



**ULUSÖTESİLİK İLE ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK ARASINDA  
OSMANLI İSTANBULU'NDA SİNEMA (1895-1914)\***

**THE CINEMA IN THE OTTOMAN ISTANBUL BETWEEN  
TRANSNATIONALITY AND MULTICULTURALISM  
(1895-1914)**

Oya KASAP ORTAKLAN\*\*

**ÖZ**

İstanbul'da gerçekleşen ilk ticari film gösteriminden sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda film gösterimleri zaman içinde artmaya, yönetenlerin ve halkın ilgisini çekmeye başlamıştır. Sinemayla kurulan bu ilk temaslar gösteriyor ki, Osmanlı İmparatorluğu'na sinemanın gelişi demek, ulusötesi bir yapılanmanın içine doğan bir kitle iletişim aracının giriş yapması demektir. Sinematograf görüntüleri, ticari bir ilgiden beslenerek dünyanın birçok köşesinde dolaşıma girmiş, kültürler birbirlerini beyazperdeye yansıyan hareketli görüntüler üzerinden izlemeye başlamıştır. Gösterimlerde filmlerle çoğaltılan kültürel göstergeler kadrajlarına aldıkları coğrafyaların izlerini taşımışlardır. Sinema operatörleri imgelerin, yapımcılar yeni pazar alanlarının, seyirci kendine uzak kültürlerin peşindedir. Gelenek ile Çağdaş, Doğu ile Batı arasında salınan, kimi zaman bu kutuplaşmaların ötesinde bir kimlik taşıyabilen Osmanlı İmparatorluğu'nda sinema, erken döneminde nasıl yaşantılanmıştır? Bu çalışma, sinemanın Osmanlı topraklarında kendine has dinamiklerini içinde

\* Bu çalışma, 19-21 Eylül 2018 tarihleri arasında Almanya'nın Bamberg kentinde gerçekleşen Türkologentag 2018 (3d Convention on Turkic, Ottoman and Turkish Studies) konferansında tarafıma gerçekleştirilmiş sözlü sunumun dönüştürülmüş ve genişletilmiş versiyonudur.

\*\* Dr. Öğretim Görevlisi, Galatasaray Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, oya.kasap@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4475-0431>.

\* Makale Geliş Tarihi: 16.10.2018  
Makale Kabul Tarihi: 07.01.2019

barındıran yapısını, belirli dönüşüm ve kırılma noktalarından yola çıkarak, gösterilen görüntüler, sinematograf mekânları, seyir alışkanlıkları, gösterim pratikleri, denetimler, ihlaller ve dönemin sinemaya dair izlenimleri üzerinden anlama çabasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Erken Sinema, Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul, Ulusötesilik, Çokkültürlülük.

#### ABSTRACT

After the first commercial cinematographic screening in Istanbul, film screenings in the Ottoman Empire increased over time and began to attract the attention of governors and the public. These early contacts with the cinema show that the coming of the cinema to the Ottoman Empire means the entrance of a mass media vehicle born into a transnational structure. Cinematograph images have been circulated around many corners of the world by feeding a commercial interest, and the cultures have been watching each other through moving images that are reflected on the screen. Cultural indications reproduced in films on presentations have possessed the geographical traces they have taken to their frames. Cinema operators are in the pursuit of images, producers in new market areas and the audience pursues cultures that are far away from them. How has cinema been experienced in the early period in the Ottoman Empire, where oscillating between tradition and modern, East and West, sometimes carrying an identity beyond these polarizations? This study tries to understand the structure of the cinema which contains its unique dynamics in the Ottoman land through the impressions of images, cinematograph venues, viewing habits, presentation practices, audits, violations and cinematic impressions of the period.

**Keywords:** Early Cinema, Ottoman Empire, Istanbul, Transnationality, Multiculturalism.

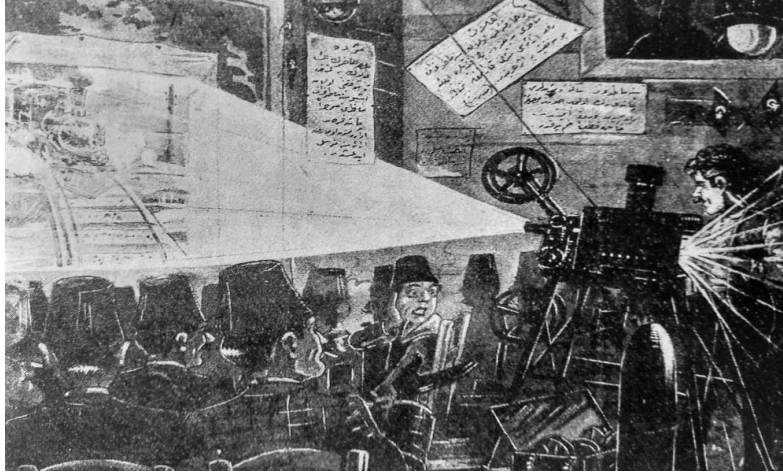
#### GİRİŞ

*“Avrupa'nın bir yerindeki bir istasyon bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtımın üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Amma ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar*

*hızlı, ölçüsüz ve acayip ki. Tren kalktı. bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terkettiler galiba. Hani ya, ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye muhladı. Bereket versin ki, tren çabuk geçti gitti. [...] Tren bizi sinematografa alıstırmış oldu” (Talu, 1943: 14)*

Ercüment Ekrem [Talu] ve aynı anı paylaşan diğer seyircilerin yaşadıkları heyecan Salih Erimez’in çizdiği illüstrasyondaki gibi miydi? Neler oluyor şaşkınlığıyla kafasını sinematograf operatörüne çeviren birkaç kişi ve izlemeye devam eden seyirci silüetleri.

**Resim.1: Salih Erimez’in Çizimi (Talu, 1943)**



Yoksa R. W. Paul’un çektiği canlandırma filmi *The Countryman and the Cinematograph*’daki (1901) gibi etekleri mi tutuşmuştu seyircinin?

**Resim.2: Treni Gören Seyircinin Temsili Heyecanı (Paul, 1901)**



Soruların kesin bir cevabı olmamakla birlikte sinemanın ilk yıllarında tren görüntüsünün seyirci üzerinde yarattığı etki iki noktayı öne çıkartmaktadır. Tepkilere dair tasavvurların içinde taşıdıkları kültürel kodların farklılığı, ama aynı zamanda ulusötesi bir duyular/duygulararasılık yaratma ihtiyacı. Bugünden baktığımızda sinemanın seyirciyle buluşan ilk görüntülerinden biri olan tren görüntüsünün kulaktan kulağa yayılan bir anlatı olabileceği görüşü güçlü bir argüman olarak karşımıza çıkmaktadır. Martin Loiperdinger, tren görüntüsü karşısında seyircinin paniğe kapıldığına dair anlatıların 20.yüzyıl başlamadan evvel havada dolaştığını, bu anekdotların yeni bir medya aracı olan sinemanın duygular üzerindeki gücünü betimlemenin bir yolu olarak ortaya çıktığını ve günümüze kadar ulaştığını yazmaktadır (Loiperdinger, 2004: 91). Loiperdinger'den yola çıkarak sinema yapımı, dağıtımı ve gösterimiyle uğraşanlar için bir tür reklama dönüşen anlatının arkasında ticari bir ilginin yattığı ve seyircinin merakından beslendiği görülür. Böylelikle trenin kendisi dünyanın birçok yerinde filme çekilen ilk motiflerden biri olmasının ötesinde, tren görüntüsü karşısında duyulan ilk şaşkınlık ve heyecan da ulusötesi dolaşıma sokulmuş olur ve bu şaşkınlık ve heyecan filmlerin seyirci üzerindeki gücü olarak pazarlanır. Tren görüntüsü karşısında duyulan şaşkınlık bir efsane olarak seyirciler arasında yayılıp, günümüz sinema tarihinde seyir deneyimine dair bir başlangıç miti yaratır ve bir efsane olarak doğsun ya da doğmasın, sinema tarihi bu anlatı ile ulusötesi ortak duyulararası bir bellek ile başlatılmış olur.

Erken dönem sinemanın ulusötesi bir yapının içinde doğduğu ve nasıl bir karakter taşıdığı farklı araştırmaların konusu olarak karşımıza çıkar.<sup>1</sup> Bu durumda sorunun kendisi bu yazıda Osmanlı İmparatorluğu'nda sinemanın erken yıllarında taşıdığı ulusötesi yapıya ve bu topraklarda yaşayan kimlik ve kültürlerin sinemadaki yerlerine, çabalarına ve etkilerine duyulan merakla yol almaktadır. Böylesi bir merakla birlikte bu çalışmada cevabı aranan temel soru şu şekilde şekillenir: Osmanlı İmparatorluğu'nda sinema ulusötesi bir perspektif üzerinden nasıl ve hangi dinamikler üzerinden okunabilir? Ele alınan yıllarda henüz Türkiye Cumhuriyeti kurulmadığından, bu dönemde Osmanlı coğrafyasında yazılan sinema tarihi ulusal ya da ulusötesi gibi kavramlar çerçevesinde değerlendirilebilir mi? Ya da Canan Balan'ın formüle ettiği biçimiyle Türkiye Cumhuriyeti'nin o

<sup>1</sup> Konuyla ilgili başlıca literatür: Tom Gunning (2008), *Early Cinema as global cinema: the encyclopedic ambition*; Thomas Elsaesser (2000), "Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde: Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer"; Michael Baskett (2008), *The Attractive Empire, Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Canan Balan (2013), "Early Filmmaking in Turkey: A transnational History?"; Deniz Göktürk (2011), "Çokseslilik Peşinde: Hareketli İmgeler, Seyyar Ezgiler", Will Higbee ve Song Hwee Lim (2010), "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies". Ulusötesi sinema ile ilgili önerilebilecek diğer bir kaynak için bkz: Natasa Durovicova ve Kathleen Newman (Eds.) (2010), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (New York & London: Routledge).

tarikhlerde kurulmamış olması Osmanlı dönemi sinemasına ulusötesi bir perspektiften<sup>2</sup> yaklaşmak için olası bir “çelişki” (2013:1) yaratır mı?

Sözü edilen soruların cevapları aranırken ulusötesilik ve çokkültürlülük kavramlarının erken sinema bağlamında Osmanlı İstanbul’unda nasıl ele alınabileceği tartışıldıktan sonra, bu yapının gösterim mekânı ve formatı, filmler ve seyir deneyimine nasıl yansıdığı ortaya konulacaktır. Bu çerçevede Osmanlı coğrafyasında sinema, ulusötesilik ve çokkültürlülük perspektifinden sorgulanırken, bugünün kavramlarıyla yapılan değerlendirmelerin yarattığı kısıtlılık ve beraberinde getirdiği soru işaretleri göz önünde bulundurularak, sorular kendi dönemine ait değerlendirmeler ışığında cevaplandırılmaya çalışılacaktır.

## 1. ERKEN SİNEMADA ULUSÖTESİLİK VE ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK

Deac Rossell, 27 Ekim 1998’de Goldsmith’s College’de gerçekleştirdiği bir konuşmasında sinemanın doğuşu ve yayılması gerek bilimsel araştırmalarda gerekse de popüler tarih yazımında neredeyse istisnasız ulusal bir bakış açısından yorumlanmıştır demektedir (1998:1). Rossell’in tespiti Türkiye’deki sinema tarih yazımında da karşılığını bulmuş gibidir. 2014 yılında Türkiye’de sinemanın 100. yılı kutlanırken referans alınan tarih 1914 yılında Fuat Uzkınay’ın çektiği düşünülen *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914) filmidir (Özön, 1970:8-11). Ve uzun yıllar boyunca birkaç araştırmacının tespitleri ve çabaları dışında bu coğrafyaya sinemanın gelişi ve dönüşümü bir ulusal/milli tarih yazımı etrafında şekillenmiştir.<sup>3</sup> Bu türden bir ilk ya da öncül arayarak ulusal/milli ve ilerlemeci

<sup>2</sup> Ulusötesi kavramı bu yazıda bir öneridir, bir netlik değildir. Osmanlı dönemi sinemasının hangi kavram ya da kavramlar çerçevesinde tartışılabilirliği böylelikle açık bir soru olarak karşımızda durmaktadır. Ulusaşırı, uluslararası, evrensel, kozmopolit, yerel/yerli, çokkültürlü, çokkimlikli ilk akla gelen olası kavramlardır.

<sup>3</sup> Türkiye’de de 1914 yılı yani I. Dünya Savaşı’nın başladığı günlerin Türkiye’de sinemanın da başlangıcı olarak ad edilip edilemeyeceği bir süredir araştırmacılar tarafından ele alınmaktadır. Adı *Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* (1914) olarak geçen filmin yerli/milli sinema için bir ilk olması kabulü üzerine yaklaşık son on yıldır eleştirel yazılar ele alınmıştır (Burçak Evren, t.y.; Dilek Kaya Mutlu, 2007). İnce ve ayrıntılı araştırmaların ürünü olan bu yazılara bu çalışmada ek bir değerlendirme yapılmamakla birlikte sadece iki noktayı hatırlatmakla küçük bir katkı sağlamak isterim. İlanlardan *Moskof Heykeli’nin Yıkılışı* başlığı ile gösterildiği anlaşılan filmin Erman Şener’in anlatımına göre Cihad-ı Ekber fetvasının verildiği gün İstanbul’un farklı yerlerinde düzenlenen mitinglerden biri olduğu (Şener, 14 Nisan 1982:340), dolayısıyla bu mitingden farklı kesitleri yansıtan o güne ait başka görüntülerin de olduğu düşünülebilir. Nitekim 1914 tarihli *Sinema Haberleri* gazetesinin 26 Teşrinisani 1330 [9 Aralık 1914] tarihli nüshasında Fatih Camii’nde okunan fetva sırasında gerçekleşen mitingin de filme alındığı haber verilir (aktaran Odabaşı, 2018:100). Diğer yandan sıkça aktarıldığı gibi filmin Fuat Uzkınay tarafından çekildiği (aktaran Odabaşı:100), fakat Sascha-Messter operatörü tarafından yardım alındığı ileri sürülmektedir (Özön, 1970:8). Fuat Uzkınay’a yardımcı olduğu düşünülen temsilci operatör Mordo Bey adını taşımaktadır (Tarih Dünyası, 1950:141). Ek bilgi olarak o dönem Sascha-Messter olarak resmi kayıtlarda geçen bir ismin olmadığı, yani biri Avusturya diğeri Almanya menşeli iki yapım firmasının zaman zaman bir araya gelip, ortak filmler çektikleri malum olmakla birlikte, ticari

bir anlayışla yola koyulan tarih yazımı Rossell'a göre toplumun geniş bir kesimi tarafından kabul gördüğünde "kendi determinizminin asıl öncülünü doğrulayıp nüfusunu artırma eğilimindedir" (1998:5). Erken dönem sinemanın "leşkeri cühelaya yaraşan bir seyirlik" (Ferro,1995:54) olarak görülüp uzun zaman ihmal edilmesi ya da bir köken ve ilk arayışına kurban gitmesi bu eğilimi etkileyen önemli perspektiflerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü yıllarda bu topraklara adım atan sinemanın dönüşümü ve içeriğine bakılmaksızın Türk Sineması adı altında toplanması arzu edilmiştir. Bu durumda sinemada ulusötesilik Osmanlı İmparatorluğu bağlamında nasıl düşünülebilir ve Osmanlı'da sinema ulusötesilik ile çokkültürlülük arasında konumlandırılabilir mi?

Bu soruların cevabı tarih araştırmalarında yatmaktadır. François Georgeon<sup>4</sup> *Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930* adıyla kaleme aldığı kitabında, Anne-Marie Thiesse'den esinle, Türk milliyetçiliğinin 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın dönemecinde, "bir avuç insan"ın "ulusça" düşünmeye başladığı andır demektedir (2006: IX). Ulus olma fikrinin, bir hayalin etrafında örgütlenerek (Anderson, 1995) ulus devletler kurulmadan ve resmiyet kazanmadan evvel ortaya çıkması, erken sinemanın ulusal/ulusötesi kavramlar dizisi dâhilinde tartışılmasına bir kapı aralamaktadır. Ulusötesi kavramına bir tanımdan öte bir deneyimler alanı ve betimleme olarak bakıldığında Osmanlı coğrafyası bağlamında sınırları belirleyen ama aynı zamanda genişleten kavram bu durumda "milli" ya da "ulusal" değil, Osmanlı topraklarında yaşantılanan çokkimlikli ve çokkültürlü karakterdir. Bu çerçevede dahilinde ulusötesi kavramı bu çalışmada Osmanlı topraklarında yaşantılanan gösterim ve seyir deneyimlerinin ve bu coğrafya üzerine üretilmiş görüntülerin ve filmlerin üzerinden ele alınmakla birlikte, kavramın, Osmanlı sınırları dâhilinde ve dışında gösterim imkânı bulmuş "tüm" filmleri ve deneyim alanlarını kapsadığını belirtmek sorunsalın çerçevesini ve ufkunu belirlemek açısından önemli görünmektedir. Yine Osmanlı sınırları içerisinde üretilen yerli filmlerin imkân bulmuşsa Osmanlı sınırlarının dışındaki gösterimi sinemanın ulusötesi yapılanmasını gözler önüne seren zengin bilgiler içerir. Örneğin Balkan

---

sicillerden elde edilen bilgilere göre 1916 yılında Sascha-Messter ismiyle çok kısa süreliğine resmi olarak birlikte çalıştıkları bilinmektedir (Krenn, 1999: 37-46). Dolayısıyla arayışlarda Sascha-Messter işbirliğinin yanı sıra sadece Oskar Messter ya da Sascha Kolowitz'in çalışmalarına odaklanmak da gerekebilir. Messter kataloglarının bir kısmı incelendi ve adı geçen filme henüz rastlanmadı, araştırmalar sürmektedir.

<sup>4</sup> Françoise Georgeon: "[...] Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nun Türklerinde, özellikle de seyyah, tüccar, memur, asker olarak Osmanlı Vilayetlerini dolaşanlarda ilkel bir etnisite duygusu vardır; bu kişiler, kullandıkları dil, giysiler, töreler, vb aracılığıyla bir farklılık duygusuna erişirler. Bu Türk kimliği duygusu 19. yüzyıl boyunca iletişim araçlarındaki gelişmeyle (basın, yollar, demiryolları, vb) birlikte daha da artmış, Türkoloji incelemelerinin katkısıyla imparatorluğun entelektüel ve siyasi sınıfları arasında da güçlenmişti." diye yazmaktadır (2006:3). Georgeon'un tespiti ilginçtir ve iletişim araçlarının etkisi çerçevesinde sinemanın Osmanlı İmparatorluğu bağlamında bu savın neresinde durduğu ilgi çekici bir konu olarak başka bir çalışma için önerilebilir.

topraklarında Manaki Kardeşler'in çektikleri görüntüler kendi döneminde Osmanlı sınırlarının dahilinde ve dışında gösterilmiş midir, gösterilmişse nerede, hangi koşullarda gösterilmiş ve izlenebilmiştir? Böylesi bir bakış filmler aracılığıyla taşınan ulusötesi imgelerle birlikte dolaşıma giren sinema ekonomisindeki tecrübeler ve dönüşümlerle ülkelerin birbirlerinden öğrendikleri "sinema"nın metinlerarası okumasının, sıkça öne çıkartıldığı gibi sadece göstergeler üzerinden değil, aynı zamanda yapım, teknoloji, seyir ve gösterim pratikleri üzerinden de metinlerarasılığa açık olduğunu ifade etmektedir. Bu okumayı yapabilmenin önemli adımlarından birisi sinemanın içinde yapılandığı deneyim alan(lar)ını anlamaya çalışmaktır.

Francesco Casetti erken dönem sinema için sinemasal deneyimi belirlemeye çalışırken öne çıkan ortak modun modernite ve popülerite olduğuna değinir. Hız arzusu, ekonomiyle kurduğu sıkı yoldaşlığı, hayatın değişen ritmini yakalamak gibi kendi dönemine atfedilen özellikleri üzerinde taşıyan sinema, "sınırlar-arası ve kültürlerarası izleyicileri kavranabilen bir dille buluşturmuş, herkese hitap edebilecek konulara el atmış ve ortak değerleri ifade etmişti. Kısacası, kendini evrensel bir izleyici kitlesine [...]" (Casetti, 2011:83) göre tanımlamıştır. Sinema çağdaşı evrensel sergilerden kültürlerin birbiriyle teması bağlamında beslenmiştir diyebiliriz (Gunning, 2008:12).<sup>5</sup> Ancak bu sergilerin yaratmak istediği evrensellik ideali ne kadar tartışmalı görünüyorsa, Casetti'nin kastettiğini düşündüğüm sinemanın ortak bir dil, bakış ve değerler etrafında şekillenen evrensel öznesi de o derece sorunlu görünmektedir.<sup>6</sup> Bu durumda kültürel farklılıkları asimile etmeden içinde taşıyan bir deneyim alanına ihtiyacımız vardır.

Elizabeth Ezra ve Terry Rowden ulusötesi sinema üzerine düşünürken, bu sinemanın "küresel ile yerel" arasında durduğunu, böylesi bir ara bölge dâhilinde düşünüldüğünde sinemayı oluşturan toplumsal -entelektüel, estetik, kültürel ve politik unsurların kesişimi-, bireysel ve küresel etkilerin göz önünde bulundurulacağı ve böylelikle ulusal sınırların fiziksel ya da sanal geçirgenliğinin ulusötesiliğin ulaşabileceği genişliği belirleyebileceği kanısındadırlar (2006: 1-12). Ezra ve Rowden'in önerdikleri bu geçirgen/iç içe geçmiş yapıyı anlayabilmek için Osmanlı'da/Türkiye'de ulusal sinema tarihi yazımında referans alınan 1914 tarihinden önce Osmanlı topraklarında sinemanın bu perspektiften seyrine bakmak bir adım olabilir. Sadece filmlerin kendilerini, yapımını, dağıtımını, gösterimini ya da sinema teknolojisini değil, dönemin politik-ekonomik iklimini de dikkate almayı gerektiren böylesi bir çalışmada sinemanın ulusötesi dolaşımında etkili olan tüm faktörler aynı zamanda güçlü bir iktidar ilişkileri ağı

<sup>5</sup> Tom Gunning evrensel sergilerde "ulusal eğlence biçimlerinin uluslararası boyuta" (2008:12) ulaştığını yazar.

<sup>6</sup> Francesco Casetti bu yorumunda Avrupa ve Amerika merkezli bir çıkış noktasına sahiptir kanımca.

içinde şekillenir. Zira François Georgeon'un ve Selim Deringil'in de değindiği üzere sinematografin Osmanlı topraklarına giriş yaptığı Hamidiye döneminde devletin kendini tanımladığı Türk ve İslam kimliği Türk ya da Müslüman olmayan kimliklerin merkezi devlet ile aralarının soğumasına yol açmış (Deringil, 2014:22-24; Georgeon, 2006:5), neticede özerklik, bağımsızlık ve kendi devletlerini kurma talepleriyle merkezi devlet ile karşı karşıya gelmişlerdir. Türk kimliğinden gelenler içinse ise iktidar ile ortak bir paydada buluşabilme formüllerinin üretilmesi gerekiyordu, ne varki bu formüllerin hangi şemaya göre biçimlendirilmesi gerektiği muallaktı (Georgeon, 2006:5). İttihat ve Terakki'nin iktidarı döneminde ideolojik temellerden birini oluşturan "Millet-i Hâkime" anlayışı içerisinde Türkçülüğe yapılan güçlü vurgu ile birlikte merkezi yönetim ile Osmanlı ülkesinde yaşayan farklı etnik kimlikler arasındaki mesafe, kendisini bu dönemde de güçlü bir şekilde hissettirmeye devam etmiştir (Hanioğlu, 2012). Aşağıda, devlet ile tebaası arasında süregiden gelgitli mücadele alanında sinemanın kat ettiği yolu anlayabilmek için İstanbul ağırlıklı olmak üzere Osmanlı topraklarında sinemanın nasıl bir yapı arz ettiğini filmlerin kendileri, gösterim formatı ve seyir deneyimi üzerinden görülmeye, bu süreçte devletin sinema faaliyetlerinin neresinde durduğu ve böylelikle sinemanın nasıl bir yapının içinde şekillendiği gösterilmeye çalışılacaktır.

## 2. FİLMLERİN GÖSTERİMİ

İstanbul'da ilk film gösteriminin Grand Rue Pera 264 numarada bulunan Sponeck Birahanesi'nde 12 Aralık 1896'da (Şener, 14 Nisan 1982:340; Özgüç, 1990:7; Onaran, 1994:11; Özön, 1970:10; Teksoy, 2005:66; Bozis, 2013:23) gerçekleştiği kabul edilmektedir.<sup>7</sup> Bu ilk gösterimleri gerçekleştirenlerin arasında özellikle iki isim öne çıkmaktadır. Sigmund Weinberg (Onaran, 1994:11; Özgüç, 1990:8; Teksoy, 2009: 66; Scognamillo, 2003:16) ve sinema tarihi sayfalarında didon sakallı ressam olarak anılan Henri Delavallée (Özen, 2009:186; Evren, 1995:34; Karay, 1939:83; Çalapala, 2009:103).<sup>8</sup> Osmanlı'ya sinema yabancıların ya da gayrimüslimlerin aracılığıyla ülkeye giriş yapmış gibidir ve Pera sinemanın İstanbul'da yayıldığı önemli bir ticari ve kültürel merkezdir:

<sup>7</sup> Mustafa Gökmen ise İstanbul'da ilk ticari film gösteriminin 1897 yılında gerçekleştiğini yazmaktadır (1989: 13).

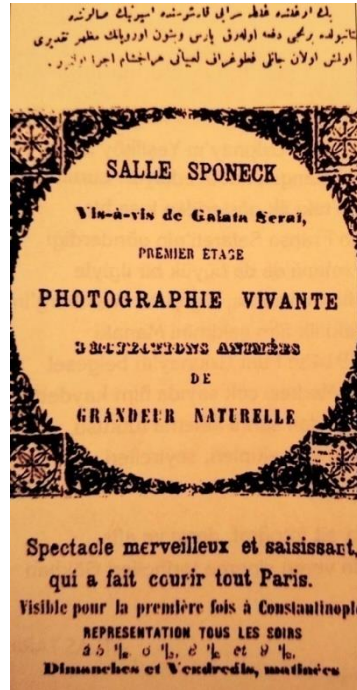
<sup>8</sup> Rauf Beyru ise *Ahenk* gazetesinin 10 Aralık 1896 tarihli haberine göre halka açık ilk sinema gösterimlerinin İzmir'de Apollon salonunda yapıldığını yazar (aktaran Beyru, 1996:43). Rauf Beyru'nun tespitine göre İstanbul'dan iki gün önce yapıldığı anlaşılan İzmir'deki gösterime dair bilginin sinema tarihi tartışmalarında pek üzerinde durulmadığı dikkat çekicidir. Selanik'te ise ilk gösterimin 5 Temmuz 1897'de La Turqie Birahanesi'nin arkasındaki salonda Henri Delavallée tarafından gerçekleştirildiği düşünülmektedir. Paul Dumont'un *Le Journal* gazetesinden aktardığı bilgiye göre Lumière sinematografı halkın karşısına ilk kez çıkmış ve on beş gün süren gösterimde Paris manzarası ve Loie Fuller'nin yılan dansı izlenebilmiştir (Dumont, 2001:231).



*“Sinematograf moda bir gösteri. İki dünyada<sup>9</sup> gördüğü rağbet göz önünde bulundurulunca, bir ihtiyaca yanıt verdiği ve kitlenin ondan en canlı zevki aldığı anlaşılıyor. Pera bunu şimdiye kadar birçok defa gösterdiği için bir defa daha söylemeye gerek yok. Gerek sinematiyatru suareleri düzenleyenlere, gerekse bunlara katılan çok sayıda insana mutluluk verdiğini ve anlaşılın uzun süre vermeye devam edeceğini gözlemlemek yeterli olacaktır”* (Stamboul, 1908b).

Bu gösterimlerin ilanlarında Rumca, Osmanlıca ve Fransızca temel kullanılan diller olarak öne çıkarlar. Olabildiğince geniş bir kesimi sinematograf gösterimlerine çekmesi arzulanan ilanlarda çokdillilik sinemanın Osmanlı coğrafyasında yaygınlaşmasında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Yine de İstanbul’un her yerinde film ilanlarında tüm etnik kimliklerin ya da kültürlerin dil olarak her zaman temsil edildiği ileri sürülemez ve ilanlardaki dil çoğulluğunun yerleşim yerlerinin nüfus yapısına göre değişkenlik gösterebileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

### Resim.3: “Photographie Vivante” (Canlı Fotoğraf) (Scognamillo, 2008: 6)



<sup>9</sup> Bu çalışmada *Stamboul* ve *İkdam* gazeteleri’nde yer alan haberler, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Dairesi’nin desteği ve Bilgi Üniversitesi’nin işbirliğiyle gerçekleştirilen, proje liderliği’ni Prof. Dr. Nezih Erdoğan ve proje koordinatörlüğü’nü Faik Gür’ün üstlendiği Sinema-Belge Arşivi Projesi kapsamında elde edilen verilerden aktarılmıştır. Bu proje kapsamında *Stamboul* gazetesinin Fransızca’dan Türkçe’ye çevirileri Ateş Uslu’ya ve *İkdam* gazetesinin Osmanlıca transkripsiyonu ise projede *İkdam* ve *Tanin*’den transkripsiyon yapan Şule Tezcan, Dilek Özkan, Ayhan Han, Özlem Çekmece’ye aittir. Doktora çalışmalarım sırasında bu kapsamlı proje çerçevesinde elde edilen çeviriler ve transkripsiyonları benimle paylaşma inceliğini gösteren Prof. Dr. Nezih Erdoğan’a teşekkür ederim. *Stamboul* gazetesinin Fransızca çevirisine not düşen Ateş Uslu’nun önerisiyle “iki dünya” ifadesiyle kastedilen Doğu ve Batı toplumları ve kültürleridir.

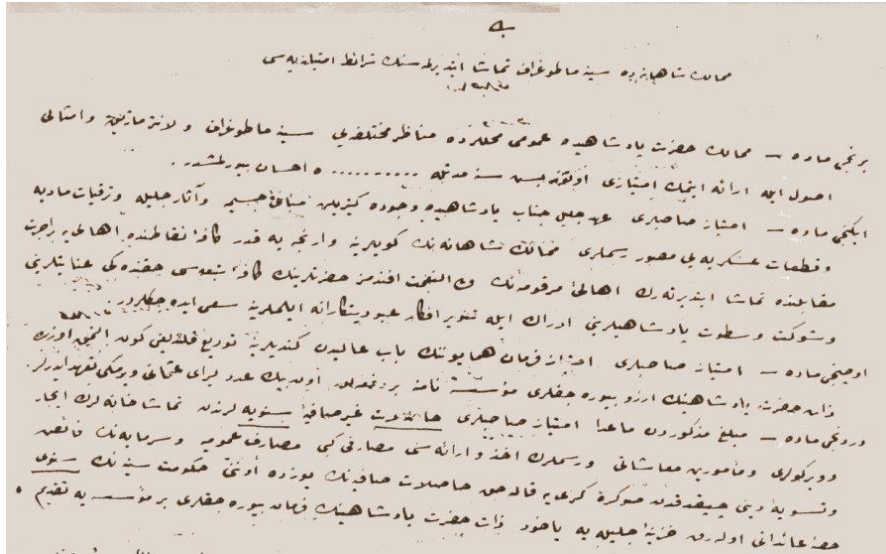
Osmanlı İmparatorluğu'nda sinemayla karşılaşan ilk isimlerden biri de Sultan II. Abdülhamid'dir. Abdülhamid'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu saraya sinemayı Fransız hokkabaz Betrand'ın getirdiğinden bahseder (2008:76). Osmanlı arşivlerinden edinilen bir belgeye göre II. Abdülhamid'in Berlin'den film talep ettiği (BOA. Y. PRK. EgA. 40/1, 3 Muharrem 1320 [12 Nisan 1902] ), dolayısıyla zaman zaman sarayın yurtdışından gelen filmleri izlediği de görülür. Hatta Stephen Bottomore'un edindiği bilgilere göre sultan kendisine film izletmek üzere 1906 yılında bir operatör görevlendirmiştir (Bottomore, t.y.). Böylelikle sinemayla ilk temas kuranlardan biri de sultan diğer bir deyimle Devlet-i Aliyye'dir. Bu durum sinemada kimliklerin temsili açısından önemlidir, zira geniş ölçüde Türk (Georgon, 2006: 5) ve İslam geleneğine sırtını dayayan merkezi bir devletin yürüttüğü siyasetin sinemaya yansımaları beklentiler dâhilindedir. Bunu ortaya koyan önemli belgelerden biri II. Abdülhamid'i Cuma Selamlığı'nda gösteren görüntülerdir.<sup>10</sup> II. Abdülhamid'in Cuma Selamlığı görüntüsüyle döneme hâkim imparatorluk siyaseti hareketli görüntülerle sembolik bir dille teyit edilir. İşin ilginç yanıysa, II. Abdülhamid'i selamlık sırasında görüntüye alan Fransız Pathé şirkettidir; yani ne Türk ne de Müslüman kimliğini karşılamaz. Ayrıca Selim Deringil'in anlatımından da biliyoruz ki, Cuma Selamlığı merasimi II. Abdülhamid döneminde "Avrupalı bir protokol havasında", yabancı gezginlerin de ilgisini çeken gözcü bir temaşa karakterine bürünmüştür (2007: 58-60). II. Abdülhamid'in Batı'nın sadece teknolojisinden değil, bu teknolojilerin sağladığı örneğin sinemanın kitleleri sürükleyen popülizminde de faydalandığı ileri sürülebilir mi? Saraydan pek çıkmadığı bilinen II. Abdülhamid için (Uşaklıgil, 1981: 163) sinema kendi imgesinin kamusal alanda yayılmasını sağlayabilir, imparatorluk siyasetini Osmanlı topraklarının dışında ve hatta Osmanlı sınırları dâhilinde ulaşması güç seyircilere de hatırlatabilirdi. Gerek modernite gerekse de popülerlik devletler için varoluşsal öneme sahip olduğundan, Casetti'nin yerinde tespitiyle "modernitenin popülerleşmesi ve popülerliğin modernleşmesi"ne (2011: 83) aracı duyuşsal bedenler yaratan sinema, Osmanlı için de arzu edilir bir "zorunluluk" olmuş gibidir.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Filmin orijinal ismi *Le Salamalick Public à la Mosquée Hamidié* (Hamidiye Camii'nde Cuma Selamlığı) (1908) olup No. 2465 altında Fondation Jérôme Seydoux-Pathé Arşivinde kayıtlıdır (*Le Salamalick Public à la Mosquée Hamidié*, No: 2465, 1908).

<sup>11</sup> Şadiye Osmanoğlu'nun anılarına dayanarak Cuma Selamlığı görüntülerinin şimdilik 31 Temmuz 1908 tarihine ait olduğu düşünülmektedir (Ulusoy, 2003:124-125). II. Meşrutiyet'in ilanından hemen sonraya tekabül eden bu tarihte merasim sırasında İttihat ve Terakki Cemiyeti adına selamlığın düzeninden sorumlu olan Selim Sırrı [Tarcan]'ın Şadiye Sultan'a sorusu üzerine "Film alacak Sultaneferdi, resim kaydını alıyorlar; bu müthiş günü çocuklarımıza da gösterebileceğiz" (Ulusoy, 2003: 125; Yıldırım, 2009: 228) dediği rivayet edilmektedir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin de varlığında gerçekleşen Cuma Selamlığı gerek II. Abdülhamid gerekse de Jön Türklerin kitleleri yönlendirmek ve etkilemek açısından işe yaraymış olabilir.

Ve sinemaya ilk müdahalelerden biri de yine bizzat sultanın girişimiyle gerçekleşir. 1903 tarihli “Memâlik-i Şahanede Sinematograf Temaşa Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyyesi” (BOA.Y.PRK.AZJ, Dosya No: 46/16, 29 Zilhicce 1320 [29 Mart 1903]) adını taşıyan bu düzenlemenin uygulama konulup konulmadığı bilinmemekle birlikte, içeriğinde sinema ile devlet arasındaki ilişkinin asıl tertip edileceğine dair maddeler içermektedir. Sinemanın coğrafyaya girişinin sarayca bir tür kabulü olarak da görülebilecek olan bu belge film üretimine ilişkin esasları içermekten ziyade devleti temsil eden görüntülerin hangi koşullar altında çoğaltılıp dolaşıma sokulabileceğinin belirlenip denetlenmek istendiğini ortaya koyar. Bu denetim devletin kendini tanımladığı İslam ve Türk kimliğinin korunmasına yönelik kültürel egemenliği hedef alan bir girişim olarak değerlendirilebilir.

**Resim.4: “Memâlik-i Şahanede Sinematograf Temaşa Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyyesi”, 29 Zilhicce 1320 (29 Mart 1903), (BOA.,Y..PRK. AZJ, Dosya No: 46/16, 29 Zilhicce 1320 [29 Mart 1903]**



Gerçekleştirilen ilk gösterimler başta seyyar iken İstanbul'da 1908'den itibaren yerleşik sinemaya geçilir. O dönemler seyyar sinema, sinematograf aygıtıyla mekânlar arası dolaşıp film gösterimlerinin düzenlenmesi demekti. Kullanılan sinematograf aygıtları yabancı menşeli olup yurtdışından getir(t)iliyor ve bu teknolojiler arasında Fransız ve Amerikan patentli olanlar başı çekiyordu (Özen, 2009:183-190). Bunların haberlerinin aygıtlardan önce İstanbul basınında yayıldığı ve gösterimlerden önce okuyucuların sinema teknolojisinden haberdar edildiği de belirtilmelidir. *İkdam* gazetesi 10 Kânûn-ı Evvel [Aralık] 1894'de Edison'un fonokinetoskop'unu şu sözlerle tanıtır:

*“Edison „fonokinetoskop“ diye bir âlet daha meydana koyarak fart-ı dehâsını ispat eylemiştir. Bu âlet, insan veya hayvan her ne olursa olsun*

*bilcümle zî-hayâtın fotoğrafları alınırken çıkardıkları her türlü etvâr ve harekâtını kelâm ve esvâtını zapt ve taklîd etmektedir. Bu suretle elde edilen menâzır o kadar hakikidir ki, bunların lahm ve izamdan âri olduklarını erbâb-ı temâşâ tayînde izhâr-ı acz etmektedirler” (1894: 3-4).*

İlk gösterim mekânları da böylelikle halkın sosyalleşip bir araya geldiği birahane, kıraathane, sirk, cafe, dükkân, tiyatro gibi mekânlardır. Böylesi mekânlar içinde şekillendikleri kültürlerin ve toplulukların özelliklerini taşıırken, kamusal alanda edindikleri konum ve işlev açısından ulusötesi bağlamda birbirine benzerlik gösteren sosyalleşme ve eğlence yerleridir. Sözü edilen gösterim mekânlarında farklı programlar dâhilinde 1-2 dakika arası süren kısa metrajlı diyebileceğimiz filmler gösterilmiştir. Kimi zaman Karagöz, Ortaoyunu arasında film gösterimleri düzenlenirken kimi zaman panayırarda, varyete şovları ya da sirk gösterileri arasında yer almıştır. Sinematograf mekânları açılıncaya dek filmler farklı performansların ardı sıra algılandığı bir şovun parçası olmuştur. Sponeck'teki ilk gösterimden sonra Ramazan'da Henri Delavalle'nin Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'nde<sup>12</sup> gösterim düzenlediği bilinmektedir. Yine Ocak 1898'de o sıralar Psihuli Kardeşler adına çalışan Sigmund Weinberg Vezneciler'deki Abdi Efendi Tiyatrosu'nda akşamları film göstermiştir (And, 1974). Taşrada da seyyar film gösterimlerinin gerçekleştirildiğini kimi kaynaklardan öğreniyoruz.<sup>13</sup> Dünya çapındaki değişime paralel olarak 1908'de Tepebaşı'ndaki Amfi tiyatrosunda İstanbul'un ilk yerleşik sinematograf mekânı açılır. Pathé şirketi Pathé Sineması adını alan bu yeni mekâna müdür olarak Stavors Papadopoulos'u atar ve şirket temsilcisi olarak yine sektörde deneyimli Sigmund Weinberg'i seçer (Bozis, Y. ve S. Bozis, 2014:77). Adından münferit bu sinematograf mekânı Fransız Pathé şirketinin birçok ülkede açtığı salonların İstanbul'daki ayağıdır. 20 Ocak 1908 tarihli *Stamboul* gazetesinde yayınlanan aşağıdaki haberde Pathé şirketinin sektördeki yeri şu sözlerle vurgulanır:

*“[...] Paris'ten Pathé Kardeşler şirketinin şöhretini sağlayanın ne olduğu mu bilinmek isteniyor? Bu bir sır değil. Pathé Kardeşler şirketi en büyük şehirlerde kendi hesabına işlettiği tiyatrolara sahip ve Paris'te de büyük fabrikalar özellikle daha önceden yayınlanmamış ve yalnızca Pathé sinematiyatrolarında seyircilere gösterildikten sonra satışa sunulan konular yaratmak için işletiliyor.”*

<sup>12</sup> Fevziye Kıraathanesi ilerleyen tarihlerde Emperyal Tiyatro ve Milli Sinema olarak hayatına devam etmiştir (And, 2014: 133)

<sup>13</sup> Konya'da gerçekleştirilen gösterimler üzerine Hakan Aydın (2008), “Sinemanın Taşra'da Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910–1950)” adını taşıyan çalışmasına bakılabilir. Ne yazık ki Osmanlı taşrası üzerine yeterince çalışma henüz yok elimizde. Konu araştırmacıların ilgisini beklemektedir.

Sinema alanındaki endüstriyel üretim ve yayılmanın ilk örneklerinden olan Pathé 1904'ten itibaren ağını dünya çapında genişletmeye başlamış ve 1908'den itibaren Avrupa ve Amerika'ya bölgesel yapım şirketlerinin kurulmasına destek vermiştir (Gunning, 2008:16). Richard Abel'e göre sinema tarihindeki ilk uluslararası imparatorluğu kurmayı başaran Pathé Frères (Abel, 2005: 728), I. Dünya Savaşı'na doğru uzanan yıllar boyunca kurduğu sektörel sistemle birçok ülke tarafından örnek alınan bir standarta (Abel, 2005:731) dönüşmüştür. Anlaşıldığı üzere sinemanın ilk yıllarına hâkim "Fransız dalgası" sadece Osmanlı topraklarında gözlemlenmez. Fakat bu yayılma sadece bir sektör kurma arzusu değildir; bu yayılma, "sinemanın hırsını" (Gunning, 2008:13) ve içinde yeşerdiği dönemin ruhunu yansıtır. İstanbul'da ilk yerleşik sinematograf mekânı da böylelikle Fransızların pazarlarını genişletme girişimi sonucu açılmıştır.

**Resim.5: Petits-Champs'da Açılan "Pathé" Sinematiyatrosu, (Stamboul, 1908a)**

THÉÂTRE D'HIVER DES PETITS-CHAMPS  
*Le cinémathéâtre « Pathé »*  
 C'est demain, jeudi, qu'aura lieu à l'Amphithéâtre des Petits-Champs, les débuts si attendus du cinémathéâtre de la maison « Pathé » frères de Paris. avantageusement représenté en notre ville par M. S. Weinberg.  
 Veut-on savoir ce qui fait la renommée de la maison Pathé frères, de Paris? Ce n'est pas une énigme. La maison Pathé frères possède, dans les plus grandes villes, des théâtres qu'elle exploite pour son propre compte et ses grandes fabriques de Paris sont occupées principalement à créer des sujets inédits et qui ne sont mis en vente qu'après avoir été exhibés au public dans les cinémathéâtres Pathé.  
 De cette façon, le public est sûr d'assister à des représentations très intéressantes sans crainte de revoir des sujets déjà connus.  
 De son côté, M. Weinberg nous réserve des auditions d'auxophone. Il sera ainsi donné au public de l'Amphi d'assister en même temps à des représentations de cinémathéâtre, et à de grands concerts artistiques auxquels des célébrités tels que Caruso, Battistini, etc., etc. prêteront leur concours.

Pathé Sineması'nın açılmasından sonra Pera'da sinemalar ardı arkasına açılmaya başlar. Oriental ve Cinema Theatre 1910'da (Gökmen, 1989: 66), Central 1910'da, Orientaux 1910'da, Cinema Americain 1912'de, Gaumont 1912'de, Eclair 1913'de, Cine Moderne 1913'de, Ciné Ottoman 1914'de açılır (Bozis, Y. ve S. Bozis, 2014: 87-112). Sonraları Pangaltı'na taşınan Pathé Sineması, Pangaltı Sineması olarak da anılmış ve 29 Haziran 1913'de Yüksek Kaldırım'da Galata Kulesi'nin yanına Majestik Sineması açılmıştır (Bozis, Y. ve S. Bozis, 2014: 105). Büyük bir kısmı yabancı isimler taşıyan, kimi yurtdışındaki sinematograf mekânlarının isimlerinden ilham alan ya da konuşlandıkları tiyatro

salonlarının ismini sürdüren bu mekânların çoğu gayrimüslimler tarafından işletilmiştir (Bozis, 2014).

### 3. SEYİR DENEYİMİ

Seyir deneyimi de tıpkı gösterim formatları gibi Osmanlı coğrafyasının çokkimlikli yapısının karakterini taşır. Toplumsal cinsiyet, toplumsal yapıyı oluşturan kimliklerin geldikleri ahlaki ve dini gelenek, seyir deneyimini biçimlendiren önemli unsurlar olarak karşımıza çıkar. Gayrimüslimlerde kadınlar ve erkeklerin yan yana film izleme pratiği ile Müslümanlar'da sinematograf mekânlarında kadın ve erkeklerin ayrılığı, deneyimde farklılıklar yaratır. Müslüman kadınlara zaman içinde “kadınlar matinesi” de diyebileceğimiz özel gösterimler düzenlenmiş, kimi zaman da bir perde ile ayrılan kadın ve erkek seyirciler aynı mekânda birbirleriyle temasa geçmeden bulunabilmişlerdir. Ancak yine de zaman zaman normların uygulanmasında istisnalar ya da ihlallerle karşılaşmıştır. *Der Kinematograph* dergisi İstanbul muhabirlerinden olan Alfred Rosenthal, 17 Ağustos 1910 tarihinde yayınlanan bir haberinde dönemin valisi Muhiddin Bey'in izniyle Pathé firmasının Kadıköy'de Müslüman kadınlar için özel olarak düzenlediği bir gösterime girebildiğini yazmıştır. Apollon Sineması'nda gerçekleşen film gösterimine kadınlar büyük ilgi göstermiştir. Çadırda gerçekleşen bu kadınlara mahsus gösterimlere aslında erkeklerin girmesi yasaktır ve zabıta bu konuda Rosenthal'ın bahşış önerisine “dahi” göz yummamış, gazetecinin gösterime girmesine fırsat vermemiştir. Bu durum meraklı ve ısrarcı Rosenthal'i engellemiştir. Sonunda Rosenthal, gösterim sırasında sinematograf cihazını çalıştıran Alman sinematograf operatörü ile girdiği sohbet, bir şişe konyak ve az bir meci diye karşılığında makine dairesine girebilmiştir (Rosenthal, 1910: 89). Rosenthal'ın anısı, yazılı kuralların günlük hayatta her zaman işlemediğini ve sinematograf gösterimleri sırasında kimi zaman kurallara uyulmadığını, istisna durumların oluşabildiğini hatırlatmaktadır. Kadınların ve çocukların film izlemesine uygulanan yaptırımlar, sadece sinema işletmecilerinin değil sinemaya dair olumlu ya da olumsuz bakış açısına sahip devlet yetkilileri, bölgenin ileri gelenleri ve kimi aydın tarafından ele alınmıştır (Çeliktemel-Thomen, 2016: 1-15).<sup>14</sup> Filmlerin birey ve topluluklar üzerindeki etkisi üzerine sürdürülen ahlaki boyuttaki tartışmalar sinema mekânının dönüşümü ve yapımcıların sinemaya ilgisinin artmasıyla da yakından ilişkilidir.

Thomas Elsaesser, erken dönem filmlerin anlatı sinemasına doğru evrilmesini ele aldığı “Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer” [Erken Dönem Sinemanın

<sup>14</sup> Diğer yandan Nezhir Erdoğan'ın da işaret ettiği gibi sinema tıpkı tramvay, vapur ya da otomobil gibi ulaşım araçlarıyla birlikte kadınların kamusal alanda varlığını ve görünürliğini artırmış olmalı (2017: 128).

Anlatı Sinemasına Dönüşümü. Kolektif Seyirciden Bireysel Seyirciye Doğru] (2000) adını taşıyan makalesinde yerleşik sinema mekânlarına geçilmeye başlanılan 1907-1914 yılları arasında mekânda, filmlerde ve seyirciler arasında gerçeklik temsilinden vazgeçildiğini ileri sürmektedir (2000: 13). Miriam Hansen ise mekândaki bu dönüşümle sinemasal deneyimin karşısına çıkan görüntünün gerçeklik-etkisine tabii kılındığını ve bu nedenle filmsel anlatı mekânı ile seyirci mekânının gerçekliğinin bireyselleşerek spekülative olmaya başladığını (2006: 99) yazmaktadır. Gösterimin ne şekildiğe gerçekleşeceğini belirleyen artık sinema mekânı sahipleri değildir; gösterim film yapımcılarının eline geçmiştir. Bireysel alımlamaya geçilen bu dönemde seyircinin bakma hazzı bastırılır (Elsaesser, 2000: 14). Seyir deneyimi “terbiye edilerek” belli ahlâk ve hijyen normları doğrultusunda baskı altına alınır. Böylelikle Avrupa ve Amerika’da sinemayı “iyi” bir deneyim alanı olarak pazarlamayı arzu eden piyasa koşulları ekonomik bir andan ideolojik nedensellikler yaratarak Almanya ya da Fransa’da örnekleri görülebilen sinema reform hareketini tetiklemiştir.

İstanbul’da da sinemaya dair ahlaki kaygılar zaman zaman dile getirilmiştir. Sinemanın birey üzerindeki olumsuz etkisine inanmış görünen Refik Halid [Karay], I. Dünya Savaşı’nın son yılında, ahlâkı gün geçtikçe yozlaştıran filmlerin, çocuklara başıboş olmayı, kadınlara zevki ve sefayı, erkeklere ise uçarılığı öğrettiğini ve sinemayı “halkın en büyük düşmanı” (1918: 320-322) olarak gördüğünü yazmaktadır. Sinemasal kamusal alanın Osmanlı topraklarında nasıl şekillendirilebileceği sadece sinema ile uğraşan ya da yazan ve çizen entelektüellerin değil, bizzat bölge siyasetini yönlendirenlerin de gündemini oluşturur (Ahenk gazetesi, 18 Şubat 1912, aktaran Beyru, 1996:44). Sinemanın Osmanlı’da kamusal alanı nasıl şekillendirebildiği, Avrupa ya da Amerika’dan ayrılan yönleri, seyir deneyiminin kendisine de yansır. Filmler karşısında verilen tepkiler Ercüment Ekrem Talu’nun anılarına yansımıştır:

*“Mektepte bunun münakaşası haftalarca sürdü. İstanbul halkı da ekseriyetle bu mevzu üzerinde konuşuyordu. Kimi, bu sihirli icadı gidip görmeyi günah sayıyor, kimi gidip gördüğünden dolayı tövbe; istiğfar ediyor, ileri fikirliler ise bir medeniyet unsurunun daha yurda girmiş olduğuna sevinliyordu.”* (Talu, 1943: 14).

Kimi zaman dua ya da tövbe edilir ya da Pera’da gerçekleşen bir gösterim sırasında köle avına çıkanları beyazperdede izlerken geçmişini anımsayan Sudan’lı kadın gibi feryat figan ağlanır (Der Tag, 1912). Osmanlı topraklarında sinema üzerine yürütülen tartışmalarda Avrupa merkezli kavramlar her zaman bir karşılık bulmaz. Sömürgeci ülkelerin işgal ettikleri topraklarda uyguladıkları kültürel ve siyasal pratikleri bizzat yaşamış bir insanın beyazperdede kendi geçmişini batılı bir bakış açısından seyretmesinin sinemasal deneyim açısından önemli farklılıkları barındırdığı aşikârdır. Sinema başından itibaren “dünya



kapitalizmi, sömürgecilik ve emperyalizm tarafından açılan küresel yolları” takip etmiştir (Gunning, 2008: 11). Bu vurgu dikkate değerdir, zira ulusötesiliğin ve çokkültürlülüğün sağladığı hareketliliğin karşısına çıkan sömürgeci söylemin yukarıdaki örnekten de görüldüğü üzere toplumsal bellekte bıraktığı izler sadece filmlerde değil sinema mekânının havasında da solunur.

#### 4. OSMANLI COĞRAFYASI ÜZERİNE FİLMLER

Osmanlı toprakları üzerine şimdilik elimizdeki en eski görüntüler 1897’de Lumière operatörü Alexandre Promio’nun çektikleridir.<sup>15</sup> Lumière operatörleri dünyaya yayılıp insanların ilgisini çekebileceğini düşündükleri yerleri görüntüye almışlardır. Bir turistin ya da gezginin gözünden şehirlerin görülmesi gereken popüler yerleri ya da tipik olarak yerleşim yerlerinde meydan ya da pazar yerleri en sık kadrajlarına yansıyan kesitlerdir. Sabit duran bir sinematograf aygıtının önünden akıp giden, kimi zaman kaydırma çekimlerin kullanıldığı görüntülerdir bunlar. Görüntüler benzer mantıklarla çekilmişlerse de coğrafya ve kültüre özgü farklılıkları içinde barındırmaktadırlar; bazı kesitler 19. yüzyılın baskın oryantalist denklemlerini tekrar etmektedir.

Osmanlı topraklarında çekim yapan diğer operatörlerin arasında Balkan topraklarını filme alan Manaki Kardeşler ve Osmanlı’da sinemanın yayılmasında hatırı sayılır etkin isimlerden biri olan Romanya asıllı Sigmund Weinberg’dir. Manakiler’in ilk çektikleri filmlerin 1905’lere ait olduğu düşünülmektedir (Manaki Brothers, (1905-1918)). Bu filmler genellikle Balkanlardaki günlük hayatı, kutlamaları ve kimi zamanda önemli siyasi gelişmeleri ve devlet adamlarının ziyaretlerini kaydeder. Böylelikle çektikleri görüntüler arasında Makedonya’da açıkavada öğrencilerin dersi, bir düğün ya da bayramlar kadar Sultan V. Mehmed Reşad’ın Rumeli gezisi de izlenebilmektedir. Manaki Kardeşlerin filmlerine bugünden bakıldığında folklorik motiflerin ağır bastığı ve kendi döneminde Osmanlı İmparatorluğu sınırları dâhilindeki Balkanlar’daki hayattan kesitler sunan, Osmanlı’daki çokkimlikli yaşam biçimlerini bir arada gösterebilen belgeler olduğu görülür. Sigmund Weinberg de İstanbul’da sinemanın yayılmasında çaba harcayan öncülerden biridir. Kişisel tarihinden anlaşıldığı üzere özellikle filmlerin seyircilerle buluşmasına çaba göstermiş, gösterimlerin düzenlenmesi, sinematograf mekânlarının açılması, sinema teknolojisinin kullanıma girmesi gibi sinemanın birçok alanında faaliyette bulunmuş, film yapımı kadar devletin ileri gelenleriyle kurduğu ilişkiler neticesinde alanda isim yapmayı başarmıştır. Weinberg’in imkânlar dâhilindeki çabaları, sinemanın ulusötesi bir dağıtım ve gösterim ağının içinde yapılanıp,

<sup>15</sup> Jean Alexandre Luis Promio’nun Lumière arşivinde kayıtlı 348 tane filmi bulunmaktadır ve Osmanlı topraklarında çektiği görüntülerden bazılarını Catalogue Lumière arşivinden izlemek mümkün bkz. <https://catalogue-lumiere.com/> (Erişim: 25.9.2018).



kendisine ulusötesi bir pazar alanı yaratmasıyla yakından ilgilidir. İşinin ehli olduğu anlaşılan Sigmund Weinberg'in dönemin ruhunu yakalayıp, ticari zekâsıyla birleştirdiği söylenebilir. Weinberg'in çektiği ileri sürülen filmlerin büyük bir kısmının devlet törenlerine ait olduğu ya da devletin ileri gelenlerini kamusal alanda çekmeye yoğunlaştığı düşünüldüğünde, sinema faaliyetlerinden, birçok İmparatorluk sarayında alışlageldiği üzere, Yıldız Sarayı'nın sinematograf operatörü olmak ya da en azından sarayın ve devletin sinema işlerini üstlenmek gibi bir arzu da okunmaktadır. Bu durumu Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinde mevcut 23 Ekim 1899 tarihli yazışma düşündürmektedir; sözü edilen belgede Weinberg, Osmanlı ordusunun modernliğini ücret talep etmeden filme almak üzere sultandan izin istemektedir. Bu görüntülerle hem orduyu Osmanlı devletine yakışır şekilde temsil etmeyi hem de denetimsiz bir şekilde elden ele dolaşan "münasebetsiz" görüntülerin önüne geçmeyi hedeflediğini saraya yazılı olarak bildirmiştir (BOA.Y.PRK.MYD,22/60, 11 Teşrin-i Evvel 1315). Sigmund Weinberg, İttihat ve Terakki döneminde de devlet ile olan ilişkilerini sıcak tutmuş, işlettiği Ciné Palace sineması başta Enver Paşa olmak üzere devlet ricalinin film izlediği bir salon haline gelmiştir aynı zamanda; savaş yıllarında ise ordunun alt birimi olarak kurulan Merkez Sinema Dairesi'nde devlete hizmetlerine devam etmiştir (Filmer, 1984: 86-89).



Resim.6: *Panorama de la Corne d'Or, İstanbul, 1897* (Catalogue Lumière, Vue No.416).



Resim.7: *Porte de Jaffa : côté est, Yafa, 1897* (Catalogue Lumière, Vue No.402).



**Resim.8: *Place des Canons, Beyrut, 1897* (Catalogue Lumière, Vue No. 410)**

**Resim.9: *Outdoor Class* (Manaki Brothers (1905-1918))**

Başlarda gösterime giren filmlerin büyük bir kısmı Fransız yapımıdır. Fransızlar Avrupa’da da pazar paylarını genişletmişlerdir. Bunda Pathé firmasının yapım, dağıtım ve gösterimle aynı zamanda ilgilenmesi ve kurduğu ulusötesi ağı etkisi büyüktür. Osmanlı topraklarında rahatlıkla yayılabilmesinin ise Fransızca’nın kültür dillerinden biri olması da etkilidir.

Filmlerde ideoloji görüntünün kendisinde içkindir. Yani filmlerin kısa olması ya da erken teknolojilerle çekilmesi ideolojiden azade oldukları anlamına gelmez. Sinema birçok imparatorlukta başından itibaren ilgi çekmiştir. Sadece Alman İmparatoru II. Wilhelm’e ait 350’in üzerinde belge filmin olduğu tahmin edilmektedir (Petzold, 2007: 202). Alman İmparatoru, Rus Çarı, İtalya Kralı ve İngiliz Kraliyet ailesinin kendileri adına çalışan operatörlerinin olduğu, dolayısıyla devlet ve sinema arasındaki ilişkinin en baştan itibaren kol kola yürümeye başladığı görülür. Osmanlı topraklarında da Yıldız Sarayı’nın zaman zaman Tiyatro salonunda film izlediğine daha önce değinilmişti. II. Abdülhamid’i Yıldız Camii’ndeki Cuma Selamlığı’na giderken gösteren görüntüler, devletin filmleri propaganda amaçlı kullanımına bir örnektir. 1908 tarihli bu belge film, Pathé tarafından çekilmiştir ve Osmanlı’nın dışında da gösterildiği bilinmektedir. Almanya’daki gösterimin ilanı aşağıda görülebilmektedir. II. Meşrutiyet’in hemen sonrasında çekildiği düşünülen filmin siyasal söylemi dönemin Türk-İslam kimliğini oturtma çabalarının da yansımasıdır denilebilir.

**Resim.10: Cuma Selamlığı'nın Almanya'daki Gösterimi (Der Kinematograph, 1908)**



Sinemanın yaygınlaştığı dönem imparatorlukların son çeyreği yani çöküş dönemine tekabül eder. Devletlerin kendi bekaları adına verdikleri mücadeleler, kimi zaman doğrudan savaş görüntüleriyle kimi zaman da tıpkı Cuma Selamlığı görüntüsünde olduğu gibi sembolik bir dil yaratarak beyazperdede yankısını bulmuştur. II. Meşrutiyet'in toplumsal etkileri sinemada Türkçe arayazı protestolarında da kendini gösterir. Osmanlı topraklarında yerli film üretimi görece az olduğundan, sistemli bir üretimin izleri sürülemediğindeN ve çekilen filmlerin ne kadarının ülkeler arası dolaşıma girip girmediği şimdilik bilinmediğinden, Osmanlı coğrafyasında sinema alanında alevlenen ilk Türk milliyetçisi itiraz yerli film üretimi üzerine değil, "Türkçe arayazı isteriz" protestosunda hayat bulur (BOA. DH. KMS, 15/5, 19 Rebiyülevvel 1332 [15 Şubat 1914]).<sup>16</sup> Benzer çıkışlar diğer ülkelerde de yaşanmakla birlikte, tartışmalar

<sup>16</sup>Aydın valisi Rahmi Bey, 15 Şubat 1914'de Bab-ı Ali Dâhiliye Nezareti'ne gönderdiği bir yazıda bu protestolardan bahsetmektedir. İzmir'de yaklaşık olarak Ocak 1914'ün başı gibi aralarında öğrencilerin de bulunduğu protestocular bazı akşamlar dolaştıkları sinematograf mekânlarında filmlerdeki tüm arayazıların aynı zamanda Türkçe olarak gösterilmesini talep etmişlerdir. Öğrenciler taleplerini kimi zaman ıslık çalarak ve gürültü çıkartarak tekrar etmişlerdir. Sinematograf salonu işletmecileri durumu valiye şikâyet etmiş, hatta gösterimlerden birine Fransız konsolosu bizzat iştirak ederek polisin olaylara müdahale etmesini talep etmiştir. Benzer çıkışlar Avusturya tebaasından bir sinemacının gösterimleri sırasında da gerçekleşmiş yine Avusturya konsolosu durumu valiye şikâyet etmiştir (BOA, 2015:379-380). 1913 yılında Pathé Sineması'nda gerçekleşen bir akşam gösteriminde Fransızca arayazıları protesto edenlerden biri de Jön Türk yazarlardan Aka Gündüz'dür. Mekân yönetiminin söz vermesi üzerine ortam sakinleşebilmiş ve gösterime devam edilebilmiştir (Der Kinematograph, 1913)

daha çok film üretimi ve yeni pazarlara ulaşma üzerinden yürütülmüştür. Örneğin Almanya’da bir “Alman ruhu” ve “Alman filmi” yaratmaktan söz edilirken,<sup>17</sup> Osmanlı topraklarında üretim üzerine tartışılmamış daha çok filmlerin anlaşılabilirliği ön plana çıkmıştır. Özellikle Pera’da gösterilen filmlerin ağırlıklı olarak Rumca ve Fransızca arayazılarla gösterildiği, buna karşı “Türkçe arayazı isteriz” sloganıyla gösterilen tepkilerin sinema alanında Türk milliyetçiliği bağlamında girilen ilk sinemasal kıvılcımlarından biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dil üzerinden geliştirilen bu protestolarda siyasal gelişmeler kadar<sup>18</sup> sinema alanında yaşanan değişimlerin de etkisi vardır. Geçici gösterim mekânlarından, yerleşik sinematograf mekânlarına geçilmesi, bu mekânlarda uzun metraj filmlerin gösterilmeye başlanması ile birlikte dil faktörü önemli bir etken olmaya başlamıştır. Önceleri 1-2 dakikayı geçmeyen, genelde panoramik şehir, doğa, kültür ya da havadis içerikli görüntüleri tek satırlık arayazı başlıklarla izleyen seyircinin belli bir olay örgüsünü anlamak gibi bir durumu yoktu. Uzun metraj ile seyircinin hayatına girmeye başlayan macera filmleri, destansı tarihi filmler, dramlar ya da komedilerde belli bir hikâyeyi takip etmek, dahası beyazperdede karşılaşılan görsel dilin yanı sıra, kültürel olay ve mentaliteyi anlamak gibi bir “zorunluluk” ile karşı karşıya kalınmıştır. Levhaların arasındaki açıklamalar her türden film için elzem olunca, dili bilmek gerekliliği ya da tercüme gerekliliği de güçlenmeye başlamıştır. Diğer yandan özellikle sinemanın ilk on yılında filmlerin kimi zaman bir anlatıcının eşliğinde gösterildiği fakat büyük sinema mekânlarına geçişle bu geleneğin zaman içinde kaybolduğu da hatırlanmalıdır. Yine filmlerin müzik eşliğinde sunulması, bu müziklerin coğrafyaya özgü bir karakter taşıması ve görüntüleri de farklı bir bağlama oturtması göz önünde bulundurulmalıdır. Kanun gibi sazlar, halk türküleri ya da piyano eşliğinde izlemenin alımlamayı değiştirebileceği ve filmlerin seyirci üzerinde bıraktığı tortunun yine kültürel farklılıklar taşıyabileceği aşikârdır.

Bu filmlerde batılı yıldızlar ve dönemin popüler filmleriyle de karşılaşma imkânı bulan Osmanlı seyircisi, batının yaşam biçimlerine ve toplumsal denklemlerine tanık olabilmiş ve aynı zamanda batılı bir gözün çektiği doğuyu

<sup>17</sup> Scott Curtis’in “The Taste of a Nation: Training the Senses and Sensibility of cinema Audiences in Imperial Germany” (1994) adını taşıyan makalesinde özellikle sinema reform hareketinin katkısıyla sinemada başta üretim ve seyir deneyimi olmak üzere sinemasal alanın nasıl “Almanlaştırılmak” istendiği açıkça okunabilmektedir.

<sup>18</sup> Trablusgarp ve Balkan Savaşları’nın bir tetikleyici olup olamayacağı üzerine de sorular sorulabilir. Zira Trablusgarp ve Balkan Savaşları üzerine aktüalite ve kurmaca filmler çekilmiştir; bu filmlerin Balkan topraklarında ve batılı ülkelerde gösterime girdikleri bilinmektedir (Moving Picture World, 1912: 894; Der Kinematograph, 1912), ancak İstanbul’da ya da Osmanlı taşrasında gösterildiğine ilişkin bir veri elimizde bulunmamaktadır ve devlet tarafından halkın değerlerine karşı geliştirilen hassasiyet neticesinde gösterilmemiş olması muhtemel olmakla birlikte, filmlerin resmi kayıtlara geçmeden farklı etkinlikler dâhilinde gösterim imkânı bulabildiği de göz önünde bulundurulmalıdır.

izlemiştir. Batının bakışında yatan doğuyu görebildiği kadar, batının kendisine nasıl baktığına ve algıladığına da tanık olabilmektedir.

I. Dünya Savaşıyla birlikte sinema sektörel, estetik, teknolojik ve siyasal dönüşümlere uğrar. Savaşla birlikte imparatorlukların verdiği savaşta ulus bilincine yapılan vurgu, savaş sonrası dönüşümlerin eksenini oluşturur. Ancak savaşla birlikte sinemada ülkeler düzeyinde sadece bir milli/yerli arayışına girilmez, sinema aynı zamanda militarize edilir. Her ne kadar savaş filmi olgusunun ortaya çıkışını I. Dünya Savaşı'ndan önce başlatabilsek de, büyük savaş sinemanın propaganda amaçlı kullanımının önünü açmış ve filmlerde savaş estetiğinin kodlarını güçlü bir şekilde belirleyebilmiştir.

## 5. SONUÇ

Osmanlı topraklarına ağırlıklı olarak da İstanbul'a sinemanın girişini ve I. Dünya Savaşı'na kadar yaşadığı dönüşümü sinema alanında yaşanan münferit değişiklikler üzerinden ele alan bu çalışma, sinemanın erken döneminde Osmanlı ülkesinde ulusötesi ve çokkültürlü bir yapılanmanın içinde evrildiğini ileri sürmektedir. Ülke dışından gelen batılı bir teknoloji olarak sinema aygıtlarının pazarlanması ve ilk gösterimler öncelikle yurtdışından gelen batılılar ya da gayrimüslimler tarafından gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla çağın yeni kitle iletişim aracının kullanımının ve filmlerin gösterimlerinin gerçekleştirilmesinde gayrimüslimler ve batılılar başı çekmektedir. Görüntülerin kendileri ve seyir deneyiminde farklı kültürel yapıların iç içe geçtiği gözlemlenmektedir. Osmanlı topraklarında başta Fransa olmak üzere Avrupa ve Amerikalı operatörler tarafından çekilen görüntülerin gösterildiği, yerli üretimin Balkan topraklarını kaydeden Manaki Kardeşler ya da Sigmund Weinberg gibi az sayıda isimle sınırlandırıldığı söylenebilir. Gösterilen görüntülerde Doğu, beyazperdede kendisini ve diğer kültürleri batılı bir gözle izleyebilmiştir. Seyir deneyiminin ise gelenek, inanç ve yaptırımlar doğrultusunda şekillenebildiği, film gösteriminin gerçekleştiği muhite ve bölgeye göre kültürel farklılıklar taşıyabildiği anlaşılmaktadır. Yerli film üretiminin sistemli olmaması, filmlerin ülke dışından gelmesi zorunluluğunun dışında, Osmanlı'da sinemayla ilgilenenlerin film yapımından ziyade gösterilen filmlerin içeriği, gösterimlerin düzeni, sinemanın toplum üzerindeki etkisi ya da arayazaların Türkçeleştirilmesi gibi kültür politikalarına odaklanıldığını ve ulusötesinin karşısına yerel kodları yerleştirme çabası içinde olduğunu fakat bunun sistematik bir şekilde gerçekleşmediğini ortaya koymaktadır.

Diğer yandan ulusötesiliği sadece bir yapım ve dağıtım ağı içinde düşünmek, ideolojinin ıskalanmasına yol açmaktadır. Sinemanın, sanayinin ve kolonyalizmin yükselişte olduğu bir dönemin içine doğması, kimi zaman bunların etkisinde dönüştüğünü, kimi zaman da kendi dönemini betimleyebildiği ve

şekillendirebildiğini ifade etmektedir. Venedik'te gondol gezisi, İstanbul'da Haliç kıyılarının manzarası, Beyrut'ta bir meydan görüntüsü ya da batılı yaşam biçimini dolaylı/dolaysız aktaran kurmaca filmler gözün kendine içkin politik bakışını da aktarır. Ulusötesi dolaşıma sokularak çoğalan imgeler, farklı kültürden seyircilerin yerel bakışıyla karşılaştığında, görüntüler karşısında verilen tepkiler de kültüre göre değişmektedir. Dolayısıyla ulusötesi imgeler akışı içerisinde, belli anlarda imgeleri sabitleyerek kendi kültürel kodlarına göre anlamlandıran yerel bakış ve seyir alışkanlıklarından söz edilebilir.

Sinema, modern bir kitle iletişim aracı olarak sınır ötesi bir modernliğin olasılığını yaratmakta mıdır sorusu yine kültür ve coğrafyaya özgü değerlerin gözden kaçmasına sebep olur. Modernite her yerde aynı şekilde yaşanmadığı gibi, Batı merkezli bir modernite okuması egemen söyleme destek verir ve kültürleri tektipleştirme tehlikesini içinde barındırmaktadır. Osmanlı modernleşmesine sinema çerçevesinden baktığımızda nirengi noktaları ve dinamikleri nelerdir ve günlük hayata nasıl yansımaktadır? Bu sorunun cevabı başka bir araştırmaya konu olarak önerilirken, konumuz bağlamında Osmanlı'da sinema, yerli ve yabancı olanın karşılaşması ve diyalogu olarak ele alındığında, sinemanın bu diyalog içerisinde kimi zaman kutuplaşmaların, kimi zaman ayrışmaların ve kimi zaman da uzlaşımın yarattığı çokkültürlü bir hareketin içinde devindiği görülmektedir.

## KAYNAKÇA

Abel, Richard (2005), "Pathe Freres", Abel, Richard (Der.), Encyclopedia of Early Cinema (London, New York: Routledge): 728-731.

And, Metin (1974), "Türkiye'de Sponeck Birahanesi'ndeki İlk Sinema Gösterisinin Öncesi ve Sonrası", Milliyet Sanat, 106.

And, Metin (2014), Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi (İstanbul: İletişim Yayınları).

Anderson, Benedict (1995), Hayali Cemaatler. Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması (İstanbul: Metis Yayınları) (Çev. İskender Savaşır).

Aydın, Hakan (2008), "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19: 61-74.

Balan, Canan (2013), "Early Filmmaking in Turkey: A Transnational History?", Atakav, Eylem (Der.), Directory of World Cinema (Bristol: Intellect Books): 49-53.

Baskett, Michael (2008), *The Attractive Empire, Transnational Film Culture in Imperial Japan* (Honolulu: University of Hawai'i Press).

BOA (2015), *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları*, (İstanbul: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü).

Beyru, Rauf (1996), "İzmir'de İlk Sinema Gösterileri", *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, 53: 43-44.

BOA.Y.PRK.MYD, 22/60, 11 Teşrin-i Evvel 1315 [23 Ekim 1899].

BOA. Y. PRK. EğA. 40/1, 3 Muharrem 1320 [12 Nisan 1902].

BOA., Y..PRK. AZJ, Dosya No: 46/16, 29 Zilhicce 1320 [29 Mart 1903].

BOA. DH. KMS, 15/5, 19 Rebiyülevvel 1332 [15 Şubat 1914].

Bottomore, Stephen (t.y.), "Dom Ramirez. Spanish Showman Active in Turkey", *Who's Who of Victorian Cinema*, <http://www.victorian-cinema.net/ramirez> (1.10.2018).

Bozis, Yorgo ve Sula Bozis (2014), *Paris'ten Pera'ya Rum Sinemacılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları) (Çev. Sula Bozis).

Casetti, Francesco (2011), "Sinemasal Deneyim", *Sinecine*, 2 (2), (Çev. Defne Kırmızı): 81-93.

Çalapala, Rakım (2009), "Türkiye'de Filmcilik", *Kebikeç: İnsan Bilimler İçin Kaynak Araştırma Dergisi*, 28: 103-112.

Çeliktemel-Thomen, Özde (2016), "Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mutâlaa", *Alternatif Politika*, Özel Sayı: 1-29.

Curtis, Scott (1994), "The Taste of a Nation: Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany", *Film History*, 6 (4): 445-469.

Deringil, Selim (2007), *Simgeden Millete. II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet* (İstanbul: İletişim Yayınları).

Deringil, Selim (2014), *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)* (İstanbul: Doğan Kitap) (Çev. Gül Çağalı Güven).

Dumont, Paul (2001), "Önce Fransızca", *Veinstein, Gilles (Der.)*, *Selanik 1850-1918: "Yahudilerin Kenti" ve Balkanlar'ın Uyanışı* (İstanbul: İletişim Yayınları) (Çev. Cüneyt Akalın): 218-235.

Durovicova, Natalie ve Newman Kathleen (Der.) (2010), World Cinemas, Transnational Perspectives (New York & London: Routledge).

Elsaesser, Tomas (2000), “Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer”, [https://www.filmportal.de/sites/default/files/7F9ED592718647A481210BF8BC4DFAFC\\_mat\\_elsaesser\\_frxxhe\\_film.pdf](https://www.filmportal.de/sites/default/files/7F9ED592718647A481210BF8BC4DFAFC_mat_elsaesser_frxxhe_film.pdf) (04.10.2018).

Erdoğan, Nezih (2017), Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları. Modernlik ve Seyir Maceraları (İstanbul: İletişim Yayınları).

Evren, Burçak (1995), Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg (İstanbul: Milliyet Yayınları).

Evren, Burçak (t.y.), “Sinemamız Altın Çağını Yaşamıyor”, Üst Manşet, <https://www.ustmanset.com/burcak-evren-sinemamiz-altin-cagini-yasamiyor/> (11.10.2018).

Ezra, Elisabeth ve Terry, Rowden (Der.) (2006), “General Introduction: What is Transnational Cinema?”, Transnational Cinema: The Film Reader (New York & London: Routledge): 1-12.

Ferro, Marc (1995), Sinema ve Tarih (İstanbul: Kesit Yayıncılık) (Çev. Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan).

Filmer, Cemil (1984), Hatıralar: Türk Sineması’nda 65 Yıl (İstanbul: Emek Matbaacılık ve İlançılık).

Georgeon, François (2006), Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları) (Çev. Ali Berktaş).

Gökmen, Mustafa (1989), Başlangıçtan 1950’ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları (İstanbul: Denetim Ajansı Basımevi).

Göktürk, Deniz (2011), “Çokseslilik Peşinde: Hareketli İmgeler, Seyyar Ezgiler”, Göktürk, Deniz, Levent Soysal ve İpek Türeli (Der.), İstanbul Nereye? Küresel Kent, Küresel Avrupa (İstanbul: Metis): 232-255.

Gunning, Tom (2008), “Early Cinema as global cinema: the encyclopedic ambition”, Abel, Richard, Giorgio Bertellini ve Rob King (Der.), Early Cinema and the National (London: John Libbey Publishing): 11-17.

Hanioğlu, M. Şükrü (8 Ocak 2012), “‘Millet-i Hakime’siz Toplum Tasavvuru”, Sabah Gazetesi, <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/hanioglu/2012/01/08/milleti-hakimesiz-toplum-tasavvuru> (25.12.2018).



Hansen, Miriam (2006), “İlk Dönem Sinema: Kimin Kamusal Alanı?”, Murat İri (Çev.), İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 25/1: 93-109.

Higbee, Will ve Song Hwee Lim (2010), “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies”, Transnational Cinemas, 1 (1): 7-21.

Karay, Refik Halid (1939), Deli (İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi).

Kaya Mutlu, Dilek (2007), “Ayastefanos’taki Rus Abidesi: Kim Yıktı? Kim Çekti? Kim ‘Yazdı?’”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, 6: 17-31.

Krenn, Günter (1999), “Der bewegte Mensch-Sascha Kolowrat”, Bono, Francesco, Paolo Caneppele ve Günter Krenn (Der.), Elektrische Schatten: Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte (Viyana: Filmarchiv Austria): 37-46.

Loiperdinger, Martin (2004), “Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth”, The Moving Image, 4/1: 89-118.

Odabaşı, İsmail Arda (2018), “Aystefanos Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve Sinema Haberleri Gazetesi”, Müteferrika, 1/53: 93-104.

Onaran, Âlim Şerif (1994), Türk Sineması I (İstanbul: Kitle Yayınları).

Osmanoğlu, Ayşe (2008). Babam Sultan Abdülhamid (İstanbul: Selis Kitaplar).

Özen, Mustafa (2009), “‘Hareketli Resimler’ İstanbul’da (1896-1908)”, Kebikeç İnsan Bilimler İçin Kaynak Araştırma Dergisi, 27: 183-190.

Özgüç, Agâh (1990), Başlangıcından Bugüne Türk Sineması’nda İlkler (İstanbul: Yılmaz Yayınları).

Özön, Nijad (1970), İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay, (İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları).

Petzold, Dominik (2007), “‘Monarchische Reklamefilms’? Wilhelm II. im neuen Medium der Kinematographie”, Freytag, Nils ve Dominik Petzold (Der.), Das lange 19. Jahrhundert. Alte Fragen und neue Perspektiven (München: Hubert Utz Verlag): 201-220.

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

Rosenthal, Alfred (1910), “Der Kino im Orient”, Der Kinematograph, 90: 89.

Rossell, Deac (1998), “Serpentine Dance: Inter-National Connections in Early Cinema”: 1-10, <https://research.gold.ac.uk/16881/1/Serpentine%20Dance.pdf>.

- Scognamillo, Giovanni (2003), *Türk Sinema Tarihi* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi).
- Scognamillo, Giovanni (2008), *Cadde-i Kebir’de Sinema* (İstanbul: Agora Kitaplığı).
- Şener, Erman (14 Nisan 1982), “Sinema Türkiye’ye Geliyor”, *Milliyet Gazetesi*: 339-341.
- Talu, Ercüment Ekrem (1943), “İstanbulda İlk Sinema ve İlk Gramofon”, *Perde ve Sahne*, 7: 5-14.
- Teksoy, Rekin (2009), *Sinema Tarihi* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık).
- Ulusoy, Mehmet Ferit (2003), *Hanzade: Sürgünde Bir Şehzadenin Günlüğü*, (İstanbul: Tekin Yayınevi).
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1981), *Saray ve Ötesi* (İstanbul: İnkilap & Aka).
- Tarih Dünyası (1 Haziran 1950), “Ayastafanos Abidesi Nasıl Yıkılmıştı?”, 1 (4): 141.
- Yıldıran, İbrahim (2009), “Selim Sırrı Tarcan ve Türk Sinemasının Erken Dönem Tartışmalarına Katkı”, *Kebikeç: İnsan Bilimler İçin Kaynak Araştırma Dergisi*, 27: 221-230.
- “Amphitheatre Des Petits Champs, Le cinematheatre ‘Pathé’”, *Stamboul*, (1908b), 31 Ocak.
- “Der Kinematograph in der Türkei”, *Der Tag*, (1912), 11 Januar.
- “Edison’un son ihtirâ’ları”, *İkdam*, (1894), (10 Kânûn-ı evvel [Aralık]): 3-4.
- “Kriegsbilder vom Balkan”, *Der Kinematograph* (1912), 308, 20 November.
- “Konstantinopel”, *Der Kinematograph*, (1913), 363, 10 Dezember.
- “Pathé Frères. Letzte Neuheiten unserer Filmleihanstalt”, *Der Kinematograph*, (1908), 91, 23 September.
- “Pathés Weekly, No: 8, 1912 (Feb 19)”, *Moving Picture World*, (1912), 11, (January-March): 894.
- “Theatre D’Hiver Des Petits Champs, Le cinematheatre ‘Pathé’”, *Stamboul*, (1908a), (20 Ocak).

**Filmler**

Manaki Brothers (1905-1918), [Film].  
<http://www.europeanfilmgateway.eu/search-efg/manaki> (Erişim: 25.09.2018).

Catalogue Lumière, Vue No.416, *Panorama de la Corne d'Or, İstanbul, 1897*, [Film].  
<https://catalogue-lumiere.com/panorama-de-la-corne-dor/> (Erişim: 25.09.2018).

Catalogue Lumière, Vue No.402, *Porte de Jaffa: côté est, Yafa, 1897*, [Film].  
<https://catalogue-lumiere.com/porte-de-jaffa-cote-est/> (Erişim: 25.09.2018).

Catalogue Lumière, Vue No. 410, *Place des Canons, Beyrut, 1897*, [Film].  
<https://catalogue-lumiere.com/place-des-canons/> (Erişim: 25.09.2018).

Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, No: 2465, *Le Salamalick Public à la Mosquée Hamidié*, 1908. <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2004-salamalick-public-a-la-mosquee-hamidie> (Erişim: 8.09.2018).

Paul, Robert William (1901), *The Countryman and the Cinematograph*, [Film].  
<https://www.youtube.com/watch?v=oDds3W3ZSvQ> (Erişim: 30.09.2018).