

**T.C.**  
**MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ**  
**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**MİMARLIK ANABİLİM DALI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**FOTOĞRAFİK İMGE VE FOTOĞRAFLAR**  
**ÜZERİNDEN MARDİN OKUMASI**

**Berat ÇELEBİOĞLU**

**Tez Danışmanı**

**Doç. Dr. Serdar TOKA**

**Mardin 2018**

T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

## TEZ ONAYI

Enstitümüzün Mimarlık Anabilim Dalı 15201009 numaralı öğrencisi Berat ÇELEBİOĞLU'un hazırladığı “FOTOĞRAFİK İMGE VE FOTOĞRAFLAR ÜZERİNDEN MARDİN OKUMASI” başlıklı YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 10/08/2018 Cuma günü saat 10:00’da yapılmış, tezin onayına OY ÇOKLUĞU / OY BİRLİĞİYLE karar verilmiştir

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Serdar TOKA



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Ali Dost ERTUĞRUL



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Murat ÇAĞLAYAN



ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun.....tarih ve .....sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../20.....

Enstitü Müdürü

Doç Dr. Yusuf DOĞAN

## ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

### FOTOĞRAFİK İMGE VE FOTOĞRAFLAR ÜZERİNDEN MARDİN OKUMASI

Berat ÇELEBİOĞLU

Mardin Artuklu Üniversitesi

Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilimdalı

2018: 139 Sayfa

Bu çalışma fotoğraflar üzerinden Mardin okuması yapılarak geçmişten günümüze meydana gelen değişimi ve gelişimini değerlendirme niteliğindedir. Öncelikle fotoğrafın tarihsel, teknik, felsefi, sanatsal, belge, imge gibi açılardan ne olduğu incelenmiştir. Fotoğrafın gerçek ve tarihi bir belge olup olmadığı, fotoğrafın aslında neyi anlattığı sorularına yanıt aranacaktır. Fotoğrafın felsefesi ve tarihsel gelişimi de ele alınacak ve Osmanlı İmparatorluğu dönemi ile Cumhuriyet döneminde fotoğrafa olan yaklaşım incelenecektir. Kent fotoğraflarının temellerinin ne zaman ve nasıl atıldığına ilişkin bilgilere yer verilerek, kentin öne çıkan sembollerinin peşine nasıl ve neden düştüğü açıklanacaktır. “Mardin ile ilgili ilk görseller ne zaman ve nerede kullanıldı?” sorusuna detaylı bir şekilde cevap aranacaktır. 1900’lü yılların başlarında Mardin’de çekilen fotoğrafların birçoğu Mardin’in mimari yapısını görmemizi sağlayan fotoğraflardır. Fotoğraflar genel anlamda cepheden çekildiği için Mardin evlerinin dağın eteklerinde nasıl konumlandığını çok net bir şekilde görebilmekteyiz. 1930’lu yıllarla birlikte fotoğrafta artık çok yoğun olmasa da Mardin’de yaşayan insanların da yer aldığını görülmektedir. 1940’tan sonra şehre elektriğin geldiği, fotoğraflarda yer alan elektrik direklerinden anlaşılmaktadır. 1980’li yıllara gelindiğinde artık nüfusta, araç sayısında ve betonarme yapıların sayısında ciddi bir artışın olduğu ve reklam tabelalarının Mardin sokaklarında yer aldığı görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğrafın Tarihselliği, Belgeleme Dokümantasyon, Fotoğrafın Gerçekliği, Mimarlığın Temsil Aracı, Bellek, İmge, Kent

**ABSTRACT**

Master Thesis

**An Attempt on Reproduction of the City of Mardin through Photographic Images and Photographs**

Berat ÇELEBİOĞLU

Mardin Artuklu University

Graduate School of Natural and Applied Sciences

Architecture

2018: 139 Pages

This study is the evaluation of the change and development day by day by reading Mardin through photographs from the past to the present. Firstly, photograph is examined through historical, technical, philosophical, artistic, document, image perspectives. It will be sought whether the photo is a real and historical document or not and what the photo actually tells. The philosophical and historical development of photography will also be examined and the approach to the photo during the Ottoman Empire period and the Republican period will be studied. It will be explained that how and why the photos of the city's prominent symbols were taken and also give information about when and what bases of city photographs were taken. The question of "when and where was the first time Mardin-related images were used" will be answered in detail. Many of the photographs were taken in the early 1900's are photographs that allow us to see the architectural structure of Mardin. As the photographs are generally taken from the front perspective, we can clearly see how the Mardin houses are located in the foothills of the mountains. With the 1930's, we see in the photographs that people living in Mardin also take part in the photo even though they are leastwise. We understand from the electricity poles in the photographs that the electricity of the city came after 1940. When it comes to 1980s, there is a significant increase in the population, number of cars, number of concrete structures and advertising signboards located in the streets of Mardin.

**Keywords:** Historicalness of photograph, Reality of Photograph Representation Tool of Engineering, Memory, Image, City

## TEŞEKKÜR

Fotoğraflar üzerinden Mardin okuması yapıldığı tez çalışmamın hazırlanmasında, desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen, öğrencisi olmaktan her zaman gurur duyduğum kıymetli hocalarım Doç. Dr. Serdar Toka, Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim Düzenli, Dr. Öğr. Üyesi Alidost Ertuğrul ve Dr. Öğr. Üyesi Murat Çağlayan'a saygılarımla teşekkür ederim. Kendilerini tanıdığım günden beri, gerek hoca olarak gerekse de ağabey olarak her zaman yanımda olan Artuklu Üniversitesi Mimarlık Fakültesi araştırma görevlileri Emin Selçuk Taşar, Asım Divleli ve Ömer Faruk Güneç hocalarıma teşekkür ederim.

Tez çalışmamda kullanmak üzere uzun yıllar neticesinde elde ettiği arşivini bana açan, 'Bir Zamanlar Mardin' sayfasının kurucusu M. Selim Parlakoğlu'na Mardin ile ilgili değerli bilgilerin yer aldığı 'Tarihin Işığında Mardin' kitabının değerli yazarı araştırmacı-yazar Doğan Bekin'e, tez çalışmamın hazırlanmasında büyük katkısı olan Artuklu Üniversitesi Tarih bölümünde doktora eğitimine devam eden uzman arkeolog Burak Erdem'e teşekkür ederim.

# İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. FOTOĞRAFIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE FOTOĞRAFİK İMGE .....	4
2.1 Fotoğrafın Tarihçesi.....	4
2.2 Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf .....	11
2.3 Cumhuriyet Döneminde Fotoğraf.....	17
2.3 Fotoğraf ve Akımlar .....	19
2.3.1 Oryantalizm (Doğuculuk) 1838 .....	19
2.3.2 Realizm (Gerçekçilik) 1840.....	19
2.3.3 Empresyonizm (İzlenimcilik) 1840 .....	19
2.3.4 Natüralizm (Doğalcılık) 1870.....	20
2.3.5 Sembolizm (Simgecilik) 1880.....	20
2.3.6. Piktoryalizm (Resimsellik) 1890.....	20
2.3.7. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) 1900.....	20
2.3.8 Kübizm 1907 .....	21
2.3.9 Fütürizm (Gelecekçilik) 1909 .....	21
2.3.10 Dadaizm (Dadacılık) 1916.....	21
2.4 Fotoğraf ve Tarihsellik.....	21
2.5 Fotoğraf, Gerçeklik ve İmge.....	25
2.6 Fotoğraf ve Bellek.....	36
2.7 Fotoğraf ve Zaman .....	39
2.8 Fotoğraf ve Kent.....	42
2.9 Fotoğraf ve Mimarlık.....	44

<b>2.10 Fotoğraf ve Okuma</b> .....	49
<b>3. FOTOĞRAFLARDA MARDİN'İN TEMSİLİ</b> .....	54
<b>3.1 Mardin'in Tarihi</b> .....	54
<b>3.2 Mardin Üzerine Araştırma Tarihçesi</b> .....	55
<b>3.3 Mardin Fotoğraf Kataloğu</b> .....	70
<b>4. SONUÇ</b> .....	124
<b>KAYNAKÇA</b> .....	128

## FOTOĞRAF LİSTESİ

<b>Fotoğraf 1</b> Camera Obscura, 17.yy. ....	6
<b>Fotoğraf 2</b> Joseph Nicéphore Niépce İlk Fotoğraf (Odasının penceresinden çekilmiş ilk fotoğraf, 1826 (Schulz, 1980) .....	7
<b>Fotoğraf 3</b> Joseph Louis Jacques Mande Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 1838 .....	8
<b>Fotoğraf 4</b> William Hanry Fox Talbot. The Nelson Column, Trafalgar Square,1843. ....	9
<b>Fotoğraf 5</b> Tasvir-i Hümayun-Sultan I. Abdülmecit,1839-61 .....	12
<b>Fotoğraf 6</b> Joseph-Philibert Girault de Prangey - Selimiye.....	14
<b>Fotoğraf 7</b> Joseph-Philibert Girault de Prangey – Üsküdar- Tahmini 1843 yılı. ....	14
<b>Fotoğraf 8</b> Abdullah Freres, Osmanlı Kadınları - İstanbul 1869-1880 yılı. ....	16
<b>Fotoğraf 9</b> Abdullah Freres, Osmanlı Kadınları - İstanbul 1869-1880 yılı. ....	16
<b>Fotoğraf 10</b> Iranian, Eyüp’te Türk Mezarlığı, İstanbul, 1900 .....	16
<b>Fotoğraf 11</b> Louis-Émile Durandelle, Paris, 1887-1889 .....	46
<b>Fotoğraf 12</b> Philip Henry Delamotte, Crystal Palace Centre, London,1854 .....	46
<b>Fotoğraf 13</b> William Klein: Bahar Bayramı, Moskova, 1959 .....	51
<b>Fotoğraf 14</b> James Van der Zee, Amerika 1926.....	52
<b>Fotoğraf 15</b> La Boullaye Le-Gouz’un 1657 yılında çizdiği Mardin gravürü .....	56
<b>Fotoğraf 16</b> Olfert Dapper’in kitabında geçen Mardin gravürü .....	57
<b>Fotoğraf 17</b> Carsten Niebuhr’un 1766 yılında çizdiği Mardin gravürü .....	58
<b>Fotoğraf 18</b> Buckingham’ın çizdiği Kızıltepe gravürü .....	60
<b>Fotoğraf 19</b> Max Von Oppenheim tarafından çekilen Zinciriye Medresesi.....	60
<b>Fotoğraf 20</b> Max Von Oppenheim tarafından çekilen Mardin fotoğrafı .....	61
<b>Fotoğraf 21</b> Max Von Oppenheim tarafından çekilen Ulu Camii’nin yer aldığı fotoğraf.....	61
<b>Fotoğraf 22</b> Gertrude Bell tarafından çekilen Mardin fotoğrafı .....	62
<b>Fotoğraf 23</b> Gertrude Bell tarafından çekilen Kasımiye Medresesi’nin yer aldığı fotoğraf.....	62
<b>Fotoğraf 24</b> Gertrude Bell tarafından çekilen Ulu Camii önünde vatandaşların olduğu fotoğraf.....	63

<b>Fotoğraf 25</b> Gertrude Bell tarafından çekilen Ulu Camii ve vatandaşların olduğu fotoğraf.....	63
<b>Fotoğraf 26</b> Gertrude Bell tarafından çekilen Deyrulzafaran Manastırı'nın yer aldığı fotoğraf.....	64
<b>Fotoğraf 27</b> Gertrude Bell tarafından çekilen Deyrulzafaran Manastırı'nın içi .....	64
<b>Fotoğraf 28</b> Gertrude Bell tarafından çekilen Zinciriye Medresesi'nin yer aldığı fotoğraf.....	65
<b>Fotoğraf 29</b> Gertrude Bell tarafından çekilen Zinciriye Medresesi'nin yer aldığı fotoğraf.....	65
<b>Fotoğraf 30</b> Gertrude Bell tarafından çekilen Dara Antik Kenti'nin yer aldığı fotoğraf .....	66
<b>Fotoğraf 31</b> Gertrude Bell tarafından çekilen Mor Yakup Kilisesi'nin yer aldığı fotoğraf.....	66
<b>Fotoğraf 32</b> Albert-Louis Gabriel'in çektiği Mardin fotoğrafı.....	68
<b>Fotoğraf 33</b> Albert-Louis Gabriel'in çektiği Mardin fotoğrafı.....	68
<b>Fotoğraf 34</b> Albert-Louis Gabriel'in çektiği Mardin fotoğrafı.....	69
<b>Fotoğraf 35</b> ARIT Fotoğraf Arşivi Mardin Görünümü 1900 .....	70
<b>Fotoğraf 36</b> Amerikan Misyonerleri Okul İnşaatı,1900.....	72
<b>Fotoğraf 37</b> Mardin Kalesi,1900 .....	73
<b>Fotoğraf 38</b> Mardin Kalesi,1900 .....	74
<b>Fotoğraf 39</b> Kasımiye Medresesi,1900 .....	75
<b>Fotoğraf 40</b> Mardin Ulu Cami,1900.....	78
<b>Fotoğraf 41</b> M. Paboudjian Koleksiyonu, Kapusenler Manastırı,1902.....	80
<b>Fotoğraf 42</b> Sarrafian Bros,Mardin Misyonerler Okulu, 1902.....	81
<b>Fotoğraf 43</b> Sarrafian Bros,Mardin Sokak Görünümü, 1902 .....	82
<b>Fotoğraf 44</b> Sarrafian Bros, Mardin Evi,1904.....	83
<b>Fotoğraf 45</b> ARIT Taş İşçiliği Yapan Çocuklar,1905 .....	84
<b>Fotoğraf 46</b> Alman Subaylar Kırklar Kilisesi,1916 .....	86
<b>Fotoğraf 47</b> Hamza-i Kebir Zaviyesi-Hamza-i Sagir Mescidi,1917 .....	87
<b>Fotoğraf 48</b> Almanlar'ın Yol Genişletme Çalışması, 1917 .....	90
<b>Fotoğraf 49</b> Eski Hükümet Konağı, Tahmini 1915.....	92
<b>Fotoğraf 50</b> Eski Hükümet Konağı, 1915 .....	94

<b>Fotoğraf 51</b> Eski Hükümet Konağı, Tahmini,1916.....	95
<b>Fotoğraf 52</b> Cumhuriyet Meydanı,1916.....	96
<b>Fotoğraf 53</b> Zinciriye Medresesi,1917 .....	97
<b>Fotoğraf 54</b> Cumhuriyet Meydanı, Tahmini 1930 .....	98
<b>Fotoğraf 55</b> Cumhuriyet Meydanı,1932.....	99
<b>Fotoğraf 56</b> Mardin Resmi Tören,1932.....	101
<b>Fotoğraf 57</b> Mardin Çarşısı Fotoğrafı, Tarih Bilinmiyor .....	103
<b>Fotoğraf 58</b> Mardin Çarşısı, 1932 .....	105
<b>Fotoğraf 59</b> Dokumacılık Yapan Keldani Kadınlar .....	107
<b>Fotoğraf 60</b> Mardin Orta Mektebi,1935 .....	108
<b>Fotoğraf 61</b> L. Fawle Mardin Genel Görünüm,1934 .....	109
<b>Fotoğraf 62</b> Cumhuriyet Meydanı,1938.....	110
<b>Fotoğraf 63</b> Diyarbakırkapı Mahallesi, 1940 .....	112
<b>Fotoğraf 64</b> Cumhuriyet Meydanı,1945.....	113
<b>Fotoğraf 65</b> Mardin Genel Görünüm, Tahmini 1950 .....	114
<b>Fotoğraf 66</b> Mardin Resmi Bayram Töreni.....	115
<b>Fotoğraf 67</b> Cumhuriyet Meydanı.....	116
<b>Fotoğraf 68</b> Cumhuriyet Meydanı, 1960.....	118
<b>Fotoğraf 69</b> Mardinli Süryaniler, 1967.....	119
<b>Fotoğraf 70</b> Mardin Cumhurbaşkanı Karşılama Töreni, 1968 .....	120
<b>Fotoğraf 71</b> Mardin Cadde Görünümü,1970.....	121
<b>Fotoğraf 72</b> Mardin Genel Görünüm, 1970.....	122
<b>Fotoğraf 73</b> Diyarbakır Mahallesi, 1970 .....	123



## 1. GİRİŞ

"Fotoğrafik İmge ve Fotoğraflar Üzerinden Mardin Okuması" başlıklı yüksek lisans tezinin hazırlanış amacı; yaklaşık yedi bin yıllık geçmişe sahip olan, medeniyetlere ev sahipliği yapmış Mardin'in, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden günümüze kadar sosyo-ekonomik yapısının, mimari değişimiyle birlikte gelişiminin, gelenek ve göreneklerinin yani kültürünün fotoğraflar üzerinden kapsamlı değerlendirmesini yapmaktır.

Fotoğraflar Üzerinden Mardin Okuması yapmadan önce, fotoğrafın bulunuş süreci detaylı bir şekilde ele alınacaktır. 1700'lü yılların sonlarında başlayan fotoğraf üzerine yapılan çalışmalar kapsamında; Johann Zahn, Alman bilim adamları Schultze ve Scheele, Cenevreli Jean Senebier, İngiliz William Lewis, Thomas Wedgwood, Nicephore Niepce, Daguerre, William Henry Fox Talbot, Walter Benjamin, Sir John Herschel gibi önemli isimlerin yapmış olduğu çalışmalara yer verilmektedir.

Fotoğrafın, ortaya çıkışından beri gerçeklikle kurduğu ilişki tartışılmaktadır. Fotoğrafın gerçeğin bir kopyası olduğu düşüncesi, fotoğrafa bir temsil sistemi olarak bakıldığında, fotoğrafik göstergenin gerçeklik ile kurduğu bağın sorgulanmasını zorunlu hale getirmektedir. O halde görsel bir imge olarak fotoğraf, gerçeklikle kurduğu bağ sayesinde güçlü bir etkiye sahip midir? Bu etki fotoğrafın toplumsal belleğin oluşumunda önemli bir rol oynar mı? İşte bu noktada fotoğraf ve gerçeklik başlığı altında bu sorulara yanıt aranacaktır. Dolayısıyla bu çalışmada fotoğraf ve temsil ilişkisinde fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu bağ üzerinden bir kavramsal çerçeve oluşturulması da amaçlanmaktadır.

Hazırlanan tezde araştırılmak istenen, sokağın fotoğrafını çekme bağlamında yüzyıl öncesinin Mardin'inde gündelik yaşamın, mimarinin ve toplumsal alışkanlıklarının nasıl bir tarihsel arka planla ilişkilendirilebileceğidir. Mardin'de 1900'lü yıllardan günümüze kadar kentsel sit alanı içinde ne tür değişiklikler yapıldı? Mardin'in doğal görüntüsüne zarar verildi mi? Mardin'de yaşayan insanların gelenek ve göreneklerinde, giyim tarzlarında ne tür değişiklikler oldu? Mardin'de bir sokağın veya bir evin fotoğrafını çekenlerin o an orada neleri gördükleri, kent gerçeğini nasıl yeniden ürettikleri ve bunun nasıl bir kentselliğe ve fiziksel çevre kavrayışına dönüştüğü gibi çeşitli sorularına cevap aranacaktır.

Tez; iki ana bölümden oluşmaktadır. Tezin birinci bölümünü oluşturan "Fotoğrafın Tarihsel Gelişimi ve Fotoğrafik İmge" ana başlığı altında ilk olarak fotoğrafın ortaya çıkmasına ve tarihsel gelişimine yer verilecektir. Bir diğer alt başlıkta ise fotoğraf kavramı üzerine ortaya koyulan görüşleri ve tartışmaları ele alınacaktır. Yani fotoğrafın felsefesi üzerine yaklaşımlar

detaylı bir şekilde incelenecektir. Fotoğrafın Oryantalizm, Realizm, Dinamizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm gibi akımlar içerisinde nasıl yorumlandığına ilişkin görüşlere yer verilecektir.

Fotoğraf sadece bir fotoğrafçının bir olay ile karşılaşmış deklanşöre basma anı mıdır yoksa fotoğraf çekmek başlı başına önemli bir olay mıdır? Bu noktada bu sorulara yanıt aranırken, fotoğrafçının duygularının yönlendirmesi neticesinde fotoğraf makinesine nasıl müdahale ettiği hakkında düşüncelere yer verilecektir.

Fotoğrafın tarihi bir belge olup olmadığı, daha keskin bir ifadeyle "Fotoğraf tarih midir?" sorularına cevap aranarak Benjamin, Berger, Sontag, Arbus ve Cadava, Freund gibi fotoğraf denilince akla gelen isimlerin görüşlerine yer verilecektir.

Bu bölümde ayrıca cevaplama kolay gibi görülen; fakat kendi içinde sayısız anlamı barındıran "Fotoğraf neyi anlatır?" ve "Bir fotoğraf ne kadar gerçektir?" sorularına cevaplar aranacaktır. Fotoğrafın imgeye dönüşmesiyle ilgili John Berger, Husserl, Jean Baudrillard, Susan Sontag, Roland Barthes, Andre Bazin, John Tagg, Fischer gibi fotoğrafın öncü isimlerinin görüşlerine yer verilecektir.

19. yüzyılda Avrupa'da gerçekleşen Sanayi Devrimi ile birlikte seyahat etmenin kolaylaşmasının ve hızla artmasının insanlar üzerindeki etkisi nasıl oldu? Fotoğrafa ve fotoğrafçılığa ilginin ciddi oranda artmasında bu seyahatlerin etkisi oldu mu? Şeklindeki soruların yanıtlarına yer verilecek.

Fotoğrafın felsefesinin ve tarihsel gelişiminin ele alınacağı bu bölümde Osmanlı İmparatorluğu döneminde fotoğrafa olan bakış açısı incelenerek, Sultan II. Abdülhamid Han'ın fotoğrafa verdiği büyük öneme detaylı bir şekilde yer verilecek. Osmanlı Döneminde açılan fotoğraf stüdyoları ve gelişimi de ele alınacaktır.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte demokratik yönetime geçiş sürecinde bütün alanlarda olduğu gibi, fotoğrafçılıkta da büyük değişimlerin yaşanır. Fotoğrafın devlet politikası haline gelip etkin bir iletişim aracı olarak kullanılmasına geçiş süreci detaylı olarak incelenecektir.

"Fotoğraf ve Kent" alt başlığı altında kent fotoğraflarının temellerinin ne zaman ve nasıl atıldığına ilişkin bilgilere yer verilmektedir. Fotoğraf makinesinin kentin sembollerin peşine nasıl ve neden düştüğü açıklanacaktır.

"Fotoğraf ve Mimarlık" alt başlığı altında ise günümüze kadar ulaşmış en eski mimari fotoğrafın hangisi olduğu, kim tarafından nasıl çekildiği ve karede ne anlattıkları ifade

edilmekle birlikte fotoğrafın mimari için ne denli önemli olduğuna uzmanların görüşleri doğrultusunda yer verilecektir.

Tezin ikinci bölümünü oluşturan "*Fotoğraflarda Mardin'in Temsili*" ana başlığı altında ilk olarak Anadolu'yu Suriye'ye bağlayan Yukarı Mezopotamya'nın en eski şehirlerinden birisi olan Mardin'in tarihçesine yer verilecektir.

"Mardin Üzerine Araştırma Tarihçesi" alt başlığı altında "Mardin ile ilgili görseller ilk olarak ne zaman ve nerede kullanıldı" sorusuna detaylı bir şekilde cevap aranacaktır. Mardin'e dair bilinen ve günümüze kadar ulaşan ilk yazılı kaynaklara ve gravürlere yer verilecek. Fransız seyyah La Boullaye Le-Gouz'un 1657 yılında yayınlamış olduğu Mardin ile ilgili bilinen en eski gravür detaylı bir şekilde ele alınacaktır. 1900'lü yılların başlarında Mardin'e gelerek araştırmalar yapan James Silk Buckingham, Max Von Oppenheim ve Gertrude Bell gibi gezginlerin çalışmalarıyla birlikte, Mardin'e önemli görseller kazandıran Sarrafian kardeşler ve Artuklular zamanında şekillenen Mardin mimarisini 1937 yılında araştırıp detaylı bilgiler veren Albert Louis Gabriel'e de geniş bir şekilde yer verilecektir.

Çalışmanın önemini şu şekilde ifade etmek doğru olacaktır; Mardin ile ilgili yapılan akademik çalışmalarda fotoğraflar üzerinden kapsamlı bir kent okuması çalışması bulunmamaktadır. 1900'lü yıllarda birçok gezginin gelip gezdiği ve fotoğrafladığı Mardin'in zaman içindeki gelişimini ve değişimini ortaya koymak adına bu tez çalışması hazırlanmaktadır. Sultan II. Abdülhamid Han ile başlayan fotoğraf yolculuğu, Cumhuriyet dönemiyle birlikte gittikçe önem kazanır. Bu etki tüm şehirleri olduğu gibi Mardin'i de etkiler. Mardin'in mimari yapısını, geleneğini, göreneğini ve sosyo-ekonomik durumunu gözlemleyip bilgi sahibi olmamız bakımından günümüze kadar ulaşan bu fotoğraflar oldukça önemlidir. Bu kapsamda Mardin ile ilgili görselleri bir araya getirirken; American Resarch Institute in Turkey (ARIT) arşivinden, en eski Mardin fotoğraflarının yer aldığı Sarrafian Bros'un arşivinden, araştırmacı-yazar Doğan Bekin'in 'Tarihin Işığında Mardin' kitabından, sosyal paylaşım sitesi Facebook'taki 'Bir Zamanlar Mardin' sayfasının kurucusu Selim Parlakoğlu'nun yüzlerce Mardin fotoğrafının yer aldığı özel arşivinden, uzman arkeolog Burak Erdem'in arşivinden yararlanıldı.

## 2. FOTOĞRAFIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE FOTOĞRAFİK İMGE

### 2.1 Fotoğrafın Tarihçesi

İnsanoğlu binlerce yıldan beri düşüncelerini, duygularını bir yüzey üzerine aktarmaya çalışmıştır. Çizerek, boyayarak ve kazıyarak görseller üretmiştir. Bu yöntemlerin dışında başka şekilde görseller üretme arayışlarına da girmiştir. Doğadaki gölge ve yansımanın oluşturduğu geçici görüntüler insanların ilgisini çekmiştir. Yüzey üzerinde uçuşan bu görüntülerin sabit kılınması fotoğrafın icadıyla mümkün olmuştur.

Latince “*camera*” oda anlamına gelmekte, “*obscura*” ise karanlık anlamında kullanılıp *camera obscura* (karanlık kutu) ise bir iğne deliğinden giren ışığın kutu içindeki yüzeye yansmasıyla görüntü oluşmasını sağlayan basit bir aygıtı karşılamaktadır. Bu aygıt fotoğrafın gelişmesinde önemli bir rol oynar. İlk kez Yunan filozof Aristoteles (İÖ 384-322) Problemler (İÖ 330 Problemata) kitabında bu aygıttan söz eder. Aristo, karanlık bir mağaraya küçük bir delikten giren ışığın, mağaranın karşı duvarında ters bir görüntünün oluşmasını izlemiştir<sup>1</sup>.

İbnü’ül Heysem X. yüzyılda optik ve ışıkla yaptığı çalışmalarda *camera obscura*’un (karanlık kutu) nasıl çalıştığını doğru olarak açıklayan ilk kişi olmuştur. İbnü’l Heysem karanlık kutunun çalışmasını şöyle açıklamıştır: “Işıkların ve renklerin havada ya da benzeri saydam nesnelere karışmadığı açıktır. Işıkların karanlık bir mekâna geçip oradaki bir perde üzerine düştüğü bir aralığın (deliğin) önünde farklı uzaklıkta ve şekilde yerleştirilmiş çok sayıda mumun ışığı, mumların konumuna göre farklı şekilde bu perde üzerinde ortaya çıkarlar<sup>2</sup>. Aralıkta doğrusal bir boyunca geçen her bir mumun görüntüsü perdede tersi bir konumda ortaya çıkar. Eğer mumlardan biri örtülürse, yalnızca o mumun görüntüsü ortadan kalkar; örtü kaldırılırsa, ışık geri gelir” demiştir.

İbnü’l Heysem karanlık kutuyu kullandığı bu deneyinde, mumlardan gelen ışık ışınlarının Mo Ti’nin *Toplanma Yeri* diye adlandırdığı karanlık kutunun deliğinde toplandığını ve birbirine karışmadan doğrusal bir çizgi boyunca geçerek yüzey üzerinde görüntüyü oluşturduğunu belirler. Böylece, karanlık kutunun temel öğeleri ortaya çıkar. Dört tarafı kapalı, içine ışık sızdırmayan bir kutu, içine ışık girmesini sağlayan küçük bir delik, deliğin karşısında nesne ve bu nesnenin kutunun içindeki deliğin karşısında ortaya çıkan, alt üst ve sağ sol ters

<sup>1</sup> Levend Kılıç. Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal tarihi. Ankara: Dost Yayınları,2013 s. 53

<sup>2</sup> Levend Kılıç, a.g.e s.54

görüntüsü. İbnü'l Heysem karanlık kutuda elde ettiği görüntünün niteliğiyle ilgili olarak da saptamalar yapar. O, şu soruların cevabını arar: Karanlık kutu içinde, yüzey üzerinde ortaya çıkan görüntünün niteliğini (biçimini) belirleyen deliğin biçimi midir (çapı) yoksa ışık kaynağının, deliğin karşısındaki nesnenin biçimi midir? İbnü'l Heysem'e göre, karanlık kutuda yüzey üzerinde ortaya çıkan görüntü, deliğin karşısındaki nesnenin biçimini taşır. Ona göre belirleyici olan etmenler, kaynağın ve deliğin çaplarıyla, görüntünün oluştuğu yüzeyin deliği ve nesneye olan uzaklığıdır.<sup>3</sup>

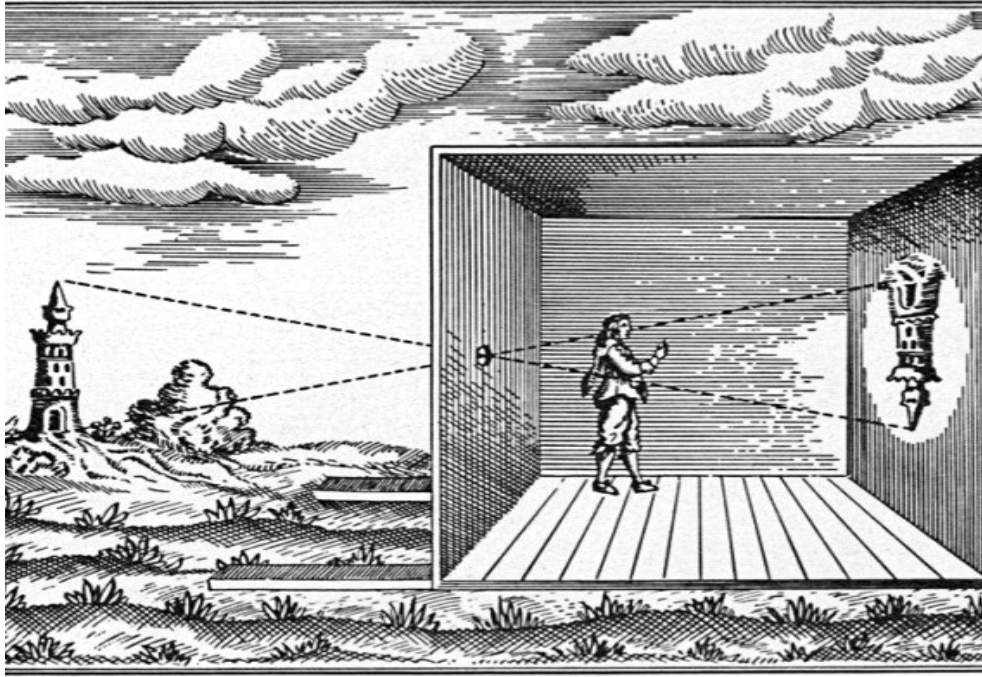
Karanlık kutu 15. yüzyılda çeşitli alanlarda kullanılır. Aynı dönemde bu aygıt resim yapma amacıyla daha çok kullanılmaya başlandı. Leonardo da Vinci, resim ve çizimlerde doğru perspektif elde edebilmek için karanlık kutunun kullanılması gerektiğini notlarında belirtmiş ve çizimlerini yapmıştı. Perspektifin ve insan gözünün çalışma prensibini açıklamıştır.

16. yüzyılda karanlık kutuda mercek kullanılmaya başlandı. Mercek ışığın karanlık kutuya girmesi için daha geniş açıklık sağladı. Görüntünün parlaklığının, netliğinin ve keskinliğinin artmasından dolayı ressamlar tarafından daha çok kullanılmaya başlanmıştır.

*“Karanlık kutuyla birlikte ortaya çıkan anlayış, mercek (optikle) çevreye bakmaktır. Bu, şu demektir: O güne kadar yüzey üzerine bir nesne ya da konuyu resmeden kişi (sanatçı), gözüyle gördüğünü zihin sürecinden geçirerek yüzeye aktarmaktaydı. Kişi, gözüyle gördüğünü yüzey üzerine resmediyordu. Bu nedenle de gözle görmek temel öğeydi. Resmedilen konu, gözle görülen konudur. Gözle konu arasında ışık dışında bir başka belirleyici, yönlendirici öğe yoktur. Karanlık kutuyla birlikte optiğin verdiği görüntüden yola çıkarak resmetmek başlamıştır. Karanlık kutuyla yüzey üzerine bir konuyu resmeden kişi, sadece gözün gösterdiğini değil, gözünün önündeki optikten gördüğünü resmeden kişidir. Bu kişinin gözüyle resmetmek istediği konu arasında, ışık dışında belirleyici ve yönlendirici bir öğe olarak, optik yer almaktadır. Bu kişi gözüyle resmetmek istediği konu arasında, ışık dışında belirleyici ve yönlendirici öğe olarak, optik yer almaktadır. Bu kişi, optikten dünyaya bakan kişidir. Ve klasik resmetme anlayışından farklı anlayışın insanıdır. Karanlık kutu, optikten dünyaya bakmaktır ve bu anlayış klasik resmetme anlayışından çok farklıdır. Gelenekselden farklı yeni bir durum söz konusudur.”<sup>4</sup>*

<sup>3</sup> Levend Kılıç. Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal tarihi. Ankara: Dost Yayınları,2013 s. 55-56

<sup>4</sup> Levend Kılıç, a.g.e s.59-60



A 17th century camera obscura illustration

**Fotoğraf 1** Camera Obscura, 17.yy.

17. yüzyıldan itibaren oda büyüklüğündeki *camera obscura*'ların boyutları küçüldü ve *camera obscura*'lar teknik açıdan geliştirildi. 1776 yılında Johann Zahn, *camera obscura*'ya günümüzde kullanılan objektiflere benzer bir düzenek ekledi. Bu düzenek içindeki objektifler ileri geri şekilde hareket ettirilerek netlik sağlamak amacıyla kullanılıyordu. Zahn bu aygıtı portre çizerken kullandı ve yapı olarak bugünkü yansıtmalı (refleks) fotoğraf makinelerine çok benzerdi. Zamanla gelişen *camera obscura*'lar günümüzde kullanılan fotoğraf makinelerinin temelini oluşturur.

Fotoğraf; 18. yüzyılda Alman bilim adamları Schultze (1687-1744) ve Scheele'nin Cenevreli Jean Senebier'nin veya İngiliz William Lewis'in gümüş tuzlarının ışığa duyarlılığı üzerine yaptıkları araştırmalarla başlayan uzun bir sürecin ürünü olarak günümüze dek geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır.<sup>5</sup> Lewis'in ardından Thomas Wedgwood, 19. yüzyılın başında duyarlı bir kâğıt üzerine doğrudan yerleştirilmiş nesnelerin, bitkilerin negatif izlerini çıkarmayı başarır; ama bunları kalıcı olarak sabitlemeyi gerçekleştirmez. Bu çalışmalar Avrupa'da çok geniş çevrelere yayılır; fakat fotoğraf görüntüsünün temel kurallarının 1839'dan çok daha önce bilindiğini ifade etmek gerekir.

<sup>5</sup> Quentin Bajac, Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı İstanbul: Yapıkredi Yayınları,2005, s. 15

1820 yılında görüntüleri sabitlemeyi Nicephore Niepce başarır. Duyarlı bir kâğıt üzerine yerleştirilmiş nesnelerin basit negatif izlerini elde etmekle Wedgwood örneğini izleyerek- kısa bir süre uğraştıktan sonra, karanlık oda yardımıyla görüntü elde etme araştırmasına girişir. Işığa duyarlı çeşitli maddeleri deneyen Niepce, 1820'lerin başında tercihini kurşun alay karışımı bitüm asfaltından yana kullanır. Lavanta özü içinde eritilen kömür tozundan oluşan bu koyu sıvı, parlak ve yekpare bir vernik sağlamaktadır. 1824'e doğru, evinin penceresinden ilk görüntülerini maden ve taş üzerine tespit etmeyi başarır. Bu yönteme "helyografi", "güneşle yazmak" adını koyar. <sup>6</sup>



**Fotoğraf 2** Joseph Nicéphore Niépce İlk Fotoğraf (Odasının penceresinden çekilmiş ilk fotoğraf, 1826 (Schulz, 1980))

Kendi uğraşlarına benzeyen çağdaş araştırmalar hakkında bilgi sahibi olan Daguerre, dioramalarını geliştirirken yararlandığı karanlık odada elde edilen görüntüleri sabitlemeyi uzun yıllar hayal eder. 1827'de Daguerre ve Niepce birlikte bu tekniği geliştirir. Daguerre bir ressamdı ve *camera obscura*'yı o dönemde çok sayıda ressamın yaptığı gibi resim yaparken kullanıyordu. Daguerre gümüş iyodür ile yaptığı görüntü kaydı çalışmalarını sürdürdü ve çalışmalarında epey ilerledi. Elde ettiği sonuçları 19 Ağustos 1839 tarihinde Fransız Bilimler Akademisi aracılığıyla duyurdu ve bu buluşun adı "Daguerrotype" olarak anılmaya başlandı. <sup>7</sup>

<sup>6</sup> Quentin Bajac, *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı* İstanbul: Yapıkredi Yayınları,2005, s. 17

<sup>7</sup> Graham Clarke, *Fotoğraf*, İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2017, s. 14

Dagerotip uzun pozlama sürelerine ihtiyaç duymaktadır. İcadından kısa bir zaman sonra bu bekleme süresi saatlerden dakikalara düşürülse bile konu seçiminde kısıtlamalar getiriyordu. Küçük bir hareket, bulanık bir görüntüye neden oluyordu ki bu da kent görüntülerinin, insanların ve belgesel sahnelerin kaydedilmesi için büyük bir sıkıntıydı. Dünyanın kendisini fotoğraf makinesi karşısında durgun bir hale getirmesi bir anlamda şarttı. Portre fotoğrafında bazen pozu sabit yardımcı olacak özel desteklerle öznenin hareketsiz tutulması sağlanırdı. Böylelikle fotoğraf çekme eyleminin, fotoğraf çekme deneyiminin önüne geçtiği stilize edilmiş bir dizi pozisyon ve duruş şeklinde oluyordu. Dagerotip, durağan nesnelere olan ilişkisinde, fotoğrafın temelindeki bir konuyu da ortaya koyar. Bu da çok daha kapsamlı bir sınıflandırma ve mülkiyetin bir parçası olarak nesnelere kusursuz bir şekilde kaydedilmesine olanak sağlar. Herhangi bir pozitif ve negatif görüntüsünün olmaması nedeniyle her dagerotip eşsiz görüntüler oluşturmaktaydı.



**Fotoğraf 3** Joseph Louis Jacques Mande Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 1838

Modern fotoğrafın temelleri, ilk pozitif-negatif fotoğrafik işlemi gerçekleştirerek tek bir negatiften birden fazla kopya alınmasını sağlayan William Henry Fox Talbot (1800-77) ile atıldı. Talbot, negatif görüntü elde etmeyi başarır ve bu görüntüleri fotojenik çizim ve gölge olarak adlandırır. Talbot'un fotojenik çizim olarak adlandırdığı fotoğrafı, duyarlı hale getirilmiş kâğıt üzerine yarısaydam cisim yerleştirerek pozlandırır ve kimyasal işlemler yaparak görüntü

elde eder. Walter Benjamin mekanik yeniden üretim çağında sanat eserine verebilecek en iyi örneğin hem kimyasal hem de endüstriyel üretim süreçleri üzerine kurulu bir görüntü olarak fotoğraf olduğunu belirtir.<sup>8</sup> Niépce, Daguerre ve Talbot fotoğrafçılığın temel ilkelerini belirleyen önemli isimler olarak tarihteki yerlerini alırlar.

Talbot, 1833 yılında İtalya'da fotoğraflarla ilgili deneyler yapmaya başlar. Daha doğru çizimler yapabilmek için *camera lucida* kullandıktan sonra başlar. 1834 yılına gelindiğinde, kağıt üzerinde gümüş nitrat içeren ve fotojenik çizim olarak adlandırdığı çalışmalar yaptı.

Fotoğraf sözcüğü ilk kez 1839 yılında Sir John Herschel tarafından kullanıldı. Fotoğraf kökeni eski Yunancaya dayanır. İki farklı sözcüğün birleşmesiyle oluşur ki bunlar ışık anlamına gelen foto, çizmek anlamına gelen grafidir. Yani fotoğraf ışıkla yazmak anlamına gelir.



**Fotoğraf 4** William Henry Fox Talbot. The Nelson Column, Trafalgar Square, 1843.

<sup>8</sup> Walter Benjamin. Pasajlar, (Çev: A.Cemal), İstanbul: YKY, 1993 s. 216

Daguerre ve Talbot kayıt araçlarını kullanıma sokarlar. Ancak 19. yüzyılda kayıt teknolojisinde meydana gelen hızlı gelişme, yalnızca kültürel ve ideolojik bağlamda fotoğrafın endüstrileşmesini yansıtmakla kalmamış aynı zamanda fotoğrafik doğasının ayrılmaz bir parçası olarak, kusursuz görüntüyü yeniden üretebilecek mükemmel bir araç olabileceği inancını düşündürür. Fotoğraf makinesi artık birebir kayıtle değil objektifin ötesinde bir şeyle ilgilidir. Bu bakımdan teknoloji, fotoğrafik görüntünün vaat ettiği şeyin büyüyle her zaman yakından ilişkili olur.<sup>9</sup>

Sanat ve fotoğrafçılık 19. yüzyılın sonlarında birbirlerinden önemli ölçüde etkilenir. Bilginin ulaştırılmasında resim sanatı ve fotoğrafın yarış içinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durumla birlikte çok sayıda sanat akımı ve grupları ortaya çıkar. Birçok akım içerisinde fotoğrafın ulaşılabilirliği ve bilgi aktarım düzeyi test edilir. Dönemin ressamı ve fotoğrafçıları eserlerini ortaya koyarken benimsedikleri akımların kurallarına ve hedeflerine uygun olarak çalışmalarını ortaya koyar. Bu nedenle sanatçılar fotoğraflara müdahale teknikleri geliştirdiler. Bu yöntemlerle geleneği ve geleceği bir arada göstermenin yollarını ararlar. Fotoğraf sanatçıları, gerçekliği yansıtmak yerine çoklu pozlama, netsizlik ve hareketli görüntüleri etkin biçimde kullandılar.

*Görme fizyolojik bir yetidir ve insan da dahil hayvanların genetik yapıları içinde kodlanmıştır. Oysa görsellik kültürel, teknolojik toplumsal ve tarihseldir. Farklı kültürler farklı dönemlerde farklı görsellikler geliştirirler; dünyayı farklı biçimlerde algırlar ve farklı biçimlerde de betimlerler. Cümle tersten de kurulabilir: Farklı biçimlerde betimler ve farklı biçimde algırlar. Algılamayla betimleme hiçbir zaman birbirlerinden özerk iki ayırım edim olamaz; biri diğerine öncelikli de olamaz. Sonuçta, insanoğlunun dünyayı ve oradaki var olma koşullarını farklı tarihsel durumlarda farklı biçimlerde değiştirmesi, onu farklı kavraması ve betimlemesiyle bu ilişki üzerinde konuşmak çoğu zaman ihmal edilse de ilişkili olmalıdır.<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> Graham Clarke, Fotoğraf, İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2017, s. 20

<sup>10</sup> Uğur Tanyeli. (2009). Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş. İstanbul: Ofset Yapımevi,2009, s.64

## 2.2 Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf

Avrupa'da 19. yüzyılda, en ihtişamlı yıllarını yaşayan sanayi devrimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun başta politik yapısı olmak üzere askeri, ticari, kültür ve sanatını da etkiler. Osmanlı İmparatorluğu'nun yüzünü batıya dönmesi kaçınılmaz oldu. Batı dünyasındaki gelişmelerin etkileri Osmanlı topraklarında hızla yayılır. Dolayısıyla toplumun hayata karşı bakış açısı ve beğenileri değişti. Resim, mimari ve müzikte geleneksel yapısını korumakla birlikte batının çağdaş ve modern tarzlarının da benimsenmesine neden oldu. Osmanlı topraklarında yaşayan ve toplumu kısa sürede etkileyebilen elit kesim olarak ifade edebileceğimiz aydınlar, Batıda gördüklerini uygulamaya başladılar.<sup>11</sup>

Osmanlı İmparatoru Sultan II. Mahmut dönemi batı dünyasında devlet adamlarının resimlerinin duvarlara asılması ritüel haline gelir. Batıdaki bu gelenek Osmanlı İmparatorluğu'nda da kendisini gösterdi. Sultan II. Mahmut resmedilir ve devlet dairelerinin duvarlarına asılır. Osmanlı'da yapılan bu çalışma 'Tasviri-Hümayun' adını alır. Sultan II. Mahmut'un resimlerinin devlet dairelerine asılması kaçınılmaz bir şekilde muhalif kesimleri rahatsız eder. Sultan II. Mahmut bu rahatsızlığın ileri bir boyuta taşınmaması için Şeyhülislam Abdülvahab Efendiyi huzuruna çağırır. Sultan, Şeyhülislama Tasvir-i Hümayun hediye eder. Ardından devasa bir devlet töreniyle Selimiye ve Rami kışlalarına Sultan II. Mahmut'un Tasvir-i Hümayunu asılır. Ancak muhalif kesimler toplumu sultana karşı harekete geçirmek için çaba içindedirler. Sultan II. Mahmut'un vefatının ardından Tasvir-i Hümayun'lar geçici bir süre bir perde ile kapatılır. Batı dünyasının etkisi Osmanlı topraklarında iyiden iyiye hissedilmeye başladıkça sultanların resimlerinin asılmasına halk tepki göstermemeye başlar ve desteklendiğini bile söylemek yanlış olmaz.

<sup>11</sup>Engin Özendes, Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğraf,  
<http://www.enginezendes.com/tr/osmanli-impatorlugunda-fotograf/> ( erişim tarihi: 10.03.2018)



**Fotoğraf 5** Tasvir-i Hümayun-Sultan I. Abdülmecit,1839-61

Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf makinesinin buluşunu, İstanbul'da Türkçe, Arapça ve Fransızca olarak yayımlanan Takvim-i Vekayi gazetesi 186. sayısında 28 Ekim 1839 şöyle duyuruldu: *“Mande Deguerre adlı marifet sahibi öğrendiği değişik sanat fennin usulleri ile güneş ışığını yankı yaptırıp, nesnenin hatlarını çıkarmış ve bu acayip sanatın oluşmasına gizli ve açık 20 yılını vermiştir. Nihayet sonuca gelmiş ve bu olay herkesin beğenisini kazanmıştır.”*

Batılılaşmayı savunan ve uygulayan devlet adamları sayesinde fotoğraf, Osmanlı topraklarında hızlı bir şekilde yayılır. Fotoğrafın Osmanlı topraklarında zirve yaptığı dönem Sultan II. Abdülhamid zamanındadır. Çünkü Sultan II. Abdülhamid Osmanlı'da fotoğrafçılığın en büyük savunucusu ve koruyucusudur. II. Abdülhamid, Osmanlı topraklarında fotoğrafçılığın gelişmesinde önemli bir rol oynar. II. Abdülhamid'in de fotoğraf çektiği ve bu sanatla yakından ilgilendiği bilinir. II. Abdülhamid İmparatorluktaki olayları ve temel kurumları belgeleme görevini fotoğrafçılara verir. Fotoğrafçılara karakolların, camilerin, fabrikaların, okulların, hastanelerin çok sayıda fotoğrafını çektirir.

Sultan II. Abdülhamid batı dünyasına Osmanlı İmparatorluğu'nun ne kadar gelişmiş, ihtişamlı, modern olduğunu göstermek için de fotoğraf sanatından yararlanır. Ayrıca Sultan, sınırları çok büyük olan imparatorluktaki gelişmeleri ve değişimleri fotoğraflar sayesinde takip eder.<sup>12</sup>

Sultan II. Abdülhamid'in aşağıdaki sözlerinden fotoğrafa ve fotoğraf sanatına ne kadar önem verdiğini görmekteyiz: "Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sayfalık yazı ile ifade olunamayacak siyasi, hissî manaları telkin eder. Onun için ben, tahrir-i mündericattan (yazılı bilgilerden) ziyade, resimlerden istifade ederim."

19. yüzyılda ulaşım ağlarının genişlemesi ve gelişmesi sanata da olumlu ve önemli katkılar sağlar. Bu dönemde gezi turları yapılmaya başlanır. Önceki dönemlerde yalnızca maddi imkanı olan sanatçılar, arkeologlar ve yazarlar geziye çıkabilirken, Akdeniz'de buharlı tur gemilerinin çalışmaya başlamasıyla birlikte toplumdaki orta sınıf vatandaşlar da gezilere çıkarak yeni yerleri görme ve tanıma fırsatı yakalar. Vatandaşlar, Marsilya ya da Trieste'den kalkan gemilere binerek İskenderiye'ye, oradan trenle Kahire'ye, karayolu kullanarak Filistin'deki kutsal topraklara, Şam ve Beyrut'a gidebilir duruma gelir. Orta sınıf vatandaşlar için bu gezilerin anlamı sadece Doğu'yu görmek değildi, aynı zamanda bu gezilerin kendilerine toplum içinde saygınlık kazandıracağına inanırlardı.<sup>13</sup>

Benzer durum batı dünyası insanları için de geçerli olur. Aynı güzergah kullanılarak çok sayıda kişi Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'u görmeye gelir. Fransız ressamlar Vorace Vernet, Charles Marie Bouton ve Frederic Goupil Fespuet, fotoğraf çekmek için dünya gezisine çıkarlar. Beyrut, Suriye, Şam, İskenderiye, Kahire, Sina, Filistin'den sonra 1840 yılında İzmir'e geldiler. Fotoğraf makinesini icadının tüm dünyaya duyurulduğu zamandan bir yıl sonra İzmir'e oradan da İstanbul'a ulaşan bu fotoğraf gezginleri Anadolu'yu ilk kez fotoğrafladılar.

Fransız fotoğrafçıların İstanbul'a gelmesiyle beraber, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olan İstanbul birçok kez fotoğraflandı. Özellikle Avrupalılar birçok kültürü ve dini içinde barındıran Osmanlı'yı çok merak etmekteydiler. Bu nedenle 150'den fazla gezgin ve

<sup>12</sup> Engin Özendes, Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839-1919), Photography in the Ottoman Empire (1839-1919) İstanbul: İletişim Yayınları,1995

<sup>13</sup> Engin Özendes a.g.e s. 35

fotoğrafçı İstanbul'u ziyaret etti. Camille Rogier, Joseph Schranz, Leonardo de Mango gibi sanatçılar uzun bir süre İstanbul'da kaldılar.

Avrupalı sanatçıların İstanbul'a gelip Osmanlı topraklarını fotoğraflamaları, Osmanlı'da fotoğrafçılığa olan ilgiyi iyiden iyiye arttırmıştı. Osmanlı coğrafyasında resim yapmak yasak değildi; fakat resimlere tapmak yasaktı. Buna rağmen Osmanlı halkının bir bölümü resme karşı tepkiliydi.

1840'lı yıllarda henüz baskı tekniği gelişmediğinden için çekilen fotoğraflar ressamlar tarafından yeniden çizilerek Avrupa'da yayınlandı. Resmedilen bu fotoğraflar arasında Avrupa ve Ortadoğu'nun çeşitli şehirlerinde çekilmiş fotoğraflar yer alıyordu. Aynı yıllarda Yenicami avlusunda Postane-i Amire kuruldu. Yine bu yıl Villiam Churchill, Ceride-i Havadis Gazetesinde, Daguerrenin makinesini ticari amaçla çoğaltıldığından söz etmekteydi. Fransız Yazar Maxime du Camp İzmir ve İstanbul'da çektiği fotoğraflarını kitabında yayınladı. Gazete fotoğrafçılığının öncüsü olarak kabul edilen James Robertson Kırım Savaşında çektiği fotoğrafları yayınladı. Daha sonraki yıllarda da çok sayıda fotoğrafçı İstanbul'a gelerek fotoğraf stüdyoları açtı.

18. yüzyılda batı tarzında ilk resim dersleri Mahendishane-i Berri-i Hümayun'da verildi. 19. yüzyılda askeri öğrenimde de kullanılmaya başlayan fotoğraflar Sultan II. Abdülhamid'in de tüm olayların fotoğraflarını çektirerek izlediği Mühendishane ve diğer askeri okul öğrencileri arasında; Yüzbaşı Hüsnü, Bahriyeli Ali Sami, Servili Ahmet Emin, Ali Rıza Paşa ve Sami Aközer gibi isimler yer alıyordu.



**Fotoğraf 6** Joseph-Philibert Girault de Prangey - Selimiye

**Fotoğraf 7** Joseph-Philibert Girault de Prangey – Üsküdar- Tahmini 1843 yılı.

Osmanlı yönetimi tarafından yapılan reformların halk tarafından kabul edilip benimsenmesi hemen olacak bir durum değildi. Kuran'da resmi yasaklayan bir ayet bulunmamakta ve İslam'da resim yapmak değil, resimlere tapmak yasaklanmıştır. Pek çok Osmanlı sultanı resimlerini yabancı ressamalara yaptırdılar. Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden henüz bir yüzyıl geçmeden resim ve heykel yapıldı ve mezar taşlarında ölü ile ilgili kadın ve erkek figürleri kullanıldı. Tıp, astronomi, mühendislik ve fen bilimleri konusunda yazılan kitaplarda yer figürler, çoğu zaman gölge ve ışık kullanmadan renklendirilmiş, naif görüntülerdir. Osmanlıda bu resimleri yapan kişiye ressam veya tasvirici yerine nakkaş denmekteydi. Nakkaş isminin kullanılmasının sebebi de bu tür süslemelerin daha çok nakış olarak düşünülmesinden kaynaklanmaktadır. İslam'ın temel kurumu ve İslam mimarisinin en önemli yapılarından olan camilerde figür kullanılmamaktadır. Osmanlı topraklarına gezginler aracılığıyla giren fotoğraf, ilk olarak Hıristiyan topluluklar olmak üzere Ermeni ve Rumlar tarafından başlatılmış oldu.

İmparatorluğun çeşitli yerlerinde yaşayan Ermeni aileler çocuklarını İstanbul'a meslek öğrenmeye göndermişlerdir. Bu gençler, o dönemlerde yeni açılmış Ermeni fotoğrafhanelerinde çırak olarak çalışırlar. Özellikle Abdullah Biradeler'in stüdyosunda yetişen pek çok öğrenci, fotoğrafçılığı hemen hemen bir Ermeni tekeli haline getirdi. Bu fotoğrafçılar, fotoğraflarında model olarak da Hıristiyanları kullandılar. Hatta öyle ki fotoğraflarda beyaz peçeleri ile gösterilen ve Türk kadını diye adlandırılan ve İslami giysiler içinde yer alanlar Hıristiyan kadınlarıydı. Müslüman Osmanlı vatandaşları ticaretle çok meşgul değillerdi. Özellikle, fotoğraf gibi yeni bir buluşun ticaretine atılmayı macera olarak kabul ettikleri için fotoğraf olayına yanaşmamışlardı.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup>Engin Özendes Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839-1919), Photography in the Ottoman Empire (1839-1919), İstanbul: İletişim Yayınları 1995. s. 36-37



**Fotoğraf 8** Abdullah Freres, Osmanlı Kadınları - İstanbul 1869-1880 yılı.

**Fotoğraf 9** Abdullah Freres, Osmanlı Kadınları - İstanbul 1869-1880 yılı.

Fotoğraf sanatıyla uğraşmaya başlayan ilk gezginler çoğunlukla manzaraları fotoğrafladılar. Batı şehirlerine benzemeyen ve 19. yüzyıl Avrupa mimarisi gibi taş binaların etrafını sarmadığı Anadolu kentlerini, İstanbul'u, Müslüman mezarlıklarını, Asya ve Avrupa'yı fotoğrafladılar. Zamanla fotoğraflara çevreyle birlikte insanları da eklemeye başladılar. İnsanın fotoğraf karelerinde yer almasıyla birlikte stüdyoların sayısında artış meydana gelmiştir.



**Fotoğraf 10** Iranian, Eyüp'te Türk Mezarlığı, İstanbul, 1900

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma çabasıyla birlikte yapılan reformlar beraberinde ekonomik krizleri beraberinde getirdi. Bu süreç içinde Osmanlı

topraklarında yaşayan zengin gayrimüslimlerin sayısının artması, daha çok tarım ve hayvancılık ile uğraşan Müslümanların dikkatini çekmiş ve bu durum gayrimüslimlerden nefret edilmesine yol açmıştır.<sup>15</sup>

Gayrimüslim orta halli esnaf ve zanaatkârlar, peki tabi fotoğrafçılar da, toplumda artan nefret duyguları ve ekonomik sıkıntılar nedeniyle doğdukları topraklardan, vatanlarından göç etmek zorunda kalıyorlardı. Osmanlı topraklarında gayrimüslimler için durum böyleyken fotoğraf stüdyolarının daha çok yeni olmasına rağmen kapanmaya yüz tuttuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1870 yılında Pera’da stüdyo açan Gülmez Kardeşler de, diğer fotoğrafçılar gibi stüdyolarını kapatmış, bütün fotoğraflarını Aşil Samancı’ya satmışlardı. Müslüman fotoğrafçıların adlarını duyurmaya başlamaları bu yıllara denk gelmektedir. İnanışlarından dolayı Müslümanlar fotoğrafla fazla ilgilenmediler. Bu nedenle ilk Türk fotoğraf stüdyoları Girit, Selanik, İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerde açılmıştı. Batıyı örnek alan ve Jön Türkler olarak tarih sahnesinde yer alan Osmanlı aydınları için hizmet eden Bahaeddin Bediz, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra İstanbul’a gelerek, Babıali’de Resna Fotoğrafhanesini açmıştı. Resna Fotoğrafhanesinin açıldığı yıllar, İttihat ve Terakki döneminin başladığı ve Türkçülük kavramının ortaya çıktığı yıllardı.<sup>16</sup>

### 2.3 Cumhuriyet Döneminde Fotoğraf

Cumhuriyet’in kuruluşu ile birlikte demokratik yönetime geçiş sürecinde bütün alanlarda olduğu gibi, fotoğrafçılıkta da büyük değişimlerin yaşanması kaçınılmaz olur. Fotoğrafın devlet politikası haline gelmesi gündeme gelir. Fotoğraf; Cumhuriyetle birlikte etkin bir iletişim aracı haline gelir. Cumhuriyet döneminde ülkenin tanıtımı için fotoğrafçılık desteklenmiş ve medyada da fotoğrafın kullanımı yaygınlaştırılmıştır. 1926 yılında Türkiye’ye yerleşen Avusturya asıllı Othmar Pferschy, 1935 yılından itibaren beş yılı aşkın bir süre Matbuat Umum Müdürlüğü (Basın Yayın Genel Müdürlüğü) adına Anadolu’yu gezerek çok sayıda fotoğraf çeker. Tarihi yapıları, kent peyzajlarını ve insanların gündelik hayatlarını belgeleyen bu fotoğraflar, “Fotoğraflarla Türkiye” adı altında bir albümde toplanarak yayınlanır.

<sup>15</sup> Elçin Aktoprak, Bir ‘Kurucu Öteki’ Olarak: Türkiye’de Gayrimüslimler, Ankara Üniversitesi İnsan Hakları Merkezi, İnsan Hakları Çalışma Metinleri: XVI. 2010, s. 9

<sup>16</sup> Zuhâl Özel, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet’e Gayrimüslim Fotoğrafçılar <http://kontrastdergi.com/osmanli-impatorlugundan-cumhuriyete-gayrimuslim-fotografcilar/> (erişim tarihi: 20.03.2018)

1930'lu yıllarda nüfus kâğıdı, pasaport ve benzeri resmi belgelere fotoğraf konulmasının zorunlu hale gelmesiyle birlikte portre fotoğrafçılığı dolayısıyla fotoğraf stüdyoları gelişir. Vatandaşlar artık fotoğraflara iyiden iyiye alışmıştır. Cumhuriyet yıllarında sayıları çok az olmasına rağmen, gayrimüslim fotoğrafçılar da ünlerini korumaya devam eder. Bu fotoğrafçılar arasında Bogos Tarkulyan, Atatürk'ün önemli fotoğrafçılarından biridir. Atatürk dışında dönemin ünlü isimleri arasında yer alan Muzafferredin Şah, II.Wilhelm, Bulgar Kralı Ferdinand, I. Karl, Sırp Kralı Pierre de onun stüdyosunda fotoğraf çektirmiş kişiler arasındaydı. Birinci emisyon kağıt paraların 50, 100, 500 ve 1000 liralardaki Atatürk Portresi de Bogos Tarkulyan tarafından çekilmiştir.<sup>17</sup>

Anadolu'nun birçok şehrini gezerek belgelemek, Türkiye'de Cumhuriyet dönemi fotoğrafçıları arasında çok popüler hale gelir. Türk fotoğrafının ve fotoğrafçılığının gerçek kimliğine kavuşması ve batı dünyasına açılması 1960'lı yıllardan sonra olur. Deneysel çalışmalar, karanlık oda tekniğiyle yapılmaya başlanır. Birden fazla negatif kullanarak, agrandisör altında çift pozlama tekniğiyle yapılan işlerde, yapılandırılmış stüdyo çalışmalarında, çekimde elde edilmiş resim tadındaki netsizleştirmelerde etkileyici fotoğraflar elde edilir.

Türkiye'de 1970'lerden sonra sanatçılar ve seyirciler arasında figüratif ve anlatımcı resme duyulan ilgi artar; fakat sanatçı ne kadar isterse istesin kendi kültüründen, toplumun sanat tarihinden, endüstriyel ve teknolojik gelişmesinden etkilenmemesi çok zor olur. Tabiri caizse gelenekle ve gelecekle hesaplaşmaya girmek zorunda kalan sanatçı geçmişle geleceği harmanlayarak ortaya yeni bir sanat anlayışı koyar.

20. yüzyılın başlarında gelişen teknoloji ve bilim ile birlikte toplum hızla tüketim toplumu halini alır. Buna bağlı olarak görsel tanıtımların önemi anlaşılır ve görsel tanıtım üzerine yenilikler ortaya koyulur. Görsel tanıtım aracı olarak fotoğraf; basılı ilanlar, konulu dergi reklamları, sokak panolarında olmazsa olmaz bir hale gelir. Kısacası fotoğraf tanıtımın vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Tanıtım fotoğrafının anlatımı da teknolojik gelişim sürecine bağlı olarak gelişip yeni boyutlar kazanır.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Vahan Altıparmak Osmanlı Fotoğrafçılığında Ermeni'lerin Rolü 2009 s. 2-3

<sup>18</sup> Engin Özendes Türkiye'de fotoğrafa modern ve çağdaş yaklaşımlar İstanbul: Yem Yayınları ,2015, s.94-95

## 2.3 Fotoğraf ve Akımlar

Fotoğraf Oryantalizm, Realizm Dinamizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm gibi akımlar içerisinde farklı deneyler ve denemelerden geçer.

### 2.3.1 Oryantalizm (Doğuculuk) 1838

Geçmiş Haçlı Seferlerine uzanan Oryantalizm; Batının, Doğu medeniyetlerini incelediği çalışmalara verilen bilimsel addır. Kelime olarak ilk kez 1838'de Fransız Dil Akademisinde kullanılır.

Sanayi devrimi ile birlikte buharlı gemilerin kullanımının yaygın hale gelmesi ve demiryolu ağlarının artmasıyla birlikte batılı araştırmacıların doğuya daha rahat ulaşmaları, doğuya olan ilgiyi artırır. Batılılar, doğuyu tam anlamıyla tanımaya başlar ve bununla birlikte görsel üretmeye de başlarlar. Dönemin fotoğrafçıları Daguerreotype aygıtını kullanmaktaydı. Daguerrotypler görüntüyü sadece pozitif olarak kaydettiğinden dolayı görüntüyü çoğaltılmaları gerektiğinde ressamlar ve gravürcüler tarafından kopya edilebiliyordu. Elle kopyalama işlemini gravürcüler de boş binaların ve manzaraların güzelleşmesi için insan, hayvan ve ağaç görüntüleri ekliyorlardı.

### 2.3.2 Realizm (Gerçekçilik) 1840

Realizm; gerçekte olanları, doğayı, hayatı olduğu gibi anlatan ve 19. yüzyılda ortaya çıkan akımdır. Tuallerinde tarihi ve güzellikleri anlatan ressamlar realizm akımı ile birlikte yaşamın gerçekliklerini, insanların günlük yaşamlarını resmetmeye başlar. Fotoğrafın gelişimi ile realizm yerini tuallerden fotoğraflara bırakır. 19 yüzyıl sonlarında çok sayıda ressamın fotoğrafı bu amaç doğrultusunda kullandığı bilinir.

### 2.3.3 Empresyonizm (İzlenimcilik) 1840

Empresyonizm; 19. yüzyılının ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da başlar ve birçok ülkelere yayılır. İzlenimcilik, bir izlenimin uyardığı duyuların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemiydi ve sanatçının, nesnelere kendi kişisel izlenimine göre resmetmesiyle ortaya çıkar. Bu akımın sanatçıları koyu tonlar yerine açık ve göz alıcı tonları kullanmayı tercih ederler. Empresyonizmde ışık parlaklığı oldukça önemlidir. Empresyonistler anlık ışık hareketleriyle olayları anlatmaya çalışırlar. Fotoğrafın icadından empresyonizm de

etkilenir. Fotoğrafın icadıyla birlikte sanatçılar yeni arayışlar içine girer. Sanatçılar fotoğrafta olduğu gibi anı yakalama, ışık ve yansımaların görüntülemek için çaba gösterir.

### **2.3.4 Natüralizm (Doğalcılık) 1870**

Natüralizm; güncel konuları nesnellikle birlikte ele alan sanat akımıdır. Sanatçılar işleyecekleri konuyu gözlem yaptıktan sonra belgeler. Doğalcılık konu bakımından gerçeklikten ayrılır. Doğalcılık akımı “Sanat doğanın bir kopyası olmalıdır.” ilkesini benimser. Doğalcılık akımı fotoğrafçıların gerçek görüntüleri kullanmasını, çoklu pozlama ve rötuş gibi tekniklerin kullanmaması gerektiğini savunur.

### **2.3.5 Sembolizm (Simgecilik) 1880**

Sembolizm; bireyin duygusal yaşamını simgeler yardımıyla anlatmayı amaçlayan akımdır. Bu akımda sanatçılar hayal, fantastik, gerçekdışı, uyku ve ölüm gibi konuları işler. Bu konuları belli bir renk ve biçimde temsil ederler. Bazı fotoğrafçılar çok sayıda negatifi kullanarak resme benzeyen görüntüler oluşturur.

### **2.3.6. Piktoryalizm (Resimsellik) 1890**

Piktoryalizm, temelini empresyonizmden alan bir akımdır. Bu akımda fotoğraf sanatçıları duygularını ön plana çıkarmayı amaçlar. Bu sanatçılar görüntüleri elde ederken resim sanatının tekniklerinden yararlanırlar. Resimsel üslup ile oluşturulan fotoğrafik görüntülerde armoni, denge, çizgi ve ton oldukça önemlidir. Resimselciler empresyonist ve natüralist karakter taşırlar. Dramatik görüntülerle, şiirsel anlatımlarla ve yumuşak renkleri kullanarak fotoğrafa farklı bir gerçeklik katmayı amaçlarlar.

### **2.3.7. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) 1900**

19. yüzyılın başlarında empresyonizme tepki olarak doğan ekspresyonizm dış dünyayı gerçek bir şekilde görmenin yerine, dış dünyayı sanatçının kendi alemine uydurmaya çalışır. Daha çok acılar ve karamsarlık çalışma konularını oluşturur. Sanatçı kişisel yaşamı ile sanatı birleştirir.

### 2.3.8 Kübizm 1907

Kübizm, nesnelere seyircilerin farklı açılardan görebileceği şekilde ortaya koyar. Kübist fotoğrafçılar nesnelere geometrik biçimlere ayırır, aynı nesnenin değişik açılardan görünümüyle kompozisyon oluştururlar.

### 2.3.9 Fütürizm (Gelecekçilik) 1909

Fütürizm, geçmişin reddi ve çağdaş dünyanın anahtar kavramları olan dinamizm, hız ve makine gibi teknik gelişmenin benimsenmesine dayanan sanat akımıdır. Sözcük anlamı “gelecekçilik” olan bu akım 1909 yılında ilk manifesto ile ortaya çıkar. Geçmiş ve ahlakçılığı reddeden bir anlayış benimsenir. Fütürizmde evrendeki bir devrim anını saptamak değil, devrimin kendisine dikkat çekmek amaçlanır. Bu anlayışa göre her şey devrim halindedir ve değişmektedir. Fütürist sanatçılardan Bragaglia'nın *fyotodinamizm* olarak adlandırdığı fotoğraf çalışmaları bulunur. Bragaglia hareketin dinamik kaydını gerçekleştirmeye çalışır.

### 2.3.10 Dadaizm (Dadacılık) 1916

Dada akımı adını, Fransızcadaki tahta at sözcüğünden alır. Savaşa neden olan milliyetçi ve materyalist değerlere, savaşın vahşetine, katılığa ve rasyonel düşünceye karşı çıkar. Bu sanat akımında daha önceki akımlardan farklı olarak fotomontaj ve kolaj teknikleri geliştirilir. Bir fotoğraftan kesilen parçalar, zemin olarak kullanılarak başka fotoğrafa yapıştırılarak yeni bir görsel elde edilir.

## 2.4 Fotoğraf ve Tarihsellik

Fotoğrafı; bir resim, bir tasvir ve ya bir kopya olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Çünkü her fotoğraf kendisine bir görüntü ve bir nesne olarak anlamlar yükler. Bir fotoğrafın anlamı ve etkileme gücü ve değeri, kendisini okuduğumuz bağlamlara bağlıdır. Roland Barthes, fotoğrafı transparan bir zarfa benzetir. İnsanlar tarafından üretilen fotoğrafı bir temsil aracı olarak ifade eder.

Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan nesneyi ele geçirmektir denilebilir. Başka bir ifadeyle, fotoğrafı çekilen nesnenin dünyayla, insanda bilgilenme dolayısıyla, güçlenme duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir. Fotoğraflar, insanları yaşamadıkları

bir geçmişe götürebildiği gibi, kurdukları hayallere sahip olma imkanı verir. Hatta kendilerini güvende hissetmedikleri veya güvende olmayacaklarını bildikleri alanları da kontrol altında tutmalarına da yardımcı olur.

Fotoğraf karesi, sadece fotoğrafçının bir olay ile karşılaşır deklanşöre basması demek değildir. Fotoğraf çekmek başlı başına önemlidir ve fotoğrafçı duruma ilişkin duygularını, fotoğraf makinesinin müdahaleleriyle belirtir. Fotoğraf makinesinin günümüzde hemen her yerde bulunması, fotoğraf çekilmeye değer olayların her an meydana gelebileceğini anlamamızı sağlar. Fotoğraf, yaşanan olayın bitmesinden sonra bile anı ölümsüzleştirdiği için o olayın varlığını sürekli korumasını sağlar. Fotoğraf karesi olmasa anın ölümsüzlüğünden de bahsetmek mümkün olmayacaktı. Fotoğrafçı bize fotoğraf karesiyle o anı, gördüklerini tarafsız bir şekilde yansıtır. Fotoğraf çekmenin temelde öze müdahale etmemek olduğunu söyleyebiliriz.<sup>19</sup>

Fotoğrafın yıllar içinde duygusal yoğunluğunu koruyamadığı bir gerçektir. Fakat fotoğraf, çekildiği tarih ve konu nedeniyle etkileyciliğini korur. Örneğin 1900'lü yıllarda çekilmiş fotoğrafın aradan bir asır geçmesine rağmen etkileyciliği devam edebilir çünkü fotoğraf tarihi nitelikte özellik kazanır. Fotoğraf, zaman içinde unutulabilir; fakat en amatör fotoğraf bile zamanla sanat değeri taşıyabilir.

Fotoğrafları değerli kılan en önemli özellik de bilgi aktarımını sağlıyor olmalarıdır. Fotoğraflar bize neyin nasıl olduğunu anlatır. Arkeologların, ajanların ve mesleği enformasyonla ilgili olanların gözünde fotoğrafın yeri son derece önemlidir ve fotoğrafların aktardığı bilgiler son derece değerlidir.

Fotoğrafik görüntü, yeni bir bilgi anlayışı çerçevesinde kurulur. Fotoğrafik görüntülerin yönettiği bir dünyada sınırların hepsi yapay ve keyfi görülebilir. Birçok şey birbirinden ayrılabilir hatta kesintiye de uğratılabilir. Bu noktada konuyu ya da malzemeyi farklı bir çerçeveye almak mantıklı olacaktır. Fotoğraflar vasıtasıyla baktığımız dünya, birbiriyle alakasız ve serbest duran bir dizi parçacıktan meydana gelir.

Fotoğraf makinesi gerçekliği ayrıştırır, idare edilebilir ve şeffaf olmayan bir hale getirir. Bir fotoğraf birden çok anlam taşır; bir nesneyi fotoğraf karesi şeklinde görmek, büyüleyici bir durumla karşılaşmak gibi bir şey olur. Fotoğraf, dünyayı tanıma fırsatını sunar. Aslına bakarsak

---

<sup>19</sup> Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine (2. Baskı), (Çev: Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2011, sf.12

bir fotoğraf karesinde belki çok net olacak ama kesinlikle bir şey anlaşılmaz. Fotoğrafların şimdiki zaman ve geçmişle ilgili zihinlerimizde var olan resimlerdeki boşlukları doldurmaya yaradığı genel olarak kabul edilen bir görüş olarak karşımıza çıkar.

Arbus fotoğrafı şu şekilde tanımlamaktadır: "Fotoğraf, benim dilediğim yere gidip, istediğim şeyi yapmamı sağlayan bir izin belgesiydi. "Fotoğraf makinesini, fotoğrafçıyı fotoğrafını çektiği insanlara karşı birçok sorumluluktan kurtaran, ahlaki sınırları ve toplumsal engelleri yok eden pasaporta benzettir. İnsanların fotoğrafını çekerken onların hayatlarına müdahale etmezsiniz. Fotoğrafçı aslında bir turist gibidir. Çeşitli ziyaretleri gerçekleştirip gördüklerini fotoğraflarsınız. Fotoğrafçı bilinen konulara farklı bir bakış açısıyla bakmanın yöntemlerini bulmaya çalışan kişidir.

Her fotoğrafın içeriği aslında tarihtir demek yanlış olmaz. Fotoğraf, geçmişte gerçekleşen olayın olduğu anı gösterir. Durağan bir görünüm olan fotoğraf, çoktan olup bitmiş olan olaylardan ve hareketlerden anlık bir görüntüyü bize sunar. Filmsel imajdan farklı olarak fotoğrafik imaj, zamanın geçişini bize göstermez; fakat zamanın geçtiğini bize anlatır. Fotoğrafın görsel gücü, geçmişteki gerçeklikler arasından sadece bir anın yansımasıdır, fakat bütün olarak tamamlandığında bir anlık görünümü içeren fotoğraflardan tarihsel olaylarla ilgili çıkarımlarda bulunulabilmektedir.<sup>20</sup>

Fotoğraf bir nesne olarak ilk defa Benjamin'in 1931 yılında yayımlanan "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi" isimli çalışmasında ortaya çıkar. 1936 yılında yayımlanan Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı başlıklı yazısında da benzer bir şekilde fotoğraf üzerine düşüncelerini sergiler. Benjamin yazılarında bilim, sanat ve tarih çalışma alanı ile fotoğrafçılık arasında gelişen ilişki analitik odak kurar. Benjamin'in sorduğu en önemli soru Fotoğraf nasıl iletişim kurar olur.

Benjamin, "tarihi yazmak, tarihi alıntılar yapmak demektir" *histogriography* (tarih yazımı), *photography*'nin (ışık yazımı, fotoğrafı) ilkeleriyle hareket eder. Fotoğrafı bir ışık yazımıdır, bir ışık yazısıdır.<sup>21</sup> Tarihsellik, tarihin değişik anları arasında bir neden-sonuç bağlantısı kurmakla yetinir; fakat hiçbir olgu, bir neden olduğu için zorunlu olarak tarihsel olgu niteliğini de kazanmaz. Bu niteliği, olup bitişinin ardından, belki binlerce yıl sonra ortaya çıkan koşullar

<sup>20</sup> Zuhâl Özel Sağlamtimur, "Walter Benjamin'in Bakış Açısından Tarih ve Fotoğraf" İlişkisi. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, (2013), (37), s.236-250.

<sup>21</sup> Eduardo Cadava Işık Sözcükleri, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s.20

aracılığıyla kazanır.<sup>22</sup> Benjamin'in asıl amacının tarihsel bir olguyu anlamanın dünyayı anlamak, bilmek olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Tarihsel (*historic*) zamanla ilgili olarak Benjamin, tamamlanmış olmasa da daima dolu olduğunu ifade eder. Benjamin, "Tarih öyle bir inşa nesnesidir ki, yeri homojen boş zaman tarafından değil, 'şimdi-zamanı'yla dolu bir zaman tarafından oluşturulur" der. Buna göre, tarih hâlâ yoldadır ve bizim varacağımız bir şey, bir inşa etkinliği sonucu üretilmiş olandır.

Benjamin, tarihin gerçekleştiği zamanı bir şeyin geçip giderken şimdileştiği, bir şeyin ölümünde yaşadığı zaman olarak değerlendirir. Yaşamayı iz bırakmak olarak gören Benjamin, tarihin fotoğrafıyla birlikte gerçekleştiğine inanır. Benjamin'e göre tarihçi, geçmişten parçaları alıp birleştiren kişidir ve geçmiş yalnızca şimdinin büyütecisi sayesinde anlaşılabilir. Cadava'ya göre, fotoğrafı tarihe ait değildir. Fotoğrafi tarihi sunar ve tarihi kaderine teslim eder. Tarihi gerçeklik bugüne kadar fotoğraftan başka bir şey değildir. Fotoğraf hiçbir zaman kendisi olmayan ve bu nedenle sürekli tarihe geçecek şey olarak, bizden bir şimdinin altına gelemeyen kalıntıları düşünmemizi ister.<sup>23</sup>

Jünger'e göre, bir olay ancak yeniden üretilebiliyorsa bir olay olabilir. Kracauer göre ise, bizi olayı deneyimlemekten ve anlamaktan alıkoyan şeyin tam da bu yeniden üretilebilirlik olduğunu ifade eder. Kracauer, tarihsel görüntülerin kitlesel varlığı bile, hem bellek ile deneyim arasındaki bağlantıyı, hem de genel olarak bilginin ve algının olanaklılığını tehdit ettiği görüşündedir. Resimli dergi ve gazeteler dünyanın bütünü bu görüntüler yoluyla sunmaya ve yeniden üretmeye çalıştıkları için, dünya tarihi hızla büyüyen bir fotoğraflar koleksiyonuna dönüşme tehlikesi altındadır.<sup>24</sup>

Benjamin, tarih üzerine tezlerini ortaya koyarken, sosyal dünyanın anlık görünümünü yakalayan fotoğrafçılığı bir araç ve ortam olarak görür ve değerlendirmesi buna göre yapar. Geçmişten şimdiye kalan nesnelere gibi fotoğraf nesnesi, üzerinde geçmişin izlerini taşısa bile toplumların tam anlamıyla tarih ve kültürünü temsil etmemekte, fotoğrafı çekilen obje ya da kişiler yani fotoğrafın şimdiye yansıttığı nesnelere tarihsel bağlamda anlam kazanmakta ve

<sup>22</sup> Walter Benjamin, Tarih Kavramı Üzerine, Pasajlar, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995 s. 46

<sup>23</sup> Eduardo Cadava Işık Sözcükleri, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 168

<sup>24</sup> Jünger, E., "Krieg und Lichtbild", Dos Antlitz des Weltkrieges: Fronterleb' nisse deutscher Soldaten içinde, s. 9-11, Ernst Jünger (haz.), Berlin: Neufeld und Henius, 1930. Aktaran: Eduardo Cadava a.g.e s. 28

kültürü temsil etmektedirler.<sup>25</sup>

Benjamin, fotoğrafların geçmişimizi görmemizi sağladığı için tarih hakkında konuşmaya neden olabilecek bir potansiyele sahip olduğunu belirtir. Benjamin'e göre fotoğraf, gerçekliğin bir belgesidir ve fotoğrafçının deklanşöre basarak film üzerinde zamanı dondurabilmesi, bunun sonucunda ortaya çıkan fotoğrafın belki de sonsuza kadar görünebilmesini olanaklı hale getirir. Benjamin için zamanın dondurulabilmesi, tarihsel bağlamda parlayıp sönen anları görünür kılmaktır.<sup>26</sup>

Fotoğrafçılığın sanatsal bir etkiye sahip olmaktan çok, tarihsel bir olaya tanıklık etme ve belgeleme işleviyle ön plana çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde fotoğraf geçmişe direkt olarak bir pencere açmaktır.

## 2.5 Fotoğraf, Gerçeklik ve İmge

“Fotoğraf neyi anlatır?” sorusu cevaplamaı çok kolay bir soru gibi görünebilir fakat aslında öyle değildir. Soru kendi içinde sayısız anlamı barındırır. Sorulması gereken bir diğer soru da şu olmalıdır; “Bir fotoğraf ne kadar gerçektir?” Hemen cevaplandırılması pek mümkün olmayan bu sorularla bağlantılı olarak gerçeklik ya da gerçek olanın fotoğrafla olan ilişkisiyle ilgili tartışma günümüzde hala tartışılmaktadır. Cevabı merak edilen diğer bazı sorular da şöyle; “Fotoğrafın resimden daha gerçekçi görünmesinin nedeni nedir? Eğer fotoğraf daha gerçekçiye bu gerçeklik türsel bir fotoğrafik gerçeklik kavramına mı denk düşmektedir?”

Fotoğrafın erken dönemlerinde şüphesiz teknik konulardaki sınırlılıklar, gerçeklik hissinin uyanmasını engeller. Durum bundan ibaretken fotoğraf kaçınılmaz bir şekilde gerçekçi resim tasvirinin çok gerisinde kalır. Buna rağmen erken dönemlerde de fotoğraf gücünü korumaya devam eder. Fotoğrafın gücünü eksikliklere rağmen koruyor olmasıyla ilgili cevaplandırılması gereken sorular ortaya çıkar. Fotoğraf ve nesne arasında kurulan bağın güçlü olması, cevapları merak edilen bu soruların en önemli ve tek cevabı olarak ifade edilebilir. Cevap bulunmuş gibi görünse de fotoğraf ve nesne arasındaki bağın mutlaka detaylı bir şekilde incelenmesi gerekir. Fotoğrafın erken dönemlerinde fotoğraf ve nesne arasında ışıkla kurulan

<sup>25</sup> Walter Benjamin, Tarih Kavramı Üzerine, Pasajlar, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1995 s. 48

<sup>26</sup> Walter Benjamin a.g.e s.49

özel bir ilişki olduğu noktasında hakim bir görüş bulunur. Net bir şekilde ifade edilebilir ki bu, kesinlikten bağımsız bir ilişkidir. Bu durumu doğanın kendi kendisini fotoğrafa aktarması olayı olarak da yorumlamak mümkün olacaktır.

Fotoğraf 19. yüzyılda gerçekliğin aynası ve temelde de nesnelliği ortaya çıkaran bir zemin olarak görülür. Bu görüşün günümüze kadar ulaştığını söyleyemeyiz. Fotoğrafik gerçekliği birbirine bağlantılı iki zeminde temellendirmek mümkündür. Bu zeminlerin temelleri içinde bulunduğumuz yüzyılda atılır. Birinci olarak maddi temelleri güçlü bir varsayıma dayandığını söyleyebiliriz. İkinci olarak da zemin fotoğrafik imge ile nesnesi arasındaki özel ilişki üzerine temellenmekte ve fotoğrafı iz-temas-aşınmaya dayanan bir belirti olarak tanımlayabiliriz. Sonuçta bu haliyle fotoğraf doğanın kendi kendinin resmini yaptığı mekanik ve aynı zamanda doğal bir süreç olarak görüldüğünü söylemek doğru olacaktır. Bu bağlamda fotoğraf; herhangi bir alışkanlığa ihtiyaç duymadan bir sanat eseri olur ve sanatla bilimin kesiştiği noktada kavramsallaşır.<sup>27</sup>

Gerçeklik sorunu, insanoğlu ile birlikte yaşayan bir olgu olması nedeniyle, felsefe tarihi içinde de yoğun bir şekilde gündeme gelir. Bunun nedeni; yaşamdan ayrı tutulamayacak bu olgu hakkında, insanoğlunun haklı olarak daha fazla bilgi edinme çabasıdır. Bu yüzden, gerçeklik olgusu, bilimsel ve toplumsal konularda, sanat alanında ve güncel yaşamda ortaya çıkar.

Gerçekliğin içinde yaşadığını bilen ve bu konuda da bazı kararlara varması gerektiği kanısında olan insan, tarih içinde sürekli kendi kendine söz konusu gerçekliğe göre varlığının konumunun ne olduğunu sorgular.

Gerçeklik sorunu insan için vardır ve ancak onunla ilişkilendirildiğinde anlam kazanır. İnsan yaşadığı ortamdan kendini soyutlaştıran bir varlıktır. İnsanın bugün doğa ile olan ilişkisi buna belirgin bir örnek olarak gösterilebilir.

Görsel algı konusunda yapılacak bir inceleme, gözün fiziksel yapısı yanında onun işlevine kaynaklık edecek girdileri sağlayan dünyanın da incelenmesini gerektiriyorsa, gerçeklik için de aynı durum söz konusudur. İnsan bilincinden bağımsız olarak var olan bir gerçeklik olgusundan söz etmek mümkün değildir. Bu nedenle ne zaman insanın tanımlanması gerekirse, onu çevreleyen gerçeklik yapılarına da başvurulur.

---

<sup>27</sup> Koray Değirmenci. Fotoğrafın İmgeleri, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016 s.13

Felsefe tarihi içinde bahsi geçen konu ile ilgili bazı yaklaşımlar şu şekildedir: Thomas Aquinas'ın teolojik bir temele dayanan görüşlerine göre, gerçekliğin tanrısal bir yaratım olarak bize sunulduğu ve insanın da tanrının bir görüntüsü olarak varlığını sürdürdüğü öne sürülür. Kant, verili gerçekliğin içinde insanın payını yadsınamaz. Ancak onun için gerçeklik, yalıtılmış ve açılanamayacak bir yapıdadır.<sup>28</sup> Pozitivizm ve materyalizm de, gerçekliğin kendi başına var olabileceğini ve açıklanabileceğini vurgular. Materyalist düşünce doğrultusunda, insan bilinci ve onun ürünleri somut gerçeklik içinde ele alınması gereken yapılar olarak görülür. İdealist yaklaşım ise, gerçekliğin insan bilincine bağlı bir olgu olduğundan yola çıkarak, giderek insan algısı ve ilişkisi dışında bir gerçeklik olgusunun varlığını sürdürdüğünü reddeder.

Engels, insan düşüncesinin en esaslı, en doğrudan temelini sadece, olduğu haliyle doğa değil de doğanın insan tarafından değiştirilmesi olduğunun değiştirilmez bir gerçek olduğunu ifade eder.<sup>29</sup> Böylece gerçekliğin, yalnızca bakılacak, gözlenecek bir nesne olmadığını, aynı zamanda insanın yeryüzündeki etkinliği ve pratiği olduğunu da belirtir. Yine Marx ve Engels'in hayatı belirleyen bilinç olmadığını ama bilinci belirleyen hayat olduğu tezinden yola çıkarak, insanların maddi üretimlerini ve ekonomik ilişkilerini geliştirmenin, hem kendi öz gerçeklerini hem de düşünceleri ile birlikte düşüncelerinin ürünlerini de değişikliğe uğratma çalışmaları olduğunu belirtir.

Gerçeklik de insana dayalı bir gerçekliktir ve toplumsallık nitelik kazanır. Marksist estetik için, sanatın objesi olan gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız bir varlık olmayıp insansal ve toplumsal bir varlıktır. Ernest Fischer, sanatta gerçeklik kavramının esnek ve belirsiz olduğunu belirtir. Bazen nesnel bir gerçekliği tanıyan bir tutum, bazen de bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Fischer; "Gerçekliği yalnızca bizim duyarsızlığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır. Sadece olayları değil, yaşantıların, hayallerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır" şeklinde gerçekliği açıklar.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> İhsan Derman, Fotoğraf ve Gerçeklik, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 1987 s.7

<sup>29</sup> F.Engels, Doğanın Diyalektiği, Aktaran: M.Doğan, a.g.k., s.176.

<sup>30</sup> Ernest Fischer, Sanatın Gerekliliği, Çev.C.Kopan, İst., e Yay., s.114-115. Aktaran: İmge, Gerçeklik ve Fotoğraf Birsal Matara Fotoğrafya Dergisi sayı 5

İnsanın yaşamını sürdürmesi için yaşadığı gerçekliği tanımaya çalışması gerekir. Bu bağlamda, insanın yaşadığı ortam onun deneyimine ve yorumuna sunulur. Bu yorumlama aşamasında insan daha çok önceden edinilmiş deneyimlerin oluşturduğu bilgi birikimlerine başvurur. Bu bilgi birikimine içinde yaşadığı ortamın en temel özellikleri de dahildir. Bu bilgiler iki ayrı yoldan kazanılır. İlk olarak yaşam süresince karşılaşılan olaylar ve nesnelere hakkında deneyimlere dayalı olarak bilgiler edinilir. İnsan doğdu an kendisini; kendinden önce başkalarının deneyimleri ile yorumlanmış ve biçimlenmiş bir dünya içinde bulur. Başka bir ifadeyle, insana doğumundan önce var olan ve öldükten sonra da varlığı devam edecek sosyokültürel bir ortam sunulur. İnsanın gerçekliği farklı yollardan da olsa tanımmasını sağlayan bu oluşum, öncelikle ana dil ile gelişen, bilinçdışı bir süreci kapsar. İnsanın gerçeklik algısının, yaşadığı toplumun özellikleri doğrultusunda geliştiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Gerçeklik bireysel açıdan ele alındığında, yaygın olan bir diğer görüş ise, onun bireysel algı dışında tek başına var olamayacağıdır. Bu görüş için gerekli olan ilk varsayım, söz konusu olguların insan tarafından algılanabiliyor olmasıdır. Başka bir ifadeyle rüyalar, yanılsamalar, hayaller, yaşanan gerçeklikten ayrı tutulamazlar. Onlar da, güncel yaşamımızda algıladığımız diğer olgular gibi, gerçekliğin birer parçasıdır. Sonuç olarak, hayal ve gerçek arasındaki ayrım kaybolarak, her türlü olgunun gerçekliğinden şüphe edilebilir duruma gelmekte veya algılanan her olgu gerçek olarak değerlendirilmektedir. Böylelikle gerçeklik konusunda bireysel algı, bağımsız bir değişken olarak kabul edilir.

“Görme” işlev olarak basit fakat yapı bakımından karmaşık bir süreçtir. Birey ve nesne diğer algılama türlerinde olduğu gibi belirleyici iki olgudur. Görsel algılamada da, bilişsel bir sürecin varlığı söz konusudur. Görerek algılayan birey, bir fotoğraf makinası gibi “kör” değildir. Algılayan yaşayan canlı bir varlıktır.

Görme duyusunun gerçekleşmesinde bazı şartlar bulunur. Görsel algı için ışık olmazsa olmazdır ve algılanan nesnenin bir parçası olarak bile değerlendirmek mümkündür. Ayrıca gözlerin açık olması ve belli bir noktaya odaklanması, gözün arkasındaki tabakanın ışığa karşı tepki göstermesi, görme duyusunun gerçekleşmesi için gereklidir. Bu şartlardan biri eksik olduğunda görme işlemi engellenir.

İnsanın bütün duyuları birlikte çalışırlar. Gerçekliğin algılanmasında da görsel algıların yanında diğer duyular da birlikte iş görürler ve birbirlerini denetlerler; fakat temel algı görsel algıdır. Görsel algı, bilinç düzeyindeki davranışlarımızın büyük çoğunluğunun belirleyici ögesi durumundadır. Bu algı yolundan emin olunmadığı durumlarda da, dokunma gibi diğer

duyumlara başvurulur. Dokunma duyusu, görsel algının doğruluğunu denetleyen bir işlev üstlendiğini söylememiz yanlış olmayacaktır. Ancak bazen de vücudumuzda hissettiğimiz görünmez bir baskının nedenini görsel algı ile denetleriz.

Algılanan nesnenin varlığı, o nesneye ait duyum verilerinin gerçekliğini belirleyemeyeceği gibi, nesnenin yokluğu da bir görünümün gerçek dışılığını belirleyemez. Bu nedenle yanılısma, hayal ve normal algılar arasında çok kesin ayrımlar yapmak imkansızdır; çünkü nesne gördüğümüzden fazlasını içerir.

Algının, nesnenin özelliklerinden farklı ve eksik olduğu söyleyebiliriz; ancak bu farklılıklar, yine algılayan tarafından, nesnenin kalıcı özellikleri doğrultusunda düzeltilir. Görsel algı, gerçeklik hakkında bazı bilgilere sahip olunmasını türlü yönlerden engellerken, bireysel deneyimler, bu algılara katkıda bulunarak, daha doğru tanımlamalara yaklaşılmasını sonuçlandırır.

Algıya etki eden kişisel faktörlerin yanı sıra başka faktörlerin de olduğunu ifade etmek gerekir. İnsanlar davranışlarını içinde buldukları grubun diğer öğelerine bakarak geliştirirler. Sosyalleşme olarak ifade edilebilecek bu süreç; çelişkiyi, işbirliğini, ödülü ve cezayı, davranışların kısıtlanmasını ve engellenmesini içeren karmaşık bir süreçtir. Bir çocuğun dili öğrenmesi ile içinde yaşanan gerçekliğe ait birçok bilgi, diğer bireylerin deneyimlerinden kaynaklanır. Bu nedenle insan, gerçeklik ile doğrudan ilişkiye girdiğinde de bazı beklenti ve önbilgilere sahiptir.

Gerçeklik hakkında sahip olunan bilgilerin, nesnelere algılanabilir özelliklerinin varlığına ve bu özelliklerin algısal yorumlarına dayandığı söylemek mümkündür.

“Yeniden sunum” (representation) sözcüğü anlam olarak, “tasvir etme, ifade etme, temsil etme, benzerlik, eşdeğer olma, yerine geçme ve işaret etme, vb.,” kavramları içerir.<sup>31</sup>

İnsan, dünyayı ve yaşamı, çoğunu kendi oluşturduğu göstergelerle anlamlandırır. Bu göstergelerin yeniden sunumsal niteliği, bir gerçeklik izlenimini yaratır. Bize yaşadığımız gerçekliğin yeniden başka bir biçimini sunar.

Her göstergede bilimsel sistemin kendine özgü bir söylemi vardır. Herhangi bir gerçekliği tekrar sunan bir sistemde, yüzeysel düzlemde yer alan öykü, ses, görüntü, daha derinde yatan söylemi yansıtır. Söylem; yeniden sunulanın sunuş biçiminin kurallarını

---

<sup>31</sup> İhsan Derman, Fotoğraf ve Gerçeklik, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 1987 s.16

belirleyen mekanizma olarak görülmelidir. Bu olgular iç içe iki çerçeve olarak düşünülebilir. Bunlardan ilki yeniden sunum sürecinde kullanılacak olan aygıtın (fotoğraf makinesi vb.) maddi varlığından başka bir ifadeyle, fiziksel özelliklerinden kaynaklanan dilsel gramerdir. Söz konusu ikinci olgu, bu açıklanan kapsam içinde yer alır. Bu ise, aygıtın sunum kapasitesinin birey tarafından kullanılış biçimi, sunuş tarzıdır. Örnekle açıklamak gerekirse; bir yazar, yazdığı romanında kendine has bir söylem geliştirebilir ama bu üslup, yazdığı dilin kuralları, sınırları ve olanakları içinde gelişir. Bu nedenle yeniden sunum, söylemin terimleriyle incelenmelidir.

Yeniden sunum olarak kabul edilen bir yapıt varlığını kendi dışındaki başka bir varlığa borçludur. Bir yapıtın yeniden sunum sayılabilmesi için, onun işaret ettiği, konu aldığı bir modelin de bulunması gerekir. Model veya konu hakkında önbilgisi olmayan bir kimse için, yeniden sunumdan da söz edilemez.<sup>32</sup>

Anlamlı yüzeyler denildiğinde akla hemen görüntü gelir. Çoğunlukla mekan ve zaman ile ilgili dört boyutu, iki boyutlu bir düzlem haline getirerek, kendi dışlarındaki şeylere işaret eder. Görüntülerin anlamı, onların yüzeylerindedir. Bu anlam ilk bakışta göze çarpabilir; ancak çok yüzeysel bir değerlendirme olur. Bahse konu olan anlamın derinliklerine inmek için görüntüyü oluşturan yapıları tekrar bir araya getirmek gerekir. Bunun için göz, görüntü yüzeyindeki değişik noktalara odaklanır. Gözün, görüntü yüzeyindeki bu hareketleri tarama olarak ifade edilir. Tarama, o görüntüyü oluşturan öğelerin değişik sıralarla algılanmasını sonuçlandırarak, kendi içinde bağımsız bir zaman ve anlam kurgusu yaratır.

Görüntüler içinde yaşanan gerçeklik söz konusu olduğunda açıklayıcı görev üstlenirler. İnsan, kendi dünyasına ulaşma çabalarında yine kendi ürettiği kültürel yapılardan yararlanır. Bu özellikleri ile görüntüler insan için, içinde yaşanan gerçekliğin bir haritası olmaktan çok bir perde durumundadırlar. Gerçekliği sunarken, onu yeniden sunmuş olurlar.

John Berger fotoğrafın bir zamanlar var olmuş olguları gösterebildiğini; ancak geçmişin bu görüntülerinin, geçmişin kendisinden geleceklerinin olmayışı açısından farklılık gösterdiklerini, dolayısıyla mekânsal olmasa bile zamansal bir kurgunun varlığını dile getirmiştir.

---

<sup>32</sup> İhsan Derman, Fotoğraf ve Gerçeklik, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 1987 s.17-19

Anlaşıldığı üzere birçok çağdaş düşünürün görüşleri hep fotoğrafın diğer grafik ortamlara oranla sahip olduğu farklılıkların betimlenmesi doğrultusundadır. Stanley Cavell, bir fotoğraf görüntüsü hakkında şöyle der;

*“Bir fotoğraf görüntüsü hakkında her zaman şu sözleri sorabilirsiniz; (görüntüdeki nesnenin bir bina olduğunu varsayalım söz konusu nesnenin arkasında veya yanında görüntü çerçevesi dışında nelerin kaldığı öğrenilmek istenebilir. Aynı sorular ise, çoğunlukla resimler için geçersizdir. Fotoğraf söz konusu olduğunda ise, bu tür soruların cevabı gerçeklikte yatmaktadır.”<sup>33</sup>*

Burada vurgulanmak istenen fotoğrafik görüntünün iletmiş olduğu bilgilerin doğruluğu, gerçeğe yakınlığıyla doğru orantılı olduğudur.

Fotoğrafik görüntünün sunduğu verilerin niceliği karşısında, güvenilirliğini; sorgulamadan belki de sorgulamaya gerek duymadan kabul etmekteyiz. Fotoğrafa duyulan güvenin sorgulanmamasının bir nedeni de görüntünün yarattığı algıların, gerçekliğin neden olduklarına çok yakın olmasıdır. Ancak burada daha çok söz konusu olan bireysel algıdaki değişikliklerdir. Şöyle ifade etmek gerekirse; içinde yaşadığı gerçekliği çalışmalarına yeniden konu edecek bir kişinin, zamanla doğal çevresini de yeniden sunulmuş biçimiyle algılamaya başlaması kaçınılmaz olur. Kişi gerçekliği yeniden sunulmuş biçimiyle görmeye başlar. Bu algılama biçimi Edward Weston, “önceden görselleştirme” (pre-visualization) olarak tanımlar. Bu yaklaşım, fotoğrafçının doğal algılarını bir fotoğraf görüntüsünün yaratacağı algılara yaklaştırır. Aslında kişinin kendini zorunlu olarak farklı bir algısal süreç içine sokması baştan fotoğraf ve ona konu olan arasındaki en azından görsel ayrımı kabul etmek demektir.

Doğal algının fotoğrafikleşmesi, sonuç görüntü ve konusu arasındaki ilişkiyi en azından bu kimseler için kuvvetlendirir. Dolayısıyla fotoğrafik görüntü çekim sırasında algılanan gerçekliğe benzediğinden çok, bireysel algının fotoğraf görüntüsünün oluşturacağına yakın bir biçime dönüşür. Fotoğrafın gerçekliği yalnızca kendi fiziksel özelliklerinde yaşanan gerçeklik içinde bir parça olmasıyla gündeme gelebilir. Fotoğrafın arkasına geçilebilir, yırtılabilir, yakılabilir veya bir kimseye hediye edilebilir.

Fotoğrafla birlikte gerçeğin benzeri yaratılırken, ilk defa nesne ile benzerinin arasına insan elinin girmediğinin altını çizen Bazin, fotoğrafın özgürlüğünü nesnel olmasına

---

<sup>33</sup> İhsan Derman a.g.e s.26

bağlamaktadır. Bazın, bütün sanatlarda insan var olurken, fotoğrafın ise insana bağımlı olmadığını belirtir.<sup>34</sup>

İlk insanla birlikte insanoğlu duygularını, ihtiyaçlarını ve yaptıklarını anlatma gereği duymuştur ve bu amaçla da ilk zamanlarda toprağın üzerine sonrasında da mağara duvarlarına resimler çizerler. İnsanoğlu, çok basit olarak duygularını aktardığı bu resimleri zamanla geliştirir ve sembolleri, harfleri ve sayıları üretir. Böylelikle imgeler, yazının keşfinden önce insanlara iletişim kurmaları konusunda çok yardımcı olur.

Geçmişten günümüze yaklaşık on beş bin yıldır duvar resimleriyle karşılaşmaktadır. Çivi yazısının geçmişi, duvar resimleri kadar eski değildir. Çivi yazısı yaklaşık iki bin beş yüz yıl önce bulunur. Yaklaşık yedi yüz yıldan beri resim sanatı bilinmekte ve beş yüz yıldan fazla bir süredir de kitaplara resimler basılmaktadır. Yaklaşık yüz yetmiş yıldan beri fotoğraf sanatıyla, yüz yıldır da sinema sanatıyla tanışılmıştır. Son otuz yıldır elektronik görüntüleri, son on yıldır ise bilgisayar görüntülerinin yaşamın her alanını etkisi altına aldı. Şu bir gerçektir ki insan eliyle ya da mekanik, elektronik bir araç yardımıyla, imgeler kendi içlerinde her zaman farklı anlamlar barındırır. Bu anlamlar imgelere, üreticileri tarafından üretildikleri anda veya daha sonra yüklenir. Bu yüklenen anlamlar ise, alıcıları tarafından farklı boyutlarda algılanır ve okunur.<sup>35</sup>

Fotoğrafın anlamlandırma gücünün büyük çoğunluğu görsel ve belgesel karakterinden kaynaklanır. Fotoğrafın önermeleri ve açıklamaları, gözün şahitliğinin getirdiği kanıtlarla desteklenir. Bu nedenle fotoğrafik söylemi doğallaştırılmış bir söylem olarak, yani doğaya dayanmayan fakat kendi gerçeğinin bir tür uzantısı olarak tanımlamak daha doğru olur. Görsel söylemin bağımlı olduğu görsel tanıma sistemleri kültürlerde öyle yaygındır ki, kurgulama edimi seçme ve düzenleme girişimlerinden bağımsız gibi görünmektedir. Görsel söylemler, aktardıkları imgelerde gerçekliğin izlerini yeniden üretmekte olduğu izlenimini yaratmaktadır. Oysa imgelerin neyi dışa vurmaya üzere yan yana getirildiklerinin mantıksal bir kesinliğe ihtiyacı vardır. Gerçekte görünümünün bizzat doğasında potansiyel biçimde var olan anlamı, fotoğrafçı seçme düzleminde açığa çıkarır. Bu nedenle fotoğraf çekme ediminde bir nedensellik ilişkisi olduğunu söylemek mümkündür. İmgenin doğasına baktığımızda önce zihinde var

<sup>34</sup> Seçil Büker, Sinema Dili Üzerine Yazılar, Ank., Dost K.evi Yay., 1985, s.32: Aktaran İmge, Gerçeklik ve Fotoğraf Birsal Matara Fotoğrafya Dergisi sayı 5

<sup>35</sup> Alev Fatoş Parsa., İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi, 2016, <https://www.researchgate.net/publication/308785296>

olduğu bilinir. İlk insandan beri insanlar duygularını, düşüncelerini ve gördüklerini zihinlerinden çıkarıp her hangi bir yüzey üzerine aktardıklarını belirtmiştik. İnsanoğlunun ilk gördüğü imgeler önce su, ardından aynada yansıyan görüntüleri olur.

John Berger, her imgede bir görme biçiminin olduğunu ve imgenin yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş bir görüntü olduğunu söyler. Her imgede bir görme biçimi yatar ki bu fotoğraflarda bile geçerlidir. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman zannedildiği gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne kadar az olsa da fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçmesine de yansır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılamamız veya değerlendirmemiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır.

İmgelerin başlangıçta yapılış amacı; ortamda bulunmayan şeyleri gözde canlandırmaktır. Zaman içinde imgenin, canlandırmış olduğu şeyden daha kalıcı ve etkili olduğu anlaşılır. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü böylece konunun eskiden başkaları tarafından nasıl görüldüğünü de anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi. İmge bir nesnenin diğer nesneyi nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. Bu da, bireysellik bilincinin gittikçe artan bir tarih bilinciyle birlikte gelişmesi sonucunda olmuştur.<sup>36</sup>

Husserl, algılama sayesinde şeylerin bilince sunulduğunu belirtir. Zihinsel imge ise düşüncenin zihinde somutlandığı ve kendini düşünce olarak tanıdığı biçimdir. Bu eylem; akılsal ve bilinçlidir. Tek başına imgenin bir anlamı yoktur. İmge nesneden farklı olarak, gerçekliğin yokluğu biçiminde ortaya çıkar. İmge aslında gerçek değildir, sadece bir görünüm, zihinsel bir aktivitedir.<sup>37</sup>

Jean Baudrillard'ın fotoğrafın bulunmasıyla zaman ilişkisine bakışı dikkat çekicidir. Baudrillard'a göre fotoğrafın sanayi çağında teknik bir araç olarak ortaya çıkması şaşırtıcı sayılmamalıdır; çünkü gerçeğin yok olduğu bu dönemde, belki de gerçeğin yok oluşu kendini imgeye dönüştürme imkânını ona veren bu teknik biçime yol açmıştır.<sup>38</sup>

Baudrillard'a göre, sorun nesnel olma sorunu değildir. Sorun aslında nesne haline gelme sorunudur. Fotoğrafik süreçte dünya bir nesne olarak ilgilenilen bir sorun değildir, onun bir

<sup>36</sup> John Berger Görme Biçimleri, (Çev: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları 2017 Sf. 10

<sup>37</sup> Jean Mitry, Sinema Estetiği ve Psikolojisi, Çev: O.Adanır, İzmir, DEÜ.GSF.yay., 1989, s.94-95 Aktaran: İmge, Gerçeklik ve Fotoğraf Birsal Matara Fotoğrafya Dergisi sayı 5

<sup>38</sup>Jean Baudrillard, İmkânsız Takas, (Çev: Aysegül Sönmezay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları 1999 s. 152

nesne olarak zaten orada olduğunu kabul ederek davranmak, fakat bir nesne oluşumu sağlamak, onu bir nesne haline getirmek, yani öteki oluşumu sağlamak, altta yatan benliği açığa çıkararak gerçekliğini deşifre etmek, bir tür zemin olarak görünür kılmak; gerçek sorundur”.<sup>39</sup>

Susan Sontag fotoğrafı şöyle tanımlamaktadır: “Fotoğraf; sadece resim gibi gerçeğin yorumu olan bir imge değil, bir ayak izi ya da ölüm maskesi gibi gerçeğin damgasını taşıyan bir izdir.” Sontag burada fotoğrafın kendi başına gerçekliğin bir parçası olduğunu ima eder. Ancak Sontag fotoğrafın belirtisellik niteliğinin eski çağdan bugüne imge ile gerçeklik arasında kurduğumuz ilişkiyi kökten biçimde dönüştürdüğünü ifade etmektedir.<sup>40</sup> Platon’dan beri filozoflar gerçeği anlamanın imgeden bağımsız yolları üzerinde düşünmekte, bir anlamda gerçekliğin imgeler yoluyla bize geldiğini ve bu dolayımın gerçekliğin hakiki anlayışının önünde engel oluşturduğunu belirtirler. Sontag burada, moderniteyle beraber imge formunda anlaşılan gerçekliğe değil imgelerin kendisinin yarattığı gerçekliğe itibar etmeye başladığımızı anlatmaya çalışır. Kuşkusuz artık bu imgeler insan eliyle üretilen imgeler değil, fotoğrafik imgelerdir.

Roland Barthes, fotoğrafın kanıtlayıcı bir gücü olduğunu, şahitliğinin nesneye değil de zamana dayandığını ve fotoğrafın kanıtlayıcı gücünün çok güçlü oluşunun temsil gücünün üzerine çıktığı tezini savunur. Fotoğrafın var olabilmesi için gerekli olan şartın; yaşayanın ölümlük bir nesne haline dönüşmesi gerektiği olduğunu belirtir. Fotoğraf özneyi nesne ve bir müze nesnesi haline dönüştürmüştür.<sup>41</sup> Hatta bu öylesine bir nesnelliktir ki kendini olduğu gibi hissetmenin dışında ve ötesinde, donukluğu ve hareketsizliği nedeniyle ölüme çok yakındır. Bu sebeple Barthes’in kendi fotoğrafında belirleyici olan bakıştaki niyet ve ölümdür. İşte tam bu noktada Mitchell’in, imgeler hakkında değil, imgenin kendi için konuşuyoruz tespitinin ardından gelerek, imgeden başka hiçbir şey olmayan bir nesneye doğru atılan adımı görmekteyiz. Barthes, Mitchell’in bu tespitini öncüsüdür denilebilir.

Fotoğrafik imgenin gerçeklik sağlaması yapabilmesi ve görüntünün bir yüzeye düşebilmesi için sabitlik anıyla temsil edilen bir can teslimiyeti şart görünür. Bahse konu olan şey kendi fotoğrafına bakmak olduğunda, anlatısının daha çok bir nesneleşme ve canlılığını yitirme, tanımadığı bir forma bürünme sürecinin tanıklığına dönüştüğünü belirten Barthes için herhangi başka bir şeyin fotoğrafına bakmak, daha farklı bir yerde konumlanmaktadır.

<sup>39</sup> Jean Baudrillard, Yokoluş Sanatı, Türkçesi: H.Çetinkaya, Ed-Eleştiri D., sayı.9, Güz-1995, s.36.

<sup>40</sup> Koray Değirmenci. Fotoğrafın İmgeleri, İstanbul: Doğu Kitabevi,2016 s.97

<sup>41</sup> Roland Barthes, Camera Lucida, (Çev: Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkkırbes Yayınları, 2000 s. 25

Barthes'ın fotoğrafa bakan kişide ilgilendiği nokta duyguların salınımı veya hareketliliği değildir. Barthes, dağınık ve kendine özgü bir yapısının olduğunu düşündüğü bakana ait duyguların arkasından gitmek yerine, tüm imgeler yığınının arasından seçilip gelen ve bakmanın mümkün olmadığı; bakıldığındaysa eğer kişide oluşan başkalığın izini takip eder. Şu soruyu sorar Barthes: “Bir fotoğrafı, bakan için benzersiz veya unutulmaz kılan nedir?” Fotoğrafa bakanın tahmin edemeden ve öngöremeden tutulduğu bu anı gelivermek olarak tanımlar. Bu resim geliverir, şu resim gelivermez.<sup>42</sup>

Andre Bazin'in görüşü, fotoğrafik imge nesnenin kendisidir ve nesne onu belirleyen zaman ve mekân koşullarından kurtulduğu şeklidir. İsteddiği kadar bulanık, çarpıtılmış, renksiz olsun, istediği kadar belgesel değeri taşıyor olsun, oluşma sürecinin kendisinin niteliği nedeniyle yeniden ürettiği şeyin bir modeli olmaktadır. Yani fotoğrafik imge modelin ta kendisidir.”<sup>43</sup>

John Tagg, *The Burden of Representation* adlı eserinde, fotoğrafik imgenin geçmişteki bir anı kaydederek sorgulanmaz kıldığını ve bütün etkisini de böyle bir temsil etmeyle kazandığı tezini ortaya koymaktadır.<sup>44</sup>

Fischer'e göre de, gerçekliği yok eden ne modern sanattır ne de sanatçılardır. Sistemin kendisidir. Fischer; "bir zamanlar gerçekliği yansıtan bir takım kalıplar durmadan önümüze sürülür. Bugün petrol kralı ile kutsal bir resim arasında ne kadar benzerlik varsa bu kalıplarla gerçeklik arasındaki benzerlikte o kadardır".<sup>45</sup>

Benjamin'in aura (hale) kavramı, sanat eseriyle ve bir imge olarak fotoğrafın kendi içindeki özgünlüğü ile alakalıdır. Başka bir ifadeyle gerçeklik; bir büyüye benzetebileceğimiz fotoğrafı özgü, tek ve orijinal kılandır. Benjamin, ilk fotoğraflara yüklediği anlam olarak aura kavramını şöyle tarif eder. Yer ve zamanın özel bir ağı, örgüsü, ne kadar yakında olursa olsun, nesne hakkında bir uzaklığı bildiren, bir mesafe koyan bir şeydir.<sup>46</sup>

Fotoğraf ve gerçeklik bağlamında John Berger'in sorduğu, tartışılması ve cevabı bulunması gereken temel soru şudur: “Bir inşa mı insan yapısı ya da kültürel bir ürün mü, yoksa kumdaki ayak izi gibi, geçmiş bir şeyin doğal olarak bıraktığı bir iz midir?” Berger, bir olayın

<sup>42</sup> Roland Barthes a.g.e s.32

<sup>43</sup> Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” 14. Koray Değirmenci. Fotoğrafın İmgeleri, İstanbul: Doğu Kitabevi,2016 s.98

<sup>44</sup> John Tagg. *The Burden of Representation*, University of Minnesota Press, 1993

<sup>45</sup> Ernst.Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul: Sözcükler Yayınevi,2012, s.216.

<sup>46</sup> Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, (Çev: Ali Cengizkan), İstanbul: YGS Yayınları,2002,s. 24

fotoğraflanmış imgesinin, fotoğraf olarak gösterildiğinde kültürel insanın bir parçası haline geldiğini belirtir. Belli bir toplumsal duruma, fotoğrafçının hayatına, bir önermeye, bir tecrübeye, dünyayı açıklamanın bir yoluna, bir kitaba, gazeteyle, sergiye aittir. Fakat yine de imgeyle temsil ettiği şey arasındaki maddi ilişki, baskı kâğıdının üzerindeki işaretlerle bu işaretlerin temsil ettiği ağaç arasındaki ilişki gibi anlık ve inşa edilmemiş bir ilişkidir. Gerçekten de bir iz gibidir.<sup>47</sup>

Susan Sontag fotoğraf sadece temsil olarak düşünülmemeli, zamansallığı ile bir iz olarak düşünülmalıdır görüşüdür. Sontag'ın anlayışına göre fotoğraf bir temsilden ziyade gerçek olanın doğrudan kaydı olarak geçmişten günümüze taşınan bir izdir. Bahse konu olan iz kavramı hem tarihselleşme ve kanıt ile hem de yaşamın maddi boyutuyla bağ kurar (Sontag 1978'den aktaran Lister ve Wells, 2001: 76–89).<sup>48</sup>

Fotoğrafın bir kanıt olarak kullanıldığı zamanlar mevcuttur. Fakat Sontag'ın iz olarak fotoğraf anlayışı kanıt olarak fotoğraf anlayışıyla çelişmektedir. Nitekim bu düşünce zaten kanıt ile temsil arasında varsayılan bir bağlantıdan hareket etmekte, fotoğrafın bir gerçeği kanıtlayan bir dolayım, bir temsil olmadığını; bir iz olarak kendisi olduğunu savunmaktadır.

Sontag'ın kanıt ve fotoğraf ilişkisiyle ilgili bu karşı çıkışı ve iz anlayışı, fotoğraf üzerine görüş bildiren çok sayıda düşünür tarafından da paylaşılır. Barthes, Berger ve John Tagg'in görüşlerinden çok açık bir şekilde fotoğrafta saklı ışığın gerçek olduğunu kabul ettikleri anlaşılmaktadır. Fotoğraf denilince akla gelen bu üç önemli isim tarihin kanıtı olarak değil, içerik özellikleriyle tarihi olanın bizzat kendisi olarak betimlenirler. Onlar yaşama eklenirler ve bu şekilde hem kendileri bellek ile donanırlar hem de içine gömülü oldukları sosyal bellek ile direkt ilişki kurarlar.<sup>49</sup>

## 2.6 Fotoğraf ve Bellek

Bireyin dünya ile ilgili dilsel ve görsel izlenimleri bellek sürecinin başlamasına neden olur. Bu izlenimlerin hepsi, dünyayı tanımak için gerçekleştirilir ve insan belleği bu süreçleri kendine özgü yöntemlerle kaydeder. Birey bu kayıt işlemi sürerken tecrübelerinden ve hatta

<sup>47</sup> John Berger O Ana Adanmış, (Haz: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), İstanbul: Metis Yayınları, 2003 s. 88

<sup>48</sup> Lister, Martin ve Liz Wells (2001). "Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual". Handbook of Visual Analysis. Theo van Leeuwen ve Carey Jewitt (der.) içinde. London: Sage. S.61-91 Aktaran; Burcu Mercan, Asla Yazılmamış Olan Şeyi Okumak: Fotoğraf ve Hafıza İlişkisi Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi, Mayıs 2016 s.4

<sup>49</sup> Burcu Mercan, a.g.e s. 19

düşüncelerinden bağımsız hareket edemez. İnsan bireysel çıkarımlarıyla doğru orantılı bir şekilde algıladıklarını iyice özümseyerek belleğine yeni bir imge olarak kaydeder.

Değişik disiplinlerde yapılan araştırmalar, toplumlarda bireylerin ortak bir belleği olduğunu ve bu ortak belleğin kültürel yapılanmaya ilişkili olduğunu göstermektedir. Kültürel değişim sürecinin tam anlamıyla anlaşılabilmesi için toplumsal belleğin iyi bir şekilde anlaşılması gerekir. Ortak bellek kavramı; popüler bellek, kamu belleği, toplumsal bellek ve kolektif bellek olarak değişik isimlerle toplumdaki bireylerin kişisel düzeylerinin ötesinde bir bellek olarak kabul edilmektedir. Bireylerin bellekleri, içinde yaşadıkları toplumun belleğiyle yakından ilişkilidir. Toplumsal bellek aslında kültürel bir birikimdir.

Bellek; insan zihniyle toplumun birlikte nasıl etkileşime girdiği ve bu etkileşimin toplumsal düzenlemelerle nasıl şekillendiğiyle yakından ilgilidir. Halbwachs, bellek edinme süreçlerinin toplum aracıyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Toplumlar birlikte anımsar, öğrenir ve anımsadıklarını nasıl ve ne şekilde değerlendireceğine karar verirler.<sup>50</sup> Bireyler, içinde yaşadıkları toplumun onlara biçtiklerinin dışında, tutarlı ve durağan olmayan bir yöntemle hatırlamalarının mümkün olmadığını iddia etmektedir. Anımsadıklarımız bireysel ve bağımsız mı, yoksa ailemizin bize verdiği ipuçları ve telkinlerin bir sonucu mu olduğunu söylemek oldukça güçtür.

Nietzsche'ye göre bellek geçmişe dair toplumsal izler taşımaktadır ve "belleğin sınırlarla, beyinle hiçbir bağlantısı yoktur. Bellek tamamen orijinal bir kavramdır. Birey geçmiş bütün nesillerin belleğini beraberinde taşır. Bellek kavramı son derece yetenekli ve eşsiz bir şeydir" (Nietzsche, 1978: 58, Aktaran: Barash, 2007: 20).

Fotoğrafçı, yaşamı yeniden kuran, onu kaydederken ona müdahale eden, yaşama ve toplumsal ilişkilere kendi gözlemlerinden sıyrılarak dışarıdan bakan ve bu anlamda bir anlamda yaşamı yorumlayan ve değerlendiren bir bireyin kurucusudur. Her üretim süreci gibi, fotoğrafik üretim de yalnızca estetik ve ekonomik değil, aynı zamanda ideolojik bir süreçtir. Kamera arkasındaki kişi üretim anında gözünü topluma çevirmek, kendi siyasal-toplumsal varoluş şartlarını değerlendirmek zorunda kalır; bu da bireye siyasal ve ideolojik bilinçlenme ve özgürleşme imkanını sunar.

Belleğimiz zayıf olduğu için pek çok şeyi unutabiliriz ve insanoğlu unutmaya çok yatkın bir varlıktır. Tarihsel ve siyasal hafızamızın da ne yazık ki çok zayıf olduğunu bilmekteyiz. Bir

---

<sup>50</sup> (Halbwachs, [1925] 1992, s. 38)

olayın üzerinden belki bir hafta, belki bir ay belki de üç gün geçmeden unutuyoruz. Bu nedenle fotoğraf hafızayı diri tutmada oldukça önemli bir rol oynar. Çünkü fotoğraf toplum görsel hafızasıdır.

Hafızalara kazınan fotoğraflık görüntüler, bireyin belleğini genişletir ve toplumsal duyarlılıklarını arttır. Toplumların refah seviyesinin yükselmesinde, gelişmesinde, insan hakları kavramının geliştirilmesinde, demokrasi kültürünün oluşmasına ve özümsemesine ve hatta savaş karşıtı düşüncelerin gelişmesinde bu fotoğraflar; pek çok önemli ve büyük kurumun, politikacıların, siyasi partilerin, sivil toplum örgütlerinin kısacası çok sayıda mekanizmanın işlevinden çok daha büyük bir işlevi yerine getirir.<sup>51</sup>

1950'lerden sonra başlayan ölüm bunalımıyla tarihsel bir ilişkisi olmalıdır. Fotoğrafın bulunuşunun toplumsal ve ekonomik anlamdaki yerini sürekli değiştirmek yerine, ölüm ve yeni görüntünün bilimsel yerini sorgulamak gerekir. Çünkü ölüm, toplum içinde yer almaktadır. Geleneğin gerilemesi ile çağdaş olan fotoğraf, modern toplumumuzda simgesel olmayan bir ölümün zorla girişine, din ve gelenek dışında gerçek anlamıyla ölüme ani bir dalışa karşılık gelebilir.

Barthes, “En çok sevdiğim insanın ölümü ve onun derinlerine inip dönüştüremeden bakıp durduğum fotoğrafı hakkında söyleyecek bir sözümün olmaması çok korkunçtur” der. Sahip olduğu tek düşünce, bu ilk ölümün sonunda kendi ölümünün de yazılı olduğudur. İki ölüm arasında beklemekten başka yapacak bir şey bulunmamaktadır.

Fotoğrafi dönüştürebilmenin tek yolu onu değersiz bir şeye dönüştürmektir; yani ya çekmeceye koymanız ya da çöp kutusuna atmanızdır. Fotoğraf sadece kâğıdın genel yok olma kaderine sahip değildir. Daha kalıcı yüzeylere yapıştırılsa da hala ölümlüdür. Alışlagelmiş düşüncenin aksine ifade edilen bir görüşte aynı yüzyılın hem tarihi, hem de fotoğrafı icat ettiği belirtilir. Ancak tarih; pozitif formüllerle üretilen bir bellek ve mitsel zamanı bozan salt düşünsel bir söylemdir. Fotoğraf ise kesin, ama geçici bir tanıklıktır.<sup>52</sup>

John Berger, fotoğrafın zamanın bir anını koruduğuna dikkati çeker. “Fotoğrafların bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabileceğini ifade eder. Berger ikisi arasında temel ayrım

<sup>51</sup>A.Beyhan Özdemir Görsel Kültür ve Toplumsal Bellek  
<http://beyhanozdemir.com/gorsel-kultur-ve-toplumsal-bellek/>

<sup>52</sup> Roland Barthes, Camera Lucida, (Çev: Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbes Yayınları, 2000 s. 110-111

hatırlanan imgelerin daima deneyimin kalıntısı olduğunu, fotoğrafın ise koparılmış bir anın görünümünü yalıtmasından kaynaklı olduğunu ileri sürer”.<sup>53</sup>

Aynı noktaya doğru hareket eden tarih ve fotoğrafı düşüncesi, bellek olarak düşünce ile bellemenin teknik boyutu, yani maddi kayıt teknikleri arasında indirgenemez bir bağlantı olduğunu düşündürür. Başka bir ifadeyle Benjamin fotoğrafı, devrim niteliğindeki ilk yeniden üretim aracı olarak anlamlandırmaktadır. Fotoğrafı sadece bir tarih yazımı sorunu ya da bellek kavramının tarihiyle ilgili bir sorun değil, aynı zamanda genel olarak kavramların oluşumunun tarihiyle ilgili bir sorundur. Burada anlaşılması gereken konu, geçmiştekiyle kıyas kabul etmeyen bir hız ve boyutla bugün dünyayla ilişkimizin her alanını etkilemekte olan yapay zeka ve modern arşivleme yöntemleridir. Bu ifade, bu teknolojik yeniden üretim tekniklerini psikik ve içsel belleğimiz denen şeye bağlayanın ne olduğunu yeniden düşünmeye zorlar. Belleğin ve düşüncenin fotoğrafıyla ilişkisini belirleyen şey, bunların yinleme, yeniden üretme, alıntılama ve kaydetme olanaklarına ait olduğunun ne ölçüde söylenebileceği olduğudur.<sup>54</sup> Burada anlatılmak istenen aslında şudur; fotoğrafın insan elinden bağımsız seri üretim çoğaltımıyla oluşturulan bellek ve birikmiş deneyim ön plana çıkmaktadır.

## 2.7 Fotoğraf ve Zaman

Fotoğraf makinesi, tamamen insandan bağımsız bir şekilde görüntü üretebilir hale gelmedikçe, müdahale gerektirmektedir. Bu müdahalelerin en önemlisi, başlangıçta nerede ve ne zaman sorularına cevap aranmasıdır. Fotoğrafın oluşması için fotoğrafçının bu iki soruyu cevaplaması gerekir. Fotoğrafa konu edilen gerçeklik, fotoğrafı çekilen an'dan önce ve sonra değişim içindedir. Bu değişime örnek olarak aynı nehrin fotoğrafının iki kere çekilemeyeceği verilebilir.

Fotoğrafçı nerede, neyi, nasıl ve ne zaman çekeceğine karar verir. Fotoğrafçı doğal olarak fotoğraf makinesine müdahale etmiş olur. Aslında seçim için özgür gibi gözükmesine rağmen fotoğrafçı, fotoğraf makinesinin imkanları dahilinde hareket etmek zorunda kalır. Bu aslında programlı bir özgürlüktür. Bu aşamada fotoğrafçı, kendini fotoğraf endüstrisinin oluşturduğu meta-program içinde konumlandırmış demektir.

<sup>53</sup> John Berger O Ana Adanmış, (Haz: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), İstanbul: Metis Yayınları, 2003 s. 85

<sup>54</sup> Eduardo Cadava Işık Sözcükleri, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 18

Fotoğrafçının başlangıçta vermesi gereken kararlar bulunur. Fotoğrafçı çevresi ile girdiği etkileşim neticesinde, daima algıladığı bu gerçeklik içinden sadece bir kısmını görüntüsüne konu olarak seçer. Bu seçim aşaması bir ressamın gerçekleştirdiği kompozisyon işlemine benzetilebilir.

Fotoğrafçı, bir insanı, nesnelere, hatta aynada kendi fotoğrafını çekebilir. Çekim süreci içinde, fotoğrafçı ve fotoğraf makinesi bir bütün olarak çalışıp görüntüyü birlikte gerçekleştirebilmeleri kaçınılmazdır.

Fotoğrafçı nerede, neyi, nasıl ve ne zaman çekeceğine karar verir. Fotoğrafçı doğal olarak fotoğraf makinesine müdahale etmiş olur. Aslında seçim için özgür gibi gözükmesine rağmen fotoğrafçı, fotoğraf makinesinin imkanları dahilinde hareket etmek zorunda kalır. Bu aslında programlı bir özgürlüktür. Bu aşamada fotoğrafçı, kendini fotoğraf endüstrisinin oluşturduğu meta-program içinde konumlandırmış demektir.

Barthes zaman ve mekân içinde çekilen fotoğrafı şöyle ifade eder: “Fotoğrafın en büyük ve en önemli gücü, gerçekten olmuş olan bir anın taşıyıcısı olmasıdır.<sup>55</sup> Bir fotoğrafta görünen ceviz ağacı gerçekten var olmuştur, onun gölgesinde oturmuş olmanız yaşanmış bir şeydir. Barthes, belirli bir fotoğraf, temsil ettiği şeyden hiç ayırt edilemez. Her zaman temsil ettiğini yanında taşır gibidir fotoğraf görüşünü ortaya koyar. Bu nedenle baktığımızda gördüğümüz aslında hiçbir zaman özdek niteliğinde olan haliyle fotoğraf değildir; öne çıkan imgeyle kurduğumuz, imgenin temsil ettiği şeye uzanan bağıdır. İşte insanı fotoğrafları saklamaya, yırtmaya, öpmeye ve hatta fotoğraflarla konuşmaya yönlendiren de bu özelliğidir. Özdek niteliğiyle karşımızda duran fotoğraftaki imgeye olan sevgimiz ve özlemimiz aslında imgenin gerçek sahibine yöneliktir. Aslında baktığımız fotoğraftaki imge de bize bakmaktadır; o bizi tanır ve doğrular”.

Roland Barthes bir fotoğrafa bakmak demek, o anda fotoğrafın üstünde olanı değil, çekim anını görmeyi amaçlamak olduğunu belirtir. Barthes’in ortaya koyduğu bu tezin son derece önemli olduğunu vurgulamakta fayda vardır. Bu noktada zamansal önceliği hemen belirlenebilen uzam, zamanın yeni bir kategorisidir. Fotoğrafta burada ve eskiden arasında mantık dışı bir bağ oluşur. Bu da gerçekdışı gerçekliği açıklar. Aslında fotoğrafların bize gösterdiği bir bakıma merceğe karşısında böyle bir şey olduğudur.

---

<sup>55</sup>Barthes, Roland. Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler. Çev., Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş, 1996 sf.81 Aktaran; Burcu Mercan, Asla Yazılmamış Olan Şeyi Okumak: Fotoğraf ve Hafıza İlişkisi Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi, Mayıs 2016 s.15

Fotoğraf zaman içinden bir anı dondurur. Konu aldığı zaman aslında yaşanan zaman, yani gerçek zamandır. Fotoğrafçı deklanşöre bastıktan sonra, çekildiği an olan zaman, deklanşöre basılınca çekildiği zamana dönüşür ve zaman olgusu fotoğrafın dışında kalır.

Bir olayın ya da bir insanın görünümünü saklayıp muhafaza ettiği için fotoğraf, tarihsellik ile sürekli ilişkili olmuştur. Tarihsellik, fotoğraf için aslında bir zamanlamadır. Çekim konusu ve çekim zamanı iyi belirlenmiş bir fotoğraf, işlevini en güzel şekilde yerine getirir. Fotoğrafın belgesel ve sanat olarak işlevi birlikte değerlendirildiğinde yapılan çalışma, geçmişle bugün, bugünle gelecek arasında bir yapı oluşturmaktadır. Yıl dönümleri, kutsal günler, bir insanın ya da toplumun geçirdiği değişim zamanı gibi belirli zaman dönümlerinde çekilmiş fotoğrafik belgeler, toplumsal ve tarihsel bir belge niteliğini kazanır ve mevcut değerini arttırır<sup>56</sup>.

Fotoğrafçı, zamana karşı olduğunun bilinci içindeyken aynı zamanda da bilinç uyandıran da olmalıdır. Şimdiki zamana farklılık katan, yaşayan ve yaşanan olayların ötesine taşabilen bir yapıda olmak zorundadır. Böyle bir fotoğraf sanatçısının eseri olan fotoğraf, zaman içinde toplumsal ve kültürel yapının birer belgesi haline gelir. Değişen coğrafyaların ve değişen kültürel yapıların fotoğraflarla belgelenmesi fotoğrafçı ve zaman arasındaki ilişkinin gerekliliğidir. Bunun nedeni de nesnelerin doğanın ve zamanın yok edici etkilerine karşı koyamıyor olmalarıdır. Bu yok oluşun durdurulması veya geciktirilmesi, fotoğrafik birer belge olarak kaydedilmesi fotoğraf yoluyla zaman kavramını bize yeniden sunmaktadır.

Fotoğraf, görüntüsü gerçeklik konusunda izleyiciye bir açıklama gerektirmeyecek kadar iyi yalanlar söyleyebilmektedir. Yani fotoğrafik gerçek dolaylı bir gerçektir diyebiliriz. Gerçek dünya ile kişi arasında; aygıt, film teknik gibi değişkenler söz konusudur. Makine de bilimsel-teknik veriler üzerine kurulmuş ve bu verilere göre çalışan kendiliğinden bir ideoloji üretmeyen, tarafsız ve yansız bir aygıttan başka bir şey değildir. Pek tabii makinenin kendiliğinden bir veriyi saptaması mümkün değildir ve saptanan gerçeğin herhangi bir değişime uğraması da muhtemel değildir. Gerçek farklı bir düzleme aktarıldığı anda yeni bir gerçeklik devreye girer. Özellikle üç boyutlu gerçeğin, fotoğrafik yeniden sunumunda iki boyutlu bir düzleme saptanması gibi. Çünkü gerçeklik, zaman ve mekanda aynı anda var olmak zorundadır.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> A. Beyhan Özdemir, Fotoğraf ve Zaman <http://beyhanozdemir.com/fotograf-ve-zaman/> (erişim tarihi:26.05.2018)

<sup>57</sup> İhsan Derman, Fotoğraf ve Gerçeklik, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara,1987 s.34-36

## 2.8 Fotoğraf ve Kent

Kent, yerleşik yaşama geçişle birlikte yüzyıllar boyunca genellikle fiziksel özelliklerine göre tanımlanır. Antik çağda kent anlamında kullanılan “polis” tanımının nüfus büyüklüğüyle bir alakası olmasa da yerleşimin önemli unsurlarından olan sur duvarları, agora, tiyatro v.b. yapıların olması, bir yerleşmenin kent olarak adlandırılabilmesinin değiştirilemez şartlarıdır.

Kent birçok katmanı olan bir olgu ve yapıdır. Bir kent görünen veya görünmeyen çok sayıda katmandan oluşmaktadır. Yapılarıyla, açık alanlarıyla, altyapısıyla görülebilen ve gözükmeyen fiziki çevre öğelerle birlikte, bazen sadece varlığı hissedilebilen ya da algısı kişiden kişiye göre değişen çeşitli, zengin ve birikimli toplumsal ve kültürel katmanları içerebilmektedir. Jeopolitik konumuyla Türkiye ve uzun yıllar birçok imparatorluğu başkentlik yapan İstanbul, tarih boyunca sayısız farklı kültüre ev sahipliği yapmıştır. İşte ülkemizde yukarıda bahsettiğimiz çeşitli, zengin ve birikimli kültür katmanları söz konusudur. Şu bir gerçektir ki; her insan yerleşmesi, her kent geçmişin izlerini belirgin ya da belirsizleşmiş fiziksel izlerde taşır. Bunların büyük bir kısmı fiziksel çevre öğeleri gibi somut olan, nesnel katmanlardır. Belli ölçüde de bazıları mülkiyet gibi soyut ama yine de görünürdür; bazıları ise sadece anlamla ilişkili soyut katmanlardır. Kültür ve alt kültürler anlama dair katmanların öğeleridir; fakat mekânla da ilişkilidirler.

Kentlerde farklı gelenek-görenekler ve yaşam biçimleri, kendileriyle özdeşleşen mekanları ortaya çıkarır veya bu mekanlara kendi kültürlerini yansıtır. Karmaşık olan bu yapılar, değişik kent okumalarının yapılmasına imkan sağlar. Böylelikle kent, bir anlatıya dönüşmeye ve görünen her gerçeklik kendi varlığını aşan anlamların öyküsünü anlatmaya başlar. Barthes kenti ‘söylem’ olarak tanımlamaktadır. Barthes’e göre kent, bütün görünür ve görünmez öğeleriyle bir metin gibi okunabilir ve ancak böyle bir okuma ile sırlarına hakim olunabilir.<sup>58</sup>

Kentin mekânsal şemasını duyuşal coğrafya ile saran beden, mekânda var olan öğelerin ilişkileri üzerinden yeni mekân görüntüleri oluşturur. Beden ve duyuları birbirine bağlayan mimari mekân, bedenden ayrı düşünülemez ve bir bakıma bedenle var olur. Kenti insan anatomisine benzer şekilde okumak her dönemde ilgi çeker. Atardamarlar, toplardamarlar, deri, doku, ten, tedavi, operasyon, kriz vb. bedene ait tecrübeler, kentte zamanla içselleşir. Bu

<sup>58</sup> Mehmet Rıfat Akbulut. “Kent ve Fotoğraf”, Kontrast Dergisi, Sayı 36, Ankara, 2013, s.4

içselleşmeyi şöyle bir örnekle açıklamak mümkündür: Kentte kirli sularının yol açtığı hastalıklardan, trafik sorunlarının neden olduğu stresten, hava kirliliğinin kansere neden olmasından her zaman şikâyet etmekteyiz. Fakat kenti; canlı, yorgun, dinlenen, harekete geçen yani sürekli çalışan organlarla dolu bir bedene benzetebiliriz. Kentler de terler, hıçkırır, ağlar, hastalanır, kan kaybeder ve ölür. Zaman içinde kentin bedene veya bedenin kente dönüştüğünü gözlemleriz. Böylece imge dünyamızı zenginleştiren kent ve beden arasındaki metaforlar beden üzerinden kent okumasının ipuçlarını da sağlar. Kent, okunabilmek için bir bakıma kendi kendini yazar. Öyle ki kentte hemen hemen her şey işaret yerine geçer ve her şeyin bir anlamı vardır. Her şey duygu ve ifade taşır.

Bedenin mekânla kurduğu ilişkide iki önemli kavramdan söz edilebilir. Bunlardan biri optik görsellik, diğeri ise dokunsal görselliktir. Bedenin zaman ve mekâna ait, zaman ve mekânla bir olduğu düşünüldüğünde kendi bedenimiz de dâhil çevremizdeki nesnelere, birbirinin ufkunu oluşturarak birbirlerini görünür kılarlar. Böylelikle bedenimizi ve çevrede gördüklerimizi birbirleriyle ilişkilendirebiliriz. Beden, görme eyleminde bir bileşen olur ve düşünce de görmeye eşlik eder. Optik görsellik vasıtasıyla mekânla kurulan ilişkiye ek olarak dokunsal görsellik, eylemleri belirleyen, daha aktif ve mekânın kendisini hareket içine sokan bir potansiyel taşır. Dokunma duyusuna yapılan vurgu, beden deneyiminin, aslında her bir duyunun etkinliği ile oluşturulduğuna yapılan vurgudur. Dokunsal görsellik, öznenin bedensel deneyimini vurguladığı gibi özne ve nesne arasındaki yeni bir ilişki biçiminin tanımlanmasına da aracılık eder. Bilincin dış dünya ile ilişkiye girdiği nokta, varlığın bedeninden başkası değildir. Bilinç, beden ve eylem, birbirlerinin sebebi ve sonucu olarak hep birlikte var olurlar. Bu bağlamda bedensel eylem, mekânı hem tanımlayan hem de tanımlı mekânla gerilim oluşturan eleştirel bir tutum olarak görülebilir.<sup>59</sup>

Kent fotoğrafının temelleri 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında kentsel alanların görüntülenmesiyle atılır. Fotoğraf; kentsel yaşam ve deneyimin çokluğuna, çeşitliliğine ve ayrıca kentsel alanın nasıl algılanacağına dair bilgiler verir. Göz, kenti belli bir mesafede tutarken eş zamanlı olarak yoğun ve apayrı bir uzamda egemen olduğunu hayal eder. Görünüm, kentsel görüntünün bütünlüğünü ortaya koyar ve kritik bir şekilde izleyicinin gözünü o bütünlüğün merkezi haline getirir. Fotoğraf makinesinin kentin üzerindeki yüksekliği, fotoğrafçının kentsel görünümü görüntülemek için aradığı temel eksenlerden birini oluşturur.

<sup>59</sup> Zülküf Kara. "Kentli Beden" İdeal Kent Dergisi Sayı 9, Ankara, 2013, s.12

Kent sembolleriyle öne çıkar, fotoğraf makinesi bunların peşine düşer. Sokak seviyesi hem kentin karmaşası ve koşuşturmasıyla yakın ilişki kurar hem de çeşitliliğini, farklılığını gösterir. Sokaklar fotoğrafçının bakış açısı bakımından farklı bir mekan duygusu barındırır. Kentte yaya olmak, kentsel görüntüyle ilişkiye girmektir ve flâneur modern kentte kendine özgü bir figür oluşuyla haklı olarak yüceltilir. Walter Benjamin'in flâneur imgesi, modern çağdaki kentin içerisinde, kalabalığa rağmen, varlığını koruyan bir karakterdir. En belirleyici özelliği gözlem yapması olan flâneur, sadece kentte gezinen bir gezgin değildir, aynı zamanda düşünceleriyle üretken bir biçimde çevresiyle ilişki kurmaktadır.<sup>60</sup>

Fotoğraf makinesi iki kutup arasında gezinir. Bunlar yatay ve dikey kutuplardır. Kamusal, kişisel, detay, genel, tarihi ve modern kalıcı, geçici. Hepsi birlikte hem deneyim hem fenomen olarak kentin zorlayıcı karmaşıklığına ve gizemli niteliğine eklenir. Bütün bunların neticesinde kentsel fotoğrafçı daima bu soruyu sorar: "Kent ne demektir ve nasıl tasvir edilebilir?"

## 2.9 Fotoğraf ve Mimarlık

1826 yılında çekilen ve günümüze kadar ulaşmış olan en eski fotoğraf olan Nicéphore Niépce'in odasının penceresinden çektiği görüntüdür. Evleri ve çatılarını yer aldığı fotoğraf, aynı zamanda ilk mimari fotoğraf olarak da kabul edilir. Görüntünün sekiz saatte kaydedildiği bilinir, dolayısıyla uzun pozlama yapılır. Bu nedenle de konu seçeneğinin sınırlı olduğunu söyleyebiliriz. Niépce'in fotoğrafı bulmasıyla birlikte, Jacques M. Daguerre saatlerce süren fotoğraflama süresini yaklaşık on dakikaya düşürür, böylelikle fotoğraf karesine insanların da girebilmesine olanak sağlanır. Daguerre'in 1838'de Paris'in en yoğun sokaklarından birinde, bir pencereden kaydettiği görüntü, içinde insan bulunan ilk mimari fotoğraf olarak kabul edilir. Yaklaşık On beş dakika gibi bir poz süresinde elde edilen bu görüntüde, işini yapmakta olan ayakkabı boyacısı ile müşterisi ve etrafından akıp giden kalabalıklar, binalar, cadde ve sakin durduğu gözlemlenebilen iki adamın silueti yer alır.

Fotoğrafın iki ayrı teknik olarak, Fransa ve İngiltere'de ortaya çıktığı ve halka duyurulduğu 1839 yılıyla 1850'lerin başları arasındaki süreyi, daha keskin görüntülerin elde edilmeye ve poz süresinin kısaltılmaya çalışıldığı, fotoğrafın sunduğu görsel imkanların anlaşıldığı ve pazar potansiyelinin araştırıldığı bir olgunlaşma süreci olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır. O dönemlerde mimari yapılar fotoğrafın başlıca konusu olarak karşımıza çıkar.

<sup>60</sup>Graham Clarke, Fotoğraf, İstanbul: Hayalperest Yayınları, s.89

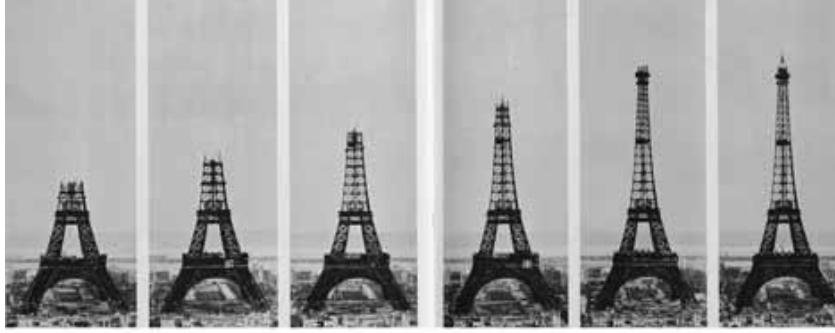
Çok kısa bir sürede mimari fotoğraf üretimi amatör ve keyfi bir hobi olmaktan çıkar; mimarların, devletlerin ve yerel yönetimlerin fotoğrafçılara iş vermeleriyle birlikte profesyonel bir uğraş hatta meslek haline gelir.

Fotoğrafın iki ayrı teknik olarak, Fransa ve İngiltere’de ortaya çıktığı ve halka duyurulduğu 1839 yılıyla 1850’lerin başları arasındaki süreyi, daha keskin görüntülerin elde edilmeye ve poz süresinin kısaltılmaya çalışıldığı, fotoğrafın sunduğu görsel imkanların anlaşıldığı ve pazar potansiyelinin araştırıldığı bir olgunlaşma süreci olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır. O dönemlerde mimari yapılar fotoğrafın başlıca konusu olarak karşımıza çıkar. Çok kısa bir sürede mimari fotoğraf üretimi amatör ve keyfi bir hobi olmaktan çıkar; mimarların, devletlerin ve yerel yönetimlerin fotoğrafçılara iş vermeleriyle birlikte profesyonel bir uğraş hatta meslek haline gelir.

19. yüzyılın ortaları, geleneksel kültürel mirasını yaşatmak için yönündeki çalışmalarla ortaya konulur. Sanayi ile birlikte şehirleşme artar, dolayısıyla insanların yaşam şekilleri değişir. Gelişen turizm endüstrisi ile birlikte seyahatlerin atması kültür miraslarına ve özellikle de mimariye ilgiyi arttırır. İşte bu noktada fotoğraf, geçmiş ile gelecek arasında köprü görevi görerek iletişimi sağlamaya yönelik bir araç olarak düşünülür, resim, gravür ve benzeri yöntemlere alternatif, sıradışı bir yöntem olarak, belgelemeye yönelik fonksiyonu yoğun bir biçimde kullanılır. 1850’leri, kilise, katedral, saray, anıt, kalenin romantik bir üslupla ele alınarak fotoğraflandığı yıllar olarak tanımlayabiliriz. Amatör veya profesyonel fotoğrafçı bir yandan fotoğrafına konu edindiği mimari göstergelerle dönemine tanıklık etme görevini yerine getirirken, aynı zamanda da korumacılık ve yeniden yaşatma ruhunu ortaya koyar<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Çetin Ergand, Kontrast dergisi sayı 29 Haziran 2012 Mimari Fotoğraf s. 15-16 Ankara



**Fotoğraf 11** Louis-Émile Durandelle, *Paris*, 1887-1889

**Fotoğraf 12** Philip Henry Delamotte, *Crystal Palace Centre*, London, 1854

19. yüzyılda mimari pratiklere tarihsel bir yaklaşım söz konusudur. Tarihi stillere benzer binalar tasarlanmakta ve dönemin popüler teorik tartışmaları, mimarların stil tercihlerini yoğun bir şekilde etkilemektedir. Mimari fotoğraflar, aslında mimarların ihtiyaç duydukları şeyi yani çeşitli, detaylı ve güvenilir mimari temsilleri sunar. Dolayısıyla, mimarlar da kendi fotoğraf arşivlerini oluşturmaya başlar. 1857 yılında Londra'da kurulan Mimari Fotoğraf Derneği, gezgin fotoğrafçılardan mimari fotoğraf satın alarak belli bir ücret karşılığında üyelerine postalamaktadır. Mimari fotoğraflar sayesinde belki uzun yıllar sonra belki de hiç görülemeyecek mimari yapılar, bütün detaylarıyla mimarların önüne gelir. Bu fotoğraflar, yeni tasarımlar için ayrıca ilham kaynağı da olur.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Sibel Acar, Kontrast dergisi sayı 28, Fotoğraflardaki Mimari: Bir Mimari Fotoğraf Neyi Gösterir? Ankara, 2012, s. 20 Ankara

Mimari fotoğraflar belge niteliğinde kabul edilir. Bu nedenle, mimari fotoğrafın neyi nasıl göstereceğine dair kurallar çok nettir. Bu kurallar, fotoğraftan önce var olan mimari temsil geleneğine bağlı olarak ortaya çıkar. Fotoğrafçılar, mevcut çizim ve gravürlerdeki bakış açılarına benzer açılardan cephe ve perspektif görüntülerini kaydetmeye başlar.

1880’li yıllarla birlikte mimari fotoğrafta yeni dönem başlar. Yalnızca hazır negatiflerin yaygınlaşmasının sağladığı üretim kolaylığı değil, yarım-ton baskı tekniğinin kullanılmaya başlanması da mimari fotoğrafçılığı etkiler. Bu teknik; yazı ve fotoğrafın, aynı sayfada tek bir işlemle ve pahalı olmayan bir yöntemle, yüksek kalitede basılabilmektedir. Bu şekilde fotoğraflar, mimarlık dergilerinde de sıklıkla yer bulmaya başlar. Bu sayede, eskiden sadece orijinal baskı olarak izlenebilen fotoğraflar, dergi sayfalarında yayımlanmış olarak çok geniş bir kitlelere ulaşma olağanına erişir.

Mimari fotoğrafların kullanım alanlarının çoğalmasıyla birlikte, mimari fotoğraflardaki yaklaşımlarda da çeşitler artmaya başlar. 19. yüzyılın son çeyreğinde başlayan resimselcilik akımı, mimari fotoğrafı yalnızca bir belge olarak değerlendiren yaklaşıma, bu anlayışla devam eden standartlaşmaya karşı çıkar ve fotoğrafçının öznel ifadesine yer açar.

Resimselcilerin ürettiği fotoğraflar; yumuşak odaklı, ışığın etkisini ve ruh halini öne çıkaran izlenimci fotoğraflardır. Alfred Stiglitz’in, Flatiron Building isimli fotoğrafı bu tarzda üretilmiş bir çalışma olması bakımından önemlidir. Aynı şekilde, Frederic Evans da ışığın yaratıcı bir şekilde kullanılmasını, yapının bütünü yerine yapının hissettirdiğini aktaracak parçaların fotoğraflanmasını savunur. 1910’larda, Alvin Langdon Coburn gibi bazı fotoğrafçılar, mimari fotoğrafta form ve geometrinin vurgulanması üzerine kafa yorar. Coburn’un, iğne deliğinin yarattığı geniş açıyla, yüksek bir noktadan aşağı doğru bakışla çektiği fotoğraflardaki kübik estetik, on yıl içinde ortaya çıkacak olan yeni fotoğraf akımını haber verir nitelikte olduğunu söylenebilir. (Elwall 2004, 91-93 aktaran)<sup>63</sup>

Fotoğrafın sunduğu çok sayıda bakış açısı, çok basit bir mimari nesneyi bile etkileyip dramatize etme gücüne sahiptir ve bu durumda fotoğrafçı ön plana çıkar. Şöyle ki artık fotoğrafçı mimari form üzerinden, kendi öznel ve özgün yorumunu da yansıtmaktadır. Bu bakımdan fotoğraf, bir sanat objesi olarak da görülür. Diğer yandan, fotoğrafın gerçeği direkt yansıtan bir ayna olmadığı, fotoğrafçının kişisel tercihleriyle kurgulanmış veya yapılmış olduğu görüşü veya eleştirisi, mimari fotoğrafların belge niteliğini tartışmaya açar ki bu son derece

<sup>63</sup> Sibel Acar. “Intersections: Architecture and Photography in Victorian Britain”, Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, Ankara, 2009.

haklı bir konudur. Birçok sektörü ve ülkeyi etkileyen Dünya Savaşı kaçınılmaz bir şekilde mimari fotoğrafı da etkiler. Savaş sırasında bombalanarak tahrip edilme potansiyeli olan önemli yapılar fotoğrafla kayıt altına alınırken, mimari fotoğraflar ayrıca propaganda aracı olarak da kullanılır.<sup>64</sup>

Fotoğrafın belgeleme aracı ve doküman olma özelliği mimarlık için mimar ürünlerinin kaydedilmesi açısından da önem taşır. Geçmişte var olan fakat günümüzde tahrip olmuş ya da tamamen yıkılmış yapılar, fotoğrafları sayesinde şimdiye kadar ulaşmaktadır. Modern toplumların uzak olanı yakına getirme isteğiyle bağlantılı olarak fotoğraf, kitleler için önemli bir iletişim aracı haline dönüşür. Bu bağlamda mimarlık için fotoğraf, geçmişte yer almış ve artık tecrübe edilmesi imkansız olan yapıların hem izleyen tarafından deneyimlenebilmesi hem de yapının sahip olduğu mimari bilgisinin aktarımında olmazsa olmaz bir araç haline gelir. Yapılar zaman içerisinde değişime uğrar, özgün formlarını kaybeder veya tamamen yıkılırlar; fakat fotoğraf sayesinde belgelenerek tarihteki varlıklarını sonsuza dek korurlar.

İçinde bulunulan kültür ve dönem çerçevesinde şekillenen mimarlığın belgelenerek arşivlenmesi fotoğraf ile gerçeğe en yakın şekilde gerçekleşmektedir. Mimarlığın temsilinde kullanılan çizim ve maketlerin zaman içinde yok olma olasılıkları yüksektir. Bununla birlikte fotoğraf, çizim ve maket gibi tekniklere göre çok daha kalıcıdır. Fotoğraf aynı zamanda ürün ve inşa edilen hakkında en gerçekçi temsil aracıdır. Yapı fotoğrafları, yapıların taşıdığı mimari bilgiyi ve yapıların inşa edildikleri dönemlerin kimliğini, kültürünü izleyene aktarırlar ve yapılar bu şekilde yeniden üretilmiş olurlar.

Mimari fotoğrafın geçmişine örneklerine baktığımızda, bir mimari fotoğrafın yalnızca fotoğrafçısı tarafından şekillendirilmediği, üretim ve tüketim sürecine dahil olan işveren, editör, sanat yönetmeni, kuratör ve izleyicilerin tercih ve taleplerinin de etkili olduğunu görmekteyiz. Bu etkenlerle birlikte toplumsal olaylar, akımlar, ekonomi ve politika da bu tercih ve istekleri etkilemektedir.

---

<sup>64</sup> Kontrast dergisi sayı 28, Fotoğraflardaki Mimari: Bir Mimari Fotoğraf Neyi Gösterir? Ankara,2012,s. 20  
Ankara

## 2.10 Fotoğraf ve Okuma

Fotoğraf, görsel sanat formundan birisidir ve çok sayıda hatta sınırsız anlatı biçimini içinde barındırır. Fotoğraf, görsel iletişim araçları arasında önemli bir yerde bulunur ve iki boyutlu dünyasında imgeler vasıtasıyla insanlara daima iletiler aktarır. Görüntülerin anlamları veya görseller hafızamızda yer almasa bile fotoğraf alıcısıyla iletişim kurar. Fotoğrafi çekici kılan ise, hafızamızın saklayamadığı o anı yakalıyor olmasıdır. Roland Barthes'a göre fotoğraf, resim, çizgi-roman, sinema, televizyon ve gazete haberi, karikatür, masal, insan davranışlarının tamamı anlatı formlarıdır ve bir öykü anlatır.<sup>65</sup>

Anlatı insanlık tarihiyle başlar ve hayatın ta kendisi gibi hep var olur. Kesin olan şu ki anlatısı olmayan bir topluluk bulunmaz ve anlatı; insanoğlunun dünyayı anlamasına, anlamlandırmasını sağlar. Anlatı aslında bir olayın yeniden sunumu olarak da ifade edilebilir. Tüm anlatılar gibi, fotoğraf da gerçek değildir, hatta gerçeğin bir kopyası hiç değildir. Fotoğraf, bir anlamda imgeleri, aracı kullananın gözünden yorumlayarak yeniden sunar. Fotoğraf, akıp giden zaman içinde imgelere göre daha kalıcıdır ve bu durum fotoğrafı güçlü hale getirir.<sup>66</sup>

Tarihte ilk fotoğrafı gören (Niepce'in dışında) ilk insan fotoğrafı resim olarak yorumlamış olmalıdır. Bir fotoğrafa baktığımız zaman, fotoğraftan beklenti içine gireriz ve bu beklentiler neticesinde varsayımlarda bulunuruz. Aslında bu oldukça karmaşık bir durumdur. Fotoğrafa bakmaktan çok, fotoğrafı bir metin olarak okumak gerekir. Bu okuma okuyucu ve görüntü arasında çok sayıda belirsiz ve tartışmalara açık, çelişkili anlamlar içerir. Fotoğrafın bir yazı gibi kendi içinde karmaşık ve zengin olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Bir fotoğrafı okurken, gördüğümüzün ötesinde fotoğrafın aldatici gücüyle karşı karşıya kalınabilir. Bu bakımdan üzerinde durulması gereken iki önemli durum bulunmaktadır. İlk olarak, fotoğrafın bir fotoğrafçının ortaya koyduğu bir ürün olduğu gerçeğini dikkate almamız gerekir. Fotoğrafçı; politik, estetik ve ideolojik yaklaşımlarını fotoğrafa bilerek veya bilmeyerek yansıtır. Fotoğrafçının, gördüklerini içinde yetiştiği toplumun kültüründen bağımsız bir şekilde yansıtmakta güçlük çeker. İkinci durum ise fotoğraf, üç boyutlu dünyayı şekillendirmemize ve anlamamıza katkı sağlar. Bu şekilde geniş bir yelpazede hem estetik hem kültürel hem de toplumsal anlamda bir dizi tarihle ilişki kurar.

---

<sup>65</sup> Roland Barthes Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, Çev.: Mehmet-Sema Rifat, İstanbul: Gerçek Yayınevi.1988, s. 7

Görüntüye dair okumayı yaparken düzanlamsal (değişmez) ve yananlamsal olarak fotoğrafik çerçeve içerisinde değişik öğelerin kişiden kişiye göre değişen anlamları içinde önemli bir ayırım yapılması gerekir. Düzanlamsal yani değişmez olarak baktığımız şey, herkes tarafından aynı görülen yani yalın bir şekilde tanımlanmasıdır. Düzanlamsal şeylere; bir tebessümü, bir masayı, bir caddeyi, bir insanı örnek olarak verebiliriz. Yananlamsal durum ise fotoğrafik mesajın üzerine insanlar tarafından ikinci bir anlamın yüklemesidir.

Barthes fotoğrafın okunmasını iki kavramla ele alır; *studium* ve *punctum*<sup>67</sup>. Bu iki kavram ile “Fotoğraf nedir? Fotoğrafi nasıl okuruz?” sorularına cevap bulabildiğimiz gibi birçok kişi tarafından beğenilen ve iyi fotoğraf olarak kabul gören fotoğrafların bazı insanlar üzerinde neden etki bırakmadığına ve bununla birlikte çok sayıda kişinin dikkatini çekmeyen kötü fotoğraf olarak kabul edilen bazı fotoğrafların bazı insanlar üzerinde olağanüstü etkiler bırakma sebeplerini öğrenmemize yardım eder. Fotoğrafik görüntü içerisinde bizi etkileyen gördüğümüz şey aslında o değildir. Barthes’a göre, fotoğraf gerçeğin temsilidir, fakat gerçek yoktur. Barthes'in bu tezi ilk bakışta belki anlamsız gelebilir. Barthes'e göre fotoğrafı çekilen nesnelere, kişiler, eşyalar karşımızda durur ve fotoğraf bize onların, o anki durumlarını ve ölümlerini gösterir. Barthes, genel anlamda bir fotoğrafta bulunması gereken nitelikleri ve fotoğrafın mesaj verip vermesi gerektiğini, özelde de verdiği mesajları sorgular. Barthes, “Ne pahasına olursa olsun fotoğrafın kendi içinde ne olduğunu, görüntüler topluluğunda hangi temel özelliklere ayrıldığını öğrenmek istiyordum” der.<sup>68</sup> Çoğul okumalar içerisinde varlığı sorgular. Fotoğraf makinesinin objektifi karşısında duran birinin varlığıyla, fotoğrafçının deklanşöre basmasıyla birlikte bir mecaz yaratılır. Bu an fotoğrafa müdahale edilemez, fotoğrafa ekleme ve çıkarma kesinlikle yapılamaz.

Barthes, objektife bakan kişinin bulunduğu konumu iki açı oluşturarak ele alır. *Punctum*'u beklenilmeden gelen olarak açıklayabiliriz. *Studium* ise sürdürülebilirliği bozandır. Yani, uzun uğraşlar sonucunda hazırlanan masanın üzerindeki örtüyü çekendir. *Punctum*, aslında benliğimizin merkezinden çıkan bir sestir. *Studium'un* ise tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın geniş alanıdır. *studium'un* her fotoğrafın ortak kaderi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bazı fotoğraflar bu kaderin dışında kalır. Bu kaderin dışında kalanları Mitchell, *resminarzus*u diye adlandırır. Barthes’a göre *studium'un* sınırları

<sup>67</sup> Roland Barthes. (1992), (6.baskı 2014) Camera Lucida, (Çev: Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbes Yayınları s.37-39

<sup>68</sup> Roland Barthes a.g.e. s.39-42

içinde kalan birçok fotoğraf, coşkudan uzaktayken, Mitchell ise resmin ölü bedeninde yatan ve bakışla doyurulmayı bekleyen arzudan bahseder.<sup>69</sup>

Mitchell'in fotoğraf veya resmin, üstüne yazılan bir yazının da yardımıyla, arzu sözcüklerini duymaya yönelik çağrısı ve eğilimi, Barthes'ın *punctum*'un yer almadığı fotoğrafların, fotoğrafçının anlatmaya değer bulduklarının bir resmi niteliğinde olduğu yönündeki değerlendirmesiyle çakışır. Bu noktada, *punctum* içermeyen herhangi bir fotoğrafta meydana gelen bakış bir uzlaşma, bir ortaklıktır, bir "olumsama"dır.



**Fotoğraf 13** William Klein: Bahar Bayramı, Moskova, 1959

*"Fotoğrafçı bana Rusların nasıl giyindiğini öğretiyor: bir çocuğun kocaman kumaş şapkasını, bir başkasının boyun bağını, yaşı bir kadının başındaki örtüyü, bir gencin saç kesimini fark edebiliyorum ..."* Barthes,<sup>70</sup>

Fotoğraflar bazen kendilerine bir maske seçerler ve fotoğrafın temsil noktasında yetersiz olduğunu düşünenlerle de bulunur. Bu düşünceye göre ifade, anlatım ve anlam çatışır. Bu çatışmadan geriye kalan ise yaralı bir yüz yani fotoğrafın maskesidir. Bu andan itibaren çatışmaya giren fotoğrafın adeta sözcüklerini duyarız. Fotoğraf artık konuşmaya başlar. Bunun sonucunda Barthes'ın *tekil fotoğraf* olarak adlandırdığı sıfat ortaya çıkar. *Stadium* içinden ayırışan ve Barthes'ın bedeninde/bakışında bir patlama meydana getirmedeği için bu gruba giren fotoğraf, "gerçekliği ikileştirmeden, kararsız bırakmadan vurguyla dönüştürürse tekil olur.

<sup>69</sup> Roland Barthes a.g.e. s.43

<sup>70</sup> Roland Barthes a.g.e. s.44

Barthes *punctum*un alanına girmesine izin vermediği bu fotoğraf grubuna örnek olarak basın fotoğraflarını gösterir. Basın fotoğrafları genellikle tekildir.<sup>71</sup>

*Studium* ile *punctum* arasında birlikte bulunma sorunu bulunur. Wessing, Nikaragualı askerleri fotoğraflarken arkadan rahibeler askerlerin arkasından geçer. Gerçeklik bakış açısından bakıldığında bu durum rastlantısallık ayrıntının varlığını açıklar. Latin Amerika ülkelerinde kurulan kiliselerde hemşire olarak dolaşmalarına izin verilen rahibeler, tesadüfen ve karşılıksız bir şekilde fotoğrafta yer alır. *Punctum*, genellikle ayrıntıdır, yani bir nesne parçasıdır.



**Fotoğraf 14** James Van der Zee, Amerika 1926

---

<sup>71</sup> Roland Barthes a.g.e. s.57

Barthes, James Van der Zee'nin 1926'da zenci bir Amerikan ailesinin çektiği fotoğraflı şöyle yorumlamaktadır:

*“Fotoğrafın konuştuğunu söylemek yanlış olmaz. Bu fotoğraf; saygınlığı, aile yaşamını, konformizmi, bayramlık giysileri, beyaz adamın niteliklerini kazanmak için girişilen sosyal ilerleme çabasını anlatmaktadır. Gözlük ilgimi çekiyor, ama beni delmiyor. Garip ama beni delen şey, ellerini bir okul çocuğu gibi arkasında kavuşturmuş olan kız kardeşin (ya da kızın) bağladığı kemer, ve hepsinden öte, O'nun bağcıklı ayakkabılarıdır (bu eski moda bana niçin bu kadar dokunuyor? Demek istediğim: beni hangi zamana gönderiyor?). Özellikle bu punctum içimde büyük bir sempati, neredeyse bir tür şefkat duygusu uyandırıyor. Oysa punctum ahlak ya da güzel tat aramaz: punctum uygunsuz da olabilir: William Klein, New York'ta Küçük İtalya'nın çocuklarını fotoğraflamış (1954): hepsi çok dokunaklı, eğlenceli, ama benim inatla gördüğüm şey, bir çocuğun bozuk dişleri. Kertesz 1926' da genç Tzara'nın portresini çekmiş (monoklü ile); ancak bir bakıma punctumun armağanı, bağış olan o ek bakışla Tzara'mın kapı pervazına yaslanmış elini fark ediyorum: tırnakları pek de temiz olmayan koskoca bir el.”<sup>72</sup>*

Bir fotoğrafı, gerçek bir dünyanın yansıması olarak değil, o dünyanın yorumu olarak görüp kendi tanımları içerisinde okumak gerekir. Fotoğraf pratiği farklı açılardan stratejilerini ve dili görünmez kıldığı için, fotoğrafa bir yansıma, basit bir ayna olarak bakmaya yatkınız; ancak öte yandan çoğu fotoğraf, bizi ikna etmeye çalışır. Yirminci yüzyılda kuşkusuz birçok kişi, anlamlandırılan tanımlarla kalmamış aynı zamanda fotoğrafın kendi kodlarını ve örneklerini de sorgulamışlardır.

---

<sup>72</sup> Roland Barthes. (1992), (6.baskı 2014) Camera Lucida, (Çev: Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkkırkbes Yayınları s.59

### 3. FOTOĞRAFLARDA MARDİN'İN TEMSİLİ

#### 3.1 Mardin'in Tarihi

7 bin yıllık geçmişiyle kadim medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan Mardin, Anadolu'yu Suriye'ye bağlayan Yukarı Mezopotamya'nın en eski şehirlerinden birisidir. Başta Hurriler olmak üzere Sümerlerin, Hititlerin, Asurluların, Medlerin, Perslerin, Roma'nın, Bizans'ın, Selçukluların, Artukluların, Osmanlıların hüküm sürdüğü bu topraklarda şehrin adının kullanımı ve kaynağıyla ilgili çeşitli öneriler bulunur. Mardin isminin Süryanice olduğu, Doğu Roma (Bizans) döneminde Mardin adının Maride ve Mardia olduğu, Ermenilerin Mardin'e Merdin dediği, Arap topluluklarında da Maridin olarak kullanıldığı bilinir. Osmanlı kaynaklarında da şehrin adı Mardin olarak geçer.<sup>73</sup>

Mardin, bölgedeki diğer şehirlerle birlikte 640 yılında Halife Hz. Ömer döneminde Arap-İslam egemenliğine girer ve bölge, kıtalara yayılan Arap-İslam devletleri dönemini yaşamaya başlar. Mardin'de yapı faaliyetlerine Artuklular döneminde yoğun bir şekilde başlanır. En parlak dönemini yaşayan Mardin'de, saraylar, camiler, medreseler, hamamlar, zaviyeler, türbeler gibi yapılar inşa edilerek şehre kimlik kazandırılır. Anadolu mimarisinde örnek olan bu yapıların inşasına Osmanlı İmparatorluğu döneminde de devam edilir.

Eski Mardin şehrinin mimarisinin sembol noktalarından birisi de kale ve şehri kuşatan surlardır. Mardin'deki ilk yerleşimin içinde yer alan kale, doğuda 1200 metre, batıda 1180 metre yüksekliğe sahip tepenin üzerinde yer alır. Kentin mimarisinin en belirleyici öğelerinden birisi de sokaklarıdır. Sokak boyutları, dönemin ulaşım araçları olan at, eşek ve deve gibi hayvanların geçebileceği ölçülerde yapılır.

Mardin'de Yahudilik, Hıristiyanlık, İslamiyet, Şemsilik ve Ezidilik gibi çeşitli dinsel inanışların yanı sıra; Süryani, Arap, Türk, Kürt ve Ermeni gibi farklı etnik kökene sahip insanlar bir arada yaşar. Bu durum; zengin mimari yapılarıyla birlikte Mardin'in korunması gereken bir kültürel miras haline gelmesine de önemli katkı sağlar.

---

<sup>73</sup> Füsun Alioğlu. Mardin Şehir Dokusu Evler, İstanbul: Tarih Vakfı,1988

### 3.2 Mardin Üzerine Araştırma Tarihçesi

MÖ. 4500'den başlayarak birçok medeniyetin yaşadığı Mardin, bugün olduğu gibi geçmiş yıllarda da ilgi görmüştür. “Mardin ile ilgili görseller ilk olarak ne zaman ve nerede kullanıldı” sorusu cevaplanması gereken en önemli sorulardan bir tanesidir. Ortaçağ’da batılı seyyahların Mardin’i ziyaret ettiği bilinmektedir. Mardin’e dair yazılı kaynaklardan bilinen ve günümüze ulaşan XII. yüzyılda Ortadoğu’yu gezen Benjamin (1165-1173) ve Betaca (1170-1187) adlı Yahudilere ait seyahatnamelerdir. Bu seyahatnamelerde Mardin’e dair önemli bilgiler yer alır; ancak görsel anlamda Mardin ile ilgili bilinen en eski gravür Fransız seyyah La Boullaye Le-Gouz’un yayınlamış olduğu gravürdür.<sup>74</sup>

La Boullaye Le-Gouz, başta Avrupa olmak üzere Ortadoğu’da çok sayıda ülkeyi gezdiği bilinir. La Boullaye Le-Gouz, Paris’ten başlayarak İtalya’nın Floransa ve Roma şehirlerini gezer, oradan Konstantinapol (İstanbul), Amasya, Erzurum hattıyla Ermenistan’a ulaşır ve sonrasında İran’a, oradan da Hindistan’a gider. Hindistan yolculuğundan sonra Ortadoğu’ya geçen Le-Gouz, Kuzey Irak’ı gezdikten sonra Ninova’dan Mardin’e geçer, Mardin’den sonra Diyarbakır’a oradan da Suriye ile birlikte Mısır’a geçer. Le-Gouz Mardin şehrini sultanın Asya Kıtasındaki en güçlü yeri olarak tanımlar. Mardin’in daha çok bir dağın tepesine ve bir kayanın üzerine inşa edilmiş olduğunu belirtir. La Boullaye Le-Gouz, Timur Dönemi Mardin’i hakkında şunları dile getirir:

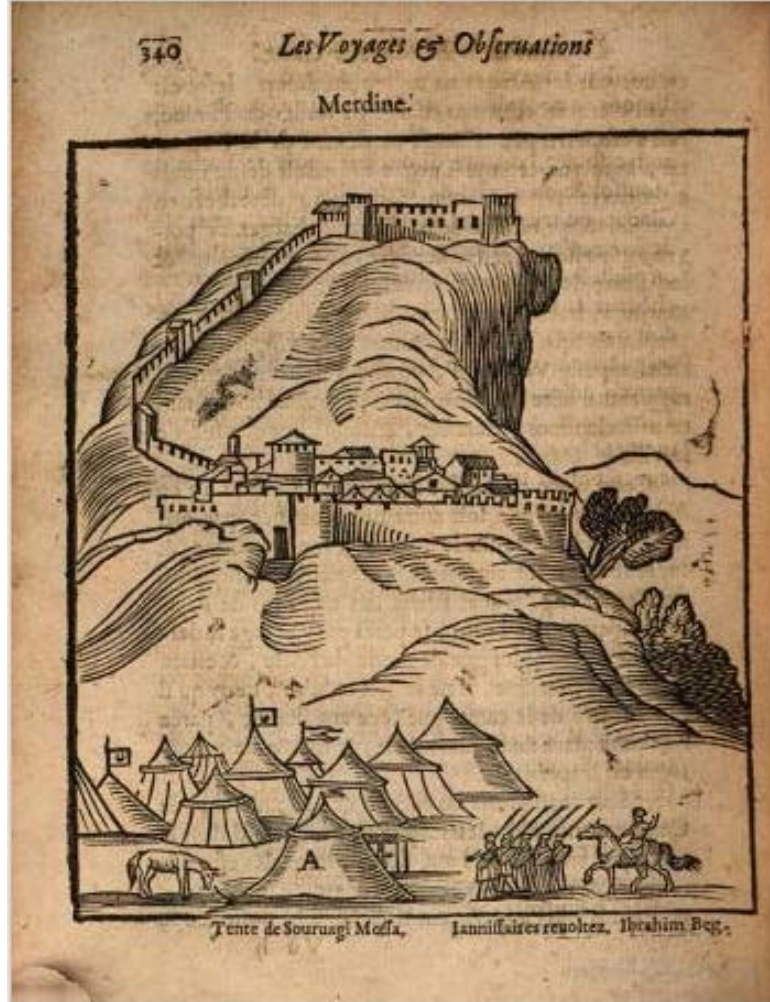
*“...eskiden fetihleri sırasında Timurlenk (ki Türklerin İmparatoru Beyazıt’ın zaferlerini Kışkandı), kızgınlığına yenilip Asya’nın büyük bir bölümünü yağmaladı ve Mardin’e ulaştığında, her ne kadar yedi yıl boyunca bütün alanın efendisi olsa da onu ele geçiremedi. Çünkü bu yerin altı oyulamaz ve gıdaya sahip olduğundan alınamaz.”*

Mardin’in günümüze kadar ulaşan en eski tasviri 1657 yılında Paris’te basılan La Boullaye Le-Gouz’un *Les Voyages et Observations Du Sieurs De La* adlı eserinde yer alan gravürdür (**Fotoğraf 15**).

---

<sup>74</sup> Nasıroğlu, 2010, 44.

Gravürde Mardin'in sadece kaleden ibaret olduğu tasvir edilmektedir. Şehir henüz kalenin eteklerine inmemiştir. Kalenin eteklerinde askeri birliklerin varlığı dikkat çekmektedir. Askeri çadırın başında Mardin'in idarecisi olarak İbrahim Ağa tasvir edilmiştir.



**Fotoğraf 15** La Boullaye Le-Gouz'un 1657 yılında çizdiği Mardin gravürü

Mardin ile ilgili çizilen ve günümüze ulaşan bir diğer gravür de 1680 yılında Olfert Dapper'in yazmış olduğu "Beschryving van Asie" adlı kitapta geçer. Doktor Olfert Dapper Çin, Asya, Afrika, Amerika, Amsterdam ve Doğu Akdeniz adaları hakkında tarih ve coğrafya incelemeleri yayınlar. Dapper, başka kaynaklardan derlediği bilgileri kitaplarında yayınlar ve bu yayınları harita ve gravürlerle süslemektedir; ancak eserde geçen Mardin gravürünün kimin tarafından çizildiği konusunda net bir bilgi bulunmamaktadır. Dapper'in yayınladığı Mardin gravürünün çizimiyle ilgili en net bilgiyi Nejat Göyünç vermektedir. Göyünç, XVI. Yüzyılda Mardin Sancağı kitabında şu ifadelere yer verir:

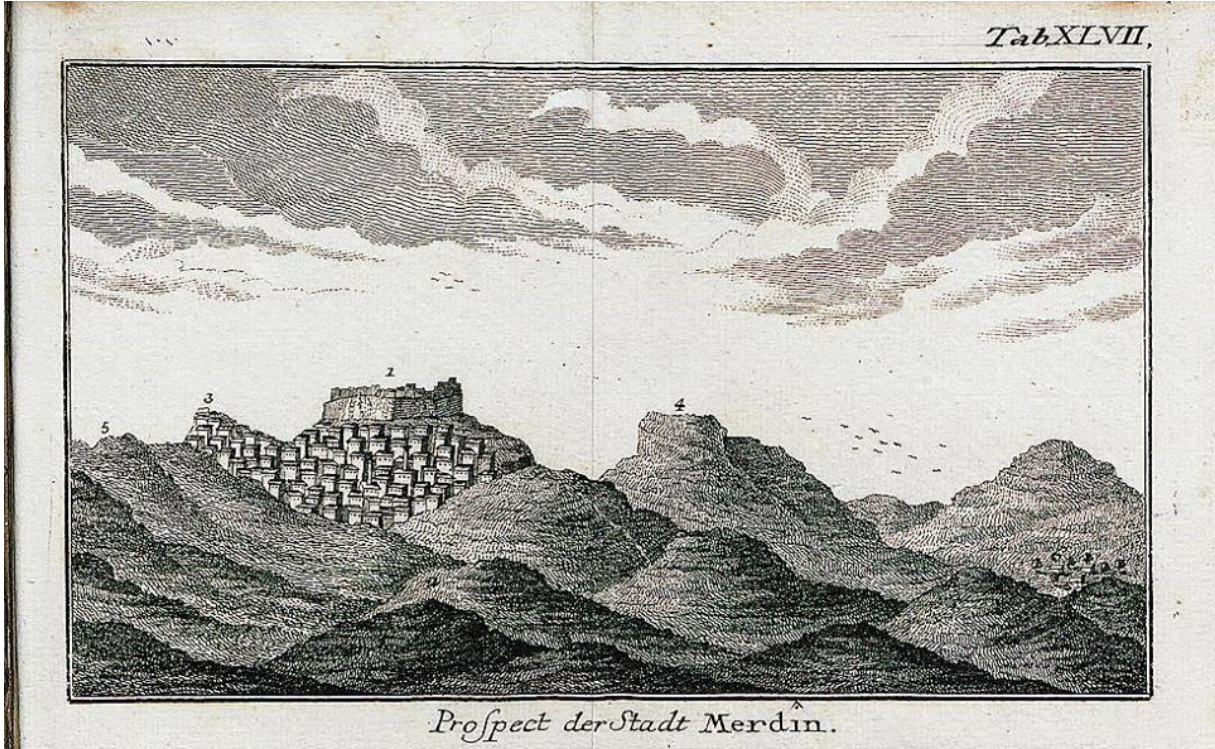
Olfert Dapper *Beschryving Van Asie* adlı kitabına koyduğu, daha sonra pek çok eserlerde, hatta Türkçe kitaplarda bile, kopyaları görülen Mardin'e ait bir gravür (**Fotoğraf 16**), Barbaro'nun ve diğer Venedikli tacirin Mardin tasvirlerine bire bir uymaktadır. Bundan da mevzu-u bahis gravürün bu iki tacirden birisine veya onlarla beraber seyahate katılan diğer bir sanatkâra ait olması ihtimali hatıra gelmektedir

Bu gravürün en önemli özelliği Mardin'in 1680 öncesi yıllarına ait ayrıntılı bir çiziminin olmasıdır. Şehir merkezinin kale içinden ibaret olduğu, kaleyi çevreleyen surların arasındaki yüksek kulelerin varlığı göze çarpmaktadır. Gravürde dikkat çekici bir diğer özellik de Mardin kalesinin gerisinde görülen büyük ihtimalle halk arasında bilinen Arapça ismiyle Kal'it Mara'nın (Kız Kalesi) tüm ihtişamıyla ayakta kalmış görüntüsüdür.



**Fotoğraf 16** Olfert Dapper'in kitabında geçen Mardin gravürü

Mardin ile ilgili bilinen en eski gravürlerden bir tanesi de Carsten Niebuhr'un 1766 yılında çizdiği gravürdür (**Fotoğraf 17**). Bu gravür sayesinde Mardin'in şehir yapısıyla ilgili temel öğeleri görme imkânına kavuşuyoruz.



**Fotoğraf 17** Carsten Niebuhr'un 1766 yılında çizdiği Mardin gravürü

Mardin ile ilgili en ayrıntılı ve zengin görselleri İngiliz seyyah ve yazar James Silk Buckingham'ın 1927 yılında Londra'da yayınlanan "Travels in Mesopotamia" adlı eserinde görmekteyiz. Buckingham 1816-1820 yılları arasında Filistin, Suriye ve Mezopotamya'dan geçerek Hindistan'a kadar deniz aşırı bir yolculuk yapar.

Mardin seyahati öncesinde Halep'e giden Buckingham, oradan Urfa'ya, Urfa'dan da Mardin'e gelir. Buckingham seyahatnamesinde Mardin'i anlatırken şehrin tarihine değinir ve Mardin'in Ortaçağ Dönemi ile ilgili bilgiler verir. Buckingham, aşağıdan bakıldığında Mardin Kalesi'nin mimari anlamda İslami bir çalışma gibi görüldüğüne ve yapay savunma olanaklarından ziyade onun doğal konumuna göre muhteşem olduğuna dikkat çeker. Seyyah, Mardin şehrinin kalenin altında daha çok bu tepenin doğu ve güney kesimlerinde inşa edilmiş ve her iki tarafından aşağı yönde giden bir duvarla çevrili olup aşağıdaki şehrin önünden geçtiğini, kale dahil tüm devrenin iki milden biraz fazla olduğunu ve dayandığı toprağın doğasından ötürü oluşan biçimin düzensiz olduğunu belirtir.

Mardin'in mimarisiyle ilgili bilgi veren Buckingham, kentin evlerinin Roma tiyatrosundaki koltuklar gibi birbirinin üstünde sıralanmış şekilde yerleştirildiğini, aynı nedenden dolayı tepe tarafında yandan geçen sokakların birçok teras veya geçitten oluştuğunu bildirir.

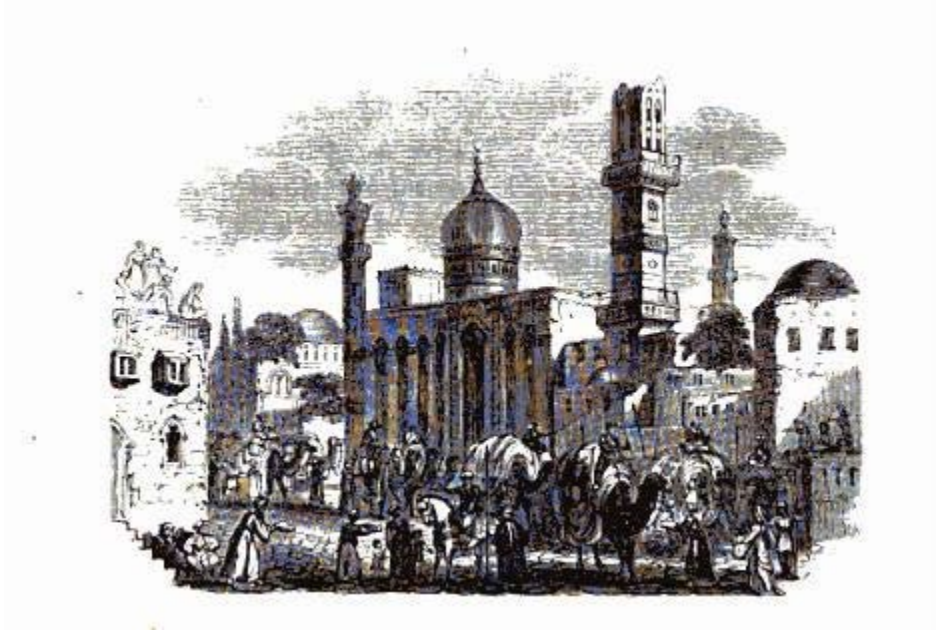
Mardin'de sekiz tane cami olduğuna dikkat çeken Buckingham, bunlardan beşinin çok küçük ve dikkate değmediğini kalan üç tanesinden ise sadece bir tanesinin büyük olduğunu vurgular. Ancak seyyah bunların arasında, kapılarında ve camlarında bugüne kadar görmüş olduklarıyla kıyaslanamayacak kadar zengin ve zevkli olan bir tarzda Arap taş işçiliğinin bazı örneklerini gördüğünü belirterek hayranlığını belirtir.

Buckingham, Mardin'de su tedarikinin yetersiz olduğu üç tane hamam bulunduğunu, bunlardan bir tanesinin Hamam el Amir veya Prens'in Hamamı adını taşıdığını belirtir. Ayrıca Mardin'de küçük bir kervansaray bulunduğunu aktarır. Bundan başka olukça çok sayıda olan ve kemerli çatılarla çevrili olan çarşılarla değinen Buckingham, bu çarşıların çok dar olduğunu belirtir.

Şehrin demografik yapısına da değinen Buckingham, nüfusun yaklaşık yirmi bin civarında olduğunu ve bunun en az üçte ikisini Müslümanların oluşturduğunu, geriye kalanının ise Hıristiyan ve Yahudi olduğunu belirtmiştir. Seyyah burada Süryanilerin iki bin evi, Ermenilerin beş yüz, Ermeni Katoliklerin bin, Keldanilerin veya Nesturilerin üç yüz ve Yahudilerin dört yüz evi bulunduğunu hesaplar. Bütün bu dinlerin her birinin kendi kiliselerinin ve rahiplerinin olduğunu belirten seyyah, komşu köylerdeki birçok kilise dışında Süryanilerin şehirde iki kilisesi ve bunun biraz dışında iki manastırı bulunduğunu kaydeder.

Buckingham Mardin halkının giyim kuşamına değinir; burada tüccarların kıyafetinin hafif ve sevecen olduğunu fakat alt sınıfların diğer yerlerin çoğundan daha kabaca ve yüzeysel giyindiklerini belirtir. İnsanların burada mümkün olduğunca az miktarda elbise giydiğini bildiren seyyah, burada bilinen en ağır giysinin ise cübbe veya 26 Ankara astarlı üstlük olduğunu belirtir.

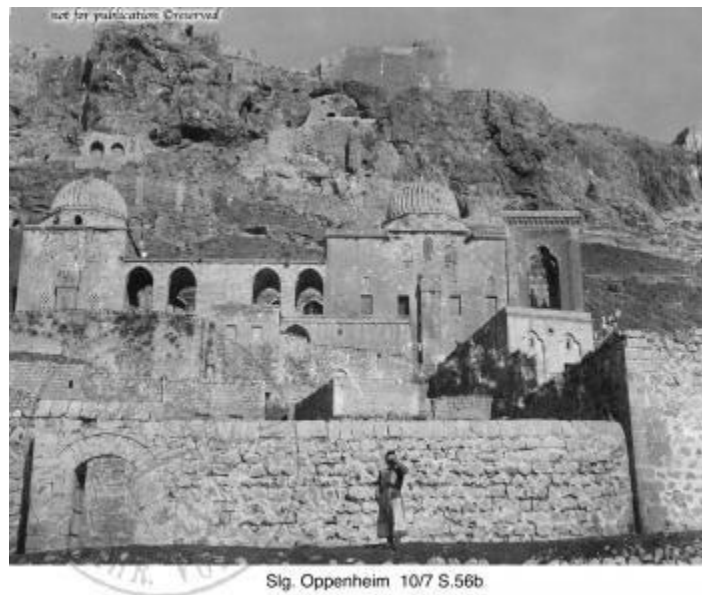
Buckingham daha önce incelediğimiz Mardin gravürlerine yeni gravürler katarak bize Kızıltepe, Dara ve Zinnar hakkında 1816 yılına ait değerli görseller kazandırır (**Fotoğraf 17**).



**Fotoğraf 18** Buckingham'ın çizdiği Kızıltepe gravürü

Fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte 1900'lü yılların başlarında Mardin'e ait günümüze ulaşan ilk fotoğraflar çekilir. Bu fotoğrafların en eskileri Alman hukukçu ve aynı zamanda arkeolog olan Max Von Oppenheim tarafından çekilen Mardin fotoğraflarıdır. Oppenheim'in çektiği Mardin fotoğrafları Berlin Üniversitesi arşivlerinde bulunur.

Oppenheim, Tell Halef kazıları için geldiği bölgeye Mardin'e uğramayı ihmal etmeyerek Mardin'i fotoğraf karelerine taşır (**Fotoğraf 18,19,10**).



**Fotoğraf 19** Max Von Oppenheim tarafından çekilen Zinciriye Medresesi



**Fotoğraf 20** Max Von Oppenheim tarafından çekilen Mardin fotoğrafı



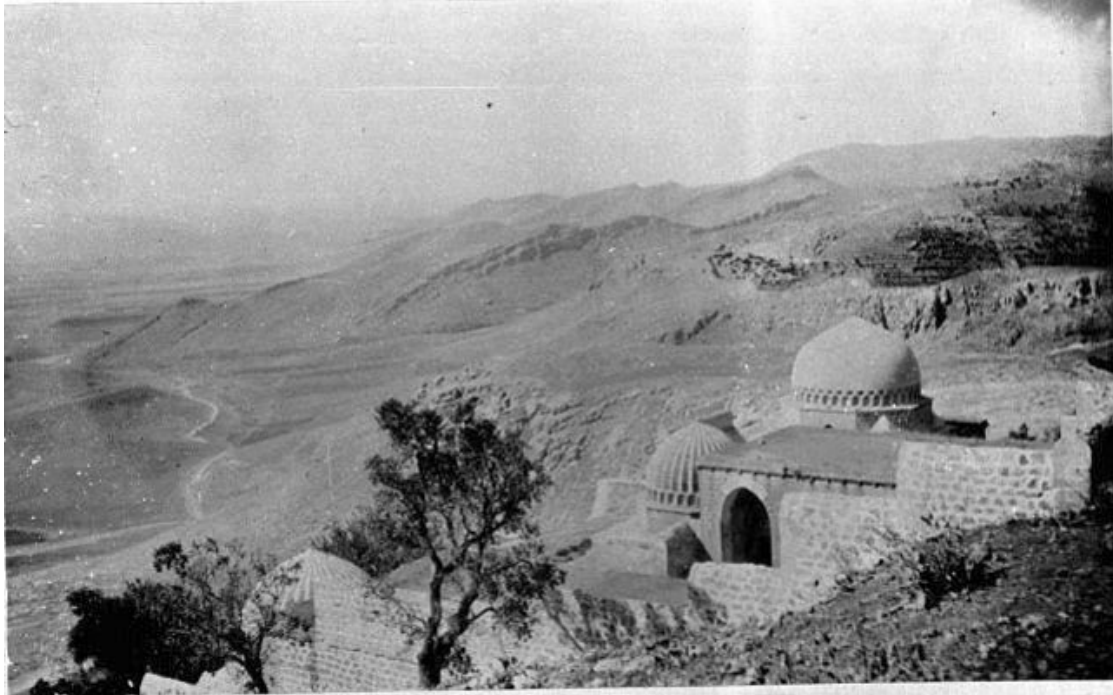
**Fotoğraf 21** Max Von Oppenheim tarafından çekilen Ulu Camii'nin yer aldığı fotoğraf

Oppenheim, çektiği fotoğraflarla Mardin'in görsel arşivlerine önemli katkı sağlar. Oppenheim'in fotoğrafları ile Mardin'in 1900'lü yıllardaki tarihi eserleri ve şehir yaşamı hakkında bilgi sahibi olunmaktadır.

Mardin tarihi ile ilgili tarihte yayınlanan fotoğrafların en önemlilerinden birisi de hiç kuşkusuz İngiliz seyyah ve casus Gertrude Bell'in 1099 ve 1911 yıllarında çektiği fotoğraflardır. Mardin ile ilgili o tarihlerden günümüze en çok fotoğrafı ulaşan kişi Gertrude Bell'dir. (Fotoğraf 21,22,23,24,25,26,27,28,29,30).



*Fotoğraf 22* Gertrude Bell tarafından çekilen Mardin fotoğrafı



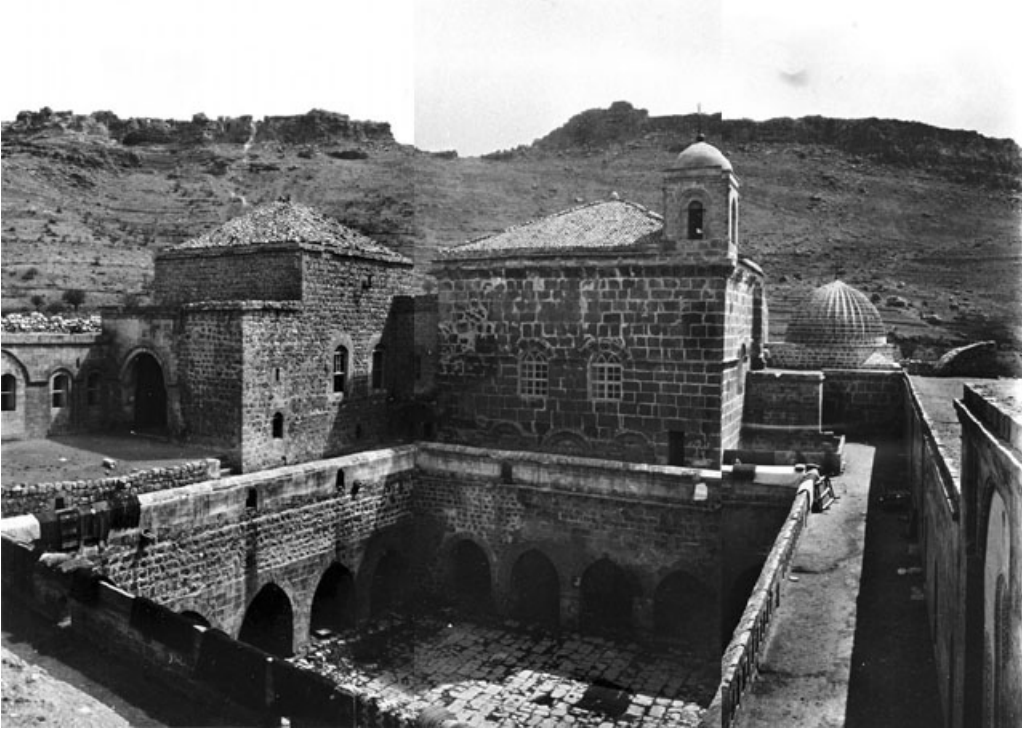
*Fotoğraf 23* Gertrude Bell tarafından çekilen Kasimiye Medresesi'nin yer aldığı fotoğraf



*Fotoğraf 24* Gertrude Bell tarafından çekilen Ulu Camii önünde vatandaşların olduğu fotoğraf



*Fotoğraf 25* Gertrude Bell tarafından çekilen Ulu Camii ve vatandaşların olduğu fotoğraf



*Fotoğraf 26* Gertrude Bell tarafından çekilen Deyrulzafaran Manastırı'nın yer aldığı fotoğraf



*Fotoğraf 27* Gertrude Bell tarafından çekilen Deyrulzafaran Manastırı'nın içi



**Fotoğraf 28** Gertrude Bell tarafından çekilen Zinciriye Medresesi'nin yer aldığı fotoğraf



**Fotoğraf 29** Gertrude Bell tarafından çekilen Zinciriye Medresesi'nin yer aldığı fotoğraf



*Fotoğraf 30* Gertrude Bell tarafından çekilen Dara Antik Kenti'nin yer aldığı fotoğraf



*Fotoğraf 31* Gertrude Bell tarafından çekilen Mor Yakup Kilisesi'nin yer aldığı fotoğraf

Mardin ile ilgili yayınlanan ilk görseller arasında kartpostallar önemli yer tutar. Diyarbakır'dan Mardin'e gelen Sarrafian ailesi, üzerinde Mardin görsellerinin bulunduğu kartpostallar yayınladı. Sarrafian kardeşler, Mardin tarihine değerli görseller kazandırdı. Sarrafian kardeşler, Musul kentinin kalıntılarının fotoğraflarını çekti. Mezopotamya'da yaptıkları sekiz aylık seyahatle birçok yeri fotoğrafladılar.

Mardin'in Artuklulardan günümüze ulaşan mimarisini ortaya çıkarıp araştıran kişilerden biri Albert-Louis Gabriel'dir. Mardin'in Kızıltepe ilçesinde bulunan Ulu Camii'nin sanat tarihindeki yerini belirttiği araştırması 1937 yılında yayınlanır. Gabriel inceleme ve araştırma yaptığı yıllarda birçoğu son derece harap ve bakımsız halde bulunan Artuklu mimari eserlerinin plan, kesit ve ayrıntılarını çizer; ayrıca bunların imarlı görünüşlerini aksettiren desenler de yapar. Başta Mardin'deki eserler olmak üzere birçoğu Gabriel'in kitapları sayesinde bilim dünyasına kazandırılır. Bu çalışmaların toplandığı eser olan "Voyages Archeologiques dans La Turgie Orientale" 1940 yılında Paris'te basılır.

Gabriel İlk gezisinde Mardin, Kızıltepe, Dara, Nusaybin, Diyarbakır, Hasankeyf, Harran ve Şanlıurfa'da; ikinci gezisinde ise Diyarbakır, Garzan, Bitlis ve Ahlat civarını gezer. Kitabın önsüzünde, çok zor şartlar altında yapılan bu çalışmalarda eksiklerin ve hataların olabileceğini belirten Gabriel, ileride yapılacak daha etraflı çalışmalarla bunların düzeltilip tamamlanacağına inandığını belirtir. Mardin'in mimarisini inceleyen Gabriel'in 1932 yılında çekmiş olduğu fotoğraflar günümüze ulaşır (**Fotoğraf 32,33,34**).



*Fotoğraf 32* Albert-Louis Gabriel'in çektiği Mardin fotoğrafı



*Fotoğraf 33* Albert-Louis Gabriel'in çektiği Mardin fotoğrafı



*Fotoğraf 34* Albert-Louis Gabriel'in çektiği Mardin fotoğrafı

### 3.3 Mardin Fotoğraf Kataloğu



*Fotoğraf 35 ARIT Fotoğraf Arşivi Mardin Görünümü 1900*

**Fotoğrafın Sahibi:** American Resarch Institute in Turkey (ARIT)<sup>75</sup>

**Fotoğrafın Çekildiği Yer**<sup>76</sup>: Yenyol Mahallesi

**Ölçüsü**<sup>77</sup>: 16 x 24.2 cm

**Yılı:** 1900'lü yıllar

<sup>75</sup> ARIT, 1964 yılında, beşeri ve sosyal bilimlerin tüm alanlarında Türkiye ile ilgili araştırma ve değişimi teşvik etmek amacıyla kurulmuştur. ARIT, tarih öncesi dönemlerden bugüne Türkiye ve İstanbul'daki tüm ofis ve araştırma merkezleriyle Türkiye ile ilgili araştırmanın tüm yönlerini destekleyen kuruluştur. Amerikalı misyonerler bu bölgedeki çalışmalarına 1830'larda başladı. Balkanlar'dan Türkiye'nin doğusundaki illere ve güneyden kuzey Suriye'ye kadar uzanan misyonerler. Tarihi ve görgü tanıklarının bilgilerini içeren Amerikan Misyonu Arşivi, Amerika Birleşik Devletleri ve Türkiye'de ve dünyanın her tarafındaki akademisyenleri korumak ve sunmak için 2010 yılında ARIT'e emanet edildi. ARIT, 2011 yılında SALT Araştırma Merkezi ile bu büyük ve son derece zengin koleksiyonun Web üzerinde sayısallaştırılması ve hayata geçirilmesi için bir anlaşma imzaladı. Arşivler şu anda SALT'ta depolanıyor ve kataloglanıyor ve fiziksel olarak erişilebilir.

<sup>76</sup> "Fotoğrafın Çekildiği Yer" başlığındaki yer isimleri günümüzde kullanılan isimlerdir.

<sup>77</sup> Ölçüsü bilinmeyen fotoğraflar; fotoğrafın çekildiği tarih göz önüne alınarak ölçülendirilmiştir.

Fotoğrafın hangi tarihte çekildiği konusunda kesin bir bilgi bulunmamaktadır; fakat Mardin silüetinin neredeyse tamamının yer aldığı ve günümüze kadar ulaşan en erken fotoğraf olduğu söylenebilir. Günümüzde Yeni Yol mahallesinde bulunan bir otelin olduğu noktadan çekildiği tahmin edilen fotoğrafta, Mardin evleri görülmektedir.<sup>78</sup> Sivil ve dini mimari örneklerini ve daha çok evlerin oluşturduğu doku görülmektedir. Bu dokunun en belirgin özelliği fotoğrafta da net bir şekilde görülebilen sokaklardır. Bütün yapı çeşitlerinin şehir dokusu içindeki aynı türdeki dağılımlarına ve bir odak noktası oluşturma çalışmalarının olmamasına uygun olarak, sokakların oluşmasında da bir kademelenme durumu bulunmamaktadır. Bir ortaçağ şehrinin en önemli merkezi olan ticaret ilişkilerini içeren bölgede bile ulaşım farklılaşmaz. Sokakların boyutlarında ve yönlendirilmelerinde bir önem sırası takip edilmemiştir. Ancak bazı biçimlenmeler tanımlayıcı özellikler olarak ortaya çıkarlar. Çok az sayıdaki eve çıkan sokaklar, evlere girişte yapılan sahanlıklar, bazen sokak üstlerinde altta bir geçit bırakarak yapılmış odalar (kabaltılar), ortak kullanım alanları ile özel kullanım alanlarının ara kesitlerinde nasıl bir yapılanma içinde olduğunu göstermektedirler. Yani mülkiyet hakkının nerede başlayıp nerede bittiği ve yapım geleneğinin bunu nasıl değerlendirdiği hakkında önemli ipuçları vermektedir.<sup>79</sup>

Geleneksel şehrin sokak, çıkmaz sokak ve meydan şeklinde ortaya çıkan ulaşım ağının kendiliğinden oluştuğu izlenimine karşın, neredeyse bütün boş alanlarda doğal taş döşeme kaplamalar, eğim nedeniyle basamak halini alarak aslında merdivene dönüşür. Yüksek kalın taş duvarlar ile yapılardan ayrılan sokakların onlarla olan ilişkisi doğu, batı ve kuzeyde giriş kapıları, havalandırma pencereleri, gönye ve düz çıkmalar düzleminindedir. Güneydeki sokaklar ise Mardin Ovası'na bakan geleneksel yapıların tüm cephe biçimlenmelerinin kısmen de olsa algılanabildiği yerlerdir.

American Research Institute in Turkey (ARIT) arşivinde yer alan bu siyah beyaz fotoğrafta Mardin Kalesi ve Ulu Camii fotoğrafının en dikkat çekici yapıları arasındadır.

<sup>78</sup> Mardin evleri, sadece giriş katından ibaret örneklere sahip olmakla birlikte, genellikle iki, üç, bazen de dört katı olan çok katlı bir görünüm sunmaktadır. Geleneksel bir evin sahip olabileceği kat adedinin asıl etkeni, parselin başlangıç ve bitim noktaları arasındaki kot farkıdır. Evin avlulu giriş katı, parselin güneyinde alt kot düzleminde; son katı ise parselin kuzeyinde üst kot düzleminde. Bu iki kat arasında kaç adet kat sığabileceği tamamen arazi eğimine bağlıdır. Her katın aynı düzlemde yer alan sokakla doğrudan ilişki kurabilmesini sağlayan bu çok katlılık, sokakların yönüne göre farklı izlenimlere neden olur. Kuzey-güney doğrultusundaki sokaklarda tüm bina kademeli bir yükselti etkisi bırakır. Ancak doğu-batı doğrultusundaki sokaklardan bütün katları ile bir evi algılamak oldukça güçtür. Bu doğrultudaki bir sokağın kuzey kenarındaki avlulu giriş katı, zamanla yapılan eklerle kısmen iki katlı bir görünüm kazanmıştır. Fakat şehirdeki yapım geleneği, sokağın güney kenarındaki son katın üstüne yeni mekânlar inşa edilmesine izin vermemiş, burası sadece tek katlı kalabilmiştir. Bu, kendi evi arkasında yer alan ve sadece güneyle, Mezopotamya Ovası'na cepheli geleneksel evin, özellikle girişin üstündeki katların içerdiği görünümü kapatmamak kaygısından kaynaklanmış olmalıdır. (Alioğlu, 1988;s.58)

<sup>79</sup>Fusun Alioğlu. "Mardin Şehir Dokusu Evler", İstanbul: Tarih Vakfı, 1988 s.38

Kalenin eteklerinden ovaya kadar birbiri üzerine yükselen teraslar şeklinde yapılan Mardin evleri çok net bir şekilde görülmektedir. Ulu Caminin hemen altında yükselen dumanlar dikkat çeker. Dumanların yükseldiği yerde, günümüzde kullanılan Osmanlı hamamı bulunur. Kuvvetle ihtimal o tarihlerde de işlevini sürdüren hamamdan dumanlar yükselmekteydi. Kentin organik sokak yapısı net bir şekilde gözükmemektedir.



*Fotoğraf 36 Amerikan Misyonerleri Okul İnşaattı, 1900*

**Fotoğrafın Sahibi:** M. Selim Parlakoğlu Arşivi

**Ölçüsü:** 13 x 8.4 cm

**Yılı:** 1900'lü yılların başları

Osmanlı İmparatorluğuyla ABD arasında yapılan anlaşma gereği Protestan misyonierlerinin meydana getirdiği eğitim ve sağlık kurumlarından biri olan Mardin Amerikan

Misyon Kompleksi<sup>80</sup> ek inşaat çalışmalarını gösteren bir fotoğraf karesidir. Protestan misyon hareketi Mardin’de 1860 ile 1930 yılları arasında devam eder. Söz konusu binalarda Mardin ve çevresine eğitim ve sağlık hizmeti verilir. Bu hizmetlerden sadece Protestan cemaati değil aynı zamanda Müslümanlar da yararlanır. 1924 yılında çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu gereği bu tür eğitim yapılarının son verilmiş olup sadece sağlık hizmeti 1930’lu yıllara kadar devam eder. Bu inşaat işlerinde özellikle öğrenciler ve okul yöneticileri aktif rol alır. Sadece kız öğrencilerin inşa faaliyetlerinde aktif bir şekilde yer alıyor olmalarının kesin nedeni bilinmemektedir. Öğrencilerin çalıştırılmasındaki amaç ise öğrencinin hayata karşı güçlü bir duruş sergilemesini sağlamaktır.



*Fotoğraf 37 Mardin Kalesi, 1900*

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

<sup>80</sup> *Amerikan Misyon Yapıları. 1852-1860 yılları arasında, Protestanlığın Mardin'deki Süryani Ortodoks cemaati arasında taraftar bulmaya başlamasıyla, bölgedeki Amerikan misyonu Diyarbakırkapı (Mişkin) Mahallesi'nde, bir kolejle hastane açtı. 1926'da misyon faaliyeti sona erdirilince, bu yapılar ve arsaları hazineye devrolundu. Bugün misyonun bulunduğu yerde, İl Jandarma Alay Komutanlığı binaları bulunmaktadır. ("Mardin: Aşiret-Cemaat-Devlet", 2010;sf.446)*

**Fotoğrafın Çekildiği Yer: Mardin Kalesi**

**Ölçüsü:** 7.8 x 12.9 cm

**Yılı:** 1900

Fotoğrafta Mardin kalesini<sup>81</sup> görmekteyiz. Mardin'i iki bölüm olarak tanımlayabiliriz; Bu bölümlerden biri kale, diğer bölüm ise kalenin eteklerinde bulunan asıl şehirdir. Kale, doğuda 1200 metre, batıda 1180 metre yüksekliklere sahip bir tepenin üzerindeki düz bir alanda yer alır, doğudan batıya 800 m. kuzeyden güneye en dar yeri 30 m. en geniş yeri 150 m. boyutlarındaki bu düzlükte kurulmuştur. Bu alan, yamacın bittiği noktadan sarp kayalıklarla ayrılarak yükselir. Kale, duvarları ve burçları ile mevcut kayalıkları da kapsayarak inşa edilmiştir. Bu haliyle insan eliyle yapılmış olmaktan çok, doğal bir oluşum izlenimi verir.<sup>82</sup>



**Fotoğraf 38 Mardin Kalesi, 1900**

<sup>81</sup> Kaynaklarda 4. yüzyılda adı geçmeye başlayan Mardin de (Marde) küçük kalelerden olmalıdır. Nitekim Mardin'in çok yakınında bulunan Ka'la-tül Mara adıyla bilinen konik tepeni üstündeki platoda pek çok kalıntı iz bulunmakta, burada küçük askeri birliklerin barınabildiği, çok acil durumlarda çevre köylülerinde kaçabildiği bir sığınma kalesi olduğu söylenebilir. Genellikle geçit teşkil eden vadilere hakim ve denetlemeye elverişli, çevre yamaçlardan kopuk zirvelere kurulmuştur. (Taşın Belleği Mardin;2005,s.71)

<sup>82</sup> Füsün Alioğlu. "Mardin Şehir Dokusu Evler", İstanbul: Tarih Vakfı, 1988 s.27

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Mardin Kalesi Zirvesi

**Ölçüsü:** 9.4 x 12.6 cm

**Yılı:** 1900

1900 yılında çekilen bu fotoğrafta Mardin kalesi üzerinde bulunan bugün nerdeyse tamamı mevcut olmayan yapıları görmekteyiz. Fotoğrafın sol tarafında Artuklu konağı<sup>83</sup> görülmektedir. Sağ ve orta tarafındaki yapılarla ilgili bilgi mevcut değildir. Kalede herhangi bir mimari düzenleme mevcut değildir. Arazinin engebeli kısımlarına savunma amaçlı duvarlar inşa edilmiştir. Fotoğraftan net anlaşılan yapı ve kale duvarları genel olarak iri, kaba yönü taştan, kireç harcıyla örülmüştür. Kale duvarları darbeye karşı dayanıklılıktan çok, düşmanın yaklaşmasını engellemek için yapılmıştır.

Günümüzde kale askeri amaçlı olarak kullanılmaktadır. Kaleden kaya parçalarının düşmesinden dolayı kalede güçlendirme ve restorasyon çalışmaları devam etmektedir.



**Fotoğraf 39** Kasımiye Medresesi, 1900

<sup>83</sup> 1930 yılında Albert Gabriel kale üzerine araştırma yaptığında, harabe halinde bazı anıtsal yapılar ve tek sivil mimarlık örneği 'konak'ı tespit etmiştir. Kalede Gabriel'in belgelediği konakta bugün mevcut değildir.

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Kasımiye Medresesi

**Ölçüsü:** 5.4x8.2 cm

**Yılı:** 1900'lerin başı

Fotoğraf, Mardin'in önemli yapılarından biri olan Kasımiye Medresesine ait en erken görsellerden biridir. Fotoğrafın çekildiği tarihle ilgili kesin bir bilgi bulunmaktadır. Fotoğraf esasında kartpostal olup üzerinde Sultan II. Abdulhamid dönemine ait posta pulu bulunmaktadır. Kartpostalın<sup>84</sup> üzerinde Osmanlıca ve Fransızca "Mardin Kasım Padişah Mektebi" yazmaktadır. Fotoğrafta yer alan kişiler medrese hocalarıdır.

Kasımiye Medresesi; şehrin güneybatısında yer almaktadır. Cephesi, güneydeki Mezopotamya ovasına bakmaktadır. Arşiv kayıtlarında, medresenin yanında bir mescit, bir türbe ve bir zaviye olduğu belirtilmekte, dolayısıyla medresenin yalnızca medrese değil aynı zamanda bir külliye olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bugün medresenin yanında yer alan zaviye-türbe, bu öneriyi güçlendirmektedir. Birinci Dünya Savaşı'na kadar aktif olan medrese, Osmanlı Devleti döneminde Mardin'in geliri en yüksek vakıflarından biriydi. Medresenin, Akkoyunlu Devleti Sultanı Cihangir'in oğlu Sultan Kasım tarafından bitirildiği (1487-1502) sanılmaktadır. Kesme taş ve tuğladan yapılan medrese; tek bir avlu etrafında düzenlenmiş, iki katlı ve tek eyvanlıdır. Hemen yakınında, Cihangir Bey Zaviyesi ve türbesi<sup>85</sup> vardır. Kasımiye Medresesi on iki üst ve on bir üst alt kat olmak üzere toplam 23 hücreden ve biri Hanefî mezhebine ve biri de Şafî mezhebine mahsus iki mescit, bir eyvan, bir türbe ve bir ambardan oluşmasına rağmen bina işlevi görmüştür.<sup>86</sup> Kible tarafında dördü, kubbenin

<sup>84</sup> Kartpostallar, iletişim aracı olarak icat edilmişlerdir ve kitle iletişiminin ilk örneklerindedir. Geçmiş dönemlerin gündelik ve sosyal hayatları, kültürel ve tarihî değerlerine ilişkin bilgiler içerir.

<sup>85</sup> Cihangir Bey Zaviyesi ve Türbesi. Kasımiye Medresesi'nin güneybatısındadır. Akkoyunlu Sultanı Cihangir'e (1444-1468) bağlanmaktadır. Diğer bazı yapılar gibi zaviye ve türbe halinde, iki işlev taşıması olasıdır. Abdülgani Efendi, burayı (20. yüzyılın başı için) vakıfları halen mevcut medrese olarak nitelendirmektedir. Güney cephesinin sağın-dan, sivri kemerli bir girişi vardır. Kemerin içinde, bir Akkoyunlu markası mevcuttur. Kapıdan geçilince, onanın görmüş kare bir mekana gelinir. Gabriel'in, yıldız tonozlu bir örtü ile örtüldüğünü söylediği bu mekanın doğu duvarında bir ocak nişi, batı duvarında ise ana mekana geçilen bir kapısı vardır. Ana mekana ilişkin olarak Gabriel, ortasında mukarnaslı tromplan bulunan kubbenin yanlara açılan kanatlarının beşik tonozlu olabileceğini, Altun ise, bu kanatların oluşturduğu kare alanın çapraz tonozlu olabileceğini düşünmektedir. Ana mekanın güney duvarında, dışa taşan bir mihrap bulunmaktadır. Bugün, yapı harap bir durumda, kendi haline terk edilmiştir.(Aşiret-Cemaat-Devlet:2010,sf.443)

<sup>86</sup> Abdülgani Efendi 1999

kıblesinde üç ve batısında iki tane olmak üzere dokuz penceresi bulunur. Bütün bu yapı sistemi göz önünde bulundurulduğunda, 15. yüzyılda bölgede Türkmenlerin kolonizasyon siyaseti izlediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Medresede ayrı ayrı Şafii ve Hanefi mezheplerine ait mescitlerinin yer alıyor olması<sup>87</sup>, 16. yüzyıl kayıtlarında yer alan her iki mezhebe ait öğrenci ve hocaların varlığını kanıtlamaktadır<sup>88</sup>.

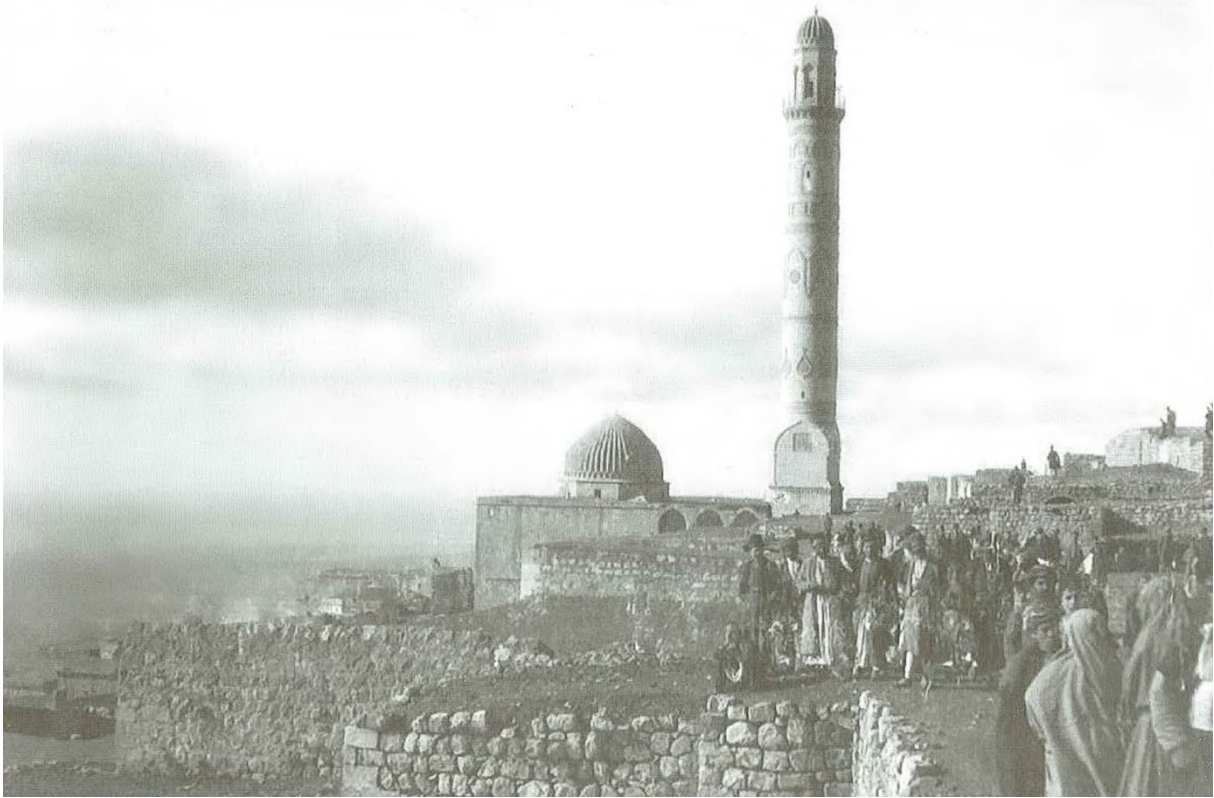
Kasımiye Medresesi plan, süsleme ve işçilik bakımından, çağdaşı olan Zinciriye Medresesi ile büyük benzerlikler gösterir. Mardin'e gelen önemli seyyahlardan biri olan Albert Gabriel benzerliğin sebebini şu ifadelerle açıklamaktadır; "Kasımiye Medresesinin yapımına Artuklu hâkimiyetinin sonlarında belki de Sultan İsa döneminde Zinciriye Medresesi'nin inşasından hemen sonra, kuvvetle ihtimal aynı mimar tarafından başlanmıştır."<sup>89</sup> Mardin ile ilgili kapsamlı çalışmalar yapan Ara Altun ise Kasımiye Medresesinin yapımına Zinciriye Medresesini yapan mimarın başladığını, fakat Timur istilası ve Akkoyunlu baskısı sebebiyle, inşanın yarıda kaldığını ve yapının daha sonradan Akkoyunlular tarafından, adıyla anıldığı Kasım Sultan tarafından tamamlanmış olabileceğini ifade etmektedir.

---

<sup>87</sup> Günümüzde de Mardin şehir merkezinde oturanların çoğunu mezhebi Hanefilik kırsalda oturanların mezhebi ise şafiliktir. Bu Mardin kent merkezindeki cami medrese ve mescitlerin şafi bölümlerinin neden daha küçük olduğunu açıklamaktadır. ( Çağlayan;2017,s.163)

<sup>88</sup> Suavi Aydın, Kudret Emiroğlu, Oktay Özel ve Süha Ünsal, Mardin: Aşiret-Cemaat-Devlet, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2000, s.441.

<sup>89</sup> A.Gabriel 1940, Aktaran:Murat Çağlayan, Mardin Ortaçağ Anıtları ve Yapım Teknikleri, İstanbul: Hiperyayın,2017,s. 37



**Fotoğraf 40** Mardin Ulu Cami, 1900

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Ulu Cami

**Ölçüsü:** 6.7x9.4 cm

**Yılı:** 1900'ler

Fotoğrafta Artuklu Beyliği döneminde yapılan Anadolu'nun en eski camilerinden olan Ulu Cami<sup>90</sup> ile minaresi görülmektedir. Cami ile aynı adı taşıyan mahallede, ana cadde üzerindeki çarşının içinde bulunan Ulu Cami, çıplak gözle cepheden tam olarak görülemeyecek biçimde, cadde kotunun altında, eğimli arazi doldurularak pürüzleri ortadan kaldırılmış edilmiş alan üzerine inşa edilir.

Fotoğrafın önemli öğelerinden birisi; caminin varlığını haber veren nişane, kuzey köşede bulunan kare kaide üzerinde yapılmış silindirik gövdeli, süslü minaresidir. Cami vakıf arşiv kayıtları incelendiğinde, vakfedenin Ulu Camiyi iki minareli olarak inşa ettirdiği görülür.

<sup>90</sup> Ulu Cami kible duvarına paralel uzanır ve üç sahnıdır. Mihrap önünde iki sahnın boyunca tromplu ve dıştan yivli bir kubbe ile örtülmüştür. Altı paye üzerine oturan bu kubbe mekana hakimdir. Cami doğu arazi eğime paralel olarak doğu batı aksında uzanmasına yerleşmiştir. Dikdörtgen olan harimde kubbe doğuya kaymış ve planda asimetric görünümündedir. Avludaki çapraz tonuzlu revaklardan kuzeyde sadece beş göz mevcut olup diğer cephedeki revaklar mevcut değildir. (Çağlayan;2017, s.60)

Minarenin hemen yanında medrese, çeşme, abdesthane ve imam odası yaptırdığı da anlaşılır.<sup>91</sup> Kayıtlarda geçen ve batı cephesinde yer aldığı ifade edilen minare bugün bulunmamaktadır. Minarenin üzerinde on iki kitabe bulunur. Bu kitabelerde cami hakkında çok sayıda önemli tarihsel bilgiler yer almaktadır.

Günümüze ulaşan tek minare, daha geç dönemlerde yapılmış olmakla birlikte, kaidesindeki yazıt 1176 gibi erken bir tarihi vermektedir. Çok yeni ve eklektik bir üslubu yansıtan minare kapısının yapım tarihi de 1888/89'dur.<sup>92</sup> Minare üzerinde bulunan bir başka yazıt 1176 tarihli olup Melik Kutbeddin İlgazi'ye aittir. Doğu cephedeki 1186 tarihli diğer bir yazıt ise, Yavlak Arslan dönemine aittir. Bu ilk örnekte kullanılan, kubbeyi dıştan yivleme tekniği, bu yapıdan itibaren Mardin'de bir gelenek halini alır. Caminin kubbesi, ikisi duvara yaslanmış altı paye üzerine oturmaktadır<sup>93</sup>.

Artukluların XII. yüzyılda inşa ettikleri bu caminin büyük bir kısmı Osmanlı döneminde olmak üzere günümüze kadar bazı değişiklikler geçirmiş olup bugüne sağlam vaziyette ulaşmış ziyarete ve ibadete açık durumdadır<sup>94</sup>.

Fotoğrafın sağ tarafındaki insan kalabalığı göze çarpmaktadır, bu kalabalığın nedenini; kentin cami etrafında merkezileşmesi olarak ifade edilebilir.

---

<sup>91</sup> Murat Çağlayan, Mardin Ortaçağ Anıtları ve Yapım Teknikleri, İstanbul: Hiperyayın,2017,s.40

<sup>92</sup> Suavi Aydın, Kudret Emiroğlu, Oktay Özel ve Süha Ünsal, Mardin: Aşiret-Cemaat-Devlet, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2000, s.431

<sup>93</sup>Aşiret-Cemaat-Devlet a.g.e s.432

<sup>94</sup> Ulu cami Anadolu kentlerinde görülen Cuma Camisi merkezli kent oluşumun Mardin'deki en önemli unsurlarındandır. İslamiyet coğrafyasında pek çok cami yapılmış olsa da bunların tümünde Cuma namazı kılınmamıştır. Cuma namazı kılınan camilerin diğer camilerden ayıran özellik camide minber bulunması ve hutbede hükümdarın adının zikredilmesidir.(Çağlayan; 2017, sf.38)



*Résidence des missionnaires capucins à Mardin. Carte postale ancienne (coll. M. Paboudjian).*

*Fotoğraf 41 M. Paboudjian Koleksiyonu, Kapusenler Manastırı, 1902*

**Fotoğrafın Sahibi:** M. Paboudjian Koleksiyonu

**Fotoğrafın Çekildiği Yer<sup>95</sup>:** Cumhuriyet Meydanı

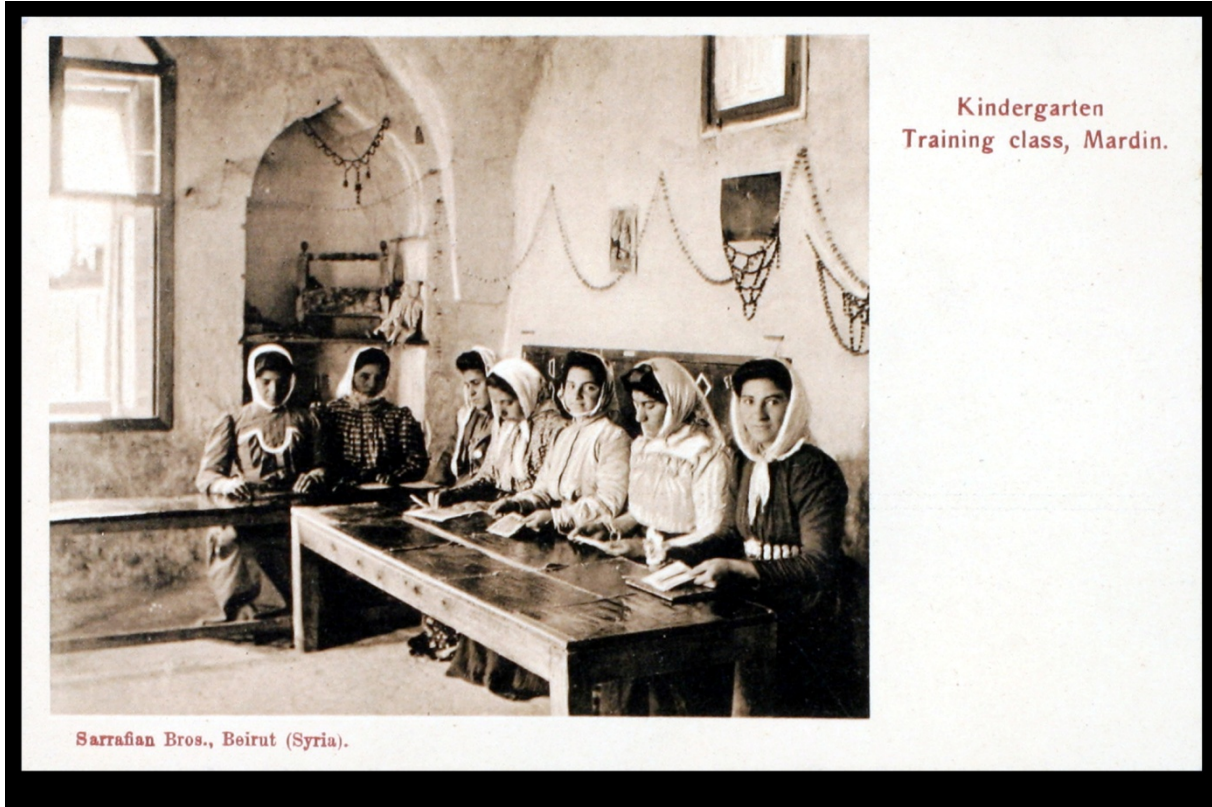
**Ölçüsü:** 6 x 9.2 cm

**Yılı:** 1902

1902 yılında çekilen bu fotoğraf Fransız koleksiyoner M. Paboudjian'ın arşivinden alınmıştır. Fotoğrafta Fransız Kapusenler inşa ettirdiği manastır, okul ve ihtiyarhane yapısıdır.<sup>96</sup> Bu fotoğraf karesinde görülen manastırın girişinde iki, avlusunda ise yedi vatandaşın da bulunuyor olması dikkat çekmektedir. Dikkat çekme nedeni, o tarihte çekilen fotoğraflarda insanların çok nadir görülmesi şeklinde açıklanabilir.

<sup>95</sup> “Fotoğrafın Çekildiği Yer” başlığındaki yer isimleri günümüzde kullanılan isimlerdir.

<sup>96</sup> Katolik misyonerlerin Osmanlı coğrafyasındaki faaliyetleri Cizvit, Kapusen, Dominiken ve Fransisken tarikatlarınca yürütülmüştür. Bu tarikatlardan Kapusenler; 1630'da Mardin ve çevresinde çalışmaya başlamışlar ve Mardinli Ermenilerden bir kısmını Katolikleştirmeyi başarmışlardır. 1759–1779 tarihleri arasında Mardin'de Dominiken rahiplerini görürüz. Musul merkezli Katolik çalışma, bölgedeki “Kaasıt” adı verilen papa temsilcileri tarafından yönetilmekte ve Fransız Konsoloslarınca himaye edilmekteydi. 1844 yılında, muhtemelen Fransa ile aralarındaki rekabet dolayısıyla, Musul ve çevresindeki Katolik misyonerler hakkında araştırma yapılmasını isteyen İngiltere'nin İstanbul'daki büyükelçisi Satrafford Cannig'e Musul'daki İngiliz konsoloslu tarafından gönderilen rapor, Katolik misyonerlerin bölgedeki çalışmaları hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. (Özcoşar, 2008; s.428)



*Fotoğraf 42 Sarrafiian Bros, Mardin Misyonerler Okulu, 1902*

**Fotoğrafın Sahibi:** Sarrafiian Bros<sup>97</sup>

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Misyonerler Okulu

**Ölçüsü:** 8.8 x 13.8 cm

**Yılı:** 1902

Kadının toplumdaki yerini görmemiz bakımından oldukça önemli olan bu fotoğrafta 7 genç kız, okuma yazma kursunda objektife yansıyor. Sırada oturan genç kızların önünde kalem ve defter bulunmaktadır. Bu fotoğraf aynı zamanda insanların ilk defa fotoğraf makinesi ile karşılaştıklarında ne yapacaklarını bilemeyen tavırlarını gözlemlememize olanak sağlar. Erken dönemde çekilen bu karede 7 genç kızın 3'ü objektiflere rahat bir şekilde poz verirken, diğer 4'ü ise utangaç bir şekilde durmaktadırlar. Genç kızların başlarında beyaz eşarp bulunur ve bu eşarplar saçları önden görünecek şekilde bağlanmıştır. 7 genç kızın da eşarplarını bu şekilde

<sup>97</sup>1873 yılında Diyarbakır vilayetinde dünyaya gelen Abraham Sarrafiian 1897 yılında Diyarbakırda protestan misyonerlerden fotoğrafçılığı öğrendikten sonra Berlin'de fotoğrafçılık eğitimi almıştır. Diyarbakır'dan Mardin'e gelen Sarrafiian ailesi, üzerinde Mardin görsellerinin bulunduğu kartpostallar yayınladı. Sarrafiian kardeşler, Mardin tarihine değerli görseller kazandı. Sarrafiian kardeşler, Musul kentinin kalıntılarının fotoğraflarını çeker. Mezopotamya'da yaptıkları sekiz aylık seyahatle birçok yeri fotoğrafladılar.

bağlıyor olmalarını, o dönemdeki kadınlar ve genç kızlar arasında bir gelenek olduğu şeklinde yorumlanabilir.



**Fotoğraf 43** Sarrafian Bros, Mardin Sokak Görünümü, 1902

**Fotoğrafın Sahibi:** Sarrafian Bros

**Ölçüsü:** 9.8 x 12.3 cm

**Yılı:** 1902

Sarrafian Bros arşivinde yer alan ve 1902 yılında çekilmiş bu fotoğraf karesi, en eski Mardin fotoğrafları arasında yer alır. Mardin Birinci Caddede çekilen bu fotoğrafta tüccarlar ve eşya taşıyan merkepler görülür. 1900'lü yılların başlarında Mardin'deki yöresel kıyafetler hakkında da bize bilgi veren bu fotoğraf karesinde, iki Mardinli kadın da yer alır.

Yaya ulaşımının önemli bir yer tuttuğu Mardin'de sokakların boyutları, insan ölçülerinin yanı sıra bölgede kullanılan eşek, at ve deve gibi taşıma hayvanlarının ölçüleri de dikkate alınarak, oldukça dar yapılmıştır. Yörede geniş sokaklar Arapçayla "İskak", patika biçimindekiler ise "Zebok" olarak adlandırılır. Sokaklar, yerleşme dokusuna bağlı olarak doğu-batı ve kuzey-güney doğrultusundadır. Günümüzde de dar sokakları olan Mardin'de nakliye ve temizlik işleri merkepler vasıtasıyla yapılmaktadır.



Interior  
of Native House,  
Mardin.

Sarraffian Bros., Beirut (Syria).

*Fotoğraf 44 Sarraffian Bros, Mardin Evi, 1904*

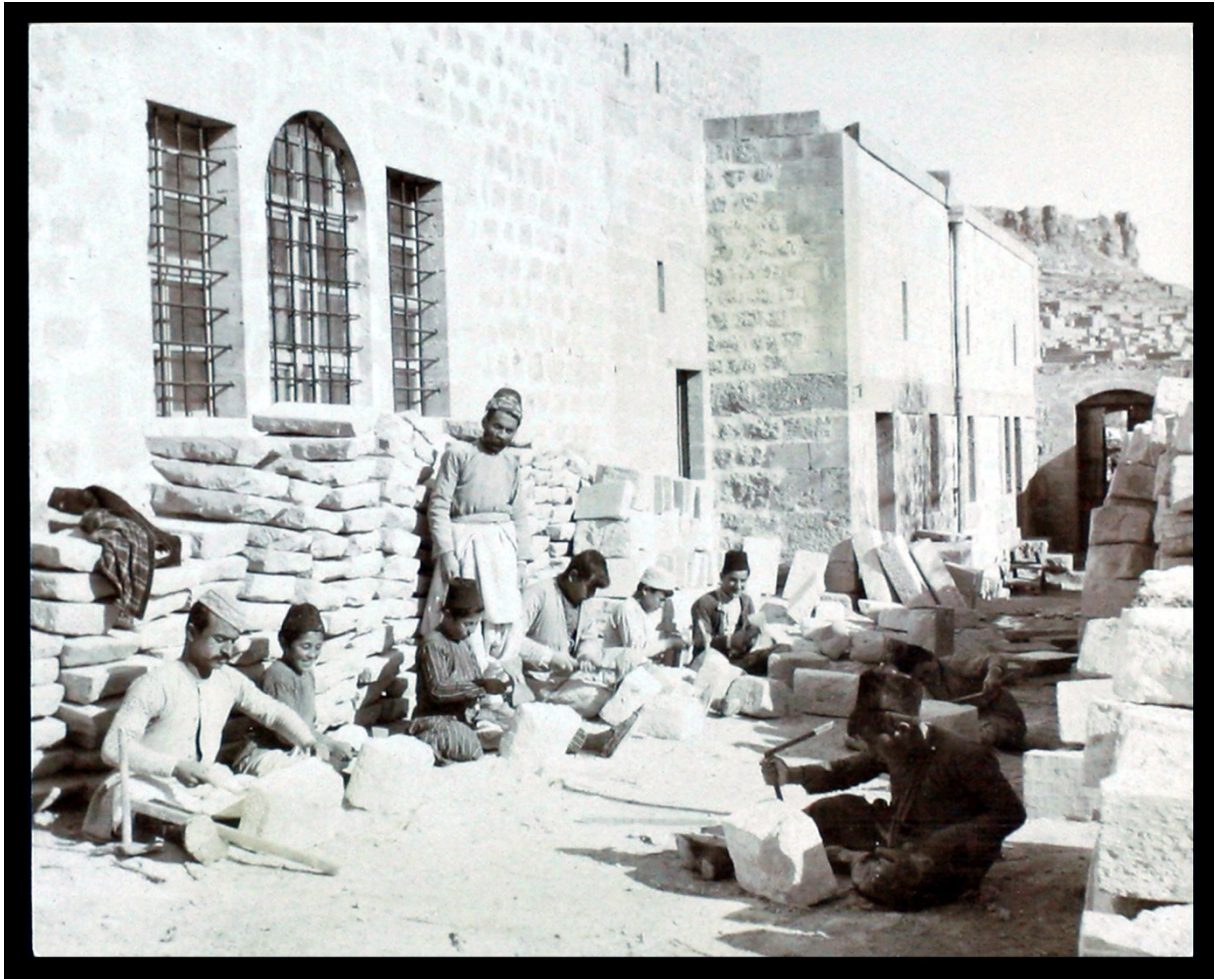
**Fotoğrafın Sahibi:** Sarraffian Bros

**Ölçüsü:** 9 x 13.9 cm

**Yılı:** 1904

1900'lü yılların başlarında çekilen bu fotoğrafta Mardinli iki erkek evde oturur vaziyette objektiflere yansır. Önlerinde de Mardin'in yöresel lezzeti olan acı kahve (mırra) pişirmek için bakır tepsi içinde köz ateşi ve cezve bulunur. Yöresel kıyafetleri, kaytan bıyıkları ve fesleriyle dikkat çeken bu iki Mardinlinin elinde de tesbih bulunmaktadır. Öyle anlaşılıyor ki günümüzde olduğu gibi o dönemki Mardin erkeklerinde de tesbih önemli bir aksesuardır. Yer minderleri üzerinde oturan bu iki Mardinlinin bulunduğu fotoğraf, o dönemlerdeki Mardin'de gündelik yaşamı görmemiz bakımından önemlidir. Fotoğraf bizlere geleneksel Mardin evinin iç mekanına dair bilgiler vermektedir. Kapalı mekanlar arasında, mimarisi nedeniyle tasarımı yönlendiren temel mekan olan yer yaşama birimidir. Bu mekanlar, iç biçimlenmesi ile ataerkil aile bütünüün parçası olan bir -çekirdek- ailenin gereksinimlerini karşılayacak donatıya sahiptir. Ana, baba ve çocuktan ibaret ailenin yemeğini ısıtabileceği, gerekirse pişirebileceği ocağı, kaplarını koyabileceği tereği, yatağını yorganını toplayıp kaldırabileceği yüklükleri ile tek başlarına ev olma niteliği kazanmıştır. Bu nedenle yaşama birimi olarak adlandırılmıştır.

“Odanın sağır duvarlarında ya da pencere aralarında yüklük (beyti'l-ifreşat), lambalık olarak kullanılan, bazılarındaki ahşap kapaklar olan irili ufaklı nişler (taka) yer alır. Tonoz kemerinin başladığı seviyedeki terekler, lamba koymak için yapılan köşelikler odanın diğer donatılarıdır. Örneği az olmakla birlikte oda dar kenarında, iki pencere arasında yaşmaklı ocaklar bulunur. Yaygın kullanımı olmayan ocaklar geç dönemlerde kapatılmış, yeni yapılarda ise yapılmamıştır. Bu yapı ile bütünleşmiş ısı elemanının yerine mangal (kürsü ya da kırsi) çok kullanılan ısınma aracı olmuştur. XIX. yüzyıl sonlarından itibaren mangalın yerini Frenk ocağı denilen bir çeşit soba almıştır. Sekiüstü birkaç işlevin bir arada yapıldığı çok amaçlı bir bölümdür. Burası, gündüzleri oturulan, misafir kabul edilen, yemek yenilen, gerekirse yemek ısıtma ya da pişirme eyleminin yapılabildiği bölümdür. Akşamları ise yüklüklerden çıkarılan yatak ve yorgan ile kolaylıkla yatak odası işlevine sahip olmuştur.”<sup>98</sup>



*Fotoğraf 45 ARIT Taş İşçiliği Yapan Çocuklar, 1905*

<sup>98</sup> Alioğlu a.g.e s.64

**Fotoğrafın Sahibi:** American Resarch Institute in Turkey (ARIT)

**Fotoğrafın Çekildiği Yer<sup>99</sup>:** Ulu Cami Mahallesi

**Ölçüsü:** 8.8 x 10.9 cm

**Yılı:** 1905’ler

Bu fotoğrafın ne zaman çekildiğine dair kesin bilgi bulunmamaktadır; fakat insanlar fes giydiklerine göre fotoğrafın 1900’lü yıllarda çekilmiş olabileceğini önerebiliriz. Fotoğraf; Mardin mimarisinin en temel ögesi olan taşın<sup>100</sup> üretildiği ve taş ustalığının üretildiği bir okulda çekilir. Okul diyebiliriz çünkü fotoğrafta 6 çocuk öğrenci ve 3 tane de usta öğretici bulunur. Üzerlerinde yöresel kıyafetler ve başlarında fes bulunan bu çocuklar, ustalarının gözetiminde taşa şekil vermeye çalışırken görüntülenir. Çocukların yüzlerindeki tebessüm dikkat çekmektedir. Bu tebessümün nedeni; fotoğraf makinesini gördükleri için utaniyor olmalarına ya da taş işçiliğini öğrenmelerinden dolayı mutlu olduklarına bağlayabiliriz.

---

<sup>99</sup> “Fotoğrafın Çekildiği Yer” başlığındaki yer isimleri günümüzde kullanılan isimlerdir.

<sup>100</sup> Mardin taşı özel ebatlarda kesilerek mimari yapılarda, sanat eserlerinde ve süs işlemeciliğinde kullanılır. Ocaklarda taş kesme makinaları ile düz bir hat boyunca dikey yönde kesilen zon, aynı makine ile yatay yöndeki bıçağı ile kesilerek elde edilmektedir. Mardin taşında gözenekleri çok olanlar, kaba işçilikte kullanılır. İnce işçilik görecekle ürünler çıkartıldıktan sonra gölgede işlenir ve istenilen şekil verilerek ışığa çıkartılır. Bu tür kireçtaşları tebeşirimsi özellik sunmaları, ince tane yapılı olmaları, çıkartıldıklarında rahatlıkla çizilebilecek özelliklere sahip olmaları ince işçilik için albenilerini arttırmaktadır.



*Fotoğraf 46 Alman Subaylar Kırklar Kilisesi, 1916*

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi<sup>101</sup>

**Ölçüsü:** 12.4 x 21.5 cm

**Yılı:** 1916

Fotoğraf 1. Dünya Savaşı sırasında Mardin'de<sup>102</sup> Kırklar Kilisesi'nin girişinde çekilir. Bu fotoğraf, Mardin fotoğrafları arşivinde önemli bir yer tutar. Türk ve Alman subayları, Süryani Patriği Mar İgnatios İlyas Şakir Efendi'yi, yardımcısı Severos I. Afram Barsavm'ı ziyaret eder. Beyaz üniformalı olanlarla birlikte sağ tarafta baştan ikinci sırada yer alan ve elini beline atan asker Alman, başlarında fes olan bıyıklı askerler ise Türk askerleridir. Askerler ve din adamları kilisenin giriş kapısının önünde poz verirler.

<sup>101</sup> Doğan Bekin; Mardinli araştırmacı yazar tercüman ve Mardin'in en kapsamlı fotoğraflarının arşivini ve yayını yapan bir fotoğraf koleksiyoneridir. Yurtdışında tercüman olarak görev yaptıktan sonra, Türkiye'ye döner ve profesyonel olarak yeminli tercümanlık yapar. Başta dönemin Cumhurbaşkanı ve Başbakan Turgut Özal olmak üzere birçok devlet adamının çeviri hizmetlerini yaptı. Bir dönem başında bulunduğu ekip, İSEDAK gibi uluslararası kuruluşların konferans metin tercümelerini yaptı. Birçok büyükelçilik nezdinde tercümanlık da yapan Doğan Bekin, MEB, DPT gibi birçok resmi kuruluşa da doküman, kitap vb. çevirileri yaptı.

<sup>102</sup> I. Dünya Savaşı'nda Mardin jeopolitik konumu nedeniyle birçok devletin ilgisini çeker. Osmanlı Devleti'nin aynı safta yer aldığı Alman komutanlarının şehri birçok kez ziyaret ettiği, hatta Mardin'de bir Alman Karargâhı kurduklarını bilinmektedir. Ortadoğu'daki cephelerin kontrolünü sağlamak için Suriye'ye sınırı olan Mardin'in stratejik bir şehir olarak seçilmiş olabileceği kuvvetle ihtimaldir. Birçok Osmanlı şehrinde olduğu gibi Mardin'den geçen tren yolları Almanlar tarafından yapılmıştır. Almanların Mardin'e ilgi göstermelerine bir neden olarak da şehirde yaşayan Süryani Hıristiyan toplulukları gösterebiliriz. Çünkü o tarihlerden günümüze ulaşan yazılı ve görsel kaynaklarda, Alman komutanların Hıristiyan din adamlarını sık sık ziyaret ettikleri görülmektedir.



*Fotoğraf 47 Hamza-i Kebir Zaviyesi-Hamza-i Sagir Mescidi,1917*

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer<sup>103</sup>:** Savurkapı Mahallesi

**Ölçüsü:** 8.6 x 13.4 cm

**Yılı:** 1917

1917 tarihinde çekilen bu fotoğraf karesi, erken dönem Mardin fotoğraflarından bir tanesidir. Savurkapı olarak adlandırılan mahallenin girişinde çekilen bu fotoğraf karesi Birinci Dünya Savaşı sırasında çekilmiş olması bakımından da ayrıca önem arz eder. Fotoğrafın sol tarafında çadırların yanında bulunan yapı Hamza El Sağır Türbesidir<sup>104</sup>. Günümüzdeki adı

<sup>103</sup> “Fotoğrafın Çekildiği Yer” başlığındaki yer isimleri günümüzde kullanılan isimlerdir.

<sup>104</sup> *Hamza-i sagir* Zaviyesi. Meydanbaşı'nda, Hamza-i Kebir Zaviyesi ve Türbesi'nin karşısındadır. Yapıdaki yazıt okunamamaktadır. Ancak Abdülgani Efendi, yapının 1474 yapıldığını belirtmektedir. Haziredeki mezar taşında İbrahim Artuk tarafından 1444/45 tarihleri okunmuştur. Yapıya ait gelirler, 1526, 1540 ve 1564 defterlerinde kayıtlıdır. Bugün duvarlarının bir kısmı ayakta olan yapı, Cihangir Bey Zaviyesi'nin planını hatırlatmaktadır. Yapının dışında, mütevazı bir mezar yer alır. İbrahim Artuk'un belirttiğine göre, bu mezar Cihangir Bey'in oğlu Emir Hamza'ya aittir (ölümü 1444/45). 1940'larda belediye, mescidi yıktırarak yerine elektrik santrali yaptırmıştır. 1967'de, yapının bir kısmında elektrik jeneratörü, bir kısmında soğutma havuzu ve bir kısmında da mazot deposu bulunmaktaydı. (Suavi Aydın, Kudret Emiroğlu, Oktay Özel ve Süha Ünsal, Mardin: Aşiret-Cemaat-Devlet, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2000, sf.443-444)

Hamza-i Kebir Zaviyesidir<sup>105</sup>. Türbenin hemen önünde Alman askerlerini çadırları, önünde bir yük devesi, sağ tarafında ise Mardin'in panoramik görünümü yer alır. Yük devesinin hemen karşısındaki askeri birlikler hareket halinde objektiflere yansır. Hamza El Sağır Türbesinin kubbesinde ve yerlerde kar dikkat çeker.

Cadde genişletme çalışmaları sırasında Hamza-i Kebir Zaviyesi içinde yer alan mezar tahrip edilmiş, Hamza-i Sagir Mescidi yıkılmış, zaviyenin bir kısmına jeneratör, bir kısmına soğutma havuzu ve mazot deposu yapılmış, ayrıca Şeyh Abdülaziz Türbesi de yıkılmıştır. Birinci Müfettişliğin sözünü ettiği hastanenin yapılması nedeniyle Savurkapı dışındaki mezarlığın yıkılması kararı alınmış ve taşların kaldırılması için 20 Şubat 1939'a kadar süre tanınmıştır.

---

<sup>105</sup> *Hamza-i Kebir Zaviyesi*. Yazıtından, Kara Yülük Osman Bey'in oğlu Hamza'nın, ölmeden önce (ölümü 1444), 1438/9 tarihinde yaptırdığı türbesi olduğu anlaşılmaktadır. Bugün mescide çevrilmiş türbenin yanında, zaviye ve mescit de vardı. 1925-1931 yılları arasında, baruthane olarak kullanılmıştır. Düzgün kesme taşlardan yapılmış olan yapı mescide dönüştürülürken kuzey giriş cephesine, cephe özelliklerini bozan camekânlı bir mekân eklenmiştir. Yapının ortasındaki kare mekânı örten tromplu kubbe, beşik tonozlarla dört yöne açılmakta ve buralarda, kanatlar meydana gelmektedir. Önceleri, yapının içinde iki mezar bulunmaktaydı. 1920'li yılların ikinci yansında, Vali Tevfik Hadi Baysal zamanında saldırıya uğrayan yapının içindeki mezar tahrip edilmiştir.(aşiret cemaat devlet a.g.e sf. 443)



**Fotoğrafın Sahibi:** Ali Sami Ülgen Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer<sup>106</sup>:** Cumhuriyet Meydanı

**Ölçüsü:** 16.7 x 11.8 cm

**Yılı:** 1917

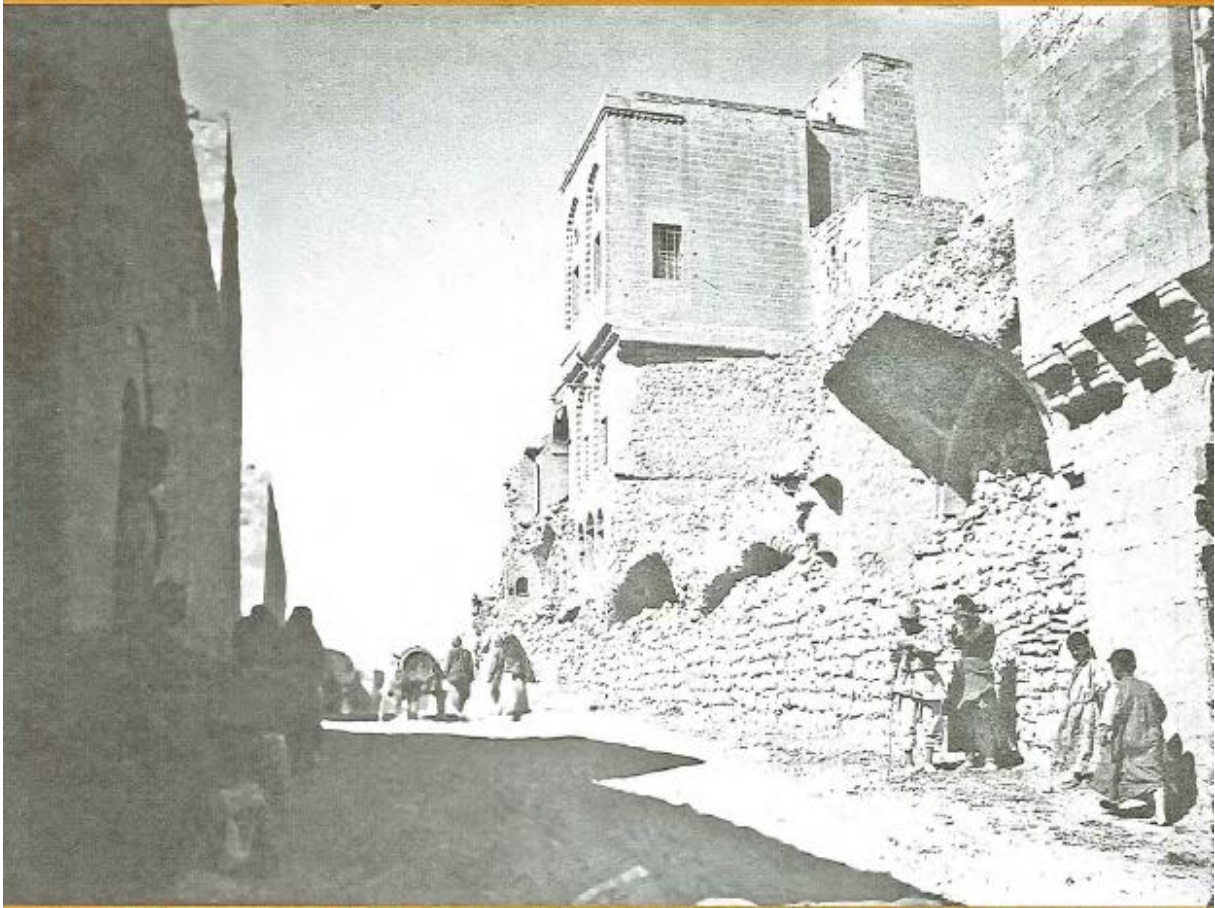
Fotoğraf, 1917 yılında çekilir. Fotoğrafın çekildiği nokta günümüzde Cumhuriyet Meydanı olarak adlandırdığımız yerdir. Fotoğrafta sağ kısımda kubbeli olarak yer alan yapı, Fransız Kapusenlerin<sup>107</sup> inşa ettirdiği kilise, okul ve ihtiyarhane binasıdır. Daha sonra söz konusu bina, cadde açılması amacıyla yol ve meydan genişletme çalışmaları nedeniyle

<sup>106</sup> “Fotoğrafın Çekildiği Yer” başlığındaki yer isimleri günümüzde kullanılan isimlerdir.

<sup>107</sup>Katolik misyonerlerin o dönemdeki faaliyetleri Cizvit, Kapusen, Dominiken ve Fransisken tarikatları tarafından yürütülmekteydi. Bu tarikatlardan Kapusenler; 1630 yılından itibaren Mardin ve çevresinde aktifleşir ve Mardinli Ermenilerden bir kısmını Katolikleştirmeyi başarmışlardır. 1759–1779 tarihleri arasında Mardin’de Dominiken rahipleri de bulunmaktadır. Musul merkezli Katolik çalışma, bölgedeki “Kaasıt” adı verilen Papa temsilcileri tarafından yönetilmekte ve Fransız Konsoloslarınca himaye edilmekteydi. 1844 yılında, muhtemelen Fransa ile aralarındaki rekabet dolayısıyla, Musul ve çevresindeki Katolik misyonerler hakkında araştırma yapılmasını isteyen İngiltere’nin İstanbul’daki büyükelçisi Satrafford Cannig’e Musul’daki İngiliz konsoloslu tarafından gönderilen rapor, Katolik misyonerlerin bölgedeki çalışmaları hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. (Özcoşar, 2008; 428)

yıkılmıştır. Sol tarafta yer alan bina ise günümüzde halen aktif olan Meryem Ana kilisesi ve Mardin Müzesidir. Dağın eteklerinde yer alan Mardin evleri cepheden net bir şekilde görülmektedir.

Mardin evleri, kalenin eteklerinden ovaya kadar birbiri üzerine yükselen teraslar şeklinde, tepenin güney tarafına yapılır.<sup>108</sup> Fotoğrafın sol üst köşesinde Mardin Kalesi'nin surlarının bir kısmı görünür. Fotoğraftaki evler gibi Mardin'deki tüm evlerin ön tarafları cepheye bakar. Fotoğraf, Mardin evlerinin genelde iki katlı yapıldığını görmemize olanak sağlar. Mardin evlerinde taş ana yapı maddesidir ve fotoğrafta taş işçiliğini gözlemleyebilmekteyiz. Evlerin altından abbara olarak adlandırılan tüneller geçer. Bu tünellerin üstünde yaşam devam eder.



**Fotoğraf 48** Almanlar'ın Yol Genişletme Çalışması, 1917

<sup>108</sup> Mardin, Tur Abdin ya da Mazı (Masius) Dağı denilen bu eşğin güneye bakan bir tepesinin deniz seviyesinden 1000-1100 metre yükseklikteki sırtına yaslanmış konumuyla, tarih boyunca ele geçirilmesi her zaman çok güç, savunmaya son derecede elverişli bir yerleşim olmuştur. Tarihin tanıdığı büyük doğulu fatihler, sözgelimi Moğol ve Timur orduları, bu kentin önünden geri dönmek ya da kenti ele geçirmek için birkaç kez zorlamak durumunda kalmışlardır. Bazı gezginlere göre Mardin sadece "ordukıran" değil, aynı zamanda "kervankıran"dır da.

**Fotoğrafın Sahibi:** Alman Birliđi Fotoğrafhanesi

**Ölçüsü:** 9.4 x 12.6 cm

**Yılı:** 1917

1917 yılında çekilen fotoğrafın en dikkat çekici özelliği kesilmiş yapılar ve genişleyen caddedir. Mardin'in görüntüsünü neredeyse tamamen değiştiren cadde, ilk kez savaş sırasında, genişletilerek açılır. 1914-1915'te Almanlar, demiryolu yapımı sırasında geldikleri şehre arabaları giremeyince, bazı evlerle birlikte Patriye Kilisesi'nin bir bölümünü de yıkıp ana caddeyi genişleterek araba girebilecek duruma getirmişlerdir. Burası, 1923 yılında ikinci kez ve 1927 yılında da üçüncü kez genişletilerek iki kilometre uzunluğunda, on beş metre genişliğinde bir cadde haline getirilmiştir. 1927 yılında şehrin üç adet haritası yaptırılmış. Mezbaha inşa ettirilmiş, kasaplar çarşısı ve hayvan pazarı düzenlenmiştir. Bunlara ek olarak da park ve bahçeler yapılmıştır.<sup>109</sup>

Şehir sokakları, 1938'e kadar 15 lüks ve 150 kadar da fenerle aydınlatılmaktaydı. 1 Haziran 1938'de Mardin'e elektrik gelmiş, 40 kilovatlık, 48 beygir gücünde 2 jeneratörle 14 kilo metre şebeke döşenmiş, üç ay içinde 190 abone sağlanmıştır. Şehidiye Camii'nin avlusuna yerleştirilen motor beş yıl sonra arızalanınca, beygir gücünde yeni bir motor, yeni yapılan elektrik santral binasına yerleştirilmiştir.

Ana caddenin genişletilmesi sırasında Patriye Kilisesi önce kısmen yıkılmış, geri kalan manastır ve okul yapılarına bir süre askerler yerleşmiş, ayrıca bir süre hastane olarak kullanılan kilise, meydan inşaatı sırasında ise tamamen yıkılmıştır. Mar Efrem Manastırı 1933'e kadar aktif durumda iken, bu tarihten itibaren yaklaşık 12 yıl askeri hastane binası olarak kullanılır. Günümüzde ise dışında kiracılar oturmaktadır, kilise de ahır olarak kullanılmaktadır.

Mardin'de, 1930'lu yıllara kadar yapılan imar faaliyetlerinde, Mardin'in tarihi eserlerine saygı gösterilmediği, cemaati kalmayan kiliselerin başka amaçlar için kullanıldığını ve türbelerin de yıkıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

<sup>109</sup> Suavi Aydın, Kudret Emiroğlu, Oktay Özel ve Süha Ünsal, Mardin: Aşiret-Cemaat-Devlet, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2000, s. 372



*Fotoğraf 49 Eski Hükümet Konağı, Tahmini 1915*

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer<sup>110</sup>:** Savurkapı Mahallesi – Eski Hükümet Konağı

**Ölçüsü:** 9.4 x 12.6 cm

**Yılı:** Bilinmiyor

1915 yılında çekilen bu fotoğrafta sol tarafında eski belediye başkanlığı binası altında muhtemelen dava avukatlarının büro amaçlı kullandığı mekanlar, arka kısmında ise Mardin

<sup>110</sup> “Fotoğrafın Çekildiği Yer” başlığındaki yer isimleri günümüzde kullanılan isimlerdir.

Hükümet Konağı binasının ön cephesi, sağ tarafta süvari kışlasına ait bahçe gözükmektedir. Fotoğrafın dikkat çekici yönlerinden biri de kavak ağacından yapılan telgraf<sup>111</sup> direğidir<sup>112</sup>.

Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde (1839-1909) idari yapı değişim ve dönüşüm içindedir. Bürokrasideki bu değişim yeni mekan ve bina ihtiyacını beraberinde getirir. Mardin Hükümet Konağı da bu ihtiyaç neticesinde inşa edilir. Bulunduğu alan itibariyle de kendi konumu dışında çevresini de değiştirir.

Hükümet konakları 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ülkenin hemen hemen birçok yerinde inşa edilmeye başlandı. Bu konakların inşası oldukça masraflı olur ve masraflar merkezi hükümet tarafından değil yerel halk tarafından karşılanmaktaydı.

Mardin Hükümet Konağı'nın yapım tarihiyle çeşitli öneriler bulunur. Mardin'le ilgili en önemli çalışmalardan biri olan Mardin: Aşiret-Cemaat-Devlet kitabında binanın inşa tarihi 1877 olarak belirtilmektedir. Fakat yapım tarihinin kesin olup olmadığı noktasında şüpheler bulunur. Kitapta tarih ile ilgili bilgiler verilirken tarihin hangi kaynağa dayandırıldığı hakkında bilgi yer almamaktadır.<sup>113</sup>

Binanın mimari yapısına bakıldığında, bina bodrum, zemin ve birinci kat olmak üzere üç katlı olarak inşa edilir. Binanın ilk kullanımıyla ilgili kaynaklarda bina içerisinde hangi işlevlerin yer aldığı belirtilmemiştir. Fakat dönemin hükümet konaklarında var olabilen adliye, zaptiye, umur-ı nafia, ticaret ve ziraat, maarif, umur-i ecnebiye müdürlükleri, defterdarlık gibi işlev birimlerinin Mardin Hükümet Konağı'nda da yer aldığı söylenebilir.

19. yüzyılda yapılan yapılarla benzerlik göstermektedir, aynı dönemde hükümet yapılarıyla kıyaslandığında, mimarlık tarihi açısından yerel ya da tipik özellikler taşımaktadır. Giriş aksındaki beşik tonozlu mekanın varlığı; Mardin evlerinde uygulanan duvar ve tonoz

<sup>111</sup> Telgraf düzeneğine bakıldığında, iki merkez alan arasında işaretler yardımıyla karşılıklı haber ve belge iletimini sağlayan bir araç bulunmaktadır. Bu araç; alıcı ve verici arasında oluşturulan elektrik hattından oluşmaktadır. Verici kısmı maniple olarak adlandırılmaktadır. Maniple anahtar görevi görür ve elektrik akımının açılıp kapanmasından sorumludur. Maniple aktif hale getirildiğinde telgraf şebekesinden akım geçmektedir. Karşı yani alıcılar kısmında ise elektromıknatıs olan bobinler bulunmaktadır. Elektromıknatısın tam karşısında ileri ve geri hareket eden demir çubuk akımın geçmesiyle harekete geçer ve ardından çubuğun ucunda bulunan mürekkepli kalem kâğıt üzerine ifadeleri geçirmektedir. Genellikle bu ifadeler nokta ve çizgi şeklinde olmaktadır. Ülkemizde ise ilk telgraf denemesi 1847 yılında sarayda yapılmıştır. İstanbul-Edirne telgraf hattı 1855 yılında, İstanbul-Ankara telgraf hattı 1860 yılında işletmeye açılmış, 1861 yılında ise bu hat Kerkük'e kadar uzatılmıştır.

<sup>112</sup> Doğan Bekin, "Tarihin Işığında Mardin", Ankara: Genpa, 2010, s. 142

<sup>113</sup> Halil İbrahim Düzenli, Emin Selçuk Taşar, "Mardin'de Tarih, Bina ve Mimarlık Katmanları: 19. yy. Hükümet Konağından 21. yy. Mimarlık Fakültesine Dönüşümün Hikâyesi", Türkiye Arrademento Dergisi, sayı. 254, Şubat 2012, s.64.

tekniklerinin büyük ölçekli bu yapıda da görülmesi; yapı bünyesinde Mardin taşının kullanılması; girişinin simetrik düzende yerleştirilmiş cumbaların olduğu güney cephesinden değil de batı yani yan cepheden olması gibi unsurlar yerel müdahalenin ve yere özgü konumlanma problemlerinin çözümleridir. Yapıda süsleme unsurları neredeyse hiç bulunmamaktadır.<sup>114</sup>



*Fotoğraf 50 Eski Hükümet Konağı, 1915*

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

**Ölçüsü:** 9.4 x 12.6 cm

**Yılı:** 1915

Fotoğrafta eski hükümet konağının farklı bir açıdan çekilen fotoğrafını görmekteyiz. Osmanlı son dönemlerde yapılan yapı farklı katmanlarla dönüşüm içerisine girmiştir; “Cumhuriyetin ilanıyla birlikte diğer kurumlar gibi hükümet konakları da eski işlevlerini sürdürmeye devam etmiştir. Osmanlı’dan devralınan binalar devletin idari sistemi genişledikçe, yeni koşullara uyum sağlamıştır. Farklı devlet daireleri binaya sığdırılmaya

<sup>114</sup>Halil İbrahim Düzenli, Emin Selçuk Taşar A.g.e s.67

*çalışılmış, binanın yetersiz kaldığı durumlarda ekler yapılmış, bazı mekanlar ara duvarlarla bölünmüştür. Cumhuriyet dönemi hükümet konaklarında, ya şehirde uygun mekanlar bulunmamasından ya da devlet nizamının her yeni durumda yeni işlevler türetmesinden, bugün için farklı işlev türleri olarak tanımlanabilecek bir çok işlev bir arada bulunmaktadır. Şimdilerde her birinin ayrı binaları olan valilik, adliye, emniyet müdürlüğü, jandarma vb. bazen aynı zamanda, bazen de farklı zamanlarda ziyaret etmişlerdir bu binayı.<sup>115</sup>” Yapı günümüzde mimarlık fakültesi olarak kullanılmaktadır.*

Fotoğrafı incelediğimizde dönemin mutasarrıfının<sup>116</sup> makam aracı olarak kullandığı Ford-T<sup>117</sup> model otomobil dikkatimizi çekmektedir.



**Fotoğraf 51** Eski Hükümet Konağı, Tahmini, 1916

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

**Ölçüsü:** 9.4 x 12.6 cm

<sup>115</sup> Halil İbrahim Düzenli, Emin Selçuk Taşar, “Mardin’de Tarih, Bina ve Mimarlık Katmanları: 19. yy. Hükümet Konağından 21. yy. Mimarlık Fakültesine Dönüşümün Hikâyesi”, Türkiye Arrademento Dergisi, sayı. 254, Şubat 2012, s.67-68.

<sup>116</sup> Osmanlı döneminde, Tanzimat’tan sonra, Osmanlı yönetim örgütünde sancak yöneticisi.

<sup>117</sup> Fordizm şeklinde adlandırılan sosyo-ekonomik sistemin öncüsü ve dünyanın ilk seri üretim otomobili olan Ford Model T 1908 ilk olarak üretilmiştir ford model t, 1 Ekim 1908 yılında ilk satışa çıktığı zamandan üretiminin durduğu 26 Mayıs 1927 yılına dek yaklaşık olarak 16 milyondan fazla satış yapmıştır. 1970'lere kadar dünyada en çok satılan otomobil unvanını korumuştur. günümüzde hala en çok satan 3. otomobildir.

**Yılı:** 1916

Eski Hükümet konağının bir zamanlar cezaevi olarak kullanılan, günümüzde ise mimarlık fakültesinin atölye olarak kullandığı alanın cephesinden çekilmiş fotoğraf.



*Fotoğraf 52 Cumhuriyet Meydanı, 1916*

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Cumhuriyet Meydanı

**Ölçüsü:** 9.4 x 12.6 cm

**Yılı:** 1916

1917'de çekilen bu fotoğraf karesi oldukça önemli ve anlamlı bir fotoğraftır. Çünkü bu fotoğraf Mustafa Kemal Atatürk'ün Mardin'e gelişinde çekilir. Fotoğraf günümüzde Cumhuriyet Meydanı olarak adlandırılan yerde çekilmiştir. Tören alanının sağında okul, kilise ve iş yerleri yer alır. Günümüzde Gazipaşa İlkokulu olarak kullanım gören tarihi konak da fotoğraf karesinde askerlerin arkasında yer alır. Konağın sol tarafında bilinen Arapça adıyla Sukr El Bakar yani inekler çarşısı yer alır. Günümüzde işyerleri olarak kullanılan konağın ve çarşının etrafı o yıllarda mezarlıktı ve bu mezarlıklar fotoğraf karelerine de yansımaktadır. 1.

Dünya Savaşı devam ederken ordu komutanı, Mustafa Kemal Atatürk'ün Mardin'e geliyor olması öyle tahmin ediyorum ki halk arasında müthiş bir heyecan ve coşkuya neden olur. Bu heyecan ve coşkuyu fotoğraftan da vatandaşların sayısının yüksek olmasını anlayabilmekteyiz.

Fotoğrafın en dikkat çeken taraflarından biri de günümüzde Cumhuriyet Meydanı olarak kullanılan alanın ön tarafına denk gelen yerin o dönemde mezarlık olmasıdır. Müslüman ve Gayrimüslim mezarlıkları aynı saha içinde iki kanada ayrılmaktadır.<sup>118</sup>



*Fotoğraf 53 Zinciriye Medresesi, 1917*

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Zinciriye Medresesi

**Ölçüsü:** 9.4 x 12.6 cm

**Yılı:** 1917

Fotoğrafta on dördüncü yüzyılın başlarında yapılan Mardin Kalesinin eteklerinde yer alan Zinciriye Medresesi görülmektedir. Medrese dikdörtgen ve geniş bir alana yapılmıştır. İki katlı olan yapı; avlu, cami, türbe ve çeşitli ek mekanlardan oluşur. Tek avlu etrafında dizili mekan algısına sahiptir.

<sup>118</sup> Doğan Bekin, "Tarihin Işığında Mardin", Ankara: Genpa, 2010, s.67

Fotoğrafın sağ tarafında anıtsal portali görmekteyiz. Yüksekte kalan batıdan yükselen merdivenlerle çıkılan anıtsal portal, dışta iki sıra mukarnaslı bir kademe ile çerçeve içine alınmıştır. Portal, derin ve beşik tonozla örtülü bir girişe geçit verir. Bu geçidin karşısında merdivenler yer alır.<sup>119</sup> Bu portalin dışında fotoğrafta gördüğümüz güney cephesi, batıdaki dilimli kubbenin altında yer alan bir türbe ve doğudaki dilimli kubbenin altında bulunan cami mekanı ile bu iki mekanın arasında, dışa açık dört revak kemerli duvar payandalarından oluşur.



*Fotoğraf 54 Cumhuriyet Meydanı, Tahmini 1930*

**Fotoğrafın Sahibi:** Bilinmiyor

**Fotoğrafın Çekildiği Yer<sup>120</sup>:** Cumhuriyet Meydanı

**Ölçüsü:** 8.1 x 11.7 cm

**Yılı:** 1930'lar

<sup>119</sup> Ara Altun "Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisi'nin Gelişimi", İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978, s.82-83

<sup>120</sup> "Fotoğrafın Çekildiği Yer" başlığındaki yer isimleri günümüzde kullanılan isimlerdir.

Fotoğrafın ne zaman çekildiğine dair net bir bilgi elimizde bulunmamaktadır; fakat sözlü tarih kapsamında düşüncelerine başvurduğum büyüklerim, bu fotoğrafın Birinci Dünya Savaşının hemen sonrasında yani 1930'larda çekildiği noktasında ortak görüş bildirdiler. Fotoğraf, şehrin merkezi olan ve günümüzde Cumhuriyet Meydanı olarak anılan noktada çekilir. Bir önceki fotoğraflarda da ifade ettiğim üzere bu meydanda ticaret yapılır, şehirlerarası ulaşım buradan sağlanırdı. Bu kadar çok Mardinlinin yer aldığı fotoğraflar günümüze pek az ulaşabilmiştir. Kadınlar, çocuklar, askerler hatta sağ alt köşede bir devenin kafası fotoğrafta yer alır. Küçük çocukların bile başlarında fes bulunur ve kadınların başları da örtülüdür. Fotoğrafa ve fotoğraf makinesine insanların alışması, zaman gerektiren bir durumdu. İnsanlarda bir utangaçlık söz konusuydu. Bu fotoğraf karesinde objektiflere gülümseyerek poz veren insanları görebilmekteyiz. Muhtemelen poz verme bilinci o dönem insanlarında yeni yeni oluşmaya başlamıştı. Fotoğraf karesinde Mardin Kalesi ve evleri de yer alır. Fotoğrafın açısı, bugün bile fotoğraf çekerken sıklıkla tercih edilen bir açıdır.



*Fotoğraf 55 Cumhuriyet Meydanı, 1932*

**Fotoğrafın Sahibi:** Faraç Vezir

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Cumhuriyet Meydanı

**Ölçüsü:** 14.8x 24.2 cm

**Yılı:** 1932

1932 yılında çekilen fotoğrafta, Mardin mimarisini oluşturan öğelerden biri olan mahalle yapısını görmekteyiz. Fotoğraf karesi Mardin'deki gündelik yaşamı ve geleneksel şehir dokusunu gözlemlememiz bakımından önemlidir. Geleneksel şehir dokusunu anlayabilmek için somut öğeler ve mimari yapıların tanımlanmasıyla birlikte mahalleler de oldukça önemli bilgiler verir. Mahallelerin süreç içinde kazandıkları özellikler, geleneksel şehrin diğer öğelerini ve şehir bütününe etkiler. Bu etkileme neticesinde aslında dolaylı da olsa mekanların biçimlenmesine katkıda bulunur. Mahalle isimlerinin ve dokusunun geçirdiği süreçler kronolojiye bağlı bir şekilde takip edildiğinde etnik unsurların, mahallenin ortaya çıkmasında veya yok oluşunda belirleyici olduğu söylenebilir. Kıssis ve Babü'l-Hammar mahallelerinde Hıristiyanların, Şemsiye Mahallesi'nde güneşe tapan Şemsilerin, Yahudiyan mahallesinde Yahudilerin yaşamlarını sürdürmeleri, azalması ve mahalleyi terk etmeleri mahallelerin geleceğini doğrudan etkiler. Hıristiyanların yaşadığı Kıssis mahallesi, adı değişmiş olsa da cemaatin sürekliliğinden dolayı varlığını bugüne kadar sürdürür. Şemsilerin ve Yahudilerin mahallelerini terk etmeleriyle birlikte mahalle isimleri de kaçınılmaz bir şekilde değişmiştir.<sup>121</sup>

Osmanlı döneminde de, Anadolu şehirlerinde mescit ve cami gibi yapıların isimleriyle bağlantılı olarak mahalleler isimlendirilmiştir. Mardin'de de bunun örnekleri bulunur. Emineddin Külliyesinden dolayı mahallenin adı Emineddin, Zinciriye Medresesinden dolayı mahallenin adı medrese; Ulu Cami'den dolayı Ulucami mahallesi, Latifiye Camii'nden dolayı Latifiye mahallesi, Şehidiye Medresesinden dolayı Şehidiye mahallesi adları verilmiştir.<sup>122</sup>

*1928'de, Mardin'in 13 mahallesinde 3.000 hane, 1144 dükkân, 6 cami, 12 kilise, 1han, 1 otel bulunmaktadır. 100 Bu veriye göre, istatistiğe ticari meslek sahibi olarak yazılanların tamamı, genel anlamıyla 'esnaf kategorisi içinde yer almaktadır. Bu profille Mardin şehri, 1927'de, toplam 23.252 kişi olan nüfusundan 5.209'u 12 yaşın altında, 20 yaşından yukarı erkeklerin 4.200 küsur kadar bulunduğu, 5.486 evli erkeğin, 1.790 dul kadının olduğu, bir işte çalıştığını ifade eden nüfusun 3.500'ler civarında olduğu, şehirde tarımdan geçindiğini ifade eden 1.200 kadar insan bulunurken, asker ve hâkim sayısının dikkat çekici çoklukta olduğu bir esnaf ve sınır şehri durumundadır. Hane başına 7,75 kişi düşmektedir. Nüfusun, % 35'ten*

<sup>121</sup> Füsün Alioğlu. "Mardin Şehir Dokusu Evler", İstanbul: Tarih Vakfı, 1988 s.41

<sup>122</sup> Alioğlu, a.g.e s.39

*fazlasının yirmi yaşın altında olduğu (8.184) şehirde, yaşamın savaştan sonra, yeniden başlamakta olduğu tahmin edilebilir.*<sup>123</sup>

Mahalleler çeşitli nitelikteki insanların, belli kurallar içinde birlikte yaşadığı yerlerdir. Şehrin nüfuzlu ailelerinin yoğunluk gösterdiğini söyleyebileceğimiz ve merkezi oluşturan çarşı bölgesinde, farklı statüdeki ailelerin de evleri, yan yana birlikte yer alır. Mahallelerdeki etnik özellikler, Mardin'de uzun süre etkili olur. Cumhuriyet yıllarının başlarında Mardin'in, sanayileşmesinin çok az olması nedeniyle değişim, yavaş ve beklenenden az olur. Fakat 1950'li yıllardan itibaren, mahalleler geleneksel tanımlarını kaybeder ve mahalleler yeni kimlikler kazanır.



**Fotoğraf 56** Mardin Resmi Tören, 1932

<sup>123</sup> Suavi Aydın, Kudret Emiroğlu, Oktay Özel ve Süha Ünsal, Mardin: Aşiret-Cemaat-Devlet, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2000, s.372

**Fotoğrafın Sahibi:** Anonim

**Fotoğrafın Çekildiği Yer**<sup>124</sup>: Olgunlaşma Enstitüsü

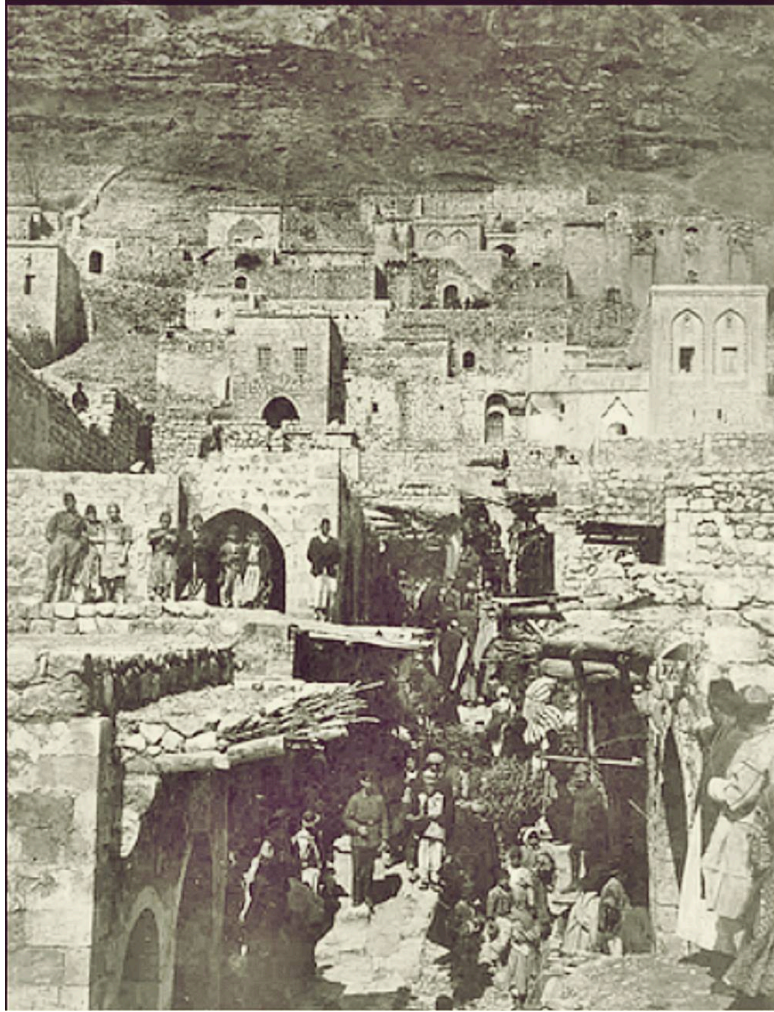
**Ölçüsü:** 7 x 13.7 cm

**Yılı:** 1932

23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı törenini anlatan bu fotoğraf muhtemelen 1932'lerde çekilmiştir. Günümüzde Kız Meslek Lisesi olarak bilinen Gazipaşa İlkokulu'nun olduğu yerde siyah önlüklü öğrenciler tören yürüyüşü yapmak için hazırlanırlar. Öğrencilerin önünde modern enstrümanların bulunduğu halkevinin bando takımı yer alır. Bando takımının kıyafetleri ve taktıkları papyonlarla birlikte töreni izlemek için orada bulunan vatandaşların kıyafetleri dikkat çekmektedir. Mardin'in ne kadar modern ve çağı yakalamış bir şehir olduğunu görmekteyiz. Vatandaşlar, tören kortejinin geçişini izlemek için sağlı sollu durmaktadırlar. Günümüzde olmayan ağaçları okul bahçesinde görmekteyiz. Mardin'in eski fotoğraflarına baktığımızda hemen hemen birçoğunda bugün göremediğimiz ağaçları görmekteyiz.

---

<sup>124</sup> “Fotoğrafın Çekildiği Yer” başlığındaki yer isimleri günümüzde kullanılan isimlerdir.



**Fotoğraf 57** Mardin Çarşı Fotoğrafı, Tarih Bilinmiyor

**Fotoğrafın Sahibi:** Bilinmiyor

**Fotoğrafın Çekildiği Yer**<sup>125</sup>: Kale Altı

**Ölçüsü:** Bilinmiyor

**Yılı:** Bilinmiyor

Mardin ve çevresi, bugün olduğu gibi geçmiş yıllarda da önemli ticari ve kültürel ilişki bağlantılarının kavşak noktasında bulunmuş bir merkezdir. Buna rağmen kent görünümüne sahip şehrin ticari potansiyeliyle ilgili kesin bilgiler bulunmamaktadır. Ticaretin kaleye ulaşım

<sup>125</sup> “Fotoğrafın Çekildiği Yer” başlığındaki yer isimleri günümüzde kullanılan isimlerdir.

zorlukları da göz önünde bulundurularak kale dışında gerçekleşmiş olabileceği düşünülmektedir.<sup>126</sup>

Ticaretin yapıldığı yer olan kale altı, çeşitli sosyal ve ekonomik özellikleri olan toplumları içinde barındırmaktadır. Mardin’de ilk çarşı sayılabilecek birimlerin, sonradan şehir niteliği kazanan yamaçta kurulduğu düşünülmektedir.<sup>127</sup> Mardin’in antik dönemden itibaren uzunca bir dönem nasıl bir düzen içinde olduğu ve bölge içindeki rolü bilinmemektedir. Ancak, Arap istilasından sonra ekonomisinin boyutları anlaşılmaya başlanmıştır. Şehrin ekonomik yaşamının Arap-İslam devletleri döneminde bir hayli hareketli olduğu, çağının Arap bilim adamlarının verdiği bilgilerde ortaya çıkmaktadır. İbn Havkal X. yüzyılda Mardin’i geniş çarşılı olarak tanımlarken, kalede iyi bir cins cam maddesinin bulunduğunu ve bunun ihraç edildiğini belirtmektedir. Yine aynı yüzyılda İstahri’nin büyük bir şehir olarak Mardin’i tanımlamasında sosyal ve ekonomik boyutta var olan bir gelişmenin izlerini görmek mümkündür.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Evindar Yeşilbaş Mardin Çarşıları ve El Sanatları Mardin: Mardin Artuklu Yayınları, 2017, s.11

<sup>127</sup> Füsun Alioğlu. “Mardin Şehir Dokusu Evler”, İstanbul: Tarih Vakfı, 1988 s.41

<sup>128</sup>Füsun Alioğlu, a.g.e .,s. 41.



*Fotoğraf 58 Mardin Çarşısı, 1932*

**Fotoğrafın Sahibi:** Albert Gabriel

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Aşağı Çarşı

**Ölçüsü:** 16.3x23 cm

**Yılı:** 1932

1932 yılında çekilen bu fotoğraf, günümüzde ‘Aşağı Çarşı’ olarak adlandırılan Ulu Camii bölgesinde bulunan ticaret merkezi olarak ifade edebileceğimiz yerde çekilmiştir. Fotoğrafta, ticarete önemli bir yer tutan dükkânları ve kalabalık insan gruplarını görmekteyiz. Sanayinin gelişmeden önce geleneksel şehir yapısında ticaret merkezleri önemli bir yere sahiptir. Sürekli yoğun ticaret yolları üzerinde yer alarak insanların ve her türden malın buluşma, değiş-tokuş yeri olma özelliği, Mardin'deki geleneksel çarşının niteliğini ve boyutlarını etkilemiş ve biçimlendirmiştir. Çarşı, doğrusal gelişmişlik gösteren şehir dokusunda oldukça büyük bir alana yerleşir. Mardin’de Şar mahallesindeki Abdülaziz Camii'nin alt kısımlarında, başlangıçta tek sokak olarak başlayan çarşı, giderek birkaç sokak artarak Ulu

Cami'yi de kendine merkez yapıp, Reyhaniye Camii'nin önlerine kadar uzanır. Böylelikle Mardin'in geleneksel sınırlarındaki bir şehir için oldukça farklı boyutta bir ticaret merkezi ortaya çıkar.

Mardin çarşı yapısında, diğer Anadolu şehirlerinde de olduğu gibi farklı ticari alanları bulunur. XVI. yüzyıldan beri Sipahiler Çarşısı (Revaklı Çarşı), Aktarlar Çarşısı, Kayseriyye (Bedesten), Çanakçılar Çarşısı, Marangozlar Çarşısı gibi çarşı birimleri şehir merkezinde yer alır. Mardin'de ayrıca ekonomide önemli yere sahip olan darphane, tabakhane (debbağhane), başhane, mumhane, şem'ihane, susam yağı imalathanesi (mi'sara, kirişhane), buzhane, bozahane, boyahane, silahhane gibi sanayi tesisi olarak tanımlayabileceğimiz tesisler de yer alır. Bu ticari faaliyetlerin yanı sıra yerleşim yerlerinde geleneksel evlerin zemin katlarında mahalle bakkalı, fırın, dokuma tezgâhları gibi insanların ihtiyaçlarını giderdiği dolayısıyla ticaretin de yapıldığı küçük işletmeler de yer alır.

Mardin'deki geleneksel çarşı yapısıyla ilgili en önemli olgu, İslam şehri özelliği olarak sunulan Ulu Cami-Çarşı birlikteliğidir. İslam şehirlerinde merkezi belirleyen yapının, yerleşmenin önemli camisi olan Ulu Cami olduğu bilinmektedir. Fakat bu bilgidен farklı olarak Mardin'de çarşı merkezinde yer alan çarşıdan Ulu Cami'den önce yapıldığı düşünülmektedir. Hıristiyanların eski bir kilisesi üzerine inşa edildiği iddia edilen yapının en erken tarihli kitabesi XI. yüzyılı göstermekte, fakat bugünkü şeklini XII. yüzyılın son çeyreğinde aldığı belirtilmektedir. Çarşı ile eş zamanlı olmayan bu yapılanma, bir taraftan yeni kaynak ve belgelerin bitmediği teziyle karşı çıkılabilecek bir görüş olarak kabul edilebilir.



*Fotoğraf 59 Dokumacılık Yapan Keldani Kadınlar*

**Fotoğrafın Sahibi:** Anonim

**Ölçüsü:** 8.5x6.2cm

**Yılı:** Bilinmiyor

Fotoğrafın kesin çekildiği tarih bilinmemektedir. Dokumacılık yapan keldani<sup>129</sup> kadınlar dikkat çekmektedir. Eski dönemlere dayanan pamuk dokumacılığı Mardin’de oldukça gelişmiştir. Kaliteli pamuklu ziraatinden kaynaklanan pamuklu dokumalarının nitelikleri ile iç ve dış ticarete önemli bir yere sahiptir.

Marco Polo, Kubilay Han’ın başkentine doğru uzanan gezisine Venedik’ten başlamış , bu esnada birçok yere uğramış ve buralar hakkında çok önemli bilgiler kaydetmiştir. Polo’nun uğradığı yerlerden bir tanesi de Mardin’dir.

<sup>129</sup> 489 yılında, Batı Süryanileri olarak tanınan grup, 1445 yılında bir bölümünün Katolik olmasıyla birlikte yeniden bölünür ve Katolik olan bu grup "Keldani" olarak adlandırıldı. 1551’de, Katolik Kilisesi ile Keldaniler birleşir. Keldaniler de görülen bu olgu, 1559’da Hindistan’daki Süryanilerde de görülmeye başlanır. Onlarında bir kısmı Katolik olurken, bir kısmı da Antakya Kadim Süryani Kilisesi’ne bağlılığını sürdürmüş ve 1683’te bu bağlılık resmîyet kazanmıştır (Aşiret-Cemaat-Devlet:1999,s.286)

*“Polo'nun Mardin hakkında bize vermiş olduğu bilgilerden anladığımız kadarıyla Ortaçağ'da bu kentte endüstriyle uğraşmaktadır. Zira seyyah, burada büyük ölçüde pamuk yetiştirildiğini ve bu pamuktan boccasini denen kumaşlar ve başka ürünler elde edildiğini zikretmektedir. Bunun yanında Mardin yerlilerinin ya işletme sahibi ya da tüccar olduğu ve hepsinin Tatarların Büyük-Kağanının egemenliği altına girdiği bilgisini sunmaktadır”.*<sup>130</sup>



**Fotoğraf 60** Mardin Orta Mektebi, 1935

**Fotoğrafın Sahibi:** M. Selim Parlakoğlu Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Orta Mektep

**Ölçüsü:** Bilinmiyor

**Yılı:** 1935

<sup>130</sup> Mehtap Nasıroğlu, “Batılı Seyahların Gözüyle Mardin ve Çevresi (Mardin, Nusaybin ve Hasankeyf)”, Harran Üniversitesi, Şanlıurfa, 2010, s.33

Mardin Orta mektebi öğrencilerinin laboratuvar sınıfında deney yaparak derslerine motive olduklarını gösteren fotoğraf karesidir. Orta mektebi olarak o dönemde kullanılan okul, günümüzde Gazipaşa İlkokulu ve Olgunlaşma Enstitüsü olarak işlevini sürdürmektedir. O dönemde okula gitme oranı düşük olmasına rağmen, eğitime en büyük ilgiyi memur çocukları göstermekteydi. Mardin’de zanaat işiyle uğraşanlar, çocuklarını okula göndermek yerine meslek sahibi olmalarına yönelik kendi eğitimlerini vermekteydiler. Fotoğrafta yer alan bireylerin sadece işlerine odaklanmış olması, “Acaba fotoğrafta kurgu başladı mı?” sorusunu sormamıza neden olmaktadır.



*Fotoğraf 61 L. Fawle Mardin Genel Görünüm, 1934*

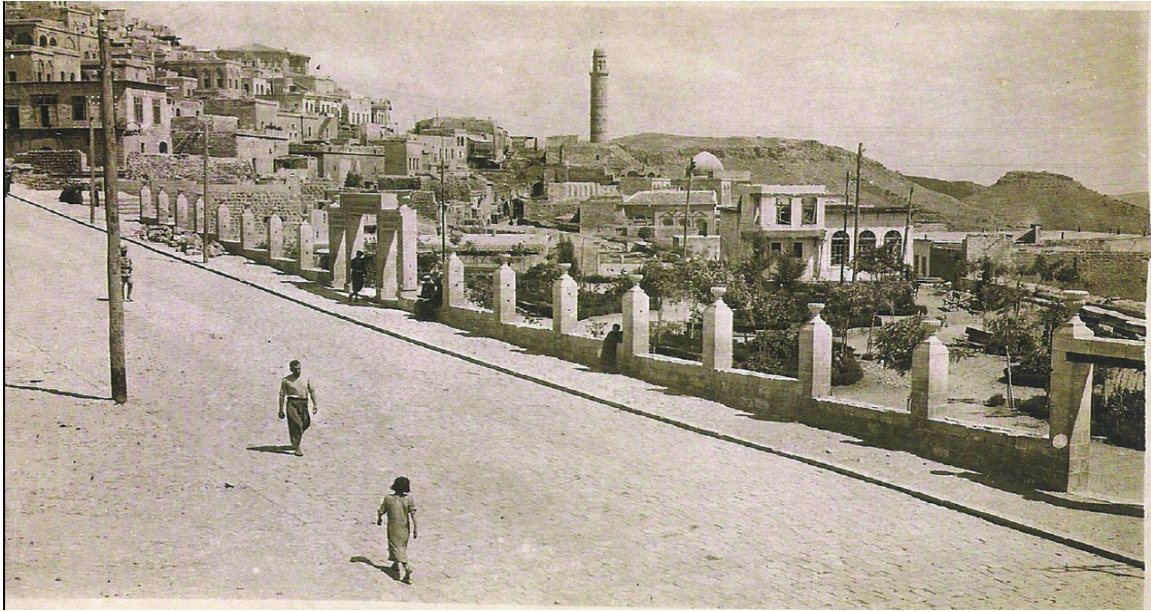
**Fotoğrafın Sahibi:** L. Fawle

**Ölçüsü:** 8.7 x 13.8 cm

**Yılı:** 1934

1934 yılında çekilen fotoğrafta şehir mimarisi ön plana çıkar. Cepheden çekilen bu fotoğrafta Mardin’i Mardin yapan mimari yapılar net bir şekilde görülmektedir. Mardin

mimarisi hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayan fotoğraf karelerinden bir tanesidir.<sup>131</sup> Mardin Kalesi<sup>132</sup> bir önceki fotoğrafa nazaran daha geniş bir şekilde fotoğrafta yer alır. Kalede bozulmaların olduğu söylenebilir. Hemen önünde kaleye ve gökyüzüne adeta selam veriyormuş gibi duran Ulu Camii minaresi ve kubbesi yer alır. Ulu Camii minaresinin hemen arkasında Zinciriye Medresesi'nin kubbesi ve girişi görülür. Fotoğrafın en sağındaki evlerin sol taraftaki evlere göre daha açık renkte olmasını güneş ışıklarının sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Fotoğrafta insana yer verilmemiştir. 1900'lü yılların başlarından 1950'lili yıllara kadar çekilen hemen hemen bütün Mardin fotoğraflarında yapılara yer verilmiştir. Çünkü fotoğraf bir anlamda belgeleme aracı olarak araştırmacılar tarafından kullanılır ve Mardin'in kendine özgü mimarisi araştırmacıların her dönemde ilgisini çeker. İnsanlar henüz fotoğrafın ne olduğunu, ne işe yaradığının farkında değillerdi. 1970'lere gelindiğinde fotoğraflarda insanlara yer verilmeye başlanır ve şehrin sosyolojisi hakkında bilgiler edinilmesine olanak sağlanır.



*Fotoğraf 62 Cumhuriyet Meydanı, 1938*

<sup>131</sup> Mardin, kalenin dik kayalıklarla bağlandığı yamacın güneyine bakan tarafında konumlandırılmış ve etrafı sur duvarlarıyla çevrelenmiştir. Şehir doğu-batı yönünde gelişir. Kuvvetle ihtimaldir ki arazinin eğimli olması nedeniyle evler, yatayda yaygın planlama ile değil eğimi değerlendiren bir şekilde tasarlanır. Şehrin mimarisinin bir bütün olarak önceden planlanmamış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Evler birbirinin cephesini kapatmayarak, çok katlı olmalarına rağmen şehrin dokusuna uyum sağlarlar. Evler birbiri üzerine yığılmış gibi görünse de hiçbir evin gölgesi diğer evin üzerine düşmemektedir. Ortaya çıkan bu sıkışık yapılaşma, kente özgün bir görünüm kazandırır.

<sup>132</sup> Mardin Kalesi, duvarları ve burçları ile mevcut kayalıkları da kapsayacak şekilde inşa edilir. Kale, bakıldığı zaman doğal bir oluşum sonucu ortaya çıktığı izlenimini verir.

**Fotoğrafın Sahibi:** Mardin Halkevi Broşürü Arşivi<sup>133</sup>

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Cumhuriyet Meydanı

**Ölçüsü:** 8.5 x 12.1 cm

**Yılı:** 1938

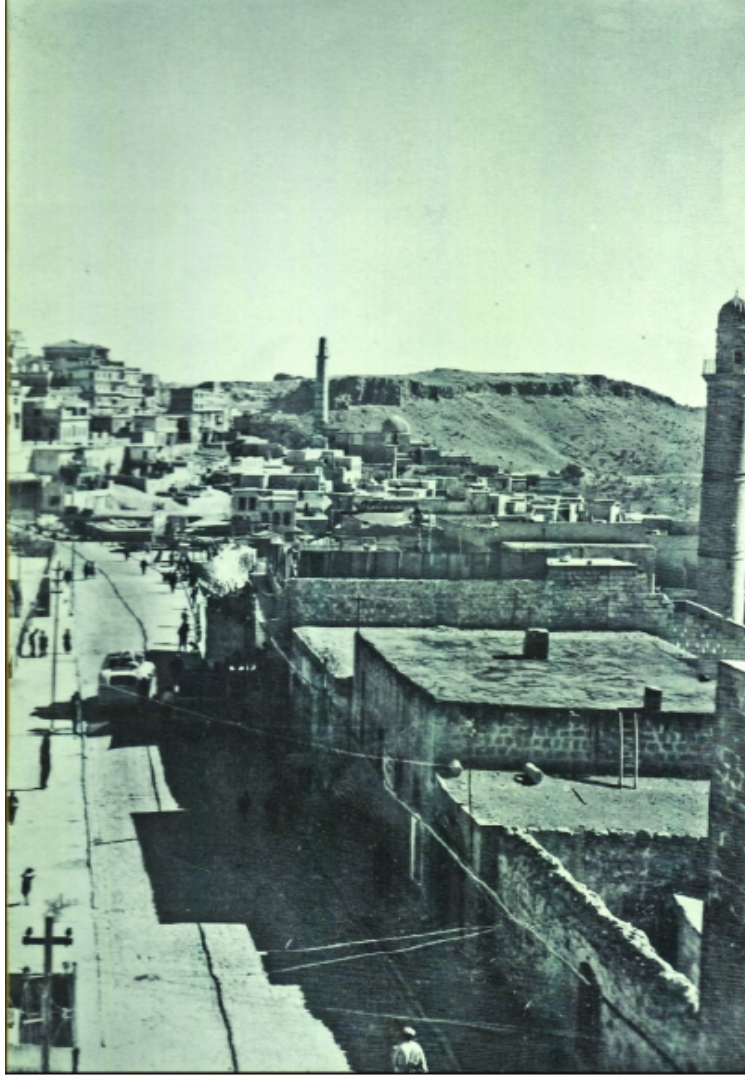
1938’de çekilen fotoğraf Mardin Halkevi<sup>134</sup> Broşürü arşivinden alınmıştır. Günümüzde Cumhuriyet Meydanı olarak adlandırılan alanda çekilir. Fotoğrafta bitkilerin yer aldığı yerin mezarlık olduğunu bilmekteyiz; fakat bitkiler ekilmeden önce mezarların oradan kaldırıldığını söylememiz yanlış olmaz. Şehirde betonarme yapılaşmanın başlamadığını ve orijinalliğini koruduğunu ifade etmek gerekir. Ulu Camii minaresi ve kubbesiyle fotoğraf karesinde yer alır. Bir kız çocuğu olmak üzere insanların caddede yürüyüş anları fotoğraf karesine yansır.

---

<sup>133</sup> Cumhuriyet Halk Fırkası 1930 yılındaki belediye seçimlerinde, bazı yörelerde bağımsız adayları ya da Serbest Cumhuriyet Fırkası adaylarını desteklediği söylentisi çıkan Türk Ocaklarının 10 Nisan 1931 tarihinde kapatılmasını sağladıktan sonra, 12 Ocak 1932 tarihli parti genelgesi ile halkevlerinin kuruluşunu kararlaştırmış ve 19 Şubat 1932’de 14 halkevinin açılışı yapılmıştır.

<sup>134</sup> Mardin Halkevi’nin açılışı da, 79 yerde birden şube açılışının gerçekleştirildiği 23 Şubat 1934 tarihinde olmuş, tören, Ankara Radyosu dinlenerek yürütülmüştür. Ankara Radyosu’nun 'piyes' yayınına geçmesi üzerine, Mardin’de toplananlar kendi konuşmalarını yapmışlar, 1935 yılında yayımlanan Mardin Halkevi broşürüne göre, yoğun tipi altında 250 kişinin katıldığı 'çoşkulu' bir tören yaşanmıştır.

Halkevi broşürleri bugünkü faaliyetleri raporlarına benzer şekilde hazırlanmıştır. Kent, sosyal hayat ve belediye hizmetleri hakkında birçok bilgi içerir.



*Fotoğraf 63 Diyarbakırkapı Mahallesi, 1940*

**Fotoğrafın Sahibi:** Doğan Bekin Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Diyarbakırkapı Mahallesi

**Ölçüsü:** 8.3 x 14.2 cm

**Yılı:** 1940'lar

Fotoğrafın 1940'lar sonrasında çekildiği düşünülür. Fotoğraf, Diyarbakırkapı olarak adlandırılan mahalleden Cumhuriyet Meydanına gelen yerden çekilir. Fotoğrafta iki minare dikkat çeker. Bunlardan yakın olanı Latifiye Camii minaresi, uzaktaki ise Ulu Camii minaresidir. Yolun sağ tarafında günümüzde Cercis Murat Konağı olarak konak yer alır. Konak o dönemde Tüfekçiyan ailesine ait bir konaktı. Hemen yanında da günümüzde Halk Bankası olarak işlev gören taş bina bulunur. İnsanların hareket halinde bulunduğu fotoğrafta seyir halindeki araç da dikkat çeker. Elektrik direkleri, şehre elektriğin gelmiş olduğunu gösterir.



*Fotoğraf 64 Cumhuriyet Meydanı, 1945*

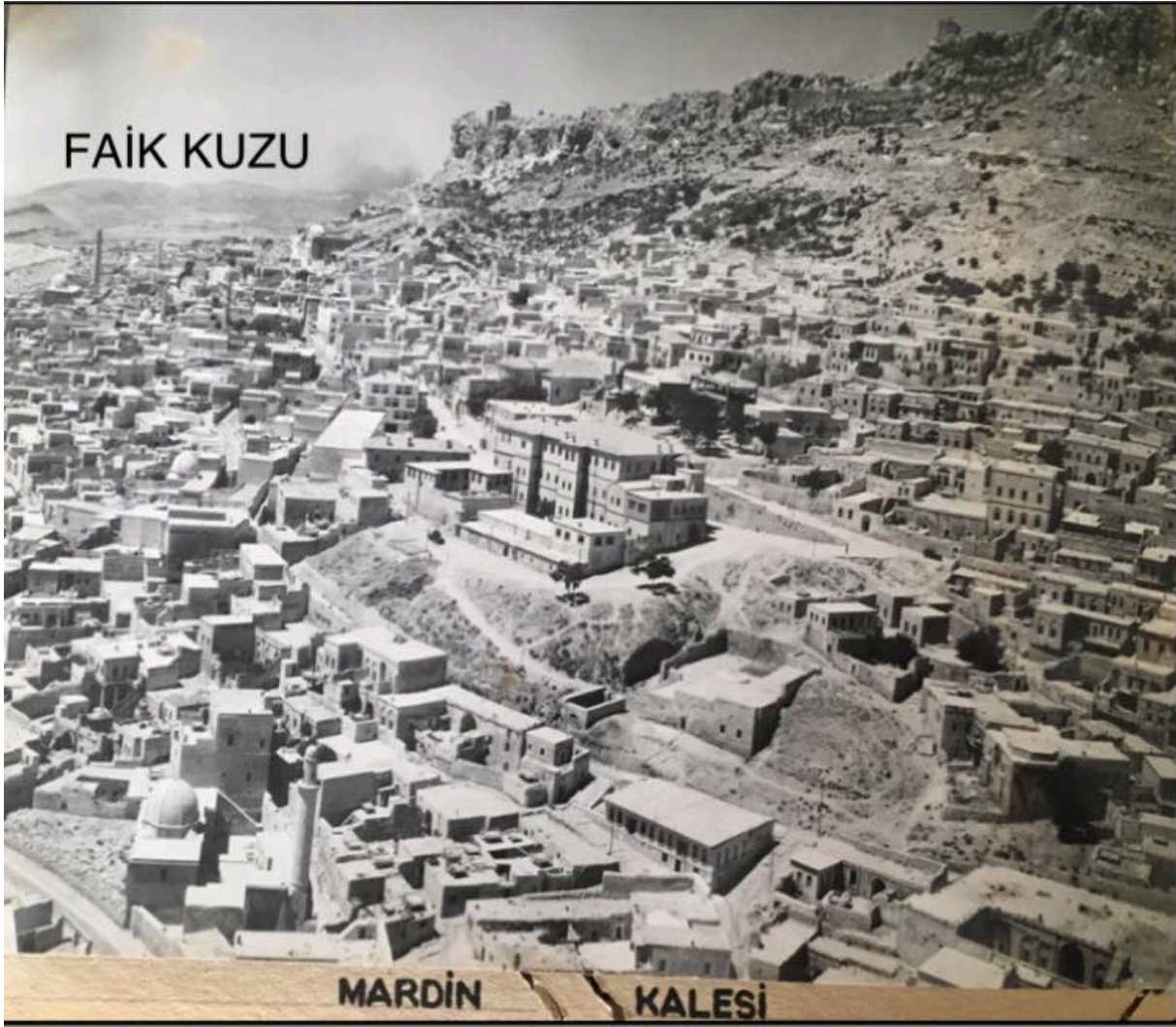
**Fotoğrafın Sahibi:** Tomas Çerme Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Cumhuriyet Meydanı

**Ölçüsü:** 10 x 14.2 cm

**Yılı:** 1945

1945 yılına ait bu fotoğraf karesinde günümüzde Cumhuriyet Meydanı olarak adlandırılan meydanı görmekteyiz. Fotoğraf, alanın meydan haline getirilmeden önce çekilir. Mardin üzerine araştırmalar yapan Tomas Çerme'ye göre Kapusenler Kilisesi yıkıldıktan sonra alan 1950'lere kadar park olarak kullanılır. Fotoğrafta dikkat çeken üç unsur bulunur. Bunlardan ilki sağ tarafta yer alan polis noktasıdır. İkinci unsur olarak kamyonet, üçüncü unsur ise elektrik direkleridir. Şehre artık elektrik gelmiştir. Fotoğrafta hareket halindeki insanları görmekteyiz. O dönem fotoğraflarında erkeklerin hemen hemen birçoğunda kasket bulunur.



*Fotoğraf 65 Mardin Genel Görünüm, Tahmini 1950*

**Fotoğrafın Sahibi:** Faik Kuzu Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Mardin Doğu Tarafı – Savurkapı Hizası

**Ölçüsü:** Bilinmiyor

**Yılı:** Bilinmiyor<sup>135</sup>

Mardin'in uçak ile havadan ilk çekilen fotoğraf karesidir. Fotoğraf, şehrin güney cephesinden çekilmiştir. Fotoğrafta ilk olarak göze çarpan devasa boyuttaki Hükümet Konağıdır. Hükümet Konağı'nın hemen arkasında Dumlupınar İlkokulunun inşaatının devam ettiğini görmekteyiz. Sokak aralarının henüz toprak yol olduğunu görmekteyiz. Fotoğrafın

<sup>135</sup> Fotoğrafın çekildiği tarih net olarak bilinmemektedir. M. Selim Parlakoğlu'nun sözlü bilgisine göre fotoğraf 1950'lerde çekilmiştir. Fotoğrafın tarihi ile ilgili başka bir bilgi hava fotoğraflarının 1940'lardan sonra çekilmiş olmasıdır.

güneydoğu ucunda Sıtradaviye (Hatuniye) Medresesi ile Babıssor (Savurkapı) Hamamı görülmektedir. Fotoğrafın doğu cephesinde yer alan cami de Savurkapı Melik Mahmut Camisidir. Kalenin eteklerindeki ağaçların çokluğu dikkat çekmektedir.



*Fotoğraf 66 Mardin Resmi Bayram Töreni*

**Fotoğrafın Sahibi:** Bilinmiyor

**Ölçüsü:** 9 x 12.1 cm

**Yılı:** 1950'ler

Fotoğrafın ne zaman çekildiğine dair bir bilgi bulunmamakla birlikte Kurtuluş Savaşı sonrasında çekildiği kesindir. Bu rahatlıkla söylenebilir; çünkü bu fotoğraf Mardin Birinci Caddede 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı kapsamında çekilmiştir. 23 Nisan'da çekildiği kanısına; en önde yaşı küçük öğrencilerin ve hemen arkalarında da öğretmenlerinin yer almasından anlamaktayız. Şehidiye Camii minaresine doğru muhtemelen askeri tören alayı yer almaktadır. Çevredeki evlerin damlarından töreni izleyen insanlar da fotoğraf karesi içinde yer almaktadır. Aslında bu fotoğraf, "Resmi törenler Mardin'de nasıl yapılırdı?" sorusuna cevap niteliğindedir.



*Fotoğraf 67 Cumhuriyet Meydanı*

**Fotoğrafın Sahibi:** Salt Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Cumhuriyet Meydanı

**Ölçüsü:** 12.4 x 21.5 cm

**Yılı:** 1953

Bu fotoğraf 1953 yılında Mardin Cumhuriyet meydanında çekilir. Şehrin merkez noktası olan bu meydan ticaretin yapıldığı yerd. Fotoğrafta yer alan beş adet kamyonun da anlaşıldığı üzere nakliye işleri burada yapılırdı. Fotoğrafta bir otobüs de yer alıyor ve şehirlerarası ulaşımın da bu meydandan sağlandığını anlamaktayız.

Fotoğrafın sağ tarafında elektrik direğinin üzerinde ziraat bankasının tabelasını görmekteyiz. Daha sonraları bankanın faaliyetleri için tamirhane veya o zamanın sanayii sitesi diyebileceğimiz dükkânlar, yıkılıp yerine daha büyük ziraat bankası binası yapılmıştır.

19. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nda, yabancı bankalar ülke toprakları içinde faaliyet göstermeye başlar. Çiftçilerin ekonomik anlamda zarar görmemeleri ve yabancı bankaların ekonomik üstünlüğe sahip olmaması için Sultan II. Abdülhamid, Ziraat Bankasının kurulması emrini verir. Ziraat Bankasının şubeleri ülkenin birçok şehrinde hızla açılır. Şubenin

açıldığı şehirlerden bir tanesi de Mardin'dir. Şehrin ticaret merkezi olarak adlandırabileceğimiz meydan kısmında bankanın şubesi açılır.

Fotoğrafta sağ üst kısımda yer alan binaların beton<sup>136</sup> olduklarını söyleyebiliriz. Fotoğraftaki yapıların çatı kısımlarından (damlarından) betonarmeleşmenin başladığını söyleyebiliriz. Sözlü tarihe başvurduğumuzda ise 1950'lilerden sonra artan nüfusla birlikte betonarme<sup>137</sup> yapıların yapımına başlandığına ve geleneksel yapım yöntemlerinin kullanılmadığı ifade edilmektedir. Betonarme bina ve eklenti yapıların yıkılması için 2009 yılında "Mardin Tarihi Dönüşüm Projesi" çalışmaları başlamıştır. Proje kapsamında 2015 yılına kadar şehir dokusunu ve silueti bozan 19 kamu binası ve 154 özel mülk yıkılmıştır.<sup>138</sup>

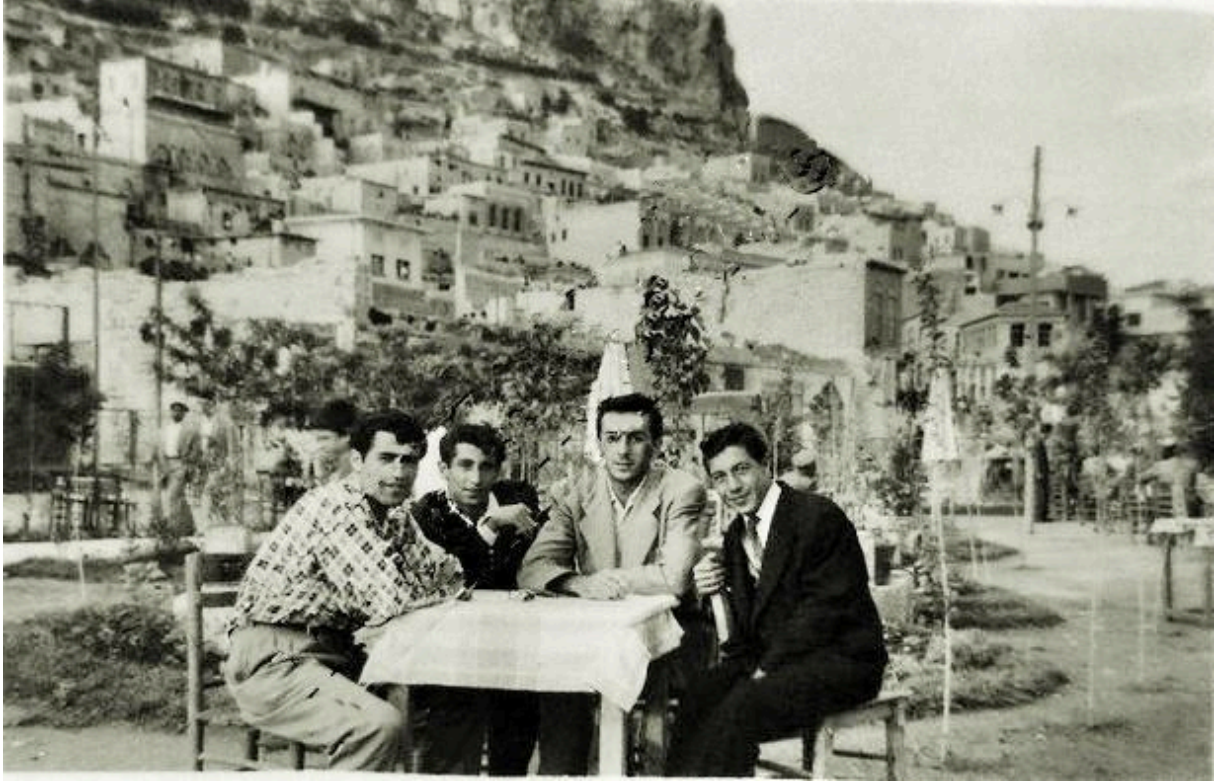
---

<sup>136</sup> İngiltere'de 1848 yılında, dünyanın ilk çimento fabrikası kurulmuştur. 1860 yılında ise ilk Alman Çimento Standardı oluşturulmuştur. Ülkemizde ise 1912 yılında Darıca Fabrikası ile Eskihisar Fabrikası işletmeye alınmıştır. Aynı yıllar içerisinde ülkemizde 60.000 ton su kireci üretilmekte olup, 1930- 1931 yılına kadar üretimi çimento üretiminin üstünde olmuştur.

<sup>137</sup> 1969 yılında Mardin Çimento Fabrikasının kurulmasıyla ve betonarme yapı yapmanın kolaylaşması ile birlikte Mardin'de betonarmeleşme hız kazanmıştır. Mardin'de çimentonun ilk kullanıldığı yapı, bugün İzala Otel olarak kullanılan Halkevi binasıdır, yapının karkası betonarmedir.

<sup>138</sup> Murat Çağlayan, "Mardin'de Neler Oluyor?", 2017

[http://www.arkitera.com/gorus/1025/mardin-de-neler-oluyor\\_](http://www.arkitera.com/gorus/1025/mardin-de-neler-oluyor_) (erişim tarihi: 14.07.2018)



*Fotoğraf 68 Cumhuriyet Meydanı, 1960*

**Fotoğrafın Sahibi:** M. Selim Parlakoğlu Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Cumhuriyet Meydanı

**Ölçüsü:** Bilinmiyor

**Yılı:** 1960'lı yılların başı

Fotoğraf karesinin çekildiği yer, daha önce Fransa'nın Kapusen patriklik binasının yıkılıp yerine park inşa edildiği mekandır. Şehrin en gözde oturma ve dinlenme noktasıdır. Fotoğrafta gençlerin modern kıyafetler giydiklerini görmekteyiz. Gündelik yaşamda bile kravat kullanımının yaygın olduğunu ifade etmemiz mümkündür. Fotoğrafta, günümüzde göremediğimiz yeşillik ve çevre duyarlılığı görülmektedir. İnsanların iletişim ve sohbet için bir araya gelebildikleri ve anları ölümsüzleştirmek için fotoğraf çekindiklerini gözlemleyebiliyoruz. Burada insanların artık fotoğrafa ve fotoğrafçıya ılımlı yaklaştıklarını, fotoğraf makinesine karşı gülümseyerek poz vermelerinden anlamaktayız. Betonarme yapılaşmanın henüz başlamadığı ve şehrin doğal yapısını koruduğu gözlenebilir.



*Fotoğraf 69 Mardinli Süryaniler, 1967*

**Fotoğrafın Sahibi:** Avni Saruhan Arşivi

**Ölçüsü:** 9 x 14 cm

**Yılı:** 1967

1967 yılında çekilen bu fotoğrafta Protestan Kilisesine ibadet için gelen son derece şık ve modern giyimli Mardin Süryanileri yer alır. Fotoğrafın arkasında karede yer alan isimler yazar. O isimler şöyle; Kerim Dere, Mel Wittler, Selim Dere, Atiye Donat, Aliza Demet, Melek Şimuni, İbrahim, Jack. 1970'lere gelindiğinde Mardin'deki günlük yaşam hakkında bilgi veren fotoğraf, Mardin'in o yıllarda da modern bir şehir olduğunu ortaya koyar. Süryani kadınların başlarında, saçları önden görünecek şekilde bağladıkları eşarpları dikkat çeker. Yaşı büyük olan erkeklerinde elinde de fötr şapka bulunur. Bu tarihlerde insanlar artık fotoğraf makinelerini iyice benimser ve objektiflerden çekinme durumu çok az görülür. Aile albümlerini incelediğimizde daha çok fotoğrafı ön plana çıkaracak şekilde çekildiğini görürüz. Arkadaki mekânlar sade ve nettir.



*Fotoğraf 70 Mardin Cumhurbaşkanı Karşılama Töreni, 1968*

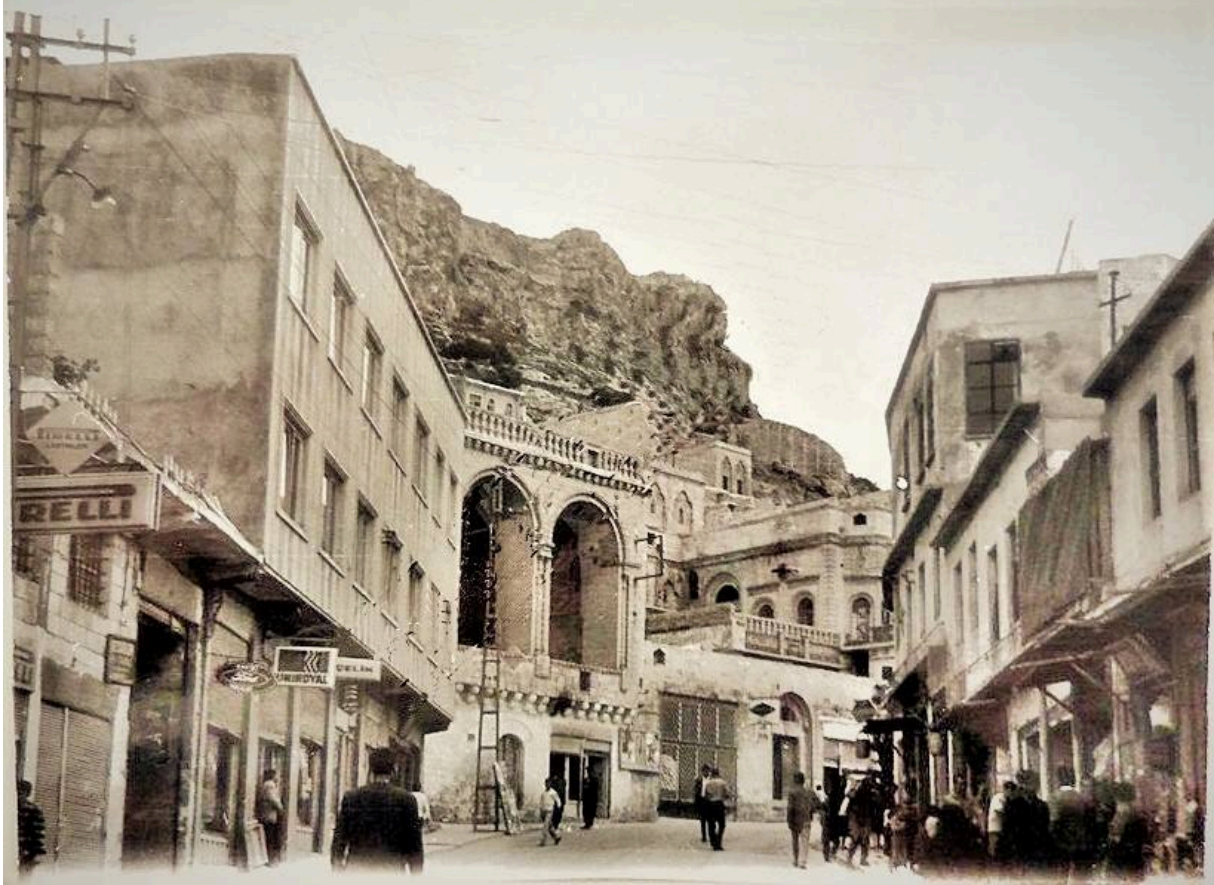
**Fotoğrafın Sahibi:** M. Selim Parlakoğlu Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Meydanbaşı Mahallesi

**Ölçüsü:** Bilinmiyor

**Yılı:** 1968

Fotoğraf, 1968 yılında Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'ın Mardin'e gelişinde çekilir. Fotoğrafın çekildiği yer Meydanbaşı mahallesidir. Fotoğraf; büyük ihtimalle Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'ın Mardin Devlet Hastanesi ve Sağlık İl Müdürlüğünü ziyareti sırasındaki konvoyunun geçişi sırasında çekilmiştir. Fotoğrafta polisler ve devlet memurları yer almaktadır. İnsanlar konvoyun geçtiği yerde yan yana sıralanmış bir şekilde görülmektedir. Fotoğraf karesinde petrol istasyonu da dikkat çekmektedir. Yolların bakımsız ve çakıllı olduğunu söyleyebiliriz.



*Fotoğraf 71 Mardin Cadde Görünümü, 1970*

**Fotoğrafın Sahibi:** M. Selim Parlakoğlu Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Cumhuriyet Meydanı Üst Tarafı

**Ölçüsü:**

**Yılı:** 1970'li yıllar

Fotoğraf Birinci Cadde olarak adlandırılan caddede çekilir. Günümüzde de bütün ihtişamıyla ayakta duran Şahkulubey Konağını görmekteyiz. Hemen yanında Alman Karargahı yer almaktadır. İnsanların çift yönlü hareketleri fotoğraf karesine yansır. Sol tarafta yer alan dükkanların reklam tabelaları dikkat çekmektedir. Araçların artık yaygınlaşmaya başladığını, sol tarafta yer alan Pirelli ve Üniröyal lastik firmalarının tabelasının yer almasından rahatlıkla anlamaktayız. Fotoğrafta betonarme yapılaşmanın başlamış olduğunu görmekteyiz.



*Fotoğraf 72 Mardin Genel Görünüm, 1970*

**Fotoğrafın Sahibi:** Bilinmiyor

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Cumhuriyet Meydanı- Kale Altı

**Ölçüsü:** 8 x 12.2 cm

**Yılı:** 1970’li yılların başı sonrası

1970’li yılların başında çekildiği tahmin edilen fotoğraf, Mardin Kalesi’nden Cumhuriyet Meydanının görünümünden oluşur. Fotoğrafta Mardin’in ilk ve en büyük otellerinden biri olan ve yakın zamanda Kentsel Dönüşüm Projesi kapsamında yıkılan Bayraktar Oteli inşaatının bitmek üzere olduğunu görmekteyiz. Bu otelin hemen yanında yer alan Mardin Ticaret ve Sanayi Odası’nın bugün de aynı şekilde görünümünü korur. Geçmiş fotoğraflara göre Cumhuriyet Meydanındaki Cadde genişletilmiş ve yükseltilmiştir. Meydandaki Atatürk anıtı fotoğrafta dikkat çekmektedir. Atatürk anıtının etrafındaki rampalar bugün bulunmamaktadır. Anıtın önündeki alanın bugün olduğu gibi o dönemde de otopark olarak kullanıldığı görülmektedir. Bugün şehrin dokusunu bozan betonarme yapıların inşaatına o tarihlerde başladığı görülmektedir. Aradan 60 yıl geçmesine rağmen şehrin dokusunun bozulmadan günümüze kadar ulaştığını söylemek mümkündür.



*Fotoğraf 73 Diyarbakır Mahallesi, 1970*

**Fotoğrafın Sahibi:** M. Selim Parlakoğlu Arşivi

**Fotoğrafın Çekildiği Yer:** Diyarbakır Mahallesi

**Ölçüsü:** Bilinmiyor

**Yılı:** 1970'li Yıllar

Fotoğraf Diyarbakırkapı Mahallesi olarak adlandırılan Mardin şehir girişinde çekilmiştir. Fotoğrafta solda bayraklı olan yer eğitim araçları merkezi olarak işlev görmektedir. Daha sonraki yıllarda PTT binası olarak kullanımına devam edildi. Söz konusu binanın hemen karşısında bulunan yapı Diyarbakırkapı Polis Karakolu olarak kullanıldı. Fotoğrafta en dikkat çekici kısım JOB marka traş bıçağı reklamının bir binanın neredeyse cephesinin tamamında yer almasıdır. Buradan reklam kültürünün oluştuğunu ve reklamın şehrin girişi olmasıyla birlikte yüksek bir bina olması nedeniyle Diyarbakırkapı Mahallesi seçilir. Fotoğrafta reklamların yer alması, toplumun tüketime yönelmeye başladığını görmekteyiz. Fotoğrafta bulunan bir başka detay da eşeklerdir. Günümüzde halen dar sokaklarda işlev gören eşekler, 1970'lerde de nakliye işinde önemli bir yer sahiptirler. Araç yoğunluğunun çok olmaması nedeniyle insanların yolda rahatlıkla yürüdüğünü görmekteyiz. Sol tarafta elektrik direğinin üzerinde Türk Ticaret Bankası levhası dikkat çekmektedir. Bu fotoğraf, Mardin'de 1970'li yıllarda gündelik yaşama dair bilgiler edinmemiz noktasında oldukça önemlidir.

#### 4. SONUÇ

7. yüzyılda fotoğrafın bulunuş sürecinde *camera obscura*'lar günümüzde kullanılan fotoğraf makinelerinin temelini oluşturdu. Uzun yıllar fotoğraf denemeleri yapıldı fakat modern fotoğrafın temelleri, ilk pozitif-negatif fotoğrafik işlemleri gerçekleştirerek tek bir negatiften birden fazla kopya alınmasını sağlayan William Henry Fox Talbot (1800-77) ile atıldı. Fotoğraf sözcüğü ilk kez 1839 yılında Sir John Herschel tarafından kullanıldı. Kökeni eski Yunancaya dayanan iki farklı sözcüğün birleşmesiyle oluşur ki bunlar ışık anlamına gelen foto, çizmek anlamına gelen grafidir. Yani fotoğraf ışıkla yazmak anlamına gelir.

Sanat ve fotoğrafçılık 19. yüzyılın sonlarında birbirlerinden önemli ölçüde etkilenir. Bilginin ulaştırılmasında resim sanatı ve fotoğrafın yarış içinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durumla birlikte çok sayıda sanat akımı ve grupları ortaya çıkar. Birçok akım içerisinde fotoğrafın ulaşılabilirliği ve bilgi aktarım düzeyi test edilir. Dönemin ressamaları ve fotoğrafçıları eserlerini ortaya koyarken benimsedikleri akımların kurallarına ve hedeflerine uygun olarak çalışmalarını ortaya koyar.

Avrupa'da 19. yüzyılda ortaya çıkan sanayi devrimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun başta politik yapısı olmak üzere askeri, ticari, kültür ve sanatını da etkiledi. Osmanlı İmparatorluğu'nun yüzünü batıya dönmesi kaçınılmaz oldu. Batı dünyasındaki gelişmelerin etkileri Osmanlı topraklarında hızla yayılır. Dolayısıyla toplumun hayata karşı bakış açısı ve beğenileri değişti. Resim, mimari ve müzikte geleneksel yapısını korumakla birlikte batının çağdaş ve modern tarzlarının da benimsenmesine neden oldu. Osmanlı topraklarında yaşayan ve toplumu kısa sürede etkileyebilen elit kesim olarak ifade edebileceğimiz aydınlar, Batıda gördüklerini uygulamaya başladılar.

Fotoğrafın Osmanlı topraklarında zirve yaptığı dönem Sultan II. Abdülhamid zamanındadır. Çünkü Sultan II. Abdülhamid Osmanlı'da fotoğrafçılığın en büyük savunucusu ve koruyucusudur. II. Abdülhamid, Osmanlı topraklarında fotoğrafçılığın gelişmesinde önemli bir rol oynar. II. Abdülhamid'in de fotoğraf çektiği ve bu sanatla yakından ilgilendiği bilinir. II. Abdülhamid İmparatorlukta olayları ve temel kurumları belgeleme görevini fotoğrafçılara verir. Fotoğrafçılara karakolların, camilerin, fabrikaların, okulların, hastanelerin çok sayıda fotoğrafını çektirir.

Sanayi devrimi ile birlikte önceki dönemlerde yalnızca maddi imkanı olan sanatçılar, arkeologlar ve yazarlar geziye çıkabilirken, Akdeniz'de buharlı tur gemilerinin çalışmaya

başlamasıyla birlikte toplumdaki orta sınıf vatandaşlar da gezilere çıkararak yeni yerleri görme ve tanıma fırsatı yakalar. Böylelikle insanlar çok daha fazla yer görerek gittikleri yerleri fotoğrafladılar. Fransız fotoğrafçılar İstanbul'a gelerek, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olan İstanbul birçok kez fotoğraflandılar. Avrupalı sanatçıların İstanbul'a gelip Osmanlı topraklarını fotoğraflamaları, Osmanlı'da fotoğrafçılığa olan ilgiyi iyeden iyiye arttırmıştı.

Fotoğraf sanatıyla uğraşmaya başlayan ilk gezginler çoğunlukla manzaraları fotoğrafladılar. Batı şehirlerine benzemeyen ve 19. yüzyıl Avrupa mimarisi gibi taş binaların etrafını sarmadığı Anadolu kentlerini, İstanbul'u, Müslüman mezarlıklarını, Asya ve Avrupa'yı fotoğrafladılar. Zamanla fotoğraflara çevreyle birlikte insanları da eklemeye başladılar. İnsanın fotoğraf karelerinde yer almasıyla birlikte stüdyoların sayısında artış meydana geldi.

Fotoğraf; Cumhuriyetin ilanıyla birlikte etkin bir iletişim aracı haline gelir. Cumhuriyet döneminde ülkenin tanıtımı için fotoğrafçılık desteklenmiş ve medyada da fotoğrafın kullanımı yaygınlaştırılmıştır. 1930'lu yıllarda nüfus kâğıdı, pasaport ve benzeri resmi belgelere fotoğraf konulmasının zorunlu hale gelmesiyle birlikte portre fotoğrafçılığı dolayısıyla fotoğraf stüdyoları gelişir. Vatandaşlar artık fotoğraflara iyiden iyiye alışmıştır.

Fotoğrafın yıllar içinde duygusal yoğunluğunu koruyamadığı bir gerçektir. Fakat fotoğraf, çekildiği tarih ve konu nedeniyle etkileyiciliğini korur. Örneğin 1900'lü yıllarda çekilmiş bir fotoğrafın aradan bir asır geçmesine rağmen etkileyiciliği devam edebilir çünkü fotoğraf tarihi bir özellik kazanır. Her fotoğrafın içeriği aslında tarihtir demek yanlış olmaz. Fotoğraf, geçmişte gerçekleşen olayın olduğu anı gösterir. Durağan bir görünüm olan fotoğraf, çoktan olup bitmiş olan olaylardan ve hareketlerden anlık bir görüntüyü bize sunar.

Fotoğrafın anlamlandırma gücünün büyük çoğunluğu görsel ve belgesel karakterinden kaynaklanır. Fotoğrafın önermeleri ve açıklamaları, gözün şahitliğinin getirdiği kanıtla desteklenir. Bu nedenle fotoğrafik söylemi doğallaştırılmış bir söylem olarak, yani doğaya dayanmayan fakat kendi gerçeğinin bir tür uzantısı olarak tanımlamak daha doğru olur.

Fotoğraf zaman içinden bir anı dondurur. Konu aldığı zaman aslında yaşanan zaman, yani gerçek zamandır. Fotoğrafçı deklanşöre bastıktan sonra, çekildiği an olan zaman, deklanşöre basılınca çekildiği zamana dönüşür ve zaman olgusu fotoğrafın dışında kalır.

Fotoğrafçı nerede, neyi, nasıl ve ne zaman çekeceğine karar verir. Fotoğrafçı doğal olarak fotoğraf makinesine müdahale etmiş olur. Aslında seçim için özgür gibi gözükmesine

rağmen fotoğrafçı, fotoğraf makinesinin imkanları dahilinde hareket etmek zorunda kalır. Bu aslında programlı bir özgürlüktür.

Fotoğraflar üzerinden Mardin okuması yapmak, Mardin'in sosyo-kültürel yapısını, ekonomisini, gelenek ve göreneklerini kısacası kenti kent yapan belirleyici öğeleri tanımamızı sağladı. 1900'lü yılların başlarından 1980'lere kadar olan dönem fotoğraflarının incelendiği bu çalışmada, fotoğraf ve temsil kavramlarından yola çıkılarak Mardin'in gelişim ve değişim süreci mercek altına alındı. Binlerce yıl birçok medeniyetlere ev sahipliği yapmış Mardin, mimari öğeleri bakımından çok değişmeden günümüze kadar ulaşmayı başarır. Yani 8 asır önce Artuklular zamanında şekillenen kent yapısı, bugün çok az değişim geçirerek büyük ölçüde özgünlüğünü korumaktadır.

Fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte 1900'lü yılların başlarında Mardin'e ait günümüze ulaşan ilk fotoğraflar çekilir. Bu fotoğrafların en eskileri Alman hukukçu ve aynı zamanda arkeolog olan Max Von Oppenheim tarafından çekilen Mardin fotoğraflarıdır. Oppenheim, çektiği fotoğraflarla Mardin'in görsel arşivlerine önemli katkı sağlar. Oppenheim'in fotoğrafları ile Mardin'in 1900'lü yıllardaki tarihi eserleri ve şehir yaşamı hakkında bilgi sahibi olmaktayız. Mardin tarihi ile ilgili tarihte yayınlanan fotoğrafların en önemlilerinden biriside hiç şüphesiz İngiliz seyyah ve casus Gertrude Bell'in 1099 ve 1911 yıllarında çektiği fotoğraflardır. Mardin ile ilgili o tarihlerden günümüze en çok fotoğrafı ulaşan kişi Gertrude Bell'dir.

Mardin ile ilgili yayınlanan ilk görseller arasında kartpostallar önemli yer tutar. Diyarbakır'dan Mardin'e gelen Sarrafian ailesi, üzerinde Mardin görsellerinin bulunduğu kartpostallar yayınladı. Sarrafian kardeşler, Mardin tarihine değerli görseller kazandırdı. Sarrafian kardeşler, Musul kentinin kalıntılarının fotoğraflarını çeker. Mezopotamya'da yaptıkları sekiz aylık seyahatle birçok yeri fotoğrafladılar.

1900'lü yılların başlarında Mardin'de çekilen fotoğrafların birçoğu Mardin'in mimari yapısını görmemizi sağlayan fotoğraflardır. Fotoğraflar genel anlamda cepheden çekildiği için Mardin evlerinin dağın eteklerinde nasıl konumlandığını çok net bir şekilde görebilmekteyiz. Kasımiye Medresesi, Zinciriye Medresesi, Ulu Camii ve Deyrulzafaran Manastırı gibi Mardin'in sembol olarak nitelendirilen yapıları 1900'lü yıllarda çekilen fotoğraflarda sıkça yer almaktadır.

Yine aynı tarihlerde, bugün Cumhuriyet Meydanı olarak adlandırılan bölgede çekilen fotoğraflarda günümüze ulaşamamış Kapusenler kilisesi en dikkat çekici yapılardan birtanesidir. Birinci Dünya Savaşı dönemlerine denk gelen o tarihlerde, Mardin fotoğraflarının birçoğunda Almanları veya Alman etkilerini görmek mümkündür. Alman subayların Mardin'e sürekli gidip geldiklerini hatta Almanların Mardin'de bir karargahları olduğunu görmekteyiz. Almanların şehir mimarisine ve başta demiryolu olmak üzere ulaşım ağlarına da şekil verdiğini söyleyebiliriz. Almanların, arabalarını geçirebilmek amacıyla caddeyi genişletmek adına bazı yapıları yıktıklarını da tezimde yer alan fotoğraflarda görmekteyiz. Mardin'de, 1930'lu yıllara kadar yapılan imar faaliyetlerinde, Mardin'in tarihi eserlerine saygı gösterilmediği, cemaati kalmayan kiliselerin başka amaçlar için kullanıldığını ve türbeler yıkılmıştır.

1930'lu yıllarla birlikte fotoğrafta artık çok yoğun olmasa da Mardin'de yaşayan insanların da yer aldığını görmekteyiz. Özellikle bugün Cumhuriyet Meydanı olarak adlandırdığımız Latifiye Camisinin yer aldığı bölge, kentin merkezi durumundadır. Bu meydanda ticaret yapılır, şehirlerarası ulaşım buradan sağlanırdı. Bu tarihlerde en çok insanın yer aldığı fotoğraf; günümüzde Kız Meslek Lisesi olarak bilinen Gazipaşa İlkokulu'nun olduğu yerde siyah önlüklü öğrencilerin tören yürüyüşü yapmak için hazırlandıkları karedir.

İlerleyen tarihlerde çekilen fotoğraflarda kentin ticaret merkezlerine yer verilmeye başlanmaktadır. Ulu Caminin olduğu mahallede yer alan çarşıda insanlar fotoğraflanır. 1938 yılında çekilmiş bir fotoğraf karesi de günümüzde Cumhuriyet Meydanı olarak adlandırılan meydanda bitkilerin yer aldığı yerin mezarlık olduğu bilinmektedir; fakat bitkiler ekilmeden önce mezarların oradan kaldırıldığını söylememiz yanlış olmayacaktır. 1940'tan sonra şehre elektriğin geldiğini, fotoğraflarda yer alan elektrik direklerinden anlaşılmaktadır. Mardin'e araçların 1945'li yıllarda geldiğini tezimde yer alan fotoğraf karesinde görülmektedir.

1950 yıllarla birlikte insanların yer aldığı fotoğraflarda ciddi bir artış olduğunu söylenebilir. Fotoğraflarda yer alan insanların son derece modern giyimli insanlar olduklarını belirtmek gerekmektedir. Kentte şehirlerarası ulaşımın otobüslerle sağlandığını gösteren fotoğraflar da bu tarihten itibaren çekilir. Aynı tarihte Mardin'de Ziraat Bankası açılır. Bu tarihlerden itibaren yavaş yavaş betonarme kente girer ve Mardin'in özgün mimarisi bozulmaya başlar. 1980'li yıllara gelindiğinde artık nüfusta, araç sayısında, betonarme yapıların sayısında ciddi bir artış olur ve reklam tabelaları Mardin sokaklarında yer alır.

## KAYNAKÇA

ACAR, S.(2009). “Intersections: Architecture and Photography in Victorian Britain”, Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, Ankara

AKBULUT, M. R. (2013), “Kent ve Fotoğraf”, Kontrast Dergisi, Sayı 36

AKTOPRAK, E. (2010) Bir ‘Kurucu Öteki’ Olarak: Türkiye’de Gayrimüslimler, Ankara Üniversitesi İnsan Hakları Merkezi, İnsan Hakları Çalışma Metinleri: XVI.

ALİOĞLU, F. (1988) “Mardin Şehir Dokusu Evler”, İstanbul: Tarih Vakfı

ALTIPARMAK, V. (2009) “Osmanlı Fotoğrafçılığında Ermeni’lerin Rolü”

ALTUN A. (1971) “Mardin’de Türk Devri Mimarisi”, İstanbul: Dizgi Baskı Gün Matbaası

ALTUN A. (1978) “Anadolu’da Artuklu Devri Türk Mimarisi’nin Gelişimi”, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları

ATAY S. (2002) “Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafın Başlangıcı”, Türkler Ansiklopedisi, Cilt 15, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

AYDIN S., EMİROĞLU K., ÖZEL O. ve ÜNSAL S.,(2010), “Mardin: Aşiret-Cemaat-Devlet”, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları

AYGÜN, C.(2009) Cengiz, Serpil, İmece2009 Uluslararası Katılımlı Güzel Sanatlar ve Tasarım Sempozyumu, sf.151-160

AYTEN, T. (2008). Fotoğraf ve temsil: Ara Güler’in İstanbul’a bakışı. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

BAJAC, Q. (2005), Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı İstanbul: Yapı kredi Yayınları

BARTHES, R. (1979) , Göstergebilim İlkeleri, (Çev: B. Vardar, M. Rıfat), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları

BARTHES, R. (1988) Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, Çev.: Mehmet-Sema Rifat, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

BARTHES, R. (1992), (6.baskı 2014) Camera Lucida, (Çev: Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbes Yayınları

- BARTHES, R.(2003), Çağdaş Söylemler, (Çev: Tahsin Yücel), İstanbul: Metis Yayınları
- BAUDRILLARD, J. (1999), İmkânsız Takas, (Çev: Aysegül Sönmezay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BEKİN, D.(2010),“Tarihin ışığında Mardin”. Ankara: Genpa,(2. Baskı)
- BENJAMIN, W. (1992), “Paris XIX. Yüzyılın Başkenti”, (Çev: Tefik Turan), Sanat Dünyamız dergisi 47. sayı, İstanbul: YKY
- BENJAMİN, W. (1995). “Tarih Kavramı Üzerine”, Pasajlar, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BENJAMIN, W. (1993), Pasajlar, (Çev: A.Cemal), İstanbul: YKY
- BENJAMIN W. (2002), Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, (Çev: Ali Cengizkan), İstanbul: YGS Yayınları
- BERGER, J. (1999), Görme Biçimleri, (Çev: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları
- BERGER, J. (2003), O Ana Adanmış, (Haz: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), İstanbul: Metis Yayınları
- CADAVA, E. (2008). Işık Sözcükleri, İstanbul: Metis Yayınları
- CLARKE, G.(2017), Fotoğraf, İstanbul: Hayalperest Yayınları
- CUMHURİYET’İN 15.YILINDA MARDİN (1938) , CHP Mardin Halkevi Yayınlarından, Sayı: 6, İstanbul: Resimli Ay Matbaası
- ÇAĞLAYAN M.(2017), “Mardin’de Neler Oluyor?”  
[http://www.arkitera.com/gorus/1025/mardin-de-neler-oluyor\\_](http://www.arkitera.com/gorus/1025/mardin-de-neler-oluyor_) (erişim tarihi: 14.07.2018)
- ÇAĞLAYAN M.(2017), Mardin Ortaçağ Anıtları ve Yapım Teknikleri, İstanbul: Hiperyayın
- ÇETİN, C. (2010), “Çağdaş Türkiye Fotoğrafının Kısa Tarihi”, [www.orhancemcetin.com](http://www.orhancemcetin.com)
- DEĞİRMENCİ, K. (2016), Fotoğrafın İmgeleri, İstanbul: Doğu Kitabevi
- DERMAN, İ.(1987) Fotoğraf ve Gerçeklik, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara
- DERMAN, İ.(1991), Fotoğraf ve Gerçeklik, İstanbul: Ağaç Yayıncılık
- DÜZENLİ H.İ., TAŞAR E.S.,(2012) “Mardin’de Tarih, Bina ve Mimarlık Katmanları: 19. yy. Hükümet Konağından 21. yy. Mimarlık Fakültesine Dönüşümün Hikâyesi”, Türkiye Arrademento Dergisi, sayı. 254
- ERGAND, Ç. (2012), “Mimari Fotoğraf”, Kontrast Dergisi Sayı 29

- FİSCHER, E.(2012), Sanatın Gerekliliği, İstanbul: Sözcükler Yayınevi
- FLUSSER, V. (2009), Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. (İ. Derman, Çev.). İstanbul: Ağaç Yayınları. (Orjinal Çalışma Basım Tarihi 1984).
- FREUND, G. (2007), Fotoğraf ve Toplum, (Çev: Şule Demirkol), İstanbul: Sel Yayıncılık
- KRAUSS, R. E. (2007), “Fotoğrafi Yeniden keşfetmek”, Fotoğraf Neyi Anlatır içinde, (Çev: Kemal Atakay), İstanbul: Hayalperest Yayınları
- KARA, Z. (2013) “Kentli Beden” İdeal Kent Dergisi Sayı 9,12
- KATHRİN, Y. (2015) Benjamin Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği. İstanbul. Hayalperest Yayın.
- KILIÇ L.(2013) Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal tarihi(2.Baskı). Ankara: Dost Yayınları
- KILIÇ, L. (2013). Görüntü estetiği (5. Baskı). İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- MATARA, B (2012) . İmge, Gerçeklik ve Fotoğraf Fotoğrafya Dergisi, Sayı 5
- NASIROĞLU, M.(2010). “Batılı Seyahatçilerin Gözüyle Mardin ve Çevresi (Mardin, Nusaybin ve Hasankeyf)”, Yüksek Lisans Tezi Harran Üniversitesi, Şanlıurfa
- ÖZBEK, M. (2000), “Walter Benjamin’i Okumak II”, SBF dergisi 55
- ÖZENDES E.(1995), Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839-1919), Photography in the Ottoman Empire (1839-1919) İstanbul: İletişim Yayınları
- ÖZENDES, E. (1999).Türkiye’de fotoğraf. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- ÖZENDES, E. (2016). Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf, İstanbul: İletişim Yayınları
- <http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/engin.htm>.
- PARSA,F,A. (2016), İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi, <https://www.researchgate.net/publication/308785296> (Erişim Tarihi: 10.05.2018)
- PRICE, M. (2004), Fotoğraf Çerçevedeki Gizem, (Çev. Ayşenaz & Kubilay Koş), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- SAUSSURE, F. (1998), Genel Dilbilim Dersleri, (Çev: B. Vardar), İstanbul: Multilingual Yayınları
- SAĞLAMTİMUR, Ö. Z. (2013), “Walter Benjamin’in Bakış Açısından Tarih ve Fotoğraf” İlişkisi. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, (37), 236-250.
- SONTAG, S. (2011), Fotoğraf Üzerine (2. Baskı), (Çev: Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları

SOYKAN, T. (2000),Osmanlı İmparatorluğu'nda Gayrimüslimler: Klasik Dönem Osmanlı Hukukunda Gayrimüslimlerin Hukuki Statüsü, İstanbul: Ütopya Kitabevi.

TAGG, J. (1993), The Burden of Representation, University of Minnesota Press

TANYELİ, U. (2009). Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş. İstanbul: Ofset Yapımevi.

YEŞİLBAŞ E. (2017). "Mardin Çarşıları ve El Sanatları" Mardin: Mardin Artuklu Yayınları