Universiteit Leiden
The Netherlands

'Burnt panorama' forensics, photography, and the 1870 Pera fire

Ersoy, A.; Kentel, K.M.; Kafescioğlu, Ç.; Tanman, M.B.

Citation
Ersoy, A., & Kentel, K. M. (2023). 'Burnt panorama': forensics, photography, and the 1870 Pera fire. In Ç. Kafescioğlu & M. B. Tanman (Eds.), *Tam Yerinden: İstanbul'a Panoramik Bakışın Tarihi / On the spot: panoramic gaze on Istanbul, a history* (pp. 170–187). Istanbul: Pera Museum. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/3718958

Version:	Publisher's Version
License:	Leiden University Non-exclusive license
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/3718958

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

İstanbul'a Panoramik Bakışın Tarihi

TAM YERİNDEN

ON THE SPOT

Panoramic Gaze on Istanbul, a History

PERA MÜZESİ

KATALOG | CATALOG

6 **Panoramik İmgeler Üzerinden İstanbul'a Bakış**
Exploring Istanbul through Panoramic Images
Suna ve İnan Kıraç Vakfı
Suna and İnan Kıraç Foundation

8 **Tam Yerinden: İstanbul'a Panoramik Bakışın Tarihi**
On the Spot: Panoramic Gaze on Istanbul, a History
Çiğdem Kafescioğlu, K. Mehmet Kentel, M. Baha Tanman

20 **Panoramaya Panoramik Bir Bakış**
A Panoramic View of the Panorama
Erkki Huhtamo

36 **İstanbul'un Panoramik İmgesinin Oluşumunda Geçişler, Bağlantılar ve Kopuşlar**
Passages, Linkages, and Departures in the Making of Istanbul's Panoramic Image
Çiğdem Kafescioğlu

64 **III. Selim Dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nda Kentsel Manzaraların Propaganda Kudreti**
The Propaganda Power of Urban Views in Selim III's Ottoman Empire
A. Hilal Uğurlu

84 **Tam Zamanında, Gözlerinizin Önünde: Londra Panoramalarında İstanbul**
In Due Time Laid Before Them: Istanbul in London Panoramas
Namık Erkal

102 **III. Selim Dönemine Ait İki Panoramada İstanbul'un Şehir Dokusu Ve Mimari Detayları**
Istanbul's Urban Fabric and Architecture in Two Panoramas Dating to the Reign of Selim III
M. Baha Tanman

170 **"Kül Panorama": Adli Pratikler, Fotoğraf ve 1870 Beyoğlu Yangını**
"Burnt Panorama": Forensics, Photography, and the 1870 Pera Fire
Ahmet A. Ersoy, K. Mehmet Kentel

188 **Modern Dönem Osmanlı Resminde İstanbul'un Panoramik Temsilleri: Yeni Biçimler, Yeni İmgeler**
Panoramic Images of Istanbul in Modern Ottoman Painting: New Forms, New Images
Tarkan Okçuoğlu

206 **Erken Modern Dönem: Yeni Resimler, Yeni Temsil Gündemleri**
The Early Modern Era: New Pictures, New Representational Agendas

230 **III. Selim ve İmparatorluğun İmgesi**
Selim III and the Image of Empire

240 ***Pan:* Tüm. *Horama:* Manzara**
Pan: All. *Horama:* View

252 **Mekanik Yeniden Üretilebilirlik Çağında Panorama**
Panorama in the Age of Mechanical Reproduction

270 **Seyir Yerleri ve Şehir Manzaraları**
Vantage Points and City Views

290 **Doğa Manzaraları**
Naturescapes

302 **Harita / Manzara**
Map / Panoramic View

310 **Mecralar Arası Seyahatler**
Intermedial Transitions

330 **Özgeçmişler**
Biographies

“KÜL PANORAMA”: ADLİ PRATİKLER, FOTOĞRAF VE 1870 BEYOĞLU YANGINI

Ahmet A. Ersoy
K. Mehmet Kentel

[T]opografik özellikleri neredeyse inişli çıkışlı bir labirent gibi olan yangın alanında, [yangın] Sakızağaç Caddesi’nden Tarlabaşı Caddesi[ne doğru] Kalyoncu Kulluk’a kadar çok dik inmişti... ve Kalyoncu Kulluk’tan biraz daha kuzeybatıya, Tatavla ve Kasımpaşa bahçeleri yönüne, şiddetli rüzgar ve diğer sebeplerin de yardımıyla, daha da dik [bir şekilde] inmişti. Yangının alçaldığı bu yöne doğru, evler ve binalar, gönderdiğim son *panoramada* açıkça konumlanabildiği üzere daha değersiz bir yapıya sahipti.[1]

Sun Fire Sigorta Acentesi’nin İstanbul’daki mümessili Henry Rose, Beyoğlu’nun (Pera) en büyük felaketi olan 1870 Yangını sonrasındaki manzarasını, Londra’daki şirket merkezine gönderdiği “panorama”da konumladığı hâliyle, böyle tasvir ediyor. Bu panoramik görünüm iki bin insanın, sayısız ve isimsiz hayvanın hayatına mal olan ve İstanbul’un son derece kalabalık ve Avrupaî olarak tanımlanan semti Beyoğlu’nun erken modern yapılı dokusunun büyük bir kısmını yok eden yangından sonra sıfır noktasından çekilen bir dizi fotoğrafın bir parçasıdır. Bu fotoğraflardan ikisi panoramiktir ve Beyoğlu’nun derin bir vadi boyunca kuzey uzantısı olan (1929’da adı Kurtuluş olarak değiştirilen) Tatavla’daki benzer konumlardan çekilmiştir (şek. 1,2). Diğerleri ise yangının neden olduğu yapısal hasarı ve tahribatı belgeleyen tekil binaların yakın çekim görüntüleridir. Fotoğrafların tümü, sigorta acenteleri tarafından Londra’daki şirket merkezine gönderilen saha notlarına ve raporlara eşlik etmek ve şirket içi incelemelerde kullanılmak amacıyla üretilmiş gibi görünüyor. Bu yazıda yanan yapılı çevrenin iki panoramik görüntüsüne odaklanarak yıkımın görsel bir atlasını sunuyor ve panorama formunun adli (*forensic*) pratiklerle ilişkisini, yangın sigortası acenteleri tarafından on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında işlevleştirildiği hâliyle yansıtıyoruz.

Haziranın beşinci gününün öğleden sonrasında bölgenin kuzeydoğu köşesindeki Feridiye Sokak’ta başlayan Büyük Beyoğlu Yangını, üç ana, on iki yan kol halinde batıda Tepebaşı’na (Petits-Champs) ve kuzeyde Dolapdere’ye doğru ilerlemiş ve neredeyse tüm gün boyunca sürmüştür. Rose’un raporunda kaydedilen yerel tanıklıklara göre, büyük alev dalgası önüne gelen her şeyi yutmuş, “patlayan bir rezervuardan akan dereler gibi ilerleyerek tam anlamıyla kahredici bir tufana”[2] dönüşmüştür. “Alevlerin ilk nevalesi” geleneksel ahşap yapılar olmuş, ancak güçlü rüzgarlar yangını dolambaçlı tepelere ve vadilere taşırken Britanya Sefareti de dâhil olmak üzere en sağlam inşa edilmiş taş yapılar dahi neredeyse ahşap evler kadar hızlı bir şekilde yanarak yangından nasibini almıştır.[3] İş yerlerinin ve baskı makinelerinin tahrip olması ve topluma işleyen korku hasebiyle birkaç günü yayın yapmadan geçirmek durumunda kalan yerel gazeteler, yangının ardından yayınlayabildikleri ilk ve özel sayılarında o mutlak şoku yansıtmıştır. *La Turquie*’nin editörünün “kalemi,” “yangın ve yangının ilerleme hızı nedeniyle halkımız arasında ortaya çıkan şaşkınlık ve dehşeti anlatmayı reddet[miştir].”[4]

“BURNT PANORAMA”: FORENSICS, PHOTOGRAPHY, AND THE 1870 PERA FIRE

Ahmet A. Ersoy
K. Mehmet Kentel

[The] topographical features of the site of the fire being almost a labyrinth of hill & dale, the Tarlabaşı street from the Sakızağaç street being a very steep dip up to the Kalyoncu Kulluk ... and Kalyoncu Kulluk northwestwards a further and more precipitous descent in the direction of the Tatavla and Kasımpaşa gardens, aided by the high wind and other causes—the lower the fire descended in this direction the houses and buildings were of inferior construction which can be clearly placed on the last *panorama* I forwarded.[1]

This is how Henry Rose, an agent of the Sun Fire Office insurance agency on duty in Istanbul, described the scenery of Pera in the aftermath of its greatest disaster, the 1870 Great Fire, as it was “placed” on the “panorama” that he sent to the company headquarters in London. This panoramic view is part of a series of photographs of ground zero taken after the fire, which claimed the lives of around two thousand people, along with countless and nameless animals, and destroyed a huge chunk of the early modern built fabric of Pera, the highly congested and self-professedly Europeanized district of Istanbul. Two of these photographs are panoramic (fig. 1, 2), taken from similar locations at Tatavla (renamed Kurtuluş in 1929), Pera’s northern extension across a deep valley, and the rest are close-up images of individual buildings that document the structural damage and havoc caused by the fire. All photographs appear to be intended for in-house scrutiny, accompanying field notes and reports sent by insurance agents to the company headquarters in London. By concentrating on the two panoramic views of the burned built environment, in this chapter we provide a visual atlas of the destruction and reflect on the forensic appeal of the panoramic medium as it was utilized by fire insurance agents in the second half of the nineteenth century.

The Great Fire of Pera began on the afternoon of June 5 on Feridiye Street, on the northeast corner of the district, progressed up to the Petits-Champs in the west and Dolapdere in the north through three main and twelve side branches, and continued for almost an entire day. The massive effusion of fire, according to local testimonies noted in Rose’s report, devoured everything before it, turning into “a complete deluge of the destroying element, apparently progressing like streams from a bursting reservoir.”[2] The traditional timber buildings were the “first food of the flames,” but as the strong gusts of wind carried the fire into the winding hills and valleys, even the most solidly built stone buildings, including the British Embassy, were gutted by the fire, burning as rapidly as the wooden houses.[3] The local newspapers, which had to skip a few days of publication because of the destruction of their offices and press machines, as well as the terror instilled in their community, reflected utter shock in the first and special issues they were able to publish in the aftermath of the fire. “The pen” of *La Turquie*’s editor “refuse[d] to describe the consternation and the terror that arose among our people, by the fire and the rapidity of its progress.”[4] Similarly, “as the details of this great calamity become more and more known,” wrote *Levant Herald*,

Benzer şekilde, *Levant Herald* da "bu büyük felaketin ayrıntıları gün geçtikçe daha iyi anlaşılırken [...] insanın neden olduğu yıkım ve harabeyi yeterince tarif edememe duygusu artıyor"[5] diye yazar.

Beyoğlu'nun biçimi bozulmuş peyzajının bu iki panoramik fotoğrafı, dönemin en büyük sigorta şirketlerinden biri olan Sun Fire Sigorta Şirketi'nin Londra Metropolitan Arşivleri'nde bulunan evrağı arasındadır. On ciltten oluşan "Constantinople" başlıklı bu evraklar arasında İstanbul'daki mümessiller ile şirketin Londra'daki merkezi arasındaki yazışmalar bulunur. İşleyişe dair zengin ve eklektik bir bilgi bütünü oluşturan ve her birine eskiz, çizim, harita ve fotoğraf gibi çok çeşitli görsel malzemenin eşlik ettiği bu evrak, muhasebe, hasar ve kayıplara ilişkin notlar; yangın vakalarıyla ilgili döneme ait gazete kupürleri; su ve yangın söndürme altyapısına ilişkin açıklamalar; yangından kalan izlerin—binaların yapısal patolojilerine ve yapılı çevrenin yangına elverişliliğine işaret eden—yerinde incelemeleri; yerel tanıklıklar ve mümessillerin yangının ilerleyişi ve etkisine dair anlatılarının yanı sıra yangın güvenliğinin sağlanmasına dair öneriler içerir. Burada ele alınan panoramik fotoğraflar, yangının ardından İstanbul'a çağrılan şirketin İzmir temsilcisi Henry Rose'un Londra ofisine göndermek üzere yazdığı, 1870 Yangını'na ilişkin ayrıntılı yerinde değerlendirme raporuna eklenmiştir. Hep birlikte bu belgeler, sigorta mümessillerinin geç Osmanlı İstanbul'unun yangın ekolojisini nasıl anlamlandırdıklarına dair bir fikir vermektedir. Bu bölüm, fotoğraf teknolojisinin hakim bakışının aracılık ettiği panoramik türün, yangın sigortası uzmanları tarafından nasıl kullanıldığını ve kurumsallaşmış kanıt oluşturma pratiklerine nasıl dâhil edildiğini araştırmaktadır. Fotografik kayıtların, karmaşık saha nedensellikleri anlatılarıyla nasıl ilişkilendirildiğini ve hakikat iddialarının üretiminde ve sahnelenmesinde belgesel bir kaynak olarak nasıl kullanıldığını kavramaya çalışmaktadır. Başka bir deyişle, bu çalışma kentsel yıkımın—yangın sonrası Beyoğlu'sunun harabeye dönmüş maddi peyzajının—fotoğrafın adli bir araç olarak kullanımıyla nasıl delil haline dönüştürüldüğünü anlamaya yönelik bir ön çabadır.

HARİTALAR VE FOTOĞRAFLAR

1870 felaketinin tarih yazımının ana odağını dünyadaki büyük yangınların çoğunda olduğu gibi yangın sonrası yeniden inşa çabaları oluşturur.[6] Sınırlı sayıda görgü tanıklığı anlatısı tek tük çalışmada kullanılırken, araştırmaların birçoğu yangının devletin modernleştirici kentsel müdahaleleri açısından kolaylaştırıcı rolüne odaklandığından yangının kendi başına bir kentsel ve çevresel olay olarak maddi bir analizini sunamaz. Bu konudaki tek istisna, Cornel Zwierlein'ın, Sun Fire Office'in İstanbul'a ilişkin evraklarını, şirketin 1865'te İstanbul'da temsilcilik açması esasında, bilhassa Beyoğlu bölgesindeki yangın güvenliğine ilişkin ilk sigorta keşiflerine odaklanarak incelediği çalışmasıdır.[7] Zwierlein'in

↑ Şekil 1: Yangın mahallini gösteren dört parçalı panoramik fotoğraf, Haziran–Temmuz 1870. London Metropolitan Archives, City of London, Sun Fire Office Records. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 170–171.
↗ Şekil 2: Yangın mahallini gösteren üç parçalı panoramik fotoğraf, Haziran–Temmuz 1870. London Metropolitan Archives, City of London, Sun Fire Office Records. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 172–173.

"one's sense of inability to adequately describe the ruin and desolation it has caused, increases."[5]

The two panoramic photographs of Pera's disfigured landscape are found in the Sun Fire Insurance Papers, the repository of one of the biggest fire insurance companies of the time, located at the London Metropolitan Archives. These papers comprise ten volumes titled "Constantinople" and consist of the correspondence between agents located in Istanbul and the company headquarters in London. They constitute a rich and eclectic body of operational knowledge, including notes on bookkeeping, claims, and losses; newspaper clippings from the period regarding fire episodes; remarks on water and firefighting infrastructure; on-site assessments on residual traces of the fire, indicating structural pathologies of buildings and the built environment's conduciveness to fire; and local testimonies and narrative accounts of the agents concerning the progress and impact of the fire; as well as recommendations on fire safety provision, all accompanied by a diverse array of visual materials such as sketches, illustrations, maps, and photographs. The panoramic photographs under scrutiny here are attached to a detailed on-site assessment report on the 1870 fire addressed to Sun Fire's London office and written by Henry Rose, the company's agent in Izmir, summoned to Istanbul in the wake of the fire. Together, they provide insight into how the insurance agents made sense of late Ottoman Istanbul's fire ecology. This chapter investigates the ways in which the panoramic genre, mediated by the authoritative gaze of photographic technology, was enlisted by fire insurance experts and incorporated into institutionalized practices of evidence making. It seeks to understand how the photographic record was aligned with a complex narrative of field causalities and employed as a documentary resource in the production and staging of truth claims. The following, in other words, is a preliminary effort to understand how urban ruin, the desolate material landscape of post-fire Pera, was turned into evidence through the agency of photography as forensic tool.

MAPS AND PHOTOGRAPHS

As has been the case for many major fires around the world, post-fire rebuilding efforts constitute the main focus of the historiography of the 1870 disaster.[6] While few studies make use of a limited number of narrative eyewitness accounts, many dwell on the fire's role as a facilitator for the modernizing urban interventions of the state, failing, thereby, to offer a material analysis of the conflagration as an urban and environmental event in itself. The only exception in this regard is the work of Cornel Zwierlein, who examined the Sun Fire Office papers on Istanbul, with a particular focus on the initial insurance estimates regarding fire safety in the Pera region during the company's installation in Istanbul in 1865.[7] Zwierlein's studies reveal how the preliminary risk analyses of company agents were hindered by the lack of reliable fire-statistical data and largely informed by cultural biases favoring the Christian and European residents of the Ottoman capital; this resulted in an overestimation of fire safety standards in the Pera district (especially the part containing a large number of masonry structures) where the Sun Fire Office chose to start its operations.[8]

Arguably the most important primary source historians have so far utilized to document the fire's impact on the inhabitants

↖ Figure 1: The four-piece panoramic photograph, showing the burnt area, June–July 1870. London Metropolitan Archives, City of London, Sun Fire Office Records. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, p. 170–171.
↑ Figure 2: The three-piece panoramic photograph, showing the burnt area, June–July 1870. London Metropolitan Archives, City of London, Sun Fire Office Records. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, p. 172–173.

çalışmaları, şirket mümessillerinin ilk risk analizlerinin güvenilir istatistiki yangın verilerinin eksikliğinden nasıl etkilendiğini ve Osmanlı başkentinin Hıristiyan ve Avrupalı sakinlerini kayıran kültürel önyargılar üzerinden nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu da Sun Fire Office'in faaliyetlerine başlamayı tercih ettiği Beyoğlu bölgesinde (özellikle çok sayıda kâgir yapı içeren tarafta) yangın güvenliği standartlarının olduğundan yüksek tahmin edilmesiyle sonuçlanmıştır.[8]

Tarihçilerin yangının Beyoğlu sakinleri ve yapılı çevresi üzerindeki etkisini belgelemek için şu ana kadar kullandıkları en önemli birincil kaynağın, bölge sakinlerinden biri olan Dr. Brunetti'nin olaydan kısa süre sonra yayımladığı canlı bir görgü tanıklığı olan *Souvenir du 5 Juin 1870, Épisode de la catastrophe de Péra* (5 Haziran 1870 Hatırası: Pera Felaketi Hadisesi) adlı kitabı olduğu söylenebilir.[9] Kitap, yangının şimdiye kadarki en önemli görsel belgesi olan, yanan alanın boyutlarını gösteren basılı bir harita ("Théâtre de l'Incendie du 24 mai/5 Juin 1870") [24 Mayıs/5 Haziran 1870 Yangın Mahalli] ile açılır. Bu, 1861 Stolpe planına dayalı olarak 1870 yangını için üretilmiş, farklı versiyonları olan ama görsel olarak birbirlerine oldukça benzeyen haritalardan biridir. Bu haritalardan ikisi LMA raporlarında da yer almaktadır.

Fransa Ulusal Kütüphanesi'nde yer alan ve yangının sıfır noktasını resmeden bir başka harita panoramik fotoğraflardan birinin ya da her ikisinin birden kamuya yayılmış olma ihtimaline dair ipuçları vermektedir. E. Mandouce tarafından yayımlanan bu harita, Sun Fire kayıtlarında bulunan haritalardan birinin neredeyse birebir kopyasıdır. Küçük de olsa tek fark, haritalanan alanın kuzey kenarına iliştirilen ve yangın mahallinin sonuna işaret eden bir yıldız imidir (şek. 3). Ne yazık ki bu işaret için basılı lejantta herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Ancak hem panoramik fotoğrafta hem de haritada bulunan sokak adları ve numaralar sayesinde işaretli yere giden sokaklar haritalanan alanın hemen dışına doğru takip edildiğinde söz konusu işaretin Tatavla'da fotoğrafların çekildiği noktayı gösterdiği ihtimali belirmektedir. Eğer durum gerçekten de böyleyse, fotoğrafların daha geniş bir dolaşımda olduğu, (dünyadaki pek çok arşivde yer almasının gösterdiği üzere) popüler bir basılı haritanın yayıncısının da panoramalara bir atıf olarak belgeye bir işaret ekleme ihtiyacı hissettiği düşünülebilir. Ya da belki daha büyük bir olasılıkla, hem fotoğrafların hem de haritanın hedef kitlesi sigorta uzmanları ve yöneticileri olduğundan bu görseller de genellikle tanısal çapraz referanslama amacıyla birlikte dolaşıma sokulmuş olabilir—gözlem *noktasını işaretleyen X* imlecinin varlığı da buradan gelmektedir.[10]

"OLAY SONRASI"NIN GÖRSEL BELGELEMESİ

Afet fotoğrafçılığı tarihi—vahşet, insanlık dramı veya doğa ya da insan kaynaklı yıkım alanlarını kaydetme dürtüsüne bağlı olarak—neredeyse fotoğraf teknolojisinin tarihi kadar eskidir.[11] Hakikate dair iddiası ve doğrudan görsel tanıklık vaadiyle fotoğraf, travmaları kayda almak ve felaketlerin anında belgelenmesi amacıyla tercih edilen araç hâline gelmiştir. 1850'lerden itibaren, savaşların, doğal afetlerin ya da kazaların sebep olduğu yıkımların fotografik imajları, popüler temaşa ve eğlence (ticari albümler şeklinde), habercilik, bilimsel değerlendirme ya da kurumsal gözetim ve kayıt tutma unsurları olarak küresel çapta dolaşımdaydı. Travmatik olayların aktarımı için kullanılan sayısız fotoğraf format ve tekniği arasında basılı albümlerin yanı sıra, stereoskoplar, fener slaytları ve kartpostallar yer alıyordu. Daha önceki dönemde (yangınlar, depremler ya da savaşların tahrip ettiği kentleri ve peyzajları tasvir eden) resmedilmiş panoramaların ya da dioramaların sürükleyici birikiminden ilham alan panoramik fotoğrafçılık, felaket görüntülerini seyirlik olan veya gözlemci bakışa imkan veren bir mecra; seyahat ve tanıklığa vekalet eden popüler bir araç hâline getirdi.[12]

Büyük Beyoğlu Yangını'nın Chicago'daki (1871) ve Boston'daki (1872) devasa yangınları belgeleyen fotoğraflardan (şek. 4, 5) hemen önceki panoramik fotoğrafları, yangın sonrası panoramik fotoğrafçılığın ilk örneklerinden biriydi. Beyoğlu yangınının her iki görüntüsü de çok levhalı, sıralı panoramalardır ve Rose'un hazırladığı raporun ekleri olarak Sun Fire'ın rapor defterlerinin birbirini takip eden sayfalarına albümin baskılar şeklinde bir araya getirilerek yapıştırılmıştır. Felaketin kalbinin—solda Taksim'deki Topçu Kışlası ve Surp Hovhan Vosgeperan Ermeni Katolik Kilisesi'nden sağdaki Britanya Sefareti'ne kadar uzanan—bütünsel bir görünümü olan ilk "panorama"[13] (görsellerin raporda konumlanma sırasına göre), sayfalara sığacak şekilde her iki ucundan katlanmış dört adet birleşik baskıdan oluşmaktadır.[14] Üç parçalı panoramik bir imaj

↗ Şekil 3: "Plan de Péra: Quartiers ravagés par l'incendie du 5 Juin 1870." Yangın mahallini gösteren haritanın sağ üst köşesinde, muhtemelen fotoğrafların çekildiği alanı işaretleyen bir asterisk bulunuyor. Baskı: E. Mandouce, İstanbul, 1870. Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE D-27042.

and built environment of Pera is Dr. Brunetti's *Souvenir du 5 Juin 1870, Épisode de la catastrophe de Péra*—a vivid eyewitness account of one of the residents of the district, published soon after the event.[9] This book opens with a printed map that shows the extent of the burnt area ("Théâtre de l'Incendie du 24 Mai/5 Juin 1870"), the hitherto most crucial visual documentation of the fire. This is one of several versions of virtually the same map produced for the 1870 fire, based on the 1861 Stolpe plan of the district, two of which are included in the LMA reports as well.

Another version of the ground zero map is found in the Bibliothèque nationale de France and hints at the possibility of the public dissemination of one or both of the panoramic photographs; printed by E. Mandouce, this map is an almost exact replica of one of the maps found in the Sun Fire Office records. There is one small yet notable difference, however: an asterisk placed on the northern edge of the mapped area indicating the end of ground zero (fig. 3). This mark is unfortunately not identified in the printed legend, though, thanks to the street names and numbers found both in the panoramic photographs and the map, one can trace the streets that lead to the marked location right outside of the mapped area, and cannot escape the impression that it actually indicates the vantage point in Tatavla from which the photographs were taken. If this is indeed the case, then one could speculate that the photographs might have been in wider circulation, so that the publisher of a popular printed map (proven by its availability in many archives around the world) felt the necessity of adding a mark on the document as a reference to the panoramas. Or, perhaps more likely, the intended audience of both the photographs and the map were insurance specialists and administrators, and the visuals were usually circulated together for purposes of diagnostic cross-referencing; hence the presence of the *X that marks the spot* of the panoramic vantage point.[10]

↑ Figure 3: "Plan de Péra: Quartiers ravagés par l'incendie du 5 Juin 1870." An asterisk on the upper right corner of the burnt area arguably shows the spot where the panoramic photographs were taken. Printed by E. Mandouce, Istanbul, 1870. Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE D-27042.

VISUAL DOCUMENTATION "AFTER THE FACT"

The history of disaster photography, the urge to record sites of atrocity, human drama, and natural or human-made ruin, is almost as old as that of photographic technology.[11] Photography's empirical claim to reality and its promise of

olan ikinci baskı, benzer uzunluk ve formatta olup biraz daha geniş görünümlüdür. Kameranın görüş noktasına daha yakın olan yangının kuzey saçaklarının (baskının alt kısımlarına doğru) daha kapsamlı bir manzarasını sunar. Her iki panorama da haziran ayının ikinci yarısında, Rose'un raporunu hazırladığı vakitlerde, yollar lağımcılar tarafından temizlendikten ve enkazın büyük bir kısmı kaldırıldıktan sonra çekilmiştir.[15] Üç parçalı olan ikinci görüntü, birincisinden önce çekilmiş olmalıdır. Çünkü bu fotoğrafta, yıkım manzarasının içinde ayakta kalan fakat sonrasında güvenlik amacıyla yıkılan bir tuğla baca ormanı göze çarpar. Dört parçadan oluşan ilk görüntüde bu baca kalıntılarından eser kalmamış olduğu görülür.

Her iki panoramada da bitişik baskılar arasında bazı uyuşmazlıklar vardır; özellikle ikincisinde Hagios Konstantinos Rum Ortodoks kilisesinin kubbeli bölümünün tamamen kırpılmış olduğu göze çarpar. Bu tür kusurlar söz konusu fotografik montajların panoramik fotoğrafçılığa has olarak 1860'larda geliştirilmiş profesyonel aparatlara (döner cihazlar ve hareketli plakalar gibi) sahip kameralar tarafından üretilmediğini göstermektedir.[16] Baskıların birleştirilmesindeki bu tür aksaklıklar hasebiyle yangın panoramalarının ticari olarak pazarlanabilir ürünler olamayacağı söylenebilir. Yine de, tekil baskılar arasındaki tonal tutarlılık ve detayların (üç parçalı ikinci versiyondaki bulanık bir bölge hariç) netliği bu projede fotoğraf teknolojisine hakim, yetkin bir elin çalıştığına delalettir. Bu tip görsel ibareler, elbette eserlerin müelliflik ve hamiliğine ilişkin sorulara yol açmaktadır. Sun Fire Sigorta Acenteliği kayıtları arasında bulunmalarına rağmen, ne görsellerin kendileri ne de beraberindeki yazılı belgeler bu fotoğrafları kimin çektiği ve kimin sipariş ettiğine dair kesin bir bilgi sunar. Londra'daki Sun Fire Sigorta Acentesi yetkilileri fotoğraflar için Henry Rose'a teşekkür eder. Ancak bunun sebebi fotoğrafları ilk etapta kendisinin çekmesi değil, raporuna eklemiş olması olabilir. O yıllarda panoramik fotoğrafçılığın en ilkel biçimini üretmek için dahi gerekli olan beceri ve uzmanlık göz önüne alındığında (cam levhaların tek tek hazırlanması ve eşleştirilmesi, çekim sırasında ışığın ve atmosferik değişimin yönetilmesi gibi güçlükler), Rose'un bu hassas görevi yerine getirmek için yerel bir fotoğrafçı tutmuş olması daha muhtemeldir. En nihayetinde bu iki panorama, sigorta şirketi için kritik değere sahip belgelerdi. Zira fotoğrafın soğuk ve eşitleyici bakışıyla, nesnelerin ve bedenlerin uzamda birbirine bağlanması, belli görsel ilintilerin belirginleşmesi, ince ve hemen algılanamayan ayrıntıların ifşa edilmesi ve böylece kanıtların kendi kendine ortaya çıkması bekleniyordu.

İstanbul örneğine bakıldığında panoramik fotoğrafın yerli ve yabancı fotoğrafçılar tarafından ağırlıklı olarak hatıra albümleri şeklinde ticarileştirildiği bir janr olduğu görülür. 1870 Yangını panoramaları ise, büyük bir kentsel felaketin kasvetli ortamını belgelemek amacıyla panoramik fotoğrafın kullanılmasının bilinen en eski örneklerini oluşturmaktadır.[17] Yangın panoramaları, kenti ve Boğaziçi'ni keyif verici bir seyir nesnesi olarak tasvir etmekten ziyade, darmadağınık ve tekinsiz yıkıntı yığınlarını kullanılabilir verilere dönüştürmeyi, mevcut

↑ Şekil 4: Büyük Chicago Yangını'nın sonrasını gösteren panoramik fotoğraftan detay, 1871. City of Chicago Archives.
↗ Şekil 5: Büyük Boston Yangını'nın sonrasında Washington ve Bromfield Sokaklarını gösteren panoramik fotoğraf, 1872. Boston Public Library.

direct visual testimony made it the medium of choice for covering trauma and for the immediate documentation of catastrophic events. From the 1850s onward, photographic images of ruin, incurred by wars, natural disasters, or accidents, were globally circulated as items of popular spectacle and entertainment (in the form of commercial albums), journalistic coverage, scientific assessment, or institutional surveillance and record-keeping. Alongside print albums, stereoscopes, lantern slides, and postcards, panoramic photography was among the myriad formats and techniques employed for the photographic display of traumatic events. Informed by the immersive charge of earlier painted panoramas or dioramas (depicting cities and landscapes ruined by fires, earthquakes, or wars), panoramic photography made disaster images a popular ground for pleasurable and investigative looking, as well as a surrogate for travel and witnessing.[12]

The panoramic photographs of the Great Fire of Pera are among the earlier examples of post-fire panoramic photography, immediately preceding those documenting the massive fires of Chicago (1871) and Boston (1872) (fig. 4, 5). Both images of the Pera event are multi-plate sequential panoramas assembled in the form of albumin prints and pasted on consecutive pages of the Sun Fire Office ledgers as annexes to the Rose report. The first "panorama"[13] (according to the images' order of placement in the report), a totalizing view of the core of the disaster, extending from the Artillery Barracks in Taksim and the Armenian Catholic Church of Surp Hovhan Vosgeperan to the left, all the way to the British Embassy to the right, comprises four conjoined prints folded on both ends to fit the pages.[14] The second print is a three-piece panoramic image, of similar length and format but with a slightly wider vista, offering a more extensive view of the northern fringes of the fire (to the bottom of the print) lying closer to the vantage point of the camera. Both "panoramas" must have been photographed in the second half of June, after the roads were cleared by drillers and most of the rubble was removed, at the time Agent Rose was preparing his report.[15] The second (three-piece) image must have preceded the first one, since it shows a forest of brick fireplace chimneys, standing tall in the mutilated landscape, which were later pulled down for security purposes; no trace of the chimneys remains in the first (four-piece) version.

Several discrepancies between adjoining prints in both works (especially in the second, where the entire domed section of the Greek Orthodox church of Agios Konstantinos seems to have been cropped out) suggest that neither of the photographic assemblages were produced by cameras with professional apparatuses (such as rotating devices and moving plates) especially developed for panoramic photography in the 1860s.[16] Arguably, owing to such defects in the seaming of prints, neither versions of the fire "panorama" would qualify as commercially marketable items. Still, the overall tonal consistency of the individual prints and the exactitude of details (save for one blurred spot in the second, three-piece version) indicate the workings of a hand well-versed in photographic technology. Such visual indications, of course, elicit questions of authorship and patronage. Even though they were located among the Sun Fire Insurance Agency records, neither the images themselves nor the accompanying written documentation present any definitive information on who took the photographs and who

↖ Figure 4: Detail from a panoramic photograph depicting the aftermath of the Great Chicago Fire, 1871. City of Chicago Archives.
↑ Figure 5: The aftermath of the Great Boston Fire of 1872, showing Washington and Bromfield Streets. Boston Public Library.

olmayan bir olayın maddi izlerini tanısal bir incelemenin temeli olarak kaydetmeyi amaçlıyordu. Fotoğraf teknolojisi on dokuzuncu yüzyılda bilim, hukuk veya kriminoloji alanlarına yeni kanıt standartları sunarken, panoramik fotoğraf da mekanik ve bütünleştirici vizyonuyla sigorta endüstrisinin adli protokollerine gerektiği gibi eklemlendi. Panoramik imajın sunduğu geniş açı, insan gözünün yalnızca hareket hâlindeyken kavrayabileceği gibi kapsamlı bir görüş sağlayarak gözlemcinin yıkıcı bir olayın tüm maddi etkisini kesin detaylarıyla ayrıntılandırmasına ve hasarı derecelendirmesine olanak tanıyordu. Beyoğlu yangını özelinde, sigorta haritaları yanan alanı homojenleştirip mecazi anlamda düzleştirirken, panoramik tasvirler felaketi ve sonrasını mekânsallaştırmaya yardımcı olarak izleyicinin yıkımın seviyelerini ayırt etmesine ve coğrafi dağılımını değerlendirmesine olanak tanımaktaydı. Rose’un ilk resmin üstüne el yazısıyla yazdığı notun da vurguladığı üzere, Grand Rue de Péra’nın (bugünkü İstiklal Caddesi) sağ yakasına karşılık gelen ve haritalardaki “harap mahalleler” ile birlikte işaretlenmiş olan “Panorama’nın üst kısmındaki yapıların çoğu” gerçekten de “yanmıştı ama duvarları ayaktaydı.”[18] Fotoğrafta görüldüğü şekliyle yangının yarattığı tahribatın eşitsiz dağılımı, bakanları felaketin zengin maddi tarihiyle ilişkilenmeye davet ediyor.

Erkki Huhtamo’nun bu katalog için yazdığı bölümde belirttiği üzere, panorama (ya da bizim durumumuzda panoramik bir fotoğraf) “detaylardan ziyade göz, baş ve bedenin kapsamlı hareketiyle ilişkili bir bütünlükle ilgilidir. Panorama elbette—sıklıkla çok sayıda—detay barındırsa da bunlar kapsayıcı bir bakışın hakimiyeti altındadır.”[19] Bu durum, muazzam miktardaki ayrıntıyı yıkıma dair kapsayıcı bakışın hakimiyeti altına alarak tarihçiyi yangının maddi gerçekliklerine odaklanan adli bir araştırma yapmaya davet eden “kül panorama” için de muhakkak geçerlidir. Panorama deneyimi, karmaşık ve dönüşümlü bir parçalara ayırma ve yeniden birleştirme sürecini gerektiriyor: Kuzeybatı Beyoğlu’nun on dokuzuncu yüzyıla has kentsel dokusu 5 Haziran 1870’de paramparça olmuştu. Sonrasında bu parçalar kameranın belgesel müdahalesiyle zaman ve mekânda sabitlendi ve sigorta fotoğrafçılığının felaketi bütünlüğü içinde yakalayıp yeniden bir araya getirme iddiasını taşıyan geniş tanısal çerçevesine tabi kılındı. Bununla birlikte kadrajın içerdiği ayrıntıların dokusu ve katmanlılığı, bakan kişinin bu kapsayıcı bakışı yeniden parçalarına ayırmasına ve olay sırasında ve sonrasında cereyan eden yaşam ve ölüm hallerine dair farklı soruşturma ve adli gözlem yolları açmasına da olanak tanır. Her halükarda, yangının sıfır noktasının panoramik temsillerinin sigorta endüstrisinin adli dürtülerine nasıl hitap ettiği açıktır: Panoramik merceğin toptancı bakışı sayesinde, mümessiller yıkımın mekânsal hatlarını kavradıklarını ve kentin yeniden inşasının nasıl ilerleyeceğini öngördüklerini iddia edebiliyorlardı. Sundukları yoğun detaylarla panoramalar, yangının adli yöntemlerle geriye dönük takibini de mümkün kıldı.

FOTOĞRAF VE ADLİ ESTETİK

Felaket bölgesinin iki panoramik görüntüsü ve tahrip olmuş kâgir binaların tekil fotoğrafları, yangının mekânsal ve mimari etkisini doğru maddi ayrıntılarla kaydetmek amacıyla Rose raporuna eklenmişti. Sun Fire mümessilleri, bölgenin adli analizinin yapılabilmesi için gerekli koşulları yaratırken bilhassa fotoğrafın faydalı bir olgusal veri kaynağı olduğunu düşünmüş olmalılar. Fakat mümessiller fotoğrafın aracısız, mekanik belgeleme iddiasına rağmen kendi başına kesin bir kanıt olarak nitelendirilemeyeceğinin de farkında olmalıydılar. Teknik bir araç olarak bolca detay ve yoğun ham bilgi sunan fotoğraf, genellikle sonsuz anlam olasılıkları içeriyor ve doğası gereği belirsizlik içeriyordu. Fotoğrafların Pera soruşturmasına kullanılabilir veri olarak hizmet edebilmesi için Sun Fire Şirketi’nin kendine has kayıtsal ekosistemine dâhil edilmesi ve görüntülerin sigorta endüstrisinin ticaret odaklı, risk ve hasar temelli analitik mekanizmalarıyla uyumlu hâle getirilmesi gerekiyordu. Dolayısıyla, okunabilirlik açısından, fotoğrafın optik, sözel olmayan mantığı, sigorta raporlarının özünde doğrusal, metin ve sayı temelli olan anlatı düzeniyle eşgüdümlü hâle getirilmeliydi.[20] Uygulamada, mümessiller fotoğrafın kanıtlarını saha değerlendirmeleri, tanıklıklar, basın haberleri ve haritalardan toplanan diğer veri biçimleriyle çapraz olarak referanslamak zorundaydı.

Diğer teşhis teknikleriyle ittifak içinde olan fotoğraf, sigorta raporunda olayla ilgili anlatının oluşturulduğu temsilî, kanıtlayıcı sürece katkı sundu. Bir diğer ifadeyle, yangının etkisinin doğrudan ve belirtisel kaydını tutan fotoğraf, günümüzde “adli estetik” olarak tanımlanan kritik temsil sürecinin etkin bir unsuru oldu. Adli estetik kavramı son dönemde gelişmekte olan—yargısal ve politik süreçlere kanıta dayalı müdahalelerde bulunmak amacıyla yapılı çevreyi (binalar, kentsel mekânlar, peyzajlar ve nesneler) mekân ve medya analizi teknikleriyle inceleyen disiplinler arası bir araştırma alanı olan—“adli mimarlık” alanı içinde kullanıma girmiştir.[21] Sigorta keşif ve anlaşmazlıklarına dayanan kökenleriyle adli mimarlık alanı, on dokuzuncu yüzyılda (fotoğraf gibi) yeni medya araçlarını içeren—

commissioned them. The officers of the Sun Fire Insurance Agency in London thank Henry Rose for the photographs, but this may be solely because he attached the photographs to his report, rather than taking them himself in the first place. Given the skill and expertise required to produce even the most rudimentary form of panoramic photography in those years (with the ordeals involved in the matching and processing of individual glass plates, as well as the management of light and atmospheric change in the course of shooting), it is more likely that Rose hired a local photographer to accomplish this delicate task. After all, the two panoramas were documents of critical value for the insurance company, since the cold, leveling gaze of photography was expected to link objects and bodies in space, indicate connections, reveal subtle and imperceptible details, and help make the evidence speak for itself.

Considering the case of Istanbul, the panoramas of the 1870 fire constitute the earliest known examples where panoramic photography as a genre, heavily commercialized by local and foreign photographers alike in the form of souvenir albums, was enlisted to document the dismal setting of a major urban catastrophe.[17] Rather than portraying the city and the Bosporus as objects of pleasurable contemplation, the fire panoramas were meant to record the direct material traces of an absent event as a basis for close investigative scrutiny, turning the uncanny pile of fragment and ruin into serviceable data. As photographic technology offered new standards of evidence in fields such as science, law, or criminology in the nineteenth century, panoramic photography, with its mechanical and totalizing vision, was duly incorporated into the forensic protocols of the insurance industry. The sweeping angle offered by a panoramic image, providing a comprehensive, stationary view of what the human eye can grasp only while moving, enables the viewer to demarcate and reticulate the entire material impact of a destructive event in precise detail. In the particular case of the Pera Fire, while the insurance maps homogenize and figuratively level the burnt area, the panoramic portrayals help spatialize the disaster and its aftermath, allowing the viewer to differentiate levels of destruction and take stock of its geographical dispersion. As Rose’s handwritten note on top of the first picture also underlines, “most of the buildings on the upper part of the Panorama,” which correspond to the right bank of the Grand Rue de Péra (present-day İstiklal Street) and are marked out alongside the “ravaged neighborhoods” in the maps, were indeed “burnt, but [their] walls [were] standing.”[18] The unequal distribution of the fire’s ravages illustrated in the photograph invites the viewer to engage in a richer material history of the catastrophe. As noted by Erkki Huhtamo in his chapter for the present catalog, a panorama (or a panoramic photograph, in our case) “is not about details—it is about comprehensiveness associated with a sweeping movement of the eyes, the head, the body. A panorama certainly includes details, often huge quantities of them, but they have been subordinated to an overarching vision that dominates over them.”[19] This is certainly true in the case of the “burnt panorama,” where the overarching vision of destruction dominates over the enormous quantity of details, which invite the historian to engage in a forensic investigation of the material realities of the fire. The panorama calls for a complex, alternating process of dis- and reassembly: northwestern Pera’s mid-nineteenth-century urban fabric had been shattered into pieces on June 5, 1870; it was then fixed in time and space through the documentary intervention of the camera and subordinated to insurance photography’s broad diagnostic frame that claimed to capture and reassemble the disaster in its totality. But the layered and textured details contained in the frame also allow the viewer to disassemble this overarching vision and open distinct pathways into a forensic investigation of life and death during and after the event. In any case, how the panoramic representations of ground zero spoke to the forensic impulse of the insurance industry should be clear: through the totalizing gaze of the panoramic lens, the agents could claim to grasp the spatial contours of the destruction and foresee how the reconstruction of the city would proceed. With the enormity of details they provided, the panoramas also made possible the forensic backtracking of the fire.

PHOTOGRAPHY AND FORENSIC AESTHETICS

The two panoramic views of the disaster zone, alongside individual photographs of ravaged masonry buildings, were appended to the Rose report in order to register the spatial and architectural impact of the fire in accurate material detail. In creating the conditions for a forensic analysis of the site, the Sun Fire agents must have considered photography a particularly beneficial source of factual data. Yet the agents must also have been aware that, despite its claim of unmediated, machinic documentation, photography hardly qualified as conclusive evidence in its own right. Offering an overabundance of detail and a surfeit of raw information as a technical medium, photography often involved endless possibilities of meaning, and remained inherently indeterminate. In order to serve as practicable data for the Pera investigation, photographs were to be incorporated into the distinct record-keeping ecosystem of the Sun Fire Company, and images had to be made compatible with the commercially oriented, risk- and damage-based analytical mechanisms of the insurance industry. For purposes of

Beyoğlu'nda Sun Fire'ın yürüttüğü türden— soruşturmaların operasyonel mantığını incelemek için kullanışlı kavramsal ve medya odaklı analiz modelleri sağlar. Adli mimarlık pratiğinin temel bir bileşeni olan adli estetik, bir olayın maddi izlerinin anlaşılır kılındığı, kanıt öbeklerinin ilişkilendirildiği, tanıtıldığı ve yorumlandığı, hakikat iddialarının sahnelendiği ve inandırıcı, ikna edici anlatılar biçiminde kamuoyuna (Sun Fire mümessilleri için şirket idaresine) aktarıldığı temsil tekniklerini ve teknolojilerini ifade eder. Dolayısıyla Beyoğlu yangını örneğinde, güçlü bir ispat aracı olarak fotoğraf, yangının dağınık kanıtları üzerinden ikna edici bir tezin ortaya çıkarıldığı karmaşık bir söylemsel sürece katkıda bulunmuştur.

Henry Rose'un gerekçesini oluştururken ve sunarkenki en büyük açmazı, türlü olumsuz "koşulların olağanüstü bir şekilde bir araya gelişi"yle oluşan son derece karmaşık bir olayı anlamlandırmaktı. Rose insanların, topografyanın, hava koşullarının, malzemelerin ve teknolojilerin çoklu failliğine dayanan bir dizi saha nedenselliğini tanımlamak ve birbirine bağlamak durumundaydı. Bu çerçevede, sağlam taş yapıların, demir panjurları ve kapılarıyla "en geniş ve en iyilerinden" olan örneklerin dahi alevler tarafından nasıl yutulduğunu açıklama zorluğuyla karşı karşıyaydı.[22] Rose, Sun Fire'ın daha önce yeterince modern ve yangına dayanıklı bulduğu ve "sigorta alanı" olarak belirlediği, Beyoğlu tepelerinde ve Grand Rue de Péra yakınında olan daha varlıklı ailelere ait yapıların yangında tahrip olmasını açıklamak durumundaydı. Mümessil, raporuna yangının çıkış sebebini uygun bir şekilde tespit ederek başlar ("yoksul sınıfların" yaşam stiliyle ilişkilendirilen bir mangal) ve ardından yangının hızlı bir şekilde yayılmasına sebep olan olumsuz faktörler silsilesini sıralar: kuzey yönünden gelen sert rüzgar sağanakları; yaz mevsimi dolayısıyla ve Ermeni Anayasası'nın ilanının yıldönümü hasebiyle bölge sakinlerinin evlerinde bulunmayışı; bölgenin yoksul kısımlarındaki ahşap binaların yanıcılığı; yanan ahşap parçalarının kârgir binaların çatılarına dökülmesine neden olan dik eğimli arazi (bu durum Britanya Büyükelçisi Henry Elliot tarafından "alev yağmuru" olarak tanımlamıştır);[23] yetersiz yangın söndürme altyapısı; ve kritik bir modern etken olarak perakende dükkânlarında önemli miktarlarda stoklanan sulu gaz kutuları—ki yerel tanıklıkların doğruladığı üzere bunlar yüzünden "hava alev almıştır."[24]

Rose bu karmaşık faillikleri bir araya getirmek ve yangının büyük anlatısındaki boşlukları doldurmak amacıyla sahadan toplanan (bina kalıntıları veya arda kalan gaz kutuları gibi) somut kanıtlara odaklanırken saha gözlemlerini haberler, tanıklıklar ve fotografik kayıtlarla (panoramik ve daha önce Londra ofisine sunduğu yanmış kagir yapıların diğer görselleri) çapraz olarak kontrol eder. Esas çabası maddi kanıtları doğrudan "konuşturmak" ve adli estetiğin doğasına uygun bir şekilde çoğul tanı zincirlerini tutarlı ve ikna edici bir anlatı hâlinde bütünleştirmektir. Örneğin, Rose, Londra ofisinin tekil bina fotoğraflarına dayanarak öne sürdüğü, kârgir binaların "[y]angına direnme şansının ... çok az olduğu" varsayımına cevap verirken yangının başlangıcında insan müdahalesinin hiç olmadığına (zamanında yapılacak bir yangın söndürme çalışması söz konusu kâgir yapıların çoğunu kurtarabilirdi) dikkati çeker. Böylelikle tartışmanın odağını tekil fotografik kanıtlardan daha geniş bir alana çekerek, büyük örüntüleri, tekerrür eden anomalileri ve varyasyonları tanımlamaya yönelik daha geniş, çok nedenli bir anlatıya kaydırır.[25] Rose'un raporu, yangına dair tüm tanısal bağlantıları izi sürülebilir, ilişkilendirilebilir ve eş zamanlı olarak okunabilir kılmayı amaçlar, böylece Sun Fire tarafından sigortalanan ve modern olarak algılanan mahallelerin yangında nasıl tahrip olduğunu açıklamayı hedefler. Mümessil, Zwierlein'in "Sun Fire yangın güvenliği ölçütü"nün[26] çöküşü olarak nitelediği durumu izah etmek zorundadır.

İKİ "KÜL PANORAMA": YAPBOZUN PARÇALARINI BİR ARAYA GETİRMEK

Rose'un raporunda yer alan ilk panoramik fotoğraf, mümessilin soruşturma önceliklerini gösteren birkaç metinsel müdahale taşıyor: baskıda bazı binalar belirgin olarak işaretlenirken (Taksim'deki Katolik Ermeni Kilisesi veya Kalyoncu Kulluğu'ndaki Hagios Konstantinos Kilisesi'nin her ikisi de "kurtarılmış" olarak işaretlenmişti), el yazısıyla yazılmış bir not, söz konusu görüntünün "si[gor]talandırılan hattı gösterdiğini—alt kısımlarda ise hiçbirinin kabul edilemez olduğunu" duyuruyor. Rose raporunda "yangının aşağıya indiği yerlerde [...] evler ve binalar daha kalitesiz bir yapıya sahipti, bu da gönderdiğim son panoramada açıkça konumlandırılabilir" diye ekliyor.[27] Görünüşe göre panoramik janrın Rose'un betimleyici kurgusu içindeki ana işlevi, Beyoğlu'nu sigorta uzmanlarının gözünde mekânsal (ve zamansal) olarak ikiye bölen modernlik sınırını belirgin şekilde göstermekti: bu sınır çoğunlukla daha modern yangın güvenliği standartlarına sahip ve sigortalanabilir kâgir yapılardan oluşan üst (batılılaşmış) kısım ile geleneksel, yanıcı yapı stokundan oluşan, sigortalanamaz vaziyetteki düşük gelirli mahallelerin bulunduğu alt (doğudaki ve "doğulu") bölümü birbirinden ayırıyordu.

legibility, therefore, the optical, nonverbal logic of photography was to be tallied with the essentially linear, text- and number-based narrative order of the insurance report.[20] In more practical terms, the agents had to cross-reference photography's evidence to other forms of data gathered from field assessments, testimonies, press coverage, and maps.

In alliance with other diagnostic techniques, photography contributed to the representational, demonstrative process through which the case about the absent event was made in the insurance report. Photography, in other words, with its indexical registry of the impact of the fire, was involved in a critical representational operation that is defined today as "forensic aesthetics" within the emergent field of architectural forensics—an interdisciplinary area of research that investigates the built environment (buildings, urban spaces, landscapes, and objects) through techniques of spatial and media analysis, with an aim to make evidence-based interventions in legal and political processes.[21] The field of forensic architecture, with its roots in insurance-based surveys and disputes, provides useful conceptual and media-oriented models of analysis for exploring the operational logic of investigations involving new media (including photography) in the nineteenth century, such as the one conducted by Sun Fire in Pera. As an essential constituent of forensic architectural practice, forensic aesthetics denotes the representational techniques and technologies by which material traces of an event are made intelligible, evidence assemblies are linked, demonstrated, and interpreted, and truth claims are staged and narrated to the public (for Sun Fire agents, the administrative body) in the form of credible, persuasive accounts. In the case of the Pera Fire, therefore, photography, as a potent demonstrative agent, contributed to the complex discursive process through which a compelling case was made out of the interpretation of dispersed fire evidence.

In making and presenting his case, agent Henry Rose's greatest predicament was to make sense of an extremely complex event generated by what he calls an "extraordinary combination of circumstances." He faced the challenge of defining and linking a whole lineup of field causalities (based on the multiple agencies of humans, topography, weather conditions, materials, and technologies), and to explain how even the most solid stone buildings, "some of the broadest and finest" with iron shutters and doors, were devoured by the flames.[22] Rose had to account for the ruination of buildings belonging to more affluent families up the hill, close to the Grand Rue de Péra, which had earlier been deemed sufficiently modern and fire-resistant by Sun Fire, and demarcated as a "field for insurance." The agent starts his report, appropriately, by identifying the original cause of the fire (a brazier, associated with the lifestyle of the "poorer classes"), and then lists a coinciding array of negative factors contributing to its rapid expansion: a gale of northerly wind; the absence of inhabitants due to the season and to celebrations of the anniversary of the promulgation of the Armenian Constitution; the flammability of wooden buildings in the poorer sections of the district; steep downslopes that carried burning fragments of wood to the roofs of masonry buildings (defined as "burning rain" by British ambassador Henry Elliot);[23] insufficient firefighting infrastructure; and, as a critical modern intervention, canisters of liquid petroleum stocked in significant quantities in retail shops, because of which, local testimonies affirm, "the air was on fire."[24]

In order to bring these complex agencies together and fill in the lacunae in the greater narrative of the fire, Rose focuses on hard evidence gathered from the site (like building remains or surviving canisters of petroleum), while cross-checking his detailed field observations with news accounts, testimonies, and the photographic record (panoramic as well as other images of burned masonry buildings he presented earlier to the London office). His main effort is to make the material evidence speak, and to interweave multiple diagnostic threads into a textured, coherent, and convincing account, true to the nature of forensic aesthetics. Responding, for instance, to the London office's assumption, on the basis of individual building photographs, that masonry buildings had "little chance of ... resisting [the] conflagration," Rose draws attention to the total lack of human intervention at the outset of the fire (a timely firefighting effort could have saved most of the masonry structures in question), thereby shifting the focus away from individualized photographic evidence to a broader, multicausal narrative geared toward identifying patterns, recurring anomalies, and variations.[25] Rose's report is aimed at making all diagnostic connections traceable and simultaneously readable, ultimately in order to explain how the allegedly modern quarters insured by Sun Fire had been devastated by the fire—the agent had to account for what Zwierlein calls the failure of the company's "fire safety yardstick."[26]

THE TWO "BURNT PANORAMAS": PIECING TOGETHER THE PUZZLE

The first panoramic photograph embedded in the Rose report carries a few textual interventions that indicate the agent's investigative priorities: some individual buildings are labeled as landmarks on the print (the Catholic Armenian

Ahşap binaların yangın patolojisi, geleneksel mahallelerin kentsel ve maddi dokusunu sergileyen ikinci panoramada daha net bir şekilde ortaya konuyor; burada afet bölgesinin güney ve güneydoğusunda kalarak yangından zarar görmemiş olan ve dar sokaklar boyunca öbeklenmiş ahşap evlerden oluşan mahalleleri görüyoruz. Numaralandırılmış açıklamalar ve kapsamlı bir lejant içeren ikinci panorama, panoramik formun uzun tarihinin maddi bir kalıntısıdır. Erken modern basılı ciltlere eşlik eden gravürlü kent portrelerini ya da daha sonrasında popüler turist rehberlerine eklenen fotografik panoramaları anımsatır. Panoramanın metinsel ve sayısal göstergeleri, yangın soruşturmasının amaçları doğrultusunda fotoğraf içeriğini sigorta şirketinin metin temelli arşiv yönetimi sistemiyle tam olarak bütünleştirmeyi amaçlamaktadır. Kırk coğrafi işaretle imlenmiş panorama, yangının ilerleyişinin başlangıç ve bitiş noktalarını belirtirken, sokak isimlerini ve simge yapıları numaralandırıyor ve envanterliyor. Görüntünün yakından incelenmesi, enkaz ve kalıntılar boyunca önemli caddelerin izini sürmeyi, mahalleleri ve yapıları mekânsal bağlamında tespit etmeyi ve yapı tipolojilerini ayırt etmeyi sağlarken mimari ve topografik sınırları, farklılıkları ve geçişleri de belirgin kılıyor. Panoramanın arşivsel mantığı sayesinde fotoğraflardan elde edilen görsel bilgiler haritalarla, tanıklık kayıtlarıyla, bireysel tazminat talepleri ve detaylı hasar raporlarıyla eşleştirilebilir hale gelerek, sigorta mümessillerinin kurguladığı kapsamlı yangın anlatısına eklemleniyor.

Bu iki panoramik imaj, felaketin tüm izlerini taşıyan kent manzarasını ve onun mimari öğelerini belgesel kanıtlar olarak sergilemeyi amaçlıyor; burada Beyoğlu’nun aşağı mahalleleri edilgen bir arka plan olarak değil, dönüştürücü bir hadisenin kaydını tutan etkin bir fail olarak görüntüleniyor. Panoramik fotoğraflar maddenin yangına nasıl yanıt verdiğini teşhir ediyor ve hadisenin ortaya çıkışında insanların ve maddi çevrenin bileşik failliğini görselleştirmeyi kolaylaştırıyor. Rose’un ticari saiklerle şekillenmiş detaylı yangın okuması, karmaşık bir nedensellikler ağını hesaba katarak, felaket mahallini, panoramalarda net bir şekilde tasvir edildiği üzere, modern ve modern öncesi kısımlara ayıran sınır çizgisini merkeze alıyor. Hadisenin farklı aşamalarına müdahil olan karmaşık failleri bir arada değerlendiren nihai anlatısı sahadaki modernlik sınırının yangın tarafından nasıl ihlal edildiğini, aşıldığını ve geçersiz kılındığını gösteriyor. Adli estetik açısıdan başarılı bir örnek olarak Rose’un raporu, felaketin olay örgüsünü etkileyen kritik unsurlar olarak iki tür insan-odaklı failliği ön plana çıkarmaktadır: yangınla mücadele çabalarının eksikliği ve denetimsiz sulu gaz kullanımı. Rose, gözlemlediği benzersiz yıkım örüntüsünün, yangının tüm tahminlerin ötesinde bir hızla ve kaotik bir şekilde yayılmasının, esas olarak depolarda tutulan binlerce gaz kutusunun neden olduğu bir “yüksek fırın” etkisinden kaynaklandığını kendinden emin bir şekilde ifade etmiştir. Nihai kararında, olgusal kayıtlara atıfta bulunarak, gazın denetimsiz kullanımının neden olduğu zaafları güçlü şekilde vurgular:

> Sakızağaç Caddesi’nde olduğu gibi sağlam binaların bulunduğu sokakların tümünün neredeyse elektrik hızıyla, aynı anda alev alması ve birkaç dakika içinde yok olması, içlerinin tamamen küle dönmesi ve duvarların iç yüzeyinin kusursuz bir şekilde oksitlemesini başka hangi unsur açıklayabilir?[28]

Rose raporunu, ahşap inşaatın yasaklanması, gaz kullanımının kısıtlanması, harç üzerine oturtulmuş düz çatı kiremitlerinin kullanılması ve İstanbul’da temsil edilen sigorta şirketleri tarafından modern bir itfaiye teşkilatının kurulması da dahil olmak üzere geleceğe yönelik, “yeni yapılanmayı Avrupa’daki herhangi bir mahalle kadar güvenli” hâle getirecek bir dizi öneriyle sonlandırır.[29] Rose’un raporu (binaları büyük olasılıkla gaz patlamalarının kurbanı olan) Britanya Sefareti ile paylaşılmış ve nihai önerileri beş yabancı sigorta şirketinin Osmanlı Devleti’ne gönderdiği ortak bir layihaya dahil edilmiştir.[30] Raporun sonunda Rose, “feci yangının oldukça istisnai bir olay olduğu” ve gelecek yangın güvenliği düzenlemeleri göz önüne alındığında, “K[onstantinopol]is sigorta alanının operasyonlar için artık daha elverişli olduğu ve uygun tarzda devam ettirilebileceği” görüşünü yineler.[31]

BİTİRİRKEN. KARŞI-ADLİ BAKIŞLAR

Büyük Beyoğlu Yangını’nın iki panoramik fotoğrafı, birden fazla yokluğu çerçeveler: mevcut olmayan, anlatılamayan bir olay; neredeyse tamamen yok edilmiş bir kent peyzajı; ve büyük bir travmatik hadisenin artık var olmayan, hükümsüz kılınmış mağdurları. Sigorta endüstrisinin hizmetine sunulan tanısal araçlar olarak fotoğraf teknolojisi ve panoramik janr, felaketin korkunç şokunu nötrleştirerek yönünü değiştirmeyi, afet mahallini kurumsal tasvir protokolleriyle yeniden kodlamayı ve travmanın tüm izlerini hasar raporlarına özgü klinik formatta yeniden yapılandırmayı amaçlar. Fakat üretildikleri orijinal bağlama hükmeden adli mantık ve ticari saiklere rağmen, panoramik

Church in Taksim or the Church of Agios Konstantinos on Kalyoncu Kulluğu are both marked as “saved”), while a handwritten note announces that the image in question “shows the line in which ins[uran]ce was made—none being acceptable in the lower parts.” Rose adds in his report that “the lower the fire descended … the houses and buildings were of inferior construction which can be clearly placed on the last *panorama* I forwarded.”[27] It seems that the panoramic genre’s main role within Rose’s apparatus of description was to demarcate the frontier of modernity that spatially (and temporally) divided Pera into two parts in the eyes of the insurance experts: an upper (westernized) section, mostly made up of insurable masonry structures with more modern fire safety standards, and a lower (eastern) one, with uninsurable lower-income neighborhoods comprising traditional, flammable building stock.

The fire pathology of the wooden buildings is more clearly demonstrated in the second panorama, which exhibits the urban and material texture of traditional neighborhoods (almost entirely made up of wooden houses along narrow streets) unharmed by the fire, to the south and southeast of the disaster zone. Containing numbered annotations and a comprehensive legend, the second panorama is a material residue of the panoramic form in its long history; it is reminiscent of engraved city portraits accompanying early modern print volumes, or of photographic panoramas appended to later popular tourist guides. For the purposes of the fire investigation, the textual and numerical indicators of the panorama are meant to fully integrate the photographic content into the text-based archival management system of the insurance company. Annotated by forty geographic marks, the panorama inventories, tabulates, and enumerates street names and landmarks, while signifying the beginning and end points of the fire’s progression. A close observation of the image enables one to trace important streets through the debris and ruins, identify neighborhoods and buildings in their spatial context, and discern building typologies, while distinguishing architectural and topographic boundaries, variations, and transitions. Thanks to the panorama’s archival plotting, the visual information gathered from the image can be matched up with maps, descriptive records, tabulations of individual claims, and damage reports, as well as with the greater narrative of the fire provided by the insurance agents.

The two panoramic images are intended to expose architecture and the cityscape, bearing all marks of the disaster, as documentary indicators, the foothills of Pera actively registering a transformative event rather than merely acting as a passive background to it. The panoramic photographs evidence how matter responds to fire and help visualize the composite agency of humans and the material environment in the unfolding of the event. Taking into account a complex field of causalities, Rose’s fine-grained, financially motivated reading of the fire centers on the line of demarcation separating the modern and premodern sections of the disaster zone, as clearly delineated in the panoramas. His final narrative, synthesizing the complex agencies involved in the episodes of the event, demonstrates how the frontier of modernity had been violated and trespassed by the fire. Rose’s report, as an aesthetically streamlined forensic effort, brings to the fore two types of anthropogenic agency as the critical elements twisting the plot of the disaster: the lack of firefighting efforts and the use of petroleum. Rose stated, with confidence, that the unique pattern of destruction he observed, the rapid and chaotic spread of the fire beyond all estimations, was due mainly to a “blast furnace” effect caused by thousands of canisters of petroleum kept in the stores. His final verdict, invoking the factual record, strongly underlines the liability caused by the unregulated use of petroleum, since, he avers:

> what other element can account for the almost electric speed with which whole streets of solid buildings like those in Sakızağaç street were almost simultaneously on fire and destroyed in a few minutes the inside entirely reduced to ashes, and the inner surface of the walls perfectly calcined.[28]

Rose concludes his report with a set of future recommendations, including the prohibition of wooden construction, the restriction of the use of petroleum, and the use of flat roof tiles set on mortar, as well as the establishment of a modern fire brigade by the insurance companies represented in Istanbul, which would make the “new quarter as safe as any in Europe.”[29] Rose’s report was shared with the British Embassy (whose premises was most likely a victim of the petroleum blasts) and his final proposals were incorporated into a memorandum sent collectively by five foreign insurance companies to the Ottoman state.[30] At the end of the report, Rose reiterates his opinion that the “disastrous fire was quite an exceptional occurrence” and that, given the prospect of new fire safety regulations, “the field of insurance at C[onstantino]ple is now more favorable for operations and may be fairly continued.”[31]

imgeler hâlen dehşetin damgasını taşıyan bir felaket alanını işaret eder. Kurumsal, disipliner bakış açısını ne denli kayda değer bir şekilde yansıtırlarsa yansıtsınlar, bu fotoğrafların felaket koşullarında üretildiğine dair bir şüphe yoktur. Fotoğrafın optik zenginliği ile ürettiği kaçınılmaz bilgi fazlalığı sayesinde, fotoğrafçının ve sigorta mümessilinin profesyonel hakimiyetleriyle dayattıkları bakış açısının ötesine geçeriz. Fotoğraf her daim niyet edilenden fazlasını gösterdiğinden, panoramik bakış, acının kanıtlarına nüfuz etmemizi sağlar, yangının travmatik deneyimiyle yeniden ilişkilenmemize yardımcı olan alternatif, karşı-adli okumalar yapmamızı mümkün kılar.[32]

Yangın panoramaları, figür ve zemin arasındaki geleneksel ilişkinin tamamen ortadan kalktığı, bütünlüğü ihlal edilmiş, şekli tamamen bozulup okunmaz hale gelmiş bir afet alanını tasvir ediyor. İçi boşalmış pencere ve kapıların üzerindeki yoğun duman izleri, ayakta kalan duvarlarda sadece izi kalmış, tamamen yok olmuş binaların gölgeleri, dağılıp enkazı kalmış temel duvarları, kömürleşmiş ağaç gövdeleri ve küle dönmüş bahçeler; hepsi bir zamanlar canlı bir mahalle dokusunun yerini alan toprak ve molozla birleşip kaynaşmış şekilde panoramada yer alıyor. Panoramaların ön planında harap olmuş çok sayıda ocağın varlığı göze çarpar. Ev hayatının asal simgesi olan ocaklar, Beyoğlu'ndan Kasımpaşa ve Tatavla'ya uzanan alanda bir zamanların yoğun mahallelerinde var olan yaşamın tek kalıntısı olarak boşlukta, tek başlarına durur. Issızlaşmış coğrafyaya alabildiğine yayılmış bu ocakların görüntüsü, bölgede yaşamın devam ettiğine dair işaretlerle zaman zaman kesintiye uğrar: Yanmış, çıplaklaşmış alanlarda hayatta kalanlar için dağınık bir şekilde yerleştirilmiş derme çatma çadırlar gözümüze takılır; ya da küçük gruplar hâlinde, yıkıntıların yanında sabit bir şekilde fotoğraflanan, yalnız ve anlaşılması güç hareketleri içinde objektife yakalamış afetzedeler, hayatta kalanlar; alevleri farklı yönlere akıtıp Brunetti'nin deyimiyle "ateşten diller gibi"[33] mahalle içlerine uzanan, artık çoraklaşmış ana caddeleri kullanmaya devam eden mahalle sakinleri. Kuşkusuz ki sigorta mümessileri için bu kaotik, parçalanmış peyzajın panoramaları belgesel değer taşıyor ve adli yorumlama için olgusal bir zemin işlevi görüyordu. Ancak fotoğraflarda tasvir edilen yıkımın külleşmiş tiyatrosu, akıl ermez bir travma deneyimine aracılık ederken, aynı zamanda sigorta mümessilleri tarafından soğukkanlı bir profesyonellikle görmezden gelinen kişileri, mekânın sıradan sakinlerini örtülü şekilde işaret edip ister istemez içeriyor.

Çeviren: Can Gümüş İspir

Yazarlar bu makaleye yaptıkları değerli katkılardan ötürü Figen Orçun Kafescioğlu ve 1851 Studio'dan Kerim Suner'e teşekkür eder. K. Mehmet Kentel, Londra Metropolitan Arşivleri'nde (bundan sonra LMA olarak anılacaktır) yaptığı araştırmalara ve arşiv kopyalarına ulaşmasına destek veren Barakat Trust ve European Society for Environmental History'ye teşekkür eder.

1. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 196–197.
2. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 196.
3. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 201.
4. "L'Incendie de Péra," *La Turquie,* 8 Haziran 1870.
5. "The Fire," *Levant Herald*, 9 Haziran 1870.
6. Yangın sonrası kentsel dönüşüm çabalarına dair örneğin bkz. Zeynep Çelik, *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1993), 64–65, Merve Cemile Keyvanoğlu, "1870 Büyük Beyoğlu Yangını," *OTAM* 41 (Bahar 2017): 169–190, Öykü Bahar Balcı ve Mehmet Sinan Kolay, "19. Yüzyıl Başından Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar Olan Süreçte Beyoğlu ve Çevresinde Meydana Gelen Yangınların Galata Sarayı'nın Değişimine Etkileri," *Turkish Studies* 15, no. 1 (2020): 31–55, Rivka Geron Schild, "19. Yüzyılda Kentsel Dönüşümün Meşruiyeti Olarak Yangın," *Doğu Batı* 68 (2014): 127–144; İstanbul'un tarihindeki yangınlar için bkz., Ahmet Tekin, "Ottoman Istanbul in Flames: City Conflagrations Governance and Society in the Early Modern Period" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Sehir Üniversitesi, 2016); Gülru Necipoğlu, "Volatile Urban Landscapes between Mythical Space and Time," *A Companion to Early Modern Istanbul*, der. Çiğdem Kafescioğlu ve Shirine Hamadeh (Leiden: Brill, 2021), bilhassa 212–226; Nükhet Varlık "Death in Istanbul," *A Companion to Early Modern Istanbul*, bilhassa 431–440; Fatma Ürekli, "Osmanlı Döneminde İstanbul'da Meydana Gelen Âfetlere İlişkin Literatür," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 8, no. 16 (2010): 101–130; Mustafa Cezar, "Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Âfetler," *Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri* 1 (1963): 327–414.
7. Cornel Zwierlein, "The Burning of a Modern City?: Istanbul as Perceived by the Agents of the Sun Fire Office, 1865–1870," *Flammable Cities: Urban Conflagration and the Making of the Modern World*, der. Greg Bankoff, Uwe Lübken ve Jordan Sand (Madison: University of Wisconsin Press, 2012), 82–102; ve Zwierlein, *Prometheus Tamed: Fire, Security, and Modernities, 1400 to 1900* (Leiden: Brill, 2021), 396–406.
8. Beyoğlu örneği, sadece Avrupalı mahallelerin sigorta şirketleri kurumları tarafından sigortalanabilir kabul edildiği sömürge bağlamındaki diğer vakalarla uyumludur. Sun Fire Agency ilk etaptaki kültürel olarak koşullandırılmış abartılı tahminlerine rağmen, Beyoğlu'ndaki faaliyetlerine ihtiyatlı bir şekilde başlamış, savunmacı bir sigortalama stratejisi benimsemiş ve Hıristiyanlara ait sınırlı sayıda kâgir yapıyı sigortalamıştır. Bkz: Zwierlein, "The Burning of a Modern City?," 96–97.
9. Le Docteur Brunetti, *Souvenir du 5 Juin 1870, Épisode de la catastrophe de Péra* (Istanbul: Typographie et Lythographie Centrales, 1870).
10. Bu durum, Orta Avrupa'daki kent yangınlarını temsil eden, belirli yangın söndürme teknolojilerinin reklamı olarak kullanılan ve genellikle kent yönetimleri arasında elden ele dolaşan erken modern gravürlerle bağlantılı olarak düşünülebilir. Yangın görselleştirme tarihi için bakınız Zwierlein, *Prometheus Tamed*, 132–187; ve Marco Folin ve Monica Preti, der. *Wounded Cities: The Representation of Urban Disasters in European Art (14th–20th Centuries)* (Leiden: Brill, 2015).
11. Panoramik fotoğrafçılığa dair bkz. Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (Munich: Wilhelm Fink, 1970) ve Sandra Petrillo, "La photographie panoramique au XIXe siècle: le regard qui balaie l'espace," *Coré*, no. 2 (Mart 1997). Afet fotoğrafçılığı hızla gelişen, özellikle de travma ve insan hakları çalışmalarıyla olan angajmanı vesilesiyle genişleyen bir çalışma alanıdır. Örneğin: Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* (Cambridge: MIT Press, 2002); Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller

CODA—COUNTERFORENSIC GLIMPSES

The two panoramic images of the Great Pera Fire frame multiple absences: an absent, unspeakable event; an almost totally annihilated cityscape; and absent, voided sufferers of a major traumatic incident. As diagnostic tools in the service of the insurance industry, the technology of photography and the panoramic genre are intended to neutralize and redirect the formidable shock of the disaster, recodify the site of suffering through institutional protocols of description, and reconfigure traces of the trauma in the clinical format of a damage report. Yet, despite the commercial motivations and the forensic rationale involved in their original context of production, the panoramic vision still speaks of a site of disaster that bears the stamp of horror. No matter how markedly they project the institutional, disciplinary outlook, there is no question that these are photographs created under disaster circumstances. Photography's optical richness, its ineluctable surfeit of information, allows us to see beyond the perspective of professional mastery imposed by the photographer and the insurance agents. Since photography always shows more than what has originally been intended, the panoramic gaze lends itself to alternative, counterforensic readings that help us penetrate evidences of suffering and reengage with the traumatic experience of the fire.[32]

The panoramas portray a violated, thoroughly disfigured site, where the conventional relationship between figure and ground has been entirely obliterated. Traces of heavy smoke over defaced windows and doors, shadows of burnt buildings etched on surviving walls, hollowed and derelict foundation walls, charred tree trunks, and gardens turned to ash, all merge and blend with the dust and rubble that was once a lively meshwork of neighborhoods. The rampaged foreground of the panorama's frame is dominated by a multitude of hearths, primal tokens of the home standing alone as the only vestiges of domestic life in the once-dense neighborhoods stretching from Pera to Kasımpaşa and Tatavla. Their incessant expanse in the geography is occasionally interrupted by signs of continued life in the region: makeshift tents for survivors placed sporadically over the burnt areas, and the survivors themselves—who were either photographed in small groups, stationary next to ruins, or captured in their lonely elusive movements, while still using the main arteries of the region that wreaked havoc on the built environment by channeling the flames in multiple directions, "like tongues of fire," in the words of Brunetti.[33] For the insurance agents, the panoramas of the chaotic, mutilated landscape functioned as a documentary form and a ground for forensic interpretation. But the charred theater of ruin portrayed in the photographs also mediates an incomprehensible experience of trauma, and inevitably implies the common inhabitants of the place: the people who were dispassionately overlooked by the insurance agents.

The authors would like to thank Figen Orçun Kafescioğlu and Kerim Suner of 1851 Studio for their valuable contributions to this article. K. Mehmet Kentel would like to acknowledge the Barakat Trust and the European Society for Environmental History for their respective support for his research at the London Metropolitan Archives (hereafter LMA) and retrieving archival copies.

1. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 196–7. The original spellings found in the document are kept, but the modern place names are shown in parentheses.
2. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 196.
3. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 201.
4. "L'Incendie de Péra," *La Turquie*, June 8, 1870.
5. "The Fire," *Levant Herald*, June 9, 1870.
6. On efforts of post-fire urban regeneration after the Pera fire, see, for instance, Zeynep Çelik, *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1986), 64–65; Merve Cemile Keyvanoğlu, "1870 Büyük Beyoğlu Yangını," *OTAM* 41 (Spring 2017): 169–90; Öykü Bahar Balcı and Mehmet Sinan Kolay, "19. Yüzyıl Başından Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar Olan Süreçte Beyoğlu ve Çevresinde Meydana Gelen Yangınların Galata Sarayı'nın Değişimine Etkileri," *Turkish Studies* 15, no. 1 (2020): 31–55, Rivka Geron Schild, "19. Yüzyılda Kentsel Dönüşümün Meşruiyeti Olarak Yangın," *Doğu Batı* 68 (2014): 127–144; for the fires in Istanbul's history, see Ahmet Tekin, "Ottoman Istanbul in Flames: City Conflagrations, Governance and Society in the Early Modern Period" (MA Thesis, Istanbul Şehir Universitesi, 2016); Gülru Necipoğlu, "Volatile Urban Landscapes between Mythical Space and Time," in Çiğdem Kafescioğlu and Shirine Hamadeh, eds., *A Companion to Early Modern Istanbul* (Leiden: Brill, 2021), esp. 212–226; Nükhet Varlık, "Death in Istanbul," in Kafescioğlu and Hamadeh, *A Companion to Early Modern Istanbul*, esp. 431–440; Fatma Ürekli, "Osmanlı Döneminde İstanbul'da Meydana Gelen Âfetlere İlişkin Literatür," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 8, no. 16 (2010): 101–130; Mustafa Cezar, "Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Âfetler," *Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri* 1 (1963): 327–414.
7. Cornel Zwierlein, "The Burning of a Modern City?: Istanbul as Perceived by the Agents of the Sun Fire Office, 1865–1870," in Greg Bankoff, Uwe Lübken, and Jordan Sand, eds., *Flammable Cities: Urban Conflagration and the Making of the Modern World* (Madison: University of Wisconsin Press, 2012), 82–102; and Zwierlein, *Prometheus Tamed: Fire, Security, and Modernities, 1400 to 1900* (Leiden: Brill, 2021), 396–406.
8. The Pera case is consonant with other cases in the colonial context where only the European neighborhoods were deemed insurable by fire agencies. Despite its initial, culturally conditioned overestimations, though, the Sun Fire Agency initiated its operations in Pera with caution, adopting a defensive underwriting strategy and insuring a limited number of masonry, Christian-owned buildings. See Zwierlein, "The Burning of a Modern City?," 96–97.
9. Le Docteur Brunetti, *Souvenir du 5 Juin 1870, Épisode de la catastrophe de Péra* (Istanbul: Typographie et Lythographie Centrales, 1870).
10. This can be thought about in connection to the early modern engravings that represented city fires in central Europe, which were used as advertisements for specific firefighting technology and usually circulated among city governments. For a history of fire visualization, see Zwierlein, *Prometheus Tamed*, 132–187; and Marco Folin and Monica Preti, eds., *Wounded Cities: The Representation of Urban Disasters in European Art (14th–20th Centuries)* (Leiden: Brill, 2015).

ve Jay Prosser, der. *Picturing Atrocity: Photography in Crisis* (Londra: Reaktion Books, 2012); Heide Fehrenbach ve Davide Rodogno, der. *Humanitarian Photography: A History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015); Allen Feldman, *Archives of the Insensible: Of War, Photopolitics, and Dead Memory* (Chicago: Chicago University Press, 2015); ve Allen Meek, *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images* (New York: Routledge, 2010).
12. Fotoğraf öncesi dönemin panoramaları ve diğer görsel temaşaları için bkz. Stephan Oetterman, *The Panorama: History of a Mass Medium* (New York: Zone Books, 1997); ve Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* (Cambridge: MIT Press, 2013).
13. Panoramanın terminolojisine dair tarihsel ve editoryal meselelere dair bu kataloğun giriş yazısına bakabilirsiniz.
14. Baskının ensiz olması ilk panoramanın alt kısmının kesilmiş olabileceğini düşündürüyor.
15. Osmanlı arşiv kayıtlarına göre yollar yangından birkaç gün sonra açılmış ve enkaz Haziran ortası itibariyle kaldırılmıştır. Bkz. Keyvanoğlu, "1870 Büyük Beyoğlu Yangını."
16. Panoramik fotoğrafçılığın teknolojilerine dair şu içerikler incelenebilir: "Panoramic Photography" ve "Camera Design: Panoramic Cameras," *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Vol. 1, ed. John Hannavy (New York: Routledge, 2008), 1048–1050; 255–256.
17. İstanbul'un kentsel panoramalarına dair bkz. Esra Akcan, "Off the Frame: The Panoramic City Albums of Istanbul," *Photography's Orientalism*, der. Ali Behdad ve Luke Gartlan (Los Angeles: Getty Publications, 2013), 93–115.
18. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 170–171.
19. Erkki Huhtamo'nun bu katalogdaki makalesi.
20. Fotoğrafçılık ve kurumların arşiv yönetim sistemleri arasındaki ilişkiye dair bkz. Jane Birkin, *Archive, Photography and the Language of Administration* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021).
21. Eyal Weizman ve çalışma arkadaşları tarafından geliştirilen disiplinerarası bir akademik alan ve pratik olan adli mimarlığa dair bkz. Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability* (Londra: Zone Books, 2017); ve Forensic Architecture, der. *Forensis: The Architecture of Public Truth* (Berlin: Sternberg Press, 2014). Özellikle adli estetik için bkz: Thomas Keenan ve Eyal Weizman, *Mengele's Skull: The Advent of Forensic Aesthetics* (Berlin: Sternberg Press, 2012).
22. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 201.
23. *Papers Respecting the Destruction by Fire of the British Embassy-House at Constantinople* (Londra: Harrison & Sons, 1870): 5.
24. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 202.
25. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 164.
26. Cornel Zwierlein, "The Burning of a Modern City?," 83.
27. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 197.
28. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 204.
29. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 155.
30. BOA, ŞD. 2393/12 (6 Recep 1287 [2 Ekim 1870]).
31. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, s. 205.
32. Görsel arşivlerin karşı-adli okumasının bilhassa ilişkili bir örneği için bkz. Kalliopi Amygdalou, "Déjà Vu at the Archive: Photography, National Narratives, and the Multiple Histories of the Smyrna Fire," *International Journal of Islamic Architecture* 9, no. 2 (2020): 315–336. Tarihçinin karşı-adli dürtüsü görsel malzeme kullanımıyla sınırlı kalmayıp afet, travma ve şiddetli kentsel dönüşümün susturulmuş ya da madun deneyimlerini ortaya çıkarmak için arşivleri tersinden okumaya yönelik çeşitli girişimleri de kapsayacak şekilde genişletilebilir. Bkz. Nancy Y. Reynolds, *A City Consumed: Urban Commerce, the Cairo Fire, and the Politics of Decolonization in Egypt* (Stanford: Stanford University Press, 2012); Mike Davis, *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster* (New York: Henry Holt and Company, 1998); Debjani Bhattacharyya, *Empire and Ecology in the Bengal Delta: The Making of Calcutta* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018); Matthew Vitz, *A City on a Lake: Urban Political Ecology and the Growth of Mexico City* (Durham: Duke University Press, 2018).
33. Brunetti, *Souvenir du 5 Juin 1870*, 7–8.

11. On panoramic photography see: Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (Munich: Wilhelm Fink, 1970); and Sandra Petrillo, "La photographie panoramique au XIXe siècle: le regard qui balaie l'espace," *Coré*, no. 2 (March 1997). Disaster photography is a rapidly developing field of study, expanding particularly through its active engagement with studies on trauma and human rights. Some selected titles along these lines are: Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002); Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller, and Jay Prosser, eds., *Picturing Atrocity: Photography in Crisis* (London: Reaktion Books, 2012); Heide Fehrenbach and Davide Rodogno, eds., *Humanitarian Photography: A History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015); Allen Feldman, *Archives of the Insensible: Of War, Photopolitics, and Dead Memory* (Chicago: Chicago University Press, 2015); and Allen Meek, *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images* (New York: Routledge, 2010).
12. On panoramas and other visual spectacles of the pre-photographic era, see Stephan Oetterman, *The Panorama: History of a Mass Medium* (New York: Zone Books, 1997); and Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* (Cambridge, MA: MIT Press, 2013).
13. See the introduction to this volume for the historical and editorial matters regarding the terminology of panorama.
14. The narrowness of the print suggests that the bottom portion of the first panorama might have been cropped out.
15. According to Ottoman archival records, the roads were cleared a few days after the fire, and the rubble was removed by mid-June. See Keyvanoğlu, "1870 Büyük Beyoğlu Yangını."
16. On technologies of panoramic photography, see the entries "Panoramic Photography" and "Camera Design: Panoramic Cameras," in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Vol. 1, ed. John Hannavy (New York: Routledge, 2008), 1048–1050; 255–256.
17. On urban panoramas of Istanbul, see Esra Akcan, "Off the Frame: The Panoramic City Albums of Istanbul," in *Photography's Orientalism*, ed. Ali Behdad and Luke Gartlan (Los Angeles: Getty Publications, 2013), 93–115.
18. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 170–171.
19. See Huhtamo's chapter in the present volume.
20. On the relationship between photography and the archival management systems of institutions, see Jane Birkin, *Archive, Photography and the Language of Administration* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021).
21. On forensic architecture, a multidisciplinary academic field and practice developed by Eyal Weizman and his colleagues, see Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability* (London: Zone Books, 2017); and Forensic Architecture, ed., *Forensis: The Architecture of Public Truth* (Berlin: Sternberg Press, 2014). On forensic aesthetics in particular, see Thomas Keenan and Eyal Weizman, *Mengele's Skull: The Advent of Forensic Aesthetics* (Berlin: Sternberg Press, 2012).
22. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 201.
23. *Papers Respecting the Destruction by Fire of the British Embassy-House at Constantinople* (London: Harrison & Sons, 1870), 5.
24. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 202.
25. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 164.
26. Zwierlein, "The Burning of a Modern City?," 83.
27. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 197.
28. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 204.
29. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 155.
30. Presidential Ottoman Archives (BOA), ŞD. 2393/12 (6 Recep 1287 [October 2, 1870]).
31. LMA CLC B/192/MS 31522/26 Constantinople, 205.
32. For an especially relevant example of a counterforensic reading of visual archives, see Kalliopi Amygdalou, "Déjà Vu at the Archive: Photography, National Narratives, and the Multiple Histories of the Smyrna Fire," *International Journal of Islamic Architecture* 9, no. 2 (2020): 315–336. The counterforensic impulse of the historian is not limited to their use of visual materials and may be widened to include various attempts at reading the archives against the grain to unearth the silenced or subaltern experiences of disaster, trauma, and violent urban transformation. See Nancy Y. Reynolds, *A City Consumed: Urban Commerce, the Cairo Fire, and the Politics of Decolonization in Egypt* (Stanford: Stanford University Press, 2012); Mike Davis, *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster* (New York: Henry Holt and Company, 1998); Debjani Bhattacharyya, *Empire and Ecology in the Bengal Delta: The Making of Calcutta* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018); Matthew Vitz, *A City on a Lake: Urban Political Ecology and the Growth of Mexico City* (Durham: Duke University Press, 2018).
33. Brunetti, *Souvenir du 5 Juin 1870*, 7–8.