



ÇOCUKLAR VE KADINLAR: GEÇ OSMANLI
DÖNEMİNDE SİNEMA HAKKINDA BİR MÜTÂLAA

CHILDREN AND WOMEN: AN OBSERVATION ON
CINEMA DURING THE LATE OTTOMAN ERA

Özde ÇELİKTEMEL-THOMEN¹

ÖZ

Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mütâlaa, Osmanlı egemen sınıfının (bürokrat, eşraf ve aydınlar) çocuk ve kadın seyirciler hakkındaki sinema ve film gösterim mekânlarından kaynaklı söylem ve uygulamalarını anlama ve anlatma çabasıdır. Bu çalışmada, geç Osmanlı sinema tarihi kapsamlı bir biçimde ele alınmaz. Aksine birtakım önemli tarihsel vak'alara odaklanarak sinemada "ahlâka mugayir" addedilen filmlerdeki müstencenlik, şiddet, suç, anarşi gibi unsurların ve mekânlardaki seyirci profili ve diğer temâşânın yarattığı tartışmalar yansıtılmaktadır. Bu amaçla ilk olarak, çocuklar hakkındaki "milli değerler" ve "milli nesil" mefhumu üzerinden film içeriğinin ve gösterim mekânlarının eleştirisi aktarılmaktadır. İkinci olarak, sinemaya giden kadın seyirciler hakkındaki İslami hukuka, dini/ahlâki vecibelere dayanan ve değişen cinsiyet rolleriyle yeniden şekillenen söylem ve uygulamalar incelenmektedir. Refik Halid'in [Karay] *Sinema Derdi* (1918) adlı yazısı, Başbakanlık Cumhuriyet/Osmanlı Arşivi kayıtları, dönemin

¹ Doktora öğrencisi, the Centre of Intercultural Studies, University College London.

* Makale Geliş Tarihi: 19.01.2016
Makale Kabul Tarihi: 05.05.2016

basımından çeşitli makaleler, edebî eserler ve anılar çalışmanın diğer kaynaklarını oluşturmaktadır. Bu çalışmada, döneme nüfuz eden sinema kaynaklı söylem ve uygulamaların kâh korumacı ve dayatmacı kâh didaktik ve elitist bir boyutta olduğu önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Geç Osmanlı Dönemi, Sinema, Film İçeriği, Gösterim Mekânı, Kadın ve Çocuk Seyirciler.

ABSTRACT

Children and Women: An Observation on Cinema During the Late Ottoman Era is an attempt to understand and explain the discourses and practices of Ottoman dominant class (bureaucrats, elite, and intellectuals) over children and women spectators regarding cinema and film screening venues. This work does not encapsulate the total cinema history during the late Ottoman era. However, it focuses on a number of important archival documents that portray the concerns of "immorality" in films, such as obscenity, violence, and crime, as well as those that give information about the spectator profile and other entertainments at film screening venues. Firstly, the goal is to follow the concepts of "national values" and the "national generation" about children regarding the criticisms of film content and screening venues. Secondly, this work takes into account is women spectators in relation to Islamic law, religio-moral obligations and reshaping of gender roles at the time. Refik Halid [Karay]'s *Troubling Cinema* (1918), records collected from the Prime Ministry Republican/Ottoman Archive, as well as periodicals, literary works, and memoirs make up source material. This work suggests that the discourse and practices about children and women spectators are at times protectionist and patronizing, at times didactic and elitist.

Keywords: Late Ottoman Era, Cinema, Film Content, Screening Venues, Women and Children Spectators.

GİRİŞ

“[...] Ahlâki yanımızı günden güne zayıf düşüren sinemaların nasıl bir bataktan kanımıza karıştığını şimdi küçücük aklımla ben de biliyorum, çocuklarımızın hangi menba’dan zehirlenib, kadınlarımızın nereden esen rüzgârlarla sarsıldığını artık ben de öğrendim.

[...] Biz bir tarafta gücümüz yettiği kadar uğraşub fazilet, ahlâk, millet diye haykıralım, o koşub sesimizi bastırıyor; biz memleketde kadının yükselmesini gaye bilub elimizden geldiği kadar uğraşalım, o düşürmesini istiyor ve istediğini yapıyor. Halkın en büyük düşmanı: Sinema, sinema ahlâksızlığın hocası...

[...] Fena arkadaş, fena kitab diye yavrularımızı şundan, bundan men’ ediyoruz da sinemaya kendi elimizle götürüyoruz. Evde çocuklar anlar diye kuşlarla böceklerin yumurtlayub yavru yapması gibi zararsız keyfiyetleri işrâb ile, telmih ile, göz kaş işaretiyle geçiştiriyoruz da sonra onlara sinemada yarı çıplak kadınların yarı çıplak erkeklerle oynadığını gösteriyoruz...

[...] Vaktiyle sinemalar zevk verici, zarif, lâtif bir eğlenceydi, filmler iyi seçilmek şartıyla ne nâfi’ bir icattır. Vaktiyle kıymetli muharrirlerin meşhur eserlerini temsil ederler, bizi sevindirirlerdi. Şimdi hiç de öyle değil. Her memleketden atılmış, arta kalmış Frenk eskilerini baş tacı edub gönderiyorlar, çoluğumuza çocuğumuza seyrettiriyoruz. Garbın bu kirli iç çamaşırlarını âlemiz önünde her gün açub göstermek ayb oluyor.” (Refik Halid [Karay], 1918: 320, 322)

Mayıs 1918’de, Refik Halid [Karay] *Yeni Mecmua*’da *Sinema Derdi* başlıklı bir yazı kaleme almıştır. Bu yazıda Refik Halid, sinemaların bir "bataklığa" dönüştüğünü ve filmlerin "Garbın kirli iç çamaşırları" gibi kadınları ve çocukları kirlettiğini yazmaktadır (Refik Halid [Karay], 1918: 320, 322). Üstelik Refik Halid’e göre, kadınlar filmlerdeki aktristlere öykünmektedir. Çocukların hırsızlığı filmlerden öğrendiğini ve "sinemada yarı çıplak kadınların yarı çıplak erkeklerle oynadığını" seyrettiğini dile getiren Refik Halid bu durumdan kaygılanmaktadır. Cinselliğin türlü yollarla ve üstü kapalı olarak çocuklara anlatıldığı bir toplumda, Refik Halid sinema âleminin toplumsal örf ve âdetlerle uyuşmadığını savunmaktadır (Refik Halid [Karay], 1918: 320). Refik Halid bu fikrinde yalnız değildir. Osmanlı bürokratları, eşraf ve bazı aydınlar da sinemanın ahlâki yozlaşmaya yol açtığını düşünmektedir.

Bu çalışmada, Osmanlı egemen sınıfının (bürokrat, eşraf ve aydınlar) çocuk ve kadın seyirciler hakkındaki sinema ve film gösterim mekânlarından kaynaklı söylem ve uygulamalarını inceleyeceğim. Dönemsel olarak, sinemanın yerleşik sinema salonlarının açılmasıyla erişiminin arttığı ve kentlerde kadınların kamusal alandaki görünürlüğünün nispeten yoğunlaştığı II. Meşrutiyet (1908-1918) ve mütareke yıllarına (1918-1922) odaklanacağım. Bu doğrultuda, Osmanlı elitinin çocukların ve kadınların sinema âleminin karşısında "savunmasız" addedilmesinin gerekçelerini, film gösterim mekânlarının ve film içeriğinin sosyal, kültürel, ahlâki ve siyasal alanlardaki tartışmalarını aktarmaya çalışacağım. Egemen sınıf, film gösterim mekânlarındaki ortamı, seyirci profiline cinsiyet ve yaş bağlamlarındaki çeşitliliğini ve bazı filmlerin içeriğini bilhassa çocuk ve kadın seyirciler için "ahlâka mugayir" olarak görmekteydi. Osmanlı elitinin, birer tarihsel aktör olan çocuk ve kadın seyirciler hakkındaki söylemleri iki baskın kaynaktan beslenmektedir: Birincisi sosyal kontrolü sağlamak adına İslami kaynaklı hukuki ve dini/ahlâki yaptırımlardır. Bu vecibeler, geleneksel cinsiyet rolleriyle pekiştikçe kadın sinema seyircilerini hedef alan yeni bir çatışma alanı oluşmaktadır. Bu çatışma alanı, bazen film içeriğinden kaynaklı olmakla birlikte, çoğunlukla kamusal alanda görünürlüğü artan kadının sinemayla sosyalleşmesinin de sorgulanmaya başladığını göstermektedir. İkincisi ise dönemin savaş koşullarıyla değişen ve siyasal yapıyla örtüşen "millî değerleri"dir ki, bu ideoloji kadın ve çocuklar üzerinden "millî nesil" yaratma söylemiyle harmanlanmıştır.

Bu çalışmada oluşturmayı amaçladığım metodoloji historisizme (tarihselcilik) dayanmaktadır. Historisizm, geçmişin her bir anına kendi dinamiği içinde ve tarihsel aktörlerin deneyimleri ışığında, mutlak bir değerler sistemi dayatmadan anlama ve anlatma çabası olarak görülebilir. Sinemanın sosyo-kültürel ve siyasal etkileri hem devletin hem de toplumun karşılıklı dinamizmi içinde şekillenmiştir (Akarlı, 2001: 16, 18-19).² Bu noktada siyaseti ve idareyi "yüksek devlet" sınırlarından çıkartarak sinemanın direkt öznesi haline gelen seyircilerle bir arada ele almaktayım. Bu amaçla Başbakanlık Cumhuriyet/Osmanlı Arşivi kayıtlarını,

² Benzeri bir çalışma için Bkz. (Öztürk, 2013). Bu çalışmada Serdar Öztürk, Michael Mann ve James C. Scott'dan esinlenerek geç Osmanlı sinema tarihini "üstpolitika" ve "altpolitika" soyut kavramlarıyla ele almıştır. Başka bir deyişle, siyasal iktidarın çeşitli uygulamaları seyircilerden (toplumdan) dikotomik bir biçimde ayrılmıştır. Öztürk, çalışmasında devlet-toplum arasındaki dinamik ilişkiyi yer yer vurgulamasına rağmen bu iki varlık/boyut arasındaki ihtilâfa yoğunlaşmıştır. Tarihçi Engin Akarlı'nın, akademide "zihinsel palanga" (2001: 16, 18-19) olarak adlandırdığı ve devlet-toplum ihtilâfi üzerinden geliştirilen bu yaklaşım, maalesef tarihçinin ve okuyucunun geçmişle olan diyalogunun önüne geçmektedir. Dolayısıyla Öztürk'ün tercih ettiği kavramsal ayırım, aslen organik bir ilişki sarmalında olan devlet-toplum devingenliğini yâdsıma tehlikesi taşımaktadır.

dönemin basınından çeşitli makaleleri, edebî eserleri ve anıları birincil kaynak olarak kullanıyorum.

1. SİNEMANIN TEHLİKELERİ

"Sinemanın tehlikeleri" olarak görülen müstencenlik, mekânlardaki seyirci profili ve diğer "ahlâka mugayir" addedilen etkinlik türlerini incelerken egemen sınıfın kaygılarının sebeplerini, söylem ve uygulamalarını aktarmak faydalı olabilir. Peki, Refik Halid *Sinema Derdi*'nde yukarıdaki satırları yazmadan evvel Osmanlı temâşâ âlemi ne durumdadır? Geç ondokuzuncu ve erken yirminci yüzyıllarda erotizmin ve pornografinin tiyatro, fotoğraf, kartpostal ve benzeri görsel formlarda İstanbul'da "müşterisi" olduğu bilinmektedir (Eldem, 2015: 109-110). Geleneksel gölge tiyatrosu Karagöz'de, dönemin siyaset eleştirisi dışında, "açık saçıklık", "cinsiyetle ilgili şakalar ve cinaslar" bulunmakta, hatta "fallusun perdede gösterildiği" sahneler de yer almaktadır (Kudret, 1992: 40). Karagöz'de hamam, mesire yerleri, genelev gibi mekânlar konu edilerek cinselliğe değinilmektedir (Ze'evi, 2006: 147). Başka bir deyişle, "sokakta sınırlanan kadın-erkek ilişkileri perdede [Karagöz'le] ters yüz" olmaktadır (Mizrahi, 2009: 50). Dahası Ahmed Râsim ortaoyununda müstehcenliğin, sataşma ve saldırmaların, çirkin sözün, açık-saçıklığın ve lâubâlîliğin son derece yaygın olduğunu dile getirmektedir (Ahmed Râsim, 1969/1926: 96-97). Hatta erotizm edebiyatta da yansımalarını bulmuştur. Fatma Türe'nin ifade ettiği gibi 1908'den 1920'lere kadar popüler erotik hikâyeler, sansürlenmeden, cinsellikle ilgili tabuların yavaş yavaş yıkılmaya başladığı bir alan yaratmıştır (Türe, 2013: 176). Bilhassa temâşâ âlemindeki müstehcenliğin, sinemayla devam etmesi Osmanlı seyircileri için şaşırtıcı olmasa gerek.

Robert Kolej profesörü Clarence Richard Johnson'ın İstanbul hakkında derlediği rapor, sinemalardaki durumu tarif eden önemli kaynaklardan bir tanesidir. Bu raporda, İstanbul sinemalarında bayağı, ucuz ve "ahlâka mugayir" filmler gösterildiği yazılmıştır (Johnson, 1922: 264-265). Gösterime giren filmler Fransa, İtalya, Almanya ve ABD menşelidir. Raporda, "gayr-i ahlâki"³ sayılan bu filmlerin, ABD ve İngiltere'de dahi gösterimine izin verilmeyecek nitelikte oldukları, ancak Osmanlı hükümetinin bu tür filmleri değil de ekseriyetle siyasi ve askeri konulu filmleri sansürlediği iddia edilmektedir (Johnson, 1922: 264-265). Bu yıllarda bir yandan filmler hayatın hakikiliğini ve insanoğlunun hayâllerini erotizm ve

³ Raporda filmler için kullanılan tabir şudur: "immoral scenes."

pornografi⁴ yoluyla perdeye taşırken, diğer bir yandan ticari sinema işletmeleri "mavi suareler" ve "siyah geceler" düzenleyerek bu yapımlardan kâr etmeyi hedeflemekteydi (Erdoğan, 2015). Dönemin gazeteleri de, ticari sinemaların halkın filmlere olan ilgisini suistimâl ettiğini yazmaktadır. *Tanin* "Sinematografyada Ahlâksızlık" başlıklı haberinde, bu işletmeleri kınamakta ve "Müessir ve açık saçık manzaralar" isimli filmlerin Beyoğlu Odeon Tiyatrosu'nda ana programdan sonra gösterildiğini duyurmaktadır. *Tanin*'e göre zabitanın ve ailelerin acilen önlem alması gerekmektedir, keza bu flmleri seyredenler arasında çocuklar, gençler ve kadınlar da bulunmaktadır (Tanin, 1908: 4). Dahası, mütareke yıllarında erotizmin doruğa tırmandığı varyete şovlarına oldukça ilgi gösterildiği bilinmektedir. Zafer Toprak, Milli Sinema'da film gösteriminden evvel "ince bir ten fanilasıyla" sahneye çıkan Rus kızların şovlarının seyirciler tarafından tekrar tekrar seyredildiğini yazmıştır (Toprak, 1994: 22).



Resim 1. Binnaz ve Hamza öpüşürken (Binnaz, 1919, Ahmet Fehim), MSÜ Sinema-TV Merkezi Film Arşivi'nden.

⁴ Bu dönemde yurt dışından ithal edilen erotik ve pornografik filmlerin içeriğiyle ilgili net bir tarif bulunmamaktadır, fakat günümüz formatında olmadıkları aşikârdır. Bazı edebiyat eserlerinde kurgusal ayrıntıları bulmak mümkün. Örneğin, aşağıda Hüseyin Rahmi [Gürpınar]'ın *Çocuklara Yasak* (1908) adlı öyküsündeki kahramanların diyalogu perdeye yansıyanların tarifi olarak görülebilir. Bu tür filmlerin gösteriminin çoğu zaman gizli gerçekleştiği bilinmektedir. Batı menşeli, erotizm ve pornografi ihtivâ eden filmler en erken 1902'de Pathé-Frères'in kataloğundan takip edilebilir. Örneğin, *Erotik Bir Karakterden Manzaralar* (Scènes grivoses à caractère piquant, 1902) yahut *Parisli Bir Hanım Yatarken* (Le Coucher de la parisienne, 1904). Bu filmlerin cinsel ilişki anını göstermediği, fakat erkek seyircileri tahrik edici unsurlar barındırdığı söylenebilir Bkz. (Cherchi Usai, 2010: 525-526).

Erotizm, yerli film yapımında da yerini edinmiştir. İlk Osmanlı yapımlarından *Binnaz*'da (1919, Ahmet Fehim), İstanbul'daki ünü Balkanlar'a ulaşan güzel bir kadının tutkulu aşk hikâyesi -direkt çıplaklığa yer vermese de- öpüşme ve dans gibi erotik sahnelerle anlatılmaktadır (Resim 1). Yahut Fransız mürebbiye Angèle'in çalıştığı konaktaki birkaç Türk/Müslüman erkekle yaşadığı aşk maceraları, dönem filmlerindeki erotizmin sınırlarını gösteren çarpıcı bir örnektir (Mürebbiye, 1919, Ahmet Fehim). Buna rağmen devlet nezdinde, 1916 tarihli kanun tasarısının 36. ve 37. maddelerine ve birtakım münferit uygulamalara göre bazı filmler "gayr-i caiz" bulunmaktadır. Örneğin 37. maddeye göre, hükümet milli hayatı zedeleyen ve toplumsal asayiş bozan filmler ile edep ve iffete aykırı açık-saçık manzaraların gösterimini yasaklamayı planlamıştır (BOA.DH.EUM.VRK.28/13.1334/1916).⁵ Bu kanun tasarısı birkaç kez tahsis edilmesine rağmen yürürlüğe girmemiştir.⁶ Fakat 1922 tarihli Ceza Kanunu'nun 99. maddesi üçüncü zeyli, 1916 tarihli kanun tasarısının 36. ve 37. maddeleriyle benzerlik taşımaktadır (Sebilürreşad, 1923). Bu doğrultuda, 1922 tarihli kanun ile 1916 tarihli kanun tasarısı arasındaki benzerlik ve denetimdeki çeşitli uygulamalarda 1916'daki metnin referans alındığı söylenebilir. Ayrıca "gayr-i caiz" addedilen filmlerin gösterimine zabıta müdahale etmektedir (BOA.ZB.328/6.1324/1908; BOA.ZB. 395/39.1325/1909). Neticede, İttihad ve Terakki, "milli değerleri", "milli ahlâk" koruyan, toplumsal düzene zarar vermeyen filmleri teşvik etmektedir.

On dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren siyasal iktidar, cinselliğin alenen Karagöz ve tiyatro gibi performans sanatlarında; sinema, fotoğraf, kartpostal gibi görsel mecrâlarda kullanımını sınırlamaya çalışmıştır (Resim 2). Siyasi merciler temâşâ âlemindeki müstehcenliğe müdahale etmiş, toplumsal cinsiyet konularını ve cinselliği metinlere hapsedmeye çalışmıştır. Mahrem olan iktidarın gözünde ahlâki yaptırımlarla belirlenirken fuhuşun kamu sağlığını tehdit etmesi de çeşitli kontrol mekanizmalarına hizmet eden bir gerekçe haline gelmiştir (Ze'evi, 2006: 165).

⁵ *Tiyatro ve Sinema ve Buna Mümâsil Lû'biyât Mahallerinin Süret-i Küşâdı ve İdâreleri Hakkında Tanzîm Olunan Nizâmname Lâyhâsı* adlı kanun tasarısının 36. ve 37. maddeleri: "Madde 36: Hürmet-i mezhebiyeyi, muhil elvâhın Memâlik-i Osmâniyye'de tanınmış anâsırdan birini tezyîf veya tahkîr eden filmlerin irâesi memnû'dur.; Madde 37: Hayat-ı milliyeyi cerihâdâr edecek ve âsayişin ihlâlüne bâdî olabilecek filmler ile mugayir-i edeb ve iffet açık menâzırın irâesi memnû'dur." (BOA.DH.EUM.VRK. 28/13.1334/1916)

⁶ 1918'de birkaç kez tahsis edilen bu kanun tasarısının kapsamında bazı değişiklikler yapılarak Avusturya, Bulgaristan, Fransa ve İsveç'teki Konsolosluk yetkilileriyle iletişime geçilmiş ve bu ülkelerdeki sinema nizamnamesi örnekleri tedârik edilmeye çalışılmıştır. Bu girişimin ayrıntıları şu belgelerden takip edilebilir: BOA.DH.EUM.VRK.28/60.1336/1918.; BOA.DH.EUM.VRK.29/8.1336/1918.; BOA.DH.EUM.VRK. 29/7.1336/1918.; BOA.DH.EUM.VRK.29/3.1336/1918.; BOA.DH.EUM.VRK. 29/15.1337/1918.

Sinemada müstehcenlik "müşterisi" olduğu sürece tüm yasal yaptırımlara ve toplumsal muhalefete rağmen bir yolunu bulup devam etmiştir. Filmlerin mahremiyeti yıkarak kadın ve çocuk gibi "savunmasız" addedilen seyirciler için bir "tehlike"ye dönüşebileceği kaygısı geç Osmanlı dönemi arşiv belgelerinde, basın ve edebî eserlerden takip edilebilir. Peki "sinemanın tehlikelerinin" tartışıldığı bu dönemde, Osmanlı eliti çocuklar ve sinema konusunda nasıl bir söylem geliştirmiştir?



Resim 2. Kısa eteği ve dekoltesiyle Karagöz'deki "Soygun Çengi" karakteri (Sevin, 1968).

2. ÇOCUKLAR VE SİNEMA

Osmanlı'da çocuklukla ilgili çalışmaların sınırlı oluşu (Çınar, 2012: 211) sinema tarihi yazımıyla benzerlik göstermektedir. Erken dönem sinema ve çocuk ilişkisi az işlenen konulardandır.⁷ Bu noktada çocuk mefhumunu siyasi elitin genel politik gündemiyle birlikte ele almak yararlı olabilir. II. Meşrutiyet dönemindeki çocuk politikası "milli nesil" yaratma amaçlı olup İttihad ve Terakki'nin vatanperver bir ulus yaratma amacıyla örtüşmektedir (Uçan, 2012: 175). G. Gürkan Öztan'ın deyişiyle "Osmanlı toplumunun umudu ve istikbali olarak telâkki edilmeye başlanan

⁷ Bu alandaki bazı çalışmalar için Bkz. (Uludağ, 1943), (Malik, 1933), (Öztürk, 2004).

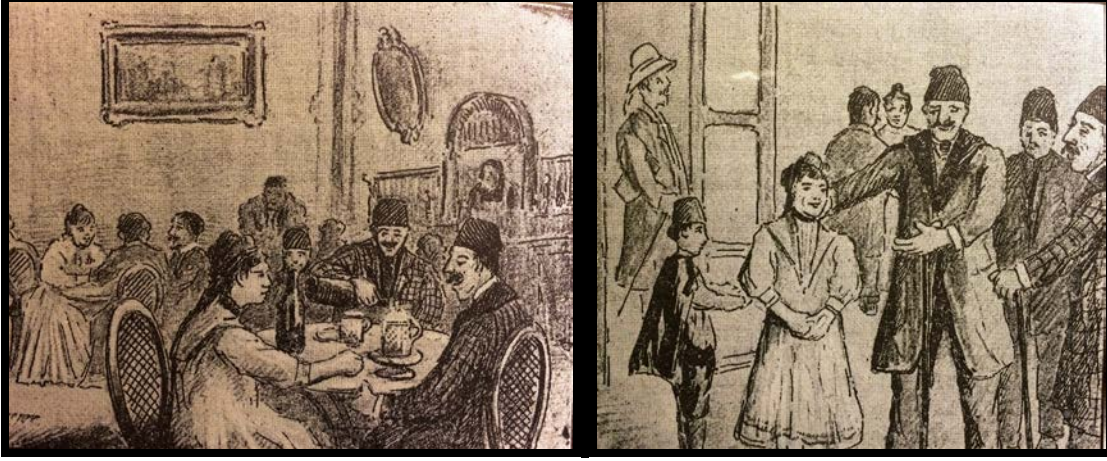
çocuk; müstakbel yurttaş, müteşebbis ve asker olarak, yalnızca ailesinin ve yakın çevresinin değil tüm toplumun -ve tabii ki devletin- bir unsuru olarak konumlandırılmış ve vazifelendirilmiştir" (2011: 45). Bu durum "milli pedagoji" söylemiyle okullardaki eğitimi ve öğretmenleri, ders ve çocuk kitaplarını ve basını etkilemektedir. Çocuk yayınlarındaki yaygın tema, ittifak ve Terakki'nin "milli değerler" ve "milli nesil" söylemiyle uyumaktadır. Çocuk dergilerinde sinema, modernizmin bir "teknoloji harikası" olarak sunulurken filmler "mili duyguları" şekillendirmek için bir propaganda aracına dönüştürülmüştür. Bu yıllarda çocuk dergileri gösterimde olan filmlerin haberlerini duyurmaktaydı. Örneğin, *Çocuk Duygusu*'nda savaş sahneleri içeren filmlerdeki Osmanlı askerlerinin görüntüleri, "milli nesil"i oluşturacak çocukların dimağında "eccad" duygusunun pekiştirilmeye çalışıldığını göstermektedir (Uçan, 2012: 178).

Sinemanın imparatorluğa ulaştığı Aralık 1896 tarihinden itibaren (Stamboul, 1896), Osmanlı seyircilerinin yaşa bağlı net bir hukuki ayrıma tâbi tutulmadığı söylenebilir. Refik Halid'in 6 yaş civarında, Ercüment Ekrem'in ise 8-9 yaşlarındayken ilk kez film seyrettiği, hatta Galatasaray Lisesi gibi bazı okullarda öğrenciler için filmler gösterildiği bilinmektedir (Karay, 1939a; Talu, 1943). 12-13 yaşındakilerin evlenebildiği Osmanlı coğrafyasında çocukluğu anlamak ve tanımlamak zordur. Ayrıca Anadolu, Balkanlar ve Arap Yarımadası'na uzanan bir imparatorlukta "tüm coğrafyaları kapsayan tek bir çocukluk anlayışı olmadığı gibi çocukluk özelinde lineer bir çocuk imajından söz etmek olanaksızdır" (Özta 2011: 3). Bu nedenle sinemaya gitme yaşının imparatorlukta coğrafyaya ve toplumsal cemaatlere göre farklılaşabileceği önerilebilir.

Sinema dışında çocuklar, bilhassa Ramazan aylarında, Karagöz, ortaoyunu ve meddah izleyerek eğlenmektedir. Bu eğlencelerin bir kısmı müstehcenlik içermesine rağmen çoğu kez sansürlenmeden sunulmaktadır (Araz, 2013: 138). Hatta bazen bir yetişkinle film seyretmeye giden çocuklar kendilerini sinema yerine meyhanede bulabiliyordu, aynen *Karagöz* dergisinde 1909'da tasvir edildiği gibi (Resim 3). Çizimde, bir yanda içki eşliğinde sohbet eden yetişkinler, diğer bir yanda ise sinema kapalı olduğu için babalarına eşlik etmek zorunda kalan iki çocuk bulunmaktadır. Altyazı ise şu şekildedir:

"Birader aksi olacak ya... Tiyatrolar da kapanmış. Biz de çocuklarla biraz sinematoğrafyaya gidecektik... Hazır gelmişken bir iki tane çekeyim, öyle döneyim dedim... Amca beyin elini öpsenize... –Nasıl olur yahu?.. Ya çocuklar ağızlarından bir şey kaçırırsa... –Canım

onlar çocuktur... Ne anlayacaklar? Aşağıdaki odada otursunlar. Haydi haydi..." (Halit Naci, 1989/1909).



Resim 3. Karagöz dergisi, çocukların yaygın bir biçimde yetişkinlerin gittiği mekânlara götürülmesini tasvir etmiştir (Halit Naci, 1989/1909).

II. Meşrutiyet döneminde sinema salonları dışında, çeşitli kafeşantarlarda ve gazinolarda varyeteler ve mini konserler eşliğinde müstehcen filmler gösterilmektedir. Basın dilinde bu şovlara "mavi suareler" ve "siyah geceler" denilmektedir (Erdoğan, 2015). Hüseyin Rahmi [Gürpınar]'ın *Çocuklara Yasak* (1908) adlı öyküsü bu atmosferi kısmen yansıtmaktadır. Öykü, filmlerdeki müstehcenliğin boyutlarını çarpıcı bir biçimde aktarırken aynı zamanda sinemalardaki erotizmin ve pornografinin ahlâki eleştirisini yapmakta ve bu filmlerin "müşterileri" hakkında ipuçları vermektedir (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], 1973/1908). Öyküde babasıyla birlikte Şehzadebaşı'nda film seyretmeye giden bir çocuğun tek başına eve dönmesiyle başlayan olaylar silsilesi sonucunda yetişkin erkeklerin filmde "çıplak bir kadını" seyrettikleri ortaya çıkmaktadır. Eve babası olmadan dönen çocuk, anne tarafından sorgulanınca mekânda "ayıp şeyler gösterildiği" öğrenilir. Hüseyin Rahmi, çocuk karakteri "savunmasız", "korunmaya muhtaç" ve yetişkinlerin müstehcen dünyasının dışında tutulmaya çalışılan bir karakter olarak konumlandırır. Anne figürü ise, edeb ve iffetin, terbiye ve ahlâkın bulunduğu bir tipolojiyle betimlenir. Öyküde iki yetişkin erkek karakter vardır. Bunlardan bir tanesi perdeye aksedenleri gördüğünü itiraf etmez. Sadece filmi seyreden bir uşağın anlattıklarını söyler: "İçeride pehlivan karılar varmış da, birbirinin imüğünü sıkıyorlarmış [...] girenin abdesti bozuluyormuş," demekle yetinir (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], 1973/1908: 29). İkinci erkek ise, eşini hüsrana uğratmayı göze alarak filmde seyrettiklerini anlatmıştır:

“–Perdede bir kadın soyundu. Banyoya girdi. Bir erkek de paravanın üstünden seyretti...Hanım bayılır gibi bir halde: –Siz de seyrettiniz mi? –Tabii

–(Kıpkırmızı bir yüzle) Tuvvv utanmaz!..” (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], 1973/1908: 32).

Çocuklara Yasak, çocukların sinemalardaki erotizm ve pornografiden uzak tutulması gerektiğini vurgulamaktadır. Aynı zamanda öykü, filmlerin içeriği "ahlâka mugayir" olmadığı sürece çocukların bir yetişkin eşliğinde film seyredebileceğini göstermektedir. Müstehcenliğin "müşterisi" olan erkekler ise "mahrem" olanı röntgenlerken aile içi bir krize neden olmuştur. Bu öyküyle Hüseyin Rahmi, çıplak bedenlerin filmlerle metalaşmasını sorunsallaştırmaz. Sadece müstehcenliğin sinemada seyredilmesinin "ayıp" ve utanılacak bir durum olduğunu kadın karakterler üzerinden anlatmayı tercih etmiştir. Çocukların "mahrem" olandan uzak tutulması ise adeta herkesin kabul ettiği bir norm olarak kabul edilmektedir.

16 Yaş Sınırı

Bazen perdeye aksedenler müstehcenlikten de "tehlikeli" bulunmaktadır. Çünkü çocuklar filmlerde, şiddet ve cinayet görüntülerini seyretmektedir. Örneğin, 1916'da İstanbul'da Valilik, Emniyet Müdürlüğü ve Dâhiliye Nezâreti arasındaki yazışmalara göre çocuklar çeşitli mekânlardaki film gösterimlerinde şiddet içerikli cinayet vak'alarını izlemektedir. Bu yıllarda çocukların sinemaya gitme yaşıyla ilgili husûsî bir kanun bulunmamaktadır. Bahsi geçen 1916'daki arşiv kaydına göre, Osmanlı bürokratları 16 yaşından küçük çocukların film seyretmemesini önermektedir (BOA.DH.EUM.VRK.28/22.1335/1916). Gerekçe ise sinemalarda gösterilen cinayet vak'aları ve bu mekânların müdavimlerinin "gayr-i ahlâki" addedilmesidir. Yetkililere göre, filmlerdeki görüntüler çocukları hüzne, psikolojik çöküntüye dolayısıyla atâlete ve ahlâksızlığa sevk etmektedir. Filmlerdeki suçluların taklîd edilmesi yoluyla, çocukların suç işlemeye teşvik edildiği savunulmaktadır. İstanbul Valiliği'nin Dâhiliye Nezâreti'ne yolladığı dilekçede, çocukların seyrettikleri cinayet vak'alarının ürkütücü tesîri altında oldukları yazılmıştır. Yetkililere göre çocuklar bu filmlere bir süre sonra alışmakta ve iyiyi kötüden ayıramamaktadırlar. Beyoğlu Mutasarrıflığı'ndan bildirilen raporda, çocukların "terbiyesine ve sâfi'iyet ve tebâyi'ini" ve sosyal hayatın geleceğini mühîm bir biçimde etkileyen sinemalara gitme yaşı hakkında yasal bir karar alınması gerektiği vurgulanmaktadır (BOA.DH.EUM.VRK.28/22.1335/1916).

Ayrıca filmlerin gösterildiği mekânlar, müdavimleri ve diğer etkinlikleri çocuklar için uygunsuz görülmektedir. Yazışmalarda eğlence yerlerinde bu tarz cinayet vak'alarını seyredenlerin "avam tabakasından olduğu, hatta ahlâksız bazı kadınların sahnelerde münâsebetsiz kısa elbiselerle ve dinsizce hal ve tavırlar gösterip kanto ve şarkılarda nefsi arzularla alâkalı şeyler söyleyerek terbiyye-i millîyye ve ahlâk-ı umûmîyyeyi bozdukları" ifade edilmektedir. Emniyet Müdürlüğü, bu gibi yerlere giden henüz terbiye çağındaki çocukların, bilhassa müslüman kızların (*nisvân-ı İslâmiyye*), bu temâşâyı seyretmesinin kötü bir tesîr yarattığını belirtmektedir (BOA.DH.EUM.VRK. 28/22.1335/1916). Emniyet Müdürlüğü, piyes ve sinema gibi benzeri gösterilerin denetlenmesi gerektiğini ve ancak çocukların ilmî ve fikri gelişimine katkıda bulunanların onaylanarak gösterilebileceğini belirtmiştir. Genel ahlâkın gidişatı ve gelecek nesillerin manevi bütünlüğünü ve dürüstlüğünü korumak amacıyla, Zâbitâ-i Ahlâkiyye Teşkilatı ile polisin birlikte çalışmaya devam edecekleri de eklenmiştir. Yetkililer, bu mekânlardaki genel durumun ve etkinliklerin, memleketin geleceğini ahlâki çöküntüye uğratmasından kaygılanmaktadır. (BOA.DH.EUM.VRK.28/22.1335/1916).

Korumacı zihniyetteki Osmanlı bürokratları, 16 yaş altındaki çocukların filmlerde müstehcenlik, şiddet ve cinayet gibi "tehlikeli" addettikleri unsurları seyretmesini yasaklamayı amaçlamıştır. Ayrıca etkinlik mekânlarındaki "ahlâka mugayir" uygulamaların önüne geçilmesi hedeflenmiştir. Valilik, Emniyet Müdürlüğü ve Dâhiliye Nezâreti gibi siyasi ve hukuki yetki sahibi kurumlar birtakım yasal adımlar atmıştır. Bu kurumlar filmlerin içeriği konusunda belirsizliğe yer vermemek için hukuki bir sınırlama getirmeye çalışmıştır.⁸ Hatırlanacak olursa, yürürlüğe girmeyen 1916 tarihli kanun tasarısının 36. ve 37. maddeleri bu amaca hizmet etmektedir (BOA.DH.EUM.VRK.28/13.1334/1916). Aynı şekilde sinemaya yönelik bireysel şikâyet ve taleplere cevap vermeye çalışan bu kurumlar, oldukça genel bir tabir kullanarak, "terbiyye-i millîyye" ve "ahlâk-ı umûmîyye"yi ön plana çıkarmış, "edeb ve iffete" aykırı olan açık-saçık görüntülerin ve filmlerin gösterimine müdahale etmiştir. Çocukların psikolojik gelişimini, eğitim ve öğretimini tamamlayıcı, terbiyevi filmlerin kullanımı ve gösterimi ise desteklenmiştir.

⁸ II. Meşrutiyet döneminde "16 yaş sınırı" gibi bir kanunun yürürlüğe girip girmediğine ilişkin şimdilik kesin bir bilgi yoktur. İstanbul'da Valilik ve Emniyet yetkililerinin, 16 yaş altındaki çocukların sinema ve benzeri mekânlara gitmelerine engel olma ihtimali kendi inisiyatifleri dâhilinde olabilirdi. Keza arşiv belgeleri böyle bir zihniyetin ve niyetin olduğunu satır aralarında hissettirmektedir.

Bunların ışığında *Sinema Derdi* adlı yazıya geri dönülürse, Refik Halid'in neden filmleri "Garbın kirli iç çamaşırları" olarak nitelendirdiği daha iyi anlaşılmaktadır. Görünen o ki Refik Halid yazısında, müstehcenliğin sinemalarda denetimsiz olarak ifşâ edilmesinden duyduğu sıkıntıyı dile getirmektedir. Aynı zamanda Refik Halid, geleneksel toplumsal düzenin, ahlâkın ve aile yaşamının sinema aracılığıyla değişmesinden kaygılanmaktadır. 1916'dan 1918'e kadar birkaç kez tahsîs edilen kanun tasarısı yürürlüğe girmiş olsaydı veya "ahlâka mugayir" addedilen filmler sıkı bir denetimden geçseydi, Refik Halid yine *Sinema Derdi*'ni kaleme alır mıydı bilinmez. Lakin savaş koşullarının olağanüstü şartları, bürokratik sıkıntılar, altyapısal eksiklikler, kurumsal görevlerin icrasındaki keyfiyet "sinemanın tehlikeleri"nin varoluşunda ve devamlılığında belirleyicidir. Keza Osmanlı egemen sınıfı, çocuklar dışında film seyreden kadınların da bu "ahlâki yozlaşmadan" etkilendiğini düşünmektedir. Aşağıdaki bölümde Osmanlı bürokrat, eşraf ve aydınlarının kadın ve sinema konusundaki söylem ve uygulamalarını aktarmaya çalışacağım.

3. KADINLAR VE SİNEMA

“[Ortaoyununda] [U]sak ile kadın arasındaki açık saçık konuşmaları, hâlleri ve hareketleri alkışlayanlar içinde [...] başörtülü genç kızlar da babaları, velileri ile koltuklarda, kanapelerde yahut anaları, teyzeleriyle birlikte kafes arkasında bu ahlâka aykırı bayağılıkları seyr ederek gülmekten kırılırlardı. Anlaşılmayan şeylere gülünmez!” (Ahmed Râsim, 1969/1926: 97-99).

Sinemanın imparatorluğa gelmesiyle hâlihazır temâşâ âleminin normları sinema alanında da devam etmiştir. Dolayısıyla geç Osmanlı sinema seyircisinin pek çok mekânda toplumsal cinsiyet rollerine bağlı bir ayrıma tâbi olduğu söylenebilir. Bilhassa kentlerde, aynen Batı tipi ya da geleneksel tiyatro performanslarının seyrinde olduğu gibi, etkinlik gün ve saatleri yahut oturma planları cinsiyet ayrımına göre gerçekleşmektedir. Ahmed Râsim'in II. Abdülhamid (1876-1909) ve II. Meşrutiyet (1909-1918) dönemleri hakkındaki, *Muhtelif Temâşâlarda Kadın* (1926) adlı çalışması bahsedilen ayrımı özetlemektedir. Ahmed Râsim, Müslüman kadınların Karagöz'den ortaoyununa Batı tipi tiyatrodan diğer performanslara kadar pek çok temâşâyı aile ortamında veya erkeklerle aynı salonda, hanımlara mahsûs bir oturma planına göre seyrettiklerini doğrulamaktadır (Ahmed Râsim, 1969/1926).

“[...] bizde kadınlık; senelerden beri, sıkı veya serbest, her ne ise, yaşayış düzeni adına kendisine hâs bir yön almak, bir direktif sâhibi olmak hususunda şaşkırtma verici birtakım te'sîrler karşısında kalmıştı.

Öyle ya... Karagöz perdesinde, Kukla'da, Orta Oyunu'nda, onun sahnedeki benzerinde aynı seviyede, Avrupai tiyatrolarda kötülük ve fazilet safhaları arasında; sokakta, çarşıda, pazarda türlü türlü bakışlar altında; evde ana, baba, koca baskısına; âdet ve geleneklere, dediğim gibi eskiden artakalmış bazı kırıntı ahlâk mecburiyetlerine bağlı, yaşayış düzeni hususunda hemen hemen [kadının] elinden bir şey gelmezken ne yapabildi?" (Ahmed Râsim, 1969/1926: 97-99).

Ahmed Râsim'e göre Osmanlı toplumunda Müslüman kadınların sosyal yaşamı hakkında bir tür "kargaşa" her daim mevcuttur (Ahmed Râsim, 1969/1926: 99). Keza kadınların temâşâyâ katılımı siyasetçiler ve halk arasında tartışmalara neden olmuştur. II. Abdülhamid döneminde bazen kadınların "kandil ve ramazan akşam ve gecelerinde dolaşmaları önlenmek istenmiş, bazen de Beyoğlu'nda Bazar ve Bonmarşe gibi dükkânlara gitmeleri yasaklanmıştır" (Ahmed Râsim, 1969/1926: 98). Ancak tüm bunlara rağmen, kadınlar "kapalı temsillerde her çeşit utanç verici durumları seyr etmekte hür ve serbest, açık yerlerde genel ahlâk kurallarına saygılı bulundurmak gibi bir zıtlık içinde bırakıyordu" (Ahmed Râsim, 1969/1926: 98). 1926'da Ahmed Râsim'in kadının muhtelif temâşâdaki yerini incelemesi gibi diğer aydınlar da kadın ve sinema konusunu mütâlaa etmektedir. Kâh liberal kâh muhafazakâr kesimler sinemanın tesîri hakkındaki kaygılarını dillendirmiş ve "Garb"ı yansıtan filmlerin toplumu kirlettiğini öne sürmüşlerdir.

Sinema âleminin toplumsal "ahlâki yozlaşmaya" neden olduğunu düşünenler kimlerdir? Halide Edib [Adıvar], *Bir Mukâyese* başlıklı yazısında "Şark ve Garb" kadınlarını karşılaştırarak toplumsal değişim hakkında ilginç bir mütâlaa kaleme almıştır (Halide Edib [Adıvar], 1922). Bu yazı dönem eserlerinde görülen yaygın "kavramsal karşıtlıklar"ın kullanımıyla örtüşmektedir (Berktaş, 1999: 268). Yazısında sinemayı sadece "zevk ve sefa" olarak konumlandıran Halide Edib, filmlerin iletişim veya enformasyon işlevini yadsımakta, hatta sinemayı eğitimin karşıtı olarak ele almaktadır. Halide Edib, "müstesna kadınlar" ve "cahil kadınlar" olmak üzere kadınlığı ikiye ayırmaktadır. İlginçtir ki "ciddi", "azimperver", "realist" ve "propagandist" olan "müstesna kadınlar", "Darü'l-Fünûnlara, cemiyetlere ve 'ilm ocaklarına" gitmektedir. İkinci gruptaki "cahil kadınlar" ise "bugün sinema, yarın tiyatro, öbür gün Beyoğlu, bugün zevceleriyle, yarın aşığıyla," derbeder bir yaşam sürdürmektedir (Halide Edib [Adıvar], 1922). Görünen o ki sinemaya giden "cahil kadınlar", "hedonist bir ahlâk anlayışına sahiptir" (Berktaş, 1999: 270). Halide Edib'e göre boş bir eğlence türü olan filmler, kadınları "manen ve ruhen" çökertmektedir.

Dahası Halide Edib "cahil kadınların", "Türk kadınlığını" kirlettiğini iddia etmektedir. "Cahil kadınların" evlilik veya eğitim yoluyla ıslah edilmesinin mümkün olduğunu savunan Halide Edib, hükümetin matbuatın yardımıyla "kadın mektepleri" açmasının zamanı geldiğini yazmıştır (Halide Edib [Adıvar], 1922). Bu söylem, Refik Halid'in kadınların "gelişimini sağlamak isteyen" anlayışıyla da örtüşmektedir. İki yazar da sinemayı, hedefledikleri kadın gelişiminin önündeki bir engel olarak görmektedir. Keza, Refik Halid "biz memleketde kadının yükselmesini gaye bilub elimizden geldiği kadar uğraşalım, o [sinema] düşürmesini istiyor ve istediğini yapıyor," şeklinde yazmıştır (Refik Halid [Karay], 1918: 320, 322). Neticede, Refik Halid'in eleştirdiği filmlerin "Garbın kirlî iç çamaşırları" olduğunu ifade etmesi ve "savunmasız" addettiği kadınlar hakkında endişelenmesi ve Halide Edib'in sinema müptelası kadınları "cahil kadınlar" kategorisine dâhil etmesi, kendi tarihsel gerçekliği olan kadın seyircileri "edilgen" bir statüye sokmaktadır. Refik Halid ve Halide Edib'in kadınların eğitimi bağlamındaki söylemleri didaktik ve elitist bir boyuttadır.⁹

Görüldüğü üzere, Müslüman kadınların sinemaya gitmesi toplumun bazı kesimleri tarafından, dini/ahlâki kaygılar ve toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle bazen olumlu karşılanmamıştır. Lakin Osmanlı kadınlarının yaş, din, etnisite ve eğitim gibi muhtelif özelliklerden dolayı farklılıklarını ve çeşitliliklerini unutmamak gerekli. Tüm kadın seyircileri Müslümanlara indirgemek yanlış çıkarımlara neden olabilir. Esasen erken sinema çalışmaları alanında kadın seyircilerin "hakiki ve muhayyel" kimlikleri (Shick, 2009: 20) yeterince çalışılmamıştır. Burada konunun tüm boyutlarını ele almak imkânsız olsa da, Osmanlı'da kadın ve sinema kapsamında tektip ve özcü bir bilgi birikiminin olduğunu belirtmek gerekir.

Geç Osmanlı döneminde, film gösterim mekânlarına ve sinemalara erişimi olan Osmanlı kadınları bilhassa üst ve orta sınıflara mensuptur. Özel hanelerde, bahçe veya panayırlarda kadın ve erkekler farklı oturma planlarına göre film seyrederken kamusal alandaki ticari işletmelerde çoğunlukla kadın ve çocuklar için özel seanslar düzenlenmektedir. Bazı sinemalarda gündüz gösterimleri kadınlar, akşamları da erkekler için ayrılmıştır (Alus, 2001: 65). Farklı tanıklıklara göre, kadınların sinema deneyimi hakkında değişen ve birbiriyle çelişen bilgiler de mevcuttur. Sermet Muhtar Alus, ilk kez İstanbul'da Askeri Müze'deki film gösteriminde kadın ve erkek seyircilerin birlikte film seyrettiğini belirtmiştir. Alus salondaki durumu "Kadınlar arkada, arada bir parmaklık, erkekler de öndeydi"

⁹ Bu durum, dönemin genel eğitim misyonunu yansıtmaktadır. Kadın ve eğitim konusunda Bkz. (Akşit 2013), (Arat, 1997).

şeklinde tarif etmiştir (Alus, 2001: 65). Reşad Ekrem Koçu'ya göre, İstanbul'da Alemdar Sineması'nda ilk defa "hem kadın hem de erkek müşteri" aynı seansta film seyretmiştir, ancak "salon, perdeden kapıya kadar ortasından bir tahta perde ile" bölünmüştür (Koçu, 1959: 606). Cemil Filmer ise, Müslüman kadınların erkeklerle birlikte film seyretmesinin ilk kez Cumhuriyet döneminde Ankara Sineması'nda gerçekleştiğini iddia etmektedir (Filmer, 1984: 126). Ancak Gönül Dönmez-Colin, Müslüman kadınların seyirci olmak için yıllarca beklediklerini ileri sürmektedir (Dönmez-Colin, 2006: xii). Sinema seyrinin uzun bir süre sadece erkeklere mahsûs olduğunu varsayan bu ifade, Müslüman kadın seyircilerin filmlere erişemediğini öne sürmektedir.

II. Meşrutiyet dönemindeki eşitlikçi ve özgürleştirici söylem ve savaş yıllarındaki toplumsal rollerin değişimi kadınlar için yeni istihdam alanlarının açılmasını sağlamıştır. Balkan Savaşları (1912-1913) ve Birinci Dünya Savaşı'yla (1914-1918) başlayan bu süreçte, Osmanlı kadınları kamusal alanda görünürlük kazanmaya başlamıştır. Örneğin, Harbiye Nazırı Enver Paşa ve eşi Naciye Sultan'ın teşvikiyle 1916'da kurulan Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyesi kadınların istihdamında etkili olan kurumlardan bir tanesidir. Böylece, Osmanlı kadınları berberlik, fabrika işçiliği yapmış ve hatta amele taburlarına bağlı Kadın İşçi Taburları'nda görevlendirilmiştir (Karakışla, 1999: 17-18). Savaş boyunca kadınlar toplumda aktif rol aldıkça toplumsal cinsiyet rollerinde "radikal kırılmalar görülmüştür" (Kırkpınar 1999: 14). Dahası, özgürlükçü hareket bağlamında kadınların toplumsal kalıpların dışına çıkmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Başka bir deyişle, bazı kadınlar dini aidiyetlere ve toplumsal cinsiyet rollerine bağlı engelleri aşmak amacıyla çözüm arayışındadır.

Tiyatro ve sinemalarda, Müslüman kadınların varolan cinsiyetçi ayrımı yıkmak için bazı ilginç yollara başvurduğu iddia edilmektedir. Örneğin, Metin And tiyatrolardaki haremlik selamlık uygulamasından bahsederken Müslüman kadınların erkek ya da Hıristiyan kadın kılığına girerek 1909'da İzmir Sporting Kulüp'e gittiğini yazmıştır (And, 1970: 209). Osmanlı toplumunda Müslümanlarla kıyaslandığında Hıristiyan kadınların sosyal yaşamdaki görünürlüğünün ve kamusal alandaki özgürlüklerin nispeten daha eşitlikçi olduğu varsayılabilir. Keza sosyal ve sınıfsal ayrımlar, kent-taşra farklılıkları ve kamusal alana yönelik politikalar bu varsayımın aksini ispatlayabilir.¹⁰ Ancak Hıristiyan gelenek, İslamiyet'teki gibi kadının biyolojik yapısı ve cinsiyet rolleri nedeniyle toplumsal alanda eşitsizliğe

¹⁰ Örneğin, geç Osmanlı döneminde ve günümüzde kadınların gece sokağa çıkması ve kamusal alanda karşılaştıkları zorluklarla ilgili Bkz. (İleri, 2016).

dayanan kurumsal bir hukuki yapı dayatmamaktadır (Toprak, 1990: 41).¹¹ Dolayısıyla sosyal yaşamda Müslüman kadınlar için din ve ahlâk temelli baskıcı söylemin kadınları sınırladığı kabul edilirse, Metin And'ın 1909'daki anekdotu tarihsel bağlamla uyumaktadır.

Dini kategoriler dışında, Osmanlı kadınının sosyal yaşamını etkileyen faktörlerden bir diğeri ise sınıfsal kimliktir. Elit Osmanlı kadınının, çeşitli mekânlardaki film gösterimlerine katılımı basından ve anılardan takip edilmektedir (Osmanoğlu, 1960; Arcan, 1919; Ali Seydi Bey, 1970).¹² Örneğin, 1919'da Malûlîn-i Guzât Sinema Film Fabrikası *Mürebbiye*'nin (1919, Ahmet Fehim) galasını, İstanbul'da küçük bir salonda, 50-60 kişilik husûsî bir davetle gerçekleştirmişti. Misafirler arasında kurumun müdürü Fuad Bey [Uzkınay], *Mürebbiye* romanının yazarı Hüseyin Rahmi Bey [Gürpınar], devlet erkânından bürokratlar, çeşitli cemiyetlerin temsilcileri, "başlıca yevmi gazetelerin muharrirleri ve sâir husûsî davetlilerle *birkaç hanım*" yer almaktadır (Arcan, 1919: 1). Dolayısıyla yukarıda bahsettiğim, Müslüman kadınların erkeklerle aynı mekânda film seyretmek için Cumhuriyet'i beklemiş olması iddiası (Filmer, 1984: 126) tarihsel gerçekliğin çarpıtılması ihtimalini doğurmaktadır. Toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel hayatta etkili olmaya başlayan Müslüman elit kadın, sınırlı da olsa, asrın yeni icadı sinemayla tanışmıştır.

Kadınlar için sinemaya gitmek kamusal alanda görünürlük, maddî imkânlar, eğitim ve sosyal yaşam gibi faktörlerle ilintilidir. Bu nedenle Osmanlı toplumunda daha çok elit kadınların filmlere erişebildiği iddia edilebilir. Dolayısıyla geç Osmanlı'da sinemaya gitmek kadınlar için sınıfsal eşitsizliğin de hüküm sürdüğü bir alan yaratmıştır. Lakin bu yıllardaki film gösterim mekânlarındaki çeşitlilik görece orta-alt sınıftan kadınların da film seyrettiğini düşündürmektedir.¹³ Sinema

¹¹ Bu noktada, Binnaz Toprak'a dayanan açıklamamda yazarın referans verdiği Şer'i Hukuk ve Kur'an-ı Kerim'deki Nisa Suresi'ni kastediyorum Bkz. (Toprak, 1990).

¹² Sinema salonlarındaki genel ortam ve bilet fiyatları dönemin yeni icadı sinemayla ilk tanışanların Osmanlı elitlerinin olduğunu doğrular niteliktedir. Sinemanın bir kitle eğlencesi haline gelmesi ve yaygınlaşması geç 1930'lara rastlamaktadır. Örneğin Ali Seydi Bey'e göre Sultan Mehmed Reşad "[Y]üzlerce kadının harem bahçesinde toplayarak sinema seyrettirmişti" Bkz. (Ali Seydi Bey, 1970: 59).

¹³ Bu noktada sınıfsal ayırım mekâna bağlı çıkarımlar üzerinden yapılmaktadır. Sinemalar dışında sezonluk bahçe ve benzeri açık mekânlardaki ücretsiz gösterimlerde sınıfsal ayırım kırılabilir. Donanma Cemiyeti ve benzeri derneklerin eğitim amaçlı ücretsiz gösterimler düzenlediği bilinmektedir. Ayrıca Mustafa Gökmen savaş dönemindeki bilet fiyatlarının 3 ile 7 kuruş arasında olduğunu ve oturma planlarına göre bilet fiyatının değiştiğini ifade eder (Gökmen, 1992: 21-24). Mayıs 1921'de farklı oturma kapasitesine ve sınıflandırmaya göre İstanbul'da yaklaşık 32 yerleşik ve 12 sezonluk toplam 44 sinema salonu (birinci, ikinci ve üçüncü sınıf sinemalar) olduğu kaydedilmiştir (Johnson, 1922: 264).

salonlarındaki biletlendirme sistemi, koltuk ve yer özelliklerine göre fiyatlandırmada ayarlama yapıldığını göstermektedir (Johnson, 1922: 264-265). Fakat savaş dönemindeki yoksulluk ve yokluklar, üst ve orta sınıftan kadınların sinemaya gidebileceğini ortaya koymaktadır. Neticede sınıfsal engellere, dini yaptırımlara ve cinsiyetçi ayrıma rağmen, Osmanlı kadınları çeşitli mekânlarda film seyretmiş ve hatta erken dönem filmlerinin protagonisti (Binnaz, 1919, Ahmet Fehim) olmuştur. Erkek egemen Osmanlı bürokrasinin sinema seyir kültürünü yasal boyutta etkilediği doğrudur. Yalnız siyasal ve hukuki bağlamda kadınların sinemaya gitmesi iktidar tarafından direkt yasaklanmamıştır. Acaba muhafazakâr kesimler Müslüman kadınların sinemaya gitmesine müdahale etmiş midir? Aşağıdaki arşiv kaydı, muhafazakâr kesimlerin ve yerel/merkezi kurumların kadın ve sinema konusundaki söylem ve uygulamalarını deşifre etmektedir.

Hanımlara Mahsus Sinematograf

Başkent İstanbul'a taşradan yollanan bazı talep ve şikâyetler, Müslüman kadınların sinemaya gitmesinin yasaklanması gerektiğini düşünen muhafazakâr kesimlerin olduğunu işaret etmektedir. Gerekçe ise sinemaya gitmenin İslamiyet'e, Şer'i kanun, örf ve âdetlere aykırılığıdır. Örneğin, 1912'de İzmir'de bir grup Müslüman, Vali'ye yolladıkları dilekçede sinemaya gitmenin yasaklanmasını talep etmiştir (Makal 1993: 33). Yerel *Ahenk* gazetesindeki habere göre, dilekçeyi yaklaşık 600'den fazla İzmirli imzalamıştır (Makal 1993: 33). Bu talebin bir yasağa dönüşüp dönüşmediği bilinmese de Beyrut'taki başka bir vak'a muhafazakâr kesimlerin bilhassa kadınların sinemaya gitmesine müdahale ettiğini yansıtmaktadır.

1913'te liman kenti Beyrut'taki ulemâ ve eşraf İstanbul'daki Dâhiliye Nezâreti'yle, telgraf aracılığıyla, iletişime geçmiştir. Muhtemelen hayatlarında hiç film seyretmemiş olan bahsi geçen elit grup, Beyrut Valisi Edhem Bey'den şikâyetçidir. Şikâyetçi taraf, Müslüman kadınların film gösterimine katılmalarını istememektedir. Gösterimin yasaklanması için Valiliğe müracaat eden ulemâ ve eşraf askerler tarafından durdurulmuşlardır. Başkente yollanan şikâyette, "İslamiyet'e ve Şer'i kanunlara aykırı olan rezil, kepaze, bayağı olan meyhane ve kerhaneleri anımsatan sinematograf tiyatrolarından" bahsedilmektedir. Dahası Hz. Ömer'in Müslüman kadınların camiye gitmelerini yasakladığını, dolayısıyla kadınların sinematografhaneye gitmelerinin kanuna aykırı olduğu iddia edilmektedir (BOA.DH.ID.65/27.1331/1913). Ayrıca bizzat Vali'nin "iffetli Müslüman kadınlara" sinematograf seyrettirdiği bildirilmektedir. Şikâyetçiler, Vali'yi ikna edemeyince, İstanbul'daki Dâhiliye Nezâreti'nden Müslüman kadınların bu mekâna gitmesinin yasaklanmasını talep etmişlerdir. Beyrutlu elit,

talep ve kaygılarını Sünni İslamiyet'in hukuki boyutuna ve sosyal alandaki dini/ahlâki yaptırımlara dayanarak (Toprak, 1990: 40-41) dile getirmişlerdir. Bu söylem, Osmanlı Beyrut'undaki Müslüman kadınların sosyal alandaki özgürlüklerini sınırlayıcı niteliktedir. Ulemâ ve eşraf, ahlâki gerekçelerle ve İslamiyet'in kurumsal yanlarını vurgulayarak sinematografhanelerin "iffetli Müslüman kadınlar" için "gayr-ı meşru" olduğunu savunmuştur (BOA.DH.ID.65/27.1331/1913). Bu dayatmacı söylem, sinemaya giden kadınların "iffetsizlikle" yargılandıklarını düşündürmektedir.

Muhafazakâr bir sosyal baskı grubunun tahakkümü altındaki Vali Edhem Bey, merkeze yolladığı telgrafta durumu açıklığa kavuşturmuştur: "[...] Beyrut'ta mevcûd sinematograf tiyatrosunda hademesi dahi kadınlardan olmak üzere ilk def'a olarak hanımlara mahsûs sinematograf temâşası i'tâsından 'ibâret olup [...]yapılan şikâyet ve itiraz haklı değildir" (BOA.DH.ID.65/27.1331/1913). Dâhiliye Nezâreti'nin Beyrut Valiliğine yolladığı cevap ise kadınların film seyretmesinde bir sakınca olmadığı yönündedir. Lakin Nezâret, Beyrutlu ulemâ ve eşrafın, bu durumu tasvip etmediğini ve olayların büyümemesi için şikâyetçi tarafın gönlünün hoş tutulması gerektiğini belirtmiştir (BOA.DH.ID.65/27.1328/1913). Başka bir ifadeyle, merkez Vali Edhem Bey'i "hanımlara mahsûs sinematograf" düzenlememesi için uyarmıştır.¹⁴

Devlet kurumları dışında yarı-resmî dernekler de kadınların film seyretmesinde bir mâni görmemektedir. Örneğin, Donanma Cemiyeti 1916 senesinin Ramazan ayında sadece Müslüman kadınlar için bir üniversitenin konferans salonunda birtakım "faydalı sunumlar" eşliğinde film göstermeyi istemiştir. Bu konuda Maarif-i Umûmiyye Nezâreti'nden yardım talep etmiştir (BOA.MF.MKT.1216.71.1334/1916). Donanma Cemiyeti başvurusunda "sinemaların bazı okulları zorla yönlendirdiğini ve bunun uygun olmadığını, aksine kendi cemiyetleri yararına ve bilhassa Müslüman kadınlar için" böyle bir girişimde bulunmak istediklerini belirtmektedir. Buna karşılık Maarif Nezâreti'nden gelen cevap hiçbir gerekçe göstermeksizin "Muhadderât-ı İslâmiye'ye (*Müslüman kadınlara*) verilecek sinema ve kongre için Darü'l-Fünûn konferans salonunun küşâdı (açılması) mümkün olamayacaktır," şeklindedir

¹⁴ Ali Özuyar, bu konuda farklı bir veri sunmaktadır; "[...] Vali'nin tüm bu baskılara rağmen geri adım atmaması üzerine Nezaret, devreye Şeyhülislam Mehmet Cemalettin Efendiyi sokar. 21 Ocak'ta Dahiliye Nezareti, Vali Edhem Beye 'Kadınlara sinematograf seyrettirilmemesi Şeyhülislam Cemalettin Efendinin temennisi' olarak bildirilir" (Özuyar, 2004: 26).

(BOA.MF.MKT.1216.71.1334/1916).¹⁵ Kadın ve sinema konusunda eldeki bazı arşiv kayıtları olumsuz bir tablo çizse de, bilhassa II. Meşrutiyet yıllarında kadınlar için okul, dernek ve bahçe gibi muhtelif mekânlarda özel film gösterimlerinin sayısının arttığı pek çok yayından takip edilebilir.¹⁶

Beyrut'ta muhafazakâr ve liberal kesimlerin sinema hakkında ihtilâflı bir görüşe sahip olduğu yukarıdaki vak'adan anlaşılmaktadır. Merkezden uzak bir şehirde, Beyrut'ta, en yetkili kurum olan Valilik kadınlara özel bir film gösterimi düzenlemiştir. Beyrut'taki muhafazakâr elit ise "sinematografhaneye" kadınların gitmesinin İslamiyet'e, örf ve âdetlere uygun olmadığını düşünmektedir. Burada önemli olan merkezi hükümetin cevabıdır: Kadınların sinematograf seyretmesinde bir mâni yoktur. Buna rağmen Dâhiliye Nezâreti'nin, şikâyetçi tarafı memnun etmek için gösterimlerin durdurulmasına karar vermesi oldukça ilginçtir. Merkez, bilhassa halk arasında aksi tesîre (*infiâlâta*) neden olmamak için hoşgörülü ve anlayışlı olmayı tercih etmiştir (BOA.DH.ID.65/27.1331/1913). Tüm bu şikâyetlerin müsebbibi olan kadın ve sinema konusunda herhangi bir resmî talimatname verilmemiş, sadece bu vak'ayı bastırmak için halkın şikâyetinin sonlandırılması amaçlanmıştır. Aynı şekilde Serdar Öztürk merkezi hükümetin "rakkas gibi sallanan denge siyasetiyle her iki tarafın da gönlünü almaya çalıştığını" belirtmektedir (Öztürk, 2010: 322). Bu durumda münferit bazı talep ve şikâyetler doğrultusunda devletin nabza göre şerbet verdiğini söylemek abartılı olmayacaktır. Kaldı ki bu vak'ada direkt filmlerin içeriğine yönelik herhangi bir bilgi verilmemiştir. Topyekün bir mekân olarak "sinematografhaneye" gitmek Şer'i hukuktan, dini ve ahlâki vecibelerden dolayı muhafazakâr kesimlerce kabul edilmemiştir.

Sinema ve Kadın Temsilleri

Dönem aydınları sinemada, hayâl ve hakikat arasındaki ince sınırın görünmez sayılıp seyircilerin sinema âlemini kendi yaşamlarında aradıklarına kanaat getirmiş gibidir (Çeliktemel-Thomen, 2015-2016). Refik Halid'e göre sinema kâh "ahlâksızlığın hocası" kâh "medeniyetin simgesi" olmuştur. Geçmişte sinemanın "faydalı" (nâfi') bir icat olduğunu düşünen Refik Halid'in filmler hakkında çelişkili

¹⁵ Bu noktada nezâretin olumsuz kararı lojistik kaynaklı olabilir, şimdilik bu veriye göre daha fazla yorum yapmak imkânsızdır.

¹⁶ Bu gösterimlere erkek seyircilerin kabul edilip edilmediği yahut sadece Müslüman kadınlara yönelik olup olmadığı net değildir Bkz. (Çapa, 2001: 25).

fikirleri vardır.¹⁷ 1918'deki Refik Halid'in, savaşın karmaşasından, filmlerin müstehcenliğinden ve sinemaların denetimsizliğinden kaygılandığı iddia edilebilir. Hatırlanacak olursa, *Sinema Derdi* adlı yazısında, Refik Halid "ahlâka mugayir" bulduğu filmlerden bahsetmektedir (Resim 4). Peki, bu filmler hangileriydi? Sadece "mavi suareler" veya "siyah geceler" adıyla anılan erotizm ve pornografi barındıran filmlerin kastedilmediği aşikâr. Refik Halid'e göre konulu filmler de "ahlâksızlığın hocası"dır. Nedense bu filmlerden ötürü artık her erkek evinde İtalyan aktris Pina Menichelli'yi aramaktadır (Resim 5). Refik Halid, Pina Menichelli'nin tesiriyle erkeklerin kadında "şeytanî bir cazibe, hafifmeşrebani bir eda, kıvrıla kıvrıla gezinme, süzüle süzüle konuşma, bayıla bayıla sarılma" aradıklarını iddia etmektedir (Refik Halid [Karay], 1918: 322).

“[...] *Sinema müşterileri hayatın alâyişsiz, vak'asız süzülüüb gitmesini beğenmiyorlar, macera merakı kalplerini kemiriyor. Perdedeki hikâyelere benzemeyen hakiki hayatın sade güzelliği onlara az geliyor, tat vermiyor. Zevcede şeytani bir cazibe, hafifmeşrebani bir eda olmazsa, kadın kıvrıla kıvrıla gezinmeği, süzüle süzüle konuşmayı, bayıla bayıla sarılmayı beceremiyorsa erkek memnun olamıyor, karısında "Pina Menichelli"lik bulamazsa evine ısınamıyor. Yana yıkıla eriyub gidecek ateşli bir kalb, kadının en ufak arzusunu yerine getirmek için ölüme kadar varan taşkın bir fedâkârlık zevcede yoksa zevce meyûs oluyor. İstiyor ki kocası yalnız onun sevgisiyle uğraşsın, ömrünü dizlerinin yanında geçirsin, şahane bağçelerde kol kola gezintiler, otomobillerde yan yana seyranlar, havuz, göl kenarlarında*

¹⁷ Bu durum sinemanın tarihsel gelişimiyle de ilgilidir. Bilhassa kurmaca alanındaki farklı film türleri sinemanın ilk yıllarındaki sessiz dönemden çok daha kapsamlı, farklı konuları içerdikçe Refik Halid'in sinema hakkındaki fikirleri zamanla değişmiştir. İlk kez altı yaşlarında "canlı fotoğraf" ile İstanbul'da karşılaşan Refik Halid, aynen otomobil, telgraf ve telefon gibi yüzyılın yeni icadı olan sinemanın doğuşunu yıllar sonra yazdığı başka bir yazısında kutlamıştır (Karay, 1939a: 83-85). Bu yazıda Refik Halid, çocukken Lumière Kardeşlerin trenin istasyona girişini ve tahtakurusuyla savaşan bir adamın komik hallerini perdede şaşkınlık ve kahkahalar içinde seyrettiğini yazmıştır (Karay, 1939a: 83-85). Hatta *Sinema Derdi*'nden sonra bile, Refik Halid müteakip eserlerinde sinemayı bazen pozitivist ve eğitici, bazen de eğlendirici bir mefhum olarak ele almıştır. Örneğin, 1921'de gelecekte medeniyet simgesi olarak kurguladığı Ankara'yı, *Hülya Bu Ya...* adlı öyküsünde anlatan Refik Halid, sinemayı bir enformasyon aracı olarak sunmuştur. Dev ekranlarda dünya ahvalini "halkına saati saatine" bildiren sinema, bu sefer bir makine olarak teknolojinin en gelişmiş halidir (Karay, 1939b: 29). Yine *Kadıköy'ünü Takdir* adlı öyküsünde, Kadıköy sokaklarındaki "sinema ilâncılarının havaya neş'e ve şetaret serpen, memlekete bayram ve bir panayır keyfi veren şen, şakrak" halini ve eğlence hayatını tarif etmiş, Kadıköy halkının "ömrünü tiyatro ile sinema ile" zevkli ve keyifli geçirdiğini yazmıştır (Karay, 1939b: 105, 108). Refik Halid'teki "kültürel muhafazakârlığın" varolan savaş koşullarıyla açığa çıkması, sinema için kullandığı "Garbın kirlî iç çamaşırları" tabirinde gözlemlenebilir. İmparatorluğun yaşadığı siyasal felaketlerin kaynağını Batı ile özdeşleştiren yazar, aynı zamanda ahlâki boyutta yaşanan değişimin kaynağı olarak gördüğü "Frenk eskilerini", başka bir deyişle sinemayı, suçlamaktadır. Refik Halid'in toplu eserleri ve düşünsel gelişimi için Bkz. (Ünal, 2013).

*baş başa muşakalar yapa yapa hayat zevk, keyf, refah içinde uzayub
gitsin [...]” (Refik Halid [Karay], 1918: 320, 322).*



Resim 4. Refik Halid'in Yeni Mecmua'daki Sinema Derdi adlı yazısı, 1918.

Aynı şekilde Sermet Muhtar Alus'a göre Pina Menichelli bu dönemlerde seyirciler arasında oldukça popülerdir (Alus, 2001: 63-64). Hatta Alus, sinema müptelası genç kızlardaki şuh pozları, derin dekolterileri ve mahmur bakışları "Pina'vârî" olarak adlandırmıştır (Alus, 2001: 63-64). Menichelli, Refik Halid tarafından olumsuz bir örnek olarak görülse de meşhur oyuncu dönemin edebiyat eserlerine de konu olmuştur. Örneğin Fahri Celâl Göktulga, *Pina Menikelli* (1921) adlı öyküsünde gözlerini süze süze konuşan, âşık olunacak Şehper Ziya adlı bir kadın karakter yaratmıştır. Mizahi bir üslupla kaleme alınan Şehper, dış görünüşü, hali ve tavrıyla Menichelli'ye benzetilmektedir. Öykünün erkek karakterlerinden Refik Bey, Şehper'i tekrar görme hayâliyle "sinemaların o güzel tesadüflerini" beklemiş ve Menichelli'ye benzeyen bu kadını arzulamıştır (Göktulga, 1973: 84). Göktulga, adeta öyküsünde dönemin popüler "kadın star"ının İstanbul'daki yansımalarını tasvir etmiştir (Göktulga, 1973: 82-84). Bu yıllarda sinema dergileri de Pina Menichelli'yle ilgili haberleri okuyucularıyla paylaşmaktadır. Örneğin *Sinema Yıldızı*, 1920'lerde hatırı sayılı bir hayran kitlesine sahip olan yıldızın İstanbul'a geleceği haberini hayranlarına iletmektedir (Sinema Yıldızı, 1924: 11). Görünen o ki sinema müptelaları dışında, edebiyatçılar ve basın da Menichelli gibi erotik bir yıldızı takip etmekteydi. Tüm bunlara rağmen önemli bir soru halen cevaplanmayı

beklemektedir: Acaba bir "arzu nesnesi"ne dönüştürülen Menichelli'ye duyulan hayranlık ve imtina, tüm çelişkileriyle toplumsallaşan bir hâletiruhiyenin yansıması mıdır?



Resim 5. İtalyan aktris Pina Menichelli (1890-1984), Filavio Beninati Arşivi'nden.

4. SONUÇ

Takvimler 1923 senesini gösterdiğinde *Süs* dergisi, "Elhamra Sinemalarında Paris'in Son Modası" başlığıyla kadın okuyucularını sinemaya davet etmektedir (Süs, 1923). Bu yıllarda sinema, değişen modayı takip eden Cumhuriyet kadınları için adeta canlı bir modeldir. Filmlerin çocuklar üzerindeki tesirleri ise tüm hızıyla devam etmektedir. Çocuklar artistliği bazen "Türk filmleri yapmak" bazense filmlerde "öpüşmek" için cezbedici bulmaktadır (Malik, 1933: 32). Mebus Fuat Bey gibi siyasetçiler ise, aynen Osmanlı ecdadı gibi, çocukların sinemaya gitme yaşıyla ilgili TBMM'ye öneriler sunmuştur (BCA.030.10.146.44.1.1935).

Geç Osmanlı dönemindeki, egemen sınıfın sinemayla ilgili şikâyet ve taleplerinin çocuk ve kadınlar üzerinden incelendiği bu çalışma, bazı ortak kaygıların varlığını göstermiştir. Her kaygı çıkış nedenine bağlı bir söylem ve uygulama yaratmıştır. Bu döneme nüfuz eden sinema kaynaklı söylem ve uygulamalar kâh korumacı ve dayatmacı kâh didaktik ve elitist bir boyuttadır. Batı Avrupa ve Kuzey Amerika menşeli filmlerdeki (Johnson, 1922: 264-265), çıplaklık, suç, şiddet gibi temalar ve kadın-erkek ilişki modelleri "Garb"ın tektipleştirilen bir temsili olarak görülmüş ve sinema "ahlâksızlıkla" suçlanmıştır. Siyasi merciler, "milli değerleri" ve "milli nesilleri" tehdit edebilecek filmlerden ve gösterim

mekânlarından rahatsız olmuştur. Aydınlar, toplumsal yapıda farklı yaşam biçimlerini teşvik eden filmlerden, Batıcılık ideolojisinden kaygılanarak var olan tartışmalara dâhil olmuştur. Muhafazakâr elit, İslamiyet'in, örf ve âdetlerin, geleneksel cinsiyet rollerinin sinemayla zedelenmesi olasılığından kaygılanmıştır. Film gösterim mekânları ise, bazen ahlâki bazen de gösterim mekânının demografik ve sosyal yapısı nedeniyle "tehlikeli" görülmüştür.

II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçişin yaşandığı ve savaş atmosferinin yarattığı vatanperverlik, gerilim, çaresizlik, düşmanlık ve korumacı zihniyet toplumsal kaygıları artırırken sinema bu koşullardan doğrudan etkilenmiştir. Neticede, geç Osmanlı döneminde sinemayla ilgili sosyal gerginlik, rahatsızlık ve kaygının kaynağı çoklu ve değişkendir. Bilhassa erken Cumhuriyet yıllarında, "millî değerler", "Batıcılık" ve "laiklik" gibi ideolojiler ışığında değişen toplumsal, kültürel ve siyasal ortamda, çocukların ve kadınların sinema deneyimleri dönüşmeye devam etmiştir.

KAYNAKÇA

Akarlı, Engin Deniz (2001), "Stately Narratives on Turkey's Ottoman Past", *Narratives of Ottoman History: Views from Different Lands*, The 115th Annual Meeting of the American Historical Association, Boston, January 4-7: 1-21.

Akşit, Elif Ekin (2013), "Girl's Institutes and the Rearrangement of the Public and the Private Spheres", Duygu Köksal ve Anastasia Falierou (Der.), *A Social History of Late Ottoman Women: New Perspectives* (Leiden: Brill): 133-149.

Ali Seydi Bey (1970), "Teşrifat ve Teşkilatımız", Tercüman.

And, Metin (1970), *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarih* (İstanbul: Gerçek Yayınevi).

Arat, Zehra F. (1997) "Educating the Daughters of the Republic", Zehra F. Arat (Der.), *Deconstructing Images of "The Turkish Woman"* (New York: Palgrave): 157-180.

Araz, Yahya (2013), *Osmanlı Toplumunda Çocuk Olmak 16. Yüzyıldan 19. Yüzyıllar Başlarına* (İstanbul: Kitap Yayınevi).

Arcan, İ. Galip (1919), "Mürebbiye Filmi", *Temâşâ*, 17.

BCA.030.10.146.44.1.1935 [Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi].

Berktaş, Fatmagül (1999) "Yeni Kimlik Arayışı, Eski Cinsel Düalizm: Peyami Safa'nın Romanlarında Toplumsal Cinsiyet" Bilanço 1923-1998, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları).

BOA.DH.EUM.VRK.29/15.1337/1918.

BOA.DH.EUM.VRK.28/13.1334/1916.

BOA.DH.EUM.VRK.28/22.1335/1916.

BOA.DH.EUM.VRK.28/60.1336/1918 [Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dâhiliye Nezâreti, Emniyet-i Umûmiye Müdüriyeti Evrak Odası Belgeleri].

BOA.DH.EUM.VRK.29/3.1336/1918.

BOA.DH.EUM.VRK.29/7.1336/1918.

BOA.DH.EUM.VRK.29/8.1336/1918.

BOA.DH.ID.65/27.1331/1913 [Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dâhiliye Nezâreti, idarî Kısım Belgeleri].

BOA.MF.MKT.1216.71.1334/1916 [Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Maarif Nezâreti Mektubi Kalemî].

BOA.ZB.328/6.1324/1908 [Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Zaptiye Nezâreti].

BOA.ZB.395/39.1325/1909.

Cherchi Usai, Paolo (2010), "Pornography", Richard Abel (Der.), Encyclopedia of Early Cinema (New York: Routledge): 525-526.

Çapa, Mesut (2001), "Milli Mücadeleden Cumhuriyet'e Trabzon'da Tiyatro ve Sinema", Toplumsal Tarih, 94: 22-28.

Çeliktemel-Thomen, Özde (2015-2016), "Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", Doğu Batı, 75: 155-179.

Çınar, Zafer (2012), "Osmanlı Çocuk Tarihine Dair Genel ve Açıklamalı Bibliyografya", Haşim Şahin ve Nurdan Şafak (Der.), Osmanlı Dünyasında Çocuk Olmak (İstanbul: Dem Yayınları): 209-243.

Dönmez-Colin, Gönül (2006), Kadın, İslam ve Sinema (İstanbul: Agora) (Çev. Deniz Koç).

Eldem, Edhem (2015), "Görüntülerin Gücü – Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914", Çelik, Zeynep ve Edhem Eldem (Der.), Camera Ottomana Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914 (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları):106-153.

Erdoğan, Nezih (2015), "Basın Dilinde 'Canlı Fotoğraf ve Hakikilik'", Türk Sineması Arşivleri: <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/32/basinin-dilinde-%E2%80%9Ccanli-fotograf%E2%80%9D-ve-%E2%80%9Chakikilik%E2%80%9D>, Yayın tarihi 15 Nisan 2015 (15.12.2015).

Filmer, Cemil (1984), Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl, (İstanbul).

Gökmen, Mustafa (1991), Eski İstanbul Sinemaları (İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları).

Gökmen, Mustafa (1997), Yıldız Tiyatrosunda Sinema (İstanbul).

Göktulga, Fahri Celâl (1973), Bütün Hikâyeler (İstanbul: Cem Yayınevi).

Gündem Öktem, Meltem (2009), "Türk Sinema Tarihinin Erken Dönemini Aydınlatma Çabalarına Bir Katkı: Edebiyatçılarımızın Sinema Hatıraları", Cevla Academy Sosyal Bilimler Dergisi, 7, 2: 65-81.

Halide Edib [Adivar], (1922), "Bir Mukayese", Yarı, 28.

Hilmi A. Malik (1933), Türkiye'de Sinema ve Tesirleri (Ankara: Hakimiyet-i Milliye Matbaası).

Hüseyin Rahmi [Gürpınar], (1973/1908), "Çocuklara Yasak" Eti Senin Kemiği Benim (İstanbul: Atlas Kitabevi).

İleri, Nurçin (2016), "Kent, Gece ve Kadınlar", Saha, 3, Nisan: 57-62.

Johnson Clarence Richard (1922), *Constantinople To-Day or The Pathfinder Survey of Constantinople A Study in Oriental Social Life* (New York: The Macmillan Company).

Karakışla, Yavuz Selim (1999), "Enver Paşa'nın Kurduğu Kadın Birinci İşçi Taburu: Osmanlı Ordusunda Kadın Askerler", *Toplumsal Tarih*, 66: 15-24.

Karay, Refik Halid (1939a/1921), "Sinema" Deli (İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi).

Karay, Refik Halid (1939b/1921), "Hülya Bu Ya..." "Kadıköy'ünü Takdir" Ago Paşa'nın Hatıratı (İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi).

Kırkpınar, Leyla (1998) "Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın" *Bilanço* 98, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları).

Koçu, Reşad Ekrem (1959), "Alemdar Sineması", *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 2, (İstanbul: Nurgök Matbaası): 606.

Kudret, Cevdet (1992), *Karagöz*, Cilt 1, (İstanbul: Bilgi Yayınevi).

Makal, Oğuz (1993), "Tarih içinde İzmir'de Sinema Yaşantısı", *Sinema Yazıları*, 93, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Basımevi Yayınları): 31-35.

Mizrahi, Daryo (2009), "Osmanlı'da Karagöz Oyunları", *Toplumsal Tarih*, 181: 48-55.

Naci, Halit (1989/1909), *Karagöz'ün Gör Dediği* (İstanbul: Adam Yayınevi).

Osmanoğlu, Ayşe (1960), *Babam Abdülhamit* (İstanbul: Güven).

Öztan, G. Gürkan (2011), *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları).

Öztürk, Serdar (2004), "Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkileri: Dr. Fuad Umay Bey'in Yasa Teklifleri Çerçevesindeki Tartışmalar (1926-1941)", *Kültür ve İletişim*, 7: 49-70.

Öztürk, Serdar (2010), *Osmanlı'da İletişimin Diyalektiği* (Ankara: Phoenix).

Öztürk, Serdar (2013), "Türk Sinema Tarihinin Altpolitikası (1896-1923)", *Selçuk İletişim*, 8, 1: 251-262.

Özuyar, Ali (2004), Babiâli'de Sinema (İstanbul: İzdüşüm Yayınları).

Özuyar, Ali (2013), Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945) (Ankara: Phoenix).

Râsim, Ahmed (1969/1926), "Muhtelif Temâşâlarda Kadın" Muharrir Bu Ya, (Ankara: Devlet Kitapları).

Refik Halid [Karay] (1918), "Sinema Derdi", Yeni Mecmua, 197: 320, 322.

Sansür Talimatnamesi (1330R/1914-15), İstanbul: Matbaa-i Askeriye Süleymaniye.

Sermet Muhtar Alus (2001), Eski Günlerde (İstanbul: İletişim Yayınları).

Sevin, Nureddin (1968), Türk Gölge Oyunu (İstanbul: Devlet Kitapları).

Shick, Irvin Cemil (2009), "Osmanlı Döneminde Balkan Kadınları Üzerine Birkaç Söz", Toplumsal Tarih, 192: 19-20.

Talu, Ercüment E. (1943), "İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramafon", Perde ve Sahne, 7: 5-14.

Toprak, Binnaz (1990), "Emancipated but Unliberated Women in Turkey: The Impact of Islam", Ferhunde Özbay (Der.), Women, Family And Social Change in Turkey (Bangkok: UNESCO): 39-49.

Toprak, Zafer (1994), "Mütareke Döneminde İstanbul", Nuri Akbar ve Ekrem Işın (Der.), Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 6 (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları): 19-23.

Türe, Fatma (2013) "The New Woman in Erotic Popular Literature of 1920s İstanbul", Duygu Köksal ve Anastasia Falierou (Der.), A Social History of Late Ottoman Women: New Perspectives (Leiden: Brill): 173-198.

Uçan, Lâle (2012) "Osmanlı Çocuk Dergilerinin Çocuk Kimliği Üzerine Etkileri", Haşim Şahin ve Nurdan Şafak (Der.), Osmanlı Dünyasında Çocuk Olmak (İstanbul: Dem Yayınları): 167-205.

Uludağ, Osman Şevki (1943), Çocuklar Gençler ve Filmler (İstanbul: Kader Basımevi).

Ünal, Yenal (2013), Yakın Dönem Türk Tarihinde Refik Halid Karay (İstanbul: Yeditepe Yayınları).

Ze'evi, Dror (2006), Producing Desire Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East 1500-1900 (Londra: University California Press).

"Elhamra Sinemasında Paris'in Son Modası", Süs, (1339/1923), Selami İzzet (Editör), (15 Eylül), 14.

"İstanbul Sinemaları/Pina Menikelli İstanbul'a Geliyor", Sinema Yıldızı (1340/1924), 1, (19 Haziran), 2: 11.

"Sinemaların Murakebesi", Sebilürreşad (1339/1923), 21, 536-537, (14 Haziran): 158-159.

"Sinematografyada Ahlâksızlık", Tanin, 99, (9 Kasım 1908): 4.

"Une Curiosité photographique", Stamboul, (12 Aralık 1896).