

OSMANLI VE AVRUPA MATBUATINDA REPRODÜKSİYON: SERVET-İ FÜNÛN'DA KULLANILAN AVRUPA KAYNAKLI REPRODÜKSİYONLAR*



THE REPRODUCTION IN OTTOMAN AND EUROPEAN PRESS: EUROPE- BASED REPRODUCTIONS USED IN SERVET-İ FÜNÛN

Oğuz Alp DEDEOĞLU**

ÖZ

Bu çalışma, *Servet-i Fünûn*'da kullanılan Avrupa kaynaklı reproduksiyonları mercek altına almıştır. *Servet-i Fünûn*'un Batılı perspektifli resim sanatına ilişkin reproduksiyonlara yer vermesi, foto-mekanik gelişmeler, reproduksiyon ve resimli süreli yayımlar gibi birden fazla sahaya bağlantılıdır. Bu sebeple örnek reproduksiyon incelemeleri, Avrupa'da resimli süreli yayıncılık ile reproduksiyonun gelişimi, bu gelişmelerin Osmanlı matbuatına aktarımı ve tüm bu olguların etrafında şekillenen düşünce ve tartışmalarla temellendirilmiştir. Böylelikle çalışma, Avrupa'dan Osmanlı'ya reproduksiyon hareketliliğinin nasıl oluştuğunu, mecmuanın ilk on yılı içerisinde aynı klişeden elde edilen sanat eserlerinin farklı coğrafyalara ait dergiler arasında nasıl dönüşüme uğradığını teknik, kültürel ve sanatsal boyutlarıyla birlikte göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, reproduksiyon ağının içerisindeki dinamikleri vurgulamak için farklı ülkelerin resimli dergilerinde keşfedilmiş olan benzer reproduksiyonlardan örnekler ele alınmaktadır. Buna göre, çalışma, Mösyö Napier, *Bong X. A.*, *UNION X. A.* hakkak ve baskı şirketlerine ait imzalı reproduksiyonları konu edinmiştir. Bununla birlikte resimlerin ağırlıklı olarak Alman *Die Gartenlaube*, *Modern Kunst: Illustrierte Zeitschrift* dergilerinde yayımlandığı tespit edilmiş olsa da İngiltere ve Fransa gibi ülkelerin dergilerinde yayımlanan reproduksiyonları yine *Servet-i Fünûn* sayfalarında görmek mümkündür. Tespit edilen güzel sanatlara ilişkin resimler, ülkeler arası reproduksiyon ağıyla birlikte değerlendirilmiştir. Değerlendirmeler sonucunda Osmanlı ve Avrupa'da resimlerin birbirine yakın tarihlerde yayımlandığı görülmüştür. Ayrıca tablo isimlerinde, açıklayıcı metinlerde ve ressam ile baskı sanatçısına dair bilgilendirme tercihlerinde keskin farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir. Sonuç olarak Osmanlı Modernleşmesinin yaşandığı bir dönemde toplumun gündelik hayatına dahil olan Avrupa menşeli resimlerin yeni bir geleneğe uyum sağlayarak dönüşüme devam ettiği örneklerle açıklanmıştır.

Anahtar Sözcükler: 19. yüzyıl, Görsel Kültür, Resimli Süreli Yayın, Reproduksiyon, Doğu-Batı İlişkisi.

** Bu makale, yazar tarafından 2022 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı'nda Doktora Tezi olarak hazırlanan "Geç Dönem Osmanlı Kültüründe Resimli Süreli Yayınlar Üzerinden Sanat Söylemleri" başlıklı yayınlanmamış çalışmanın bir kısmının genişletilmiş halidir.

** Dr. Sanat Tarihçisi. İstanbul.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1239-4660> ♦ E-mail: oalpdedeoglu@gmail.com

ABSTRACT

Servet-i Fünûn (The Wealth of Sciences) was an Ottoman illustrated magazine published between 1891-1944. The magazine included science, culture, literature, travel, and novels and had rich art content. The articles, written between 1896 and 1901 with the contributions of the intellectual circle around the Ottoman intellectual Tevfik Fikret, generally covered the subjects of literature and aesthetics. There were very few references to the plastic arts in these articles. However, the visual arts were one of the main themes of the magazine's illustrated pages. Art reproductions were published from the earliest issues of the magazine. However, local conditions were insufficient for reproduction and printing. It was, therefore, necessary to import reproduction plates from other countries.

This study analyses the European reproductions used in *Servet-i Fünûn*, an Ottoman illustrated periodical. *Servet-i Fünûn*'s use of reproductions related to Western art is linked to multiple fields such as photo-mechanical developments, reproduction, and illustrated periodicals. For this reason, the sample reproduction analyses are based on the development of illustrated periodical publishing and reproduction in Europe, the transfer of these developments to the Ottoman press, and the thoughts and debates around these phenomena. In this way, the study aims to show how the reproduction mobility from Europe to the Ottoman Empire was formed and how the works of art obtained from the same cliché were transformed between magazines belonging to different geographies within the first ten years of the periodical, together with their technical, cultural and artistic dimensions.

In order to study the early stages and development of the reproduction trade, the first decade of *Servet-i Fünûn* (1891-1901) was included in the research. The signatures Napier, *UNION X. A.* and *Bong X. A.* abound in the reproductions published between the relevant years. In addition, the signature on all the reproductions was not legible or visible. However, when researching *UNION X. A.* and *Bong X. A.* through digital archives, it became clear that most reproductions without signatures came from the same source. Therefore, in this study, *Die Gartenlaube* and *Modern Kunst: Illustrierte Zeitschrift*, published by *UNION X. A.* and *Bong X. A.*, were seen as evidence of the cross-country network of reproductions in which *Servet-i Fünûn* was included. It has been found that examples of art reproductions published in *Servet-i Fünûn* were published in relevant magazines in the same year or previous years. The form and position of the signatures are precisely the same.

The following conclusions can be drawn from the editorial and discursive analyses of the images: The reproductions were published in magazines of two different countries, usually at close dates. In general, the pictures were named differently in each country. However, there were also images with the same name. One of the differences between countries in the reproductions is the copyright and information texts. Whereas in *Servet-i Fünûn*, only the name of the picture was given under the image, in its European counterparts, detailed information was given, such as the painter, the name of the painting, the print, and the source of the photograph. Pictures in European journals were accompanied by a short text describing the picture's composition. *Servet-i Fünûn* briefly explained landscape, architectural, and portrait photographs, but art reproductions were rarely accompanied only by poems or stories. These stories and poems were texts that described the composition in the picture and provided words to guide the imagination that might arise in the audience. As a result, the paintings published in *Servet-i Fünûn* were evaluated together with the cross-country art reproduction network. It was understood that the paintings in mobility had the details that formed their tradition and discourse in Ottoman geography.

Keywords: 19th century, Visual Culture, Illustrated Periodicals, Reproduction, East-West Relations.

Giriş

Servet-i Fünûn'un Avrupa'dan temin ettiği reprodüksiyonların kaynaklarını inceleyen bu çalışma, *Servet-i Fünûn* ile Batılı resimli dergileri arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran reprodüksiyonların farklılıklarını, benzerliklerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla çalışmada, Boğaziçi Üniversitesi'nin "Osmanlı Kültür Tarihinde *Servet-i Fünûn* Dergisi" isimli dijital arşivi başta olmak üzere, Milli Kütüphane ve İ.B.B. Atatürk Kitaplığı'nın süreli yayınlar dijital arşivlerinden yararlanılmıştır. *Servet-i Fünûn*'un ilk on yılında yayımlanan reprodüksiyonlar arasından imzalı olanları seçilmiştir. İmzalar sayesinde reprodüksiyonların menşesine ilişkin edinilen ipuçları aracılığı ile bazı yabancı dijital arşivlerde (*Deutschen Nationalbibliothek & Wikisource, Universitätsbibliothek Heidelberg – digital, Bibliothèque nationale de France – Gallica, Internet Archive, Google Books, Project Gutenberg, Union Catalog of Armenian Continuing Resources*) tarama yapılarak ilgili görselle eşleşen örneklerin tespiti amaçlanmıştır. *Servet-i Fünûn*'da hak-kak veya firma imzası olmayan ama imzalı olanlarla aynı dönemde yayımlanan görseller de aynı dijital arşivlerde taratılmıştır. Böylece *Servet-i Fünûn*'un ilk on yılında yayımlanan reprodüksiyonların çoğunlukla Almanya, yayınevleri ve resimli dergileriyle kesiştiği tespit edilmiştir. Aynı zamanda İngiltere ve Fransa gibi ülkelerde yayımlanan reprodüksiyonların da *Servet-i Fünûn*'a ulaştığını görmek mümkündür. Dolayısıyla Avrupa'dan Osmanlı'ya doğru gelişen reprodüksiyon hareketliliği, Avrupa'daki resimli dergiciliğin gelişimiyle birlikte ele alınmıştır.

İlk olarak, reprodüksiyon ağı ve gelişimini vurgulamak adına Avrupa'da İngiltere, Fransa ve Almanya üçgeninde fotografik ve bilimsel gelişmeler ışığında resimli dergiciliğin transferine değinilmiştir. Reprodüksiyon ve sektörünün bu gelişmelerin hangi noktasında olduğu değerlendirilerek, resimli dergiler ve reprodüksiyon arasındaki ilişki-den ve teknik gelişmelerden bahsedilmiştir. *Servet-i Fünûn*'un reprodüksiyon alanındaki konumunu vurgulamak adına Osmanlı matbuatında resimli süreli yayıncılığa dair kısa bir değerlendirme yapılmıştır.

Nihayetinde reprodüksiyon hareketliliğine dair elde edilen kanıtlar arasında *Napier*, *UNION X. A.* ve *Bong X. A.* imzaları yoğunlukta olduğu için başlıklar da buna göre oluşturulmuş ve örnekler Batılı muadilleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Karşılaştırmaların künye bilgileri, sayfa tasarımı, ilişik metin, isimlendirme gibi faktörler göz önünde bulundurularak yapılması amaçlanmıştır.

Yapılan değerlendirmelere göre aynı klişeden üretilmiş bir reprodüksiyonun kimi özellikleri coğrafyaya göre daha az değişime uğrarken kimi özelliklerinin tamamen kendi coğrafyasında farklı bir söyleme tabii olduğu görülmüştür. Örneğin, sayfa tasarımı, görseli bir metinle sunma fikri ve metnin akademik değil; edebi bir metin olması gibi özellikler sık rastlanan ortak özelliklerdir. Ancak tablo isimleri, resmin detaylarını verme şekli, varsa metinlerin içeriği çoğunlukla Avrupa'daki muadilinden farklıydı. Sonuç olarak söz konusu farklılık ve benzerliklerde, Avrupa'nın bilimsel ve teknik gelişmeleriyle bütün olan modern söyleminin ve araçlarının Osmanlı coğrafyasında kendine has nasıl bir alan ürettiği görülebilmektedir.

Avrupa’da Resimli Süreli Yayımcılık ve Ülkeler Arası Etkileşim

XIX. yüzyılın ilk yarısında İngiltere, Fransa ve Almanya ekseninde gelişen matbuat ağının, kısa sürede kıtalar arası yayılım gösteren modern resimli dergiciliğin ilkel evresini oluşturduğu söylenebilir. Thomas Smits’in reproduksiyon ağının ülkeler arası gelişimine dair hazırladığı çalışmasına göre ağın oluşumunda derginin üretim koşulları etkindir.¹ Birçok araştırmaya göre, resimli dergiciliğin 1830’larda Avrupa’daki canlanması Thomas Bewick’in ahşap oyma (wood engraving) tekniğini geliştirmesi sayesinde mümkün olmuştur.² Eşyanın oldukça detaylı bir şekilde baskı haline getirilmesini sağlayan bu teknikle nesnelere, bitkiler ve hayvanlar küçük boyutta ve gerçeğine yakın bir şekilde detaylı olarak kâğıt yüzeyine işlenebiliyordu. Küçük ahşap bloklara oyma tekniği ile işlenen resimler bu sayede tekrar kullanılabilirdi. Baskıdaki görece kolaylıkla birlikte buharlı makinenin matbaada kullanımı ve kâğıt teknolojisindeki gelişmeler süreli yayınlarda resim kullanımının önünü açmış ve kolay yayılmasını sağlamıştı. Tüm bu gelişmelerin yaşandığı yer olan İngiltere, tabii olarak resimli süreli yayınlarda öncü ve merkezi bir role sahip olmuştur. 1830 yılında yayım hayatına başlayan *Penny Magazine* resimli dergi basımı için oluşan elverişli koşulların ilk ürünüydü.³ İngiltere’yi takiben diğer kıta Avrupası ülkelerinde de resimli dergi kültürü hızlı bir şekilde yayılmıştı. Örneğin; Fransa’da Saint Simone takipçilerinin çıkardığı *Le Globe* gazetesinin kurucularından Alexandre Lachevardière (1795-1855), İngiltere’den buharlı baskı makinesi getirterek Fransa’da ilk resimli derginin kurulmasına öncülük etti.⁴ *Le Magazine Pittoresque* (1833) adındaki bu dergi, yazı karakteri, boyut ve içerik olarak *Penny Magazine*’e benziyordu. *Le Magazine Pittoresque*’ten yıllar önce Fransız hükümeti ve matbaacılar, İngiltere’de uygulanan modern ahşap baskı yöntemini kendi içlerinde uygulamaya çalışmış ancak bu girişimleri sonuçsuz kalmıştı.⁵ Fransız matbuatının modern baskı yöntemini uygulamaya başlaması, 1816 yılında Bewick’in öğrencilerinden Charles Thompson’ın Fransa’ya gelerek yerli baskı sanatçılarına öğretmesiyle mümkün olabilirdi.⁶ İngiltere ile Fransa matbuatı arasındaki yetenek aktarımının bir benzeri bu sefer Fransa ile Almanya arasında cereyan etti. Örneğin; Fransa’da Thompson’dan eğitim alan Louis-Henri Brévière, Almanya’da 1830’ların sonlarına doğru atölye açmış ve ahşap baskı sanatının yeni tekniklerini Alman hakaklara öğretmişti. Bu atölyede eğitim alan hakaklar ilerleyen yıllarda

1 Smits, 2020, 82.

2 Jackson, 1885, 219., Hamber, 1996, 49., Brake ve Demoor (Ed.). 2009, 4.

3 Jackson, 1885, 279., *Penny Magazine*, İngiltere’de resmi olarak öğrenim göremeyen kişilerin kendilerini yetiştirmesi için kurulan *Society for the Diffusion of Useful Knowledge* (yararlı bilgiyi yayma derneği) adına bastırılmıştı. Dergi sadece *bir penny* olduğundan erişilebilirdi ve işçi sınıfı arasında hızlı bir şekilde yayılarak ilk yılda 200.000 satış gerçekleştirdi. (Bk. Jackson, 1885, 278-279).-

4 Mainardi, 2017, 37.

5 Smits, 2020, 82.

6 Smits, 2020, 82., Charles Thompson, Fransa’da modern ahşap baskı tekniğini Fransız sanatçılara aktardığı için Fransa’da bu tekniğin babası olarak anılmaktadır. (Bk. Smits, 2020, 82).

muhtelif Alman dergilerinde çalışmışlardı.⁷

Üç ülkenin örneklerine bakıldığında resimli derginin baskı tecrübesiyle paralel olarak yayıldığı görülmektedir. Resimli dergi, matbaacılık sektöründeki iş kollarını çeşitlendirmişti. Baskı işleri, ressam, teknik ressam (*draughtsman*), hakkak (*engraver*), elektrotip ustası (*electrotyper*)⁸ gibi meslek sahiplerinin bir arada olduğu ekip tarafından yürütülüyordu.⁹ Her anlamda sanat altyapısı gerektiren bu süreçte teknik bilgi hepsinden önce geliyordu. Dolayısıyla Fransa, Almanya gibi sanat, zanaat ve matbaa geçmişi derin olan coğrafyalar dahi resimli dergi basabilmek adına İngiltere'den gerekli teknik bilgiyi devşirerek kendi yollarında ilerleyebildiler. Bununla birlikte üzerinde kazıma işi yapılan ahşap bloklar çoğaltılarak yeniden kullanılabilir klişe haline getirilebiliyordu. Bu sebeple matbaalar özellikle kuruluş aşamalarında baskı üretimi için ekip oluşturmak yerine daha önce çoğaltılmış olan metal klişeleri kullandılar. Örneğin; Almanya'nın ilk resimli dergilerinden Leipzig merkezli *Illustrirte Zeitung*'un (1843) editörü Johann Jakob Weber (1803-1880), bölgede açılan Fransız veya İngiliz kökenli ahşap baskı atölyelerine ahşap blok yaptırtmak yerine Londra ve Paris'ten *L'Illustration* ve *The Illustrated London News* için üretilmiş olan ahşap baskı blokların metal kopyalarını getirtmeyi tercih ediyordu. Böylelikle, resim basma işi Almanya'daki diğer atölyelerin blok üretiminden daha ucuza yürütülebiliyordu.¹⁰ Gazetelerdeki resimlerin çoğunluğu ithal klişelerden elde edilmiş olsa da yerli atölyelerde üretilmiş klişelerin de kullanıldığı oluyordu.¹¹ Henüz yeni kurulan gazetelerin piyasada tutunmak için uyguladıkları bu yöntem, resimli mecmua yayımlamak isteyen Osmanlı matbaaları tarafından da tercih edilmiştir. Bu yüzden *Âyine-i Vatan*, *Mir'at-ı Âlem*, *Manzara* gibi mecmualardaki resimlerin muadillerini, yurt içi ve yurt dışı fark etmeksizin, daha önce yayımlanan gazete ve kitaplarda görmek olasıdır.¹² Bununla birlikte *SF*'nin özellikle ilk on yıla ait sayılarında, Avrupa'dan getirilen klişeler ağırlıktadır. Nitekim, kullanılmış klişeler dergilere yerel baskı koşullarının yeterli seviyeye gelmesi için imkân ve zaman tanımıştı. Ancak yeterli koşullar sağlanmış olsa da dergiler arasında klişelerin dolaşımı devam etmişti. Bu durumun, XIX. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran reproduksiyon modasıyla ilgisi olduğu söylenebilir. Çünkü söz konusu hareketliliği canlı tutan, sistematik bir şekilde görsellerin yayılmasını sağlayan

7 Smits, 2020, 82., Louis-Henri Brévière'in atölyesine katılan Kaspar Braun (1807–1877), Carl August Deis (1810–1884), Johann Rehles gibi Alman hakkaklar, Almanya'nın ilk resimli dergilerinden olan *Illustrirte Zeitung*, *Fliegende Blätter* gibi dergilerde çalışmışlardır. (Bk. Smits, 2020, 82).

8 Electrotipe/elektrotip: Hazırlanan ahşap bloğun, elektrolizler sayesinde metal (bakır, çinko vs) tabaka haline dönüştürülmesi. Bu metal tabaka tekrar ahşap bloğa monte edilerek klişe üretim süreci sonlandırılmış oluyordu. (Bk. Jackson, 1885, 325) ve (Bk. Tedeschi, 1994, 32.)

9 Jackson, 1885, 317-325.

10 Beck, 2018, 409.

11 Beck, 2018, 409., *Illustrirte Zeitung*'un ilk sayısında 26 resimden sadece 5'i Almanya'da hazırlanmış diğer resimler İngiltere ve Fransa'dan getirilen klişelerden elde edilmişti. (Bk. Beck, 2018, 409).

12 Ayrıntılı bilgi için (Bk. Dedeoğlu, 2022).

faktör reproduksiyon firmalarıydı. Reproduksiyon firmaları fotoğraf ve kimya alanındaki gelişmeler ışığında gelişen baskı teknolojilerinin geldiği son noktayı gösteren ürünler pazarlıyordu. Kataloglarında sanat tarihinin ünlü baş yapıtları çoğunluğu oluşturmakla birlikte dönemin Avrupa sanatına ilişkin sanat eserlerini de bulmak mümkündü. Hem Avrupa hem Osmanlı dergileri klişe yaptırmak veya klişe almak için bu firmalarla çalışıyordu. Nihayetinde bu alışverişin, Avrupa'yı ve Osmanlı imparatorluğunu içine alan, ülkeler arası, birbiriyle kesişen bir görsel ağ meydana getirdiği söylenebilir.

Reproduksiyon ve Sanat

Bu çalışmada reproduksiyon¹³ (*printed reproduction*) kavramı, bir sanat eserinin foto-mekanik süreçler (*photo-mechanical processes*) ve baskı teknikleri aracılığıyla basılı bir görsel haline dönüştürülmesinin karşılığı olarak kullanılmıştır. 1839 yılında fotoğraf makinesinin ilkel versiyonu olan dagerotipin (*daguerréotype*) icadı, matbuat ve medya sektörü için yeni bir soluk yaratmakla birlikte reproduksiyon üretimini de doğrudan etkilemişti. 1840 ile 1880 yılları arası reproduksiyon yayımlama geleneğinin gelişme gösterdiği zaman dilimini ifade etmektedir.¹⁴ Foto-mekanik teknolojinin ilk evrelerinde elde edilen görüntü bir model işlevi görüyordu.¹⁵ Resimli matbularında sanat eserinin doğrudan fotografik görüntüsü baz alınabilse de görselin matbu hale getirilmesi için hakkak tarafından ahşap, metal (bakır, çinko) veya taş bloğa geçirilmesi gerekiyordu.¹⁶

Görüntülerin gerçeğe yakın olarak matbu hale getirilmesinin reproduksiyonlara olan ilgiyi tetiklediği ve dolayısıyla foto-mekanik baskı sahasındaki geliştirmelerin, gerçeğe yakın aktarım ve serilik üzerine ivme kazandığı söylenebilir. 1880'lere denk gelen bu zaman diliminde orijinal görüntünün yüzeysel ve tonal değerlerinin temsilini sunmaya çalışan reproduksiyonlarda tam anlamıyla başarı söz konusudur.¹⁷ Fotografik görüntünün doğrudan baskı yüzeyine aktarımı üzerine yapılan çalışmalar sonucunda daha gerçekçi ve detaylı baskılar elde edilebilmiştir. Nitekim fotoğrafın baskı yüzeylerine başarılı transferi, basılı görsel elde etme işini hızlandırıp kolaylaştırmış bu da maliyeti düşürmüştür.¹⁸ Tüm bu gelişmelerin reproduksiyon modasına pozitif etkide bulunarak orijinal sanat eserlerinin reproduksiyonlarını içeren katalogların, dergilerin ve benzeri matbuların artmasına vesile olduğunu söylemek mümkündür. Bu sebeple klişe (*cliché*) veya baskı bloğu olarak adlandırılan, birden fazla baskı alınmasını mümkün kılan materyaller sayesinde -örneğin Fransa'da orijinalinden üretilmiş bir reproduksiyonun çoğaltılan klişesi sayesinde- birden çok ülkede aynı reproduksiyonu aynı imzalı görmek mümkün olabilmektedir.

13 Bir sanat yapıtının ya da fotoğrafın aslına uygun olarak, ancak tıpkıbasım gibi gerçek boyutlarına ve malzemesine bağlı kalınmadan çoğaltılmasıyla elde edilen baskı. (Bk. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1589).

14 Gretton, 2000, 157.

15 Tedeschi, 1994, 104.

16 Tedeschi, 1994, 106.

17 Gretton, 2000, 157.

18 Tedeschi, 1994, 106.

Reprodüksiyonlar, ilk resimli dergilerden itibaren ilgi görmüş ve dergilerin yayım misyonlarının bir parçası olmuştur. Fotoğrafçılığın geç XIX. yüzyılda artan başarısı, görsel ve metinsel bilgiye olan ihtiyaca yönelik pazar talebinden kaynaklanıyordu. Viktorya dönemi İngiltere’inde sanat yayıncılığı bu pazarın önemli bir parçası olmakla birlikte güzel sanatlar bilgisinin yayılmasında merkezi bir rol oynuyordu: İngiltere’nin ilk resimli dergilerinden *Penny Magazine* bir sanat dergisi değildi; ancak derginin yayıncısı Charles Knight, “*Laocoon, Raphael (Karikatürleri), Apollo Belvedere, İngiltere ve diğer ülkelerdeki büyük katedraller gibi*” eser ve temaları okurlarla tanıştırmak gibi bir amaç edinmişti.¹⁹ *The Illustrated London News*’te Royal Akademi başta olmak üzere çeşitli sergilerde sergilenen eserlerin reprodüksiyonları yayımlanıyordu.²⁰ Fransa’nın ilk resimli dergilerinden *Le Magasin Pittoresque*’te dönemin Paris Salonu’nda yer alan tabloların haricinde romantik ekolün sanatçıların çizimlerine sıkça yer veriliyordu.²¹ Aynı zamanda Osmanlı dergiciliğinin merceğinde olan *L’Illustration* ve *Le Monde Illustré* dergilerinin sayfaları incelendiğinde güzel sanatların önemli bir alan işgal ettiği görülebilmektedir. Aynı durum *Illustrirte Zeitung*, *Die Gartenlaube* gibi aktüel ve aile temalı resimli dergiler için de geçerlidir. Breton, özellikle *Illustrated London News*, *L’Illustration* ve *Le Monde Illustré* gibi genel içerikli dergiler üzerinde yaptığı incelemede “*güzel sanatların her ne kadar birincil görsel kaynaklardan biri olsa da hiçbir zaman birincil konu olmadığı*” ifade etmiştir.²²

Güzel sanatlar, XIX. yüzyılda ekonomik, politik, kültürel koşullara bağlı olarak gelişen geniş çaplı söylemin bir parçasıdır. Daha önce belli zaman ve mekânda görülebilen sanat eserlerinin dergiler aracılığı ile orta sınıf içerisinde dolaşıma girmiş olması sanat eserlerini geniş bir arz talep zincirine dahil etmiştir. Beegan, “*fotoğrafın tarafsızlığın somut örneği olduğunu, tarafsızlığın da foto-mekanik reprodüksiyonun görünürdeki nesnellığı ile pekiştirildiğini*” söylemiştir.²³ Bu düşüncenin genel içerikli fotoğraflar olduğu düşünülebilir. Ancak reprodüksiyonlar için de aynı nesnel işlevden bahsedilebilir. Resimli aktüel içerikli dergilerde sanat eseri çoğunlukla bir dergide tek başına bilgiden muaf olarak yer almaktadır. Nitekim dergilerde öncelik görsellikteydi; görsele ilişkin bilgi verildiyse bile bu sanat eserinin kendisiyle ilgili olmazdı. Resimli dergiler tarafından yüksek sanatın sergileme biçiminin ödünç alınması söz konusu olsa da tablo yeni bir bağlama açık vaziyette sayfada yerini bulmuştur.²⁴ Bu bağlam, derginin yayım politikası ve içeriğine göre değişebilse de güzel sanatlar hangi bağlamda sunulursa sunulsun o artık yüksek sanat izleyicisinin etrafında döndüğü bir sanat eseri değildi. Benjamin, XIX. yüzyılda foto-mekanik gelişmelerin neticesinde ortaya çıkan reprodüksiyon modasını ve reprodüksiyon sanat eseri ayrımını, “*Mekanik Reprodüksiyon Çağı*” adı altında

19 Knight, 1865, 184’den aktaran Hamber, 1996, 112.

20 Gretton, 2000, 157.

21 Mainardi, 2017, 37.

22 Gretton, 2000, 158.

23 Beegan, 2008, 5.

24 Gretton, 2000, 148.

formülleştirmiştir. Benjamin, “*reprodüksiyon çağında solan şeyin sanat yapıtının ‘aura’sı olduğunu*” ifade eder.²⁵ Burada, üretim amacına bağlı olarak biricik olan sanat eseri ile çoğaltılan eserin o biriciklikten yoksunluğunun ayrımı vurgulanmaktadır.²⁶ Yeniden üretilen eserin ihtiyacı olan amaç ise politika tarafından sağlanmaktadır.²⁷ Reprodüksiyonun politika ile uyumu, yeniden üretilen eserin daima yeni söyleme ve bağlama açık pozisyonunu göstermektedir. Kaldı ki Benjamin’in bu formülü dergilerdeki reprodüksiyonların yüksek sanat bağlamında değil; derginin yayım politikası bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini de göstermektedir.

XIX. yüzyılda resimli dergilerin yarattığı cazibe ve reprodüksiyonların bunda oynadığı rol resimli dergilerin etrafında birtakım tartışmalara sebep olmuştur. Yüksek kültür ve güzel sanatlar ile bağlantılı olan reprodüksiyonların savunucuları, ucuz baskılar aracılığıyla sağlık, eğitim, sosyal fedakârlık ve Hristiyanlık adına yüksek kültürün işçi sınıfına ihracı olduğunu düşünüyordu.²⁸ Bunun karşısında John Ruskin gibi romantikler resimli dergiciliği ucuz baskı ve endüstriyel üretim süreçlerinin bir sonucu olarak yüksek sanatın gerisinde konumlandırıyordu.²⁹ Wordsworth, aklın yüksek statüsünü daha aşağı bir statüden (*a lower stage*) tehdit eden resimli dergilerden sakınıyordu.³⁰ Özellikle resimli dergiciliğin ilk evrelerinde görülen bu tartışmalar ne resimli dergiciliğin ne de reprodüksiyon yayımının önüne geçmemiş aksine güzel sanatlar ile dergiler arasında ilişki zamanla gelişme göstermiştir. Gretton, dergiler ile yüksek sanat arasındaki ilişkiyi rekabetçi bir yakınlaşma (*competitive convergence*) olarak tanımlamıştır.³¹ Gretton’a göre “*dergiler güzel sanatların kültürel üstünlüğünü kabul etse de onların temel temsil stratejisi habercilik ile yüksek sanat arasındaki hiyerarşik konumun arasındaki farkı azaltmak*” olmuştur.³² Reprodüksiyon yayımcılığı ile yüksek sanat arasındaki statü farkı azalıp artmasına rağmen eşitlenmemiş olsa da reprodüksiyon piyasasının yüksek sanat çevresinde önemli ölçüde etkiler bıraktığını söylemek mümkündür. Örneğin Paris Salonu’nda eserleri sergilenen sanatçılar sergi sırasında eserlerin reprodüksiyonlarının yapılması için sipariş veriyordu.³³ Reprodüksiyonu yapılan sanat eseri birtakım avantajlara sahipti: Eleştirmenler tarafından desteklenmeyen eser, reprodüksiyon sayesinde sanat piyasasında dolaşıma girebiliyordu. Monografik bir albümde toplanan eserler galerilere,

25 Benjamin, 1969, 4.

26 Benjamin, 1969, 6.

27 Benjamin, 1969, 6. Benjamin “Mekanik Reprodüksiyon Çağı” hakkındaki makalesini 1936’da kaleme almıştı. Stephan Bann’ın dikkat çektiği üzere bu dönemde yeniden üretim teknolojisi en güçlü kitlesel gösteri aracı olarak kutsanıyordu. Benjamin ise “böylesine güçlü bir silahın faşist propagandaya terk edilmemesi” gerektiğini savunuyordu. (Bk. Bann, 2001, 16.)

28 Brake, Laurel, Demoor, Marysa (ed.), 2009, 5.

29 Henry Cole, (1839), 272’den aktaran Brake, Laurel, Demoor, Marysa (ed.), 2009, 5.

30 William Wordsworth, (1846)’dan aktaran Brake, Laurel, Demoor, Marysa (ed.), 2009, 2.

31 Gretton, 2000, 158.

32 Gretton, 2000, 158.

33 Boyer, 2004, 94.

yayımcılara dağıtılabiliyordu.³⁴ Sanatçı, fotoğraf ve yayın şirketleri aracılığıyla ürettiği reprodüksiyonlarıyla yeni bir kazanç kapısı elde etmişti. Bu aynı zamanda telif ve çoğaltma hakkı gibi meseleleri de beraberinde getirmiştir.³⁵ Sonuç olarak foto-mekanik gelişmeler reprodüksiyon piyasasını ve resimli dergicilik sektörünü ileriye taşıdığı gibi yüksek sanat çevresinde de yeniliklere sebep olmuştur. Osmanlılarda ise resimli dergiciliğin hangi koşullarda gelişim sağladığı meselesi reprodüksiyonların Osmanlı resimli gazetelerine doğru hareketliliğine ışık tutmaktadır.

Osmanlı'da Resimli Süreli Yayıncılık ve *Servet-i Fünûn*

Osmanlı resimli dergileri XIX. yüzyılın ikinci yarısında gelişme göstermiştir. Basın tarihinde *Servet-i Fünûn*'a (SF) (1891) kadar az sayıda resimli dergi çıkmış olmakla birlikte dergilerin süreleri oldukça kısa sürdü. Üç sayı devam eden *Mir 'at*'tan sonra 1867 yılında yayımlanmaya başlayan *Âyîne-i Vatan* dergisi on sayı sonra kapandı. Aynı yıl ismini *İstanbul* olarak değiştiren dergi 1869 yılına kadar yayımlanabildi. Dönemin bir diğer resimli dergisi *Musavver Medeniyet* ise 1874-1878 yılları arasında yayımlandı. Yayımların aralıkları ve yayım süreleri baz alındığında resimli dergi basma işinin henüz yaygınlık kazanmadığı görülmektedir. Bu durumun görünürdeki sebeplerinden en önemlisi resim üretiminin ve baskı işinin mevcuttaki zor koşullarıdır. Baskı konusunda uzman kişilerin ve teknik imkanların yoksunluğu resimli dergilerin koşullarını zorlaştırmıştı. Dolayısıyla mevcut duruma rağmen “musavver mecmua” olma girişiminde bulunan Osmanlı mecmuaları, resimli dergi dünyasında yaklaşık elli yıllık birikimi olan Avrupa matbuatına yüzünü dönmek durumunda olduğu söylenebilir.

1860'lardan itibaren kesintilerle ilerleme kaydeden resimli süreli yayınlar, 1890'lar itibarıyla hızla gelişme kaydetmeye başladı. Resimli dergiler açısından olumlu görülen bu gidişatın arkasında II. Abdülhamid döneminde Bab-ı Ali'nin desteği ve etkisinin olduğu söylemek mümkündür. Resimli gazeteler merkezden okurlara yayılan bilgi ve görsellik sayesinde propaganda aracı olarak “saray” destekli modernleşmenin aracı haline gelmişti. Devletin modern kurumlarının çalışanlarıyla birlikte çekilen fotoğraflarının dergilerde sergilenmesi dönemin basını için alışıldık bir durumdu. Sadece SF değil zamanın diğer gazetelerinde de bu yaygın bir tutumdur.³⁶ 1900'lü yıllara henüz gelmeden Osmanlı resimli dergilerinde “resim” alanında süsleme ve tasarımlar, porte fotoğrafları, yerel manzara fotoğrafları, tarihi mekân fotoğrafları ve genelde yağlıboya kopyalarından oluşan reprodüksiyonları görmek mümkündür.

Osmanlı basın tarihinin ilk resimli gazetelerinde dahi nadir de olsa reprodüksiyonları

34 Boyer, 2004, 94.

35 Boyer, 2004, 94.

36 Ahmet İhsan, hatıralarında Matbuat Müdüriyeti'nden, Hicaz şimendiferine ait resimlerin kendisine verilerek yayımlanması emri verdiğini ifade etmiştir. (Bk. Tokgöz, 1993, 147). Bu sadece *Servet-i Fünûn* için geçerli değildi. Özellikle II. Abdülhamid döneminde açılan kurumların çalışanlarıyla birlikte çekilen fotoğraflara resimli gazetelerde yer verilmesine özen gösterilirdi.

yon baskılarına yer verilmişti. Reprodüksiyonların Osmanlı resimli dergilerine girmesinin en önemli sebeplerinden biri dergilerin yerli koşulların noksanlığından Avrupa dergilerini takip etmeleri ve Avrupa etkisi altında gelişme sağlamalarıydı. Ersoy'a göre XIX. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı resimli dergileri Avrupalı "yeni gazetecilik / *new journalism*"in popülerleştirici prensipleriyle uyum içerisindeydi. Bir yandan da Osmanlı rejiminin baskıcı sansür politikalarının da zorlamasıyla apolitik bir duruş benimsenmişti.³⁷ Güzel sanatlardan örnekler, devletin sansür politikalarına karşı tarafsız tutum sağlamalarına yardımcı oluyordu. XIX. yüzyılda toplumsal dönüşümler neticesinde Osmanlı ticaret burjuvazisinin yükselişi söz konusuydu.³⁸ Ancak bilgi dolaşımının Bab-ı Ali tarafından sıkı denetim altında olması ticaret burjuvazisinin ve entelektüel sınıfın basın yayın işlerinde ifade özgürlüğü konusunda hareket alanını kısıtlarken onların rahat hareket edebilecekleri yeni bir alan açmıştır. Böyle bir ortamda *SF* başta olmak üzere muhtelif muadillerinin (*Malumat, Musavver Fen ve Edeb, Mahasin* vb.) sanat yayıncılığına ağırlık vermesinin, politik şartların sanat yayıncılığına dolaylı bir katkısı olduğunu söylemek mümkündür. Benzer bir durum Almanya'da da yaşanmıştır: 1852 yılında devrimci gazeteci eylemlerinden dolayı hapse giren Ernest Keill hapisten çıktıktan sonra 1853 yılında *Die Gartenlaube* gazetesini kurmaya karar vermişti.³⁹ Gazetenin misyonu ise ilk sayıda "*rasyonel politikalarından ve dindeki çatışmalardan uzakta, gerçek iyi hikâyelerdeki insanları ve insan kalbinin tarihini tanıtmak*" olarak ifade edilmiştir.⁴⁰ Bu, bir resimli aile dergisinin, yönlendirici, engelleyici politikalara karşı gelişen tepkiyle şekillendiğini göstermektedir.

Osmanlı'da resimli dergicilik ve fotoğraf teknolojileri yüksek sanat kültürü ortamı altında gelişme göstermemiştir. Dolayısıyla yukarıda bahsedildiği gibi Avrupa'daki resimli dergiler ile yüksek sanat arasındaki rekabetin Osmanlı matbuatının ortamı açısından geçerli olmadığını ifade etmek gerekir. Shaw'ın dikkat çektiği üzere "*On dokuzuncu yüzyıl Avrupa fotoğrafçılığı konularını ve geleneklerini resimden alırken, Osmanlı İmparatorluğu'nda durum böyle değildi, çünkü Osmanlı İmparatorluğu'nda tuval üzerine resim, fotoğrafın emperyal görsel kültüre girişiyle eşzamanlıydı.*"⁴¹ Batılı perspektifli resim üreten asker ressamların fotoğraftan kopyalar üreterek eğitilmeleri bunu açıklamaktadır.⁴² Dolayısıyla Batı'da yüksek sanat, fotoğraf, reproduksiyon, dergicilik çizgisinde ilerleyen modernleşmenin, Osmanlı'da aynı yolla başarıya ulaşması beklenemezdi. Resimli dergiciliğin ortaya çıktığı 1860'larda Batılı perspektifli yüksek sanat Osmanlı saraylarının duvarlarında kendini gösteriyordu. Henüz Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmamıştı. Hak-kaklık geleneksel zanaat olarak vardı, modernleşmemiştir. Resimli dergilerin bu yoksun-

37 Ersoy, 2021, 240-262. "Yeni Gazetecilik / *New Journalism*" kavramı için Bk. Beegan, 2008, 4-5.

38 Göçek, F. M., & Yıldız, İ., 1999, 104.

39 *Die Gartenlaube*, 1853-1944 yılları arasında yayımlanmış resimli aile dergisidir. Bu dergiyle ilgili önemli bir başka konu; *Die Gartenlaube*'de yayımlanmış olan bazı resimlerin *Servet-i Fünûn*'da da yayımlanmış olmasıdır.

40 Keill, E. (1853), An unsere Freunde und Leser!, *Die Gartenlaube*, nr. 1, s.1.

41 Shaw, 2009, 81.

42 Shaw, 2009, 81.

luk içerisinde neden reprodüksiyon yayımlamaya çalıştığı meselesini ise sadece sansür politikasına dayandırmak mümkün değildir. Fotoğraf örneğinden gidilecek olursa Shaw, Osmanlı devletinin fotoğrafın estetik değil ideolojik yönünü benimsediğini fotoğrafı siyasi bağlam içinde yeniden keşfederek onunla kendi imajını şekillendirmeye çalıştığından söz eder.⁴³ Benjamin'in reprodüksiyon formülasyonu Osmanlı'nın imaj üretimi için de geçerlidir. Osmanlı resimli dergilerinde Avrupa kaynaklı reprodüksiyonlara bakıldığında ve dergilerin Osmanlı devletinin sıkı denetimleri altında yayım yaptığı düşünüldüğünde yayımlanan sanat eserlerinin imaj politikasının bir yüzü olduğu düşünülebilir. Estetik açıdan değil; modernleşen Osmanlı'nın bir temsili, yani ideolojik temsilden söz edilebilir. Greeton'un "rekabetçi yakınlaşma" kavramı ödünç alınarak, bu konu şu şekilde detaylandırılabilir: Avrupa resmini yayımlayan bir Avrupa resimli dergisi ile Avrupa resmini yayımlayan bir Osmanlı resimli dergisinin statüsü içinde oldukları koşullar açısından eşit değildir. Avrupa resmini yayımlayan Avrupalı dergiler yukarıda da bahsedildiği gibi yüksek kültürün üstünlüğünü kabul etse de Greeton'ın ifadesiyle "editörler sanat eserlerine yer vererek ve zaman zaman sanat dünyasını haberleştirerek ürünlerine değer katacaklarına inandırmış gibi sunuyordu."⁴⁴ Böylece dergisini rekabet ettiği yüksek sanata yakınlıyordu. Osmanlı resimli dergisi ise Avrupa kaynaklı reprodüksiyonlarla hem Batılı gibi davranıyordu hem de onlarla rekabet ediyormuş hissi uyandırıyor: Birincisi, Osmanlı resimli dergisi bir Avrupalı dergi gibi Avrupa'nın yüksek sanat geleneğine yakınlabileceğini gösteriyordu. İkincisi, teknik olarak Avrupalı dergiler gibi yayım politikası izleyerek Avrupalı resimli dergilerin habercilik çizgisine erişebileceğini gösteriyordu. Üçüncüsü, Osmanlı'nın imaj politikası göz önünde bulundurulduğunda kendi çizgisinde modernleşen Osmanlı'nın istediğinde Avrupalı gibi yayım yapma tercihini gösteriyordu. Kendi imajını şekillendirmeye çalışan Osmanlı devleti açısından bakıldığında yoksunluklara rağmen reprodüksiyon yayımını serbest bırakması Batı ile rekabetçi yakınlaşmanın ısrarı olarak görülebilir. *Mir'at-ı Âlem*'in 1882 yılına denk gelen yirmi dört sayılık ilk serisinin son sayısındaki editörün ilanı bahsedilen rekabete örnek niteliğindedir:

*"Mir'at-ı Âlem, bundan böyle resimlerindeki letafet ve tay'ındaki nefasetle şimdiye kadar şehrimizde neşr olunmuş musavver matbuatın cümlesinden mükemmel olarak neşr olunacağı gibi resmin en ala cinsi kâğıt üzerine Avrupa'nın san'at tabında ileri gidenlerinden olan Almanya'nın Berlin ve Leipzig şehirlerinde tab ettirilerek getirileceğinden hatta Paris'te tab ve neşr olunan Monde Illustré ve Illustration'dan daha nefis olacak ve her iki haftada yevmi muayyeninde behemehal büyük kıtada üç sütunlu olarak neşr edilecektir."*⁴⁵

Pasajdan anlaşıldığına göre bir Osmanlı resimli dergisinin teknik noksanlıklar yaşaması ve bu konuda Avrupa'dan destek almasına rağmen köklü dergilerle rekabet hevesi oldukça canlıdır. İlanın ilerideki satırlarında editör son birkaç nüshanın "berbat

43 Shaw, 2009, 82.

44 Greeton, 2000, 158.

45 "Karin-i Kerem Hazerâtına", (1882?), *Mir'at-ı Âlem*. nr. 23-24. 384.

surette neşr olunmasından” hayıflanmıştır. Dolayısıyla dergi bir imaj düzeltme çabası içerisindeydi.

Osmanlı resimli dergileri resim konusunda yaşadıkları gelişmeleri ve haberleri okurlarıyla zaman zaman paylaşırdı. *SF*’den örnek verilecek olursa Napier’in gelişi haberi⁴⁶, Tophane resminin basım tecrübesi⁴⁷, kimi yerli fotoğrafların basım tecrübeleri⁴⁸, renkli levhanın basım haberi⁴⁹ bu haberlerden bazılarıdır. Resimli dergilerin okurlarla iletişimi modernleşmenin bir başka yüzünü göstermektedir. Bu bilgileri merak eden ve bu bilgileri vermeyi görev edinen bireylerden oluşan bu kitleler, resimli dergilerin modernleşen toplum için yeni bir saha olduğunu göstermektedir. Reprodüksiyon bağlamında bakıldığında, tablolar daha geniş kitleler tarafından pratik edilmeye açık bir görsel temsiller olarak yorumlanabilir. Watenpaugh, “*Modernlik anlatısının gözlemlenebilir veya yeniden üretilebilir olması şartına bağlı olarak kulüp, gazete, Batılı tüketim ürünleri, okul gibi mekanları modernliğin pratik edildiği alanlar*” olarak yorumlamıştır.⁵⁰ Watenpaugh’un bu düşüncesinden hareketle reprodüksiyonları da okurların modernliği tecrübe edebilecekleri bir araç olarak görmek mümkündür. Osmanlıların Avrupa kaynaklı tabloları seyretmeleri, resimlerin etrafında metinlerle bilgi edinmeye çalışmaları ve belki de resimleri dergiden ayırıp duvarlarına asmaları “modern” hayatlarına dahil ettikleri yeni pratiklerdi. Bu haliyle modern hayatın bir parçası olan reprodüksiyonlar, kitleler için güzel sanatları tecrübe edebilecekleri bir yol sunuyordu. Böylelikle aktüel içeriğe sahip bir derginin reprodüksiyon yayımlaması hem modernleşen çağ ile uyumlu olduğu hem de okurla iletişimin sürekliliğinin sağlanması için etkili bir yöntemdi.

Dergiler ile orta sınıf arasında pratik edilen etkileşim dergilerin editoryal tercihlerini yönlendiren bir durumdu. Okurlar tarafından anlaşılma, dergiye nitelik kazandırma, onu öne çıkarma maksadıyla editörlerin öncelikli olarak metin-görsel ilişkisinde pragmatik çözümler geliştirdiği görülmüştür. Breeton, resimli dergilere has metin ile görsel ilişkisini “*kelimeler görselleri yönetir*” (*words govern visual images*) tümcesiyle formüle etmiştir.⁵¹ Resimler metinlerin güdümündedir. Metin, “*resmi çerçeveler, yorumlar ve bir bağlam kazandırır.*”⁵² Böylece görsel metin ilişkisiyle okur yönlendirilmiş olur. Yazara göre resimler, metne iki hususta hizmet etmiştir. Resimler öncelikle dekoratiftir. Bu yönden bakıldığında buldukları sayfada değer artırıcı işleve sahiptirler. İkinci olarak resimler anlam artırıcı işleve sahiptirler. Bir betimlemeyi tamamlar ya da konunun anlaşılmasını sağlarlar.⁵³ Reprodüksiyonların özelinde bakıldığında onların sunum tarzları da “kelimeler görselleri yönetir” formülasyonu ile uyumludur. Dergi sütunlarında yer veri-

46 “Hakkak”, (13 Şubat 1307/25 Şubat 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 50, 278.

47 “İhtar-ı Mühim”, (5 Eylül 1307/17 Eylül 1891), *Servet-i Fünûn*, nr. 27, 2.

48 “Yedikule”, (4 Haziran 1308/16 Haziran 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 66, 213.

49 “Renkli Levhalar”, (27 Nisan 1316/10 Mayıs 1900), *Servet-i Fünûn*, nr. 478, 155.

50 Watenpaugh, 2006, 22.

51 Greeton, 2010, 681.

52 Greeton, 2010, 681.

53 Greeton, 2010, 683.

len sanat tarihinin ünlü baş yapıtları veya dönemin Paris Salonu'nda yer verilen eserler hikâye ve şiirle betimlenirdi. İkonografik veya akademik sanat tarihi metinleriyle bilimsel bir hizmet yerine okurun yerinden bakan, basit, anlaşılmaya müsait bir üslup kullanılırdı. Örneğin *SF*'de yayımlanan reprodüksiyonların çoğunun altında “sanayi-i nefiseden bir tablo”, “sanayi-i nefiseden bir levha”, “bir levha”, “bir tablo” gibi ifadeler kullanılırdı. Tekrar etmek gerekirse güzel sanatlara dair resimler dergiyi yüksek sanata yakınlaştırsa da bu tablolar editörün dergicilik kaygısıyla mizanpaja dahil olmuş görsellerdi.

Breton'un formülasyonunda ifade edilen metin ile görsel ilişkisi Avrupa ve Osmanlı dergilerini kapsayan bir gerçeklik olsa da detayda editoryal tercihler arasında özgün tutumların ortaya çıktığı görülebilmektedir. Aşağıda *SF*'de yer verilen reprodüksiyon örneklerinde benzerlik ve farklılıklar ortaya koyulması amaçlanmıştır. *SF* açısından bakıldığında Avrupa ile ilişkilerin çift taraflı yürütüldüğü görülmektedir: Bir taraftan yerel fotoğraf atölyelerinin çektiği fotoğrafların negatifleri baskıya hazır hale getirilmesi amacıyla Avrupa matbaalarına gönderiliyordu.⁵⁴ Diğer taraftan Avrupa'da hali hazırda kullanılan ve dolaşımda olan görsellerin klişeleri hazır olarak alınıp kullanılıyordu. Bu makalede sadece Avrupa'dan Osmanlı'ya doğru olan hareketliliğin ürünleri olan reprodüksiyonların incelenmesi amaçlanmıştır.

Avrupa Matbuatı ve *Servet-i Fünûn*

SF, H.1307/M.1891 senesinde “Musavver Osmanlı Gazetesi” sloganı ile yayım hayatına başladı. Henüz yerli imkanlar elverişli olmadığı için Ahmet İhsan'ın aşağıda yer verilen sözlerinden anlaşılacağı üzere resim temini konusunda çeşitli yollar deniyordu:

*“Servet-i Fünûn birinci altı nüshalarını Babialı Yokuşu'nun köşebaşı şimşir hakkaklarına yaptırdığım resimlerle, Mercan'daki Bible house'dan kiraladığım galvanolarla [klişelerle], Paris'te bir ajanstan getirttiğim ecnebi meşahiri portreleriyle donatmışım. İlk Avrupa seyahatimden dönerken Viyana'da Angerer ve Goeschel çinko ve hak fabrikasıyla yaptığım itilaf (anlaşma) üzerine İstanbul manzaraları fotoğraflarını bu müesseseye göndermişim.”*⁵⁵

Ahmed İhsan'ın Mercan'daki *Bible House* olarak sözünü ettiği yer Amerikan Han idi. Amerikan Han'da 1872 yılında Arşag Hagop Boyacıyan'ın matbaası faaliyet

54 *SF*'nin 66. Sayısında “Resimlerimiz” başlığı altında verilen bilgiler aydınlatıcıdır: “*Şimşire haktan maada olan usuller hep son beş senenin terakkiyat-ı fenniyesi sayesinde meydana gelmiş sanatlardır. Bunların icrâsına İstanbul'umuzda çalışanlar olmuş ise de henüz muvaffakiyet kemâle istihâl edilememiştir. (...) Servet-i Fünûn kendi hakkakı maarifetiyle burada hak edilen resimlerden maadasını şimdilik hep Viyana'dan celb etmektedir.*” [“Resimlerimiz”, (04 Haziran 1308/16 Haziran 1892). *Servet-i Fünûn*, nr. 66.] Ayrıca derginin 67. Sayısının “Resimlerimiz” kısmında, kapakta yer verilen Yenikapı resmiyle ilgili şu bilgiye yer verilmiştir: “*(...) vazih olunan resim fotoğraf-ı hazret-i şehriyârı Abdullah biraderler marifetiyle alınmış bir fotoğraftan Viyana'da “ototip” usulüyle imal edilmiştir.*” [“Resimlerimiz”, (11 Haziran 1308/23 Haziran 1892). *Servet-i Fünûn*, nr. 67.]

55 Tokgöz, 1993, 87.

göstermeye başlamıştı. Aynı yıl matbaada Ermenice *Avedaper Dğayots Hamar - (Çocuklar için Mijde)*, Rumca *Angeliaphoros - (Çocuklar için)* dergileri yayın hayatına başladı.⁵⁶ Bu dergilerde yayımlanan görseller aynı zamanda yurt dışında dolaşımda olan yani hali hazırda çeşitli kitap ve mecmualarda kullanılan görsellerdi.⁵⁷ Yurt dışından Amerikan Han'a gelen bu klişeler yerli imkanların olmadığı bir ortamda resim basmak isteyen dergiler için önemli bir kaynaktı. *SF*'nin ilk sayılarında yer verdiği "Serçeler" isimli resmin Amerikan Han'dan çıkıp *SF*'ye kadar uzanan yolculuğu bu duruma örnek olarak gösterilebilir [Res. 1 - 3].

SF'nin ilk sayıdan itibaren resim yayımlamaya başlaması, henüz yayın hayatına başlamadan resimlerin hazır edilmesi konusunda titizlikle çalışıldığını göstermektedir. Böylelikle henüz başlangıç aşamasında, nüshalardaki resim yoğunluğu dengeli bir şekilde sürdürülebilmştir. Reprodüksiyon ve baskı konusunda yerli imkanların gelişmediği bir ortamda resim basma ısrarı Ahmet İhsan'ı yurt dışıyla ticari ilişkiler yürütmeye yöneltmişti. Reprodüksiyonlar da bu ilişkiler neticesinde gazetede yer almaya başladı. On yıl içerisinde şartlara bağlı olarak farklı kanallar üzerinden güzel sanatlar koleksiyonu genişlemeye devam etti.

SF'nin 1891 ile 1901 yılları arasında yayımlanan sayıları incelendiğinde güzel sanatlar koleksiyonunun oluşumunda bir hakkak ile iki firmanın ön planda rol oynadığı tespit edilmiştir. Bunlar Hakkak Mösyo Napier ile *Bong X.A.* ve *UNION X.A.* firmalarıdır. Aşağıda, *SF*'nin ilk on yılına etki etmiş bu üç kaynak, Osmanlı ve Avrupa matbuatları arasında reproduksiyon hareketliliğinin bir göstergesi olarak ele alınacaktır. Ayrıca söz konusu hareketlilik içinde Osmanlı ve Avrupa basınında rastlanan aynı görsellerin üzerinde metinsel ve editoryal müdahalelerin yarattığı farklılıklara değinilecektir.

Napier İmzalı Reprodüksiyonlar

Napier, Paris'te *La Famille* isiminde bir resimli dergide çalışmış⁵⁸ ve dönemin reproduksiyon modasını yakından tecrübe etmiş biriydi. *SF* ile ilk teması İstanbul'a gelip matbaada çalışmaya başlamadan önce gerçekleşti. Mecmuanın 50. Sayısında⁵⁹ verilen habere göre Napier'nin İstanbul'a geleceği müjdelenmiş olsa da onun imzalı ilk reproduksiyonları 5. Sayı itibarıyla yayımlanmaya başlamıştı [Res. 4].

56 Turna, 2020, 79-80. 1820'lerde İzmir'de faaliyetlerine başlayan *American Board of Commissioners for Foreign Missions* (Yabancı Misyönlere için Amerikan Komiserler Kurulu) Türkiye'de Ermenice, Rumca, Arapça, Türkçe dillerinde çok sayıda kitap, süreli yayın bastı. Misyönün matbaaları Kuzey Amerika ve Avrupa'dan çok sayıda yayının Osmanlı coğrafyasına girişini sağlamıştı. *Angeliaphoros* ve *Avedaper* bu misyonun faaliyetleri kapsamında yayımlanmaya başladı. (Bk. Turna, 2020, 79-80.) Ayrıca (Bk. <http://www.dlir.org/arit-abs-about/195.html> Erişim Tarihi: 04.12.2021).

57 Bu dergilerde yayımlanan görsellerin kurul (*American Board of Commissioners for Foreign Missions*) aracılığıyla temin edildiği tahmin edilebilir.

58 "Hakkak", (13 Şubat 1307/25 Şubat 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 50, 278.

59 "Hakkak", (13 Şubat 1307/25 Şubat 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 50, 278.

5. Sayıda yayımlanan reprodüksiyonun aslı Fransız Ressam Julien Gabriel Guay'e aitti. (1848-1923) Victor Hugo'nun "Sefiller" – "Les Misarables" isimli romanındaki *Cosette* karakterini canlandıran tablo, yine "Cosette" ismiyle 1882 tarihli Paris Salonu'nda yer almıştı [Res. 5].⁶⁰ *Cosette*, kuyunun önünde masum bir yüz ifadesiyle dikilen kız çocuğu olarak resmedilmiştir. Boyuna oranla oldukça büyük görünen muhtemelen su dolu kova, kız çocuğunun masum ve çaresiz yüz ifadesini pekiştirmiştir. Napier, kovayı taşımaya çalışan kız çocuğunu odak alarak sağ ve sol taraflarını kopyaya dâhil etmemiştir. Reprodüksiyon aynı zamanda mecmuanın ilk şiirli resmiydi. Nabizâde Nazım'ın şiirle betimlediği bu eserin Victor Hugo'nun "Sefiller" eseriyle bir ilişkisi yoktur.⁶¹ Resim değiştirdiği coğrafyayla birlikte yeni bir bakışın imgesi haline gelmiştir.

"Cosette", Napier'nin *SF*'ye özel hazırladığı klişeden değil, Ahmet İhsan'ın ondan daha önce satın aldığı klişeden elde edilmişti. Napier'nin, İstanbul'a geleceği ilan edilmişinden dört sayı sonra (54. Sayı) imzalı bir baskısı yayımlandı [Res. 6]. Hem Latin hem Arap harfleriyle atılan bu imza sanatçının artık *SF* matbaasında çalışmaya başladığını veya *SF* için özel çalışmaya başladığını gösterir niteliktedir.⁶²

Reprodüksiyonlar, çoğaltıma ve dolaşıma müsait ürünler oldukları için muadillerini Avrupa'da birkaç gazetede eş zamanlı veya farklı tarihlerde görmek olasıdır. Bu eserlerin aynı hakka tarafından yapıp yapılmadığı ise her zaman tespit edilememektedir. Bir kısım baskıda imza görülebilirken imzanın belli olmadığı veya yer verilmediği baskılar çoğunluktadır.

60 Tablo, 1882 Paris Salonu'nda yer almıştır. (Bk. Société Nationale Des Beaux-Arts. Salon, 1882, 38.) Fakat tablonun reprodüksiyon çizimine Salon'daki bazı resimleri illüstrasyonunu yapan bir başka yayımdan ulaşılmıştır. (Bk. *Le Salon: illustré par les principaux artistes, peintres et sculpteurs.*, 1882, 132). Aynı resmin bir başka versiyonu 1892 tarihinde 8 ciltlik bir eser olan "*Character Sketches of Romance, Fiction and the Drama*" isimli kitapta tespit edilmiştir. (Bk. Brewer, 1892).

61 Victor Hugo sahneyi şu şekilde betimlemiştir: "Ayağa kalktı. Korku onu yeniden sarmıştı; tabii ve alt edilmez bir korkuydu bu. Artık tek bir düşünce vardı kafasında: Kaçmak. Ormanın içinden, kırların arasından ta evlere, pencerelere yanan mumlara kadar kaçmak. Gözleri önünde duran kovaya takıldı. Thènardier Kadın'ın içine saldırdığı korku o kadar kuvvetliydi ki su kovasını almadan kaçmaya cesaret edemedi. Kovanın kulpunu iki eliyle yakaladı. Kovayı güçlkle yerinden kaldıracıydı". (Bk. Hugo, 2020, 383.) *Servet-i Fünûn'da* baskının altındaki Nabizade Nazım'ın şiirinde ise resimdeki figürün çamaşır için sabah erkenden suya gönderildiği ifade edilmiştir: "Çamaşır var" diye bugün erken, -kocaman bir kazan hazırlandı. - Ağlasam çok mu şimdi öfkemden, - küçücük ellerim nasırlandı. Bk. Nabizade, (Tarih Belirtilmemiş) *İlave-i Servet-i Fünûn, Servet-i Fünûn*, nr. 5.

62 Resmin diğer köşesinde ise M. Robiquet şeklinde imza vardır. Resim Fransız Ressam Marie-Aimée-Eliane Lucas-Robiquet (1858-1959) tarafından yapılmıştır. Kompozisyonlarında genellikle Afrikalı ve Cezayirli figürleri kullanan Robiquet, izlenimciliğe yatkın oryantalist bir ressam olarak tanınmıştır. (Bk. https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Lucas_Robiquet içinde "Women Artists of Women", (1897). *Parisian Illustrated Review*, nr. 2, 59-60. Erişim Tarihi: 30.09.2023.

SF'nin 72. sayısında “Sanayi-i Nefiseden Bir Tablo: Çıraklar”⁶³ ifadesiyle yer alan Napier imzalı resmin aynısı bir Belçika resimli dergisinde (*Nieuwe Belgische Illustratie*) “Wit in Zwart - Maar de Schilberg van Pauline Caspers” – “Siyah ve Beyaz - Pauline Caspers’ın Schilberg’i”⁶⁴ ifadesiyle yayımlanmıştır [Res. 7, 8]. Genellikle natürmortlardan oluşan ressamın eserleri 1890’dan 1902’ye Paris Salon’unda yer almıştır.⁶⁵ Pauline Caspers, 1888 yılında grafik sanatlara özgü işlerin yer aldığı geleneksel olarak düzenlenen “*Exposition internationale de blanc et noir/Siyah ve Beyaz*” sergisine katılmış ve burada gümüş madalya sahibi olmuştur.⁶⁶ Dergideki isimle serginin ismindeki benzerlik, aşçı ve arkadaşı görünümünde iki genç erkek figürünün yer aldığı eserin tekniğinin yağlı boya olmaması çalışmanın grafik sanatlar sergisinde sergilendiği ihtimalini güçlendirmektedir. Belçika’da 1891-1892 yıllarına denk gelen yayım tarihi ilgili resmin *SF* ile eş zamanlı olarak yayımlandığını göstermektedir. Dolayısıyla *SF*’nin Napier ile Avrupa’da güncel olarak dolaşımda olan reproduksiyonları kendi sayfasına taşıdığı şekilde yorumlanabilir.

SF’nin 85. sayısında “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Satıcı” ifadesiyle yayımlanan reproduksiyonun aslı A. Barnoin’ya aittir [Res. 9]. Tablo 1890 tarihli Paris Salonu’nda sergilenmiş ve eserin reproduksiyonu sergi kataloğunda “Le père François. - Father François” ismiyle yer almıştır.⁶⁷ Resim sokak satıcısı erkek figürünün tüm yüzeye hâkim olduğu bir kompozisyona sahiptir. Gündelik yaşamdan bir kesit sunan ressam, konu seçimi, figürün dramatik yüz ifadesi ve detaylı desen tekniği açısından gerçekçi bir üslup benimsediği görülmektedir. Bu tür anlaşılması güç olmayan hayattan kesitler sunan janr resimlerinin dergiler açısından tercih edilir olması manidardır. Nitekim bu sayede hem yüksek sanattan bir örnek sunulmuştur hem de okur kitlesine yakın dergicilik misyonundan uzaklaşmamıştır. *SF*’de Napier’nin imzası net bir şekilde görülmüyorken, sergi kataloğundaki reproduksiyonda bir hakkak imzasına yer verilmemiştir [Res. 10].

Napier imzalı bir başka reproduksiyon 86. Sayıda yer alan “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Fakirin Taâmı/Aşçı”⁶⁸ isimli resimdir [Res. 11]. Reproduksiyonun aslı Paul Descelles (1851-1915) isimli ressamı aittir. İllüstratör, portre ve janr ressamı olarak literatüre geçen Descelles sanat hayatının ilk evresinde birçok portre üretmiş olsa da daha sonra janr resmine yönelmiştir.⁶⁹ Söz konusu tablo ressamın bu tür resimlerinden biridir. Tab-

63 “Sanayi-i Nefiseden Bir Tablo: Çıraklar”, (16 Temmuz 1308/28 Temmuz 1892). *Servet-i Fünûn*, nr. 72.

64 “Wit in Zwart, Maar de Schilberg van Pauline Caspers”, (1891-1892). *Die Nieuwe Belgische Illustratie*, nr. 3.

65 Bénézit, E. (2006). C. 3, 529.

66 https://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_internationale_de_blanc_et_noir Erişim Tarihi: 22.10.2023.

67 <https://archive.org/details/catalogueillustr1890soci> Erişim Tarihi: 10.10.2021.

68 “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Fakirin Taâmı”, (22 Teşrinievvel 1308/3 Kasım 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 86.

69 Bénézit, (2006), C. 4, 763.

loda üçgen kompozisyonda yerleştirilmiş beş çocuk figürü ortalarındaki kaptan yemek yemektir. 1890 yılı Paris Salonu'nda yer alan eser sergi kataloğunda Fransızca ve İngilizce "La poteé - The potful" olarak isimlendirilmiştir [Res. 12].⁷⁰ "Kap dolusu" anlamına işaret eden bu ifadenin *SF*'deki ifadeyle uyuşmaması dikkat çekici ancak sıra dışı değildir. Sanat eserinin kopyalama ile asıl üretim amacından uzaklaşması ve buna bağlı olarak ona verilen tanımlamaların değişmesi olağandır. Dikkat çekici olan kısım genelde Paris Salonu'nda yer almış eserleri çalışan Napier'nin bu tablonun ismini bilip bilmediğidir. Nihayetinde Napier tablonun ismini biliyor olsa da resmin ismine editoryal müdahalede bulunulması olasıdır. Resimlerin özellikle Paris Salonu'ndan olması Napier'nin bu eserlerin reprodüksiyonlarını mecmuada kullanmak üzere daha önceden toplu olarak almış olabileceğine işaret etmektedir. Napier İstanbul'a geldiğinde elindeki fotoğrafları çinko üzerine hak ederek çoğaltılabilir hale getirmiş olabilir. Teknik boyutun dışında Avrupa resminin güncel örneklerinin *SF* aracılığı ile okura sunulduğu görülmektedir. Bununla birlikte Napier sadece Avrupa resim sanatının örneklerini baskıya hazırlamıyordu. Mecmuanın 66. Sayısında "resimlerimiz" adı altında yapılan bir habere göre *SF*, Napier'nin şimşire hak veya çinkografi çalışmaları sayesinde birçok yerel mekân fotoğrafını yayımlayabilmişti: "... Meşhur ilim olan şimşire hakkı, hakkakımız Mösyö Napierin asarıyla ve fotoğraftan yine fotoğrafla çinkoya nakli (ototipi) Tophane, Kariye Camii, Beylerbeyi, Göksu kasrı, Bursa şimendiferi, ve daha birçok resimlerle, mahsus kağıttan fotoğrafla çinkoya nakil (fototipi) müze, samsun iskelesi, gibi levhalarla göstermişti."⁷¹

Napier'nin Osmanlı matbuatına ve resimli gazeteciliğe katkıları önemli olsa da Ahmet İhsan'ın matbaası ile Napier'nin ilişkisi uzun sürmemiştir. 101. Sayı (04 Şubat 1308/16 Şubat 1893) itibarıyla Napier imzalı resimler azalır.⁷² Ancak *SF*'de reprodüksiyon yayımı herhangi bir ivme kaybetmeden devam eder. Tablolara genelde iki sayıda bir yer verilse de bu rutin zaman zaman birkaç sayılı aralıklarla bozulmuştur. 101. Sayıdan sonra 600. Sayıya kadar yapılan incelemelerde yayımlanan imzalı tablolar arasında "*H. Baude*", "*R. Brend'amour*", "*Jericke*", "*Gebr. Kröner XI*"⁷³, "*G. Heuer & Kirmse X. A.*"⁷⁴, gibi baskı firma ve sanatçıların imzaları görülmektedir. İmzaların çeşitliliği klişelerin tek kanaldan alınmadığını düşündürse de resimlerin birbirinden farklı klişeleri elinde bulunduran reprodüksiyon firmalarından veya matbaalardan edinilmiş olabileceği de ihtimal dahilindedir. Alman baskı sanatçıları ağırlıkta olduğu için reprodüksiyonların Alman matbaa veya firmalarından edinildiği düşünülebilir. Almanya reprodüksiyon dünyasının merkezlerinden biriydi. Özellikle Leipzig'te baskı firmalarında üretilen klişeler Avrupa'nın çeşitli bölgelerine dağılıyordu. Osmanlı coğrafyası da bu bölgenin içindeydi.

70 <https://archive.org/details/catalogueillustr1890soci> Erişim Tarihi: 10.10.2021.

71 "Resimlerimiz", (4 Haziran 1308/16 Haziran 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 66.

72 101. Sayıdan sonra 120. (17 Haziran 1309/29 Haziran 1893) ve 125. (22 Temmuz 1309/3 Ağustos 1893) sayılarda Napier imzalı reprodüksiyonlar mevcuttur.

73 "Gebr. Kröner XI" açılımı: *Gebrüder Kröner Xylographisches Institut*.

74 "G. Heuer & Kirmse X. A." açılımı: *Gustav Heuer - Otto Kirmse Xylographische Anstalt*.

Örneğin *SF*'nin 119. sayısında “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Kızım Bak Çın Çın!”⁷⁵ ismiyle yayımlanan resim, daha önce İngiliz resimli gazetelerinden *Harper's Young People* dergisinin 16 Şubat 1886 tarihli sayısında yayımlanmıştı [Res. 13]. Burada sadece “Tick-Tack! Tick-Tack!” ifadesiyle yayımlanan resim Alman merkezli *G. Heuer & Kirmse X. A.* şirketi tarafından klişe haline getirilmişti [Res. 14].⁷⁶ *SF*'deki versiyonda imzanın olduğu resmin alt kenarı baskıda çıkmadığı için klişenin aynı firma tarafından hazırlanıp hazırlanmadığı tespit edilememiştir. Ancak *SF*'nin Alman firmalarıyla ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda aynı firmanın ürününün kullanıldığı ihtimali güçlüdür. İki dergi de ressamın ismine yer vermediği gibi baskı üzerinde sanatçı imzasına dair bir işaret tespit edilememiştir. Bu tablo da *SF*'de yer alan diğer resimler gibi janr türünde bir resimdir.

UNION X. A. ve Bong X. A. İmzalı Reprodüksiyonlar

SF'nin ilk on yılına bakıldığında mecmuanın Avrupa reproduksiyon hareketliliğine dahil Napier ile başlamış, Napier ayrıldıktan sonra ise mecmua Avrupa merkezli baskı firmalarıyla çalışmaya devam ettiğinden reproduksiyon yayımında aksama meydana gelmemiştir. *SF*'nin ilk on yılında yayımlanan reproduksiyonlarda Avrupalı çeşitli baskı firmalarının imzasına rastlamak mümkündür. Yine ilgili yıllar içerisinde *UNION X. A.* ve *Bong X. A.* imzalı reproduksiyonlar diğer firma imzalarına göre nicel olarak ağırlıktadır. İki firma farklı zaman aralıklarında mecmuada kendine yer bulmuştur. İkisi de Alman firması olmakla birlikte *UNION X.A.* Leipzig; *Bong X. A.* ise Berlin merkezliydi. Aşağıda bu firmaların imzasını taşıyan reproduksiyon baskılarından örnekler verilerek reproduksiyon hareketliliğinin *SF* üzerindeki etkileri üzerinde durulacaktır.

UNION X. A., Firmen Kröner, Keil, Schönlein, Cotta-Nach Folger ve Spemann şirketlerinin birleşmesinden oluşmuş ve “birlik” ismini almış bir Alman yayınevi idi. 1883 yılında kurulan firma 1888'de ksilografi atölyesini kurdu. Bünyesinde yetmiş kadar baskı sanatçısı çalışıyordu. 1898'te yönetimini Max Weber devraldı. Çeşitli kitapların yanı sıra *Die Gartenlaube* ve *Das Buch für alles* gibi dergiler için illüstrasyonlar yapan *UNION X. A.* şirketi 1902 tarihinde kapandı.⁷⁷

UNION X. A. imzalı resimler *SF*'nin 151. Sayısı (20 Kanunisanı 1309/1 Şubat 1894) itibarıyla görünmeye başlasa da firmanın imzasını taşıyan resimler 205. (30 Kanunisanı 1310/11 Şubat 1895) ile 382. (25 Haziran 1314/7 Temmuz 1898) sayılar arasında ağırlıktadır. 1895-1898 yılları arasında *UNION X. A.* imzalı resimlerin yayımlanmaya başlamasıyla diğer firma imzalarının görünürlüğü azalmış araya nadiren farklı kişi veya firmaların imzaları dahil olmuştur. Dolayısıyla *UNION X. A.* *SF*'nin Napier'den sonra güzel sanatlar koleksiyonunun oluşmasında etkili olan birkaç firmadan biri olduğu söylenebilir. Bu firma sayesinde *SF*, Avrupa reproduksiyon ağının bir parçası olmayı devam ettirmiştir.

75 “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Kızım Bak Çın Çın!”, (10 Haziran 1309/22 Haziran 1893), *Servet-i Fünûn*, nr. 129,

76 “Tick-Tack! Tick-Tack!”, (16 Şubat 1886), *Harper's Young People*, VII, nr. 329, 253.

77 Monika Estermann, Reinhard Wittmann and Marietta Kleiss, (1986), 1231-1232.

UNION X. A. imzalı resimlerin büyük çoğunluğu firmanın gazetesi *Die Gartenlaube*'de tespit edilmiştir. *Die Gartenlaube*'de yayımlanan başka baskı sanatçılarına ait resimler de *SF*'de yayımlanmıştır. Dolayısıyla *Die Gartenlaube*, *UNION X. A.* ve *SF* üçgeninde gelişen bir alışverişin olması muhtemeldir. Aşağıda *UNION X. A.* imzalı resimlerden birkaç örnek incelenecektir.

SF'nin 369. Sayısında “Sanayi-i Nefiseden: Tesir-i Elhan”⁷⁸ ismiyle yayımlanan tablo 1897 yılında *Die Gartenlaube* dergisinde yayımlanmıştır [Res. 15]. Alman dergisinde “Fern der Heimat”-“Evden Uzakta” ismiyle yayımlanan baskı H. Volkmer'in (1870-1933) tablosunun reprodüksiyonudur [Res. 16]. *Die Gartenlaube*'de eseri tanıtan kısa bir metin de mevcuttur:

*“Eviden uzakta, Güneyli bir çocuk ve güzel dinleyiciler bu fakir sokak çalgıcısının Almanya'nın kuzeyindeki evlerinin bahçesine girmelerine izin vermiş. Fakat bu İtalyan şarkısı onlara tanıdık duygular yaşıyor: Mandolinin sesiyle memleketlerine duydukları özlemin şarkısını söylemeye başlıyorlar. Güneşli güneye duyulan özlem bu melankolik şarkıda tınlar. İkisi de mandolini dinlerken düşüncelere dalmışlardır...”*⁷⁹

SF'de resim hakkında bir açıklama yoktur. Ancak kompozisyonadaki mandolin çalan çocuğu melankolik bir ifadeyle dinleyen kadınların ruh haliyle uyumlu olarak ezginin tesiri olarak isimlendirilmiştir. *Die Gartenlaube*'deki versiyonda ise okur kısa bir metinle resmin konusu hakkında bilgilendirilmiştir. Dergi, akademik bir bilgi sunmaktan ziyade okurlara kompozisyonu öyküleştiren romantik bir etki bırakma amacındadır.

Die Gartenlaube ile *SF*'de aynı baskı sanatçısının imzasıyla yayımlanan bir başka resim ise “Levha: Albüm Karşısında”dır [Res. 17].⁸⁰ Resim, Avusturyalı Ressam Franz Xaver Simm'e (1852-1918) ait tablonun reprodüksiyonudur. Sulu boya ve illüstrasyon çalışmalarıyla tanınan ressam, portrelerin yanı sıra figürlü iç mekân ve manzara resimleri üretmiştir.⁸¹ Simm'in bu resmi muhtemelen bir evin bahçesinde bir defter veya albüm inceleyen iki figürü konu edinmiştir. Yukarıda incelenen gündelik hayattan orta sınıf insanların konu alan resimlerin aksine buradaki figürlerin kent burjuvazisinden olması dikkat çekicidir. *SF*'nin 382. Sayısında yer alan resim, *Die Gartenlaube*'de de aynı yıl içerisinde yayımlanmıştır [Res. 18].⁸² *SF*'de resme bir önceki örnekte olduğu gibi metin eşlik etmez. Sadece resmin konusu hakkında fikir veren bir isim verilmiştir. Bu isim yine *Die Gartenlaube*'den farklıdır. Burada resme eşlik eden kısa metinde resimdeki erkek figürünün sanatçı olduğundan, ressam kocanın eşiyile birlikte eskiz defterine baktıklarından bahsedilmiştir. *SF*'de ise bu defter bir albüm olarak belirtilmiştir.

78 “Sanayi-i Nefiseden: Tesir-i Elhan”, (26 Mart 1314/7 Nisan 1898), *Servet-i Fünûn*, nr. 369.

79 “Fern der Heimat”, (1897), *Die Gartenlaube*, s. 892. https://de.wikisource.org/wiki/Fern_der_Heimat Erişim Tarihi: 19.10.2021.

80 “Levha: Albüm Karşısında”, (25 Haziran 1314/7 Temmuz 1898), *Servet-i Fünûn*, nr. 382.

81 Bénézit, (2006), C. 12, 1224.

82 “Unterm Lindenbaum”, (1898), *Die Gartenlaube*, nr. 9, 292. https://de.wikisource.org/wiki/Unterm_Lindenbaum. Erişim Tarihi: 19.10.2021.

Die Gartenlaube ile *SF*'de tespit edilen aynı baskılar sadece *UNION X. A.* firmasına ait değildir. *R. Brend'amour* ve *G. Hever & Kirmje X. A.* vb. imzalı reproduksiyonların bazıları her iki gazetede de yayımlanmıştır. *Die Gartenlaube*'de resimlerin telif bilgilerinin verilmesine özen gösterildiği için *SF*'ye nazaran daha detaylı bilgiler edinmek mümkün olmuştur. Örneğin *SF*'nin 333. Sayısında “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Aile Eğlencesi”⁸³ ismiyle yayımlanan *R. Brend'amour* imzalı baskının *Die Gartenlaube*'deki versiyonunda⁸⁴ sağ altta “*Mir Genebmigung der Photographischen Gesellschaft im Berlin*” - “Berlin Fotoğraf Derneği'nin Onayıyla” yazılıdır [Res. 19]. *SF*'de ise bu tür bir bilgi yer almamaktadır [Res. 20]. Sadece baskının içerisinde kaldığı için “*Copyright 1896 by Photographische Gesellschaft*” ibaresi her iki baskıda da görülmektedir. *Die Gartenlaube*'de resimdeki kurguyu aktaran kısa bir metin mevcut iken, *SF*'deki resim herhangi bir metinsel destekten yoksundur. *SF*'de resimlere metin desteğinden ve diğer bilgilerden arındırılmış, ismi değiştirilmiş şekilde yer verilmesi resimlerin doğrudan yayınevinden alındığı konusunda şüphe uyandırır da bu durum her iki coğrafyanın yerleşmiş hukuki ve geleneksel boyutlarıyla aydınlatılabileceği görülmektedir. XIX. yüzyılda Osmanlı'da uygulanan telif hukukunun görseller üzerindeki kapsamı ve bunun milletlerarası boyutu bu araştırmanın kapsamı dışındadır.

UNION X. A. imzalı resimler, 1898 yılındaki *SF* sayılarında azalma halindeyken yerini “*R. Bong X.A.*”⁸⁵ imzalı resimler almaya başlamış ve mecmuanın ilk on yılının sonuna kadar (1901) aralıklarla varlığını sürdürmüştür. *R. Bong X.A.*, *Richard Bong Xylographischen Anstalt*⁸⁶'ın imzasıdır. 23 Ekim 1872 yılında kurulan firma, Almanya'da ksilografi -*xylography*- tekniğinin yanı sıra renkli baskı (*Chromoxylography*) tekniğinin yaygınlaşmasında etkin rol oynamıştır. Almanya'nın önde gelen firmalarından olan *Bong X. A.* 1887'de yayım hayatına başlayan sanat içerikli süreli yayım *Modern Kunst: Illustrierte Zeitschrift*'in⁸⁷ 1888 yılında yayım haklarını satın aldı ve 1895 yılında kendi adını taşıyan sanat yayınevini -*Rich. Bong Kunstverlag*- kurdu.

SF ve *Modern Kunst*'ta yayımlandığı tespit edilen ilk görsel *SF*'de (21 Teşrinisanı 1312/3 Aralık 1896) tarihli 299. Sayıda tespit edilmiştir. Aynı resim 1895 yılında *Modern Kunst*'un sayısında yayımlanmıştı. *Modern Kunst*'taki versiyonda resmin künyesi daha detaylı verilmişti: Resmin sağ altındaki “*Verlag von Rich. Bong in Berlin W. 57*” ibaresiyle baskıyı yayımlayan firma ve adres bilgileri açıkça belirtilmiştir. Sayfanın sağ

83 “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Aile Eğlencesi”, (17 Temmuz 1313/29 Temmuz 1897), *Servet-i Fünûn*, nr. 333.

84 Resimdeki kompozisyonda Simm'in resminde olduğu gibi elit sınıfın hayatından bir kesit sunulmuştur. Ressamın adı *Die Gartenlaube*'de R. Ricci olarak bahsedilse de ressama ilişkin bir bilgi tespit edilememiştir. “Blindekuh”, (1897), *Die Gartenlaube*, nr. 4, 68. [https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_\(Die_Gartenlaube_1897\)](https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_(Die_Gartenlaube_1897)) Erişim Tarihi: 19.10.2021.

85 İmzalar *R. Bong X. A.* veya *Bong X. A.* olarak değişebilmektedir.

86 Xylographischen Anstalt: Ksilografi (Ahşap Baskı) Şirketi.

87 *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift* / “Modern Sanat: Resimli Dergi” Bk. Heidelberg historic literature – digitized, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de>. Erişim Tarihi: 04.04.2022.

alt köşesinde “*Einzelverkauf dieses Kunstblattes ist untersucht*” ibaresiyle ilgili sayfanın perakende satışının yasak olduğu ifade edilmiştir. Resmin altında ise sanatçı ve eser ismi yazılıdır.⁸⁸ Sol alt köşede derginin künye bilgisi verilmiştir ki tüm bunlar düşünüldüğünde sayfanın dergiden bağımsız kullanılabilir şekilde tasarlandığı görülmektedir. Reprodüksiyonun aslı Jean Joseph Benjamin Constant'a (1845-1902) aittir. Oryantalist ressam olarak tanınan Constant, tarih konulu eserlerin yanı sıra portreler üretmiştir.⁸⁹ *SF*'de bir kadın portresinden oluşan resim “Fransa Meşahir-i Musavverininden Benjamin Konstant'ın Bir Tablosu: Gevher-i Siyah”⁹⁰ ifadesiyle sunulmuş olup; *Modern Kunst* resmi, “*Benjamin Constant: Schwarze Diamanten/Siyah Elmas*” olarak isimlendirmiştir [Res. 21, 22]. *UNION X. A.* imzalı resimlerdeki farklı isimlendirmelerin aksine buradaki resimde iki gazetenin de benzer ismi kullanması dikkat çekicidir. Bu bilgiden hareketle künye bilgileriyle birlikte reproduksiyonların satın alındığı tahmin edilebilir olsa da henüz bu ticaretin varlığına ilişkin tek kanıt aynı imzalı ve isimli resimlerin iki farklı gazetede bir sene farkla yayımlanmasından ibarettir.

Esasen, *Bong X. A.* imzalı baskılar, 1896 yılında yayımlanan bu tek örnekten sonra 1898 ile 1901 yılları arasında sıklıkla kullanılmıştır. Bu yıllar arasında yirmi üç reproduksiyon üzerinde *Bong X. A.* imzası okunabilmektedir.⁹¹ Bunlardan iki örneğe aşağıda değinilecektir:

SF'nin 1899 tarihli 439. Sayısında “Tablo: Velosipedde”⁹² isimli tablo, *Modern Kunst*'un 1895 tarihli 18. Sayısında yayımlanmıştır [Res. 23]. *SF*'de Bong'un imzası sağ alttadır. Sol altta ise Ressam Hans Dahl'in (1849-1937) imzası vardır. *Modern Kunst*'ta resim “*Auf Einer Norwegischen Landsrasse*” -Norveç Köy Yolunda- ismiyle yayımlanmıştır [Res. 24].⁹³ Norveç doğumlu ressam kariyerine Berlin'de başlamıştır. Janr türünde resim üreten sanatçı genellikle köy, deniz, dağ manzaralarını işlemiştir.⁹⁴ Dergideki resmin çevresindeki bilgilere bakıldığında daha önceki örneklerde olduğu gibi detaylı künye bilgileri resme eşlik etmektedir. Bu bilgilere göre reproduksiyonun yayım haklarının Franz Hanfstaengel'e (1804-1877) ait olduğu anlaşılmaktadır.⁹⁵ Bu ifade reproduksiyonun

88 “Benjamin Constant: Schwarze Diamanten”, (1895), *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift*, 9. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.

89 Bénézit, E. (2006). C. 2, 157.

90 “Fransa Meşahir-i Musavverininden Benjamin Konstant'ın Bir Tablosu: Gevher-i Siyah”, (21 Teşrinisani 1312/3 Aralık 1896), *Servet-i Fünûn*, nr. 299.

91 İmzası okunamayanların ve yine Richard Bong'un yayınevine ait farklı baskı sanatçılarına ait reproduksiyonlar da bu sayıyı artırabilecek faktörlerdir.

92 “Tablo: Velosipedde”, (29 Eylül 1315/11 Ekim 1899), *Servet-i Fünûn*, nr. 439.

93 “*Auf Einer Norwegischen Landsrasse*”, (1895), *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift*., 9. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.

94 Bénézit, E. (2006). C. 4, 323.

95 Şirketin 1880 yılına ait kataloğuna bakıldığında hem modern hem klasik onlarca reproduksiyonun bir arada olduğu görülmektedir. Reprodüksiyon firmaları ürettikleri yüzlerce kopya ile reproduksiyonların ülkeler arasında dolaşıma katılmasında önemli bir rol

siyonun ilk kaynağının Franz Hanfstaengel'in sanat yayınevi olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla eser Bong'un yayınevi tarafından satın alınmış ve klişe haline getirilmiştir. *SF*'nin reproduksiyonu Hanfstaengel'den alma ihtimali vardysa da *Modern Kunst* için hazır hale getirilen sanat eseri klişelerini kullandığı düşünülebilir. Böylece teknik olarak daha pratik ve az maliyetli bir yöntemle başvurulmuş olacaktır.

SF'nin 1900 tarihli 490. Sayısında “Ezhar-ı Bahar”⁹⁶ ismiyle yayımlanan resim, aynı yıl *Modern Kunst*'ta yayımlanmıştır [Res. 25]. Resim Conrad Kiesel'ye (1846-1921) aittir. Ressam ve heykeltıraş olan Kiesel, janr türü resimlerinin yanı sıra portre çalışmalarıyla bilinmektedir.⁹⁷ Dergide yayımlanan tablo da portre çalışmalarından biridir. Resmin baskısı *Bong X. A.* tarafından yapılmıştır. Eser, Alman dergisinde “Abfelblüte” – “Elma Çiçeği” olarak isimlendirilmiştir [Res. 26].⁹⁸ Bu resmin altında da “Siyah Elmas” resminde olduğu gibi resmin perakende satışının yasak olduğunu belirten bir ifade eklenmiştir.

İlgili yıllar içerisinde *SF*'nin, reproduksiyonlara karşı yaklaşımını sabit tuttuğu; sunum biçimlerinde sistematik ve kronolojik olarak açıklanabilecek bir önemli değişikliğe gitmediği görülmüştür. Bu sebeple *SF*'nin ilk on yılında yayımlanan reproduksiyonların Avrupa dergilerindeki reproduksiyonlarla kesişen noktalarını ifade etmek için verilen örnekler, verilmeyen onlarca örnek hakkında fikir verebilecek niteliktedir.

Sonuç

Avrupa'da resimli yayıncılık ülkeler arası teknik bilgi ve donanımın aktarımı sayesinde gelişme göstermiştir. Aynı zamanda resimli yayıncılık, toplumsal, sanat/zanaat ve bilgiye erişilebilirlik açısından modernleşmenin kritik bir aracı olmuştur. Resimli dergiler, bilginin demokratikleşmesine katkıda bulunduğu gibi modernleşme söylemine paralel olarak toplumsal rollerin aktarımında önemli bir işleve sahipti. Bununla birlikte resimli dergi basmak, teknik donanıma ve uzman iş gücüne sahip bir ekip gerektiriyordu. Nitelikli iş gücü olmayan ülkeler bu konuda eğitim sistemlerini oluşturana değin geçici olarak dışarıdan uzmanlarla çalışmayı tercih etti veya uzmanların ürettiği klişeleri ithal ederek kısa sürede muadillerinin seviyesinde bir dergi çıkarmayı amaçladı. Dolayısıyla resimli dergiler, kendilerine has iş süreçleri dahilinde bir ülkenin modernleşmesine, sanat, beceri ve ticari açıdan gelişimine doğrudan tanıklık edebilecek bir hafıza olarak yorumlanabilir.

Osmanlıların Avrupa'daki reproduksiyon hareketliliğiyle bütünleşmesi, resimli dergiciliğin Avrupa'daki yayılma mantığıyla örtüşmektedir. Öncelikle modern teknikler-

sahibi idi. (Bk. Novitaten von Franz Hanfstaengel Kunstverlag in München October 1880, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/OMHQBN5ZTCU7DTYC3JKHTVLMBDYPY53> Erişim Tarihi: 01.07.2021.

96 “Tablo: Ezhar-ı Bahar: Bahar Çiçekleri”, (20 Temmuz 1316/2 Ağustos 1900), *Servet-i Fünûn*, nr. 490.

97 Bénézit, E. (2006). C. 7, 1232.

98 “Abfelblüte”, (1900), *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift*, 14. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moderne_kunst1900 Erişim tarihi: 7.8.2021.

de resim basma konusundaki beşerî ve teknik noksanlık sebebiyle Avrupa'dan yetenek ve hazır üretim klişe ithal etme yoluna gidilmiştir. Yabancı hakkaklar yerli matbaada çalışarak deneyim ve tecrübelerini Osmanlı matbaasına aktarmıştır. Bu süre zarfında eğitime de yatırım yapılmıştır.⁹⁹ Yerli imkanların gelişmesiyle birlikte Avrupa'daki reprodüksiyon ağı bırakılmamış ticari ilişkiler devam etmiştir. Osmanlı'da çinko üzerine baskı yapma tekniği olgunlaşana kadar yabancı matbaalara bağlılığı süreklilik kaydetmiştir.

SF'nin Avrupa ile istikrarlı ilişkisi yayımlanan reprodüksiyonların da sürekliliğini sağlamıştır. *SF*, reprodüksiyonlarını sayfalarından eksik etmeyen Avrupa aktüel dergilerini yakından takip ediyordu. Ayrıca dergi, henüz ikinci yılında Napier ile çalışmaya başlamış ve onun sayesinde Batılı resim reprodüksiyonuna sahip olmuştur. Özellikle bu iki faktör mecmuanın on yıla yayılan kesintisiz güzel sanatlar yayımının önünü açmıştır. Napier'den kısa bir süre sonra baskılar üzerindeki imzalar *UNION X. A.* üzerinde yoğunlaşmaya başlamış; bunu *Bong X. A.* takip etmiştir.

SF'deki resimlerin alt köşelerinde yer alan baskı imzaları genelde firma isimlerine işaret ediyordu. Resimlerin firma ile ilişkisine dair yapılan incelemelerde bu firmaların çıkardıkları dergilerdeki resimler ile *SF*'deki resimler arasında birçok eşleşme tespit edildi.¹⁰⁰ Reprodüksiyonların genelde iki farklı ülkenin dergilerinde birbirine yakın tarihlerde yayımlandığı görülmüştür. Dolayısıyla yayımlanan resimler, Avrupa dergilerinin kullanmadığı arta kalan resimler değil güncel ve kullanımda olan resimlerdir.

Farklı coğrafyaların dergilerinde yayımlanan resimler aynı olsa da resimlerin sunum biçimlerinde farklılıklar tespit edilmiştir: İsimler arasındaki farklılıklar bunların en başında gelen özelliklerdendir. Buna rağmen aynı ismi taşıyan resimlere de rastlanmaktadır. İsim farklılığının sebebi bilgi eksikliği önemli bir faktördür. Ancak resimlerin okur kitlesine ve coğrafyaya göre bilinçli olarak yeniden isimlendirilmiş olabileceği de düşünülmelidir. Çünkü yukarıda verilen örneklerde olduğu gibi kimi resimlerin isimlerinin Osmanlı Türkçesine çevrilerek sunulduğu görülmüştür. Sunum biçimlerindeki farklılıklardan biri de künye bilgileridir. Nitekim, *SF*'deki künye bilgileri sadece resmin isminden ibaret iken; Avrupa'daki muadillerinde ressam, resmin ismi, baskı ve fotoğrafın kaynağı gibi detaylı bilgiler göze çarpmaktadır.

Avrupa dergilerindeki resimlere, resimdeki kompozisyonu açıklayan kısa bir metin eşlik ederdi. *SF*'de ise genelde manzara, mimari ve portre fotoğraflarına kısa bir açıklama getirilirken; reprodüksiyonlara nadiren şiir veya hikâye eşlik ederdi. Bu hikâye ve şiirler resimdeki kompozisyonu anlatan, seyircide oluşabilecek imgelemi sözcüklerle yönlendiren metinlerdi.

Avrupa ve Servet-i Fünûn Matbaası arasındaki reprodüksiyon ticareti, farklılıkları ve benzerlikleriyle hareketlilik içerisinde değerlendirilmiştir. Nitekim hareketlilik ek-

99 (Başlık Belirtilmemiş), (15 Ağustos 1328/28 Ağustos 1912), *Şehbal*, nr. 56, 216. *Şehbal*'de yer verilen metne göre Bab-ı Ali desteğiyle Servet-i Fünûn Matbaasında çalışan Mösyö Napier'nin aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hakkaklık dersleri verdiğiinden söz edilmektedir.

100 Tıpatıp aynı olan imzalardan hareketle eşleşen reprodüksiyonlarda aynı klişenin kullanıldığı tespit edildi.

seninden bakıldığında *SF*'deki reproduksiyonların Osmanlılardaki çok boyutlu değişim ve dönüşümle bir bütün olduğu görülebilir. Bu boyutlardan biri Osmanlıların modern baskı teknikleri konusundaki gelişimidir. *SF*, ahşap baskı, çinko üzerine baskı, renkli baskı gibi teknik zorlukları aşarken aynı zamanda Osmanlı matbuatının gelişimini temsil etmekteydi. İkinci olarak Osmanlı coğrafyasında güzel sanatların sarayın dışına taşınması ve toplumsal katmanları içine alan dolaşımı söz konusudur. Açılan bu yeni alanın sürekliliğinde, *SF*'nin Avrupa'dan getirdiği reproduksiyonların payı büyüktür. Dergilerde edebi metinlere ve makalelere görsel olarak eşlik eden, sayfa aralarında ek olarak değerlendirilen, yarışmalara konu olan Batılı tablolar, bu sayede Osmanlı toplumunun gündelik yaşantısına dahil olmuştur. Sonuç olarak *SF* sayesinde yaşanan ülkeler arası hareketliliğin toplumdaki kültürel ve modernleşme dinamizmine nasıl katkıda bulunduğu görülebilmektedir. Buna ek olarak söz konusu hareketlilikte ticaretin merkezi role sahip olduğu aşikardır. Dolayısıyla reproduksiyon hareketliliğinin ticari bağlamda arşiv belgeleriyle desteklenerek araştırılmasının bu sahaya derinlik kazandıracığına inanılmaktadır. Bu sebeple ilgili çalışmanın, ele alınan örnekler ve çıkarımlar aracılığıyla resimli gazetelerin tarih ve görsel kültür çalışmaları içerisinde daha fazla değerlendirilmesi gerektiği tezine bir dayanak oluşturması ön görülmüştür.

KAYNAKÇA

- K. G. Saur, Estermann, M., Wittmann, R., & Kleiss, M. (Eds.). (2017). *Archiv für Geschichte des Buchwesens / 1983* (Vol. 24). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Bann, S. (2001). *Paralel Lines Printmakers, Printers and Photographers in Nineteenth-Century France*. New Haven & London: Yale University Press.
- Beck, A. (2018). Crossing borders between London and Leipzig, between image and text: A case study of the *Illustrierte Zeitung* (1843). *Victorian Periodicals Review*, 51(3), 408–433. <https://doi.org/10.1353/vpr.2018.0030>.
- Beegan, G. (2008). *The Mass Image A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*: Palgrave Macmillan (1st Editio). <https://doi.org/10.1057/9780230589926>.
- Bénézit, E. (2006). *Benezit Dictionary of Artists*. Grund
- Benjamin, W. (1969) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Hannah Arendt (Ed.) In: *Illuminations*. New York: Schocken Books,. <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf> Erişim Tarihi: 26.09.2023.
- Boyer, L. (2009). Peinture et reproduction photographique au XIXe siècle. Usages de la photographie par les artistes comme moyen de reproduction et de documentation de leur œuvre. *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, 132(2), 93-99. https://www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2009_act_132_2_1644 Erişim Tarihi: 01.11.2021.
- Brake, L., & Demoor, M. (Eds.). (2009). *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. New York: palgrave macmillan.
- Brewer, E. C., & Harland, M. (Ed.) (1892). *Character sketches of romance: Fiction and the drama*. New York: S. Hess.
- Cole, H., (1839) *Modern Wood Engraving*. *London and Westminster Review* (29), 265–80.
- Dedeoğlu, OA. (2022), *Geç Dönem Osmanlı Kültüründe Resimli Süreli Yayınlar Üzerinden Sanat Söylemleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), MSGSÜ/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ersoy, A. A. (2021). *History as You Go: Mobility, Photography, and the Visibility of the Past in Late Ottoman Print Space*. In *Representing the Past in the Art of the Long Nineteenth Century* (pp. 240-262). New York: Routledge.
- Göçek, F. M., & Yıldız, İ. (1999). *Burjuvazinin yükselişi, imparatorluğun çöküşü: Osmanlı batılılaşması ve toplumsal değişme*. (İ. Yıldız, Çev.) İstanbul: Ayraç Yayınevi.

- Gretton, T. (2000). Difference and competition: The imitation and reproduction of fine art in a nineteenth-century illustrated weekly news magazine. *Oxford Art Journal*, 143-162.
- Gretton, T. (2010). The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris. *Art History*, 33(4).
- “Hakkak”, (13 Şubat 1307/25 Şubat 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 50, s. 278.
- Hamber, A. J. (1996). “A higher branch of the art”: *photographing the fine arts in England, 1839-1880*. In H. E. Roberts (Ed.), Gordon and Breach. <https://doi.org/10.5860/choice.34-1330>
- Hugo. V. (2020). *Sefiller*, (Cenap Karakaya, Çev.), İstanbul: İletişim.
- Jackson, M. (1885). *The pictorial press: its origin and progress*. London: Hurst and Blackett.
- Keill, E. (1853), “An unsere Freunde und Leser!”, *Die Gartenlaube*, nr. 1, s.1.
- Knight, C. (1865) *Passages of a working life during half a century with a prelude of early reminiscences*. London: Bradbury & Evans.
- “Le Salon: illustré par les principaux artistes, peintres et sculpteurs.” (1882). Paris: E. Bernard. <https://archive.org/details/lesalonillustr00pari> Erişim Tarihi: 27.09.2023
- Mainardi, P. (2017). The Invention of the Illustrated Press in France. *French Politics, Culture & Society*, 35(1), 34–48. <https://doi.org/10.3167/fpcs.201>.
- Rona. Z. (1997). Röprodüksiyon. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C. 3, 1589) İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Shaw, W. M. K. (2009). Ottoman photography of the late nineteenth century: An “innocent” modernism? *History of Photography*, 33(1), 80–93. <https://doi.org/10.1080/03087290802582996>
- Smits, T. (2020). *The European illustrated press and the emergence of a transnational visual culture of the news, 1842-1870*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429284380>
- Société Nationale Des Beaux-Arts. Salon. (1882). *Catalogue Illustré Des Ouvrages De Peinture*. Paris: L. Baschet. <https://archive.org/details/catalogueillustr1882soci> Erişim Tarihi: 25.09.2023
- Tedeschi, M. P. (1994), *How Prints Work: Reproductions, Originals, and Their Markets in England, 1840-1900*. (Unpublished Doctoral Dissertation), Northwestern University/Field of Art History, Evanston, USA.
- Tokgöz, A. İ. (1993). *Matbuat Hatıralarım*, (Alpay Kabacalı. Haz.), İstanbul: İletişim.
- Turna, N. (2020). 19. ve 20. Yüzyıl İstanbulunda Fincancılar Yokuşu, Amerikan Hanı ve Matbaacılık Faaliyetleri. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 7 (1), 73-94. DOI: 10.24955/ilef.735446.

Watenpaugh, K. D. (2006). *Being modern in the Middle East: revolution, nationalism, colonialism, and the Arab middle class* (1st ed.). New Jersey: Princeton University Press.

Wordsworth, W. (1846). "Illustrated Books and Newspapers" in *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*. London: Macmillan, 1888.

Dergiler ve İnternet Kaynakları:

Angeliaphoros

Die Gartenlaube,

Die Nieuwe Belgische Illustratie

Harper's Young People

Mir'at-ı Âlem

Musavver Fen ve Edeb

Modern Kunst: Illustrierte Zeitschrift

Servet-i Fünûn

Şehbal

<https://archive.org/details/catalogueillustr1890soci> Erişim Tarihi: 10.10.2021.

<http://www.dlir.org/arit-absc-about/195.html> Erişim Tarihi: 04.12.2021.

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/OMHQSBN5ZTCU7DTYC3JKHTVLMBDYPY53> Erişim Tarihi: 01.07.2021.

https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Lucas_Robiquet içinde "Women Artists of Women", (1897). *Parisian Illustrated Review*, nr. 2, 59-60. Erişim Tarihi: 30.09.2023.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_internationale_de_blanc_et_noir. Erişim Tarihi: 22.10.2023.

[https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_\(Die_Gartenlaube_1897\)](https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_(Die_Gartenlaube_1897)) Erişim Tarihi: 19.10.2021.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/OMHQSBN5ZTCU7DTYC3JKHTVLMBDYPY53> Erişim Tarihi: 01.07.2021.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moderne_kunst1900 Erişim tarihi: 7.8.2021.



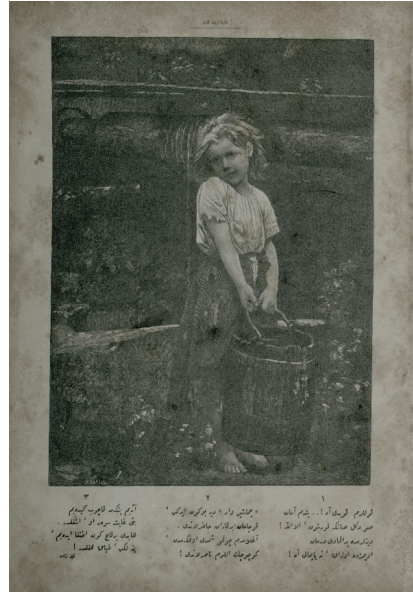
Res. 1: Serçeler, Angeliaphoros Çocuklar İçin, nr. 6. 1 Haziran 1890.



Res. 2: Bahar Kuşları, Musavver Fen ve Edeb, nr. 6. 27 Nisan 1899.



Res. 3: Nev Bahar, Servet-i Fünûn, nr. 2, 1891.



Res. 4: İsimsiz, Servet-i Fünûn, nr. 5, 23 Nisan 1891.



Res. 5: Cosette. Le Salon: illustré par les principaux artistes, peintres et sculpteurs. 1882.
Kaynak: <http://www.archive.org/details/lesalonillustr00pari> Erişim Tarihi: 27.09.2023.



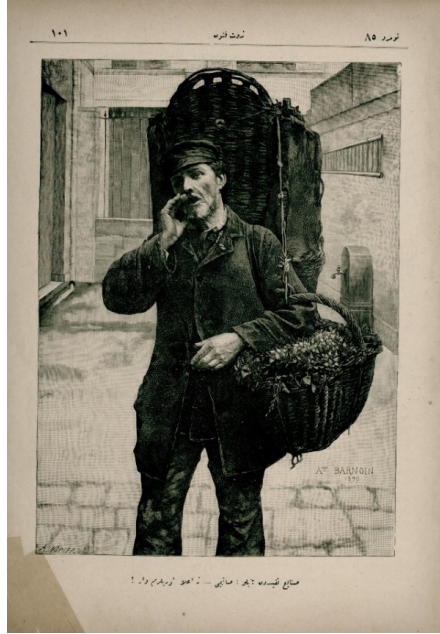
Res. 6: Sanayi-i Nefiseden – Ressam Robiquet'nin Tablosu: Tâline Bakan Kız.
Servet-i Fünûn, nr. 54, 24 Mart 1892.



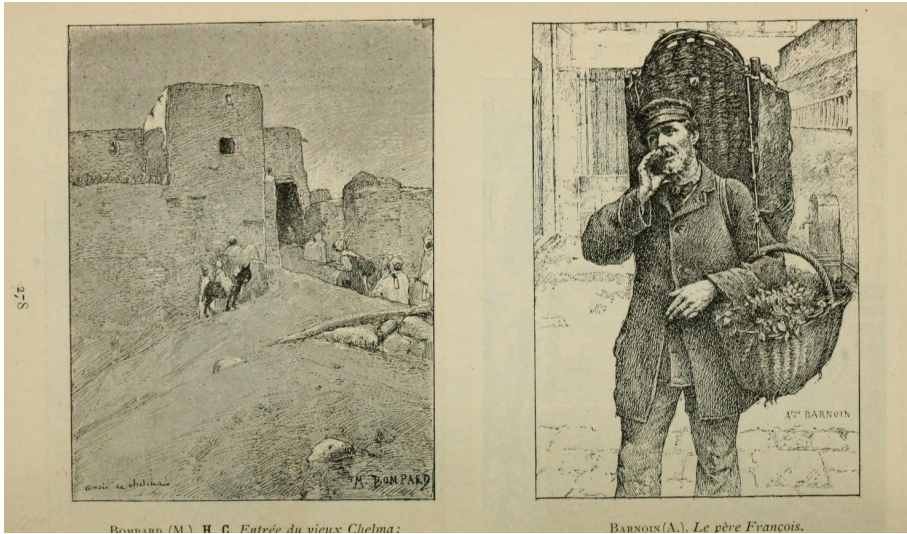
Res. 7: Wit in Zwart/Siyah ve Beyaz. De Nieuwe Belgische Illustratie. 1891-1892. S. 3. Kaynak: <https://www.catawiki.com/nl/1/6255357-tijdschriften-nieuwe-belgische-illustratie-8e-jaargang-1891-1892#&gid=1&pid=5> Erişim Tarihi: 04.12.2021.



Res. 8: Sanayi-i Nefiseden: Çıraklar. Servet-i Fünûn, nr. 72, 18 Temmuz 1892.



Res. 9: Sanayi-i Nefiseden Tablo: Satıcı “-Allı Turplarım Var!”. *Servet-i Fünûn*, nr. 85, 27 Ekim 1892.



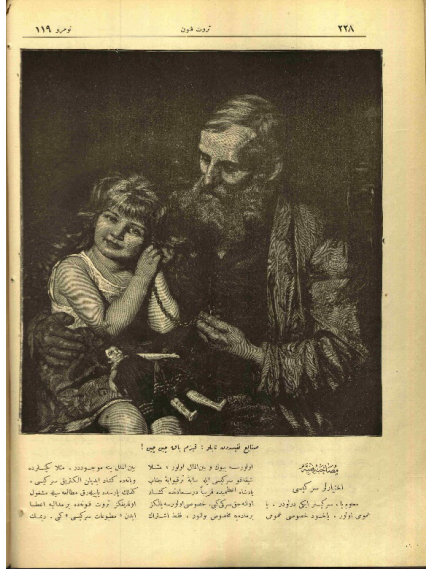
Res. 10: Barnoin (A.). *Le père François*. *Father François*. Paris Salonu Kataloğu. 1890. Kaynak: <https://archive.org/details/catalogueillustr1890soci> Erişim Tarihi: 10.10.2021.



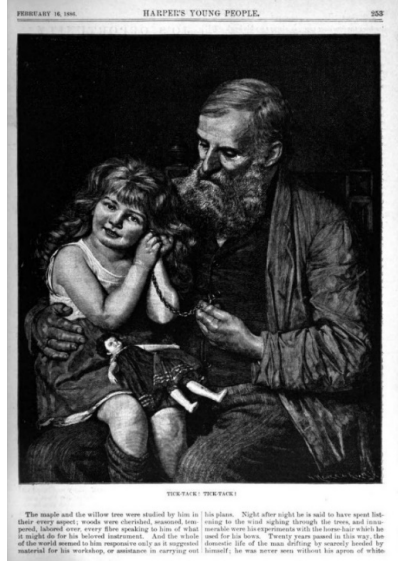
Res. 11: Fakirin Taâmı. Servet-i Fünûn, nr. 86. 3 Kasım 1892.



Res. 12: Descelles (P.). La potée. The potfull. Paris Salonu Kataloğu. 1890.
Kaynak: <https://archive.org/details/catalogueillustr1890soci> Erişim Tarihi: 10.10.2021.



Res. 13: Sanayi-i Nefiseden Tablo: Kızım Bak Çın Çın!, *Servet-i Fünûn*, nr. 129, 22 Haziran 1893.



Res. 14: Tick-Tack! Tick-Tack!, *Harper's Young People*, VII, nr. 329, 16 Şubat 1886.
Kaynak: https://books.google.it/books?id=dUoAQAAMAAJ&printsec=frontcover&vq=tick+tack&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Erişim Tarihi: 22.09.2023.



Res. 15: “Sanayi-i Nefiseden: Tesir-i Elhan”, Servet-i Fünûn, nr. 369. 7 Nisan 1898.



Res. 16: Fern der Heimat/Evden Uzakta, Die Gartenlaube, s. 892. 1897. Kaynak: https://de.wikisource.org/wiki/Fern_der_Heimat Erişim Tarihi: 19.10.2021.



Res. 17: “Levha: Albüm Karşısında”, *Servet-i Fünûn*, nr. 382, 7 Temmuz 1898.



Res. 18: “Unterm Lindenbaum”, *Die Gartenlaube*, nr. 9, 1898, s. 292. Kaynak: https://de.wikisource.org/wiki/Unterm_Lindenbaum Erişim Tarihi: 19.10.2021.



Res. 19: “Blindekuh”, Die Gartenlaube, nr. 4, 1897, s. 68. kaynak:
[https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_\(Die_Gartenlaube_1897\)](https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_(Die_Gartenlaube_1897)) Erişim Tarihi: 19.10.2021.



Res. 20: “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Aile Eğlencesi”, Servet-i Fünûn, nr. 333, 29 Temmuz 1897.



Res. 21: “Benjamin Constant: Schwarze Diamanten”, Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift. IX, 1895. Kaynak: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.



Res. 22: “Fransa Meşahir-i Musavverininden Benjamin Konstant’ın Bir Tablosu: Gevher-i Siyah”, Servet-i Fünûn, nr. 299, 3 Aralık 1896.



Res. 23: “Tablo: Velosipedde”, Servet-i Fünûn, nr. 439, 11 Ekim 1899.



Res. 24: “Auf Einer Norwegischen Landstrasse”, Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift. IX, 1895.
Kaynak: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.



Res. 25: Tablo: Ezhar-ı Bahar: Bahar Çiçekleri. *Servet-i Fünûn*, nr. 490. 2 Ağustos 1900.



Res. 26: "Abfelblüte", *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift*, XIV, 1900. https://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/moderne_kunst1900/0157 Erişim tarihi: 7.8.2021.

Hakem Deęerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOęER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öęr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erişim) | Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK
<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

