programlarının sağladığı olanaklarla ve farenin (ouse) yardımıyla yapılan değişiklikler ve manipülasyonlar o zamanlarda bu işin ustası olan kişilerin uzun ve titiz çalışmaları sonucunda elde edilmektedir.

1916'da yayımlanan Fenni Fotoğrafya kitabında rötuş başlığı altında şu açıklamaya yer verilir. "Rötuş mutlaka amelîyat ve meleke ile elde edilir bir sanattır. Bunu ne kadar tarife çalışsak, mümarese (ihtisas sahibi) olmadıkça istifade edemezsiniz. Onun için bilcümle sarf-ı nazar ediyoruz" diyerek hem konunun zorluğuna hem de rötuşçunun önemine vurgu yapar.

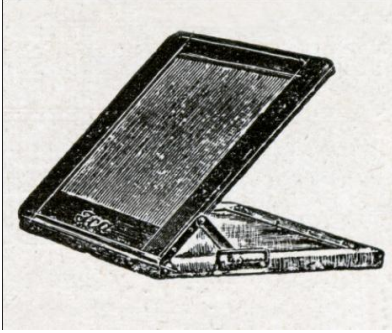
İpekçi Kardeşlerin işlettiği Selanik Bonmarşesinin 1924 yılında bastırılmış olduğu "Fotoğrafçılık ve Sinemacılığa Ait Eşya Katalogu" ile H. Bekes ve Şeriki (Ortağı) tarafından 1930 yılında bastırılan "Fotoğraf Makineleri ve Teferruatı" adlı yayımlarda ise rötuş konusunda eskiden kullanılan eşyalara ait detaylara ve bazı bilgilere ulaşabilmekteyiz.

Her iki katalogda da "Püpitr" denilen ve hemen hemen tüm stüdyolarda cam negatiflere rötuş yapmak için kullanılan rötuş aletinin çizimini bulabiliriz. Selanik Bonmarşesinde boyasız ağaçtan imal edildiği söylenen bu alette 13X18 ve 18X24 ebadına kadar olan klişeler

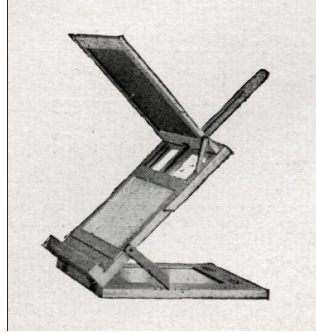
⁴⁸ Gisèle Freund, a.g.e. s.47

kullanılabilmektedir. Amatörler için daha basit bir model de üretilmiştir. Bir ayna ve bir buzlu camdan oluşan bu modelde 9X12, 13X18 ve 18X24 ebadına kadar olan cam negatiflere rötuş yapılabilir.

Kaynak : Selamık Bonmarşesi



amatörler için üretilmiş basit bir püpit



Çeşitli püpitler



Rötuş için öncelikle cam negatiflerin ve film pakların üzerine 25, 50 ve 100 gramlık şişelerde hazır olarak satılan matolen denilen bir sıvı sürülür. Ucu incecik ve uzun bir şekilde açılmış kurşun kalemler, ancak bu alkol ve reçine esaslı sıvı sayesinde yüzeye tutunabilir. Katalogda Faber Castel ve Swan markalı kalemlerin üretildikleri sertlikler şöyle açıklanır. HB ve B gibi dar bir aralıkta satılan Swan markalı kalemlere oranla Faber Castel Fabrikası daha geniş bir yelpazede üretim yapmıştır. Bunlar B, 2B, 3B, 4B, 5B, HB, F, H, 2H, 3H, 4H, 5H, 6H, 7H, 8H olmak üzere 15 derece sertlikteki kalemlerdir. Pozitif kâğıt rötuşu için ise 1'den 6 numaraya kadar kalemler üretilmiştir. Hangi sertlikte kalem kullanılacağına negatifin kontrastlığına bakarak karar verilir.

Ayrıca adı geçen kataloglarda kutu içinde, set halde satılan rötuş takımlarından da bol çeşit vardır. Bu kutuların hepsinde kalem seti ve matolen aynı olmakla birlikte farklı olarak kimisinde kretuar, palet, beyaz tebeşir, samur fırça, tüp boya, karmen boya gibi farklı ilavelere de rastlamaktayız.

1909 yılında yayımlanmış olan Teshil-i Fotoğrafya (Kolaylaştırılmış Fotoğrafya) adlı kitapta ise rötuş başlığı altında verilen bilgilerden karmen boyanın kullanımıyla ilgili bilgiler ediniyoruz. Öncelikle rötuş konusunun zorluğuna dikkat çeken yazıda şu detaylar verilir.

"Resimlerin klişe üzerinde iken tashihi (düzeltmesi) fotoğrafçılar tarafından âdet olup, bir şahsın resmini güzelleştireyim derken bazen pek çirkinleştirdiklerinden heveskârânın

(İstekliler) rötuşa muhtaç olmayacak tabii (normal) resimler yapmasını temenni ile bazı portre ve peyzajlarda yapabilecekleri rötuşu tarif edelim. Portre yani insan resimlerinde yüzde ve ellerde ziyadece şeffaf kısımlar varsa kağıda çekildiğinde siyahça çıkacağından klişenin cam tarafından biraz "karmen" denilen kırmızı(la'l) boya sürerek oradaki şeffaflığı ta'dil etmek (düzeltmek) mümkündür. Şöyle ki, küçük parmağı biraz ıslatarak karmene sürdükten sonra klişenin cam tarafına matlub olan (istenilen) nokta hizasına karmeni parmak ile ovalayarak ve daire resim ederek (dairesel olarak) sürüp, karmen derhal kuruyacağından matlub noktadan fazla olan cihetteki (taraftaki) karmeni temiz parmak ile silmekten ibarettir. Ellere dahi iktiza ederse (ihtiyaç olursa) böylece sürmek mümkündür. Peyzajlarda karmen rötuşunun faydası ziyadedir. Gölgelerdeki teferruatı göstermeye pek yardım eder. Kalem vasıtasıyla rötuşa gelince pupitr denilen çerçeveye klişeyi vaz' ederek (koyarak) (grafit dusiberi) denilen (H) markalı sert kalemler ile bir takım noktalar vaz etmekten (koymaktan) yahut hatlar (sınırlar) ile vechî (yüzü) koyulaştırmaktan ibarettir ki, epeyce melekeye mütevakkıftır (el becerisine bağlıdır). Fırça ve çini mürekkebi ile de rötuş yapılır." ⁴⁹

Aynı kitapta kağıt rötuşuna ayrıca değinilmiştir.

" Kağıtlar telvin (renklendirme) ve tespit edildikten , eğer kartona yapışacak ise, yapıştıktan sonra fotoğrafların rötuş edilmesi mümkündür. Bunun için ince samur fırçalardan alarak bir miktar karmen ve bir miktarda çini mürekkebi bulunmalıdır. Mezkur iki boya ile rötuş edilecek resmin rengini bulup koyulaştırmak, lazım gelen yerlere ve açık kalmış mahallere ve göz bebeklerine dokundurup sürmek iktiza eder ki (gerekir ki) büyük bir maharete mütevakkıf (bağlı) değildir. Bromür kağıtlarını yalnız çini ile rötuş etmek ve koyu görünmesi lazım gelen yerlere biraz fırça ile dokunarak koyulaştırmak resmin tecessüm ederek (canlanarak, ortaya çıkararak) görünmesine mucip olur.

Görüldüğü gibi rötuşun ve rötuş ustalarının ne kadar ciddiye alınması gerektiğini, aksi takdirde sonuçların kötü olabileceğini anlıyoruz. Özellikle son zamanlarda dijital fotoğraflarda yapılan oynamalarla elde edilen sonuçlar neredeyse portresi çekilen kişinin tanınmasını olanaksız hale getirmektedir.

⁴⁹ İbnü-l Cemal Ahmet Tefvik, *Teshi-i Fotoğrafya* Aristavelos Anastasyadis Matbaası, İstanbul, 1909, s.24

Bu konunun yalnız bizim ülkemizde böyle olduğu düşünülmemelidir. Yurt dışında anlatılan bir fıkra durumun vahametini göstermek bakımından ölçü niteliğindedir.

"Adamın biri, çektiği fotoğrafı alıp fotoğrafçısına geri götürür ve gerçekte otuz değil, altmış yaşında olduğunu, alnında kırışıklıkların, çenesinde oyukların bulunduğunu, yanaklarının gerçekte içeri çökmüş olduğunu ve burnunun da fotoğrafta görünen Yunan burnuyla hiç bir bağlantı kurulamayacak kadar yassı olduğunu söyler ve şu cevabı alır...ay siz kendinize benzeyen fotoğraf mı istiyordunuz? Ama bunu önceden söylemeniz gerekirdi! Yoksa nereden bilebiliriz ki?"⁵⁰

Stüdyolarımızda yapılmış rötuş örneklerinden gidecek olursak, aşağıdaki fotoğrafta sol arkada yer alan kadın figürü, fotoğrafa sonradan ilave edilmiştir. Figürün diğerlerinden daha büyük olarak yer alması kadar ışık yönünün de diğerlerinden farklı olması sonradan yapılan bu ilaveyi ele vermektedir. Turan fotoğrafhanesinde grup fotoğraflarının genelde 24X36 cm veya 18X24 cm olarak çekildiğini düşünürsek, negatifte yapılacak böylesi zor bir ekleme, formatların büyüklüğü göz önüne alınınca, biraz daha anlaşılır hale gelmektedir.



Arkada ve en solda bulunan kadın, fotoğrafa daha sonra ilave edilmiştir

⁵⁰ Gisèle Freund, a.g.e., s.63

Alttaki örneğe dikkatli bakacak olursak, modelin elindeki sigaranın yanmadığını, dumanının ise karanlık odada yapılmış olduğunu anlarız.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Duman efekti sonradan yapılmıştır

Kayıklı fotoğraflardaki deniz efektinin karanlık odada negatiflere müdahale etmek suretiyle elde edildiği görülür.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Su efekti negatifin kazınması yöntemiyle elde edilmiştir

Osmanlı Dönemi'nin önemli stüdyolarından Sébah & Joaillier firmasında çekilmiş hanım portresinde bel normalin dışında inceltiştir. Aynı şekilde Ünlü stüdyolarımızdan Andriomenos'daki hanım portresinde durum biraz daha abartılmış, bel neredeyse boyun kadar inceltiştir. Elimize ulaşan başka örneklerde bu tercihin sık yapıldığını göstermektedir.



Gülden Bölük koleksiyonu

Sébah&Joaillier'de rötuşla beli inceltiştir bir hanım portresi



Gülden Bölük koleksiyonu

Andriomenos'da rötuşla beli inceltiştir bir hanım portresi

2.4.2- RENKLENDİRME

Fotoğrafın keşfinden önce portre ressamı müşterilerini mümkün olduğu kadar gerçeğe yakın olarak çizmeye çalışırlar. Portrelerini yaptırmak isteyen aristokratlar için bu önemli bir unsurdur. Bu bakımdan fotoğrafın keşfi portre resmi yapan ressamı endişendirmiştir. Çünkü fotoğraf objenin gerçeğe en yakın görüntüsünü aktarmaktadır ve bunu çok daha kısa sürede yapılabilmektedir. Bazı ressamlar bu yeni keşfe çabucak ayak uydurup, geçimlerini

fotoğraftan kazanırlar. Gerçeği kopyalama görevini fotoğraf üstlenince resim sanatı da kendine başka çalışma alanı arayacak, bu durum ise resmin gelişimine katkı sağlayacaktır.

Gerçeğin kaydediliyor olması her ne kadar ilk zamanlarda önem teşkil ettiyse de, fotoğrafın sadece teknik bir sonuç olmadığı aynı zamanda bir sanat olduğu iddiasında olan bazı fotoğrafçılar farklı arayışlar içine girerek, fotoğrafta resimsel etkiler aramaya başlarlar. Gerek çekim esnasında gerek karanlık odada fotoğrafı resme yaklaştıracak teknikler kullanarak bu düşüncelerini uygulamaya koyulurlar. Öyle ki fotoğrafın başarısı resme ne kadar benzediğiyle yakından ilgilidir.

Fotoğrafın resme göre en büyük eksiklerinden birisi ise renktir. Işığın en önemli özelliğinden mahrum olan fotoğrafçılar bu konuda da çeşitli arayışlar içine girerler. İlk dönemlerden itibaren fotoğraflar sepya, mavi gibi renk veren banyolardan geçirilmiş, dagereotipler elle boyama yöntemiyle renklendirilmişlerdir.

İlk fotoğrafçıların çoğunun ressam olmasından dolayı boyama konusunda başarılı işler ortaya konmuştur. Fotoğrafın erken dönemlerinde asitli kağıtlar üzerine suluboya tekniği rahatlıkla uygulanabilmekteydi. Ancak 1850 yılında Louis Désiré Blanquart-Evrard'ın bulunduğu albüminli kağıtların yüzeyleri ise suluboya tutmamaktadır. Bu yüzden, ya anilin boya kullanılmış ya da suluboyalara saflaştırılmış sığır safrası katılarak, boyanın yüzeye tutunması sağlanmıştır.⁵¹

İstanbul'da açılan stüdyolarda da bu yönde işler ortaya konmuştur. 1847 yılında Ceride-i Havadis Gazetesi'nde çıkan bir haberde Mösyö Abreş'in Galata, Perşembe Pazarında altı, yedi yıldır daguerreotype çektiğini ve bunları renklendirdiğini yazar.⁵²

Osmanlı Darphanesinin yenilenmesi çerçevesinde baş hakkak ve modelci olarak 1841 yılında İstanbul'a gelen İskoç Asıllı James Robertson aynı zamanda Beyoğlu'nda açtığı stüdyosu ve fotoğraf çalışmaları dolayısıyla da önemli bir isimdir. Robertson 1853 - 1856 yılları arasında asitli kağıtlara bastığı fotoğraflarını, fon da dahil olmak üzere tamamını suluboyayla boyar. Robertson'un ünlü İngiliz ressam William Holman Hunt ve ressam Michael Halliday'ı Türk kıyafetleri içinde çektiği ve boyadığı fotoğraf, suluboyayla renklendirilmiş örneklerdendir.

⁵¹ Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, Aygaz, (ikinci baskı) 2006, Cilt1, s. 125

⁵² Orhan Koloğlu, *Basınımda Resim ve Fotoğrafın Başlaması*, Engin Yayınlar, İstanbul, 1992, s.8

Robertson 1859 yılından sonra ise sadece insan figürleri ve giysileri gibi daha dar alanları boyar.⁵³

13 Şubat 1875 tarihli L'Orient Illustré'de çıkan bir yazıda ise Osmanlı Dönemi'nin ünlü fotoğrafanelerinden Sébah&Joaillier'de sanat yapıtlarından oluşan çok güzel bir koleksiyon olduğunu ve özellikle renklendirilmiş, parlak ve kabartma portrelerin yapımında başarılı olan bu atölyenin kibar insanların uğrak yeri olduğunu belirtir.⁵⁴

Abdullah Biraderler olarak fotoğraf tarihimizde özel bir yere sahip olan Viçen Abdullah ve kardeşleri de renklendirme konusunda ortaya işler koymuş önemli stüdyolarımızdandır. Özellikle minyatür boyamakta usta bir kişi olan Viçen Abdullah resim bilgisi sayesinde Alman kimyager Rabah'ın stüdyosunda dagereotipleri renklendirmek üzere çalışmıştır.

Renklendirme yöntemleri fotoğrafın ilk zamanlarından itibaren kullanılsa da 1920'li yılların sonlarından 1970'li yılların başlarına kadarki dönemde stüdyolarda bu tip fotoğraflara tekrar rağbet artar ve moda olur. Anilin boya yada toz pastelle boyanan bu fotoğraflar resim bilgisi olan usta fotoğrafçılar tarafından yapıldığı gibi, özel olarak bu işi yapan resamlara da gönderilir. Bunun için müşteriden ek bir ücret talep edilir. Genellikle 6X9cm ve 6X14 cm gibi küçük ebatta ki fotoğraflar, kaliteli bir samur fırça yardımıyla, anilin boya sulandırılarak yapılır. Duvara asmak için yapılan büyük boy fotoğraflarda ise toz pastel tercih edilir. Ayrıca fotoğraftaki kişilere ait saç, göz ve elbise rengi gibi detaylar not alınarak ressama bildirilir. Ressam da boyarken bu bilgileri göz önüne alır. Eğer herhangi bir not yok ise fotoğrafı kendi isteği doğrultusunda renklendirir.⁵⁵

⁵³ Bahattin Öztuncay, a.g.e., s.125

⁵⁴ Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002 s. 73

⁵⁵ Yusuf Murat Şen, *Elle Renklendirilmiş Fotoğraflar*, Collection Club "Geçmiş Davetlisiniz Efendim II" Sergi Katalogu, 2004, İstanbul

Gülden Bülük koleksiyonu



Başarılı bir şekilde renklendirilmiş kadın portresi

Gülden Bülük koleksiyonu



Foto Süreyya'da renklendirilmiş bir kadın portresi

Gülden Bülük koleksiyonu



Kirpikler abartılı bir şekilde işlenmiş, elle renklendirme bir kadın portresi

Gülden Bülük koleksiyonu



Elle renklendirilmiş bir kadın portresi

Yurt dışındaki stüdyolarda da elle renklendirilmiş fotoğrafların rağbet gördüğünü biliyoruz.

Giséle Freund, 1850'li yıllardaki stüdyolarla ilgili şu detayları verir;

" Artık fotoğraf alanında çalışan kişiler arasında rötuşçular ve uzman ressamalarda bulunuyordu. Bu uzman ressamlar fotoğrafları boyayarak renklendiriyorlardı. Çünkü renklendirilmiş fotoğraflar moda olmuştu. Fotoğrafçı modele poz verdirirken, diğeri de notlar alıyordu. Ten rengi normal, gözler mavi ya da kahve, saçlar kestane ya da belki siyah vb. (...) İşte böylece fotoğraf minyatürün ve yağlıboya portrenin takipçisi oldu."⁵⁶

İpekçi Kardeşlerin işlettiği Selanik Bonmarşesinin 1924 yılında bastırılmış olduğu "Fotoğrafçılık ve Sinemacılığa Ait Eşya Katalogu"nda boya takımlarına da yer verilmiştir. En az yedi renk boya çeşidi ve fırçaların yer aldığı cilalı ağaç ve teneke kutular içinde satılan boya takımlarına ait detayları bulabiliriz . Kimisi tüp içinde kimisi de şişe içinde olan boyaların markası ise İca'dır.

H. Bekes ve Şeriki (Ortağı) tarafından 1930 yılında bastırılan "Fotoğraf Makineleri ve Teferruatı" adlı katalogda da aynı markalı ürüne rastlamaktayız. Kutu içinde 12 şişe ve 18 şişe olarak satılan boya takımından başka, defter halinde çeşitli renklerde kağıt boya takımı da vardır. Bu kağıttan kesilecek ufak bir parçanın su içine atılmasıyla elde edilen boyada renk yoğunluğu, suyun ve kağıdın miktarına göre ayarlanabilmektedir.

Günümüze ulaşan örneklerin bir kısmının son derece incelikli ve kontrollü olarak ehil ellerden çıktığını, bir kısmının ise daha az özenle üretildiklerini anlıyoruz.

⁵⁶ Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Türkçesi: Şule Demirkol, İstanbul, Sel yayıncılık, 2006, s.63



Renklendirilmiş bir erkek portresi



Kadıköy'ün önemli fotoğrafhanelerinden olan Venüs'de renklendirilmiş bir fotoğraf

3) FOTOĞRAFLARIN SUNUMUNDA KULLANILAN TEKNİKLER

Fotoğrafhaneler müşterilerin ilgisini çekmek için değişik yaratıcı fikirler üretmişlerdir. Kullanılan dekor ve aksesuarlardan, fotoğrafın sunumuna kadar bir çok alanda yansımalarını görmekteyiz . İlk dönemlerden itibaren fotoğraflar özel bir düzenlemeyle müşteriye sunulmuştur. Bazen fotoğraflar şık kartonlara ve paspartulara yapıştırılmış bazen de fotoğraf kağıtlarının üzerinde vinyet ve kaşlar kullanarak bir takım süslemeler yapılmıştır.

3.1- KARTON

Fotoğrafların yapıştırıldığı ve yurt dışından gelen kartonlar ise oldukça çeşitlidir. Bazılarında Jos Indra Vien, Trapp Münch gibi markalar göze çarpar.⁵⁷ Bu kartonlar fotoğraf tarihimiz

⁵⁷ Ak, Seyit Ali, Fotoğrafın İzinde Kırk Yıl, Fotoğrafevi Yayınları, 2004, İstanbul

içinde çok önemlidir. Çünkü özel olarak yaptırılan bu kartonların arkasında yer alan baskılarda yer alan bilgilerden firmaya dair pek çok detay bize kolayca ulaşmış olur. En azından firma isminin ve adresinin yer aldığı bu baskılarda genelde çok daha fazla bilgi vardır. Adres, kurucuların adı, kazandıkları ödüller, varsa şube adresleri, firma logolarıyla beraber yer alır. Stüdyolar zaman içinde bu kartonların arkasında başarılı bir grafik tasarımla sunulan zarif düzenlemeleri değiştirerek kullanmışlardır. Bazen bir stüdyonun kartonları incelenerek yaklaşık hangi yıllarda çekildiği tahmin edilebilir. Bu da bize o firmanın erken dönemleriyle, sonraki dönemlerini kıyaslama şansı verecektir.

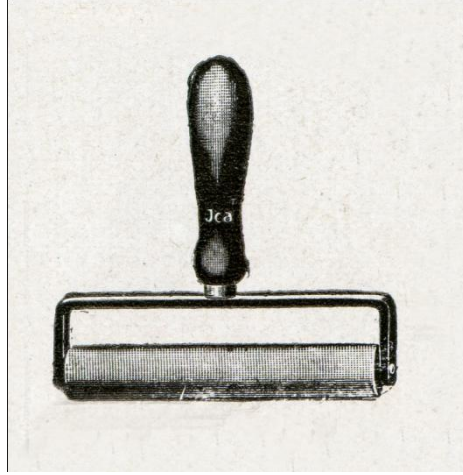


Sébah&Joaillier'in kullandığı kartonların arka yüzü

Yuvarlak uçlu bir fırça ile fotoğrafın arkasına sürülen yapışkan kola, kauçuk ya da lastikten yapılmış bir merdane yardımıyla bu kartonların üzerine iyice yapıştırılmak suretiyle hazırlanır. Fotoğraf malzemeleri satan firmaların çıkarmış oldukları kataloglardan ve günümüze kadar ulaşan değişik örneklerden çok sayıda sıralayabiliriz. Üzerinde "visit", "kabinet" yazan kartonlar gri, kahve rengi, bej gibi pek çok renkte üretilmiştir.



Kabine boy fotoğraf kartonuna yapıştırılmış bir kadın portresi



Kartonları yapıştırmak için kullanılan bir merdane

İpekçi Kardeşlerin katalogunda kabine kartonları için şu açıklamalar yer alır. Fotoğrafın etrafında geniş boşluk bırakmak üzere büyük boy kartonlardır. Beyaz, gri, yeşil gibi pek çok renkte, yuvarlak, oval ve kare gibi pek çok çeşittir. Ayrıca Kapaklı kartonlarında son zamanlarda çok tercih edildiğini belirten katalog bunların da renk ve çeşitlerini sıralar. Grup Kartonları adı altında satılanlarda ise şu açıklamalar yer alır; Gri, kahve rengi, beyaz, pas taklidi (paslı gibi), ince çizgili, düz renk mukavvadan yapılmış olup ortasına başka renkte kağıt yapıştırılmış (açık gri üzerine koyu gri, kahve rengi üzerine bej, beyaz üzerine bej renklerde) gayet zarif mukavvadan yapılmış kartonlardır. Ayrıca bez taklidi çizgili karton üzerine, resim boyunda koyu renk kabartma bir çizgi olan kartonlarda mevcuttur...Tüm çeşitler 13X18 cm'den başlayan Grup kartonların en büyük ebadı ise 24X30 cm'dir. Ancak yine yukarıda bahsedilen renk ve çeşitlerde tabaka halinde satılan kartonlarda mevcuttur. 49X66cm. ebadından 80X100 cm. ebadına kadar çıkmaktadır. Bir de "Kartpostal Kartonları" olarak bir ürün grubu daha vardır ki, kartpostal boyundaki fotoğrafları içine geçirip, duvara asmak veya masa üzerine koymak için üretilmişlerdir.⁵⁸

⁵⁸ Selanik Bonmarşesi, *Fotoğrafçılık ve Sinemaçılığa ait eşya Katalogu*, İstanbul, 1924



Kartona yapıştırılmış fotoğraf

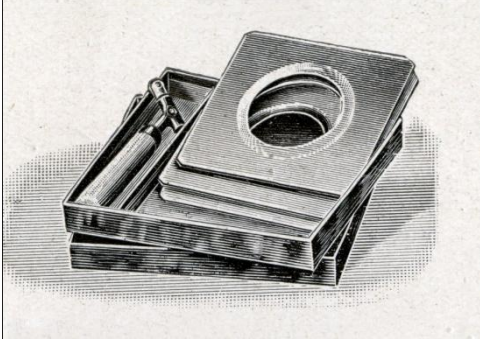


Phebus fotoğrafhanesinin kullandığı karton

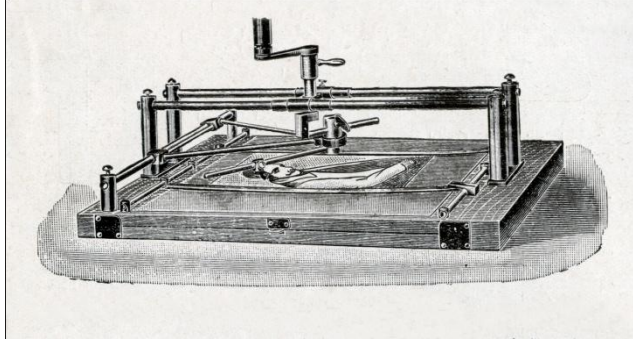
Bunun yanı sıra amatörler için satılan kartonlar ayrıca gruplanmış. Bunlarda bol çeşit ve renkte üretilmiş olmakla birlikte, profesyoneller için üretilenlerden daha küçük ölçülerdedir. 4.5X6 cm'den başlayıp, en fazla 13X18cm'ye kadar çıkmaktadır. Amatörler fotoğrafları yapıştırma zahmetinden kurtarılmış, araya sokulabilecek şekilde üretilmişlerdir. 1934 yılına ait katalogda ise kartonların çok çeşitli olduğunu ve katalogda hepsini gösteremeyeceklerini, ancak isteyenlere ufak bir ücret karşılığında fiyat listesiyle beraber numunelerini gönderebileceklerini belirtir. Aynı yayında kartonların ölçüsünü de belirtir. Önceki kataloga göre daha geniş bir yelpazede müşteriye sunulmuştur. 4.5X6 cm'den başlayıp 30X40cm'ye kadar çıkmıştır.⁵⁹

Kartona yapıştırılacak fotoğrafında kartondaki şekle göre, elips, yuvarlak, kare olarak kesilmesi icap edecektir. Bu durumda da bir takım kesici alet ve edevatlar ile kalıplara ihtiyaç vardır ki, bunlarda adı geçen katalogda bol çeşitte mevcuttur. Bunları genel olarak gruplayacak olursak mukavva ya da çinkodan üretilmiş kalıplar ile elle kullanılan kesiciler ve günümüzde de kullanılan kollu giyotinleri sayabiliriz. Kimi ürünlerde kalıp ve kesiciler bir kutu içinde satıldığı gibi tek tek de alınabilmektedirler. Kalıplar tahmin edileceği üzere kartonlardaki ölçü ve şekillere uyacak biçimde üretilmişlerdir.

⁵⁹ H. Bekes ve Şeriki, Fotoğraf makineleri ve Teferruatı Katalogu, 1930, İstanbul



oval ve yuvarlak kesme takımı. Mukavva bir kutu içinde, bıçak ile kabine boyda üç yuvarlak ve üç oval mukavva kalıp



Fotoğrafları ve kartonları yuvarlak ve oval olarak istenilen büyüklükte kesmeye yarayan alet

3.2- PASPARTU

Fotoğrahaneler kartonlar dışında fotoğrafları paspartulara yapıştırarak da sunarlar. İçte kalan ve fotoğrafı çerçeveleyecek olan kısım oval ve dört köşeli olarak üretilmiştir. 10X15 cm'den başlayıp 50X60 cm 'ye kadar ulaşan ölçülerde mevcuttur.

Eğer fotoğraflar paspartuyla verilecekse, kesmeye gerek yoktur. Zira fotoğraf paspartu kartonunun arkasında kalacaktır.

3.3- VİNYET

Fotoğrafı kartpostallara yaklaştıran araçlardan biri de vinyetlerdir. Kenar süsü gibi basit bir tanımlamayla anlatabileceğimiz vinyet, fotoğrafın etrafını hayvan, çiçek gibi pek çok stilize figürle süslemek için üretilmiş klişelerdir. Fotoğrafların eşe, dosta, akrabalara gösterilen, hediye edilen, üzerine yazılarak gönderilen bir nesne olduğu o dönemler içinde vinyetlerin ne kadar çok kullanıldığını tahmin etmek zor olmayacaktır. 4,5 X 6 cm, 9 X 12 cm, 10 X 15 cm, 13X18 cm boyutuna kadar olan fotoğraf kağıtlarında kullanılan vinyetlerin pek çok örneği günümüze kadar ulaşmıştır.

İpekçi Kardeşlerin bastırmış olduğu katalogta bazı vinyet örnekleri bulabiliriz. Pek çok çeşitte yapılmış olan bu kartondan klişeler 6'lı ve 8'li paketler olarak satılmaktadır.⁶⁰

⁶⁰ Selanik Bonmarşesi, *Fotoğrafçılık ve Sinemacılığa ait eşya Katalogu*, İstanbul, 1924

H. Bekes ve Şeriki (Ortağı) tarafından 1930 yılında bastırılan katalogda ise sadece kartpostal boyutunda basmak için çeşitli desenlerde 8 adetlik vinyetlerin zarf içinde satılmakta olduğunu belirtir.⁶¹



Gülden Bölük koleksiyonu



Gülden Bölük koleksiyonu



Gülden Bölük koleksiyonu

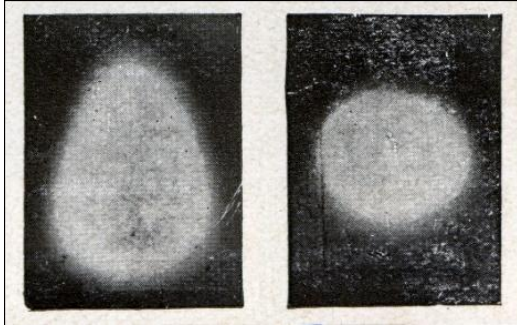


Gülden Bölük koleksiyonu

Yukarıda çeşitli stüdyoların kullandığı vinyet örnekleri görülmektedir

Bir de portrelerin etrafını beyaz bırakıp, portrenin kenar çizgileriyle kaynaşmış ve dereceli olarak flulaşmış vinyetlere de Fondü Vinyetler diyebiliriz. Selüoitden yapılmış bu vinyetler, çeşitli büyüklüklerde ve armudi, oval, yuvarlak gibi şekillerde üretilmişlerdir.

⁶¹ H. Bekes ve Şeriki, Fotoğraf makineleri ve Teferruatı Katalogu, İstanbul , 1930



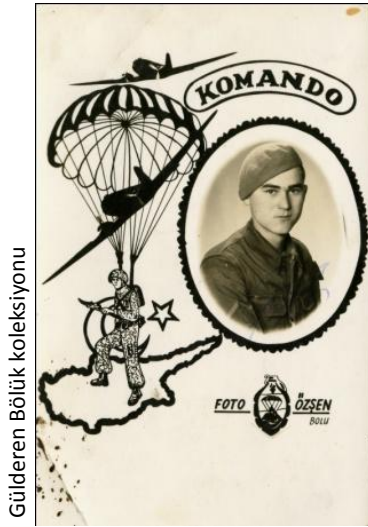
Selüloitden yapılmış vinyetler



Gülderen Bölük koleksiyonu

Selüloit vinyetin baskıdaki etkisi görülmektedir

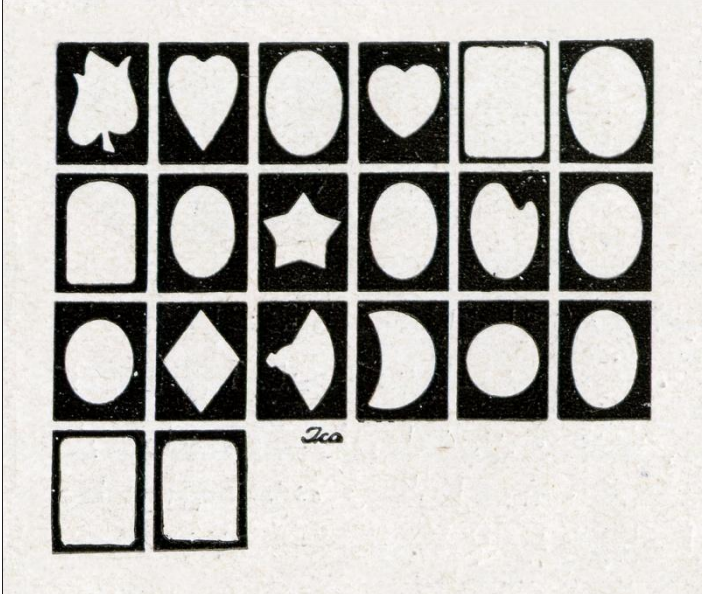
Günümüze ulaşan fotoğraflardan anlıyoruz ki, stüdyolarda sadece bu hazır klişeler kullanılmamış, fotoğrafçılar kendi naif klişelerini de üretmişlerdir.



Gülderen Bölük koleksiyonu

3.4- KAŞ

Fotoğraf kağıdında konunun ya da portrenin etrafını beyaz bırakmak için çeşitli şekillerde hazır olarak satılan siyah şablon kağıtlardır. Kaşların çeşitleri için de her iki katalogdan ve günümüze ulaşmış pek çok örnekten faydalanıyoruz. Selanik Bonmarşesi'nin 1924 yılı ürün katalogunda konuyla ilgili üç ürün numarası yer almaktadır. Birinci gruptaki kaşlar, muhtelif şekillerde 20 adedi bir zarf içinde satılmaktadır. Bu 20 adetlik seçki 4.5X6, 6X9, 9X12 kartpostal, 13x18 gibi boyutlarda olmak üzere ayrı ayrı gruplanıp satılmaktadır.



Katalogda yer alan kaş örnekleri

İkinci grupta ise, konunun etrafını kare, oval ve yuvarlak bırakmak için 10 adedi bir arada hazırlanan 4.5X6, 6X9, 9X12 kartpostal boyutlarında satılan siyah kağıttan üretilmiş kaşlardır. Üçüncü grupta ise son zamanlarda moda olduğunu belirttiği fotoğrafların etrafında ince beyaz bir kenar yapmak için selüloitten üretilmiş kaşlardır. Bunlar da 4.5X6, 6.5X9, 9X12, 13X18 ve kartpostal boyunda olmak üzere ayrı ayrı gruplanmıştır.

Gülderen Bölük koleksiyonu



Stüdyoların kullandığı değişik model kaş

Gülderen Bölük koleksiyonu



Değişik bir kaş örneği

Gülderen Bölük koleksiyonu



Çok sık kullanılan kaş örnekleri

4) STÜDYOLARA YANSIYAN SANATSAL ETKİLER

Stüdyolara yansıyan sanatsal etkileri birkaç bir kaç başlık altında inceleyebiliriz.

4.1- FOTOĞRAF RESİM İLİŞKİSİ

Resimle fotoğrafın işlevinin henüz birbirinden çok ayrılmadığı 19. yüzyılda iki sanatta birbirini pek çok açıdan etkilemiştir. İlk fotoğrafçıların büyük kısmının ressam olması etkileşimi güçlendiren nedenlerdendir. Bu isimlerden ilk olarak fotoğrafın mucidi Louis-Jacques-Mandé Daugerre'i sayabiliriz. Gericault ve Delacroix gibi çağdaşlarından etkilenen Daguerre onların çalışmalarını yakından takip etmiştir.⁶² Ardından Gustave Le Gray, Roger Fenton, Emile-Jean Horace Vernet, Frédéric Goupil Fesquet, David Octavius Hill, ilk akla gelen isimlerdir. Bir diğer isim de Gaspard-Félix Tournachon Nadar'dır ki 1874 yılında bir grup izlenimci (empresyonist) ressam ilk sergilerini onun fotoğraf stüdyosunda açarlar.

Osmanlı İmparatorluğu Döneminde İstanbul'da yaşayan ve stüdyo açan yabancı fotoğrafçılardan James Robertson'da resimle bağı olan fotoğrafçılar arasındadır. Robertson resim bilgisi sayesinde, çekmiş olduğu fotoğrafları suluboya ile renklendirir. Yine Osmanlı Dönemi'ne damgasını vuran bir diğer stüdyo olan Abdullah Biraderlerin kurucusu Viçen Abdullah ve kardeşi Kevork Abdullah da resim sanatıyla ilgilenmiş önemli kişilerdir. Fildişi üzerine minyatür boyamada usta olan Viçen Abdullah, bu sayede Alman kimyager Rabah'ın fotoğraf stüdyosuna girerek dagereotipleri renklendirir. Phebüs fotoğrafhanesinin kurucusu Bogos Tarkulyan da resim eğitimi almış ve portre ressamlığı yapmış sanatçılarımızdandır.⁶³

Fotoğrafın ortaya çıkışıyla pek çok portre ve minyatür ressamı işini kaybeder. Fotoğrafa en çok saydıranlarda bu korkuyu yaşayanlardır. Ressamlardan bir kısmı da şaşkınlığını üzerinden atıp, bu yeni sanatı meslek edinirler. Ancak kendi işinde ısrarcı olanların büyük çoğunluğu resim yaparken fotoğrafın olanaklarından alabildiğine faydalanırlar. Oryantalist ressamların birçoğu resimlerinde kullandıkları Doğu'ya özgü detayları, ya fotoğraflara bakarak ya da satın aldıkları kıyafet ve eşyaları inceleyerek tuvallerine geçirmişlerdir. Oryantalist ressamlarımızdan Osman Hamdi'nin de resim yaparken sık sık fotoğraftan yararlandığı

⁶² Tunç Tüfekçi, *Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri*, Fotoğraf Dergisi, Sayı:26, s.48

⁶³ Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s.293

bilinmektedir. Mimari unsurları, süslemeleri ve yazıları gerçek durumlarıyla yansıtabilmek için fotoğrafları karelerle büyüterek resimlemiştir. Ayrıca pek çok resmindeki sarıklı erkek figürü kendisidir. Bunları da çeşitli zamanlarda çektirmiş olduğu fotoğraflara bakarak yapar.⁶⁴

1896 yılında saray ressamı olarak görevlendirilen İtalyan Fausto Zonaro da Oryantalist resimlerinde, özellikle harem sahnelerinde karısı Elisa'nın çekmiş olduğu fotoğraflardan bolca yararlanır. Zonara, Paris'te 18 ay fotoğraf eğitimi alan ve istediği zaman hareme girebilen Elisa'nın çekmiş olduğu genç hanımların fotoğraflarına bakarak yağlı boya tablolarını oluşturur.⁶⁵

Ressamlar sadece fotoğrafı kareleyip büyüterek resimlerini yapmamışlardır. Bunun yanı sıra 1860'ların başlarından itibaren çalışmalarında projeksiyondan da faydalanırlar. Resimlemek istedikleri fotoğraf karesini, projeksiyon makinesi sayesinde istedikleri büyüklükte tuvale yansıtırlar. Daha sonra bu görüntülerin üzerini yağlıboya, suluboya, guvaş veya pastel boyalarla boyayarak resimlerini yaparlar. Bazıları da fotoğraftaki görüntüyü, kimyasal bir işlemle hassas hale getirilen tuvale doğrudan doğruya aktarır.⁶⁶

Kendi çektiği fotoğrafları kullanan ressam kadar, fotoğrafçıların çektiklerini de kullanan da çoktur. fotoğrafı kısmen ya da tamamen tuvaline aktaran ressamlar arasında Jean- Auguste Dominique-Ingres, Gustave Courbet, Edgar Degas, Henri Toulouse Lautrec, Femand Khnopff, Thomas Cowferthwait Eakins, Edward Munc, Von Stuck, Francis Bacon gibi önemli bir kaç ismi sayabiliriz.

Fotoğraf resim ilişkisi sanatçıların mekanlarında da sık sık karşımıza çıkar. Resim atölyelerini ziyaret eden fotoğrafçılar kadar stüdyolarının vitrinlerinde sergilenen ve satışa sunulan ressamların tablolarına da rastlamak mümkündür. Önemli fotoğrafçılarımızdan Pascal Sebah'ın kardeşi olan Kosmi Sébah 1860 ve 1875 yılları arasında kardeşiyle aynı stüdyoda çalışır. Ancak 1875 yılında Beyoğlu'nda kendi adına bir stüdyo açarak işletir. Fotoğraf çekimlerinin yanı sıra atölyesinde İstanbullu ressamların tablolarını satışa çıkarır.⁶⁷ Abdullah Biraderler de vitrinlerinde Osman Hamdi Bey, Sarkis Direnyan ve Chlebowski gibi ressamların resimlerini sergiler. O.Kürkciyan'ın 19. yüzyılın başlarında Phebüs fotoğrafhanesinde yapmış

⁶⁴ Prof. Mustafa Cezar, *Osman Hamdi Bey*, Erol Kerim Aksoy Vakfı Sergi Katalogu, İstanbul, 1993 s.10

⁶⁵ Germaner, a.g.e., S.291

⁶⁶ Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, Aygaz, İstanbul, (ikinci basım) 2006, s.66

⁶⁷ Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, Aygaz, İstanbul, 2006, s.272

olduğu resimlerde ismiyle birlikte, çalıştığı atölyenin ismi birlikte anılmaktadır. Tıpkı Phebüs gibi Osmanlı Dönemi'nin önemli stüdyolarından Apollon da ressamlarla çalışma yapmıştır.⁶⁸

"Bogos Tarkulyan da uzun yıllar resim dersleri almış usta bir ressamdı ve portre ressamlığı da yapmaktaydı. Bogos Tarkulyan'ın İmparatorlukta ilk kez renklendirdiği fotoğraflarla II. Abdülhamid'in beğenisini kazandığı ve kendisinin "saray fotoğrafçılığı" unvanı ile ödüllendirildiği bilinmektedir. O. Kürkciyan'ın da 20 yy'ın başında aynı atölyede fotoğraftan yağlı boya portreler çalıştığı İstanbul Askeri müzede ve bazı özel koleksiyonlarda bulunan örneklerden anlaşılmaktadır."⁶⁹

Ernest Mamboury'nin *Constantinople Guide Touristique* adlı rehberinde de, diğeri bir önemli stüdyomuz olan Sébah ve Joaillier'nin atölyesinde, fotoğraftan büyüterek yağlıboya, pastel ve suluboya artistik portre yapıldığına dair bir ilan bulunmaktadır.⁷⁰

Fotoğraf ve resim arasındaki alış verişler sürerken, binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan resim sanatının yeni doğmuş fotoğraf sanatına baskı yapması normal karşılanması gereken bir gerçektir. Bu baskıyı üzerinde hissedilen bir grup İngiliz fotoğrafçı 1850'lerde, fotoğrafın da resim gibi önemsenmesini ve sergilenmesini isterler ve High-Art akımıyla bu isteklerini dile getirirler. Fotoğraflarında, günlük olaylardan uzak incil, şiir ve efsanelerden aldıkları simgesel ve ahlaki konuları işlerler. fotoğrafçılar önce çizimle desenler hazırlayıp sonra da modellerle çekim yaparlar.⁷¹ O dönemde fotoğraf ne kadar resme benzerse o kadar başarılı sayılır. Tabii resamlarda konularını ve detayları ince ince işleyip, gerçekmiş gibi resimler yaparak fotoğrafa yaklaşırlar.

Bu arada fotoğrafın resmin yerini alacağını düşünen ressamlar, mekanik yolla üretildiğini ve çoğaltılabilirliğini öne sürerek fotoğrafa saldırırlar. Fotoğrafçılar da kendilerini ifade ederken fotoğrafla resim yaptıklarını öne sürerler. Ancak bu çekişmelerin her iki sanata da faydası zaman içinde ortaya çıkar. Zira resmin asıl görevinin gerçeği aktarmak olmadığı anlaşılır. Böylece resmin ufku açılmış, kendine yeni yollar bulup gerçek kimliğine kavuşmuştur. Yani fotoğraf, resmin kendini yeniden tanımlamasına ve ifade etmesine vesile ve ölçü olmuştur.

⁶⁸ Germaner, a.g.e., s. 290,295

⁶⁹ Germaner, a.g.e., s.293

⁷⁰ Germaner, a.g.e., s.291

⁷¹ Ergün Turan, Fotoğraf Dergisi, Sayı:78, s. 52

Fotoğraf teknolojisinin sağladığı olanaklardan enstantane (anın, hareketin dondurulması) sayesinde görme biçimleri de değişecektir. Hareketlerin dondurulmasıyla elde edilen yeni gerçeklik kadar, hareketlerin kaydedilmesiyle elde edilen gerçeklik de ressamı etkisi altına alır. Fotoğraf alanında ki gelişmeler sayesinde anın dondurulması başarıldığında, gözün takip edemediği hareketlerin kaydı da mümkün olur. Enstantane bilinen bazı gerçeklerin yanlışlığını da ortaya çıkarır. Örneğin İngiliz Eadweard Muybridge'in çektiği bir dizi fotoğraf sayesinde, o güne kadar çizilmiş at resimlerinde, bacak hareketlerinin yanlış aktarıldığı anlaşılır. Bu durum aynı zamanda resimde o güne kadar gelen gelenekçi yapının da sorgulanmasını sağlamıştır. Bu konuyla ilgili Tunç Tüfekçi şu açıklamalarda bulunur:

"19. yüzyıla kadar geçen zaman diliminde resim tarihi, *gördüğünü çizen* bir anlayıştan çok, *bildiğini çizen* bir anlayışa sahipti. Bu anlayış ister istemez geleneksel bir yapının oluşmasına ve resim ile uğraşan bir çok sanatçının kendinden önce yapılanları tekrar eder bir hale gelmesine neden olmuştur. Bu davranış belki bir çok kişi tarafından gelenek diye adlandırılmaya çalışılmışsa da görünen hep göz ardı edilmiştir (...) Fotoğraf bilinenin değil, görünenin somutlaştırıldığı bir olgudur ve sadece bu haliyle bile 19. yüzyıla kadar görünen ile ilgili bilinenlerin bir çoğunun yanlış olduğunu ortaya koyması ile yepyeni bir devir başlatmıştır."⁷²

diyerek bilinenin değil görünenin yapılandırılması sayesinde ışığın nesne üzerindeki etkilerini çalışan ve doğadan izlenimlerini tuvale taşıyan ressamın empresyonizm akımıyla kendilerini ifade olanaklarını yakaladığını belirtir.

Enstantanenin hareketi kaydedebilme özelliği ise başka bir akımı doğrudan etkileyecektir; Fütürizm. Bu akım, nesnenin hareketlerinin aynı kare içinde üst üste yer alması esasına dayanan krono fotoğraftan çok yararlanmıştı. Önemli temsilcilerinden Giacomo Balla uzun süre fotoğrafla ilgilenmiş biridir. İleride yapacağı resimlerde fotoğrafın bu özelliğini kullanır. O güne kadar yapılamayan hareket ve dinamizm, fotoğraf sayesinde resme aktarılır.⁷³

Zaman içinde fotoğrafta da farklı yaklaşımlar ortaya çıkar. Ressamlar ve fotoğrafçılar arasında yaşanan tartışmalar, fotoğrafçılar arasında da görülür. Empresyonizm (izlenimcilik) ve natüralizm gibi disiplinleri de içinde barındıran pictorialist (resimsel) akım, High-Art'dan

⁷² Tunç Tüfekçi, *Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri*, Fotoğraf Dergisi, Sayı:28, s.103

⁷³ Tunç Tüfekçi, a.g.m., s.106

farklı bir anlayışı içerir. Alfred Stieglitz'in başını çektiği izlenimciler High-Art fotoğraf akımını başboş bir yaklaşım olarak değerlendirirler ve fotoğrafın daha bağımsız olması gerektiğini öne sürerler.⁷⁴ Güler Ertan da natüralist ve empresyonist fotoğrafçılar için şu bilgileri verir. "Peter Hengy Emerson, öncülüğünü yaptığı Natüralist akım için fotoğrafın kendi değerlerinin yeterli olduğunu savundu. Fotoğrafa müdahaleyi reddedip doğayı olduğu gibi yansıtılmalıydı. Ve giderek izlenimci ressamalar gibi anlık duyuları vurgulamaya başladılar. Yine bu dönemde eleştirmenler ise fotoğrafın pek çok özelliğinin bulunduğunu, bu nedenle de resim sanatını taklit etmesine gerek olmadığını savunuyorlardı. Taklitçilik devam ederse fotoğraf, kendi sanatsal kişiliğinin gelişmesini engelleyeceğini vurguluyorlardı."⁷⁵

Fotoğraf tek başına tüm bu çekişmelerin ya da olumlu-olumsuz etkileşimin nedeni değildir. Gerçek neden, fotoğrafında keşfini doğuran gelişmeler ve toplumda yarattığı değişikliklerdir. Bunda Sanayi Devrimi'ni hazırlayan nedenler kadar devrimin kendi etkisi de büyüktür. 18. yüzyılda önce İngiltere'de başlayan sonra tüm Avrupa'ya yayılan Sanayi Devrimi, buharlı makinelerin yapımının, dolayısıyla makineleşme çağının başlangıcıdır. Yeni buluşların üretime olan etkisi ve buhar gücüyle çalışan makinelerin yarattığı endüstri de resim-fotoğraf ilişkisini etkileyen nedenlerdendir. Tüm bu gelişmelerin doğurduğu yeni sosyal sınıflar ressamaları aristokrasinin ve kilisenin etkisinden kurtarır. Ressamların sipariş üzerine resim yapmayı bırakmaları onları bir anlamda özgürlüğe kavuşturur. Toplumda beğeniler de değişmeye başlamıştır. Ressamlar kendi duygu ve düşüncelerine göre yaptığı resimleri, yeni oluşan burjuva sınıfının beğenisine sunarlar.

Resim sanatının etkileri fotoğraf stüdyolarında da kendini belli eder. Stüdyoların kullandıkları isim ve logolarda resimsel unsurlar göze çarpar. İlk Müslüman fotoğrafçılarımızdan Rahmizade Bahattin Bediz'in kalfası Rıza Bey* uzun yıllar Şevket Bey'den resim dersleri almış, daha sonra da akademi de eğitim görmüştür. Bediz'in stüdyosu olan Resne'de uzun yıllar çalıştıktan sonra Ankara'ya yerleşerek Foto Ressam adıyla kendi stüdyosunu açmıştır.⁷⁶

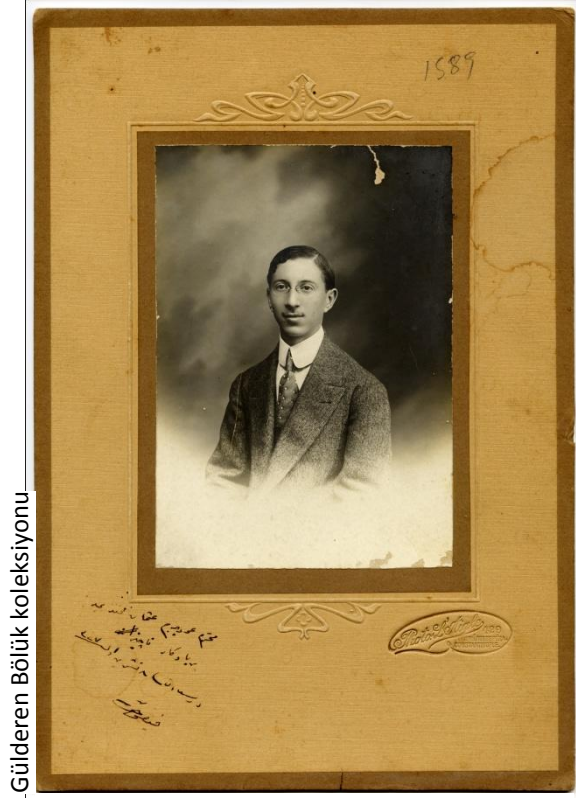
Galatasaray'daki stüdyolardan Foto Pastel gibi resmi çağrıştıracak isimler kadar, fotoğraf damgalarında ya da kartların arkasındaki baskılarda sık sık rastlanan palet-fırça resimleri de bu etkinin izlerini taşımaktadır.

⁷⁴ Bülent Erutku, *Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler*, MÜGSF Fotoğraf Bölümü Yayınları, s.20

⁷⁵ Güler Ertan, *İzlenimci Akım*, Fotoğraf Dergisi, Sayı:31, s.32

⁷⁶ Seyit Ali Ak, *Girit'ten İstanbul'a Bahattin Rahmi Bediz*, İstanbul, İletişim, 2004, s.109

* 1905 doğumlu sanatçı soyadı kanunundan sonra Tuncay soyadını alır.



Beyoğlu'ndaki önemli stüdyolarımızdan L'Aigle Fotoğrafhanesinin logosu; palet-fırça

Aşağıda Osmanlı Dönemi'nin önemli stüdyolarından Pascal Sébah (Daha sonra Sébah&Joaillier olacaktır), Foto Chems, L'Aigle gibi fotoğrafhanelerin, stüdyo kartlarının arkasında logo olarak palet- fırça kullandıklarını görüyoruz. Tüm bunlar fotoğrafçıların, resme yaklaşma, onun gibi saygı görme çabasıdır.

Gülderen Bölük koleksiyonu

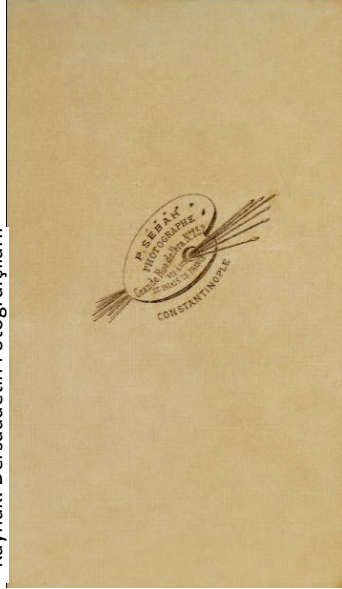


Stüdyo kartlarının arkasında kullanılan baskılarda palet-fırça ikilisi

Gülderen Bölük koleksiyonu



Kaynak: Dersaadetin Fotoğrafçıları



4.2- ORYANTALİZM

Fotoğrafta Oryantalizme gelmeden önce, Oryantalizmin ne olduğunu bilmekte yarar vardır. Yüzyıllar boyunca Batı'nın Doğu'ya bakışında ve Doğu'yu yorumlamasında etken olan sebeplerin ne olduğu bilinmeden, Doğu'nun Batı tarafından yapılmış tanımlamalarını anlamak zordur. Bu sebeple Oryantalizmi ortaya çıkaran nedenlere kısaca göz attıktan sonra, Oryantalist resimlere de değineceğiz. Çünkü fotoğraf kullanılmaya başlanmadan hemen evvelinde Oryantalist konulu resim çalışmaları etkisini yitirmişti. Ancak fotoğraf gibi görüntüyü daha gerçekçi bir şekilde kaydeden bir teknik sayesinde Oryantalizm yeniden ivme kazanır. O ana dek ressamlar tarafından yaratılmış olan görüntü ve imajları yeniden üretir.

4.2.1- ORYANTALİZMİ ORTAYA ÇIKARAN NEDENLER

Kutsal Toprakların da içinde yer aldığı egzotik Doğu Bölgesi, değişik kültürüyle ve 1704'te Fransızcaya çevrilen Bin Bir Gece Masalları'nın yarattığı hayal dünyasıyla birleşerek Batı için büyük bir merak konusu olur. Henüz ulaşımın kolay olmadığı, iletişimin ise tüccarların anlattıkları, seyyahların anıları ve sanatçıların gravürlerinden ibaret olduğu o yıllarda, sınırlı bilginin beslediği merak kadar Batı'nın siyasi emellerinin de etkisiyle bu bölge, yüzyıllar boyunca ilgi odağı haline gelmiştir. Doğu ve Uzakdoğu Batılılarca incelenmiş ancak hep onların bakış açısı ve ifadeleriyle takdim edilmiştir ki, bunlar yanlış takdimler olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu da köklü geçmişiyle Oryantalizmin çalışma alanı içinde önemli bir yer kaplamıştır.

Üç kıtaya yayılmış geniş topraklarda hüküm süren Osmanlı İmparatorluğu 17. yy'da Avrupa'daki sınırlarını genişletip, Güneydoğu Avrupa, Orta Doğu ve Kuzey Afrika'nın büyük bölümünü egemenliği altında tutarak Hıristiyan Batı'yı tehdit eden bir korku unsuru olur. Avrupa ise bu Müslüman topluluğu önyargılı bir tutum içinde değerlendirerek ve zengin bir tarihi geçmişe ve coğrafi konuma sahip bu topraklara sahip olma hayallerini de yaşayarak, hakkında derin bir bilgiye sahip olmadığı bu farklı kültürü inceleme altına alır.

Fethinden sonra İstanbul'un ilk resmini İtalyan kartograf(Harita çizen) Giovanni Andrea Vavassore çizer. 1450 ile 1505 yılları arasında yapıldığı düşünülen ve İstanbul'a Üsküdar'dan bakarak çizilen bu görünüm, oldukça gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Fatih Sultan

Mehmed'in portresini yapmak için gelen Gentile Bellini (1429-1507) ise kent ve yaşantısına dair resim yapmamış sultanın ve saraylıların portresiyle yetinmiştir. Daha sonra Salomon Schweiger'in 1578'de, Michael Heberer von Bretten'in 1586'da, Giuseppe Rosaccio'nun 1598'de yaptıkları İstanbul panoramalarını sayabiliriz.⁷⁷

Ardından pek çok sanatçı Osmanlı Topraklarına gelerek şehir görünümünün dışında yaşantısını, sosyal hayat ve otantik özelliklerini anlattıkları çalışmalarını kitap olarak yayımlar.

Bu sırada Avrupa'da başlayan Rönesans insanların düşünce yapılarında köklü değişiklikler meydana getirir. İnsanı merkez alan felsefe önem kazanır. Bunun sonucu olarak kilisenin tekelinde ve hizmetinde olan bilgi kaynağı yön değiştirerek insana geçer. Hümanizmin doruğa ulaştığı bu bağımsız felsefe sonucu Batı'da, kiliseye karşı Reform hareketleri başlar. Artık kilisenin eski otoritesi ve önemi silinmiştir.

Tüm bu gelişmelerde, İspanya'daki Müslüman uygarlığın ve Kuzey Afrika Müslümanlarının Sicilya ve İtalya ile olan ilişkilerinin etkisi vardır. Bu ilişkiler Avrupa'nın düşünce ve sanat ufğunun gelişmesine katkı sağlamıştır. Server Tanilli bu konuyla ilgili Endülüs medreselerinde öğrenim gören Hıristiyanlara ve Fransa'da okunan İbni Sina'nın tıp kitaplarına vurgu yaparak Güney İtalya ve Sicilya'da ki Müslümanlığın etkisiyle, Avrupa ülkelerindeki bağımsızlığın hafiflediğini ve dar zihniyetin değişmeye başladığını belirtir.⁷⁸

Nüzhet İslimyeli de aynı vurguyu yaparak, Rönesans'ın, Katolik kiliselerine bağlı engizisyon mahkemelerine ve sert kilise disiplinine bir tepki olduğu kadar o tarihteki Doğu uygarlığının etkilerinden de doğmuş olduğunun da altını çizer.⁷⁹

Bütün bunlara paralel olarak yeni ticaret yollarının bulunması, Amerika'nın keşfi ve yağmalanması, sömürgelerden elde edilen kaynaklar Batı'da durdurulamaz bir gelişim sağlar. Tabii ki ulaşımın kolaylaşması, yeni yerler keşfedilmesi sadece ticareti değil, insan ve ülke ilişkilerini de etkiler. Bilinmeyen bölgeler, kültürler insanların merakını kamçılar. Batı'nın gizemli ve egzotik Doğu'ya olan ilgisi iyice artmıştır.

Doğuyu temsil eden Osmanlı İmparatorluğu ve Uzak Doğuyu temsil eden Çin'e olan bu merakla birlikte elçilerinde etkisiyle Avrupa sanatında özellikle müzik, edebiyat ve plastik

⁷⁷ Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2002. s. 13

⁷⁸ Server Tanilli, *Uygarlık Tarihi*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1996, s.82

⁷⁹ Nüzhet İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Doğu Ltd. Matbaası, Ankara, 1965 s.8

sanatlarda Türk ve Çin motiflerinin yer aldığı sanat eseri ve eşyalar moda olur. Chinoiserie ve Turquerie (Türköri) olarak adlandırılan bu moda 14. Louis döneminde Fransa'da ortaya çıkmış daha sonra tüm Avrupa'yı sarmıştır. Bu modada Doğu ile olan ticari ilişkilerin giderek artmasının da önemli bir rolü vardır. Ayrıca denizaşırı ülkelere giden tacir, diplomat ve gezginler tarafından Avrupa'ya taşınmış olan doğuya dair objelerin, resimlerin ve kıyafetlerin de etkisi bulunmaktadır. 1607 ve 1669'da Fransa'ya gönderilen Osmanlı elçilik heyetlerinin de etkilediği bu ilgi Fransız edebiyatında hemen kendini gösterir. Bu modanın en önemli kaynaklarından biri de şüphesiz ressamlardır. Yalnız Fransa'da değil Rubens ve Rembrandt gibi Flaman ve Hollandalı ressamın eserlerinde bile Türk giysileri giymiş figürler göze çarpar.⁸⁰ Bu ressamları iki grupta incelemek daha doğrudur. İlki Türkiye'ye hiç gelmemiş olan ressamlardır ki bunların esin kaynakları, oralara gönderilen Türk elçilik heyetleri kadar edebi eserler , tiyatro oyunları, gravürler ve gezginlerin yazdıkları seyahatnamelerdir. Türk ressamları diye anılan bu ressamlar Türkiye'yi hiç görmedikleri halde padişah, paşa, kadın sultan ve gözdeler, gibi konularda gerçeklikten uzak hayali tablolar yapmışlardır. Diğerleri ise Türkiye'ye gelip çoğu Pera'da yaşamış ressamlardır ki bunların çoğu elçilik bünyesinde yer alıp, kıyafet çizimleri, kent görünümleri ve Doğu'daki yaşamı betimleyen sahneler resmetmekle görevlendirilen desinatör ve ressamlardır. Oryantalistlerin İstanbul'u adlı çalışmasında bu sanatçıların ve eserlerinin detaylı bir listesini veren Semra Germaner ve Zeynep İnankur, 17. ve 18. yüzyılı gravürcülerin en parlak dönemi olduğunu belirterek bu gravürlerin egzotizm modasını beslediğini, Türk kıyafetlerine ve mimarlığına karşı bir tutku başlattığını yazar.⁸¹ 1911 yılında Paris'te Musée des Arts Decoratifs'te açılan *18. yüzyılda Turquerie* adlı sergi de yer alan toplam 583 resim, desen, gravür, kitap, heykel, seramik, çini, porselen, dokuma ile mücevher ve çeşitli süs eşyaları bu tutkunun ne kadar geniş bir alana yayıldığını da göstermektedir.⁸²

1720 - 21 yılında Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi Paris'e elçi olarak gönderilir. Görevleri arasında Avrupa kültürü hakkında bilgi toplamakta vardır. Mehmet Efendi'nin ziyareti Fransa'daki Türk Modasını güçlendirir. Kibar tavırları açık fikri ve bilgisiyle herkesi etkileyerek Türkler hakkındaki ön yargıyı bir ölçüye kadar kırar. Elçi pek çok ressama portresini yaptırır.

⁸⁰ Günsel Renda, "*1911 Turquerie Sergisi Üzerine*", Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, 1989, Güzel Sanatlar Matbaası s.71

⁸¹ Germaner, a.g.e., s.17

⁸² Günsel Renda, a.g.k, s.72

Elçimizin Paris'e gitmesinden hemen evvel İngiliz elçisi olarak görev yapmak üzere Türkiye'ye gelen Edward Wortley Montagu'nun eşi Lady Mary Wortley Montagu da Türkler hakkında ki önyargıyı bir nebze kıranlar arasındadır. Türkiye'de buldukları 1717 - 1718 yıllarında çoğu edebiyat çevresinden dostlarına gönderdiği mektuplar ölümünün ardından kitap olarak yayınlanır. İngiltere'de iyi tanınan Montagu, kitabının ardından tüm Avrupa'da tanınacaktır. 1717 yılında Rahip Conti'ye gönderdiği mektupta şöyle yazar;

"Türklerin dini ve ahlakı hakkındaki bilgilerimiz çok eksiktir. Çünkü memleketlerine ya ancak kendi işleriyle uğraşan tacirler yahut doğru ve eksiksiz malumat alamayacak kadar az oturan seyyahlar gelirler. Türkler bu basit ve yanlış bilgilerden başka bir şey toplamayı beceremeyen tacirlerin sohbetleriyle gururlanırlar. Bunlar Türkiye'de olan biten şeylerden o kadar uzaktırlar ki, Londra'nın Rum sokağında bir eve sığınmış Fransız'ın İngiltere'nin kral sarayında olan biten olaylardan haberdar olmayışına benzerler." Başka bir dostuna yazdığı mektupta ise " Öyle zannediyorum ki bütün bunları okurken, bilmedikleri şeylerden bahsetmek için kendilerini bir türlü tutamayan basit seyyahların hatıralarından büsbütün farklı şeyler gördüğünüze hayret edersiniz. Oysa ki seçkin bir zümreye dahil olmadıkça veya olağanüstü bir fırsat çıkmadıkça hiç bir Hıristiyan, Türkiye'deki kibar bir adamın evine giremez."⁸³ diyerek Türkler hakkında yazılmış önyargılı yazılara değinir.

Romantizmin en güçlü temsilcilerinden Fransız şair ve yazarı Gérard de Nerval de(1808- 1855) 1843 yılında Mısır, Lübnan ve Suriye'yi gezdikten sonra geldiği Osmanlı başkenti için "İstanbul'un göz kamaştırıcı limanındayız. Burası muhakkak dünyanın en güzel yeri" diye belirtir ve buralara yapmış olduğu seyahatleri anlattığı iki ciltlik *Voyage en Orient* adlı kitabında Ramazan ayı ve oruç tutmakla ilgili bilgi verdikten sonra "Unutmayalım ki biz tıbbı, kimyayı ve hijyen mefhumunu Şark'tan öğrendik. Bunlar Şark'ta binlerce yıldan beri bilinmekte, uygulanmakta idi. Bizim dinimizde de bu taklit vardır ama asla iyi taklit edilememiştir. Müslümanları çapkınlıkla ve bazı adetlerini saçmalıkla suçlamak ve tarif etmek, bence hatadır"⁸⁴ diye belirtir. Bu sözlerden de anlıyoruz ki Lady Montagu'nün gelişinden 125 yıl sonra dahi Türkler hakkında ki önyargıların silinip atılmadığı ortadadır. Günümüzde dahi belli ölçülerde devam etmektedir.

⁸³ Lady Montagu, *Türkiye Mektupları*, Tercüman Yayınları, Çeviren, Aysel Kurutluoğlu, İstanbul, s.39, 71

⁸⁴ Gérard de Nerval, *Muhteşem İstanbul*, Çeviri:Refik Özdek, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1974, s.9, 197

Osmanlı İmparatorluğunun Batı'da tanınmasına ve Doğu'ya olan ilginin artmasına sebep olan nedenlerden bir diğeri de 19. yy boyunca Batılı ülkelerin sanayi, tarım, el sanatları ve güzel sanatlar alanında düzenlemiş olduğu uluslararası sergilerdir. Pek çok Avrupalı, 1851 yılından itibaren bu sergilerde yer alan Osmanlı'yı ve Doğu ürünlerini görme imkanı bulmuştur. Osmanlı pavyonları mimari biçimleriyle, sergilenen yöresel eşyaları ve el sanatlarıyla Oryantalizm modasını alevlendirmiştir.

Batı'da yüzyıllar boyunca uyanan bu merak ve ilginin ürünlerini ele aldığı Oryantalizm adlı kitabında Edward Said, yüksek eğitim kurumlarında doğu hakkında yazı yazan, ders veren araştırma yapan herkesin Oryantalist olduğunu belirttikten sonra incelemeleri ve uzmanlaşmış kadrolarıyla doğu hakkında derin bir bilgiye sahip olan bu geleneksel oryantalizmi inceleme alanına aldığı gibi, doğuyu konuları arasına katmış pek çok yazar, şair, filozof, siyaset kuramcısı ve imparatorluk yöneten devlet adamını da incelemelerine konu etmiştir.

Said Avrupa'nın "Doğu fikri" olarak açıkladığı Oryantalizmi, kapitalizmin bir parçası olarak görür ve üniversite anlamındaki oryantalizm ile hayali oryantalizm arasında devamlı bir alışveriş olduğunu ve bu alışverişin 19. yüzyılın sonundan itibaren oldukça disiplinli, hatta belli kurallara bağlı olarak devam ettiğini ileri sürer. Bu noktada Oryantalizmin diğer bir anlamına vurgu yapan Said "18. yüzyılın sonu ele alındığında söz konusu Oryantalizm, Doğu'yu konu edinen kurumların tamamı, verilen beyanatlar, takınılan tavırlar, yapılan benzetmeler, bir cins öğreti, yönetim biçimi veya hükümet şeklidir. Kısaca bu cins Oryantalizm, Batı'nın üstünlük sürdürme taktiği, Doğu üzerinde otorite kurma çabasıdır." diye açıklar. Ayrıca yazarın İngiltere ve Fransa'nın Doğu'ya karşı ince bir duyarlılığı olarak belirttiği Oryantalizmin ikinci dünya savaşından sonra Amerika Birleşik Devletlerine de geçtiğini ve konuya aynen İngiliz ve Fransızların geleneksel görüş açılarıyla yaklaştıklarını söyler.⁸⁵

Germaner ve İnankur "Oryantalistlerin İstanbulu" adlı kitabında Edward Said'in görüşleriyle paralellik gösteren açıklamalarda bulunurlar. Oryantalist ressamların çok azının resimlerinde öyküden bağımsız bir betimleme yapabildiğini bu resimlerin ilgi çekiyor olması, resimleri üretenler kadar resimleri alanların gözünde de Doğu'nun gizemli, içe dönük ve

⁸⁵ Edward W. Said, *Oryantalizm*, İrfan Yayımcılık, 1995, İstanbul, s 14, 15

irrasyonel olarak değerlendirilmesinden ve ilgi nesnesi olmayı sürdürmesinden kaynaklandığını belirtir ve bu Oryantalist resimlerin özelliklerini şu şekilde ortaya koyarlar;

" Şiddet ve erotizm konularının betimlendiği , esir pazarı, harem ve hamam sahnelerinde çoğu kez Doğu hakkında abartılı, küçümseyici ve önyargılı bir bakış açısının sergilendiği izlenmektedir. Bu bakış açısı günümüzde Oryantalist resmin tanımlayıcı bir ögesi olarak değerlendirilmekte ve Doğu'nun coğrafi bir yer olmanın dışında siyasi bir anlamı olduğu da vurgulanmaktadır. Batı'nın Doğu Sorunu'na bakışıyla paralellik gösteren bu anlayışa göre resimlerde zalim, kösnül ve tembel olarak nitelenen doğulu insanlar ile yüceltilen doğal güzelliklerin çoğu İslam sanatı ve mimarlığı örneği olan nesnelere dünyasının betimlenmesi arasında önemli bir ayırım dikkati çekmektedir. Bu dönemde Ortadoğu ve Kuzey Afrika ile ilgili politikaların belirlenmesinde İngiltere ve Fransa'nın oynadığı önemli rolün sanat ortamını da etkilediği açıktır."⁸⁶

Elbette genellemenin dışında kalan isimler olmakla birlikte, bu sanatçıların yapmış olduğu resimler Doğu hakkındaki önyargıyı besleyen niteliktedir. Zira büyük Alman edebiyatçısı Goethe, sigaranın zararlarını sıralarken, bu şekilde kaleme alınmış yazılardan ve çizimlerden etkilenmiş olmalı ki şu açıklamalarda bulunur

"Sigara içmek aptallaştırır, düşünemeyecek ve şiir yazamayacak hale getirir. O, avarelerin işidir. Can sıkıntısı çeken, hayatlarının üçte birini uyku, üçte birini yeme içmeye başka gerekli gereksiz şeylerle çarçur eden ve hayat kısa deseler bile geri kalan üçte bir ile ne yapacaklarını bilemeyenler içindir. Böyle tembel Türkler için çubuklarla haşır neşir olmak, havaya üfledikleri duman bulutunu rahat rahat seyretmek, onlara saatler geçirttiği için esprili bir eğlencedir."⁸⁷

Oryantalist resimlerde yer alan sahneler, tamda yazarın bahsettiği gibidir. Fotoğrafın devreye girmesiyle, aynı bakış açısını taşıyan çalışmalar bir de fotoğraf tarafından tekrarlanır.

⁸⁶ germaner, a.g.e., s.39

⁸⁷ Çeviri Prof. Dr. Gürsel Aytaç, *Goethe Der ki...*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s.64

4.2.2- ORYANTALİST RESİMLERDE OSMANLI İMPARATORLUĞU

Fotoğrafta Oryantalizmi anlamak için, resimde Oryantalizmi bilmek gerekir. Çünkü fotoğrafın ortaya çıktığı yüzyılın başında oryantalizm bitmek üzeredir.⁸⁸ Fotoğraf tıpkı bayrak yarışı gibi resmin bıraktığı yerden Oryantalist çalışmaları devam ettirir. Üstelik daha gerçekçi bir şekilde.

19 yüzyıla gelindiğinde demiryollarının ve yelkenli gemilerin yanı sıra buharlı gemilerin kullanılmaya başlaması ve gezi koşullarının giderek düzelmesi pek çok Avrupalının Doğu'yu görmesini kolaylaştıracaktır. Batılı sanatçılar ve maceracılar sadece duydukları ve düşledikleriyle yetinmeyerek bu gizemli topraklara doğru yola çıkarlar.

İstanbul'a ilk buharlı İngiliz gemisi 1827 yılında gelir. Buharlı gemiler programlı ve tarifeli olduklarından hem tüccarlar hem de yolcular tarafından kısa sürede yelkenlilere tercih edilmişlerdir. Bilindiği gibi 18. yüzyılda, önce İngiltere'de başlayan sonra tüm Avrupa'ya yayılan Sanayi Devrimi buharlı makinelerin yapımının, dolayısıyla makineleşme çağının başlangıcıdır. İşte bu buharlı gemilerin sıklıkla uğradığı Galata'da Avrupalı iş adamlarının büroları yer alır.⁸⁹ Başta İstanbul olmak üzere İmparatorluğun liman kentleri, deniz ulaşımının verdiği kolaylık sayesinde tercih edilir ve buralara geziler düzenlenir. Yine bu dönemde hızla yayılan telgraf şebekesi İmparatorluğun en ücra yerleriyle İstanbul arasında bağlantı kurulmasını olanaklı kılar. Demiryolları Anadolu, Balkanlar ve Arap bölgelerine kadar uzanmış, tramvay hatları ve düzenli yollar şehir hayatını canlandırmıştır. 19.yüzyılda İstanbul'da pek çok yerde suyolları ve devamlı kaldırımlar yapıp yollar genişletilmektedir.⁹⁰

Seçkin yolcusuyla birlikte Orient Express'in ilk olarak 1883'de Paris'ten İstanbul'a hareket etmesi bu gözde şehrin ziyaretçi sayısını arttırır. Bu ünlü tren 1895 yılından itibaren de haftada dört kez sefer yapar.

Bu dönemde başta İstanbul olmak üzere liman kentlerinde yaşamak daha kolaylaşmış, gezginlerin kalacakları lüks otellerin çoğu Pera ve Galata'da görülmeye başlanmıştır. 1840'lara kadar İstanbul'a gelen yabancılar oda kiralayarak pansiyonlarda konaklamışlardır. Fransız yazar Jean Henri Abdolonyme Ubicini 1846 yılında geldiği Türkiye seyahatinin

⁸⁸ Germaner, a.g.e. s.40

⁸⁹ F.H.A. Ubucini, *1855'de Türkiye*, Türkçesi: Ayla Düz, İstanbul, 1977, Tercüman, s.68

⁹⁰ Murat Tazegül, *Modernleşme Sürecinde Türkiye*, İstanbul, Babil Yayınları, 2005 s.88

ardından kaleme aldığı kitapta Beyoğlu'ndaki kiralık odaların pahalılığından söz eder ve buna neden olarak da Beyoğlu'nda sık sık çıkan yangınları gösterir ve şu açıklamalarda bulunur "Evini bırakıp sayfiyeye bir hafta geçirmeye gidenler, dönüşte evini bulacaklarından emin olamazlar. Azami yüzde bir şansla yangın felaketinden kurtulmuştur. Hele bir veya birkaç yıl süren bir yolculuğa çıkmışsa değil evi sokağı, hatta mahalleyi bile bulamaz." İstanbul'da camiler, sefarethaneler ve bazı zenginlere ait evler hariç hepsinin ahşap olduğunu belirten Ubucini, Beyoğlu'ndaki odaların fiyatları hakkında da bilgi verir. İçinde ek bir yatak, bir masa, bir kaç sandalyeden ibaret mobilyalı bir odanın fiyatının , Paris'teki Boulevard des Italiens'deki otellerdeki iki - üç odalı dairelerden daha pahalı olduğunu belirtir ve şöyle ekler "Bir binanın ortalama ömrü üç, pek pek dört yıl olarak hesaplandığından, mal sahibi zararını kiracıdan çıkarır. Bundan sonra bir yangın çıkarsa tasalanmaz, arsa kendi başına yüz bin kuruşa yükselmiştir. Bir yenisini inşa ettirir."⁹¹

İşte 1800'lerin ortalarına gelince gezginler bu odaların dışında Avrupa'daki gibi her türlü konfora sahip otellerin açılmasından sonra buralarda kalırlar. Bunlar arasında Büyükdere'de La Pierre Otelini Beyoğlu ve civarında ise Hotel des Quatre Nations, Hotel de Byzance, Pera Palace, Odeon, Hotel d'Angleterre'i sayabiliriz. Kimisinde konser ve balo salonları bulunan bu Oteller, müşterileri için kentle ilgili resimli albümler hazırlamışlar ve kenti ziyarete gelen müşterileri için yabancı dil bilen rehberler bulundurmuşlar, düzenledikleri balo ve konserlerle şehir hayatına ayrı bir canlılık getirmişlerdir.⁹² Şair ve ressam Edward Lear da (1812- 1888) İngiliz sefirinin eşi Lady Canning'in davetlisi olarak İstanbul'a geldiği 1848 yılında Hotel d'Angleterre'de kalmış ve bir rehber eşliğinde dolaştığı şehirde peyzaj çalışmaları yapmıştır.⁹³ Aynı zamanda İsveç asıllı fotoğrafçı Guillaume Berggren de(1835-1920) İstanbul'a yerleşmiş ve ilk stüdyosunu Büyükdere'de La Pierre Otelinin içinde açmıştır.⁹⁴ Belli ki bu otelde kalan zengin Avrupalı gezginlere satış yapmayı düşünmüştür.

Ayrıca 1853 - 1856 tarihleri arasındaki Kırım Savaşı'nda Fransa ve İngiltere'nin müttefiki olması nedeniyle Osmanlı başkentine gelen savaş muhabiri, illüstratör ve ressamlar sadece savaşla ilgili değil, ilginç buldukları her bilgi ve görseli gönderdikleri için İmparatorluk sık sık

⁹¹ Ubucini, a.g.e., s: 138

⁹² Germaner, a.g.e., s.61

⁹³ Erol Makzume, *Turquerie'den Cumhuriyet'e: Oryantalistler*, Batılının Doğu Sevdası Sergi Katalogu, Galeri Işık, İstanbul, 2009 s.7

⁹⁴ Gülderen Bölük, *İstanbul'un 100 Fotoğrafçısı*, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, Kültür A.Ş., 2009, İstanbul, s. 35

Avrupa basınında yer alır. L'illustration, Le Tour du Monde, Illustrated London News gibi dönemin popüler gazete ve dergilerinde hakkında haberler çıkan Osmanlı Sarayı bir kez daha ilgi odağı olur.⁹⁵ Bu yüzyıl boyunca oryantalist resimler sergilenerek ve albüm şeklinde basılarak tüm Avrupa ve Amerika'da ilgililere ulaşır. Bu ilgiden memnun olan ressamlar 19. yy'ın sonuna kadar Oryantalist resimler yapmaya devam ederler.

Şunu da özellikle belirtmeliyiz ki, Osmanlı başkenti doğal güzelliğiyle de insanları kendine hayran bırakmıştır. Fransız yazar, şair ve politikacı Alphonse de Lamartine şehrin güzelliğinden son derece etkilenenler arasındadır. "Dünyaya bir kere bakmak zorundaysan sadece İstanbul'a bak!" diyen Lamartine " Tanrı ve insanoğlu, tabiat ve sanat burada bir olup, insanın yeryüzünde görebileceği en olağanüstü manzarayı yaratmış ve o noktaya yerleştirmiş" diyerek bu hayranlığını dile getirir.⁹⁶ Fransız yazar Jean Henri Abdolonyme Ubicini (1818-1884) İstanbul'un masalsı görünüşünün kendinde uyandırdığı duyguları, Türk tarihçisi Saadettin'in (1536-1599) sözleriyle aktarır "Altının İstanbul'daki kadar alelade olduğu bir başka yer daha var mıdır yeryüzünde?... İstanbul'la kıyaslandığında öteki kentlere şehir demek caiz değildir. Muhteşem abidelerin güzelleştirdiği bu azametli payitaht, genç, güzel bir kadının zarif bedeniyle, büyüklüğü devlerin malikanesiyle kıyaslanabilir ancak."⁹⁷ 1848 yılında İstanbul'a gelen İngiliz peyzajcı Edward Lear da gördüğü manzara karşısında büyülenenler arasındadır. Hiç bir kentin kendisini bu denli etkilemediğini söyleyen sanatçı hayran kaldığı Haliç'i ve şehrin pek çok yerini resimler.⁹⁸

20 yüzyılın başında Oryantalizm resim alanında etkisini yitirir. Avrupa artık Doğu'yla ilgili resimlere doymuştur. Seyahatin kolaylaşması nedeniyle bir çok insan bu ilginç toprakları kendi gözleriyle görme imkanı bulur. Üstelik Batılılaşma hareketleri çerçevesinde yaşanan değişimler, birçok gezginin pitoresk dokunun bozulmasından şikayetçi olmasına neden olur. Ayrıca keşfinden itibaren fotoğraf da Doğu'yu kaydetmeye başlayacaktır. Üstelik daha gerçekçi bir şekilde. Sayısız fotoğraf karesine hapsedilen görüntülerle Doğu bir kez daha keşfedilir ve 19. yüzyılın ortalarından itibaren çoğu kitapta basılan gravürler fotoğraftan kopya edilir.

⁹⁵ Germaner, a.g.e., s.94

⁹⁶ Ubicini, a.g.e., s: 65

⁹⁷ Ubucini, a.g.e., s: 66

⁹⁸ Erol Makzume, a.g.k., s.7

4.2.3- STÜDYO FOTOĞRAFLARINDA ORYANTALİZM

Oryantalist resimlerin revaçta olduğu 19. yüzyılın ortalarına doğru sahneye fotoğraf da girecektir. İlanından kısa bir süre sonra ressamların bir kısmı çalışmalarında fotoğraftan faydalanırlar. Oryantalist ressamlarımızdan Osman Hamdi, tablolarında kullandığı Doğu giysileri içindeki erkek figürlerin çoğunu kendi fotoğraflarını kareleyip büyüterek yapmıştır. Devlet destekli "resmi sanat" grubunun en önemli temsilcilerinden olan Oryantalist ressam Jean-Léon Gérôme'un öğrencisi olan Hamdi, resimlerinde Paris ekolüne sadık kalmıştır.

Osman Hamdi'nin Oryantalist konulu tablolarında yaşantıdan mimarlığa, eşyalardan bezemeye kadar her şey gerçeğe uygundur ve bunlar Osmanlı dünyasına aittir. Batılı ressamların tablolarında, harem ve hamam sahnelerinin vazgeçilmez figürü olan kadın, çıplak ya da yarı çıplak ve erotik olarak resmedilmiştir. Osman Hamdi ise kadını erotik bir obje olarak sunmamış, harem sahneleri de dahil olmak üzere her zaman giysileriyle resmetmiştir. Ancak vücudunu saran bu elbiseler kadın güzelliğini kapatan değil, vücut güzelliğiyle kaynaşmış öğeler olarak aktarılmıştır.

Onun, mihrabın önünde rahleye oturmuş, etrafına kitaplar saçılmış hamile bir kadını resmettiği "Mihrab" adlı tablosu dönemine göre oldukça cesur bir eserdir. Analık olgusunu yücelttiği bu tablosunun dışında kadınları değişik konularda ve günlük yaşamın içinde resmetmiştir.⁹⁹

Kendi fotoğraflarına bakarak çizdiği resimlerindeki erkek figürlerinin bazılarında hareketler teatraldır. Böyle pozları resimlerine aktarmasının nedeni Batılı Oryantalistlerin resimlerinde betimlenen tembel, uyuşuk Doğululara bir göndermedir. Onun resimlerindeki figürler miskin, kadercı, tembel, kösnül Doğulular değil, okuyan, tartışan Osmanlı aydınıdır. Figürler anıtsal, özgüveni olan, ellerinde kitapla tartışan din adamlarıdır.

⁹⁹ Prof. Mustafa Cezar, *Osman Hamdi Bey*, Erol Kerim Aksoy Vakfı Sergi Katalogu, İstanbul, 1993



Osman Hamdi'nin Mihrab adlı Tablosu

Oryantalist resimlerde fotoğrafta faydalanmaya başlanılmasından kısa süre sonra fotoğrafın kendisi de Oryantalist üretimde kullanılmaya başlar. Meraklı ve maceracı kişiler kadar fotoğraftan iyi para kazanılacağını düşünerek kendine meslek edinen pek çok kişi de makinelerini kaparak Osmanlı Topraklarına gelirler. Resimle kaydedilen Osmanlı toprakları bir kez de fotoğrafçılar tarafından kaydedilir.

İmparatorluğu ziyaret eden Fransız fotoğrafçıların İstanbul kadar ilgisini kutsal topraklar ve Mısır'ın arkeolojik eserleri de çeker. Napolyon'un yaptığı Mısır Seferinin etkileri hala devam etmektedir. Bunlar arasında önemli isimlerin başında Fransız yazar Maxime du Camp (1822 - 1894) gelir. Yazar pek çok Akdeniz ülkesini gezerek anılarını kitap olarak yayımlar. Daha sonra fotoğrafa da ilgi duyar ve 1849 yılında Fransız fotoğrafçı ve ressam Gustave le Gray'den mumlanmış kağıtlı kalotip yöntemini öğrenir. Aynı yıl çıktığı Mısır ve Ortadoğu seyahatinde çekmiş olduğu fotoğrafları *Egypte, Nubie, Palastine et Syrie, dessins Photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851* adlı eserinde sayfalara monte edilmiş bir şekilde yayımlar. Diğer bir kalotip sanatçısı, mühendis Félix Teynard da 1851- 1852 yılları

arasında Mısır'da çekmiş olduğu fotoğrafları yayımlayanlar arasındadır. Birçok kişinin mesleklerini bırakarak fotoğrafçılığa başladığı o dönemlerde, İngiliz matbaacı Francis Frith de 1853 yılında fotoğrafçılığa adım atar. İngiltere'deki Oryantalist akımdan etkilenerek Mısır'a giden sanatçı değişik boy kameralar kullanarak çekimler yapar. 1857'de yurda döndüğünde elde etmiş olduğu görüntüler büyük yankı yapar. Fotoğraflarını yayımladığı albümün başında ise Türk kıyafetleri içinde kendi portresi yer almaktadır. Sanatçı daha bir çok benzer albüm hazırlar. Times gazetesi Frith'in fotoğrafları hakkında "en iyi ressamların yapabileceği tablolardan bile çok daha iyi"¹⁰⁰ tanımlamasını kullanır.

Kırım Savaşını görüntülemek için İngiliz hükümeti tarafından görevlendirilen fotoğrafçılardan Roger Fenton da Kırım'a giderken dört gün İstanbul'da kalır. Daha önce Times gazetesinde yayımlanan ve savaşın acı yüzünü gösteren fotoğrafların etkisini silmek için, hükümet yararına çekimler yaparak bu olumsuz etkiyi düzeltmeye çalışır. Sanatçının İstanbul'la ilgili fotoğraflarına rastlanmadıysa da stüdyoda üretilmiş Oryantalist fotoğrafları vardır. Çeşitli sergilerde yer alan bu tarz fotoğrafları için Bahattin Öztuncay şu bilgileri verir; "Fotoğraflarındaki harem rüyaları, dans eden kadınlar, tütün çubuğuyla divan üzerinde alem düzenleyen paşalar, aceleyle bir araya getirilmiş, birbirleriyle ilgisiz dekorasyon malzemeleri, dönemin kalıplaşmış Şark imajını çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır." Öztuncay ayrıca Fenton'un İngiliz fotoğrafçı William Morris Grundy'nin çalışmalarından etkilenmiş olduğunu belirtir. Çünkü Fenton'dan bir yıl önce ortaya konmuş olan çalışmaları Fenton'unkilerle oldukça benzerlik taşır. Yazar aynı zamanda bu oryantalist dizileri hazırlarken Roger Fenton ve William Grundy'nin en önemli ilham kaynağının, kırk yıl Osmanlı Darphanesi'nde görev yapmış olan James Robertson (1813-1888) olduğunu belirtir. Robertson'ın satışa sunmadan, sadece özel dostlarına ve sanat çevresinden arkadaşlarına vermiş olduğu bu nedenle de günümüzde çok az örneği bulunan oryantalist fotoğraflarının bir bölümü suluboya sanatında da usta olan sanatçının kendisi tarafından renklendirilmiştir. Robertson ve kayınbiraderi, aynı zamanda da ortağı olan Felice Beato da tıpkı Roger Fenton, William Grundy, Francis Frith gibi Türk kıyafetleri ile 1855 dolaylarında çekilmiş olan fotoğrafları erken dönem fotoğraf sanatında oryantalizmin en etkileyici örneklerindedir.¹⁰¹

¹⁰⁰ Bahattin Öztuncay, Dersaadet'in Fotoğrafçıları, Aygaz, İstanbul, 2006, s.54

¹⁰¹ Öztuncay, a.g.e., s.58

Fotoğrafın ilanından hemen sonra İstanbul'u ziyaret eden gezgin fotoğrafçılar çeşitli fotografik yöntemler kullanarak kentin birbirinden güzel görünümünü, tarihi ve mimari eserlerini çekmişlerdir. Şimdiye kadar resmin yaptığı görevi bu sefer fotoğraf üstlenecektir. Bu sanatçıların isim listesini veren Bahattin Öztuncay, kitabında bu fotoğrafçılar hakkında detaylı bilgiler de sunar. Bunların isimlerini verecek olursak; Emile-Jean Horace Vernet ve öğrencisi Frédéric Goupil Fesquet, Joseph-Philibert Girault de Prangey, George W. Bridges, Claudius Galen Wheelhouse, Jhon Shaw Smith, Alfred-Nicholas Normand, Alphonse Durand, Dubois de Néhaut, Pierre Trémaux, Pietro Luchini, Claude-Marie Ferrier, Francis Bedford, Henri Bevan, Félix Bonfils, Frank Mason Good, Jeremiah Gurney, Charles Gérard, Jules Andrieu, gibi çoğu Fransız olan sanatçılardır.

Osmanlı tebaasından stüdyo açan fotoğrafçılar içinde, düzenledikleri dekor ve aksesuarlarla Oryantalist tarzda kurgusal fotoğraflar çekenler arasında Pascal Sébah ismi öne çıkar. Sébah'ın ölümünün ardından 1887 yılında Polycarpe Joaillier firmaya ortak olur. Bu ortaklıktan sonra da öncesinde olduğu gibi kurgusal Doğu sahnelerinin çekimleri devam eder. Özellikle harem rüyalarını anlatan, hülyalı bakışlarıyla davetkar hanım fotoğrafları turistlere bolca satılır. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi firmanın bu tarzda çektiği fotoğraflarda Doğu'ya ait aksesuarlar hemen hemen hiç değişmez. Bunlar sedef kakma sehpa, yer minderleri, nargile, çubuk, rahle gibi eşyalardır. Harem sahnelerinde genellikle hanımların elinde def vardır. Nadir olarak da cura görülür.



Sébah Joaillier Fotoğrafhanesi'nde çekilmiş Oryantalist bir fotoğraf

Çoğunda hanımlar yere sere serpe uzanmış, müzik alemi yapar gibi fotoğraflanmışlardır. Bu karelerdeki enstrüman çalan hanımlar Osman Hamdi'nin tablolarındaki modellerden farklıdır. Musikinin Osmanlı üst sınıf kadınının yaşantısındaki önemini bilen Hamdi, tablolarında kadınları sanat icra ederken resmederek onları yüceltmıştır. Ancak yukarıdaki Sébah& Joaillier'ye ait örnekte olduğu gibi, bu tip fotoğraflarda her hangi bir yüceltme söz konusu değildir. Yaratılan bu atmosfer içinde, ön planda uzanmış yatan kadının baktığı şeyler ise, bir sevgilinin fotoğrafları olsa gerek...

Şunu söyleyebiliriz ki, Semra Germaner'in Oryantalist resimler için yaptığı saptama fotoğraf için de geçerlidir. Eğer bu Oryantalist fotoğraflar ilgi görüyorsa izleyicinin ya da alıcının hayalindeki gizemli ve hayalsi Doğu fikrine uyuyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Aynı Sébah& Joaillier firması gibi Abdullah Biraderler'in 1892 yılında turistlere satmak için hazırladığı harem sahneleri yüzünden başı derde girecektir. Başı açık ve dönemi için dekolte sayılabilecek kıyafetlerde Müslüman olmayan kadın modeller kullanılarak hazırlanan fotoğrafların altına yazılan Türk Kadını ve benzeri şekildeki açıklamalar, İslam geleneklerine ve genel adaba aykırı bulunmuş ve bu fotoğraflar negatifleriyle birlikte toplattırılmışlardır. Ayrıca diğer fotoğrafçıların da bu türden çekimler yapmaları yasaklanmıştır.¹⁰²

¹⁰² Bahattin Öztuncay, Dersaadet'in Fotoğrafçıları, Aygaz, İstanbul, 2006, s.229

Aslında Sébah& Joaillier'nin kurgulayıp çekmiş olduğu harem fotoğraflarının günümüze bolca ulaşması bu konuda bir çelişki oluşturuyor gibi görünse de firmanın Abdullah Biraderler'e göre daha dikkatli davrandığı ortadadır. Sébah& Joaillier'in çektiği, dönemine göre açık sayılan bu tip fotoğrafların üzerinde sadece sıra numarası ve firma ismi yer almaktadır. Üzerinde *Türk kadını* açıklamasının yer aldığı fotoğraflarda ise, hanımların örtünme kurallarına uygun olarak fotoğraflandığı görülmektedir.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Sébah& Joaillier'de çekilmiş bir Türk Kadını portresi, kartpostalların kullanımıyla tekrar basılıp çoğaltılmıştır



Gülderen Bölük koleksiyonu

Sébah& Joaillier'de çekilmiş bir Türk Kadını

Bahsedilen stüdyoların dışında isimleri daha az duyulmuş stüdyolarda da bu tip fotoğraflara rastlamaktayız. Bunlardan birisi de Der Hosrofiyan'ın işlettiği Roman adlı fotoğraf stüdyosudur. Hakkında henüz çok bilgiye sahip olmadığımız bu stüdyo ilk olarak 1915 yılına ait ticaret yıllıklarında karşımıza çıkar.¹⁰³ Fakat bilinmelidir ki bu tarihten daha önce de çalışmalarına başlamış olabilir. Çünkü firmalar bu yıllıklarda her zaman düzenli olarak yer

¹⁰³ Annuaire Oriental, s.849

almayabilirler. Foto Roman'da diğerk pek çok stüdyonun olduğu yerde, Beyoğlu'nda 204 numaralı yerde faaliyetlerini sürdürür. Sanatçının günümüze ulaşan fotoğraflarından oldukça başarılı işler çıkardığını söyleyebiliriz. Oryantalist tarzdaki çalışmasında yerel kıyafetleri ile divana benzetilmiş koltuklara uzanan ve bir elini arkasındaki paravana koymuş kadın modelin rahatlığı dikkat çeker.



Foto Roman'da Oryantalist tarzda çekilmiş bir kadın portresi

Bir diğerk stüdyo da Osmanlı Döneminde Babıali Caddesinde faaliyet gösteren Foto Şehbal'dir. Bu örnekteki Doğulu giysiler içindeki erkek figürü oldukça ilginçtir. Bir eli belinde olan modelin diğerk eli ise kuşağına yerleştirdiğı silahının kabzasını tutmaktadır.

Resimlerde de öne çıkartılan zalim Doğulu imajı bu fotoğraf karesiyle tıpkı resimde olduğu gibi izleyiciye aktarılmıştır. Saray içine benzetilen mekanda Doğu'ya özgü kilim, post, mangal gibi eşyalar vardır. Modelin önünde Oryantalist resim ve fotoğraflarda sıkça karşımıza çıkan sedef kakma sehpa, nargile ve zarfıyla birlikte bir fincan dikkat çekmektedir. Arkasındaki manzarada ise bir camii görünmektedir.



Gülden Bölük koleksiyonu

Foto Şehbal'de çekilmiş bir erkek portresi

Bunlardan başka ismi tespit edilememiş pek çok fotoğrafhanenin bu tipteki çalışmaları günümüze ulaşmıştır. Oryantalist ressamların çalışmalarında yer verdikleri unsurlar genel olarak fotoğrafçılar içinde geçerli olmuştur.



Divana uzanmış Türk kadını

Oryantalist tarzda çekim yapan fotoğrafçılar da ressamlar gibi başta İstanbul olmak üzere, birçok Doğu şehirlerinin genel görünümünü, mimari ve tarihi eserlerini, gündelik yaşamlarını fotoğraflamışlardır. Stüdyolar, kurguladıkları sahnelerde yukarıdaki örneklerdeki harem sahnelerinin dışında falcı ya da fal bakan kadınlar, rahlenin üzerindeki Kuran'ı okuyan sarıklı hocalar gibi Oryantalist konuları da işlemişlerdir.



Bir falcı



Fal bakan genç kızlar

Bunun yanında harem sahneleri, falcı ya da fal bakan kadınlar, rahlenin üzerindeki Kuran'ı okuyan sarıklı hocalar işlenen Oryantalist konulardandır.

Gülden Bölük koleksiyonu



Fotoğrafçısı bilinmiyor. Oryantalist bir fotoğraf

Gülden Bölük koleksiyonu



Sébah&Joallier'de Oryantalist tarzda kurgulanmış bir fotoğraf

Oryantalist tarzdaki fotoğraflarda harem sahnelerindeki davetkar modeller ilerleyen zaman içinde daha ziyade köylü güzelleri olarak karşımıza çıkacaktır. Nargile ve çubukların yerini ise bu sefer sigara almıştır.

Gülden Bölük koleksiyonu



Elinde sigarasıyla uzanmış bir kadın portresi

Gülden Bölük koleksiyonu



Testili bir köylü güzeli

Kadınların ellerinde genellikle su testisi görülür. Nadir olarak da tırmık ve küreğe rastlarız. Kimi zaman bu köylü güzelleri sedef kakma bir sehpaye oturtulur. Kimi zaman da ayaklarının altına bir minder konur. Bazen de halı, post gibi Doğu'ya özgü eşyaların üzerine rahatça uzanmış bir şekilde fotoğraflanırlar.

Gülden Bölük koleksiyonu



Sébah&Joallier'de çekilmiş bir köylü güzeli

Gülden Bölük koleksiyonu



Post da sık kullanılan aksesuarlardandır

Gülden Bölük koleksiyonu



Foto Luxe'de poz vermiş genç kızlar

Çeşme başındaymış gibi kurgulanan fotoğraflar arasında İzmitli sanatçısı Fahri Seyrek'in 1935 yılında çekmiş olduğu fotoğraf ayrıca incelenmeye değer. Sanatçının modelin önüne koyduğu aynadaki yansıma ve bu yansımanın üzerine yapılmış bir iki müdahale, suda güzelin yansıması imiş hissini verir. Testisini henüz doldurmuş model ise suyun kenarındaki taşlara ayağını ve testisini koyarak dinlenmektedir.

Gülden Bölük koleksiyonu



İzmir - Foto Zafer'de çekilmiş bir portre

Gülden Bölük koleksiyonu



Testili köylü güzeli

Gülden Bölük koleksiyonu



Çulluzade Biraderler'e poz vermiş bir genç kız

Bir müddet sıkça işlenen konular arasında olan köylü güzeli fotoğrafları gittikçe azalarak 1930'lu yılların sonuna kadar karşımıza çıkar.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Bir köylü güzeli



Gülderen Bölük koleksiyonu

Fahri Seyrek'de çekilmiş, su başında bir güzel

4.3- STÜDYOLARA YANSIYAN NEO-KLASİK ETKİLER

18. yüzyılda ve 19.yüzyılın başında Avrupa'da görülen yeni-klasikçilik (Neo-classicism) Antik Yunan ve Roma eserlerinin konu ve stillerini kullanan, klasik geçmişini yeniden diriltiren bir akımdır. Ortaya çıkmasında Aydınlanma ve Fransız Devrimi'nin etkisi büyüktür. Akıl çağı olarak da adlandırılan Aydınlanma Dönemi'nin insanı, o güne kadar gelen ve her şeyin nedenini ilahi gerçeklerde arayan anlayıştan uzaklaşır. Her şeyin bilimsel akılla açıklanabileceğini kabul ederek geleneksel kurumları ve yerleşmiş değer yargılarını reddeder. Mutlak monarşiyle yönetilen Fransa'da ayrıcalıklı haklara sahip olan soyluların ve ruhban sınıfının dışında yer alan Fransız burjuvazisi ise eğitilmiş bir sınıf olarak iktisadi alanda da

gittikçe güçlenmektedir. Ancak asillerin ve din adamlarının yararlandığı ayrıcalıklardan yararlanamazlar. Köylü sınıfı ise büyük zorluklar altında yaşamaktadır. İşte bütün bunların sonucu olarak gerçekleşen Fransız Devrimi'nin sonucunda, mutlak monarşi yıkılır yerine cumhuriyet kurulur.

Böylesi bir siyasi ortamında etkisiyle, sanat ortamında da değişik rüzgarlar esmeye başlar. Krallığın ve şatoların üslubu olan barok ve rokokoya da bir tepki doğar. Bunun yerini Antik Yunan'ı yücelten yeni-klasikçilik akımı alır. İktidar ve güç gösterisi yapmaktan hoşlanan 17. yüzyıl Avrupa'sının kral ve prensleri halk üzerindeki etkilerini arttırmak, sıradan olmadıklarını kanıtlamak için yaşadıkları mekanlarda rokoko ve barok gibi abartılı üsluplar kullanmışlardır. Saray ve köşklerinin iç dekorasyonu ve mobilyaları da bu üslubu yansıtmaktadır. Oysa bu göz oyalayan, tasasız ve yaldızlı üslubunun tersine Devrim insanları, Yunan sanatının gerekli olmayan ayrıntıları atan yalınlığını tercih ettiler. "Halk kendini yeni doğmuş Atina'nın özgür yurttaşları gibi görmeyi seviyordu."¹⁰⁴

Yeni-klasik dönemde Yunanistan'da yapılan arkeolojik kazılar, başta ahlaki ve estetik değerler olmak üzere antik dünyayla ilgili incelemeleri de arttırır. Demokratik yönetimin ilk uygulayıcısı olan Yunanlar Batı'yı bilim, edebiyat, sanat ve felsefe gibi pek çok alanda etkileyecektir.

Server Tanilli bu etkilerin sosyal nedenlerini şu şekilde açıklar.

"Batı uygarlığını yaratan sınıf, yani burjuvazi, Rönesans'la beraber girdiği büyük uyanış döneminde, iman ve otoritenin yerine akıl ve dengeyi geçirecektir. Rönesans insanı doğa ile kendisi arasındaki bütün perdeleri kaldırarak, hem doğaya hem de kendisine yeni bir gözle bakmak ve incelemek isteyen insandır. Böyle bir insanın, eğilimleri ile zıtlaşan skolastik düşünce ve onun temsilcileri - özellikle kilise - ile daha iyi savaşmak için, Ortaçağ'dan önce insanoğlunun bilgi ve kültür alanında yaratmış olduğu ürünleri arayıp bulması, ilgiyle karşılayıp benimsemesi doğaldı. İşte Eski Yunan felsefesi, böyle bir gereksinme sonucunda doğan yeni bir uygarlığın, yani Batı uygarlığının felsefi düşüncesinin kaynakları arasına girdi."¹⁰⁵

¹⁰⁴ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, s.378

¹⁰⁵ Server Tanilli, *Uygarlık tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 37

İşte böylesi nedenlerle yüceltilen Antik Yunan etkileri yeni yapılan mimari yapılarda da kendi gösterir. İyon, Dor, Korint gibi Yunan mimarisine ait unsurlar yeni binalarda tekrar hayat bulur.

Bunlara örnek verecek olursak, mimar Charles Emlen Bell ve John Hackett Kent tarafından 1896 - 1902 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nin Montana Eyaleti'nde yapılan meclis binasını gösterebiliriz. Bundan başka Cheltenham'da J. B. Papworht'un 1825 dolaylarında tasarladığı ev de Yunan tapınaklarına özgü İyon üslup örnek alınarak yapılmıştır. Thomas Jefferson tarafından 1796 yılında yapımına başlanan özel konut da Virjinya Eyaleti'nde neoklasik tarzda yapılmış bir diğer çalışmaya örnek olarak gösterilebilir.

Neo-klasik akım, geniş bir coğrafyada etkili olmuştur. İlginçtir ki İstanbul stüdyolarında kullanılan fon perdelerindeki resimler bile bu etkilerden izler taşır. O tarihlerde Osmanlı'da Batılı anlamda resim anlayışının henüz başladığını ama tam olarak yerleşmediğini düşünerek buna şaşırılmamalıdır. Çünkü bu fonların başta Fransa olmak üzere yurtdışından geldiği hesaba katılmalıdır.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Nicholai Andriomenos'da kullanılan bir fon perdesi



Gülderen Bölük koleksiyonu

Fonda korint stunlar dikkat çekmekte



Gülderen Bölük koleksiyonu

Sütunlu fon perdesi önünde bir kadın portresi

Bu fonlarda daha ziyade korint nizamında sütunlar resmedilmiştir. Cumhuriyet sonrası yıllarda ise sütunları betimleyen resimler değil kendisi stüdyo aksesuarı olarak kullanılmaya başlar. Bir kısmını hiç bir üsluba dahil edemeyeceğimiz bu sütunlar, neo-klasik akımın bozulmuş uzantıları olarak uzun yıllar stüdyoların, vazgeçemeyecekleri aksesuarları olur.



Değişik stüdyolarda kullanılan sütunlar

Alttaki fotoğrafta, harabe resminin yer aldığı bir fonunun önünde poz vermiş kadın modeli gösteren fotoğraf bu akımın izlerini taşıyan güzel bir örnektir. Yukarıdaki fotoğraflar da ise sütunun kendisi bir stüdyo aksesuarı olarak yer almaktadır.



Nicholai Andriomenos'da çekilmiş, antik harabe önünde bir hanım portresi

Stüdyolara yansıyan görüntüler arasında ilginç örnekler de yer almaktadır. Aşağıdaki fotoğraftaki çocuk portresi, ailelerin çokça tercih ettikleri ve sık rastlanan erkek çocukların çıplak fotoğraflarından oldukça farklıdır. Kadıköy'ün önemli stüdyolarından biri olan Foto Luxe'e ait bu fotoğrafta farklı kaygılar güdüldüğü kesindir. Pek çok fotoğrafçının - ailelerinde isteği doğrultusunda- cinsel organı teşhir ederek kaydettiği görüntülerle benzeşmez. Bu fotoğraftaki çocuk portresi Yunan heykellerinde sık betimlenen bir melek figürüdür (cupido). Yanındaki kabartma ile benzerliği de bu düşünceyi güçlendirmektedir.



Gülden Bülük koleksiyonu

Foto Luxe'de çekilmiş bir cupido figürü



Yunan sanatında bir cupido kabartması

Arşivimde yer alan (Yabancı bir stüdyo olduğu muhtemel) ve yine bu melek figürlerinden esinlenerek çekilmiş bir dizi fotoğraf antik dünyayı kaynak alarak yapılmış diğer güzel çalışmalara örnek niteliğindedir.



Stüdyoların fotoğrafları yapıştırmak için kullandıkları kartonlarda da bu etkiler izlenir. 19. yüzyılın sonlarına kadar oldukça tercih edilen bu kartonların arkasında yer alan baskılar firmalara ait bilgileri son derece başarılı grafik düzenlemeler eşliğinde sunmaktadır. Pek çok stüdyo, bu düzenlemelerde Neo-klasik etkiler altında kalmıştır.

Aşağıda yer alan fotoğraflar, İstanbul'un eski ve önemli stüdyolarından Raphael Khendamian'ın, Turchian Freres'in, Foto Venüs'ün, K. Mosyan'ın, G. Amira'nın, Febüs'ün ve daha pek çoklarının kullandığı fotoğraf kartonları, bize bu konuda güzel örnekler sunar.

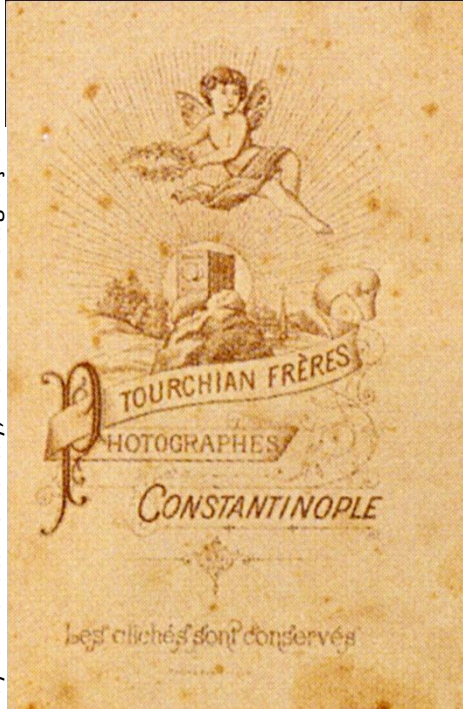


G. Amira'nın kullandığı stüdyo kartonunun arkasındaki desen



Khendamian Fotoğrafhanesinin kullandığı fotoğraf kartonunun arkasındaki desen

Kaynak: Bahattin Öztuncay, Dersaadet'in Fotoğrafçıları



Tourchian Freres'in stüdyo kartonundan detay

Kaynak: Bahattin Öztuncay, Dersaadet'in Fotoğrafçıları



K. Mosyan Fotoğrafhanesinin kullandığı kartonda yer alan desen

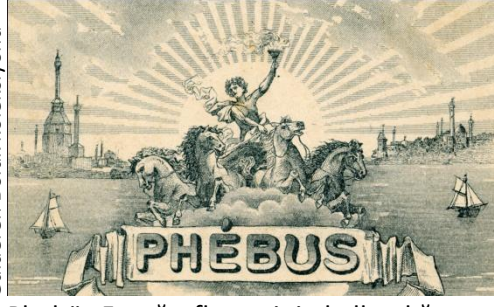
Stüdyoların seçtikleri isimlerde de neo-klasik etkiler görürüz. Bunlardan bir tanesi Apollon fotoğrafhanesidir. Fotoğrafı Abdullah Biraderlerin yanında öğrenen Aşıl Samancı kendi adına bir stüdyo açtığına adını Apollon koyar. Bunda ressam ve dekoratör olan babası Yakob Jacques Samancı'nın etkisinin olması yüksek bir ihtimaldir. Bilindiği gibi Apollon Yunan mitolojisinde Zeus'un ve Leto'nun oğludur. Apollon müziğin, şiirin kısacası güzel sanatların tanrısıdır. Aynı zamanda ışık saçan tanrıdır.

Apollon tanrının ikinci ismi olan Phoebus ise (Febüs yada Phébus) ise yine Osmanlı Dönemi'nin önemli stüdyolarından birinin ismi olarak Bogos Tarkulyan tarafından kullanılır.¹⁰⁶ Yukarıda da ismi geçen Tarkulyan aynı zamanda ressam fotoğrafçılarımızdandır. Fotoğrafçılığı Abdullah Biraderlerin yanında öğrenen sanatçının Febüs ismiyle açtığı stüdyosundan geriye kalan fotoğraflara bakarak söyleyebiliriz ki Türk fotoğraf tarihinin en başarılı stüdyoları arasında mutlaka tek başına bir araştırmanın konusu olmalıdır.

¹⁰⁶ Bahattin Öztuncay, Dersaadet'in Fotoğrafçıları, Aygaz, İstanbul, 2006, s. 282



Phebüs Fotoğrafhanesinin kullandığı fotoğraf kartonundan detay

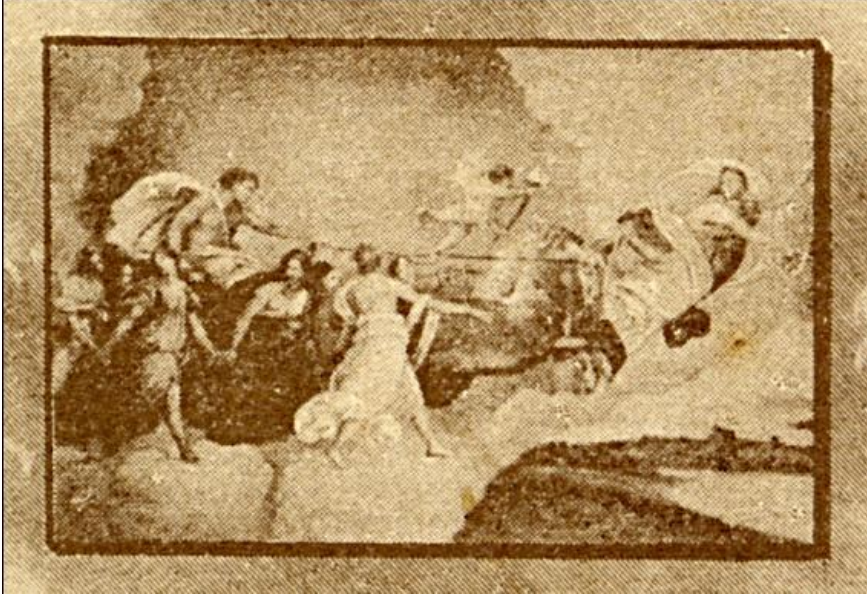


Phebüs Fotoğrafhanesinin kullandığı fotoğraf kartonundan detay

Türkiye genelinde çok sık rastlanan stüdyo ismi Venüs'tür. Eski bir Latin tanrıçası olan Venüs, Yunan etkisinde Aphrodite ile bir tutulur. Venüs'ün oğlu Aeneas, Troia kahramanlarından biridir.



Kadıköy'ün önemli fotoğrafhanelerinden Venüs'e ait fotoğraf kartonu



Parnasse Fotoğrafhanesinin kullandığı fotoğraf kartonundan detay

Venüs isminde Harbiye'de ve Kadıköy'de olmak üzere İstanbul'da iki stüdyo gözükmemektedir. Ayrıca Ankara, Aydın, Diyarbakır gibi illerde de bu isimde stüdyolar işletilmiştir.

4.4- STÜDYOLARA YANSIYAN ROMANTİK ETKİLER

Daha önce de söz ettiğimiz gibi stüdyolarda herhangi bir sanat akımından söz etmek söz konusu değildir. Yine de sanatı etkileyen ve yön veren olaylar, sanatçılar kadar toplumun çeşitli katmanlarını da belli oranlarda etkiler. Bu bakımdan fotoğrafın sahneye çıktığı dönemde başlamış olan Romantizm etkilerini, stüdyo fotoğraflarında da hissettirecektir.

19. yüzyılın başlarında görülen Romantizm , Neo-Classic akıma (Yeni Klasikçilik) bir tepki olarak doğar. Bu aynı zamanda kapitalist- burjuva düzenine, ticari kazancın bayağılığına karşı da bir ayaklanmadır.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Aktaran: Server Tanilli, Uygarlık Tarihi, İstanbul, Çağdaş yayınları, 1996, s.139

Romantizm; Klasizmin savunduğu akıl, mantık ve kurallar karşısında, duyguları, esrarı, hayali düşünceleri, sezgileri öne çıkarır. Yaşam deneyimlerini bütün yönleriyle içine alır. Doğayı yüceltir ve ancak sezgiler ve duygular ile anlaşılabilen, yaşamın gerçek kaynağı olarak görür.

Fotoğraf stüdyolarının ilk zamanlarında insanların daha durağan, daha ciddi pozlar verdiğini görüyoruz. Bunun sebeplerinden biri uzun poz süreleridir. Modelin kıpırdamadan duracağı saniyelerin bunda etkisi vardır. Bir diğer neden ise fotoğrafın ciddiye alınması, resamlara poz veren soylu sınıf gibi fotoğrafla kaydolacak görüntünün önemsemesi ve bulunulan statünün de ciddiliğini anlatma ihtiyacıdır.

Ancak fotoğraf teknolojisinin, buna bağılı olarak da fotoğraf çekimlerinin ucuzlaması fotoğrafı yukarıdan aşağı doğru hareketlendirir. Tabii ki bu, en fakir tabakaya kadar bir iniş anlamını taşımamaktadır. Ama dereceli olarak yayılan fotoğraf, ona verilen fazladan anlamları da törpüler. Fotoğraf çekirmek artık büyük bir ayrıcalık olmaktan çıkar. Üstelik Romantizm rüzgarlarının esintisi çok şeyin sorgulanmasını sağlayarak, pek çok kuralı ayak altına alır. Stüdyoların kullandığı piyano, ağır çalışma masası, koltuk gibi mobilyalar yerini daha hafif değiştirilebilir aksesuarlara bırakır. Tabii ki bunda, müşteri sayısı ile doğru orantılı olarak artan rekabet nedeniyle stüdyoların hareket kabiliyetini arttırma ihtiyacının etkisi de vardır. Ancak Avrupa'nın bir parçası olarak orada yaşananların, belli bir ölçüye kadar bile olsa bizi etkilemeyeceği düşünülemez. Üstelik ilk dönemler fotoğrafçılarımızın başta Fransa olmak üzere sık sık yurtdışına gidiyor olmaları, fonlar da dahil olmak üzere pek çok donanımın yurt dışından geliyor olması, bu etkileri arttırmıştır. Bir de bunlara Avrupa'da bolca üretilen kartpostalların etkisini belirtmeliyiz. Stüdyolarda kartpostallar için üretilmiş sayısız romantik pozlar, bizim stüdyolarımızı da etkilemiştir.



Ayışığı altında bir çift

Bu esintiler stüdyolarda statik ve ciddi pozlardan uzaklaşılmasına, duygulu pozlar verilmesine neden olur. Resimli fonlar bolca kullanılır. Bazen dalgalı bir deniz, mehtaplı gece, bir orman içi, bir nehir kenarı gibi tabiat betimlemeleri ise modelin duygularını aktarmasına yardımcı olur.



Duyguların yansıdığı bir fotoğraf



Bir genç kız



Düşüncelere dalmış bir erkek



Özlem dolu bir fotoğraf karesi



Fotoğraflara bakan bir genç kız



Mektup okuyan romantik bir kadın

5) STÜDYOLARDAKİ SOSYAL YANSIMALAR

Gerçeği aslına en yakın olarak kaydetmeyi başaran fotoğraflara yansıyan sosyal etkileri incelemeyi önce, fotoğrafın da keşfini hazırlayan gelişmelere kısaca göz atmakta fayda vardır.

5.1- BATI'DAKİ EKONOMİK VE KÜLTÜREL GELİŞMELER

Bilindiği gibi bugünkü modern Batı'yı temsil eden ülkelerdeki gelişmeleri anlamak ve Türkiye'nin durumunu da bu bütün içinde değerlendirebilmek için 14. yüzyıla kadar inmek gerekir. 14. yüzyılın sonlarından başlayıp, 15. ve 16. yüzyılları içine alan dönemde İtalya'da doğup zamanla Kuzey Avrupa ülkelerine yayılan ve *yeniden doğuş* anlamına gelen Rönesans

Dönemi'nde insanların düşünceleri yön değiştirmiştir. Çünkü o güne kadar dinin hizmetinde çalışan, Tanrı'yı ve öteki dünyayı merkez alan Ortaçağ felsefesi önemini yitirir. Rönesans'la birlikte bu düşünce yerini, konu ve amacını bireyin kendi belirlediği özgür bir felsefeye bırakır.

Server Tanilli "Ortaçağ *birleşmiş bir toplumu* savunuyordu. Rönesans *bireyi* öne aldı." diyerek o dönem için ilerici bir durum olan bireyciliğin başlamasına dikkat çeker ve bu bireyciliğin giyim, kuşama varıncaya kadar her alanda olduğunu belirtir. Özgürleşen birey inanç ve ahlakta da serbestlik kazanarak kiliseye direnecek güce erişecektir.¹⁰⁸

Skolastik anlayıştan uzaklaşan Rönesans döneminde hümanizm doruğa ulaşır ve insan evrenin merkezi olarak görülmeye başlar. 16. yüzyılın sonunda feodalizmin etkisi azalmaya başlar ve yerini yavaş yavaş kapitalizme bırakır. Bu dönemde burjuvazinin feodaliteye karşı başkaldırısı sonucu kilise toplum içindeki eski önemini ve otoritesini yitirir. Rönesans'ın özgür bireyleri bu dönemde Katolik kilisesine karşı Reform hareketlerini başlatırlar. Bunun sonucu olarak da Protestanlık doğar.

Elbette Avrupa'daki tüm bu gelişmeler ekonomik gelişmelerle iç içe yürür. Salt tarıma dayalı üretimin yerini pazara dayalı, yani satışa yönelik mal üretimi alır. Bu arada ticari alanda gelişen ve ticaret yollarını elinde bulunduran ülkeler denizcilik alanındaki gelişmelerin de etkisiyle açık denizlere açılırlar. Amerika kıtasının bulunmasından sonra İspanyol ve Portekizlilerin Yeni Dünyayı keşfi, Hıristiyanlığın yayılması ve doğal zenginliklerin özellikle altın ve gümüş madenlerinin yağmalanmasıyla birlikte yürür. Bu büyük miktarlardaki zenginliğin İspanya ve Portekiz eliyle Avrupa ülkelerine akışı ise Batı'da ekonomik gelişimi hızlandıran en önemli nedenlerden biri olur.

Eduardo Galeano bu dev boyutlardaki yağmayı anlattığı kitabında İspanyolların Amerika'daki sömürgelerinde kurdukları ticaretin sadece %5'ini kontrol edebildiklerini belirtir. Geri kalan ise diğer Avrupa ülkeleri arasında paylaşılmaktadır. Galeano, İspanya Krallığı'nın yabancı ülkelere olan borçlarından ötürü Amerika'dan gelen hazinelerin yer aldığı kasaların bu ülkelerce nasıl sistematik bir şekilde boşaltıldığından söz eder. Aynı şekilde Portekiz ve İngiltere arasında 1703'de imzalanan Methuen Anlaşmasıyla bazı imtiyazlar kazanan İngiliz Tüccarların, Brezilya altınını İngiltere'ye nasıl aktardıklarını detaylı bir şekilde anlatır.¹⁰⁹ Bu

¹⁰⁸ Server Tanilli, *Uygurlık Tarihi*, Çağdaş yayınları, 1996, s.82

¹⁰⁹ Eduardo Galeano, *Latin Amerikanın Kesik Damarları*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1983, s.67

arada Hollanda, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerin yerli halkını da köle gibi kullandığı Hindistan ve Afrika sömürgelerinden elde ettikleri gelirleri de Amerika kıtasından gelen zenginliklere ilave etmeliyiz.

Kısaca Rönesans'ı ve Reform'u yaşamış Batı, ticaret yollarını genişleterek ekonomik olarak da zenginleşmiştir. Bu gelişmelerin ardından 18. yüzyıla gelindiğinde Batı Aydınlanma Çağı'nı yaşar. Avrupa'da icatlar, keşifler birbirini izler. 1750'lerde İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi ile dünya yeni ve hızlı bir devinim içine girmiş, 1789 yılında Fransa'da yaşanan devrim sonucu yıkılan mutlak monarşi yerini Cumhuriyete bırakmıştır. Tüm bu gelişmeler elbette Osmanlı İmparatorluğunu da etkileyecektir.

5.2- 17. VE 18. YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU VE BATILILAŞMA HAREKETLERİ

Yüzlerce yıl dünyanın en güçlü İmparatorluklarından biri olduktan sonra Osmanlı Devleti 1699 yılında Karlofça antlaşmasıyla ilk defa toprak kaybeder. Yaşanan toprak kaybı bir şeylerin ters gittiğini ortaya koymuş, sarayın yüzünü Batı'ya çevirmesini sağlamıştır. İmparatorluk Batı'daki çağdaş gelişmelerin tümüyle dışında kamıştır. Çünkü ekonomik zihniyetten yoksun olan Osmanlı kafasına hakim olan din ve gaza düşünceleri reformların yapılmasına engel olmuştur.¹¹⁰

Dünyaya tepeden bakan ve kendinden üstün bir ülke olamayacağını düşünen İmparatorluk, anlaşmanın ardından Batı'nın üstünlüğünü artık kabul etmeye başlar. Rusya ve Avusturya Devletleri karşısında Fransa'ya yaklaşır. Aynı yıl Müteferrika Süleyman Ağa'yı elçi olarak Fransa'ya gönderir. Ardından 1720 yılında Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi ise sadece siyaset ve diplomasiyle ilgilenmez. Görevleri arasında Avrupa kültürü hakkında bilgi toplamakta vardır. Gördüğü, işittiği şeyleri, gelenek ve yenilikleri anlattığı Sefaretname'si Batı'ya açılmış ilk pencere kabul edilir. Lale Devri'ne tekabül eden bu dönemde İbrahim Müteferrika aracılığıyla matbaa Osmanlı topraklarına girer.

¹¹⁰ Murat Tazegül, *Modernleşme Sürecinde Türkiye*, İstanbul, Babil Yayınları, 2005 s 66

Nüzhet İslimyeli yine aynı dönemin sadrazamı İbrahim Paşa'ya da vurgu yapar. Onun Batı kültürüne olan tutkusu nedeniyle Türk sanat, zevk ve anlayışının Batı'ya yöneldiğini, bundan sonra da kısa duraklamalar hariç devam ettiğini belirtir. Aslında ilk adımları Fatih Sultan Mehmet zamanına kadar götüren İslimyeli, yurt dışına gönderilen nakkaş başı Sinan Bey'den bahseder. Dönüşünde Batılı tarzda eserler verdiğini ve öğrenciler yetiştirdiğini yazar. Ancak II. Beyazıt döneminde duraklayan bu adımların Lale Devri'nde ülkeye akın eden yabancı ressamların da etkisiyle tekrar başlamasına vurgu yapar.¹¹¹

Fransız Devrimi'yle aynı yılda tahta çıkan III. Selim zamanında çok önemli adımlar atılır. Sultan 1793 yılında Yeni Çerilere karşı Nizam-ı Cedid Ocağı'nı kurar. Bu ocağın eğitilmesi için Fransa, İngiltere ve Almanya'dan subaylar getirtir. Aynı zamanda askeri malların imalatını geliştirmek için çaba gösterir. 1793 yıllarında top, tüfek, maden ocakları, barut üretimi için çağdaş Avrupa usul ve teçhizatını ülkeye getirir.¹¹² Ülkenin ilk topçu okulu olan Mühendishane-i Berri-i Hümayun 1795 yılında kurulur ve ilk olarak bu okula Batılı anlamda desen dersleri de konur.

II. Mahmut döneminde ise Yeniçeri ordusu kaldırılıp yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediyye (Muhammed'in zafer kazanmış orduları) adıyla bir ordu kurulur. Batı düşünce ve metotlarına göre eğitim yapan Harp okulları açılır. Bu okullardan mezun olanlar ise yeni kurulan modern ordunun idari kadrosuna gelecektir. 1821 yılında tüm devlet dairelerinde Osmanlı Hükümeti'nin diğer ülkelerle olan yazışmalarını yürüten tercümanların eğitildiği ve *tercüme odaları* oluşturulur ve okullarda Fransızca öğretilmeye başlar.¹¹³

Bilindiği gibi Fransızca Osmanlı'da yaygın olarak kullanılmıştır. Dönemin stüdyoları fotoğraf kartlarında, firma bilgilerini en az iki dilde yazmışlardır; Osmanlıca ve Fransızca. Ermeni ve Rum kökenli fotoğrafçılar ise aynı açıklamayı üçüncü olarak bir de kendi dillerinde yaparlar.

Fotoğrafın ilan edildiği yıl ölen 2. Mahmut, Avrupa'daki yenileşme hareketlerini benimsemiş biridir. Şiiri, edebiyatı ve bilimi seven yapısıyla, Osmanlı topraklarında fotoğrafın kolay kabul edilmesindeki payı göz ardı edilemez.

Saltanat döneminde bir de kıyafet devrimi yapan 2. Mahmut 1826 yılında cüppe ve kavuğu yasaklayarak devlet memurlarına pantolon ve ceket giymeyi, başlık olarak da fes kullanmayı

¹¹¹ Nüzhet İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Ankara, Doğu Matbaası, 1965, s. 10

¹¹² Edward C.Clark, *Osmanlı Sanayi Devrimi, Tanzimat*, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2006, s.501

¹¹³ Tazegül,A.G.E., s.73

mecbur eder. 1828 yılında çıkarılan nizamname ile fes resmi başlık olur. 1835 yılına kadar Tunus'tan gelen fesler bu tarihten sonra Haliç kıyısında kurulan Feshane'de üretilir. Aynı yıl aralarında yağlı boya resim yapan ilk Türk ressamı olan İbrahim Paşa'nın da (Gönderildiğinde teğmendir) yer aldığı on öğrenci resim öğrenimi için Avrupa'ya gönderir.¹¹⁴ İlk resmi gazete Takvim-i Vekayi 1831 yılında, Fransızca ve Türkçe yayımlanan Moniteur Ottoman ise 1830 yılında yayımlanır. Döneminde basılan gazete ve kitap sayısı artar. Muzika-i Hümayun (Konservatuar) sıbyan okulları (ilkokul) ve rüştiyeler açılmıştır.

Aynı yıllarda Tophane yakınında bir kereste ve bakır levha fabrikası inşa edilir. 1830'ların sonlarında ise Tophane top döküm fabrikası ve Dolmabahçe tüfek fabrikası hayvan gücünden buhar gücüne dönüştürülür.¹¹⁵

5.2.1- TANZİMAT FERMANI VE SOSYO-KÜLTÜREL GELİŞMELERDEKİ ETKİSİ

Fotoğrafın Fransız Bilimler Akademisi tarafından ilan edildiği 1839 yılında Osmanlı topraklarında okunan Tanzimat Fermanı ile Batılılaşma yolunda atılan adımlar biraz olsun hızlanır. İyi Fransızca konuşan ve batı müziğinden hoşlanan 1. Abdülmecit, Babası II. Mahmut gibi yenilik yanlısıdır. Tahta çıktığı yıl ilan edilen Fermana göre, azınlıklar da Müslümanlarla aynı haklara sahip olur. Aynı zamanda can, mal, ırz güvenliği sağlanarak kişisel birikimler güven altına alınır, mülkiyet hakkı doğar. Artık yönetimde padişahla birlikte sadrazamın etrafındaki bürokrat kadroda söz sahibi olur. Bu dönemde Batı kültürü Osmanlı yaşantısına girer. Giyim, ev eşyası, evlerin stili, insanlar arası ilişkiler Avrupai olmuştur.¹¹⁶

Ancak Ferman yenileşme hareketlerini arttırsa da bir yıl önce İngiltere ile imzalanan Ticaret Antlaşması dolayısıyla İngilizler Türk tacirlere göre daha avantajlı duruma geçerek Türkiye'yi Batı'nın pazarı haline getirirler. Avrupa'nın Hıristiyan azınlıkları bahane ederek Osmanlı'nın iç işlerine karışmasını engellemek amacıyla hazırlanan ferman ne yazık ki iki tarafı da memnun edemez. Bu dönemde ülkeye giren Batılı fikirlerin yayılmasıyla yetişen aydınlar Tanzimat reformlarını yeterli bulmazlar, merkezi idarenin İmparatorluğu Batı'ya sömürttüğünü Osmanlı Devleti'nin meşrutiyetle yönetilmesi gerektiğini savunurlar.

¹¹⁴ Nüzhet İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Ankara, Doğu Matbaası, 1965, s. 10

¹¹⁵ Clark, a.g.m., s.501

¹¹⁶ Tazegül,a.g.e, s.79

5.2.2- 1. ve 2. MEŞRUTİYET

1850'lerden itibaren dış borç almaya başlayan Osmanlı Devleti, siyasi bakımdan da kötü günler yaşar. Bu karışıklıkların sonucu olarak Mithat Paşa ve arkadaşları 30 Mayıs 1876'da Abdülaziz'i tahttan indirerek Meşrutiyeti ilan ederler. 1876 Anayasası olarak da bilinen Kanun-i Esasi, Osmanlı Devleti'nin ilk anayasasıdır. Buna göre iki kanatlı bir parlamento olan Meclis-i Umumi (Genel Meclis) oluşturulur. Artık yetkilerin bir kısmı parlamentonun olacaktır. Bu anayasa vatandaşlara bazı haklar verse de, uygulanma şansı bulmadan yürürlükten kalkar.

Ancak yine de bu dönemde Maarif Teşkilatı (eğitim ve öğretim) genişler. Maarif, Malûmat gibi dünyadan haber veren dergiler çıkar. Özellikle Harbiye, Tıbbiye ve Mülkiye öğrencileri arasında Ziya Paşanın ve Namık Kemal'in eserleri dolaşmaya başlar. Jön Türkler denen bu gençler İttihat ve Terakki Cemiyetini kurarlar. Bu cemiyet arkasına askerleri, bürokratları ve aydınları da alarak güçlenir. Bunun sonucunda 1908 yılında 2. meşrutiyet ilan edilir.

Padişahın mutlakiyetçi yönetimine son veren 2. Meşrutiyet'i pek çok tarihçi, Türk Tarihinin başlangıcı kabul eder.

Bu dönemde sosyal eğilimler birer düşünce sistemi olarak belirginleşir. Siyaset mekteplere girer. Üstelik sadece mektepliler değil siviller, askerler, hatta kadınlar bile siyasete katılırlar.¹¹⁷

Bu dönemde, siyaset hariç basın üzerindeki sansür de kalkar ve 200'ün üzerinde gazete yayımlanır. Murat Tazegül 2. Meşrutiyet'in düşünce akımlarını siyasal ve sosyo-kültürel olarak iki başlık altında toplar. Birincisi, sadece demokratik hak ve hürriyetler üzerinde yoğunlaşan ancak hilafeti tartışma konusu etmeyen siyasi düşünce akımlarıdır. İkincisi ise Osmanlıcılık, Türkçülük, İslamcılık ve Batıcılık gibi bazen de birbirinin içine geçen sosyo-kültürel içerikli düşünce akımlarıdır. Nitekim üçüncü Müslüman fotoğrafhanemizin kurucularından Neş'et Bey ve Behçet Bey de 1917 yılında stüdyolarını açtıklarında Turancılık görüşüne duydukları sempatiden dolayı, fotoğrafhanenin ismini Foto Turan koyarlar.¹¹⁸

19. yüzyılda ki toplumsal değişimleri tekrar genelleyecek olursak,

¹¹⁷ Aktaran: Tazegül, s. 86

¹¹⁸ Gülderen Bölük, *Turan Fotoğrafhanesi*, Fotoğraf Dergisi, Sayı:52, İstanbul, s.100

Batı'ya verilen tavizler sonucu ÷lkeye rahatça giren ve iç pazarı saran İthal mallar, açılan bonmarşelerin vitrinlerinde sergilenmeye başlar. Osmanlı ürünlerinin yerini alan bu Avrupa mamulleri gittikçe artan bir şekilde Osmanlı zanaatkarını işinden eder.¹¹⁹ Yine de bu bonmarşeler şehir hayatına canlılık getirmiş, satın almasa da vitrin seyreden bir kesim oluşmuştur. Murat Tazegöl, Tanzimatla birlikte 19. yüzyılın toplum hayatına giren değişikliklerden söz ederken, gündelik hayatın mahalle ölçeğinden çıkarak genişlediğini belirtir. Kadının da toplumsal hayata girişini hazırlayan bir dönem olduğunu ve bu dönemde ortaya çıkan aydın grubunun içinde üst sınıftan kadınlara da rastlandığını yazar. Artık sadece eski mekanlarda kalmayan Osmanlı insanı gündelik hayatın içinde dolanmaya başlar.¹²⁰

Bu yüzyılda İstanbul'da özellikle Beyoğlu'nda Avrupa'daki gibi her türlü konfora sahip, bir çok otel açılır. Kimisinde konser ve balo salonları bulunan bu Oteller, müşterileri için kentle ilgili resimli albümler hazırlamışlar, kenti ziyarete gelen müşterileri için yabancı dil bilen rehberler bulundurmuşlar, düzenledikleri balo ve konserlerle şehir hayatına ayrı bir canlılık getirmişlerdir.¹²¹ 1845 yılında yapılan Galata Köprüsü ve 1851 yılında başlayan vapur seferleri, insanların sosyal hayatını hızlandıran unsurlar arasındadır. 1859'da İstanbul'da açılan Cevri Usta Kız Rüştüyesi'yle kadınlarda ilk defa okullarda eğitim görmeye başlar.

"Devlet adamlarından yazarlarına kadar Osmanlı Aydını, tiyatrodan gazeteye, mimariden filolojiye ve doğa bilimine kadar her konuyla ilgilidir. Bu aydınların birbirinden farklı şekilde Osmanlı'nın durumunu ve geleceğini öngördükleri düşünceler dolayısıyla da farklı siyasal düşünceler ve muhalefet oluşmuştur."¹²²

5.3- FOTOĞRAF KARELERİNE YANSIYAN SOSYAL ETKİLER

Ana hatlarını çizdiğimiz bütün bu gelişmeler acaba fotoğraf karelerine nasıl yansımıştır. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, ilk açılan stüdyoların tamamı gayrimüslim vatandaşlarımıza aittir. Çoğu Ermeni ve Rum vatandaşlarımız birbiri ardına stüdyolarını açarlar. Ancak fotoğrafın ilk yıllarında bir stüdyo açmakta, gidip fotoğraf çektirmekte oldukça pahalı bir iştir. Bu nedenle bir stüdyo kurmak isteyen kişinin belli bir ekonomik düzeye sahip

¹¹⁹ Edward. C. Clark, s.499

¹²⁰ Aktaran: Tazegöl, s. 89

¹²¹ germaner, a.g.e., s.61

¹²² Tazegöl, s. 91

olması gerekmektedir. Uzun ve zahmetli poz sürelerine katlanan müşteri için de aynı durum söz konusudur. Bu sebeple dünyada olduğu gibi Türkiye'de de fotoğrafın ilk dönemlerindeki stüdyolardan geriye kalan fotoğraflar zengin ve küçük bir zümreyi yansıtır.

Bu zümre içinde saray ve çevresindeki soyluları, askerleri, ulema dediğimiz din bilginlerini, sanatçıları ve aydın bürokratları sayabiliriz. Birde bunlara 19. yüzyılda, emperyalizmin dünyaya egemen olmaya başladığı bir dönemde, özellikle İstanbul, İzmir gibi büyük liman şehirlerinde oluşmaya başlayan ancak ulusal bir nitelik taşımayan burjuva sınıfını da ilave edebiliriz¹²³. Çoğu Ermeni ve Rum olan bu sınıfa mensup bazı kişiler bilindiği gibi Türk fotoğraf tarihinin gelişmesinde de önemli rol alacaklardır. Aralarında Kevork Abdullah gibi yurt dışında eğitim alanlar kadar resim sanatıyla ilgilenip de fotoğrafa geçenlerde vardır. En azından çoğu entelektüel birikimleriyle belli bir noktaya gelmiş kişilerdir. Bunlardan bazıları sarayla yakın diyalog içine girmeyi başarır. Vasilaki Kargopulo, Abdullah Biraderler gibi stüdyolar ayrıca saray fotoğrafçısı olarak sarayın himayesini kazanmışlardır.

Bilindiği gibi fotoğraf, resim sanatının birikimlerini kendine miras alır. İlk zamanlar stüdyolarda yaratılan dekorlar, portre resimlerinde betimlenmiş sahnelerle benzerlik taşır. Portre resminde sık kullanılan, kıvrımlı ağır perdeler ve sütun, fotoğraf karelerinde de yıllarca karşımıza çıkar. Tıpkı çalışma masası, üzerinde duran ciltli kitaplar ve halı gibi.

Bizde, Osmanlı vatandaşlarından Rum asıllı Vasilaki Kargopulo ilk stüdyoyu 1850 yılında açtıktan sonra Fransa'da André Adolphe Eugène Disderi 1854 yılında, yaklaşık 6X9 cm boyutlarında fotoğraf üretilen carte de visit yönteminin patentini alır. Buna göre çok objektifli bir kamera kullanarak, tek bir levha üzerine objektif sayısı kadar fotoğraf elde etme imkanı doğmuştur.¹²⁴ Bu da fotoğrafın ucuzlaması, bunun uzantısı olarak da halka doğru yayılması anlamını taşımaktadır. Dolayısıyla Kargopulo da, ondan sonra gelecekte, bu yeni buluştan faydalanırlar. Gene de buradan toplumun tüm kesimleri anlaşılmalıdır. Nüfusun büyük çoğunluğunun köylü sınıfına dahil olduğu unutulmamalıdır.

Fotoğraf tekniğindeki ve kimyasındaki eksikler ilk zamanlar uzun pozları gerektirir. Appui tête denen ve fotoğrafa bakıldığında görülmeyecek şekilde, insanların arkalarına, bel ve boyundan destekleyecek şekilde, onların kıpırdamasını engelleyen dayanaklar konur. Böylesi

¹²³ Server Tanilli, *Uygarlık Tarihi*, Çağdaş yayınları, 1996, s.

¹²⁴ Prof. Dr. Emre Dölen, *Açıklamalı Fotoğraf Tarihi Kronolojisi*, İstanbul, 1999, s. 24

uzun pozlar, insanların ifadelerinin durağan olmasına neden olur. Bunun yanı sıra fotoğrafın insanlar için henüz yeni bir icat olmasının getirdiği, temkinli ve ürkek yaklaşım da dikkate alınmalıdır. Bu yüzden insanlar ilk zamanlar oldukça ciddi pozlar verir. Bir zaman sonra poz süreleri azalsa da, yeterli kısalığa gelmez. Appui-tête kullanılmadığı zaman titremeyi, dolayısıyla flulaşmayı önlemek için modeller oturarak ya da bir mobilyaya yaslanarak görüntülenirler.



Güderen Bölük koleksiyonu

Sébah&Joaillier'de model bir çiti tutarak destek almıştır



Güderen Bölük koleksiyonu

Nicholai Andriomenos'da bir dayanağa yaslanmış çift

Fotoğraf ucuzlayıp yaygınlaştıkça, kullanılan eşyalar biraz daha çeşitlenir, birçok obje belgelenecek günümüze taşınır. Fotoğraf belli bir gelişimi tamamladığında ise, en kısa zamanı bile kaydetmek mümkün olur. Koşarken, dans ederken, gülerken, en devinimli anlar dahi sabitlenebilir. Bunun fotoğraflara kattığı dinamizm hemen göze çarpar.

Fotoğraflardan dönemin modasını da takip etmek mümkün. Belli zaman diliminde, birçok insan aynı saç modelini kullanır, aynı modanın etkisiyle giyinirler. Hatta 1920'ler ile 1970'ler arasında insanların bir örnek elbiselerle poz verdiklerini görürüz. O dönemlerdeki dikiş nakış kurslarının yaygınlığı, hanımların dikiş dikebilmesini olanaklı kılar. Bir top

kumaştan ucuz yollu, bir iki kıyafet çıkararak ev hanımları, seve seve aynı kıyafetleri arkadaş ya da akrabalarıyla beraber giyerler.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Aynı kıyafetlerle poz vermiş erkekler



Gülderen Bölük koleksiyonu

Aynı kıyafetlerle poz vermiş kadın modeller



Gülderen Bölük koleksiyonu

Üç kadın, bir örnek elbise

Aşağıdaki fotoğraf, dikiş kurslarının toplum tarafından ne kadar önemsendiğini anlatan, stüdyolara yansımış güzel bir karedir. Dikiş makinesi ister müşteriye ait olsun, ister stüdyoya, toplum tarafından önemsenmiş ve benimsenmiş bir tutumu göstermektedir.



Yıllara göre, farklı vücut dili sergileyen insanların tespitini yapıp, bir çıkarımda bulunmak çok zor değil. Zaman fotoğrafa olan ürkekliliği siler, ucuzlayan fotoğraf makineleri, hemen her eve girerek, en özel anları bile tespit eder. Başlangıçta kameradan kaçırılan gözler, sonraları daha bir ısrarla objektife bakar vücut daha rahat ve kendinden emin bir şekilde yer alır. 1800'li yılların sonuyla 1900'lerin başlarında ise, erkeklerin sağ ellerini ceketlerindeki iki düğmenin arasına yerleştirmelerine sık rastlanır.



Sébah&Joaillier'de poz veren erkekler

Kadınlardaysa, tek ayağının topuğunu hafifçe kaldırarak, ellerini yanda, leğen kemikleri üzerinde birleştirmek bir dönemin modası olur.



Gülden Bülük koleksiyonu

Bir dönem stüdyolarda moda olan duruş

1920'li yıllar ile 1960'li yıllar arasındaysa, sigaranın fotoğraf karelerine yansıdığını, pozlarda özel bir yeri olduğunu görürüz. Bazısı gerçekten yakılmış içilirken, bazısı da fotoğrafçı tarafından küçük bir hileyle dumanı tütermiş gibi gösterilir. Bir kısmında da hiçbirine ihtiyaç duyulmadan, sanki dudağın bir aksesuarıymışçasına yakılmadan öylece konur.

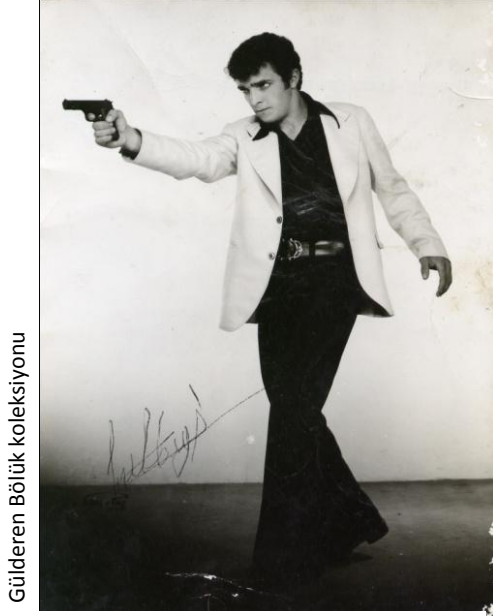


Gülden Bülük koleksiyonu

Sigara içerken poz veren modeller, fotoğraflara bolca yansımıştır

Bu konuda Amerikan sinemasının önemli aktörlerinden Clark Gable'in etkisini söylemeden geçemeyiz. Aktör, 1939 yapımı olan "Rüzgâr Gibi Geçti" filmiyle gönüllerde taht kurar. Filmin gösterildiği yıl birçok kişi onun gibi ince bıyık bırakıp, onun gibi bakarlar. Argomuza "klark çekmek" deyimini kazandıran sanatçı, siyah beyaz Türk sinemasının unutulmaz ismi Ayhan Işık'a da esin kaynağı olur.

Ayrıca Yılmaz Güney'in popüler kültür üzerindeki etkisini de stüdyo fotoğraflarında görebiliriz.



Yılmaz Güney'in halk üzerindeki etkisi

Popüler olan ünlü isimlerin halk üzerindeki etkisini, bunun gibi daha birçok örnekte görebiliriz. 1930'lu yılların Amerikalı çocuk yıldızı olan Shirley Temple dönemin hanımlarında ve kız çocuklarında yankı bulur. Sarı saçları, şirin yüzü ve yeteneğiyle birçok insanın belleğinde yer eden yıldız, 1934 yılında altı yaşındayken, çocuklara özel Oscar ödülünü alır. Temple'in eteklerinin uçlarını tutarak reverans yaptığı pozunu, birçok insan tarafından kabul görüp, taklit edilir.



Gülden Bölük koleksiyonu

Çocuk yıldız Shirley Temple'in etkisiyle poz veren çocuklar

Yine Cumhuriyet sonrası sık rastlanan grup fotoğraflarında, belli bir düzene göre sıralanma ve tekrar eden hareketler göze çarpar. Gençler arası yaygın olan bu moda da, bazen artarda, bazen üst üste, bazen de yan yana sıralanmalara rastlarız. Her kişi, bu grubun eşit bir parçası olduğunu ve sanki kendi aralarında paylaştıkları bir sırrı, bir sevgiyi açıklar gibi poz verirler.



Gülden Bölük koleksiyonu



Gülden Bölük koleksiyonu

Ritim duygusunun kuvvetli bir şekilde hissedildiği sıralı bir şekilde poz vermiş modeller

Yine dostluğun ve sevginin yansıdığı başka fotoğraflar vardır ki bugün yadırganıp, farklı adlandırılrsa da, eskiden el ele tutuşmuş kadınlar ve erkekler sıkça fotoğraf karelerine Yansır. Akrabalık bağı olabildiği gibi, genelde bunun ötesine taşan bir anlamı vardır. İyi anlaşılan, birbirini seven insanların duruşu, arkadaşlığın ve dostluğun göstergesidir.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Elele tutuşmuş erkek modeller



Gülderen Bölük koleksiyonu

Elele tutuşmuş erkek modeller



Gülderen Bölük koleksiyonu

Elele tutuşmuş kadın modeller

1970'li yıllara kadar sıkça rastlanan bu pozlar daha ziyade alt kültürün benimsediği bir davranış biçimi olarak karşımıza çıkar. Özellikle uzun askerlik yılları, aynı mekânı, aynı zamanı, aynı yazgıyı paylaşan bu insanlarda dostluğu ve arkadaşlığı daha anlamlı kılar, elleri sıkı sıkıya birbirine kenetler, zorlu yıllarda kader birliğinin simgesi olur.



Gülderen Bölük koleksiyonu

elele poz vermiş askerler

5.3.1- FOTOĞRAFLARDA KULLANILAN SİMGESEL ÖĞELER

Giséle Freund, *Fotoğraf ve Toplum* adlı kitabında, burjuvazinin gelişmeye başlamasıyla artık ideal tipin hükümdar değil, burjuva tipi olduğunu belirtir. Böylece dantelli kıyafet ve peruğun yerini redingot ve silindir şapkanın aldığını, kılıcın da yerini bastona bıraktığını belirtir.¹²⁵

Bizde silindir şapka çok kullanılsa da, baston, eldiven gibi eşyalar batılılık ifadesi olarak bol bol kullanılacaktır.



Gülderen Bölük koleksiyonu

Baston bir batılılık ve kibarlık unsuru olarak stüdyo karelerine yansır



Gülderen Bölük koleksiyonu

Baston bir model



Gülderen Bölük koleksiyonu

Eldiven de baston gibi fotoğraf karelerine yansıyan Batılılık simgelerindedir

Fotoğraf stüdyolarına yansıyan bir diğer aksesuar da şemsiyedir. Kadınlar kadar erkeklerde şemsiyeyle sıkça poz vermişlerdir.

¹²⁵ Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Türkçesi: Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2006, s.7

Gülden Bölük koleksiyonu



Şemsiyeli modeller

Gülden Bölük koleksiyonu



Şemsiyeli kadın

Gülden Bölük koleksiyonu



Şemsiyeli kadın

Türkiye ile kıyaslanmasa da 19. yüzyılda Avrupa'da da iyi eğitim almış kişilerin sayısı, bugünlerle kıyaslanmayacak seviyededir. İlk zamanlar asilzadeler ve kilisenin tekelinde bulunan bilgi ve eğitim, Rönesans ve Reform hareketlerinin ardından zamanla demokratikleşerek halka doğru iner. Osmanlı İmparatorluğu'nda da saray ve çevresi ile küçük bir kesim, ya hocalardan özel dersler alırlar, ya da medreselerde eğitim görürlerdi. Zamanla Batı'lı anlamda eğitim veren kurumlar açılrsa da 19. yüzyılda eğitilmiş kişi sayısı oldukça azdır. İşte bu durum fotoğraflarda kitabı simgesel bir objeye dönüştürür.

Gülden Bölük koleksiyonu



Kitap okuyan ve düşünen kadın

Gülden Bölük koleksiyonu



Kitaplı genç kız

Gülden Bölük koleksiyonu



Kitap okuyan genç kız

Çalışma masası ve üzerindeki kalın kitaplarla poz vermiş kişi Fransa'da bir bilim adamını ya da yazarı temsil etmektedir.¹²⁶ Bizde o kadar ileri gitmeye gerek yoktur. Okumuş -ne kadar okuduğu önemli değil- bir kişiye göndermedir. Aslında Fransa'da da Osmanlı'da da bu simgeyle eğitim yüceltilir.

Türk toplumunda kuş beklenen güzel haberi simgeler. İsmi baş harfi işlenmiş mendil ise sevgiyle özdeşleşir. Aynı anlamlar stüdyolara yansıyan fotoğraflarda da görülür.

Gülden Bölük koleksiyonu



Kuş ağzından mektup; temiz haber

Gülden Bölük koleksiyonu



Baş harfleri işlenmiş bir mendil

¹²⁶ Gisèle Freund, a.g.e., s.60

SONUÇ

Türkiye'de fotoğraf, stüdyolarla başlar ve 19. yüzyılın sonuna kadar stüdyo ağırlıklı olarak devam eder. Fotoğrafçılar portre fotoğraflarının yanı sıra, manzaralar, tarihi eserler, meslek ve kıyafet serileri de çekmişlerdir. Yüzyıl biterken, basın fotoğrafçılığı da devreye girer. Orhan Koloğlu Servet-i Fünun Dergisi'nin 75. sayısındaki Haydarpaşa'dan Alpu Köyü'ne Osmanlı Anadolu Demiryolu Hattında adlı yazı dizisini ve resimleri hazırlayan Ahmet İhsan'ı ilk foto muhabir olarak belirtir. Yine bu dönemde tıpkı basın fotoğrafçılığı gibi amatör fotoğrafçılıkta doğar. Zaten bu amatör kadrolar ileride basın alanında da hizmet verecektir.

Ancak şunu söylemek yanlış olmaz ; Türkiye'de fotoğrafın gelişmesinde stüdyolar ve fotoğraf malzemesi satan firmalar ki çoğu stüdyo sahibi fotoğrafçılardır, amatör fotoğrafçıların yetişmesinde büyük görev üstlenmişlerdir. Basında yer alan ilanlarda İsteyene ücretsiz fotoğrafçılık öğretileceğini belirtmişlerdir. O dönemde fotoğraf bilgilerini aktaracak kaynakların yok denecek kadar az olması düşünülürse, bunun önemli bir hizmet olduğu anlaşılacaktır.

Elbette amaçları ticari kaygılardır. Ancak içlerinde Bahattin Bediz gibi hocalığı seven, atölyesinde bir okul gibi gençlere ders veren önemli kişiler de vardır. Yanında yetişmiş pek çok fotoğrafçı ileride kendi stüdyolarını açarlar.

Stüdyolar ilk zamanlar oldukça başarılı işler ortaya koymuşlardır. Bunda ilk fotoğrafçıların kültürel birikimlerinin, sanatla ilgilerinin rolü vardır. O dönemde bir stüdyo açmak sıradan bir kişinin yapacağı iş değildir. Fiyatların düşmesi ve tekniğin kolaylaşmasıyla doğru orantılı olarak bu kalite düşmeye başlamıştır. Hatta aynı stüdyoda dahi bu çizgiyi görmek söz konusudur.

Kısaca toparlayacak olursak Osmanlı Dönemi stüdyoları bilinmeden fotoğraf tarihimiz biliniyor olamaz. Harf Devrimi ile yapılan değişiklik, bu dönemle bağımızı koparmıştır. Bu bakımdan Osmanlıca kitap, gazete, katalog, dergi gibi kaynaklar iyice taranarak bu bağın tekrar oluşturulması önemli bir noktadır.

KAYNAKÇA

- Ak Seyit Ali, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı, Remzi Kitapevi, 2001
- Ak, Seyit Ali, Fotoğrafın İzinde Kırk Yıl, Fotoğrafevi Yayınları, İstanbul, 2004
- Ak, Seyit Ali, *Girit'ten İstanbul'a Bahattin Rahmi Bediz*, İstanbul, İletişim, 2004
- Aytaç Gürsel (çeviri), *Goethe Der ki...*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000
- Barutçu, Şinasi ,*Fotoğraf Konuşmaları*, Ankara, 1947
- Boppe Auguste, *18. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları*, Türkçesi: Nevin Yücel, İstanbul, Pera, 1998
- Dıraman, Saliha, *Cumhuriyet Sonrası Türkiye'de Fotoğraf*, İstanbul, Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi, 2003
- Dölen Emre, *Açıklamalı Fotoğraf Tarihi Kronolojisi*, İstanbul, 1999
- Erutku Bülent, *Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler*, MÜGSF Fotoğraf Bölümü Yayınları
- Freund Gisèle , *Fotoğraf ve Toplum*, Türkçesi: Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2006
- Galeano Eduardo, *Latin Amerikanın Kesik Damarları*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1983
- Germaner Semra, İnankur Zeynep, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul, Türkiye İş Bankası, 2002
- Gombrich E. H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi,1984
- İnancık Halil/ Mehmet Seyitdanlıoğlu, *Tanzimat*, phoenix, İstanbul, 2006
- İslimyeli Nüzhet, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Doğu Ltd. Matbaası, Ankara, 1965
- Karpuz Haşim, *Konya Fotoğraf Tarihi*, Selçuk Belediyesi, Konya, 2008
- Koçu Reşat Ekrem, İstanbul Ansiklopedisi, 1971
- Koloğlu, Orhan, *Basınımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması*, Engin Yayınlar, İstanbul, 1992
- Montagu, Lady *Türkiye Mektupları*, Türkçesi: Aysel Kurutluoğlu, İstanbul, Tercüman

- de Nerval Gérard, *Muhteşem İstanbul*, Çeviri:Refik Özdek, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1974
- Öztuncay Bahattin, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, İstanbul, Aygaz, 2. Basım 2006
- Selanik Bonmarşesi, *Fotoğrafçılık ve Sinemacılığa ait eşya Katalogu*, İstanbul, 1924
- Said Edward W., *Oryantalizm*, Türkçesi: Nezh Uzel, İrfan Yayımcılık, İstanbul, 1995
- Tanilli Server, *Uygarlık Tarihi*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1996, s.82
- Tazegül Murat, *Modernleşme Sürecinde Türkiye*, Babil, İstanbul, 2005
- Ubucini F.H.A., *1855'de Türkiye*, Türkçesi: Ayla Düz, İstanbul, Tercüman, 1977
- Little Stephen, ...izimler, Yem Yayınları, İstanbul,
- H. Bekes ve Şeriki, *Fotoğraf makineleri ve Teferruatı Katalogu*, İstanbul , 1930
- Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Sempozyum Bildirileri, Güzel Sanatlar Matbaası, 1989
- Erol Makzume, *Turquerie'den Cumhuriyet'e: Oryantalistler*, Batılının Doğu Sevdası Sergi Katalogu, Galeri Işık, İstanbul, 2009
- Bölük Gülderen, *Foto Bellek*, Fotoğraf Dergisi, Sayı: 92, 52
- Tüfekçi Tunç, *Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri*, Fotoğraf Dergisi, Sayı:26
- Cezar Mustafa, *Osman Hamdi Bey*, Erol Kerim Aksoy Vakfı Sergi Katalogu, İstanbul, 1993

