

T O P L U M S A L

Tarih

255
MART
2015

Ölümcül Sınırlar
Bir Sergi, Bir Roman
ve Mülteciler Üzerine
Bir Değerlendirme
Nilay Özlü

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sinema Tarihi

Türkiye'de çekilen ilk filmler,
iktidarların sinemayla ilişkisi,
tarih-sinema ilişkisi, sinema yıldızı
yarışmaları, erken dönem nitrat
filmlerinden kaynaklanan yangınlar...

Dosya Editörü: Özde Çeliktemel-Thomen
Saadet Özen, Nezih Erdoğan,
Özde Çeliktemel-Thomen, Özge Özyılmaz,
Esin Paça-Cengiz'in yazıları.

Sayfa 54

I. Dünya Savaşı'nda
Osmanlı Ordusunda
Ermeni Askerler

Ayhan Aktar

İcadından 12 Eylül'e,
Cumhurbaşkanlığı Forsu ve
"16 Türk Devleti Efsanesi"

Mehmet Ü. Alkan

Kandilli Kız Lisesi'nin İlk Müdiresi
Hanna Hindbeck'in Öyküsü
(1916-1918)

Behar Alakom

TOPLUMSAL TARİH | AYLIK TARİH DERGİSİ | TARİH VAKFI TARAFINDAN YAYIMLANIR | Fiyatı: 10 TL. (KDV Dahil) | ISSN: 1300-7025



Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sinema Tarihi

DOSYA EDİTÖRÜ: ÖZDE ÇELİKTEMEL-THOMEN

Ana akım sinema tarihine göre, 2014 Türkiye sinemasının 100. yılıydı. "Türk" etnisitesiyle inşa edilen bu anlatıda, erken dönem Türkiye sinemasına emeği geçmiş Fuat Uzkınay'ın çektiği belge filmi (*Ayastefanos'ta Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, 1914) başlangıç kabul edilmekte.² Film ne yazık ki şu ana kadar bulunamadı. Esasen, Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni teknolojilerle ilgilenenler ilk filmlerini Uzkınay'dan evvel çekmişti: Manaki Kardeşler (*Dokumacılar*, 1905) ve Sigmund Weinberg (*İstanbul'da Seçimler ve Meclisin Açılışı*, 1909).³ 1914 Türkiye'de sinemanın miladı sayıldığı için daha eskilerin 100. yıl kutlamalarında yeri yok gibi.⁴ Keza "milli sinema tarihi" inşasında her devlet kendi tahayyülüne göre tarih yazmaya meyillidir. Örneğin Manaki Kardeşler, Yunanistan ve Makedonya'da sinema tarihinin

adeta paylaşılmayan kahramanları haline gelmiş durumda. Tartışılabilir görünen 1914 miladına karşı yeni anlatılar da üretilmeye devam ediyor. En sonucusu Tolga Yalur'un keşfettiği bir veriyle ortaya çıktı. Yalur'a göre ilk film Kâhya Hamit'in İzmir'de çektiği *Bilardo Müsabakası* (1906) olabilir.⁵

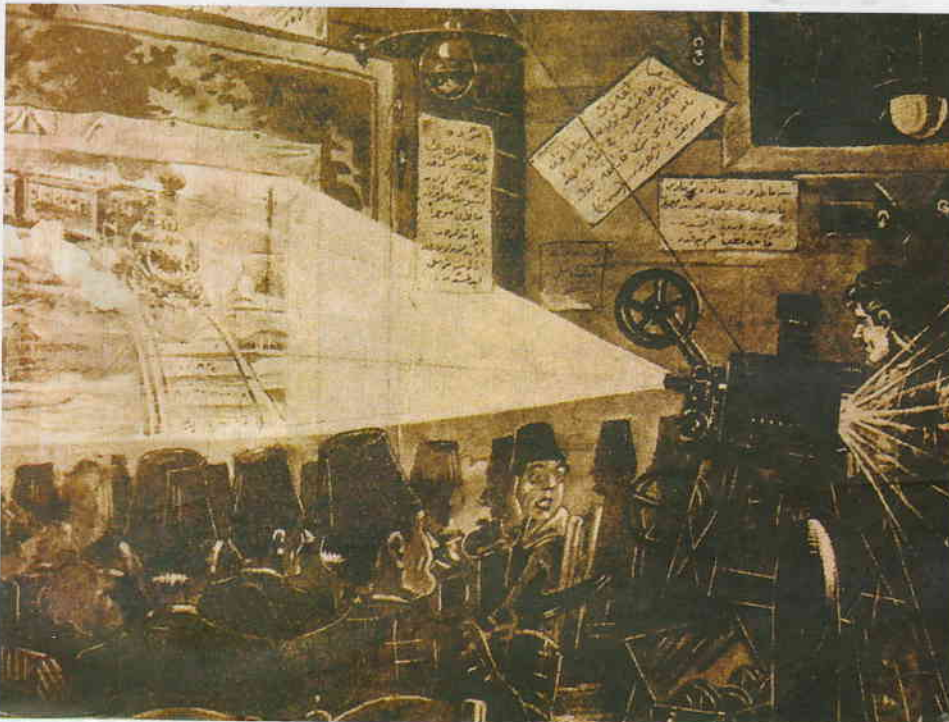
2014'te sinemanın 100. yılı kutlamaları kapsamında pek çok etkinlik düzenlendi. Bunlardan biri İstanbul Modern'deki "Yüz Yıllık Aşk: Türkiye'de Sinema ve Seyirci İlişkisi" sergisiydi. İlginçtir ki "Yüz Yıllık" zaman dilimiyle, sinema seyircisinin tarihini de 1914'te başlatanlar var. Küratörlüğünü Gökhan Akçura ve Müge Turan'ın yaptığı, Akçura'nın muazzam kişisel arşivinin ve diğer koleksiyonerlerin kaynaklarının kullanıldığı sergi kesinlikle görülmeye değerdi; çünkü

sinema seyircisinin deneyimine dair bilgimiz oldukça sınırlı. Acaba bu önemli sergi "Yüz Yıllık Aşk" söylemiyle 1914 öncesi seyirci deneyimini dışarıda bırakmış oluyor mu?

Bu bağlamda 100. yıl kutlamalarıyla ilgili birkaç soru sorabiliriz: Sinema tarihi sadece film yapımı üzerinden inşa edilebilir mi? Bu coğrafyada, sinemanın gelişimiyle birlikte değişen sosyokültürel ortamı hangi tarihten başlatmalıyız? Peki ya sinema seyircisinin tarihi? Sinemanın Osmanlı'ya geldiği 1896'dan 1914'e kadar geçen zaman "kayıp" mı? Yahut tarihsel doğruluk bu noktada ne kadar mühim?

Bu ve benzeri soruların ışığında, bir ulusal film arşivi⁶ bile bulunmayan Türkiye'de bir avuç meraklı araştırmacı olarak sinema tarihinin dehlizlerinde çalışmaya devam ediyoruz. *Toplumsal Tarih*'in elinizdeki sayısında çalışmalarımızın bazılarını sizlerle paylaşmak istedik. Dosyada yukarıdaki sorulara doğrudan cevap vermemekle birlikte, Osmanlı'dan Türkiye'ye sinema deneyimini beş farklı konuyla ele almayı hedefledik: Birincisi sinemada nitrat yangınları ve önlemler, ikincisi Manaki Kardeşlerin Hürriyet serisi çekimleri ışığında filmlerin tarihsel belge olarak kullanımı, üçüncüsü sinemanın denetimi ve sansür, dördüncüsü sinema yıldızı olmak ve güzellik yarışmaları ve son olarak da ulus ve tarih inşası bağlamında sinema. Dosyadaki dönemsel ayırım son derece geniş; Osmanlı'dan erken Cumhuriyet yıllarına ve günümüze uzanıyor. İlk üç yazı ağırlıklı olarak Osmanlı'da erken dönem sinemaya yoğunlaşırken, er-

Ressam Salih,
"İstanbul'da İlk
Sinema", *Perde-
Sahne*, sayı 7
(15 Ekim 1943),
s. 5.



ken dönem Cumhuriyet'i ve günümü-zü birer yazıyla sınırladık.

Nezih Erdoğan "Erken Sinemanın Kazası: Nitrat Yangınları ve Önlemler" adlı yazısında dönemin "tehlikeli madde"si addedilen nitrat tabanlı filmlerin kullanımını, çeşitli endişeler ışığında alınan önlemleri ve felaketle sonlanan yangınları inceliyor. 1896 senesiyle başlayan ve bilhassa Osmanlı deneyimini kapsayan bu tarihsel yolculuk Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar gitmekte. Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgeleri ve günlük gazetelerden yararlanan Erdoğan, karşılaştırmalı bir perspektifle Osmanlı'daki yangınları aynı dönemde Rusya, Britanya ve ABD'deki benzerleriyle birlikte ele almakta. Devletin ve sinema salonu sahiplerinin tüm yaptırımlarına ve önlemlerine rağmen yangınların sürdüğünü vurgulayan bu yazı, yukarıda bahsi geçen *Ayastefanos'ta Rus Abidesinin Yıkılışı*'nin sonunu getirenin de muhtemelen bir yangın olduğunu öne sürüyor.

Saadet Özen makalesinde göz ardı edilen ilginç bir konuya değiniyor: Filmin tarihsel çalışmalarda bir belge olarak kullanımı. Özen, Makedonya Kinematek Arşivleri'nden derlediği Manaki Kardeşlerin çekimlerinden Hürriyet serisine yoğunlaşarak dönemin tarihsel aktörlerinin ve konjonktürünün izini sürüyor. Filmlerdeki sembolik anlamlardan kesin olmayan verilerin vurgulanmasına, montajlanmamış görüntülerin yorumlanmasındaki ustalıktan Manakilerin detaylı biyografisine kadar bu çalışma uzun soluklu bir araştırmanın ürünü. *Toplumsal Tarih*'in ön-

ceki sayılarında iki yazıyla, fotoğraf ve kartpostallar aracılığıyla II. Meşrutiyet dönemini inceleyen yazarın dosyamızdaki bu son çalışması bir devam yazısı niteliğinde.⁷

"Denetimden Sansüre Osmanlı'da Sinema" başlıklı yazı ise kavramsal olarak iç içe geçen denetim ve sansür mekanizmaları hakkında. Özde Çeliktemel-Thomen, yeni bir teknoloji olan sinema aygıtlarının tetkiki, sinemada elektrik kullanımının denetimi ve içeriği nedeniyle sansürlenen filmlere yoğunlaşmakta. Seyirci profiliyle sinemanın mekânsal denetimi çalışmaya dâhil değil; yazı II. Meşrutiyet'e kadar olan dönemi ele alıyor (1896-1909). Çeliktemel-Thomen arşiv belgeleri ışığında, sinemanın denetimi ve sansür kararlarının etkili bir biçimde uygulanmadığını iddia ediyor ve literatürdeki çalışmalardan farklı olarak, II. Abdülhamid idaresinin sinemaya yaklaşımının sanıldığı kadar katı olmadığını, aksine iktidarın sinemayı "devlet yararına" kullanma niyetinde olduğunu ortaya koyuyor.

Özge Özyılmaz "Türkiye'de Sinema Yıldızı Olmanın İmkânsızlığı"nda, Cumhuriyet'in Osmanlı'nın mirasını gömerek milli bir tarih inşa etmeye çalıştığı dönemde sinema dergilerinin yıldız yarışmalarından bahsediyor. Özyılmaz, yıldız ve güzellik yarışmalarının "modern Türk kadınına tüm dünyaya tanıtmanın bir aracı olarak" kullanıldığını belirtiyor. Betty Grable, Marlene Dietrich, Robert Taylor ve Clark Gable gibi yıldızlar dergiler aracılığıyla birer "arzu nesnesi" olarak sunulurken diğer yandan konuyla ilgili yazarlar yıldız olmak is-

teylenleri çeşitli vesilelerle uyarıyor. *Holivut, Sinema Gazetesi, Perde ve Sahne, Hollywood Sesi, Salon-Hollywood Sesi, Yıldız ve Hollywood Dünyası* gibi dönemin süreli yayınlarının incelendiği bu yazı özenli bir basın taramasının ürünü.

Esin Paça-Cengiz "Türkiye'de Sinema, Tarih ve Temsil İlişkisi Üzerine Sorular" yazısında, akademisyenler dışında siyasetçilerin daha çok söz sahibi olduğu resmi anlatının ve ideolojinin baskısını taşıyan sinemada "tarihin nasıl temsil edilmesi gerektiği" sorusuna ve "doğru temsil" meselesine odaklanıyor. Yazar, son yılların güncel yapımlarıyla birlikte —*Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012), *Veda* (Zülfü Livanelli, 2010) ve *Mustafa* (Can Dündar, 2008)— geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet yıllarındaki filmleri de ele alıyor. Yazı sinemada tarihin temsili üzerine yapılmış çalışmalara önemli bir katkıda bulunuyor.

Bu beş yazılık dosyayla Türkiye sinema tarihinde pek de anlatılmayan konuları paylaşmayı denedik. Makalelerin bir kısmı yeni tamamlanmış doktora ve yüksek lisans tezlerimizin ürünüyken bazıları da hâlihazırda devam eden araştırmaların ilk paylaşımları. "Milli sinema tarihi" inşasını zaman, coğrafya ve hafıza bağlamlarında dönüştürmeye çabalayan bu yazıların Türkiye'deki ana akım sinema tarihi yazımına yeni bir soluk getirmesini umuyoruz. Farklı disiplinlerden (sinema-TV, tarih) uzmanların bir araya gelerek film çözümlemesinden tarihsel analize, kaynak eleştirisinden karşılaştırmalı yöneme kadar çeşitli metodolojileri harmanladığı bu dosyayı zevkle okumanız dileğiyle.

DİPNOTLAR

- 1 Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü etkinlikleri için bkz. <http://www.yuzyilyuzfilm.gov.tr/> Son Erişim: 20 Aralık 2014.
- 2 Fuat Uzkınay (1888-1956) hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Nijat Özön, *İlk Türk Sinemacıları Fuat Uzkınay*, Türk Sinematek, 1970.
- 3 Sigmund Weinberg'in (1889-?) filmiyle ilgili olarak bkz. Mustafa Özen, "İkinci Meşrutiyet Döneminde Belgesel Sinema ve Propaganda, 1908-1914", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, sayı 3, Bahar 2006, s. 91-102.
- 4 6-13 Kasım 2014 tarihlerinde "Manaki Kardeşler İstanbul'da" adlı bir etkinlik düzenlendi, bkz. <http://www.manakikardesler.com/index.php> Son Erişim: 20 Aralık 2014.
- 5 Bu yazının kısmen kurmaca olduğunu

- vurgulamakta fayda var. Yalür, yazısında "ilk film" tartışması kurgusuna değinirken şöyle bir iddia öne sürer: "...Bilardo Müsabakası hikâyesi de bunu taklit ederek iki film *Ayastefanos'ta Rus Abidesi'nin Yıkılışı* arasında, ilklük adına dikkate değer bir fark olmadığına işaret etmek için ortaya attığım bir kurmaca, bir performans." Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://bianet.org/biamag/diger/160954-turkiye-sinemasi-nin-ilk-filmi-bilardo-musabakasi> Son Erişim: 20 Aralık 2014.
- 6 Bu noktada Türk Sinematek Derneği'nin (1965-1980) çeşitli filmleri toplayıp arşivleyen bir kurum olarak bir süre çalıştığını belirtmekte fayda var. Sami Şekeroğlu'nun Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi'ne bağlı olarak kurduğu "Türk Film Arşivi'nin Türkiye'de çekilen erken

- dönem filmlerini barındırdığını vurgulayalım. Ayrıca Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nin film arşivi ve "Türk Sineması Görsel Hafıza" projesi ise sinema tarihçileri için önemli kaynaklar sunmakta. Bilim ve Sanat Vakfı'nın yürüttüğü "Türk Sineması Araştırmaları Arşivi" de başka bir alternatif. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü ise yaklaşık üç senedir "Türkiye Film Arşivi ve Sinema Müzesi" projesi üzerinde çalışmakta.
- 7 Saadet Özen, "Manakilerin Objektifinden Hürriyet", *Toplumsal Tarih*, sayı 220, Nisan 2012, s. 50-57; Saadet Özen, "Balkanların İlk Sinemacıları mı? Manaki Biraderler", *Toplumsal Tarih*, sayı 219, Mart 2012, s. 60-67.

ERKEN SİNEMANIN KAZASI NİTRAT YANGINLARI VE ÖNLEMLER*

NEZİH ERDOĞAN

19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başı bir icatlar çağı olarak nitelendi hep.

Fotoğraf ve benzeri diğer görsel-işitsel icatlar kadar sinema da yeni bir algı biçimi ve buna bağlı olarak modern insana yeni bir deneyimler ufkunu sunuyordu.

Ne var ki, bu deneyimler ufkunu mümkün kılan koşullara yakından bakıldığında, ilanlarda kendini ancak dikkatli bir okumayla ele veren tehlike ve rahatsızlıkların üstü kapalı geçildiğini görüyoruz.

YENİ İCAT, YENİ KAZA

Atüfetlü efendim hazretleri
Fransa Devleti tebaasından Mösyö
Janin'in hareket-i insaniye ve
hayvaniyeyi gösterir sinematograf
nâm alete lüzumu olan elektrik
lambasının imrânı için müsaade-i
seniyye-i cenâb-ı hilâfet-
penâhîlerinin istihşâli istid'âsını
hâvî Fransa Sefâreti'nden verilen
takrîr suretinin gönderildiğini
mutazammın Hariciye Nezâret-i
Celîlesi'nin ve mebhûs elektrik
lambasının bir güne mahzuru
olmadığına dair Telgraf ve Posta
Nezaret-i Celîlesi'nin tezkereleri
melfuflarıyla arz ve takdim kılınmış
olmakla ol bâbda her ne vechile
irâde-i seniyye hazret-i hilâfet-
penâhî şeref-sudûr buyurulur ise
mantûk-ı münîfi infaz edileceği
beyânıyla tezkire-i senâverî terkîm
olundu efendim.

Sadrızam
Halil Rifat

Fi 2 Rebîülâhır sene 1314

Fi 29 Ağustos sene 1312 [10.09.1896]

10 Eylül 1896. Fransız vatandaşı
Louis Janin insan ve hayvanları ha-
reketli olarak gösteren sinematog-

raf adında bir aletin kullanımı için
gerekli bir elektrik lambasının ülke-
ye ●okulmasını talep eden bir yazı
yazıyor. Bu, Osmanlı bürokrasisi
için yeni bir durum. Bir dizi yazışma
sonucu, herhalde etraflı bir soruş-
turmanın ardından, lambanın bir
mahzuru olmadığı görüşüne varılı-
yor, daha doğrusu bu görüş resmen
ifade ediliyor. Bunun gibi başka baş-
vurular olacak ve resmi yazışmalar
sürerken yeni icatlara ilişkin resmi
tavır da belirginleşecek.² Elektrik
lambasının ne gibi bir sakıncası ola-
bilir? İstanbul'un geçirdiği yangın
felaketleri dikkate alınacak olursa,
lambanın fazla ısınmasıyla ateş al-
ması ilk akla gelen risk olmalı; hele
İstanbul'un büyük yıkımlar getiren
meşhur yangınları hâlâ hafızalarday-
ken. 1906 yılında Rusya'da bir gemi
sinemasının başına bu geldi. Volga
Nehri'nden aşağı seyretmesi planla-
nan beş yüz kişilik "yüzer elektrik ti-
yatrosu" ilk seferinde oksijen lamba-
sının alev almasıyla daha seyirciler
güverteye ayağını basmadan yandı.³

Fransız düşünür Paul Virilio, "Orijinal
Kaza" adlı eserinde Aristoteles'in "Bir
kaza ilminin olmadığı" tespitine deği-
nererek "Riskleri değerlendiren risk
araştırmalarına karşın, *kazabilim*

diye bir bilim yok" der, "sadece tesa-
düfi keşifler, arkeoteknolojik icat sü-
reci var. Yelkenli veya buharlı gemi
icat etmek demek *gemi batmasını*
icat etmek demek. Treni icat etmek
demek *raydan çıkma kazasını* icat
etmek demek. Aileler için otomobil
icat etmek demek otobandaki *yığıl-
mayı* üretmek demek."⁴

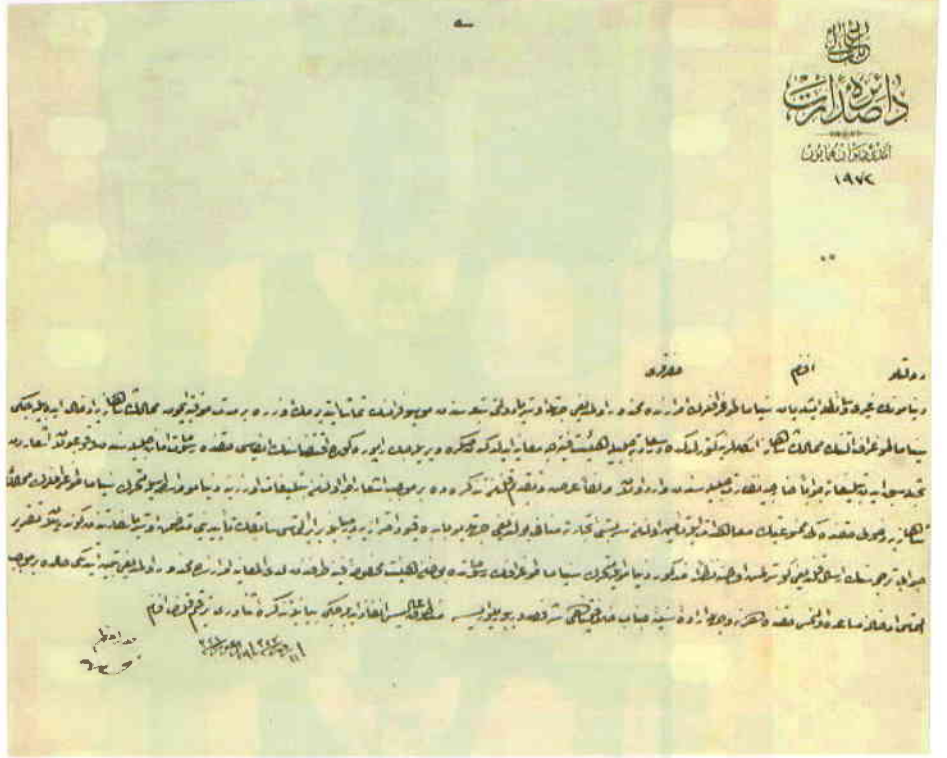
Acaba Virilio sinemanın icadına han-
gi kazayı uygun görürdü?⁵ 19. yüzyıl
ve 20. yüzyılın başı bir icatlar çağı
olarak nitelendi hep. Fotoğraf ve
benzeri diğer görsel-işitsel icatlar
kadar sinema da yeni bir algı biçimi
ve buna bağlı olarak modern insana
yeni bir deneyimler ufkunu sunuyor-
du. Ne var ki, bu deneyimler ufkunu
mümkün kılan koşullara yakından
bakıldığında, ilanlarda kendini an-
cak dikkatli bir okumayla ele veren
tehlike ve rahatsızlıkların üstü kapalı
geçildiğini görüyoruz.

NİTRAT YANGINLARI

Lamba ve dinamoların yurda sokul-
masıyla ilgili yazışmalar dikkatimizi
çelmesin; sinema gösterimlerini asıl
tehlikeli kılan, "canlı" görüntülerin
duyarlı bir tabakaya kaydedildiği
film şeridiydi. Üretimi 1880'li yıllarda

başlayan, çoğunlukla 35 mm genişliğinde olan nitrat filmlerin (teknik adıyla nitrat selülöz veya nitroselülöz) kullanımı 1951 yılına kadar sürdü. "Parlak görüntüsü ve dayanıklılığıyla" bugün bile beğenilen bu filmin sorunu lamba ve dinamolardan çok daha fazla yanıcı olmasıdır.⁶ Nitrat filmler zaten oksijen içerdiğinden ayrıca yanmak için oksijene ihtiyaç duymaz ve zamanla çürüdükçe yanıcı, hatta patlayıcı bir gaz çıkardıkları için alev almaya oldukça yatkındırlar. Üstelik, "nitrat yangınları" nı söndürmek çok güçtür;⁷ suyla temas ettiklerinde sönmeyizler, ayrıca çok kesif bir duman çıkmasına neden olabilirler.⁸ "Tehlikeli madde" statüsündeki nitrat tabanlı filmlerin şehir dışındaki güvenli yapılarda kurulan arşivlerde muhafaza edilmesinin ve taşıma işleminin çok özel koşullarda yürütülmesinin nedeni budur. Nitrat film doğrudan güneşte tutulmaz, ısı kaynağına yakın bulundurulmaz, yanında sigara içilmez (ilerde göreceğiz) ve yalnızca gazını salmasına izin veren bir hava akımının olduğu ortamlarda saklanması gerekir.⁹ Bu türden tehlikeli bir maddenin sinemalarda gösterilmek üzere bir yerden bir yere taşınması, seyirci kalabalıklarının doldurduğu salonlarda, takıldığı projeksiyon aygıtının mekanizması boyunca, içerdiği görüntüleri beyazperdeye yansıtmak için hızla ısınan lambaların önünden arkasından ilerlemesi elbette yüksek risk taşıyordu. Kamuya açık ilk gösterimler projeksiyon aygıtının (sinematograf, vitaskop vs.) seyircinin biraz önüne yerleştirildiği gösterim mekânlarında (Sponeck birahanesi, kahveler, daha sonra Şehzadebaşı'ndaki mekânlar) gerçekleşti. Filmin sarıldığı makara elle döndürülüyor, film makaradan ayrılıp aygıtın mekanizması boyunca ilerledikten sonra içerdiği görüntüler perdeye yansıyor, işi biten kısım ya başka bir makaraya sarılıyor ya da Lumière Kardeşlerin *cinematographe* aygıtında olduğu gibi —ki bu gerçekte bir kamera-projektör hatta film banyo aygıtıydı— bir sepetin içine dökülüyordu.

Elektriğin şehir şebekesi üzerinden İstanbulluların hizmetine sunul-



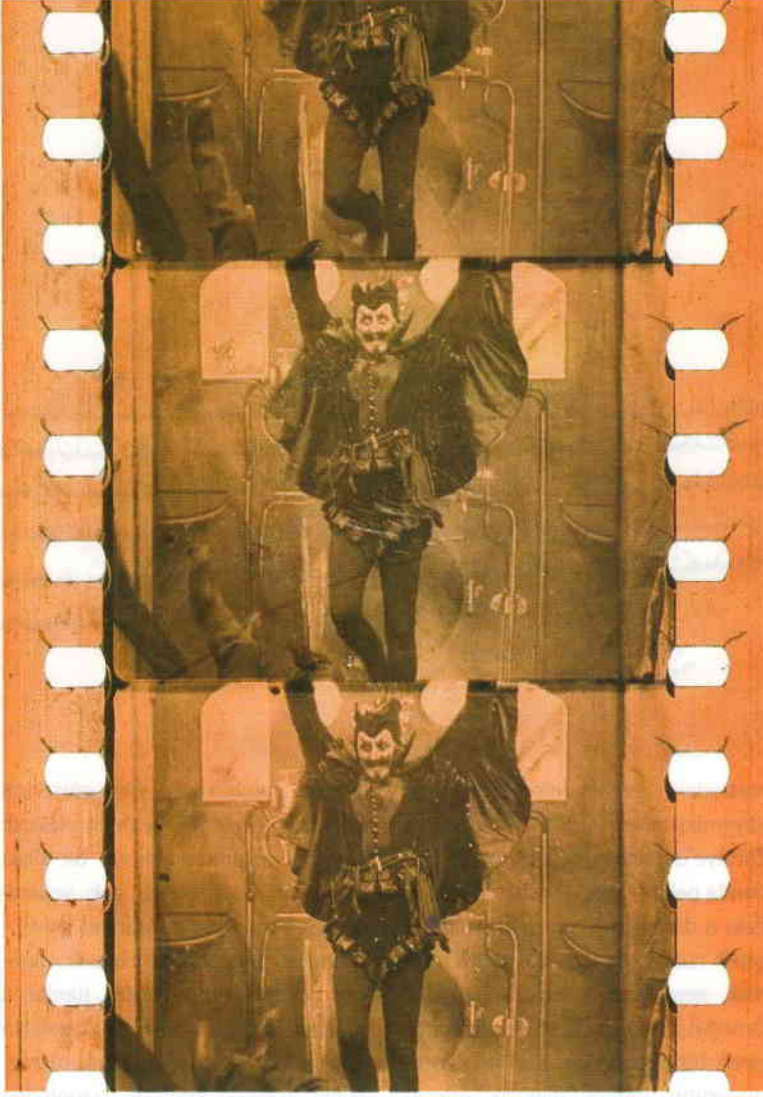
masındaki gecikmenin sinemanın yaygınlaşmasını da yavaşlattığı, Türkiye'de erken sinema tarihyazımında pek revaçta olan bir anlatıdır. Peki o dönemde şehir şebekesinden gelen cereyanla film gösterimi yapmak gerçekten mümkün müydü? Örneğin Rusya'da "1908'de yürürlüğe giren bir nizamnameyle film gösterimlerinin sadece elektrik enerjisiyle yapılabileceği şart koşulunca, görüntülerin perdeye yansımaları sağlayan Drummond lambasının çok yüksek voltajda çalışması nedeniyle projektörler şehir cereyanını kullanamadı; bunun üzerine her mekân kendi dinamosunu temin etme yoluna gitti, ancak bunlar da korkunç derecede gürültülüydü."¹⁰

"Sahne ışığı" olarak da bilinen İngiliz kökenli Drummond lambası sağladığı parlaklık nedeniyle olsa gerek başta Fransa olmak üzere bütün dünyada tutulan bir ışık kaynağıydı. *Cinematographe* ile uzak veya yakın akrobaları olan *phenakistiscope* veya *biograph* gibi icatların da kullanılmasıyla projeksiyon sistemlerinde standart olarak benimseneceği belli olmuştu.¹¹ Eğer bir projeksiyon sisteminde Drummond lambası kullanılmamışsa o sistemde yine yüksek voltaj gerektiren ark lambası mevcut demektir. İşte bu nedenle, o dönemde

sinema salonlarında film gösterimi ile şehir şebekesi üzerinden elektrik dağıtımı arasında zorunlu bir ilişki aramakta ısrar etmek çok anlamlı olmayabilir. Devrin İstanbul gazetelerine göz gezdirecek olursak, sinema işletmelerinin verdiği ilanlarda dinamo veya benzeri makinelerin epey yaygın olduğuna tanık oluruz. Mayıs 1907'de İzmir'de Napoli'den gelen "İtalya sinematograf kumpanyasının beraberinde bulunan bir aded müsta'mel dinamo makinesini" ülkeye sokmak için yaptığı başvuru üzerine Sadrazam Ferid'in kaleme aldığı resmi yazı Osmanlı'nın dinamo denen makineye pek öyle yabancı olmadığını ortaya koymaktadır. Yazıda, "kuran kontinu [*courant continu*: sürekli akım] nevinden" olan elektrik makinesi "az tazyikli" olduğu için geçişinde bir sakınca olmadığı ifade edilmiş.¹² Buradan hareketle, özellikle İstanbul sinemalarında genel kabul gören gösterim pratiğinin, dinamo veya benzeri bireysel elektrik üreten makinelerle çalışan projektörlerin Drummond veya ark lambasının aydınlığıyla perdeye görüntü yansıtmak olduğu ileri sürülebilir.

Halihazırda elimizde Osmanlı'da meydana gelen sinema yangınlarına dair toplu ve etraflı bir çalışma mevcut olmamakla birlikte, yazılanlara

**Başbakanlık
Osmanlı
Arşivi (BOA),
İ.RSM, 6/22-1,
10.09.1896.**



Nitrat film.

bakılırsa ilk kaza şehrin elektriklendirilmesi için yapılan girişimler sırasında cereyan etmiş görünüyor. Murat Bardakçı'nın anlattığına göre, elektriğin gelişini temkinle karşılayan ve yavaştan alan II. Abdülhamid sistemin önce Saray'ın ikinci mabeyncisi Arap İzzet Paşa'nın Beşiktaş'tan Yıldız'a uzanan yokuşun sol tarafında bulunan konağında denenmesini ister.¹³ Bu durumda olay 1910'lu yıllarda meydana gelmiş olmalı. Tesisatın döşenmesi işini S. Weinberg ve Otto adında bir Alman Yahudisi üstlenir. Her şey tamamlanmış, Paşa'nın konağı elektrik enerjisiyle aydınlanmış, hatta yeni gelen sinematograf aygıtıyla film bile izlenmeye başlanmıştır. Bununla birlikte Abdülhamid hâlâ endişelidir. Gerisini Bardakçı'dan dinleyelim:

"...Ve, maalesef Abdülhamid haklı çıktı. İzzet Paşa konağına elektrik tesisatı döşetmesinden sonra bir de

sinema makinesi getirtmişti. Bazı akşamlar ailesiyle yahut dostlarıyla beraber o zamanın sessiz filimlerini seyrediyordu. Olan, işte böyle akşamlardan birinde oldu: Paşa film seyrettiği sırada kablolar birdenbire ısındı, makine kontak yaptı, çıkan küçük kıvılcımlar bir anda alev halini aldı. Tulumbacıların çabaları netice vermedi ve koskoca konak iki saat içinde kül oldu. Yangın, o sırada üst katlardan birinde her şeyden habersiz uyumakta olan genç bir hizmetkâr kızı da canından etmişti."¹⁴

Ahmet Aktepe, İzzet Paşa'ya sinematograf aygıtının tesisatı döşeyen Alman şirketi tarafından hediye edildiğini ileri sürüyor,¹⁵ ancak bunu neye dayanarak söylediğini bilemiyoruz. Yine de, hikâyenin bütün anlatıcılarının anlaştığı nokta, Paşa'nın film izlerken konağının yanıp kül olduğu. Bir başka kaynak, Said Duhani, bu yangını anlatırken sanki tahmin-

lerden çok ("Kablolar birden ısındı, makine kontak yaptı"), daha içeriden duyduklarına dayalı ve daha ikna edici bir anlatıyı benimsiyor; işittiklerine dayanarak yangının sorumlusu olarak ısınan kabloları değil nitrat filmi işaret ediyor:

"M.S. Weinberg, aynı zamanda 'Pathe Kardeşler' firmasının ajanıydı; bu sıfatıyla Sultan'ın mabeyncisi ve 'kâtib-i sani' İzzet Paşa'nın, 'Yıldız' yakınlarında, 'Yeni Mahalle' deki 'konağına' bir projeksiyon aygıtı yerleştirme ayrıcalığı elde etti.

Ne var ki, Abdülhamid'in bu yakın Arap gözdesinin salonlarında gerçekleştirilen ilk canlı görüntü seansı bir yangına yol açmış, koca konak ve müstemilatının kül olmasıyla sonuçlanmıştır.

'Bant'ları sarma ve çözme işin gerekli bütün bobinleri henüz elde etmemiş olan M.S. Weinberg, aygıtın işletilmesine karşı çıkmıştı; ne var ki zırhlılarda görev yapan bir deniz subayı—söylendiğine göre— filmi oynatmayı üstlendi; kurdelalar, uygun bir sepetin içinden gelip geçtikçe onları denetleyebilecekti... Ne yazık ki bir sigara kıvılcımı filmleri tutuşturacak ve büyük felaket ortaya çıkacaktı."¹⁶

Benzer bir yangın bir on dört yıl kadar sonra İzmir'de gerçekleştiğinde, ölenler arasında devrin başbakanı İnönü'nün kardeşi Ahmet Bey'in eşi de bulunduğu için felaket uluslararası basında haber oldu. 23 Eylül 1924 tarihinde İstanbul'dan geçilen bir haberde İzmir'deki bir sinemada tutuşan bir filmin neden olduğu yangın sonucu yaklaşık yüz kişinin öldüğü, ölenler arasında başbakanın yengesinin de bulunduğu bildiriliyordu.¹⁷ Oğuz Makal'ın belirttiğine göre, 19 Eylül akşamı Kokaryalı Merkez Sineması'nın makine dairesinde sekiz adet film, normalde filmlerin muhafaza edildiği çinko dolaba yerleştirilmeyip yere konmuş, gösterimin sonuna doğru projeksiyon aygıtının kömüründen çıkan bir kıvılcım filmlere sıçramıştı. Makinist tutuşan filmi merdivenlerden indirerek kapıya kadar getirmiş, orada kim olduğu

bilinmeyen bir kişinin attığı tekmeyle film kapıdan dışarı çıkmak yerine, bir kavis çizerek içinde on altı adet film bulunan gişe dairesine girmişti. Gişe dairesinde başlayan yangın kısa sürede yağlıboya ile boyalı yapıyı sarmış, kısmen ahşap olan bina kaçmaya fırsat bulamayan seyircilerin üzerine çökmüştü. Pencerelerden

sinema salonlarının belli başlı özelliklerini kabaca çiziyor:

"Bu dev sinematografinin kurulumu teknik açıdan mükemmel. Seyircilerin güvenliği açısından da hatasız. Belediye Tiyatroları'nın becerikli yöneticisi Bay Stavro Pappadopoulos'un aldığı bilgece önlemler sayesinde her

mek için salonda değişiklikler yaptırılmış olmalı. Dikkat edilecek olursa, öncelikle nitrat filmin bulunduğu bölme bir anlamda yalıtılarak seyircinin bulunduğu salonun güvenliği pekiştiriliyor. Ardından herhangi bir tehlike anında seyircinin binayı en hızlı biçimde terk etmesini sağlayacak çıkış düzeninin sağlandığı belir-

Kamuya açık ilk gösterimler projeksiyon aygıtının seyircinin biraz önüne yerleştirildiği gösterim mekânlarında gerçekleşti. Filmin sarıldığı makara elle döndürülüyor, film makaradan ayrılıp aygıtın mekanizması boyunca ilerledikten sonra içerdiği görüntüler perdeye yansıyor, işi biten kısım ya başka bir makaraya sarılıyor ya da Lumière Kardeşlerin cinématographe aygıtında olduğu gibi bir sepetin içine dökülüyordu.

sokağa veya denize atlayarak kurtulanlar olmakla birlikte yüz civarında insan hayatını kaybetmişti.¹⁸

KORKU VE ÖNLEMLER

İstanbul'da yangına karşı önemler tabii ki itfaiyenin modernleştirilmesiyle kısıtlı kalmadı. Sinema ve tiyatrolar yüzlerce insanın bir arada yukarıda tarif edilen koşullarda saatler geçirdiği mekânlar olarak yüksek bir risk grubu oluşturuyordu. Bu nedenle, müdahaleci bir karakteri olan devletin konuyla ilgili uygulamaları düzenlemiş olması beklenirdi. Ne var ki, 1903 yılında yürürlüğe giren "Sinematograf İmtiyazı"nda, Özde Çeliktemel-Thomen'in da gözlediği gibi, şaşırtıcı bir şekilde sadece "sinema salonlarının mimari zarafeti ve yangına dayanıklılığı"¹⁹ için her türlü yola, yöntemle uyulması gibi çok genel bir ifade bulunmakta.

1903 tarihli imtiyaz metni yangına karşı somut ve ayrıntılı bir önlemler dizisini şart koşturmakla birlikte İstanbul'un kalburüstü sinemaları yaptıkları düzenlemelerle yangına karşı önlemlerini aldıklarını gazetelere verdikleri ilanlarda iftiharla duyurdu. 1908 yılında "Pathé Sinematoyatrosu" girişimlerini anlatırken hem hangi saikle hareket ettiklerinin ipucunu veriyor, hem de o dönemin

tehlike önlenmiş ve yakın zamanda İngiltere'de ya da Amerika'da yaşanan türden herhangi bir felaketten korkmaya gerek yok.

Petits-Champs sinematografı kalın çimentodan duvarların içine kapanmış ve raylar üzerinde kayan güçlü bir demir kapı da onu tiyatrodan izole ediyor. Bu beton kafesin içinde olası bir yangını önlemek için her şey düşünülmüş. Bir su musluğu hemen kullanılmak üzere hazır. Kurulum, zaman ve parayı esirgemeyen Bay Stavro Pappadopoulos tarafından yapıldı ve itfaiye teşkilatının başı Ekselansları Szechenyi Paşa ile Pera belediyesi ve mutasarrıflığı görevlilerinin tam onayını aldı.

Yani, seyircilerin en korkaklarının bile artık korkacakları bir şey yok. Ve elektrikle parlak bir şekilde aydınlatılacak olan Amfi'ye kalabalık bir şekilde gidilebilir. Salonun boşaltılmasını sağlamak, çıkışlarda yığılmayı önlemek ve en mükemmel güvenlik duygusunu seyircilere vermek için her önlem alındı.²⁰

Yakın zamanda İngiltere ve Amerika'da bazı sinema yangınları meydana gelmiş ve bunun üzerine Pathé Sineması'nın işletmecisi ünlü Pappadopoulos bu felaket haberini alan seyircilerinin endişelerini gider-



Arap İzzet Paşa.

tiliyor. Bütün bu önlemlere, başta itfaiyenin modernleşmesini gerçekleştiren Odön Szechenyi Paşa olmak üzere, şehrin konuyla ilgili en yüksek otoriteleri tanık gösterilerek verilen güvence sağlanıyor. Oriental Sineması, seyircinin yangın korkusunu Pathé'ye kıyasla daha açık bir dille ifade ediyor:

"Genelde seyirciler muhtemel bir yangından çekindikleri için tiyatroya gitmekten kaçınırlar. Orada ise hiçbir tehlike yok. Her şey taş ve betonarme. Yani ateşin geçebileceği bir yer

yok. Tüm sinemalarda operatör bazı risklerle, bazı tehlikelerle karşı karşıyadır; makine patlayabilir. Doğu Sinemaları Şirketi böyle bir ihtimali bertaraf etmek için en büyük önlemleri aldı. Operatör kabini [makine dairesi] bütünüyle betonarmeden inşa edildi ve demirden bir otomatik kapıyla kapatıldı."²¹

numaralandırılmasına birçok konuda düzenleme öneriliyordu. Bu kez birden fazla maddede yangına karşı alınacak önlemler belirtiliyordu: "Hususi telefon" hattıyla karakollara ve itfaiyeye bağlanacak (4. madde); "münasib mahallerde âlat ve vesâit-i itfaiye bulundurulacak" (4. madde). Bunun dışında 32. madde tek tek pro-

beşinci olarak, derece derece açılan film yalnız bir deliği olan bir sandık içinde toplanacak; altıncı olarak, cihazın bulunduğu odada iki işçi bulundurulacak; yedinci olarak, işçilerin elinin altında su ve iki kova bulundurulacak; sekizinci olarak, cihazın bulunduğu odada sigara içilmeyecekti.²²

SİNEMANIN KAZALAR MÜZESİ

Virilio bütün bu önlemler dizisini ve bütün diğer çabaları ne kadar bir kazabiliminin kurulduğuna dair delil kabul ederdi? Elbette bütün bu tüzükler, imtiyazlar, tadilatlar rağmen yangınlar devam etti. Herhalde en son ve en görkemli nitrat yangını 1950'li yılların sonlarında (1959?) Sütlüce'de belediyenin deposunda meydana geldi. Necip Sarıca ve Kunt Tulgar'a göre aralarında ünlü *Ayastefanos'ta Rus Abidesi'nin Yıkılışı* (Fuat Uzkınay, 1914) da bulunan binin üzerinde film bu yangında yok oldu.²³ Virilio'nun kavramsal ve imgelemsel bir oluşum olarak sözünü ettiği "kazalar müzesi"ne fiziksel bir varlık kazandırmak mümkün olsaydı eğer, bu depodan açılan alandan başlamak en uygun adım olmaz mıydı?

NEZİH ERDOĞAN

İSTANBUL ŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

Izmir'de gerçekleşen bir yangın, ölenler arasında devrin başbakanı İnönü'nün kardeşi Ahmet Bey'in eşi de bulunduğu için uluslararası basında haber oldu. 23 Eylül 1924 tarihinde İstanbul'dan geçilen bir haberde İzmir'deki bir sinemada tutuşan bir filmin neden olduğu yangın sonucu yaklaşık yüz kişinin öldüğü, ölenler arasında başbakanın yengesinin de bulunduğu bildiriliyordu.

17 Eylül 1916 tarihinde Emniyet Genel Müdürlüğü'nce hazırlanan bir tüzük tasarısı İçişleri Bakanı Talat Paşa tarafından Başbakanlığa sunuldu. Tüzük, daha önce kaleme alınan imtiyaza kıyasla daha somut ve ayrıntılı kuralları getiriyordu. Binaların kâgir ve dayanıklı olarak inşasından, yapılan keşiflere dayanarak yazılan raporların tasdik edilmesine, koltukların

jektör, bina ve seyirciler arasındaki ilişkiyi düzenliyordu. Birinci olarak, karbon lamba kullanılmayacak; ikinci olarak, "cihaz" (projektör) umurun çıkışının aksi yönüne koyulacak; üçüncü olarak, cihazın bulunduğu kabin ince delikli madeni bir örtüyle havalandırılacak; dördüncü olarak, elektrik kaynağı ile film arasına içinde şaplı su bulunan bir fiçi konacak;

DİPNOTLAR

- * Bu çalışma için gerekli işbirliğini sağlayan ve yardımlarını esirgemeyen Özde Çeliktemel-Thomen'a, çevirileri yapan ve ellerindeki belgeleri paylaşan Mehmet İlhan ile Ateş Uslu'ya şükran borcumu ifade etmek isterim.
- 1 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), I.RSM, 6/22-1, 10.09.1896. Ayrıca bkz. M. Gökmen'den aktaran Ali Özüyar, *Babıâli'de Sinema* (İstanbul: İzdüşüm, 2004), s. 17.
- 2 Bundan birkaç yıl sonra Franz adında bir Avusturyalının ülkeye dinamito sokmak üzere yaptığı başvuru için bkz. BOA, Y.A.RES-132-72, 11.09.1905.
- 3 Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* (Londra: Routledge, 2005), s. 12.
- 4 Paul Virilio, *The Original Accident* (Cambridge: Polity, 2007), s. 10. Bu kaynağa dikkatimi çeken Mahmut Mutman'a teşekkür ederim. Virilio'nun "kaza" kavramının kasıtlı olarak kısıtlı kullanımından ben sorumluyum.
- 5 Virilio başka bir yerde şöyle bir tespitte bulunuyor: "Bu yeni teknolojiler sanal gerçekliği gerçek gerçeklikten daha güçlü kılmaya uğraşıyorlar, asıl büyük kaza budur. Sanal gerçekliğin gerçeklikten daha güçlü olduğu gün büyük kazanın günüdür. İnsanlık böyle bir olağanüstü kaza görmemiştir." Şöhrünürün bu söylediklerinin sinemayla ilgisi açıktır. Louise Wilson, "Cyberwar, God and Television" 12.01.1994.

- http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=62. Erişim: 10.12.2014. Ancak bu çalışmada ben yangın gibi kazaları daha gündelik manada ele alıyorum.
- 6 http://wcftr.comarts.wisc.edu/sites/wcftr.comarts.wisc.edu/files/2013/11/07/10%20Burn%20After%20Viewing.pdf. Erişim: 12.12.2014.
- 7 http://en.wikipedia.org/wiki/Film_base. Erişim: 12.12.2014.
- 8 https://www.bundesarchiv.de/imperia/md/content/abteilungen/abtfa/filmtechnik_konservierung_restaurierung/2.pdf. Erişim: 12.12.2014.
- 9 http://www.amianet.org/groups/committees/nitrate/documents/NitrateIGNovo8.pdf. Erişim: 12.12.2014.
- 10 Tsivian, *age*, s. 95.
- 11 Pierre Laugnie, "Drummond Light, Limelight: a Device in its Time" http://archive.ihpst.net/2013/Procs/Laugnie.pdf. Erişim: 13.12.2014.
- 12 BOA, I.RSM, 28/2-1, 16.05.1907.
- 13 İstanbul'un elektrikleştirilmesinde bir dönüm noktası olan Silahtarğa Elektrik Santrali'nin hikayesi için bkz. *Silahtarğa Elektrik Santrali 1910-2004*, der. Asu Aksoy (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007).
- 14 Murat Bardakçı, "Beyaz enerji krizimiz bir yangınla başladı" http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/printnews.aspx?DocID=242952Beyaz_enerji_krizimiz_bir_yanginla_basladi, *Hürriyet*, 13.05.2001. Erişim: 14.12.2014.

- 15 Ahmet Aktepe, "Osmanlı Devletinde Elektrik", http://www.teias.gov.tr/eBulten/makaleler/2012/OSMANI%20ELEKTRIK%4%BoK/ Erişim: 22.11.2014.
- 16 Said N. Duhani, *Esaki İnsanlar, Esaki Evler: 19. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası*, Fransızcadan çeviren: Cemal Süreya (İstanbul, 1982), s. 39-40.
- 17 "Cinema Holocaust" *Northern Advocate*, 23 Eylül 1924; "Fatal Smyrna Fire", *New Zealand Herald*, 23 Eylül 1924. Kaynakları temin eden Dilek Kaya'ya teşekkür ederim.
- 18 Oğuz Makal, *Tarih İçinde İzmir Sinemaları* (İzmir: GÜŞEV, 1999), s. 223-225.
- 19 Özde Çeliktemel-Thomen, "1903 Sinematograf İmtiyazı", *Toplumsal Tarih*, Ocak 2013, sayı 229, s. 29-30.
- 20 *Stamboul*, 30.01.1908. Birkaç ay sonra Amfi Sineması aynı gazeteye verdiği ilanda yine yalıtım vurgusunu yaptı: Amfi yönetimi seyircilerin güvenliğini sağlamak için hiçbir fedakârlıktan kaçınmadı; bunun için birçok çıkış yaptı ve projeksiyon aygıtlarını ağır tuğlalarla kaplanmış ve zırhlanmış bir odaya yerleştirdi. "Pathé Sinematyatrosu", *Stamboul*, 12.03.1908.
- 21 *Le Moniteur Oriental*, 12.09.1910.
- 22 BOA, DH.EUM.VRK_28_13, 17.09.1916.
- 23 "Kunt Tulgar: İlk Türk Filminin Son Durağı Çöp Oldu" http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=26101517&tarih=2014-03-28. Erişim: 14.12.2014.



BİR TARİH MALZEMESİ OLARAK FİLM: MANAKİ KARDEŞLERİN "HÜRRIYET" ÇEKİMLERİ

SAADET ÖZEN

Kanımca görüntünün en önemli üstünlüğü, bizi tarihin nesnesi olan geçmişle, onun sakatlanmış, eksik, ama ne olabileceğine işaret eden bir suretiyle dolaysız olarak yüz yüze bırakabilmesi, şimdiki zamanla geçmiş arasındaki çelişkili bir aradalığı bir anda aksettirebilmesidir. Bu yüzleşme duygusuyla gelen yeni tür bir bilgi sayılabilir. Bunun ötesinde filmin, tarih malzemesi olarak bütün bir ilişkiler ağının (film üreticisi, seyircisi, siyasi ve kültürel beklentiler ve şartlar) içinde ve bütün bağlı belgelerle değerlendirilmesi gerekir, her belge gibi görüntü de mutlak bir bilgi içermeye kabiliyetinden yoksundur.

Sinemayla tarih arasındaki ilişki sinematografin kiteselleştiği, bir sinema piyasasının şekillenmeye başladığı ilk yıllara kadar geri götürülebilir: 1890'ların sonlarına ait dini propaganda amaçlı kurgular, 20. yüzyıl başından itibaren üretilmiş olan, bugün klasikler arasında sayılan *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1912), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1914), *Napoléon* (Abel Gance, 1926) ve elbette Sergey Eizenştayn (Türkçede Aizenştayn olarak da yazılıyor) imzalı *Aleksandr Nevski* (1938), *Ivan Grozni* (1944) gibi filmler, geçmişten alınmış hikâyeler üzerine inşa edilmişlerdi. Öte yandan 20. yüzyıl başından itibaren tarihin de sinemayı bir tema olarak benimsediği, sinemanın müstakil bir gelişme çizgisine sahip bir toplumsal olgu olarak hızla tarihselleştirildiği söylenebilir. Robert Grau'nun 1914'te yayımlanan *The Theatre of Science* başlıklı çalışması, popüler sinema tarihinin inşa edileceği unsurları bir araya toplayan erken örneklerden biridir: Grau, ABD'ye odaklanarak kameranın teknik gelişiminin yanı sıra yönetmenlerin, aktörlerin, işa-

damlarının hikâyeleriyle bir anlatı kurar.¹ 1930'lara kadar sinema tarihinin daha ziyade bu çizgide sinematografin gelişimine, sinema profesyonellerinin kişisel hikâyelerine eğildiğini, belgelere eleştirel yaklaşma iddiasındaki daha kapsayıcı çalışmaların 1930'larda başladığını söyleyebiliriz: George Sadoul'un 1942-1954 yılları arasında yayımlanan altı ciltlik *Histoire générale du cinéma* başlıklı çalışması bu anlamda önemli bir örnektir.²

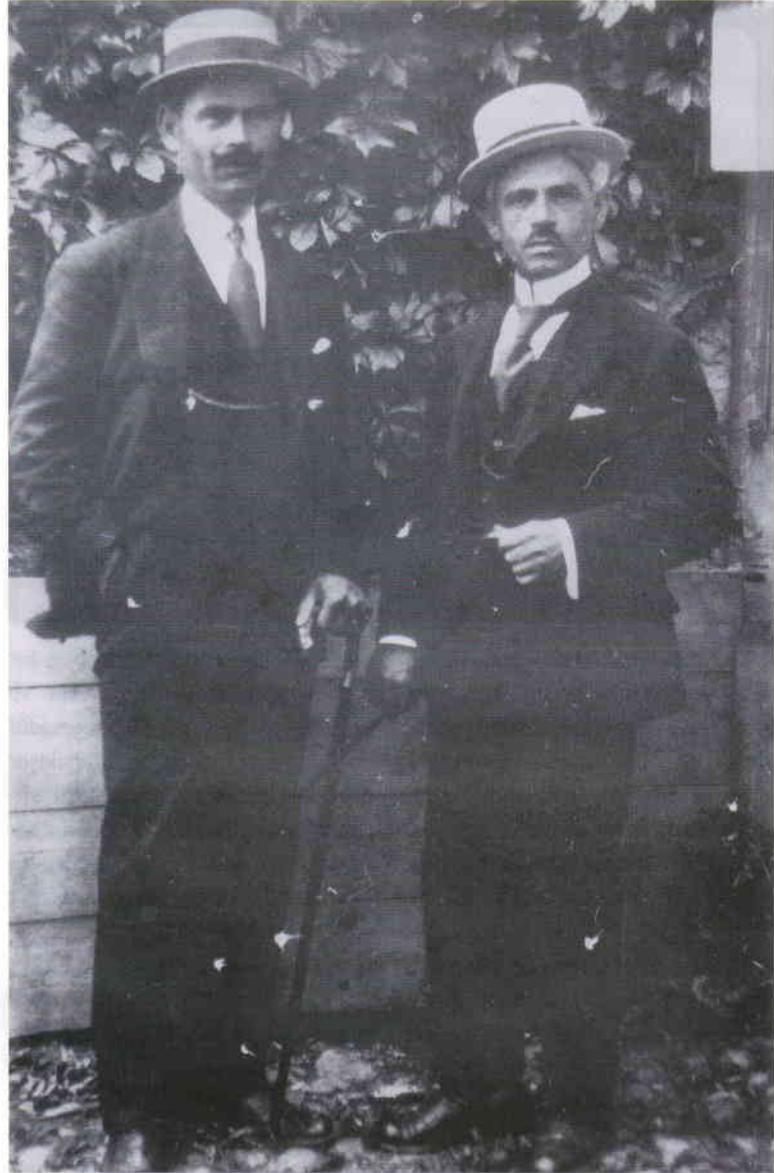
Ne var ki tarihle sinema arasındaki ilişki, karşılıklı olarak birbirlerini "konu" etmeleriyle sınırlı değildir. Sinemanın temel unsuru olan film, müstakil içeriğiyle tarih disipliniyle farklı bir bağ kurabilir, başlı başına tarihi bir belge olarak değerlendirilebilir, tarihe içerik sağlayabilir. Film dendiğinde bu elbette yekpare bir bütün değildir, "konulu" diye tarif edebileceğimiz filmlerle aktüel görüntüleri içerenlerin bire bir aynı yöntem ve sorularla değerlendirilmesi mümkün değildir; bu yazıda film denince aktüel görüntüleri içeren malzemedir. Filmlerle değilse de fotoğraflarla bu yolda daha önce

bir deneme yapmış, II. Meşrutiyet devrinin siyasi retoriklerinin inşasıyla fotoğraf ve kartpostalların dinamiği arasındaki ilişkiyi yine bu sayıda değerlendirmeye çalışmıştım.³ Bu ilk yazının konusu olan Resneli Ni-yazi çetesi, Hürriyet geyiği gibi ikonik fotoğrafları çekmiş olan Manaki Kardeşlerden bugüne ayrıca 1908 yılına tarihlenen, II. Meşrutiyet'in ilanı (etiketlerde "Hürriyet" ve "Jöntürk Devrimi" olarak anılıyor) esnasında çekildiği varsayılan filmler de kalmıştır. Bu yazıda, bugün Makedonya'da, Üsküp'teki Makedonya Kinematek arşivinde muhafaza edilmekte olan bu çekimleri değerlendirmeye çalışacağım. Bu değerlendirme birkaç aşama içeriyor: Öncelikle yazılı belgeler mer-tebesine henüz erişmemiş yeni bir kaynak olarak filmi bir "belge" niteliğiyle kullanma pratiğinin gelişimi ve metodolojisine kısa bir bakış; bu genel değerlendirme aynı zamanda "Hürriyet" filmlerini incelerken kullanılacak yöntemin ve tartışmanın çerçevesini de oluşturuyor. Ardından bu temellerde "Hürriyet" filmlerinin analizine dair bir denemede bulunacağım.⁴

FİLMİN TARİH MALZEMESİ OLARAK KABULÜ

Henüz 1895 gibi erken bir tarihte Amerikalı yapımcı W.K.-L. Dickson gibi filmin tarihe yarar sağlayacağını düşünenler vardı: "Öğrencilere ve tarihçilere muazzam faydalar sağlayacak. Kuru, yanlış anlaşılmaya müsait, tarihçinin aklından çıkmış abartılardan mustarip anlatılardan sa arşivlerimiz büyük, milli sahneleri içeren, canlandırılmış resimlerle zenginleşecek."⁵ 1897'de kameraman Boleslaw Matuszewski, Paris'te yayımlanan *Une nouvelle source d'histoire, Création d'un dépôt de cinématographie historique* (Yeni Bir Tarihi Kaynak, Bir Sinema Deposunun Kurulması) başlıklı risalesinde filmin "ölüyü, yok olanı diriltip yürüttüğünü" söylüyor, "Görüntünün işlendiği basit selüloit şerit sadece bir tarihi belge değil, aynı zamanda tarihin yok olmamış bir dilimidir" diyordu.⁶ Gower, Jast ve Topley ise 1916'da ortaklaşa imza attıkları *The camera as historian*'da (Bir Tarihçi Olarak Kamera) görüntüyü klasik yazılı belgelerle kıyaslayarak hakikati aksettirmekte diğer kaynaklara göre adeta üstün görüyor, başta belediyeler olmak üzere devlet kurumlarını "milli hayatımızın görüntülü kayıtlarını" muhafaza edecek arşivlerin (fotoğraf ve film) kurulması için göreve çağırıyordu.⁷ Çoğunluğu filmlerin kuşaklar arasında devamlılığı sağlayan bir araç olma özelliğine vurgu yapan bu yazarları daha da çoğaltabiliriz, örneğin Alex J. Philip çalışmasının başlığında "sinematografik filmlerin milli değerine ve korunmasına" işaret eder.⁸

Bir ulusun hayatını, dolayısıyla onda billurlaştığı varsayılan "ulusal özü" iletme imkânının cazibesine kapılan bu yazarlar, milli film arşivleri kurmanın çok pahalıya gelmeyeceğini de belirtiyordu; fakat merkezi yapılar bu fikre uzun süre pek rağbet etmedi. Erken dönem filmlerinden bugüne gelebilenleri daha ziyade meslekten meraklıların, koleksiyonerlerin çabalarına borçluyuz. 1938'de FIAF'ın (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) kurulması ve özellikle bilgi paylaşımını hızlandırması, arşivle-



Yanaki Manaki (Avdela, 1878 Selanik, 1954) ve Milton Manaki (Avdela, 1882 Manastır, 1964).

mede bir dönüm noktası sayılabilir.⁹ Resmi arşivler II. Dünya Savaşı'ndan sonra önem kazandı. Bunun en önemli sebebi filmlerin pratikteki faydasının görülmüş olmasıydı: Amerikan askerlerinin toplama kamplarında aldığı görüntülerin Nürnberg Duruşmaları'nda Nazi önderlerine karşı kullanılmasındaki gibi.¹⁰

Tarihçiler ise filmleri bir malzeme olarak görme meselesinde hem film profesyonellerinin, hem de devlet kurumlarının gerisinde kaldı. Hollanda'da Kraliyet Bilimler ve Sanatlar Akademisi 1920'lerde bir arşiv kurmak için girişimde bulunduğu, Huizinga gibi, aslında görsel malzemeye uzak durmayan bir tarihçinin Akademi'yi bu işten caydırdığı unutulmamalı. Gerekçesi ise filmlerin tarihsel birikime ciddi bir katkısının olamayacağıydı, çünkü

filmlerde görülenler ya önemsizdi ya da zaten bilinen şeylerdi.¹¹ II. Dünya Savaşı sonrasında, 1947'de Siegfried Kracauer *From Caligari to Hitler*'le tarih ile sinema arasında, yukarıda ismi geçen yazarların kastettiğinden daha farklı bir bağ kurdu: Kracauer filmi, akan hayatın görüntülerle nicel anlamda birikimi olarak sınırlamaya- rak, belli bir dönemin toplumsal dönüşümlerinin ürünü ve aynası olarak (Nazizmin doğuşunun Weimar Cumhuriyeti sinemasındaki izleri) tahlil etti. Yine de onu bir istisna saymak gerekir. Tarih ve sinema alanında öncü isimlerden sayılan Marc Ferro 1950'lerde filmler üzerine çalışmak istediğini söylediğinde Fernand Braudel "Tamam, ama bundan kimseye bahsetme" diye tavsiyede bulunmuştu. Pierre Renouvin de "Önce tezini bitir, ondan sonra" diye eklemişti.¹² Sir Arthur Elton, "Tarih İçin Bir Kay-

"Askeri Bandonun Geçiş, Arabalar ve Süvariler" başlıklı filmde İttihad ve Terakki arabası.



nak Olarak Film" başlıklı makalesinde "Akademisyenlerden korkarım hiçbir şey bekleyemeyiz"¹³ diye yazıyordu. Marc Ferro, Pierre Sorlin gibi isimlerle filmlerin tarih bölümlerinde kendine bir yer edinmesi 1970'leri buldu. Bu alanda çalışmalar özellikle 1990'lardan sonra hız kazandı.¹⁴

İngiliz Savaş Müzesi'nde Kayıtlar Bölümü'nün sorumlusu olan Christopher H. Roads'ın 1965'teki tarifiyle "film, yahut sinematografik film tuhaf, uygunsuz, pahalı, narin ve ulaşılmaz" bir araçtı.¹⁵ 1950'li yıllara kadar kullanılan nitrat filmlerin 37 derecede tutuştuğu, dolayısıyla orijinal malzemeyi depolamanın da kullanmanın da gayet tehlikeli ve zor olduğu göz önüne alındığında Roads haksız da sayılmazdı. Bu teknik mesele hem film arşivlerinin geç kurulmasının hem de tarihçilerin filmlerle ilişki kurmamasının bir sebebi olabilir. Fakat bu teknik sorun aşılabilmiş olsaydı bile 1950'lerde filmin kavranışını da caydırıcı bir unsur olarak hesaba katmak gerekir. "Konulu" filmler zaten eğlence sektörü için üretilmiş itibarsız bir malzeme, adeta ucuz romanlardı. Baştan beri bu tür filmlerle yan yana giden, giderek *newsreel*¹⁶ adıyla sinemalarda düzenli olarak gösterilmeye başlanan aktüel çekimler ve haber filmleri ise şimdiki zamanı aktarmakla yükümlüydü. Görevleri bittiği anda bu görüntülerin geçmiş zamanın bir kaydına dönüştüğünü,

öncelikle filmlerle pratikte bire bir ilişkide bulunan profesyoneller ve arşivcilerin fark etmiş olması tesadüf değildir. Öte yandan bu birer ikişer dakikalık çekimlerden müstakil anlamlar çıkarmak zordu. Arşivleme sorunlarından dolayı zaten tarihçilerin isteseler bile bu filmleri toplu olarak görme şansı da yoktu.

Bugün dijital teknolojiler filmlere erişim sorununa köklü bir çözüm getirmiş görünüyor. Bilgisayarlarımızın ekranlarında her gün kaynağı belirsiz, "hiç görülmemiş bir İstanbul manzarası", "Çok şaşıracaksınız" notuyla zuhur ediyor. Manaki Kardeşlerin filmlerinin son yıllarda Makedonya Kinematek Arşivleri dışında dolaşıma girmesi de bu teknolojilerin bir sonucudur. Ne var ki bu, filmin özellikle Türkiye'de başlı başına bir belge niteliğiyle tarihçilerin gündemine girmiş olduğu anlamına gelmiyor, açıkçası yeni malzemenin varlığı yeni paradigmalarda düşünmeye sinema tarihiyle ilgilenenleri nadiren sevk ediyor. Manakiler ve filmlerinin, Türkiye'deki tartışmalarda ağırlığını bir türlü yeterince kaybetmeyen "İlk Türk filmi kim çekti" sorusu çerçevesinde sinema tarihine dâhil edilmeleri bunun bir ispatıdır.¹⁷ Aktüel filmin içeriğinden çok sinema kronolojisindeki yerinin ön plana çıkmasında, bir belge olarak bu tür malzemeyi "okumanın" zorluklarının payını da sorgulamak gerekir. Binler-

ce yıldır yazılı metinlere referanslarla yeni metinler üreten tarihçiler için görsel malzemenin kaynak olarak inşası ayrı bir çalışma alanı sayılabilir. Arşiv filmi ilk bakışta bizi temel uğraşımız olan zamanla yüz yüze getirdiği için heyecan vericidir. Geçmişin yüzleriyle bir anda karşılaşmak, adeta "kendiliğinden konuşan" bir belgeyle karşı karşıya olduğumuz hissini uyandırır. Filme has sonsuz bir "şimdiki zamanda" hareket eden, bazen kameraya, dolayısıyla gözlerimize bakan suretler peşinde olduğumuz "geçmiş" hazinesine işaret etmekle kalmazlar; aynı zamanda bize benzerlerimizin yanında, geçmişin içinde yürüme imkânı sağlar gibidirler. Filmin kendine has zamanı bir yandan da şimdiki zamanın içinde saklı olan kaçınılmaz ölümlülüğü bütün çelişkisi ve ağırlığıyla tecrübe ettirir. Bir sonraki aşamada görüntülerin analizine geçildiğinde ise pek çok farklı bileşeni hesaba katmak gerekir. Yukarıda film arşivlerinin kurulmasını ilk savunuların görüşlerinin aksine, her ne kadar film hakikatin içinden bir kesiti aksettirse de, bu hakikatin ne olduğu hakkında nadiren kendiliğinden bilgi verir. Film bir zaman-mekân kesitine işaret eder, fakat bu kesiti yahut neyin bunun dışında kaldığını tarif etmez. Yazılı bir metin hacminin çok ötesinde bir zaman-mekânı anlatabilir, sözgelimi kokulardan bahsedebilir, izahat verebilir, tarif edebilir; aktüel filmi bunu nadiren başarır.

Filmin içeriğini anlamaya çalışmak, filmin kendi gramerinden, retorikinden ve oluşum sürecinden de haberdar olmayı ve her seferinde önce bu yapıyı yeniden sınamayı gerektirir. Öncelikle sinemanın kendi pratiği karşımıza çıkar. Sözgelimi gündelik hayattaki aktüel olayları kaydetmeye düşkün her Lumière'e karşılık sinema hilelerini seven bir Méliès'in (1861-1938; film hilelerini kullanmakta usta Fransız yönetmen) olduğu sinema tarihinde,¹⁸ "aktüel çekim" olarak tanıtıldığı halde aslında stüdyoda yapılmış pek çok film vardır (1903 tarihli "Makedonya'da Katliam" filmi, Paris yakınlarındaki Pathé stüdyosunda Lucien Noguez tarafından

çekildiği halde "haber filmi" olarak gösterilmişti). Buna ek olarak stüdyoda kurgulanmış olmasa bile aktüel görüntüler belli bir bakışla çekilir ve bir "montaj" işleminden geçirildikten sonra sinemaya verilir; bazı kısımları atılıp bazı yerleri birleştirilerek film şirketi, yönetmen, seyirci vb.'nin beklentilerini aksettiren yeni bir an-

rımızı yönlendirir. Fakat ister ham, ister montajlanmış olsun —özellikle metinlerin eşlik etmediği filmlerde— karşımızdaki görüntünün tam olarak ne anlattığının, ne "gördüğümüzün" tespiti daha karmaşık bir bakış gerektirir. Erken dönem arşiv filmleri —Manakiler örneğinde olduğu gibi— çoğunlukla sestem ve renkten yok-

Arnavutluk sinemalarının öncülleri gibi etiketlerle sinema tarihinin gündeminde olsalar da filmlerinin içeriğine ve analizine dair çalışmalar nadirdir.²¹ Igor Stardelov'un "Balkanların Işık Ressamları"²² adıyla yakınlarında Türkçeleştirilmiş olan, Manakilerin filmlerini sinema tekniği ve dili açısından incelediği çalışması

Film arşivlerinin kurulmasını ilk savunanların görüşlerinin aksine, her ne kadar film hakikatin içinden bir kesiti aksettirse de, bu hakikatin ne olduğu hakkında nadiren kendiliğinden bilgi verir. Film bir zaman-mekân kesitine işaret eder, fakat bu kesiti yahut neyin bunun dışında kaldığını tarif etmez.

lam üretilir. Başka bir deyişle sinemada gösterilen bir haber filmi belli bir anda gerçekleşen belli bir olayı yekpare bir gerçeklik olarak aksettirmez, çekim anında kameranın ne yöne ve kime çevrildiğinden başlayarak belli bir program ve kurgunun sonucunda karşımıza gelir. Bu konuda *American Pathé News*'ün müdürü Paul Desdemaines Hugon'un kameramanlara talimatlarını içeren 1915 tarihli *Hints to Newsfilm Cameramen* bazı ipuçları iletir: "Konu ne olursa olsun ilk sahne bir genel planla açılmalıdır (...), öznenin kendisi görünür halde olsa da bu genel planın bir parçası olmalıdır. Örneğin İngiltere Kralı'nın Berlin ziyaretini Berlin için çekecekseniz krala yakın plan girmelisiniz, Berlin sokaklarındaki karmaşaya değil. Fakat aynı konuyu Londra için çekiyorsanız kraliyet kafilesinin *Unter den Linden*'den gelişini, mekânın mimarisini göstermelisiniz. Krala yakın plan girmek gereksiz bile kaçabilir." Desdemaines aynı zamanda kameramanlara güzel kadınları yakın plan çekmelerini de öğütler.¹⁹

İdeal durumda elimizde belli bir olayın hem ham hem montajlanmış görüntülerinin olduğunu varsayalım. Bu bize nelerin montajda atıldığını gösterir, dolayısıyla bir devrin siyasi-kültürel beklentilerini ve film profesyonellerinin tercihlerini bir nebze de olsa sezdirebilir. Montajda genellikle eklenen, görüntüleri destekleyen, açıklayan ara başlıklar da yorumla-

sundur. Oysa günlük hayatta bu iki duyunun görme duyusuna eşlik etmediği durumları istisna sayarız. Bir olayı bütün bu duyuların bir araya gelmesiyle teşhis ve tespit ettiğimizi, siyah-beyaz bir sessiz filmin karşısına geçtiğimiz anda fark ederiz. Özellikle günlük hayatımızda yeri olmayan bir yere ve zamanā ait bir filmin hangi tarihte, nerede çekildiğini ve hatta neyi gösterdiğini genellikle filmle ilgili başka yerden edinilmiş bilgilerle tahmin yahut tespit ederiz: Çekim kayıtları, görüntülerde ismini bildiğimiz bir kişi, yapım tarihini bildiğimiz bir bina, belli tarihte yıkıldığını bildiğimiz bir köprü vs. Arşiv filmlerinin süresi genellikle birkaç dakikayı geçmez. Bütün bu teknik sorunları aştıktan sonra bu kadar kısa bir görüntüden anlamlı bir sonuç çıkarmak da kolay olmayabilir. Sözelimi Pathé şirketinin üç sene boyunca gösterdiği bütün filmleri inceleyerek şirket, film endüstrisi, seyirci eğilimleri vb. hakkında bilgi edinebiliriz, fakat her bir film bu bağlamın dışında çok "konuşkan" olmayabilir. Manaki Kardeşlerin Hürriyet etiketli filmlerinde bütün bu sorularla karşı karşıyayız.

MANAKİLER VE HÜRRIYET FİLMLERİ

Yanaki (1878-1954) ve Milton (1882-1964) kendilerine atfedilen "Balkanların ilk sinemacıları" gibi kapsayıcı sayılabilecek bir sıfatın yanı sıra²⁰ Yunan, Makedon, Bulgar, Romen,

bu anlamda bir istisna teşkil eder. Manakilerin eldeki verilere göre 1905 civarında, İngiliz Charles Urban üretimi bir Bioscope kamerayla (300 numaralı bu kamera halen Makedonya Devlet Arşivleri'nin Manastır'daki şubesinde bulunuyor) çektiği filmler yaklaşık olarak 2500 metrelik bir külliyyat teşkil eder. Mesleki biyografilerini kısaca hatırlayacak olursak Manaki Kardeşler 1898'de Yanya'da bir fotoğraf stüdyosu açmış, 1905'te stüdyoyu Manastır'a taşımıştır. Büyük ihtimalle aynı yıl film çekmeye de başlamış, 1924'te Manastır'da bir sinema açmışlardır. 1939'da sinemanın yanmasından sonra kardeşlerin yolu ayrılmış, büyük olan Yanaki Selanik'e taşınırken küçük kardeş Milton Manastır'da kalmıştır. Bir Romen okulunda öğretmenlik yapan Yanaki 1954'te, fotoğrafçılığa devam eden Milton ise 1964'te ölmüştür. Milton 1950'lerde elindeki fotoğraf ve filmleri Sosyalist Yugoslavya hükümetine devretmiş, filmler 1990'ların başında Macaristan'da tamir edilmiş, nihayet 2000'li yıllarda dijital formata aktarılmıştır.²³

Bugün Üsküp'teki Makedonya Kinematek Arşivi'nde muhafaza edilen filmlerin başlıkları, Milton Manaki'nin mirasını Yugoslavya'ya devrederken verdiği bilgilere göre koyulmuştur. Ancak Milton'un verdiği 67 başlık restorasyon sırasında tekrarlar elenerek 42'ye indirilmiştir.²⁴ Bunların arasında 1908'e tarih-

lenmiş olan, "Jöntürk" devrimi ya da Hürriyet'le ilişkili görüntüler şu şekilde etiketlenmiştir:

Jöntürk Devrimi Münasebetiyle Yapılan Gösteriler (30.6 metre, yaklaşık 2 dakika): İyi giyimli, göğüslerinde bir örnek kokart olan bir grup erkek beklemektedir. Kamera

ne göre daha uzun olan bu filmde Manastır'da, Şirok Sokak'ta gerçekleşen bir yürüyüş görülür. Kamera yukarıdadır, Milton Manaki'nin sözlerine dayanarak Manakilerin evinin balkonuna kurulmuş olduğu düşünülebilir. Sokakta düzenli bir yürüyüş kolu halinde ilerleyen bir askeri bando, süvariler, bayrak ve pankart

lar giymiş, oyuncak tüfek tutan bir dizi çocuk görülür. Çocukların önünde Resneli Niyazi yürümektedir.

Yunanca Yazılı Geçit Törenleri (5,3 metre, 55 saniye): Ellerinde Yunanca yazılı pankartlar ve bayraklar taşıyan bir grubun geçit töreni, yine yukarıdan çekilmiştir.

Resneli Niyazi Bey ile Eyüp Sabri Bey o gün tuhaş bir oyun sahneye koymuşlardır; bu oyun 23 Temmuz 1908'in bir canlandırılmasıdır. Bu iki kahraman aradan dört sene geçtikten sonra 23 Temmuz'un kahramanlık anlatısını kuran bütün unsurları bir araya getirmiş, kendileri de eski, tozlu çeteci kıyafetlerini giyip İstanbul'dan gelenlere bir nümayiş göstermiştir.

bir askeri bandonun yürüyüşüne döner, bandonun arkasından askerler yürümektedir. Fonda bir zaffer takı görülür. Bir sonraki planda baştaki erkekleri de içeren bir grup Manastır'da Dragor Nehri'ni geçer. Son olarak bandoyu ve kafileyi—eski görünümünü hâlâ muhafaza etmekte olan—Manastır'ın anacaddesi Şirok Sokak'ta görürüz.

Hürriyet'te Konuşma Yapan Türkler (34.2 metre, yaklaşık 2 dakika): İlk planda bir direk, hemen yanında da bir konuşmacının bulunduğu bir platform görülür. Bir başkası elindeki şemsiyeyle konuşmacıyı güneşten korumaktadır. İkinci planda, kamera kıyafetlerinden ecnebi oldukları anlaşılan birtakım figürler gösterilir. Manastır'da yirmi kadar konsolosluk olduğu düşünüldüğünde, bunların diplomatlar olduğu varsayılabilir. Dinleyicilerin arkasında "Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti" pankartı görülür. Güneşe karşı açılmış şemsiyeler ve kıyafetler sıcak bir mevsimde olduğumuzu gösterir. Üçüncü planda, etrafı bir izleyici kalabalığı tarafından sarılmış geniş bir meydana yürüyen askerler görülür.

Hürriyet Onuruna Geçit Töreni (103,3 metre, 4 dakika): Diğerleri-

taşıyan siviller görülür. Sokağın iki yanında sadece izleyici konumunda olan siviller de mevcuttur; başka bir deyişle önceden planlanmış, belli bir kesimin katıldığı bir tören söz konusudur. Hatta bir an bir süvari izleyicilere doğru ilerleyerek yürüyüş koluna katılmaya çalışanları engeller. Kaydın ortalarına doğru beş küçük kıza taşıyan bir araba görülür, biraz önünde İttihad ve Terakki bayrağı, en önde ise at sırtında ilerleyen Resneli Niyazi Bey vardır. Küçük kızların göğüslerindeki bantlarda ne yazdığı okunamamaktadır, ancak yine Manakilerin çektiği ve Hürriyet albümlerine dahil ettikleri bir fotoğraftan²⁵ bunun "gerdune-i Hürriyet" tarafından taşınan, "adalet, uhuvvet, ittihad, müsavat" bantları takmış kızlar olduğu bilinir. Arkadan önce askerlerin atla çektiği, bu kez üzerindeki dört sivri kubbesi olan, kapalı bir araba yaklaşır. Yürüyenlerden bazıları kamerasına bakmaktadır.

Hürriyet Onuruna Yürüyüş (39, 8 metre, 2 dakika): Yine yukarıdan çekilmiş olan bu filmde, üç plan halinde, farklı etnik grupların simgesel kıyafetlerini giymiş grupların katıldığı bir geçit töreni izlenir: Önce açık renk gömlek, koyu ceket ve fesliler; ikinci karede ise açık renk ünifor-

Askeri Bandonun Geçışı, Arabalar ve Süvariler (23 metre, 1 dakika): İlk önce bir kalabalığın ortasında kalmış bir askeri bando, bir arabanın içinde çocuklar, bir dizi süvari görülür. *Hürriyet Onuruna Geçit Töreni* filminde de görülen türden, yine erkek çocukların olduğu, bayraklarla donatılmış bir araba göze çarpar.

Önceki bölümde bahsettiğimiz gibi, filmlerin her belge için olduğu gibi önce mekân-zaman bağlamının net olarak tespiti gerekir. En azından bu filmlerin stüdyoda çekilmediğini biliyoruz. Milton Manaki'nin bu malzemeyi arşive verirken anlattıklarının yanı sıra bugüne kadar görünüşünü muhafaza etmiş ya da yayımlanmış eski fotoğraflarından bilinen mekânların görüntüleri (Şirok Sokak, sokağın sonundaki, şimdi yıkılmış iki kışla arasında kalan meydan, Dragor Nehri üzerindeki köprü vb.) filmlerin stüdyo ortamında çekilmediğini gösteriyor. Ancak bu bir çekim kurgusunun-planının olmadığı anlamına gelmez. Manakiler, İngiliz malı Bioscope 300 numaralı kameralarında dört dakikalık bobinler kullanıyordu. Başka bir deyişle her dört dakikada bir eylemin kaydı kesiliyordu. Öte yandan Manakilerin filmlerini ne şekilde tedarik ettiklerini kesin olarak bilmesek de (Üsküp'teki Makedonya Kinetematek Arşivi'nde Pathé markalı bazı film kutuları en önemli ipucudur) ellerindeki stoku planlı kullandıklarını varsayabiliriz. Dolayısıyla birtakım törenlerin içinden belli anları, ancak birkaç dakikalık dilimleri kaydetmişlerdir. Elimizdeki filmler öncelikle Manakilerin neyi kaydetmeyi seçtiğini—kurguyu—bize gösterecektir.

Filmlerin çekildiği tarihler konusunda ise yine *metadata* (yazılı kaynaklar, fotoğraflar vb.) bütün görüntülerin



1908'e ait olmadığını ortaya koyuyor. Yugoslav gazeteci Blagova Drnkov'un Milton Manaki'yle, fotoğrafları ve filmleri devretmesinden önce yaptığı bir röportaj bu anlamda ilk ipucunu verir. Milton, Drnkov'a önce birtakım fotoğraflar gösterir: "Bir fotoğraf albümü çıkardı. İlk fotoğrafta asker üniformalı, kafasına kürklü bir başlık takmış, koca bıyıklı, sevimli yüzlü bir adam vardı. Bir elinde bir kamçı, diğerinde bir hançer tutuyordu. 'Resneli Niyazi Bey' dedi Manaki. 'Bu adam hürriyeti getirdi ve Enver Paşa'yla birlikte Sultan Hamid'i devirdiler.' Fotoğraflar bu hareketin nasıl gerçekleştiğini hikâye ediyordu. (...) 'Böyle pek çok anı filme de çektim.' Paslı tenekte kutulardan birini açıp içindeki makaraya baktı. 'Bu hürriyetten sonra *İlindencilerin* [1903'te Sultan Abdülhamid'e karşı İllinden ayaklanmasını gerçekleştirenlerle 1908'deki isyancıları bir tutuyor] karşılanması. Bu da bu balkondan 1908'de çektiğim Jöntürklerin yürüyüşü."²⁶ Milton Manaki'nin "hürriyet" derken sadece 1908'de, 23 Temmuz'da gerçekleşen ayaklanmayı kastetmediği, 1909'da Sultan Hamid'in devrilmesini de içeren bir dönemi "hürriyet" olarak adlandırdığı, "pek çok anı kayda aldığını" söylemesinden anlaşılıyor.

Bugün Hürriyet başlığı altında toplanan ve Makedonya Kinematek Arşivleri'nde 1908 çekimi olarak etiketlenmiş olarak filmlerin 1908'den 1911'e kadar uzanan bir zaman diliminde kaydedilmiş olduğunu gösteren başka ipuçlarına da sahibiz. Manastır'da Meşrutiyet'in ilanına

dair nadir de olsa metinler mevcuttur ve bunlar en azından birtakım elemeler yapmamıza imkân sağlar. Bunlar 23 Temmuz'da Manastır'da hürriyetin ilanını ve daha sonra meydana gelen bazı olayları İttihad ve Terakki bakışıyla aktaran kaynaklardır: "Sahib-i imtiyaz ve heyet-i idaresi Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti Manastır vilayet heyet-i merkeziyesi" olan *Neyyir-i Hakikat* gazetesinde çıkan yazı ve haberler, "İttihâd ve Terakki Cemiyeti'nin Manastır Merkezi Azası" ve daha sonra Meclis-i Mebûsan Bolu mebusu Mehmed Habib Bey'in yayınlanmış anıları,²⁷ hem resmi *Manastır* hem de *Neyyir-i Hakikat* yazarlarından olan, "Manastır Meclis-i İdare-i Vilâyet Başkâtibi" Debreli Abdülmecid Fehmi Bey'in yazılarının toplandığı *Manastır'ın Unutulmaz Günleri* risalesi²⁸ ve elbette Hürriyet kahramanlarından Resneli Niyazi Bey'in hatıratı.²⁹ Daha önce, Manaki Kardeşlerin çektiği "Hürriyet" fotoğraflarını incelerken yine bu kaynaklara dayanarak olayların ne şekilde geliştiğini özetlemeye çalışmışım.³⁰ Eldeki veriler Resneli Niyazi Bey'in görüldüğü filmlerin 23 Temmuz'a, yani hürriyetin ilan edildiği güne ait olamayacağını ortaya koyar, çünkü Niyazi Bey ancak birkaç gün sonra Manastır'a intikal eder. Farklı cemaat mensuplarının oluşturduğu çetelerin de şehre muvasalatı farklı günlerde geçit törenlerine sebebiyet verir. Daha ileri bir tarihte, 17 Kasım 1908'de Osmanlı Meclisi'nin açılışı için büyük bir geçit töreni düzenlendiğini Abdülmecid Fehmi anlatır. Bu törende filmleri tarihlemek açı-

sından iki önemli ayrıntı mevcuttur: Okul çocukları beyaz kıyafetleri ve göğüslerinde kokartlarıyla törene katılır, ayrıca Şiroke Sokak'ın sonundaki, Beyaz ve Kızıl Kışla önündeki geniş meydana bir direk olduğu anlatılarda ilk kez olarak belirtilir: "... meydan-ı hürriyet-nişan merkezinde rekzi mutasavver, âbidenin makamına kaim olan sütun-ı muallâ." İleride bir "Hürriyet" abidesinin dikilmesinin planlandığı yer burasıdır. Tören sırasında hemen yanına bir top arabasının üzerine konuşmacılar için bir de platform kurulmuştur.³¹ Elimizdeki filmlerden *Hürriyet'te Konuşma Yapan Türkler*'de tarif edilene benzer bir direk görülür, ancak top arabası mevcut değildir. Bu yine Abdülmecid Fehmi'nin tarif ettiği bir başka töreni akla getirir: 12 Kasım 1909'da (30 Teşrinievvel 325) gayrimüslimlerin askerlik hizmetine alınacağı yine Hürriyet Meydanı'nda, direğin yanında kurulan bir platformda ilan edilmiştir ve konuşmacı bizzat Abdülmecid Fehmi'nin kendisidir. Güneşli bir günde dinadamları, yüksek rütbeli memurlar ve diplomatlar resmi bir davetle bir araya getirilmiştir.³² Metinde tarif edilen sahnelerle görüntüler, ayrıca Abdülmecid Fehmi'nin fotoğrafıyla filmde konuşan kişi kıyaslandığında görülen benzerlik, *Hürriyet'te Konuşma Yapan Türkler*'in çok büyük ihtimalle bu tarihte çekilmiş olduğunu düşündürür.

Filmlerin en az iki tanesinin 1911'e ait olması kuvvetle muhtemeldir. Söz konusu tarihte Sultan Mehmed Reşad Balkanlar'ı ziyarete gelmiş, Selanik ve

Jöntürk Devrimi Münasebetiyle Yapılan Gösteriler Filminden Sahneler. Arkadaki zafer takı filmin 1908'e değil, 1911'deki Sultan Reşad'ın ziyaretine ait olduğunu düşündürüyor.

Manastır'a gelişinin bazı anları Manaki Kardeşler tarafından fotoğraflanmış ve filme çekilmiştir. Makedonya Kinematek Arşivleri'nde on altı dakikalık bir film grubu, 1911 tarihiyle, müstakil bir etiket altında mevcuttur. Bu ziyaretten geriye kalan, altında lejandı olan fotoğraflar ve tanıkların ifadeleri, elimizdeki 1908'e tarihlen-

dar giden süreçte Manastır'da pek çok resmi bayram kutlandığını hatırlamak yararlı olabilir. Bunlardan en önemlisi 1909 Haziran'ında Osmanlı Meclis-i Mebusanı'nda ilan edilen 23 Temmuz Meşrutiyet Bayramı'dır (Sultan Hamid'in Meşrutiyet'i tekrar yürürlüğe koyduğu ve kendi resmini taşıyan bütün araçlarda ısrarla belir-

örneğin halkın katılımına dair bir görüntü sunmuyor. Hatta bizatihi o güne ait hiçbir görüntüye ve fotoğrafa –şimdilik– sahip değiliz. Fakat elimizdeki malzeme Meşrutiyet'in nasıl kutlandığına, ne gibi sembollerle anıldığına, ortak hafızada hangi simgelerle yaygınlaştırıldığına dair pek çok ipucu barındırıyor. Bu bakımdan



Hürriyet'te Konuşma Yapan Türkler. Solda konuşma yapan büyük ihtimalle Abdülmecid Fehmi. Arkasındaki direk, Hürriyet abidesinin dikilmesinin planlandığı nokta. Sağda "Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti" pankartı önünde diplomatlar.

miş olan filmlerden *Jöntürk Devrimi Münasebetiyle Yapılan Gösteriler* ile *Hürriyet Onuruna Yürüyüşü*'ün aslında 1911'deki külliyatın bir parçası olduğunu düşündürüyor. Bunlardan birincisinde arkada görülen zafer takı, 1908 anlatılarının hiçbirinde yer almaz, ancak 1911'de mevcut olduğunu bazı kartpostallardan biliyoruz. Mehmed Habib Bey'in terekesine ait böyle bir kartta "İkamet-i şahaneye tahsis olunan belediye dairesi ve bab-ı Reşadiye" ibaresi, zafer takını tarif için kullanılmıştır. 1911'de Sultan'ı ziyareti boyunca adım adım takip etmiş olan *Rumeli* gazetesinden gelen bilgiler, Manastır'daki yürüyüşte, tıpkı ikinci filmdeki (*Hürriyet Onuruna Yürüyüşü*) gibi, başlarında külah, sırtlarında keten kıyafet, ellerinde tahta tüfeklerle Resneli Niyazi Bey'i takip eden, Resne'deki Mektebi İnkılabî talebesinden bahseder.³³ Bu çocukların resimleri hatıra kartpostallarında da "Niyazi Bey'in talebesi" olarak karşımıza çıkar.

Diğer filmlerin çekim tarihleri hakkında net bir tespitte bulunmak mümkün olmasa da 23 Temmuz'u izleyen, 1912'de Balkanlar'ın Osmanlı İmparatorluğu'ndan kopmasına ka-

tilen 24 Temmuz tarihi için mecliste tek bir öneri gelmiş, isyancıların 23 Temmuz'u ezici bir çoğunlukla kabul edilmiştir.³⁴ Dolayısıyla elimizde tam tarihi tespit edilememiş olan filmler bu kutlamalardan herhangi birine ait olabilir. Ancak bazı fotoğraflar, filmlerden en az birinin 1909 Meşrutiyet Bayramı'na ait olduğuna işaret eder: Manaki Kardeşlerin çekip 23 Temmuz 1909 olarak tarihledikleri ve kendi yaptıkları *Manastır'da İlân-ı Hürriyet* albümüne koydukları, göğüslerinde yazılı şeritler olan beş küçük kızın resmi.³⁵ Benzer küçük kızlar, bir arabanın içinde, başında Resneli Niyazi Bey'in yürüdüğü bir geçitte, *Hürriyet Onuruna Geçit Töreni* filminde de karşımıza çıkar.

Kalan iki filmle ilgili başka bir ipucuna erişebilmiş değilim. Bu durumda bu filmlerin Manastır'da, 23 Temmuz 1908'den sonra, 1912'ye kadar uzanan bir süreçte çekildiğini söyleyebiliriz.

GÖRÜNTÜLERDE MEŞRUTİYET RETORİĞİ

Sonuç olarak filmlerin hiçbiri bize 23 Temmuz 1908 günü isyanın Manastır'da nasıl yaşandığına dair,

Manakilerin aşağı yukarı bir bobini kesintisiz harcıyarak çektiği film (*Hürriyet Onuruna Geçit Töreni*) özel bir öneme sahip görünüyor. Film kısaca hatırlayacak olursak, kamera yukarıda, sabittir. Şiroke Sokak'ta kameranın önünden askerlerin, göğüslerinde kokartlarıyla sivillerin olduğu bir yürüyüş kolu geçer. Bir noktada at üstünde ilerleyen Resneli Niyazi Bey görünür. Arkasından bir bayrak gelmektedir, dikkatli bakıldığında üzerinde İttihad ve Terakki arması seçilir. Sırada Hürriyet kızlarını taşıyan araba (gerdune-i Hürriyet) vardır. Manakiler bu arabayı önemli bulmuş olacak ki kamera yakın plana geçerek arabayı bir süre takip eder ve bu ilginç bir ayrıntıyı bize gösterir: Arabayı atlar değil insanlar çekmekte, taşımaktadır. Bir süre sonra yine yakın planda başka bir arabayı izleriz. Bu seferki atlı askerler tarafından çekilmektedir ve üzerine oturan bazı askerlerle düz bir platformu andırmaktadır. Kamera yakın plandan çıkmadan son olarak dört sivri kubbeleri olan kapalı başka bir arabayı da vurgular. Bu arabanın bir benzerini, içini erkek çocuklar doldurmuş olarak *Askeri Bandonun Geçışı*, *Arabalar ve Süvariler* filminde de görürüz. Bu

filme kamera önce zeminde, sokak-tadır, arabanın geçişini kısa bir hareketle takip eder. Daha sonra aynı arabayı Şiroke Sokak'ta görürüz, bu kez kamera yukarıdan atla çekilen arabayı kayda alır.

Bu tekrarlardan ve kameranın yakın plana almasından Hürriyet kızlarının olduğu arabanın, erkek çocukların bindirildiği kubbeli arabanın ve atla çekilen platform benzeri taşıyıcının törenlerde önemli bir rolü olduğu anlaşılıyor. Filmler bu rolün ne olduğunu anlatmıyor, fakat bu konuda yorumda bulunmamızı sağlayacak bir başka görüntüye ve yazılı kaynaklara sahibiz. Söz konusu görüntü, Sultan Reşad'ın 1911'de Manastır'ı ziyaretinde Manakilerin çektiği filmin bir parçasıdır. Saydığımız bütün unsurların çoğu bu kez bir arada, düzenli olarak birbirini takip etmektedir. En önde at üstünde Resneli Niyazi Bey ile Hürriyet'in daha az bilinen kahramanlarından Eyüp Sabri Bey'i görürüz. Her ikisi de kameranın farkındadır, hatta Resneli Niyazi Bey doğrudan kameraya bakmaktadır. Kamera bir an durur, onlar yaklaşp yakın plana girdiğinde yeniden kayda girer, bir bakıma kameraman da onlara özel bir önem vermektedir. Arkalarından daha önceki filmlerde platforma benzettiğimiz araba bu kez daha net olarak görüş alanına girer: Bu, dallarla süslenmiş bir top arabasıdır. Sonra Hürriyet kızları gelmekte, birinde İttihad ve Terakki Cemiyeti yazılı, birinde İttihad ve Terakki arması olan iki bayrak onları izlemektedir. Aynı törende erkek çocukların bindirildiği araba da mevcuttur. Bu kez bunların teşhisini sağlayacak tanıklıklara sahibiz. Sultan Reşad'ın maiyetinde bulunan Halit Ziya Bey'in tabiriyle Resneli Niyazi Bey ile Eyüp Sabri Bey, o gün tuhaf bir oyun sahneye koymuştur. Halit Ziya Bey'e göre en ilginç tarafı kahramanlık taslayan Resneli Niyazi Bey olan bu oyun, 23 Temmuz 1908'in bir canlandırılmasıdır.³⁶ Yani Hürriyet'in bu iki kahramanı aradan dört sene geçtikten sonra 23 Temmuz'un kahramanlık anlatısını kuran bütün unsurları —23 Temmuz'da gerçekten yaşanmış olmalarına bakmaksızın— bir araya ge-

tirmiş, kendileri de eski, tozlu çeteci kıyafetlerini giyip İstanbul'dan gelenlere bir nümayiş göstermişlerdir. Kısaca hatırlayalım: 23 Temmuz'da isyanı anlatısında, askeri okul komutanı Vehib Bey'in bir top arabasının üstüne çıkıp yaptığı konuşma temel bir önem taşır. Hürriyet Manastır'da böyle ilan olunmuştur.³⁷ Törenlerde

sürekli yenilenmiş, değişmiş olabilir. 1911'de hâlâ bu arabaya rastladığımız göre Manastırlıların açısından varsayabileceğimiz şey, arabanın başlı başına İttihad ve Terakki'yle özdeşleşmiş olduğudur.

Gözden kaçırılmaması gereken bir başka nokta, Manaki Kardeşlerin her

Resneli Niyazi Bey'in bir kahraman olarak inşasında Manakilerin çektiği fotoğrafların mutlak bir etkisinin olduğu, bu resimlerin hâlâ Meşrutiyet'in simgeleri olarak bilinmesinden de anlaşılabilir. Hürriyet filmlerinde Resneli'nin içinde olduğu görüntülerin ağırlıkta olması iki taraf arasındaki (belki maddi karşılıkla da yürüyen) işbirliğinin uzun zaman devam ettiğini gösteriyor.

gördüğümüz platform bu top arabasının bir temsili, bir anlamda isyanın bir "kutsal emaneti" sayılmalıdır. Bu beyandan sonra durum telgraflarla saraya bildirilmiş, sultan isyandan bahsetmeden 24 Temmuz'da Meşrutiyet'i İstanbul gazetelerinde ilan etmiş, bu sırada yaklaşık bir hafta boyunca çeteler Manastır'a muvasalat etmiştir. Resneli Niyazi Bey'in Manakiler tarafından çekilmiş fotoğrafları giderek yayılmış, kendisi Enver Bey'in yanı sıra Hürriyet'in önde gelen kahramanlarından biri olarak görüntülerle tescillenmiştir.

1911'deki bu "tuhaf oyunun" bir başka tanığı olan Hakkı Tarık (Us) Bey *Senin*'deki bir makalesinde yine filmlerde sürekli karşımıza çıkan kubbeli arabanın ne olduğunu açıklığa kavuşturur: İttihad ve Terakki arabası.³⁸ *Hayal* gazetesinde yayımlanmış olan bir karikatürde iki tekerlekli, ancak dört atın çektiği bir araba görülür ve dört rakamına yüklenen sembolizm konusunda fikir verebilecek bir yorum belirtilir: Atlar itttihad, terakki, eğitim ve iç-dış siyaseti simgelemektedir. Aynı zamanda Hürriyet'in hürriyet, müsavat, uhuvvet, adalet sloganlarının da dört kubbeye ifade edilmiş olması mümkündür, ancak bu sembolik anlamlar ortak hafızada

biri hürriyetin ilanının bir aşamasını hatırlatan sembolik mekânlarda gerçekleşen, uzun bir törenin ancak belli anlarını çektikleridir. Şehirde 23 Temmuz'la özdeşleşen belli mekânlar vardı: 23 Temmuz 1908'de çetecilerin şehre ilk geldiği varsayılan, şehir dışındaki Hanlarönü mevkii, resmi adı Hamidiye Caddesi olan, halk arasında Şiroke Sokak olarak anılan, isyandan sonra 10 Temmuz Caddesi olarak isimlendirilen (Yugoslavya zamanında Mareşal Tito Caddesi oldu) ana-yol, top arabasının konulduğu mevkii olan kışlalar önündeki Hürriyet Meydanı.³⁹ Manakilerin kayda geçmek için seçtiği anlar özellikle Resneli Niyazi Bey'le ve İttihad ve Terakki'nin sembolik değerler yüklediği unsurların yoğunlaştığı, kuvvetlendiği zaman dilimleridir. Bunun yanı sıra her töreni kayda geçmiş değillerdir. Örneğin 24 Temmuz 1908'den itibaren, Meşrutiyet'i sultanın sahiplenmesiyle devletin de birtakım kutlamalar yaptırıldığını *Neyyir-i Hakikat* gazetesindeki kinayeli haberlerden biliyoruz. 30 Temmuz 1908'de gazetenin "İcra-i Nümayiş-i Sürur" başlığı altında birkaç satırda geçirildiği şekliyle: "Milletin zor ve mihnet-i bazı ile ilan eylediği hürriyet-i mutlakayı ister istemez tasdik yolunda makam-ı Sadaret'in tebliğ eylediği

"Sultan Mehmed Reşad'ın Manastır'ı Ziyareti". Solda Resneli Niyazi Bey, sağda Eyüp Sabri Bey.

iradeden sonra dahi umum ahali ittihad-ı milletin ciddiyet ve dehşetini irae zımnında fevc fevc hükümet konağı pişgâhında tecmi' ederek icra-i nümayiş-i sürur ve ifhar eylemiştir."⁴⁰ Manaki Kardeşlerin fotoğraflarında da filmlerinde de "Padişahım çok yaşa" yazılı pankartlara rastlanmaz. Onlar, hürriyete İttihad ve Terakki tarafından bakarak çektikleri görüntüleri bize bırakmışlardır.

HÜRRİYET FİMLERİNİN İMA ETTİKLERİ

Kameranın sahiplerinden başlayacak olursak Hürriyet filmleri ve fotoğrafları Manakilerin milli-etnik aidiyetleri meselesine nüanslı yaklaşmak gerektiğini ortaya koyar. Manakiler Ulah cemaatinin mensuplarıydı ve bu filmleri çekerken doğrudan İttihad ve Terakki retoriğine hizmet edecek şekilde davranmışlardı. Hayatları boyunca pek çok farklı ülkenin vatandaşı olarak yaşayan (Osmanlı İmparatorluğu, Sırp Krallığı, Yugoslavya, Yunanistan: doğdukları yer olan Avdela bugün Yunanistan sınırları içindedir), biri Yunanistan'da, diğeri Yugoslavya'da ölen kardeşlerin aidiyet çizgileri muğlak ve değişkendir, etnik bağlıkları onları ve işlerini tarif edecek tek bilgi değildir, daha girift dinamikler üzerinde düşünmek daha verimli sonuçlar verebilir. Romanya



nımlayan tek şeyin bu olmadığı da hayat çizgilerine bakıldığında açıkça görülür. Özellikle Yanaki'nin en geç 1905'ten itibaren Ulah cemaatinin Rum Ortodoks Kilisesi'ne karşı bağımsızlığı için siyasi eylemlerde bulunmuş olması, İttihad ve Terakki'yle yakınlıklarının bir yönüyle cemaatin İttihad ve Terakki Cemiyeti'ne isyan sırasında verdiği destekle ilgili olabileceğini düşündürür.⁴¹ Sonuç olarak aidiyetleri, siyasi eylemcilikleri karmaşık tarihsel süreçler içinde sürekli sınanmıştır. Bu sırada örneğin bir düğünü de kameraya çektiklerini, dolayısıyla maddi beklentilerin de çalışmalarında rol oynamış olduğunu hesaba katmak gerekir.

rafların mutlak bir etkisinin olduğu, bu resimlerin hâlâ Meşrutiyet'in simgeleri olarak bilinmesinden de anlaşılabilir. Hürriyet filmlerinde Resneli'nin içinde olduğu görüntülerin ağırlıkta olması iki taraf arasındaki (belki maddi karşılıkla da yürüyen) işbirliğinin uzun zaman devam ettiğini gösteriyor. Resneli Niyazi Bey her ne kadar 1908'den itibaren büyük bir üne kavuştuysa da, 1909'da Hareket Ordusu'yla geldiği İstanbul'da Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinde pay sahibi olduysa da neticede İstanbul'daki iktidar mekanizmasında kendine bir yer bulamamıştır. 1911'de sergilediği, 23 Temmuz'u simgelerle inşa ederek kendi payını vurguladığı "tuhaf oyunla" belki sadece Sultan Mehmed Reşad'a karşı değil, aynı zamanda İstanbul elitine karşı bir itibar savaşına girişmiş, bunu bir kayıpla tarihselleştirmek de Manakilerle düşmüştü.

Bu durumda Resneli Niyazi Bey'in bu itibar savaşında ne derece başarılı olduğunu, konumuz itibarıyla filmlerin bu konuda ne kadar etkili olduğunu da sormak gerekiyor. Hürriyet filmleri konusunda belki de en kolay cevaplanabilecek soru budur. Manaki Kardeşler her ne kadar Balkan sinemasının öncüleri olarak görülseler de, restorasyona giren filmlerinin çok büyük bir çoğunluğu işlenmemiş negatif orijinallerdi. Bir filmin sinemada gösterilebilmesi için pozitif kopyalarının basılmış olması

Hürriyet filmleri ve fotoğrafları Manakilerin milli-etnik aidiyetleri meselesine nüanslı yaklaşmak gerektiğini ortaya koyar. Manakiler pek çok farklı ülkenin vatandaşı olarak yaşadılar, aidiyet çizgileri muğlak ve değişkendir.

devleti için göçmen Ulahların hayatını, Sırp Krallığı döneminde Kral Karayorgiyeviç'in Manastır'ı ziyaretini, bir düğünü, bir Türk veterineri ya da neneleri Despina'yı hep aynı etnik-millî "özden" kaynaklanan beklentiler ve aidiyet duygularıyla kayda geçtiklerini düşünmek için sebep yoktur. Hürriyet filmlerinde baskın bir İttihad ve Terakki destekçiliğinin olduğu söylenebilir, fakat onları ta-

Manakilerin İttihad ve Terakki retoriğini üretirken pek çok fotoğraf ve filmlerinde karşımıza çıkan Resneli Niyazi Bey'in (yukarıda sayılanlara ek olarak 1911'de Manastır'ı ziyarete gelen bir Romen delegasyonunun görüntü kaydında da mevcuttur) rolü, daha doğrusu iki tarafın karşılıklı ilişkileri de sorgulanmalıdır. Resneli Niyazi Bey'in bir kahraman olarak inşasında Manakilerin çektiği fotoğ-

gerekir. Manaki Kardeşler filmlerini çok az istisna dışında pozitif basmamış, montajlamamış ve işlememiştir. Bunlar –elimizdeki bilgiye göre– mucizevi bir şekilde Balkan Savaşları'nı, I. ve II. Dünya Savaşları'nı kutular içinde atlatarak arşivlere devrolunana kadar kimse tarafından seyredilmemiştir. Dolayısıyla bu muazzam görüntü hazinesinin kendi dönemi içinde yayılma imkânı bulmadığı, bütün kurguların ve beklentilerin "niyet" aşamasında kaldığı söylenebilir. Manakilerin birikiminde bu anlamda belli başlı birkaç istisna vardır: Roman hükümeti için çektikleri göçebe Ulahların hayatına dair filmle düğün filmi gibi. Sultan V. Mehmed Reşad'ın ziyareti de başka bir istisna olabilir, çünkü Rumeli gazetesi sultanın Sela-

nik'teki gezisinden sonra bin metrelik bir filmin Pathé şirketinin İstanbul temsilcisi sinemacı Mösyö Weinberg tarafından montajlanarak gösterildiğini kaydediyor.⁴² Söz konusu filmin Manakiler tarafından çekilip çekilmediği belli değildir, ancak böyle bir ihtimal mevcuttur. Bu gösterildiyse, Resneli Niyazi Bey 23 Temmuz'un temellerini İstanbul seyircisine hatırlatabildiyse bile 1913'te bir suikasta kurban gittiğine göre sonuçlarını alacak imkân bulmadığı söylenebilir.

Filmin bir belge olarak kullanılması meselesinde, görüldüğü üzere her belge gibi film de başka tür belgelerin yardımına muhtaçtır. Yazılı belgelerin bazı avantajlarından yoksundur, değerlendirilmesi asgari teknik bilgi

de gerektirir. Kanımca görüntünün en önemli üstünlüğü, bizi tarihin nesnesi olan geçmişle, onun sakatlanmış, eksik, ama ne olabileceğine işaret eden bir suretiyle dolaysız olarak yüz yüze bırakabilmesi, şimdiki zamanla geçmiş arasındaki çelişkili bir aradalığı bir anda aksettirebilmesidir. Bu yüzleşme duygusuyla gelen yeni tür bir bilgi sayılabilir. Bunun ötesinde filmin, tarih malzemesi olarak bütün bir ilişkiler ağının (film üreticisi, seyircisi, siyasi ve kültürel beklentiler ve şartlar) içinde ve bütün bağlı belgelerle değerlendirilmesi gerekir; her belge gibi görüntü de mutlak bir bilgi içerme kabiliyetinden yoksundur.

SAADET ÖZEN

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ TARİH BÖLÜMÜ

DİPNOTLAR

- 1 Robert Grau, *The Theatre of Science* (ABD: Broadway Publishing Company, 1914).
- 2 George Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, 6 c., (Paris: Editions 'J'ai Lu', 1947-1954).
- 3 Saadet Özen, "Manakilerin Objektifinden Hürriyet", *Toplumsal Tarih* 220 (Nisan 2012), s. 50-57.
- 4 2010 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nde tamamladığım yüksek lisansın ana malzemesi Manaki Kardeşlerin "Hürriyet" fotoğrafları ve filmleriydi. Bu yazıda, tezin bazı bölümlerini yeniden değerlendiriyorum. *Rethinking the Young Turk Revolution: Manaki Brothers' Still and Moving Images* (yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010). Tezi hazırlarken Makedonya Devlet Arşivleri'nde hiçbir yardımı esirgemeyen Mimi Gjorgoskallievska, Vesna Maslovarik, Igor Stardelov, Maria Despotoska'ya çok teşekkür ederim.
- 5 W.K.L. ve Antonia Dickson, *History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph* (Twickenham, Middlesex, 1895), s. 31-32. (Yeni baskı: Arno Press ve New York Times, 1970; Museum of Modern Art, New York, 2000).
- 6 Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source d'histoire. Création d'un dépôt de cinématographie historique* (Paris, Imprimerie Noizette, 1898).
- 7 H.D. Gower, Stanley L. Jast, W.W. Topley, *The camera as historian, a handbook to photographic record for those who use a camera and for survey or record societies* (Londra: Sampson Low, Marston and Co., 1916), s. 18. (Yeni baskı: New York: Arno Press, 1974).
- 8 Alex J. Philip, *Cinematograph Films: their National Value and Preservation* (Londra: Stanley Paul & Co., 1912).
- 9 FIAF tarihi için bkz: FIAF, *50 Years of Film Archives 1938-1988* (Belçika: FIAF Publications, 1988).
- 10 Arşivlemenin tarihi için bkz. William Murphy, "The National Archives and the Historian's Use of Film", *The History Teacher*, c. 6, sayı 1 (1972), s. 119-134. Martin A. Jackson, "Film as a Source Material: Some Preliminary Notes toward a Methodology", *Journal of Interdisciplinary History* IV, sayı 1 (Massachusetts, 1973), s. 73-80. Pierre Sorlin ve François Garçon, "L'historien et les archives filmiques", s. 346-348, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, V. XXVIII (Paris: Nisan-Haziran 1981).
- 11 Christoph Strupp, *Johan Huizinga: Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte*, s. 249 (Göttingen, 1999). Alıntılanan: Peter Burke, *Eye-witnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (New York: Cornell University Press, 2001), s. 155.
- 12 Marc Ferro, *Cinéma et histoire* (Paris: Editions Gallimard, 1993), s. 11.

- 13 Sir Arthur Elton, "The Film as Source Material for History", *Aslib Proceedings*, c. 7, sayı 4 (Londra: 1955), s. 230.
- 14 Bu konudaki tartışmalar için Paul Smith (ed.), *The Historian and Film* (New York: Cambridge University Press, 2008), 1-15 (ilk baskı 1976); Pierre Sorlin, François Garçon, "L'historien et les archives filmiques", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, V. XXVIII - Nisan-Haziran (Paris: 1981); Marc Ferro, *Cinéma et histoire* (Paris: Editions Gallimard, 1993) (ilk baskı 1977); Pascal Dupuy, "Histoire et cinéma. « Cinéma et histoire. Du cinéma à l'histoire », *L'homme et la société*, n. 42. (Paris: L'Harmattan, 2001), s. 91-107.
- 15 Christopher H. Roads, "Film as historical evidence", *Journal of the Society of Archivists*, c. 3, sayı 4 (Oxfordshire, 1965), s. 184.
- 16 Haber filmi ve "Newsreel" hakkında bkz. Luke Mckernan, "Newsreels, form and function", *Using Visual Evidence* (ed. Richard Howells ve Robert W. Matson) (Berkshire: Open University Press, 2009); Michelle Aubert, "News before newsreel", *Newsreels in Film Archives* (ed. Roger Smither ve Wolfgang Klau) (Flick Books, 1996), s. 22-25; Richard Meran Barsam, *Nonfiction film: a critical history* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).
- 17 Bkz. Metin Erksan, "İlk Türk Filmi 1905'te", *Tempo*, sayı 16 (1991); Burçak Evren, "İlk Türk Filmini Çeken Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler", *Pazar Postası*, 8 Temmuz 1995. Manakilerin Ulah cemaatinden olması ilk "Türk" kameraman arayışında bir fark yaratmamıştır. Burçak Evren, Manakiler bir "Türk sultanını" (1911'de Sultan Mehmed Reşad'ı Manastır ve Selanik'i ziyareti sırasında) filme aldıkları için ilk "Türk kameraman" sıfatıyla anar. Bkz. Burçak Evren, *Türk Sinemasının Doğum Günü* (İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları 26, 2003), s. 49-55. Manaki Kardeşlerin kimliği ve ulusal aidiyeti farklı ülkelerden araştırmalar arasında tartışma konusudur. Bu konuda bibliyografya, kardeşlerin biyografisi ve kısa bir değerlendirmeye bkz. Saadet Özen, "Balkanların İlk Sinemacıları mı? Manaki Biraderler", *Toplumsal Tarih* 219 (Mart 2012), s. 60-67.
- 18 William Hughes, "The Evaluation of Film as Evidence", *The Historian and Film* (ed. Paul Smith) (Cambridge University Press, 1976), s. 53.
- 19 P.D. Hugon, *Hints to newshim cameramen* (Jersey City, 1915), s. 4.
- 20 Bu konuda Marian Tutui'nin "Balkan sineması" kavramına odaklanan çalışmasında Manakilerin yerine bakılabilir: Marian Tutui, *Orient Express or the Balkan Cinema* (Bükreş: Noi Media Print, 2011).
- 21 Belli başlı biyografik çalışmalar: Christos K. Christodoulou, *The Manakis Brothers. The Greek Pioneers of the Balkanic Cinema* (Selanik: Organization for the Cultural Capital of Europe,

- 1997); Giorgios Exarchos, *Adeloi Manakia* (Yunanistan: Gavrilidis, 1991); *Tvoestvo na brkata Manaki. L'oeuvre des frères Manaki. The Creation of the Brothers Manaki (Matica makedonoska)* (Üsküp, 1996).
- 22 Igor Stardelov, *Manaki* (Üsküp: Kinoteka Na Makedonija, 2003).
- 23 Özet biyografileri ve seçme bibliyografya için: Saadet Özen, "Balkanların İlk Sinemacıları mı? Manaki Biraderler". Filmlerin restorasyon süreci için: Igor Stardelov, "Preservation of Manaki Brothers Film Heritage", *Journal of Film Preservation*, sayı 54 (Nisan 1997, Brüksel), s. 26-31.
- 24 Igor Stardelov, "Preservation of Manaki Brothers Film Heritage".
- 25 Roni Margulies (ed.), *Manastır'da Hân-ı Hürriyet* (Yapı Kredi Kültür Sanat, 1997), sy.
- 26 Blagoja Drnkov, "Prvi naš filmski reporter: Život i djelovanje Miltona D. Manakija", *Filmaka Revija*, sayı 1 (Zagreb: 1951), s. 34-36. (tekrarı: *Kinotečen Mesečnik*, sayı 6 [1977]). Bu makaleyi "Our Film Film Reporter: The Life and Work of Milton D. Manakis" başlığıyla İngilizce'ye çeviren Vesna Maslovarik'e büyük teşekkür borçluyum.
- 27 Mehmed Habib Bey'in yayınlanmamış anılarını yüksek lisans tezimi yazarken bana veren hocam Yar. Doç. Dr. Yavuz Selim Karakışla'ya çok teşekkür ederim.
- 28 Ayşe Şen ve Ali Birinci (ed.), *Abdülmecid Fehmi. Manastır'ın Unutulmaz Günleri*, (Akademi Kitabevi, 1993).
- 29 Kolağası Resneli Ahmed Niyazi, *Hatırat-ı Niyazi yahud Tarihe-i İnkılab-ı Kebir-i Osmaniden Bir Sahife* (İstanbul: Sabah Matbaası, 1326).
- 30 Saadet Özen, "Manakilerin Objektifinden Hürriyet".
- 31 Abdülmecid Fehmi, *age*, s. 24.
- 32 *Age*, s. 26, 27.
- 33 Aktaran Oktay Çanaklı, "Sultan V. Mehmet Reşad'ın Rumeli Seyahati", *Vardar Dergisi*, sayı 4 (İzmir: MAK-GÖÇ, Ekim 2000), s. 11-17.
- 34 *Meclis-i Mebusan Zabıt Ceridesi*, 13 Kanunusani 1324 (26 Ocak 1909), içt. 18, c. 1, s. 319-323.
- 35 Roni Margulies (ed.), *age*.
- 36 Halit Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi* (İstanbul: ÖzgürYayıncılık, 2003), s. 500.
- 37 Abdülmecid Fehmi, *age*, s. 8-11.
- 38 Hakkı Tarık, "Kendi Kendime", *Senin*, 25 Haziran 1911, s. 2.
- 39 Resneli Niyazi, s. 234. *Neyyir-i Hakikat*, 12 Temmuz 1324.
- 40 "İcra-i nümâyış-ı sürur", *Neyyir-i Hakikat*, 17 Temmuz sene 1324.
- 41 Mehmet Hacısalihoğlu, *Jöntürkler ve Makedonya Sorunu*, çev. İhsan Catay (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008), s. 186.
- 42 Oktay Çanaklı, "Sultan V. Mehmed Reşad'ın Rumeli Seyahati", *Vardar Dergisi*, n. 4 (İzmir: MAK-GÖÇ, Ekim 2000), s. 11-17.

DENETİMDEN SANSÜRE OSMANLI'DA SINEMA*

ÖZDE ÇELİKTEMEL-THOMEN

Bu yazıda, Sultan II. Abdülhamid dönemindeki sinema (1896-1909) denetimini ve sansürü aydınlatmaya çalışacağım. Oldukça kısa bir döneme, 1896-1909 yıllarına yoğunlaşıyorum. Bu tercih iki önemli amaca hizmet ediyor: Birincisi denetim ve sansür mekanizması II. Abdülhamid döneminde II. Meşrutiyet'tekinden (1909-1918) daha farklı işlemekteydi, ikincisi henüz "oluşum" içindeki sinemanın film yapım, dağıtım ve gösterim koşulları bu on üç yılda hâlâ belirsizlikler içindeydi.

Sinemanın güçlü bir iletişim aracı olduğunu ve kitleleri etkileyebileceğini varsayan II. Abdülhamid idaresi film yapımı, dağıtımı ve gösterimi hususlarında çeşitli denetim ve kontrol mekanizmaları kullandı. Örneğin, şiddet ve anarşi öğeleri taşıdığına ve gayr-i câiz olduğuna inanılan filmler sansürlendi, farklı bir ışık kaynağıyla (elektrik, dinamo, kömür, gaz ve eter oksijen) çalışan aygıtlar (kamera, projeksiyon vd.) incelendi ve bilhassa başkentte gösterimler için ruhsat alımında denetimler uygulandı.

II. Abdülhamid döneminde özellikle basın ve yayında katı bir sansür olduğu aşikâr.¹ Sansürün etik açıdan

meşruluğunun sorgulanması bu yazının konusu değil. Esasen, kişisel düşünce özgürlüğünün kısıtlamalara uğradığı bir ortamda sinema da nasıline düşeni almış görünüyor. Bu durum özellikle II. Meşrutiyet'te daha farklı bir vecheye sahip olmaya başlamıştı. 1896-1909 yıllarında sinema alanındaki denetim ve sansür, öncelikle yeni bir teknoloji olan sinema aygıtlarının işlevinin bilinmemesiyle ilgiliyken bazı uygulamalar da film yapımı, dağıtımı ve gösterimi hakkında özel bir yasanın olmamasıyla açıklanabilir. Yazılı bir kanunun olmayışı kesinlikle sıkıntı yaratmaktaydı. Bu nedenle sansür müfettişleri veya gümrük memurları keyfi kararlar alarak yetki alanlarını aşabiliyordu.

İmparatorluğun farklı bürokratik kademelerinde, merkezden taşraya kadar, sinemanın denetimi, benzer görsel ve sahne sanatlarıyla karşılaştırılarak (fotoğraf, resim, tiyatro vd.) münferit bir biçimde düzenlenmiş gibi görünüyor. Ancak 1903 Sinematograf İmtiyazı² ve 1904'teki Matbuat-ı Dahiliye Nezaretî'nin kararı merkezdeki yetkililerin (polisten sansür müfettişlerine ve sultana kadar) sinema konusunda bir standart oluşturma niyetini gösterir. Bu yasal kararların taşrada bire bir uygulanıp

uygulanmadığını bilmiyoruz. Yasal standartlaşma çabalarına rağmen, bazı kanun ve kararların çok da etkili bir biçimde uygulanmadığını ve bazen esnek veya keyfi davranıldığını öğreniyoruz. Sinemada denetim ve sansür çeşitli iktidar ilişkilerine ve toplumsal düzenin sağlanmasına bağlıyken filmler bazı siyasal amaçlar uğruna da kullanılıyordu.³ Bu nedenle, erken dönem sinemanın II. Abdülhamid idaresindeki yerinin değişen karmaşık ilişkilere bağlı olduğunu öne sürebiliriz.

Osmanlı sinema tarihi literatüründe bazı yazarlar sinema sansürünün daha çok II. Abdülhamid döneminde uygulandığını ve bu yıllarda sinemanın yayılmasında "yasakçı ve katı" bir yaklaşımın var olduğunu iddia eder.⁴ Kanımca bu düşünce oldukça indirgemeci. II. Abdülhamid'in ve idaresinin sinemayı denetlerken aynı zamanda filmleri bilgi edinme, kitleleri manipüle etme, eğitime ve eğlendirme amaçlı kullanma niyeti de vardı. Bir başka deyişle, bu dönemde sadece sinemanın kısıtlanmasından, film gösterimlerinin engellenmesinden bahsedemeyiz. Bu bağlamda aşağıda, öncelikle yeni bir teknolojik aygıt olarak kamera ve projektörün kullanımıyla ilgili kaygıların, ikincisi film gösterimlerinde elektrik kullanı-

ABD'li mucit
Thomas Alva
Edison'un
(1847-1931)
kinetoscobe'u.



myla ilgili tetkik ve müzakerelerin, son olarak film içeriğinden kaynaklı sansür uygulamalarının izini süreceğim. Sinemanın yasal çerçevesini incelerken diğer görsel sanatlar ve sahne sanatlarındaki uygulamalara kısaca bakmak faydalı olacaktır. Resim, kartpostal, fotoğraf ve benzeri tasvirlerin veya tiyatro, konser ve varyete gibi performansların denetlenmesi sinemanın yasal çerçevesi hakkında ipuçları verebilir.

SİNEMA ÖNCESİ YASAL UYGULAMALAR

II. Abdülhamid döneminde bilinen ilk Sansür Komitesi 1878 tarihinde Matbuat Kalemî'ne bağlı olarak kuruldu. Sansür memurları/müfettişleri basın ve edebiyat alanlarındaki eserlerin kontrolü için Dahiliye Nezareti altındaki Matbuat-ı Dahiliye Müdürlüğü'ne bağlı çalışıyordu. Bu kurumlar imparatorlukta tüm dilleri kapsayan eserlerden mesulken, yabancı dildeki gazeteler ve diğer yayınlar da Matbuat-ı Hariciye Müdürlüğü'nce idare ediliyordu. Yabancı dildeki bu yayınlar imparatorluğa girmeden gümrük ve postanelerde Maarif Nezareti memurları tarafından da denetlenmekteydi. 1878 öncesinde ise Osmanlı'da sansür farklı şekillerde değişik kurumlarca uygulanmaktaydı. Tiyatro piyeslerinin gösterim ruhsatı İstanbul'da Matbuat İdaresi ve Zabtiye Nezareti, diğer şehirlerde ise maarif müdürlüklerinden alınmaktaydı. Piyeslerin içeriği Encümen-i Teftiş ve Muayene Kurulu tarafından incelenmekteydi.⁵ Basılı yayın ve eserlerdeki görsel malzeme kullanımı 1888 Matbaalar Nizamnamesi'ne bağlıyken, Matbuat-ı Dahiliye Müdürlüğü, Maarif Nezareti ve Güzel Sanatlar Akademisi her çeşit tasvirin ruhsat alınma- da başvuru alan kurumlardandı.⁶

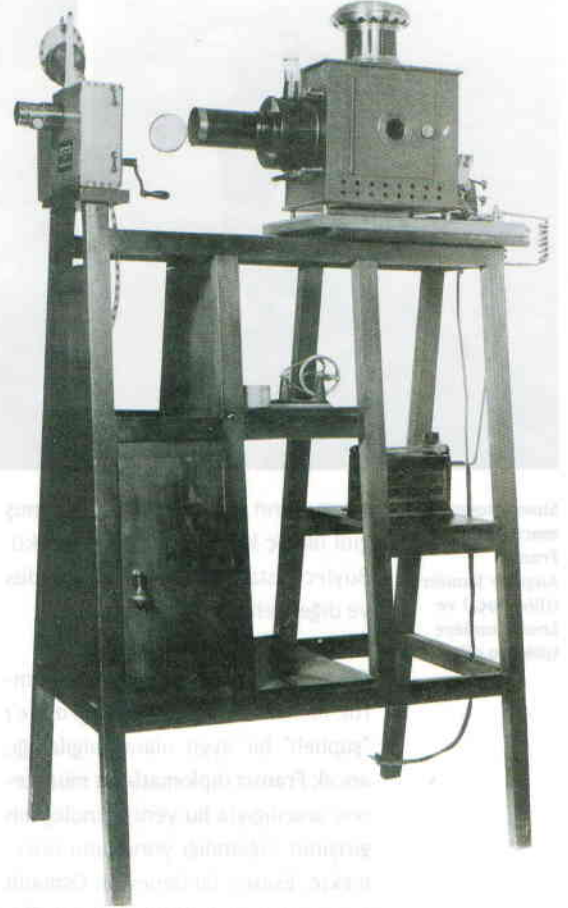
Peki, neler denetleniyor ve sansürleniyordu? Örneğin II. Abdülhamid döneminde basılan tarih kitaplarından 'ihtilal', 'isyan' ve 'suikast' bölümleri kaldırıldığı ve bu sözcükler müfredattan çıkarıldığı gibi, V. Murad'ı hatırlattığından 'deli' sözcüğü, Yıldız Sarayı'nı çağrıştırdığından 'yıldız' ve

'tepe' sözcükleri, II. Abdülhamid'in irice olan burnuna atıf sayılacağından coğrafya kitaplarındaki 'burun' sözcüğü ve tahttan indirmek anlamında 'hall [حل]' sözcüğünü akla getirdiği için 'hat [خلع]' ve daha birçok kelime yasak edilmişti"; bu kelimelerin kazayla kullanıldığı durumlar da muhbirler tarafından saraya bildirilmekteydi.⁷ Görüldüğü üzere denetim kapsamında siyasal, kültürel ve kişisel etmenler rol oynamaktaydı.

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nden 1890 tarihli bir belge, tiyatro piyeslerinin oynanmasıyla ilgili hazırlanacak nizamname için Maarif Nezareti ve Şura-yı Devlet Riyaseti'nin birlikte çalışacağını gösterir. Nizamnamede İstanbul'un Beyoğlu, Galata, İstanbul ve Üsküdar semtlerinde oynanacak piyeslerin "âdâb-ı aileye" ve "ahlâk-ı milliyeye" sadık kalması şartı koyulur.⁸ Esasen "ahlâk" kavramı çok geniş anlamıyla kullanılmaktadır; çokuluslu ve çokdilli imparatorlukta ahlaki vurgu yine de İslamidir. Benzeri ahlaki endişenin fotoğrafçılıktan sinemaya diğer görsel alanlarda da olduğunu iddia edebiliriz. Örneğin, 1902'de Ayastefanos'taki (günümüz İstanbul'unda Yeşilköy semtinde) Rus Abidesi'nin kilise kısmında Ruslara ait siyasal ve dini sembollerin bulunduğu fotoğraflar satılmaktaydı. Bu fotoğrafların satışı "câiz" görülmemesi nedeniyle yasaklanmış, Rus İmparatorluğu'nun gücünü vurgulayan söz konusu fotoğraflar muhtemelen gayrimüslim nüfusun devlete bağlılığını zayıflatacağından korkulduğu için yetkililerce toplatılmıştı.⁹ Keza 1914'te Rus zaferinin simgesi olarak görülen kilise ve abide yıkılmış ve görüntülerin kaydedilmesiyle de Osmanlı'daki aktüalite filmlerine bir yenisi daha eklenmişti (Fuat Uzkınay, *Ayastefanos'ta Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, 1914). Bahsettiğim bu örnekler, aşağıdaki sinemanın denetimi ve sansürüyle ilgili karar ve uygulamalarla benzerlik taşımakta. Tiyatro oyunlarındaki ve filmlerdeki ahlaki vurguyla, net bir biçimde kullanılmayan "gayri câizlik" biçim ve içerik değiştiren pek çok etkinlik için gerekçe olarak verilmiştir.

SİNEMATOGRAF: GÜMRÜĞE TAKILAN AYGIT

Sinemanın yayılması Batı Avrupalı ve Kuzey Amerikalı girişimcilerin bu yeni teknolojiye kâr etme niyetine bağlıydı. Bu girişimciler için değişik coğrafyalarda film çekmek, göstermek ve sinema aygıtlarını satmak veya



Lumière Kardeşlerin sinematograf aleti.

kiralamak bir gelir elde etme yoluydu. Bu yüzden Fransız mucit Lumière Kardeşler, Aralık 1895'te Paris'teki ilk gösterimin ardından bir yandan dünyanın farklı köşelerine operatörlerini yollarken diğer yandan da deneysel filmler çekmekteydiler. Bu operatörlerden M.A. Promio ve Francis Doublier, Lumière'lerin patentli *cinématographe*'ıyla (sinematograf) Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı yerlerine gittiler.¹⁰ Sinemanın 1896'da Osmanlı'ya gelişiyle, bazen merkezi veya yerel otoritenin kimi film gösterimlerini yasakladığını ve çeşitli sinema aygıtlarının imparatorluğa girişini sorguladığını görüyoruz. 1896'da operatör Promio'nun gümrükteki deneyimi, bu yeni teknolojinin Osmanlı'daki ilk akıbetini anlamamıza yardımcı olabilir:

"Türkiye'deki [Osmanlı İmparatorluğu] gezim hakkında söylenecek çok az şey olmakla birlikte en büyük zorluğu kameramı ülkeye sokarken yaşadım. Bu dönemde, Abdul-Hamid Türkiye'sinde, manivelası olan her aygıt şüpheli sayılıyordu. [Ülkeye] serbestçe girmek için Fransa Büyükelçiliği aracı oldu. Daha sonra, bazı

olmayan bir ödeme Osmanlı memurlarınca "normal" addedilmektedir.¹³

Promio'nun bu deneyimi sinema tarihi yazımında sıkça başvurulan anekdotlardan biriyken, bazı yazarlar II. Abdülhamid idaresinin "kati" olduğunu ve sinemanın bu dönemde "sığıntı" olarak kaldığını iddia eder.



Sinematografin mucitlerinden Fransız Auguste Lumière (1862-1954) ve Louis Lumière (1864-1948).

memurların avcuna yanlışlıkla olmuş gibi birkaç kuruş sıkıştırmak gerekti. Böylece İstanbul, İzmir, Yafa, Kudüs ve diğer şehirlerde çalışabildim."¹⁴

Promio'nun anlattıkları Osmanlı gümrük memurlarının *cinématographe*'i "şüpheli" bir aygıt olarak algıladığı, ancak Fransız diplomatların müzakere aracılığıyla bu yeni teknolojinin girişinin sağlandığı yorumunu önermekte. Esasen bu deneyimi Osmanlı ticaret sistemiyle birlikte ele alırsak Promio'nun pek de zorluk yaşamadığını iddia edebiliriz; çünkü özellikle 18. yüzyıldan kalan geleneksel uluslararası ticaret kurallarına göre, Osmanlı ve Batı arasındaki ticarete muhakkak siyasal müzakere yapmakta ve diplomasi aracı yöntem olarak kullanılmaktaydı.¹⁵ Kanımca, gümrük memurlarının önceden görmedikleri bir aygıtı sorgulamaları Promio'nun talebi üzerine Fransız Elçiliği'nin aracılık rolü üstlenmesine neden olmuştu. Bu müzakere muhtemelen *cinématographe*'in teknik özelliklerini ve turun amacını da netleştirmişti. Memura verilen paranın ise "bahşiş" veya "rüşvet" olarak yorumlanabildiğini ve imparatorlukta oldukça yaygın olduğunu belirtmeliyim. Herhangi bir şantaj ya da şiddet uygulanmadığı sürece, resmi

Örneğin Nijat Özön, operatörlerin imparatorluğa güçlkle girdiğini söyler ve "II. Abdülhamid yönetiminin, ilk anda film gösterilerine de izin vermesi pek beklenemez" der.¹⁴ Ağâh Özgüç ise Fransız büyükelçisi araya girmeseydi II. Abdülhamid'in imparatorluğa gelen operatörlere film çekme iznini kesinlikle veremeyeceğini iddia eder.¹⁵ Esasen benzeri uygulamaların farklı yerlerde de yaşandığını gözlemleyebiliriz. Örneğin, Lumière operatörlerinden Charles Moisson, Avusturya'da 1897'de vergi ödmeden çektiği film nedeniyle para cezasına çarptırılmış ve imparatorluğa tekrar girmesi yasaklanmıştı.¹⁶

Neticede Promio'nun İstanbul, Yafa, Şam ve Beyrut'ta çektiği filmlerden dolayı 1896'daki turunun başarılı olduğunu söyleyebiliriz.¹⁷ Keza 1899'da Lumière operatörlerinden Francis Doublie, İstanbul'a tekrar gelmişti.¹⁸ Zamanla II. Abdülhamid idaresinin sinema konusunda daha hazırlıklı hale geldiğini de çeşitli belgelerden takip edebiliriz. Örneğin 1903 Sinematograf İmtiyaznamesi'nin 12. maddesinde, imparatorlukta *cinématographe* dışında her türlü "otomatik makineler" in, mesela *kinetoscope*, *bioscope*'un, kullanılabi-

leceği belirtilir.¹⁹ 15. ve 16. maddelere göre, film gösterimlerinin imparatorluk memurlarının inceleme ve iznine göre uygulanması, yabancı filmlerin "âdâb ve ahlâka" uygun olması, "faydasız ve münasebetsiz filmlerin" yasaklanması şartı bulunur. Yabancı operatörlerin imparatorlukta film çekmesi hakkında net bir madde olmasa da, imtiyaznmeden ancak imtiyaz sahiplerinin film çekebileceğini öğreniyoruz.

SİNEMA VE ELEKTRİK

Devlet kurumları ile özel firma ve kişiler arasında sinema aygıtlarının kullanımı hakkında farklı kaygılardan kaynaklı çeşitli denetim ve müzakerelerden söz edebiliriz. Bunlardan biri, elektriğin projektör ile kamera için kullanımıydı. Kömür, gaz, eter oksijen, dinamo ve elektrik, projektör ve kamera için ışık ve enerji sağlamaktaydı. Elektrikle perdeye yansıyan görüntülerin daha net ve gerçeğe yakın olduğu iddia edilebilir.²⁰ Hatta, seyirciler ve firmalar elektriği kömür ve gaz kokusuna yeğliyordu, fakat yetkililer de elektriği sağlamak için altyapıyı oluşturmak ve yangın tehlikesine karşı tedbir sağlamaktan mesuldü. Örneğin İstanbul'da film gösterimlerinde elektrik kullanımı 1914'e kadar pek yaygınlaşmadı.²¹ Ercüment Ekrem Talu'dan (çocukluğunda, 1896 ya da 1897'de) İstanbul Sponek Birahanesi'ndeki bir gösterimde elektriğin kullanılmadığını ve "sinematograf makinesini işletmek ve şeridi aydınlatmak için kullanılan petrol lambalarından intişar eden gaz kokusunun" seyircileri rahatsız ettiğini öğreniyoruz.²² Aynı şekilde, 1900'de İstanbul Beyoğlu'nda Halep Çarşısı'ndaki tiyatrodaki (Kambon ya da Cambon adlı) Fransız Victor Continsouza, Marsilya'dan getirdiği kömürle film göstermekteydi.²³

Nisan 1896'da Fransız Louis Janin lambalı *cinématographe*'ini imparatorluğa getirmek için gümrüğe başvurdu. Aynen Promio'nun durumunda olan Janin'in başvurusuyla Hariciye Nezareti, Fransız Büyükelçiliği ve Fen Müşavirliği ilgilendi.²⁴ Mustafa Özen'in belirttiği gibi, bu lamba yan-

gın tehlikesi arz edebilirdi.²⁵ Yetkililere göre "kamu yararı" için ihtiyatlı olmak gerekmekteydi, keza elektrik dışında nitrat selülöz bazlı bu filmler de yangın felaketine neden olabiliyordu. Neticede imparatorluğun farklı kurumları arasında, içeriği bilinmeyen bu *cinématographe* lambası hakkında, yaklaşık beş ay kadar çeşitli tetkikler yapılmış ve sonunda tüm aygıtların imparatorluğa girişine izin verilmişti.

Fen Müşavirliği'nin tetkikleri sonucunda, "hareket-i insaniye ve



FİLM İÇERİĞİ

Başbakanlık Osmanlı Arşivi kayıtlarına göre, imparatorlukta gösterimine müdahale edildiği bilinen ilk film ne müstehcendi ne de şiddet ögesi taşımaktaydı. 1902'de, Mersin'de operatör Dimitri tarafından Manoli'nin Gazinosu'nda gösterilen bu film, Sultan Abdülaziz'in (1861-1876) at üstündeki suretini içermekteydi. Gösterimde Avrupalı liderlerin de tasvirleri bulunmaktaydı. Gösterim, mahalli polis tarafından durdurulup idareye jurnallenirken Dimitri de İzmir'e

Lumière Kardeşlerin operatörlerinden 1896'da Osmanlı İmparatorlu'ğuna gelen M.A. Promio (1868-1927).

Denetim, sansürü kapsayan bir kavramdır, çoğu zaman bu ikisi uygulamada kesişebilir. "Önizleme" etkinliğinin varlığı, sansürün bazen denetimden ayrılmasına neden olur. Sansür sadece bir birey tarafından da uygulanabilirken, denetimde devletin kurumsal kontrol ve tetkiki ön plana çıkar. Bir başka deyişle, denetim kavramını anlamak için çeşitli nizamnameler, kararnameler, genelgeler ve kanunlar ile kontrol komitelerinin işlevi bir bütün olarak ele alınmalıdır.

hayvaniyeyi gösterir sinematograf" aletinin elektrik lambasıyla ilgili olarak 26 Eylül 1896'da şu karar alındı: "...Elektrik lambasıyla husûle gelecek ve lambanın ışığı için bir vasıtayı mahrûk ile tamâmî edilmesi mümkün olan elektrik makinesi sühul ile isti'mâl olmağla beraber bir günde tesis olub hatta Avrupa'nın büyük şehirlerinde dahi şayân-ı takdîr olduğu ve mezkûr aletin tiyatro veya diğer bu gibi bir mahâlde ve zeminde bir mahzûr-u mesele olunmadığı..."²⁶ Olumlu bir kararla, Fen Müşavirliği'nin "sinemanın insanlık için faydalı olduğunu" vurgulaması, yapılan denetimin fazla ihtiyatkâr olduğu gerçeğini değiştirmiyor. Bu yüzden, Nisan 1896'dan beri bekleyen Janin Fransa'ya dönmek zorunda kalmış, fakat ardından yukarıda isimlerini zikrettiğim Promio ve Doublie imparatorluğa *cinématographe*'i getirmişti.²⁷

Stephen Bottomore, Janin'in durumunu aktarırken Sultan II. Abdülhamid'in "elektrik endişesinden" dolayı sinemanın Osmanlı'da çok yavaş ilerlediğini iddia eder.²⁸

Kanımcı filmlerin gösterim ve dağıtımını, "sultanın kişisel kaygılarının" dışındaki altyapıyla ilgili ve ticaretten teknolojiye kadar çeşitli etmenlere bağlıdır. Elektrik kullanımı konusunda 1903 imtiyazlarında net bir açıklama olmasa da, yetkililer 14. maddede "Harike karşı her türlü esbab-ı tahaffuziyeye ri'âyet olunacaktır" diyerek mekânlarda yangına karşı önlem alınması şartını koydu.²⁹ Bu kaide elektrik kullanımının yasaklanması anlamına gelmeyip, bilhassa karar alma yetkisindeki çeşitli kurumların "korumacı" niyetini gösteriyordu.

Zamanla imparatorlukta elektrikli sinema aygıtları için ruhsat alımı yaygınlaştı. Örneğin, 1907'de İtalyan sinematograf kumpanyasının ruhsatı kontrol edilmiş, yine İngilizlerin elektrik dinamosunun tetkiki gümrükteki yetkililerce yapılmış, ancak ruhsat verildikten sonra İstanbul'a gitmelerine izin verilmişti.³⁰ Zabtiye Nezareti'nin kayıtlarına göre, 1908'de İngiliz Büyükelçiliği'nde planlanan film gösterimindeki elektrikli aygıtlar için bile ruhsat talep edilmişti.³¹

dönmişti.³² Osmanlı sultanlarının kamusal alandaki tasvirlerinin devlet simgeleriyle (bayrak, saray, arma vd.) kullanımı yaygınken, II. Abdülhamid idaresinin Sultan Abdülaziz konusunda ihtiyatlı davrandığı iddia edilebilir. Bir başka çalışmada ifade ettiğim gibi, tahttan indirilen Sultan Abdülaziz'in ölümü şüphe uyandırdığından Sultan II. Abdülhamid amcasıyla ilgili olarak hassastı; dolayısıyla çeşitli belgelere göre, Abdülaziz'in suretinin teşhiri denetlenmekte ve bazen yukarıdaki örnekteki gibi yasaklanmaktaydı.³³ 1902'deki film gösterimi için ruhsat alınıp alınmadığını bilmemekteyiz. Filmin herhangi bir komite tarafından önizlemeye tabi olmadığını da iddia edebiliriz. 1903 Sinematograf İmtiyaznamesi'nin 15. maddesinde önizleme, "evvel emirde me'mûrin-i saltanat-ı seniyyenin nazar-ı tasdik ve tasvibine" gerek duyulması olarak yorumlanıyordu.³⁴ En azından kamusal alanda gösterimi gayr-i câiz bulunan bu film, erken sinemanın denetleme mekanizması ve sansür anlayışı hakkında bize fikir veriyor. Serdar Öztürk'e göre ise yukarıdaki karar "...Abdülaziz'i

filme almayı baştan yasakladığı için açıkça sansürdür."³⁵ Bu örnek esasen yerel güçlerden polisin karar alma sürecindeki rolünü ve etkisini bir kez daha hatırlatır.

Sinemanın Osmanlı'ya gelişinden sekiz sene sonra, filmlerin bir komite tarafından önizlemeye tabi

olabilme ihtimali üzerine, her türlü filmin öncelikle Matbuat-ı Dahiliye Nezaretince kontrol edilmesine karar verilmişti.³⁶ Osmanlı'daki film alım ve dağıtım sistemine göre bu önizleme planının nasıl gerçekleştiği net değil. Örneğin, nezarettteki komitenin önizlemedeki önceliklerinin ne olduğunu veya komitenin ne sıklıkta

16. maddeler "hayât-ı âile", "terbiye-i etfâl", "âdâb-ı ahlâk" vurgusu yaparak devletin aile kurumunu, çocukların dini eğitimini ve terbiyesini önemseydiğini gösteriyor. Yetkililere göre, "ahlâka mugayir" olan filmler ise Osmanlı değer sistemini (İslami) yansıtmayanlardır; fakat "ahlâk" kavramı özellikle çok genel anlamıyla kullanıldığı için belirsizliğe neden olmaktadır. "Nezih ve mergub" filmlerin tercih edilmesi geleneksel terbiye sistemini öne çıkarırken, hurafeye dayanan ve faydalı olmayan yabancı filmlerin de yasaklanması belirtilir.³⁹ Ayrıca bazı film gösterimlerinin, bilhassa ahlaki gerekçelerle ve şiddet ya da isyan öğeleri taşıması nedeniyle sansür memurları veya polis tarafından denetlendiğini pek çok arşiv belgesinden takip edebiliriz.

II. Abdülhamid idaresi sinema konusunda sadece "yasakçı," "katı" ve "müdahaleci" değildi. Aynı zamanda iktidar oportünist bir bakış açısıyla sinemadan faydalanmayı istiyordu. Belki de bu yüzden Sultan II. Abdülhamid 1898'de, Fransız mucit Pierre-Victor Continsouza'yı sinemaya katkılarından dolayı iki yüz şilin ve Sanayi-i Neğise Madalyası'yla ödüllendirmişti.



Fransız mucit Lumière Kardeşlerin operatörlerinden Francis Doublier (1878-1948) 1899'da İstanbul'a gelmişti.

olması kararı alındı (Şubat 1904). Bu kararın sebebi Dahiliye Nezareti Mektubi Kalemî'ne yollanan bir rapordur. Muhtemelen sansür memurları tarafından kaydedilen raporda, Beyoğlu Halep Çarşısı'nda sinematografla gösterilen filmler arasında Napoléon'un Mısır'daki savaşının bulunduğu kaydediliyordu. Görünen o ki yetkililer, belki de Napoléon'un hamasi bir biçimde tasvir edildiğini düşünerek durumu "gayr-i câiz" bulmuş, bu nedenle filmin gösterimine müsaade edilmemişti. Ayrıca "gayr-i câiz" unsurların başka filmlerde de

önizleme yaptığını hâlâ tam olarak bilmiyoruz.

Esasen önizleme hususu biraz karmaşık görünmekte. 1903 imtiyazlarında Osmanlı ordusu ve devleti hakkında yapılacak filmlerin ancak II. Abdülhamid'in önizlemesi ve onayıyla gösterileceği belirtiliyordu.³⁷ 15. ve 16. maddelere göre, kamu gösterimleri için izin alınması ve yabancı filmlerin "âdâb ve ahlâka" uygun olması bekleniyordu. 15. madde şu şekildeydi: "Temâşâ ettirilecek her bir manzara evvel emirde me'mûrin-i saltanat-ı seniyyenin nazar-ı tasdik ü tasvibine 'arz edilecek ve iktizâ eden müsâ'adesi istihsâl kılınacaktır."³⁸ 1903'te düzenlenen bu kaide önizleme şartını gösterirken "imparatorluk memurunun onayını" vurgular, fakat hangi kurumun bu görevi gerçekleştireceğini açıkça belirtmez; ancak 1904'teki karara göre Matbuat-ı Dahiliye Nezaretinin adı verilir. Yukarıda da belirttiğim gibi, 1878'den beri basın ve edebiyat alanlarındaki eserler zaten bu kurum tarafından denetlenmekteydi.

İmtiyazname, "ahlâk" kavramı bağlamında II. Abdülhamid idaresinin film içeriğine nasıl yaklaştığını anlamamıza yardımcı olabilir. Örneğin 9. ve

Bilindiği üzere sansür memurları başkentte aktif olarak tiyatroları teftiş etmekteydi. Örneğin Şubat 1904'te İstanbul Beyoğlu'nda Halep Çarşısı'ndaki tiyatrodaki oynanan komedileri ve çeşitli "manzara ve resimleri" denetleyen memurlar "münasebetsiz" buldukları bazı ifadelerin çıkarılmasını talep etmiş ve sinematografla gösterilen filmleri yasaklamışlardı. Fakat yetkililer alınan ihbara göre aynı "manzara ve resimlerin irâe-i teşhirine devam edilmekte bulunduğu"nu öğrenmişlerdi. Belgede, gece kıyafetli aktörlerin padişahla alay eder gibi ifadeler kullandığı belirtilirken filmlerin içeriği hakkında net bir bilgi verilmez. Bir başka deyişle, bazı tiyatro sahipleri sansür memurlarının uyarılarını pek de ciddiye almamış gibi görürünüyor.⁴⁰

1907'de, Selanik'te Olympia Kahvehanesi'ne "getirilen bir sinematograf ile anarşistliğe müteallik hâdisat-ı cinayet halka teşhir edildiği halde polis idaresince bu teşebbüse men' olunmadığını" Selanik vilayetinin yazışmalarından takip edebiliriz.⁴¹ Esasen valilik burarda, "muzır" olan ve "şedid" içeren filmlerin gümrükten geçirilmemesi gerektiğini vurgularken polisi de film gösterimini durdurmadığı için "keyfi"

davranmakla suçlar. Görünen o ki sinemanın denetlenmesi oldukça karmaşık iktidar ilişkilerine ve kurumsal yaptırımlara bağlıdır. Bu nedenle, Batı etkisine açık bir Osmanlı şehri olan Selanik'in kendine has koşullarından dolayı sinema denetim mekanizmasının İstanbul'dakinden farklı işlediği varsayılabilir. Gösterim mekânlarını kontrol eden sansür memurlarının Selanik'te nasıl çalıştığını net olarak bilmediğimizden ancak seyirciden gelen şikâyetler doğrultusunda valiliğin bu sürece müdahil olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, polis esnek davranması valiliğin tepkisine neden olmuşsa da kanunların uygulanmasında her zaman etkili olunmadığı görülüyor. Neticede, her filmin düzenli bir önizlemeye tabi olmadığı bu dönemde film içeriği ancak gösterim esnasında tam anlamıyla ortaya çıkabilirdi.

SANSÜR VE DENETİM

Sosyalbilimcilere göre, sansür terimi çokkatmanlı ve biraz muğlak bir biçimde kullanılmaktadır. Uygulamada ise pek çok biçim göze çarpar: Birincisi devletin filmleri önizlemeye tabi tutarak bazılarının tamamını veya belli kısımlarını yasaklaması, ikincisi iktidar sahibi bireylerin ve kurumların yapımcıların/dağıtımcıların bazı filmleri piyasaya sürmesine engel olması ve son olarak yapımcı, yönetmen ve yazarların bilinçli ya da bilinçsizce çeşitli yasaklara boyun eğerek otosansür uygulaması. Bilhassa suç ve seks öğeleriyle şiddet, sansürü beraberinde getirmektedir. Sansür uygulayıcıları (devlet veya birey) kararlarını meşrulaştırmak için bu tür filmlerin bazı seyirci gruplarını (kadın ve çocuklar) olumsuz etkileyeceğini öne sürer. Bu nedenle filmlerde neyin söylendiği ve gösterildiği, neyin duyulduğu ve görüldüğü hakkında müzakereler sürüp gider.⁴²

Sansür kavramı her türlü "baskıcı ve engelleyici" güç biçimi olarak anlaşılabilir; fakat Annette Kuhn sansüre böyle yaklaşmanın sorunlu olduğunu önerir, çünkü Kuhn'a göre baskıcı uygulamalar beraberinde sadece olumsuz sonuçları doğurmaz.⁴³

Örneğin ABD'de erken sinema döneminde, sinemanın çeşitli endişeler nedeniyle "iyileştirilmesi" sinemayı denetleyip düzenleyen kurumların (*regulatory institutions*) inşasını sağlamış ve film yapımında toplumsal değerlere ve ahlaka uygun, bir başka deyişle potansiyel riskleri taşımayan yapımlar ortaya çıkmıştır.⁴⁴

Sinemanın denetimi ise filmlerin üretiminden dağıtımına kadar her türlü süreci kapsayan yasal çerçevenin uygulamaya geçirilmesiyle ilgilidir.⁴⁵ Denetim, sansürü kapsayan bir kavramdır, çoğu zaman denetim ve sansür uygulamada kesişebilir; fakat "önizleme" etkinliği, sansürün bazen denetimden ayrılmasına neden olur. Sansür sadece bir birey tarafından da uygulanabilirken, denetimde devletin kurumsal kontrol ve tetkiki ön plana çıkar. Bir başka deyişle, denetim kavramını anlamak için çeşitli nizamnameler, kararname, genelgeler ve kanunlar ile kontrol komitelerinin işlevi bir bütün olarak ele alınmalıdır. Serdar Öztürk, Osmanlı'da sinema sansürünü inceleyen çalışmalarında sansür kavramına ve denetimle ilişkisine değinir;⁴⁶ Osmanlı sinema literatüründeki⁴⁷ bazı çalışmaların sansür ve denetim kavramlarının ayrımını yapıyor ve yanlış saptamalarda bulunduğunu öne sürer.⁴⁸



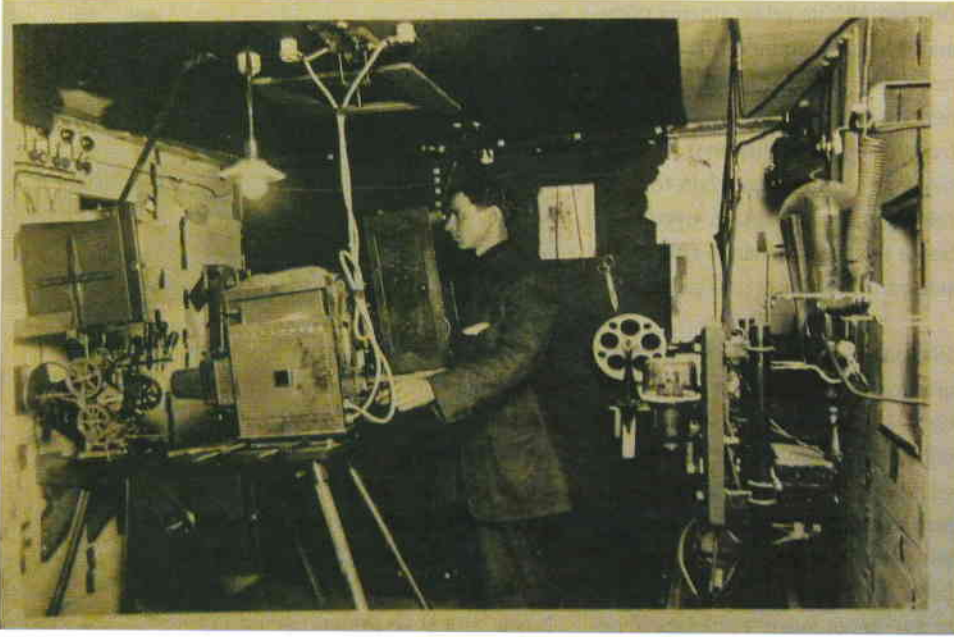
Promio'nun 1896'daki İstanbul'daki çekimlerinden bir bölüm.

Bu bağlamda değerlendirdiğimizde acaba denetim ve sansür geçmişten arınmış kavramlar mıdır? Tarihte hangi düzlemde duruyorlar? Kanımcı yukarıdaki tanımlamalar yer yer geçmişteki deneyimleri anlamamıza yardımcı olabilir. Örneğin Selanik Valiliği'nin "korumacı devlet" misyonu ile "anarşi ve şiddet" öğeleri taşıyan filmleri yasaklaması ve yerel güçlerle birlikte hareket etmesi denetim sürecindeki değişen iktidar ilişkilerini yansıtır. Yahut II. Abdülhamid'in hegemonik bir tavırla imparatorluk hakkındaki tüm filmleri önizlemeye tabi tutma şartı, sansür mekanizmasındaki "birey" in rolünü işaret eder. Yukarıdaki örneklerden anlaşıldığı üzere, sinemanın denetimini ve sansürü sadece II. Abdülhamid'in kişisel tercihleri ya da siyasal hükümet bağlamında sorgulamak yeterli değildir. Maalesef, sinema tarihi yazımızda özneye indirgemeci kaygan bir zemin kurgulanmaktadır. Denetim ve sansür konusunda merkezi idare

Merkez Ordu Sinema Dairesi.



Yarım de : اردو سینما دایرہ



Bir operatör projektör ve kamerasıyla, yaklaşık 1915.

dışındaki, yerel hükümet kararları ya da kemikleşmiş kurumsal uygulamalar da incelenmelidir. Ayrıca bu örnekler, ortak bir özellik bütünlüğü içinde ele alındığında daha anlamlı olabilir. Bu nedenle, Osmanlı İmparatorluğu'nda erken dönem sinema denetimini ve sansürü uluslararası ticaret, siyasal konjonktür, bürokratik sistem, teknik altyapı, ekonomik koşullar ve toplumsal parametrelerle birlikte değerlendirmek faydalı olacaktır. Sadece Sultan'ın yetki alanıyla bağlantılı bir sinema tarihi yazımı, bizi yorumlarımızda özgülleştirmektense sınırlar.

BİTİRİRKEN

"29 Aralık 1898, İstanbul
Majesteleri Sultan Abd'ul Hamid'e,

Victor Continsouza, kendi icadı olan sinematografi Majesteleri'ne sunduğu için Majesteleri'nin ihsan ettiği iki yüz şilin ve Sanayi-i Nefise Madalyası için Majesteleri'ne şükranlarını sunar. Majesteleri'nin hürmetkâr kulu Ed. Salla." 49 [Fransız mucit, mühendis Pierre-Victor Continsouza'nın Sultan II. Abdülhamid'e yolladığı teşekkür mektubundan]

Sinemanın sansüre tabi tutulması, otokrasiyle idare edilen devletlerden liberalizme ve komünizme kadar pek çok ideolojik sistemde görülebilir. Devletler pek çok kez içişleri ve jeopolitik nedenleri öne sürerek

sansüre başvurur.⁵⁰ Bilhassa olağanüstü hallerde, savaş ve isyan gibi durumlarda, devlet çeşitli toplumsal grupları kontrol etmek ve siyasal güç dengesini sağlamak için sansürü kullanmayı seçebilir. 51. Antalya Film Festivali'nde, Gezi Direnişi hakkındaki *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014) filmine sansür uygulandı. Bu, devletin veya siyasal güç sahibi kurumların sinema alanındaki ilk müdahalesi değildi, ne yazık ki sonucusu da olmayacak gibi görünüyor. Buna rağmen yazılı ve görsel olarak Gezi direnişine dair birçok ürün veriliyor.⁵¹

Yukarıda aktarmaya çalıştığım gibi, II. Abdülhamid idaresi de sinemayı denetleyerek sansüre başvurmuştur. Bu durum hem idarenin katı sansür politikasıyla bağlantılı hem de parlamenter rejim talepleri, hükümet karşıtı muhalif örgütlerin eylemleri, milliyetçilik akımı ve ayrılıkçı hareketler, suikastler, sonu gelmeyen savaşlarla kaybedilen toprak ve nüfusun neden olduğu kaotik atmosferle vb. ilgilidir. Bu nedenle, filmlerin neyi anlattığı ve gösterdiği, sinema aygıtlarının ticari ve teknik nedenlerle incelenmesi, denetim ve sansür için gerekçe olarak kullanılmıştır. II. Abdülhamid idaresinin yasal düzenlemeleri filmlerin içeriğine göre Dahiliye Nezareti ve hükümet tarafından ayarlanırken bazı gösterimler de zabıtaya gelen şikâyetlerle denetlenmiştir. Denetim ve sansür sürecinde

sansür ve gümrük memurlarından polise ve Sultan'dan seyircilere kadar pek çok aktörün rolü olduğunu unutmamalıyım. Bu yazıda, seyircilere (kadın, çocuk ve resmi görevliler), ruhsat alınmasına ve mekân denetimine değinilmedi, fakat bu faktörlerin de denetimi etkilediğini hatırlamakta fayda vardır.

II. Abdülhamid dönemi boyunca, sinema hakkında standartlaşmış bir kanundan söz edilemez. Henüz yeni olan bu teknolojiyle ilgili ne merkezdeki iktidar ne de gümrükteki memurlar yeterli bilgiye sahipti. Denetim alanında oluşan bu boşluk da bazen çeşitli münferit karar ve uygulamalara neden olmaktadır. Temelde her türlü denetime rağmen, sinemanın propaganda gücü, kitleleri etkileme olasılığı, ayrıca eğitim ve öğretim aracı olarak taşıdığı potansiyel II. Abdülhamid idaresi tarafından tanınmış ve bu yönde bazı kararlar alınmıştır. 1903 Sinematograf İmtiyaznamesi de bunun önemli bir göstergesidir. Dolayısıyla özel yapımlar aracılığıyla sinemanın "devlet yararına" kullanılması planlanmış, ücretsiz film gösterimleriyle sinemanın propaganda gücünden istifade edilmek istenmişti. Filmlerle "Osmanlılık" duygusunu pekiştirmek; "sadık asker", "itaatkâr öğrenci" ve "işlevsel köylü" imgesini desteklemek amaçlanmıştır. Uygulamada bu hedeflerin etkinliği tartışmalı olsa da, neticede II. Abdülhamid idaresi sinema konusunda sadece "yasakçı", "katı" ve "müdahaleci" değildi; aynı zamanda oportünist bir bakış açısıyla sinemadan faydalanmayı istiyordu. Belki de bu yüzden Sultan II. Abdülhamid 1898'de, Fransız mucit Pierre-Victor Continsouza'yı sinemaya katkılarından dolayı iki yüz şilin ve Sanayi-i Nefise Madalyası'yla ödüllendirmişti. Karşılığında Continsouza ona şükranlarını dile getirdiği bir mektup yollamıştı.⁵² Bu girişimle Sultan, dünya çapında teknolojinin gelişimini takip ettiğini ve mucitleri bu bağlamda desteklediğini resmi olarak kanıtlamış oluyordu.

DİPNOTLAR

- Katkılarından dolayı Ahmet Akşit, Başak Çeliktemel, Nezihe Erdoğan, Nurçin İleri, Saadet Özen, Özge Özyılmaz, Esin Paça-Cengiz, Dilan Yıldırım ve Martin K. Thomen'a teşekkürler.
- Bkz. Fatmagül Demirel, *II. Abdülhamid Döneminde Sansür* (İstanbul: Bağlam, 2007); Ebru Boyar, "The Press and the Palace: the Two-Way Relationship between Abdülhamid II and the Press, 1876-1908", *Bulletin of SOAS*, c. 69, sayı 3, (2006), s. 417-432.
 - Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, (bundan sonra BOA).Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903]. 1903 sinematograf imtiyazıyla ilgili çalışmalar için bkz. Ali Özyayar, *Devlet-i Âliyye'de Sinema* (Ankara: De Ki, 2007), s. 11-14, 135-139; Özde Çeliktemel-Thomen, "1903 Sinematograf İmtiyazı", *Toplumsal Tarih*, sayı 229, (Ocak 2013), s. 26-32.
 - Annette Kuhn, *Cinema Censorship and Sexuality 1909-1925* (Londra: Routledge, 1988), s. 7.
 - "Yasakçı ve katı" söylem şu yazarlar tarafından kullanılmakta: Nijat Özön, "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", *Türk Dili*, c. 17, sayı 196 (Ocak 1968), s. 266-287; Savaş Arslan, *Cinema in Turkey A New Critical History* (Oxford: Oxford University Press), 2011, s. 31, 25; Nijat Özön, "Sansürden Kesitler", der. Ağah Özgüç, *Türk Sinemasında Sansür* (Ankara: Kitle, 2000), s. 145-162; Stephen Bottomore, "Turkey/Ottoman Empire", der. Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema* (New York: Routledge, 2005), s. 646. "Yasakçı ve katı" söylemin karşıtı bir bakış ise şu yazarlardan gelir, bkz. Burçak Evren, "Türk Sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdülhamid ve Sinema", der. Ağah Özgüç, *Türk Sinemasında Sansür*, (Ankara: Kitle, 2000), s. 135. Örneğin Burçak Evren'e göre "Sinema da Abdülhamid döneminde Türkiye'ye girmiş ve birkaç küçük kısıtlamamın dışında hiçbir engel görmeden kısa sürede tanınma ve yaygınlaşma olanağına kavuşmuştur." Ayrıca II. Abdülhamid'in sinemaya "modernist" bir biçimde yaklaştığı iddia edilir, örneğin bkz. Mustafa Özen, "Travelling Cinema in Istanbul", der. Martin Loiperdinger, *Travelling Cinema in Europe: Sources and Perspectives*, Kintop Schriften, (2008), s. 47; Mustafa Özen, "Hareketli Resimler İstanbul'da 1896-1908", *Kebikep Sinema ve Tarih*, sayı 27, (2009), s. 183-189. Bir başka bakış açısı için bkz. Özde Çeliktemel-Thomen, "Prime Ministry Ottoman Archives: Inventory of Written Archival Sources for Ottoman Cinema History", *Tarih: Graduate History Journal*, sayı 3, Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü, (2013), s. 17-48.
 - Server İskit, *Türkiye'de Matbuat İdaresi ve Politikaları* (İstanbul: Tan Matbaası/Başvekalet Basın ve Yayın Müdürlüğü Yay., 1943), s. 98-99.
 - Alpay Kabacalı, *Başlangıçlardan Günümüze Türkiye'de Basın Sansürü* (İstanbul: Gazeteciler Cemiyeti Yayını, 1990), s. 54-59.
 - Yavuz Selim Karakışla, "Sultan II. Abdülhamid'in İstibdat Döneminde (1876-1909) Hafiyelik ve Jurnallik", *Toplumsal Tarih*, sayı 119, (Kasım 2003), s. 17.
 - BOA, DH.MKT, 1782/11, (4/R/1308), 17 Kasım 1890.
 - BOA, DH.MKT, 584/12, (22/C/1320), 126 Eylül 1902.
 - Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*, çev. Richard Crangle (Exeter: University Exeter Press, 2000), s. 463; Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des Origines: Les Frères Lumière et leurs opérateurs* (Seyssel: Champ Vallon, 1985), s. 236. Bazı kaynaklarda bu şahsın adı Eugène Promio olarak geçer.
 - G.-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe. De ses origines à nos jours* (Paris: Librairie Gauthier-Villars, 1925), s. 196-197.
 - Ethem Eldem, "Capitulations and Western Trade", der. Reşat Kasaba, *The Cambridge History of Turkey, Turkey in the Modern World*, c. 4 (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), s. 285, 304.
 - Eldem, agm, s. 310.
 - Nijad Özön, *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960* (Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı, 1962), s. 18.
 - Aktaran Öztürk, agm, s. 61; Ağah Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İhtikar*, (İstanbul, 2000), s. 7.
 - Paolo Caneppele, "Austro-Hungary", der. Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema* (New York: Routledge, 2005), s. 51.
 - Promio'nun çektiği filmler şunlardır: *İstanbul'da Boğaziçi Panoraması* (Panorama des Rives du Bosphore), *Haliç Panoraması* (Panorama de la Corne d'Or). Ayrıca Kudüs'te *Türk Askerlerinin Jürüyüğü* (Défile de l'infanterie de turque), *Bir Sokak* (Une Rue) ve *Yağlı Liman*, *Doğu Taraftı* (Porte de Jafaa, côte est) Şam'da *Souk-el-Fakra*, Beyrut'ta *Canon Meydanı* (Palace des Canons).
 - Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma*, s. 158, 230. Doublie bu esnada dünya turuna çıkmış, İstanbul dışında Sofya, Kahire, Atina, Bombay, Bükreş, Şangay ve Pekin'e gitmiştir.
 - BOA.Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903], 12. madde.
 - Mannoni, age, s. 457-458.
 19. yüzyıl sonunda Osmanlı'da elektrik kullanımı yaygın değildi. Başkent İstanbul'da, bazı yerlerde örneğin Yıldız Sarayı, diplomatik mekânlar, otel ve bazı devlet dairelerinde ve özel izne bağlı olarak İzmir, Şam ve Selanik'te kamusal alanlarda elektrik kullanılmaktaydı. Zafer Toprak, "Aydınlatma", der. Nuri Akbayar ve Ekrem Işın, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1993), s. 478; Orhan Koloğlu, *Abdülhamid Gerçeği* (İstanbul: Pozitif, 2010), s. 274-275.
 - Ercüment Ekrem Talu, "İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramafon", *Perde Sahne*, sayı 7, (1943), s. 14.
 - BOA, Y.A.RES.110/44, (23/S/1318), [22 Haziran 1900].
 - BOA, I.RSM, 6/1314R-2, (12/R/1314), [20 Eylül 1896]; BOA, BEO, 829/62116, (10/RA/1314), [19 Ağustos 1896]; BOA, BEO, 843/63218 (18/R/1314), [26 Eylül 1896].
 - Özen, agm, s. 47.
 - BOA, I.RSM, 6/1314R-2, (12/R/1314), [20 Eylül 1896].
 - Özen, agm, s. 47. Louis Janin'in Fransız hükümetiyle olan yazışmaları için Nantes Diplomatik Arşiv Merkezi'ne de bakılabilir.
 - Bottomore, agm, s. 646.
 - BOA.Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903], 14. madde.
 - BOA, Y.A.HUS. 511/135, (10/R/1325), [23 Mayıs 1907]; BOA, DH.MKT.1203/80, (25/S/1325), [3 Ekim 1907].
 - BOA, ZB. 73/119, (12/KS/1323), [25 Ocak 1908].
 - BOA, DH.MKT, 537/38, (03/R/1320), [10 Temmuz 1902].
 - Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Çeliktemel-Thomen, "1903 Sinematograf İmtiyazı", s. 27-28.
 - BOA.Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903], 15. madde.
 - Serdar Öztürk, *Osmanlı'da İhtikarın Diyalektiği* (Ankara: Phoenix, 2010), s. 133.
 - BOA, DH.MKT, 823/38, (4/Z/1321), [20 Şubat 1904].
 - BOA.Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903], 6. madde.
 - Agb, 15. madde.
 - Agb, 9. ve 16. maddeler.
 - BOA, DH.MKT, 827/40, (7/Z/1321), [24 Şubat 1904].
 - BOA, TFR.I.A 36/3508, (12/N/1325), [19 Ekim 1907].
 - Lee Grieveson, "Censorship", der. Roberta E. Pearson ve Philip Simpson, *Critical Dictionary of Film and Television Theory* (Londra: Routledge, 2001), s. 69-70.
 - Annette Kuhn, *Cinema Censorship and Sexuality 1909-1925* (Londra: Routledge, 1988), s. 7-8.
 - Tom Gunning, "From the Opium Den to the Theatre of Morality: Moral Discourse and the Film Process in Early American Cinema", der. Lee Grieveson ve Peter Kramer, *The Silent Cinema Reader* (Londra: Routledge, 2003), s. 145-154.
 - Serdar Öztürk, "Türk Sinemasında Sansür ve Yeni Belgeler", *Galatasaray İletişim*, (Haziran 2006), s. 55.
 - Serdar Öztürk, "Söylense İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Elfsanesi 1896-1923", der. Deniz Bayraktar, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Sinema ve Politika 8* (İstanbul: Bağlam, 2011), s. 43-56; Öztürk, agm.
 - Türkiye'de sinemada sansürle ilgili basılan ilk çalışmaları kısaca listelemek faydalı olacaktır. 1960'ların sonuna doğru bu konudaki çalışmaların sayısı artmaya başlamıştır. Örneğin, Alim Şerif Onaran'ın *Sinematografik Hürriyet* (1968), Özkan Tikveş'in *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü* (1968) adlı eserleri bu konuda yazılan ilk doktora çalışmalarıdır. Ardından 1976'da Ağah Özgüç'ün derlediği *Türk Sinemasında Sansür Dosyası* (1976), *Sinema Filmlerinin Sansürü Kologiyomu* bildirileri (1978) ve *Türk Sinemasında Sansür* (2000) eserleri basılır.
 - Serdar Öztürk bu çalışmalarında, mürebbiye (Ahmet Fehim, 1919) filminin ilk sansürlenmiş film olması kabulünü sorgular, yine Burçak Evren'in farklı bulgularını değerlendirir. Öztürk, "Söylense İnşalardan" ve "Türk Sinemasında Sansür ve Yeni Belgeler"; Burçak Evren, "Türk Sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdülhamid ve Sinema", der. Ağah Özgüç, *Türk Sinemasında Sansür* (Ankara: Kitle, 2000).
 - BOA.Y.PRK.TKM, 2/34, (04/M/1296), [29 Aralık, 1898].
 - Örneğin Britanya hükümeti Sovyet *Potemkin Zirhlisi*'nin (Sergey Eisenstein, 1925) gösterimini liberal ekonomiyi ve siyaseti dışlamaya gerekçesiyle yasaklamış ve kolonyal Hindistan'da film gösterim mekânlarını (okul, sinema ve müze) sıkça denetlemiştir. Sovyet Rusya'da ise sosyalizm karşıtı filmler yasaklanmıştır.
 - Bkz. *Bizim Bir Haziranımız (Haziran Ayaklanması Üzerine Notlar)*, der. Engin Abat, Erdem Bulduruç, Firat Korkmaz, (İstanbul: Patika Kitap, 2014); *Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler* (Ankara: Nota Bene Yayınevi, 2013); Belgesel: *Cennetin Düşüşü*, Ersin Kana, 2014; *Acabou o Amor/Aşk Bitti*, Mert Kaya, 2014.
 - BOA.Y.PRK.TKM, 2/34, (04/M/1296), [29 Aralık, 1898]. Pierre-Victor Continsouza (1872-1944) Fransız mühendis ve film ekipman üreticisi. Bilhassa Pathé Freres'lerin projektör ve kameralarını Continsouza imal etmiştir. 6 Ağustos 1896'da icad ettiği çift yönlü kamera için patent almıştır. 1914'te Continsouza, Avrupa'nın film ekipman ihtiyacının yaklaşık %60'ını karşılamaktaydı. Bkz. Laurent Mannoni, "Pierre-Victor Continsouza", der. Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema* (New York: Routledge, 2005), s. 154. Yukarıda belirttiğim gibi, Continsouza 1900'de İstanbul Beyoğlu'ndaki film gösterimi için Marsilya'dan kömür getirmişti. BOA, Y.A.RES.110/44, (23/S/1318), [22 Haziran 1900].

1930 VE 1940'LARDA MİLLİ BİR FANTEZİ OLARAK YILDIZ YARIŞMALARI*

ÖZGE ÖZYILMAZ

1930'larda yayımlanan sinema dergileri, düzenledikleri yıldız yarışmalarının yanı sıra, ünlü yıldızların nasıl yıldız olduğuna ya da genel olarak yıldızların nasıl da güzel ve ihtişamlı bir hayat sürdüğüne dair haberlerle okurları arasında sinema yıldızı olma arzusu yaratır; ancak çok daha cılız bir sesle de olsa yıldızlığın hiç de sanıldığı kadar kolay bir iş olmadığı, Hollywood'a gidip başarılı olmanın çok zor olduğu yönünde yazılarla ve okur mektuplarına verilen cevaplarla, yıldız olma hevesini "aşırıya" kaçırarak okurlarına uyarıda bulunurlar.

1930'lu yıllarda Türkiye'de sinema, popüler kültürün önemli bir unsurudur. Sinemaya gitmek özellikle büyük şehirlerde önemli bir boş zaman etkinliği haline gelmeye başlamıştır, ancak 1930, 1934 ve 1936 yıllarında Türkiye'de hiç film üretilmez. 1947 yılına kadar yılda ortalama iki adet film yapılırken, 1947 yılı bir kırılmaya işaret eder ve bu tarihten sonra film üretiminde belirgin bir artış söz konusu olur.¹ Yerli film üretiminin oldukça sınırlı olduğu bu dönemde² sinema salonlarında çoğu Hollywood yapımı olan yabancı filmler izlenir.

Sinema salonlarının ülke içindeki dağılımına bakıldığında mevcut veriler kendi içinde kısmi çelişkiler barındırır da genel tablo hakkında bir fikir verir. Giovanni Scognamillo 1932 yılında ülke genelinde 129 sinema salonu olduğunu, bunların 35'inin İstanbul'da bulunduğunu söyler.³ Eugene Hinkle ise 1933'te tüm Türkiye'deki toplam salon sayısının 130 olduğunu ve bunun yalnızca 39'unun İstanbul'da bulunduğunu, geriye kalan 91 salonun İstanbul dışındaki il ve ilçelere dağılmış olduğunu belirtir.⁴

Film üretiminin oldukça az olduğu bu dönemde sinema alanındaki en önemli yerli üretim ise sinema dergileridir. *Holivut*, *Artist*, *Ses*, *Sinema*

ve *Tiyatro Heveskârları Mecmuası*, *Film Gazetesi* ve *Foto Süreyya* gibi hem uzun yıllar yayımlanan, hem de alanlarında etkili dergiler bu yıllarda yayın hayatına atılır.⁵ Gönderilen okur mektuplarına yakından bakıldığında, sinema dergilerinin Anadolu'da küçük vilayetlerden kasabalara kadar çok geniş bir coğrafyada (Çermik, Diyarbakır, Kastamonu, Dereli, Mersin, Bursa, Aydın, Erzurum, Zonguldak, Konya, Trabzon, Nazilli, Adapazarı vb.) yoğun bir ilgiyle takip edildiği anlaşılır.

Bu yıllardaki sinema kültürünün üretim ve dağıtımının temel mecraası olan bu dergilerin reklamlarına, yazılarındaki hitaba ya da öne çıkarttıkları başlıklara baktığımızda ise temel olarak kadın okurları hedeflediklerini görürüz. Dönemin sinema kültürünün tüm dünyadaki en önemli bileşeninin yıldızlık olduğunu sezen sinema dergileri, kazananları Hollywood'a veya Avrupa'ya göndereceklerini vaat ettikleri yıldız yarışmaları düzenleyerek gençler ve özellikle kadınlar arasında yıldız olma arzusunu sürekli canlı tutarlar.

SİNEMA DERGİLERİ YILDIZ OLMAYI TANIMLIYOR

Dönemin en popüler sinema dergile-

rinden⁶ *Holivut*'un daha altıncı sayısında okurlarına yönelttiği "Sinema artisti olmak ister misiniz?" sorusu bu arayışı yansıtır. Dergiye göre, bu sorunun yanıtı çok nettir: "Bu suale maruz kalan hemen herke[s] evet cevabını vermekte tereddüt etmez. Çünkü sinema artisti olmak demek... Zengin olmak, alemşümül [evrensel] şöhrete sahip olmak... [v]elhasil... bir çok şeylere malik olmak demektir."⁷ Yıldız olmaya dair bu büyük vaatlerden sonra yazı, giderek derginin diğer sayfalarında tanıtımları yapılan filmlerden birinin peri masalı atmosferine bürünür. Dünyanın en büyük sinema şirketlerine yüz binlerce insan müracaat etse de bunlara iltifat edilmemekte ve şirketler rejisörlerini uzun seyahatlere çıkararak sinema artisti aratmaktadır; hatta ABD'de sinema artisti arayıp bulma hizmeti veren bazı şirketler bile ortaya çıkmıştır ve bu şirketlerin buldukları artistlere "sinema kumpanyaları felv]kalade rağbet göstermektedir". İşte zaten "hikâye" tam da burada başlar: "Bunlardan birkaçından almış olduğumuz mektuplarda, bilhassa İstanbul ve Türkiye güzellerinden, cins farkı olmaksızın sinema artistliğine talip olanların resimleri ile tercüme-i hallerinin [özgeçmişlerinin] gönderilmesi rica edilmektedir." Kendisi de Foto Süreyya Neşriyatı'ndan

olan *Holivut*, yıldız olmak isteyen okurlarına "muhtelif pozda resimlerini çıkartabilecekleri" Foto Süreyya operatörlerine müracat etmelerini söyler. "Taşradaki talipler için" ise "artist olmak şeraitinin [şartlarının] ayrıca" bildirileceği belirtilir.⁸

Derginin bir sonraki sayısında yarışmanın şartnamesi yayımlanır. Buna göre yıldız olmak için şu özelliklere sahip olmak gereklidir:

"1- On iki yaşından altmış yaşına kadar herkes sinema artisti olabilir.

2- Artist olmak için birinci şart fotoğraf objektifi karşısında ve muhtelif yüzlerdeki vaziyetlerin düzgün olmasıdır. Yani (fotojenik) olmak lazımdır.

3- Sinema artistliği muhtelif nevi ve vaziyetler gösterir. Bunlar, komik, trajedik natürel, tiplerdir. Bundan başka sporcu olmak, kuvvetli bedene malik olmak, çevik bulunmak ve daha bazı vasıfları vardır.

Bu vasıfları anlamak için evvel emirde aynaya bakmak lazımdır. Aynada çehrenin hatları ne kadar derin gözükürse objektif üzerine yapacağı inikalar [yansımalar] da o kadar muntazamdır."⁹

Fotojeniklik, bu yıllarda sinema yıldızlığıyla ilgili olarak sık sık vurgulanan bir özelliktir. Ancak dergi, aynaya bakıp kendi yüz hatlarını yıldız olmak için yetersiz bulabilecek okurlarını kaybetmek istemez ve cesaretlendirmeye çalışır: "[P]ek çok kimseler vardır ki, aynaya baktıkları halde kendilerinde (fotojenik)lik olduğunu bir türlü anlayamazlar." Komedi oyuncularını hatırlatarak yerleşik güzellik anlayışına sahip olmadan da sinema artisti olunabileceğini belirtir: "İstanbul'da belki yüzlerce insan çehresi vardır ki, (Şarlo), (Rejinal Denni) gibi meşhur komiklere nazaran daha yüksek vasıfları vardır. Fakat kendisinin bu vasfa malik olduğunu bilemez."¹⁰

Holivut, okurlarının ABD'ye gidip sinema yıldızı olmak konusunda, yabancı dil bilgisi gibi olası diğer şüp-

helerini de gidermek ister: "Sinema artisti olmak için lisan bilmek şart değildir. Lisan bilenler için sinema artisti olmak belki daha çabuk ve kolaydır. Londra, Paris, Nevyork gibi büyük şehirlerde sinema artisti olmak için mektepler açılmıştır. Bu mekteplerde muntazam tedrisat yapılmaktadır."¹¹ Dergi, tüm bu cesaretlendirmelerine rağmen yine de okurlarını son bir kez teşvik etmekten kendini alamaz ve "İklat'iyen nevmi [umutsuz] olmayınız. Belki çok yüksek bir artistsiniz. Bunun farkında değilsiniz. Sizi saadetler beklemektedir"¹² diyerek onları cesaretlendirir.

Yarışmanın şartnamesinde, derginin kendi rolünü nasıl gördüğü ve ne tür hizmetler sunduğuyla ilgili bir madde de bulunur. *Holivut*, "bu meselede gösterdiği fedakârlık ve okuyucularına yaptığı hizmetlerle memleketin yüksek menfaati"nin temin edilmiş olacağını iddia eder. Bu sayede sinema alanında dünyanın ilgisini çekebilecek bir yıldız, aynı zamanda Türk milletini tüm dünyaya göstermiş olacaktır. "Belki gazetemizin tavassutle [aracılığıyla] sinema filimleri için zühur edecek bir yıldız, bir komik elhasıl [kısaca] harikulade artist Türklüğün tarihi ve şanlı namını dünyalara tanıtmış olacaktır."¹³

MİLLİ FANTEZİ: "AMERİKAN SİNEMA KUMPANYASININ TÜRK SİNEMA YILDIZI"

Holivut'un henüz altıncı sayısında düzenlediği bu yarışma ülkede düzenlenen ne ilk ne de son yıldız yarışmasıdır. Bundan iki yıl önce, 1929'da *Sinema Gazetesi* de yine kazananın Hollywood'a gönderileceğinin vaat edildiği bir yıldız yarışması düzenler. Biri kadın, biri erkek iki genç seçilecek olsa da, yarışmanın görsellerinde kadın imgesi kullanılır ve tüm metinlerinde temel olarak genç kızlara seslenilir. Yarışmanın ilk görselinde insanlar hayali bir filmin afişine hayranlıkla bakmakta ve afişte şöyle yazmaktadır: "...Amerikan sinema kumpanyasının Türk sinema yıldızı ... Hanım'ın ilk filmi bu gece bütün dünya SİNEMALARında gösterilecektir."¹⁴ (Resim 1)



Resim 1
Sinema Gazetesi,
no 5, 1929, s. 25.

Henüz 1929 yılında düzenlenen bu yarışma, erken Cumhuriyet dönemindeki yıldız yarışmalarının ortak özelliklerini yansıtır. Yıldız yarışmaları temel olarak genç kızlara seslenirken, kadınlar arasında Batı'nın beğendiği, Batı'nın arzuladığı modern bireyler olma fantezisi yaratırlar. Yarışmalarda kazananların genelde Avrupa'ya ve özellikle Hollywood'a gönderilmesi vaat edilir ve bu yüzden yıldız yarışmaları milli bir olay olarak sunulur.

1940'LARIN YARIŞMALARI: "TÜRK FİLM SANAYİİ" YILDIZLARINI ARIYOR

1930'lu yılların yıldız yarışmalarında kazananların Hollywood'a ya da Avrupa'ya gönderilmesi vaat edilirken, II. Dünya Savaşı ile birlikte Hollywood filmlerinin ülkeye girmesinin zorlaştığı ve yerli film üretiminin de arttığı 1940'lı yıllarda bu kez kazananlara yerli filmlerde başrol vaat edildiğini görürüz. 1941 yılında, Muhsin Ertuğrul'un eşi Neyyire Neyir'in genel yayın yönetmeni olduğu *Perde ve Sahne* dergisi "Sinema Yıldızı Müsabakası" başlıklı bir yarışma düzenler. "Tahsil görmüş genç kızlarımızdan sinema sanatkarı olmaya hevesliler arasından" seçilecek genç kızlar, "Ertuğrul Muhsin'in çevireceği filmlerde baş rolü" oynayacaktır. Dergi yarışmaya şu şartları sağlayan genç kızları çağırır: "Yaşları 20-25 arasında olmak; en az orta tahsil görmüş, telaffuzu, şivesi düzgün olmak; suratı fotoğrafı, sesi mikro-



SİNEMA YILDIZI

Müsabakası

Tahsil görmüş genç kızlarımızdan sinema sanatkârı olmaya hevesliler arasında bir müsabaka tertip ediyoruz. Ertuğrul Muhsin'in çevireceği filmlerde baş rolü oynamaya bünye, lisan ve zekâ itibarile kabiliyetli olup da sinema ve tiyatro sanatkârlığını mestek olarak seçmek isteyen heveskârlar bu müsabakaya iştirâk edebilirler.

Müsabaka şartları şunlardır :

Yaşları 20-25 arasında olmak,

En az orta tahsil görmüş, talaffuzu, şivesi düzgün olmak,

Suratı fotoğrafa, sesi mikrofona elverişli olmak,

Ailesi, sinemada oynamasına müsaade etmiş olmak,

İsteklilerin bir fotoğrafla (Perde ve Sahne, 2209 numaralı Posta kutusu, Beyoğlu) adresine müracaatları lâzımdır.

Resim 2
Perde ve Sahne,
yıl 1, sayı 3,
Haziran 1941,
s. 23.

fona elverişli olmak; ailesi, sinemada oynamasına müsaade etmiş olmak."⁵ Bu son maddenin bir benzerine daha önceki yarışma şartnamelerinde hiç rastlamadığımızı not düşmeliyiz. Genç kızların sinema yıldızı olma heveslerinin, dönemin kimi entelektüelleri tarafından eleştirilmesi ve kaygıyla karşılanmasından da anlaşılabileceğimiz gibi, aileleriyle aralarında bir gerilim yaratmış olması muhtemeldir. Sinemanın "tek adamı" Muhsin Ertuğrul'a çok yakın olan *Perde ve Sahne* dergisi de, düzenlediği yarışmaya yalnızca 18 yaşından büyük genç kızları davet ediyor olsa da, aileleri ve yıldız olma hevesini eleştirenleri karşısına almak istemediğini düşündürür (Resim 2).

Resim 3-4
Salon-Hollywood
Sesi, sayı 1,
10 Kasım 1946,
s. 25.

Hollywood Sesi dergisi ise 1946 yılında yayımlanan ilk sayısında "ı Hedy veya ı Clark'ın Sizden Fazla Nesi Var!"

başlığıyla bir yıldız yarışması düzenler. Yarışmanın adı her ne kadar Hollywood'a gönderme yapıyorsa da, bu kez mükâfat "kurulmak üzere olan 'Türk Film Sanayi'i'nin [...] yakında yeni birçok filmlere başlayacak olan emin bir stüdyo"sunda çevrilecek yerli bir filmde rol almaktır.⁶ Dergi yarışmanın çağrısında, "[Söyleyiniz bize, bir Hedy veya bir Clark'ın sizden fazla nesi var?" diye sorarak okurlarına Hollywood yıldızlarına olan hayranlıkları üzerinden seslenir. Bir yandan da "[İ]çinizde 'Hollywood'a gidip artist olmak' hülyasını kurup senelerce bu kuru hülya ile avunacağınıza, sıvayın paçaları ve gösterin kendinizi!" diyerek bu hayalin genelde "boş bir hayal" olduğunu da hatırlatır. Yıldız olmak isteyenler bu kez çekim hazırlıkları içinde olan bir yerli film stüdyosuna çağırılır ve böylelikle Hollywood'da bir sinema yıldızı

olma fantezisi Türkiye dolayımı bir hale gelir. Diğer yıldız yarışmalarından farklı olarak bu yarışma, sinema artisti olmak isteyenlere, "Hollywood yıldızı olmak istiyorsanız köşenizde durmayın, harekete geçin, önce yerli film stüdyolarından birinin filminde rol alın; kendinizi gösterirseniz işte o zaman Hollywood stüdyolarının da dikkatini çekip bir dünya yıldızı olma şansınız olabilir" diye seslenir.

İKİ KARDEŞ: GÜZELLİK VE YILDIZ YARIŞMALARI

Yine 1946 yılında, bu kez *Salon-Hollywood Sesi* dergisinin düzenlediği yarışma ise hem içeriği hem de çağrısıyla yıldız yarışmaları ve güzellik yarışmalarının ortak kökenine dair önemli ipuçları verir. Derginin ilk sayısının 25. sayfasını "ı Hedy veya ı Clark'ın Sizden Fazla Nesi Var!" başlıklı yıldız yarışması ile "ı Betty Seçiyoruz" yarışması paylaşır (Resim 3-4). "ı Betty Seçiyoruz"un çağrısında "Hollywood şehrinde muhtelif zamanlarda hususi müesseseler, gazeteler ve bilhassa film stüdyoları tarafından birçok güzellik müsabakaları"nın düzenlendiği, "bizde de bir zamanlar güzellik müsabakaları"nın yapıldığı, hatta "İstanbul güzeli diye seçilen Feriha Tevfik'in o tatlı hatıraları bazılarımızın hâlâ kalbinde"⁷ yaşadığı belirtilir. İşte bu yüzden *Salon-Hollywood Sesi* de "Güzel İstanbul'un bir Betty'si"ni seçmeye karar vermiştir! 18-25 yaşları arasındaki genç kızların katılabileceği yarışma için bir başvuru formu hazırlanır (Resim 5-6). Baldır ve ayak bileği gibi ayrıntılı ölçülerin istendiği bu form, yine sinema dergilerinin hazırladığı ve okurların vücutlarının yıldız olmaya müsait olup olmayacağını anlamaları için hazırlanan ölçü çizelgelerine benzemektedir. Başlığında Betty Grable, çağrısında Feriha Tevfik gibi büyük sanatçıların isimleri geçiyor olsa da yarışmanın mükâfatı bir sinema yıldızı olmak değildir. "İstanbul'un en güzel vücutlu genç kızı"na "[a]rzu ettiği artistin imzalı bir tablosu; muazzam bir kupa; mecmuanın bir yıllık aboneli; istediği renk ve markada bir çift çorap; istediği gün veya gece için maruf bir sinemanın bir loca bileti"⁸ hediye edilecektir.



Cumhuriyet tarihinde ilk güzellik yarışmalarını ise Cumhuriyet gazetesi düzenler. İlki 1929 yılında yapılan yarışma, erken Cumhuriyet dönemi boyunca son kez 1933 yılında yapılacak ve 1950'li yıllarda bir kez daha denense de, yeniden sürekli bir şekilde düzenlenerek ülke gündemine girmesi 1960'lı yılları bulacaktır. "Güzellik yarışmalarının düzenlendiği dönem, medeniyetin ve çağdaşlığın beşiği olarak görülen Batı dünyasına genç Cumhuriyet'in de çağdaş, medeni bir devlet olduğunu kanıtlamak için her fırsatın değerlendirildiği bir dönem"¹⁹ olduğundan, bu yarışmalar, "Türk kadınının Batı'daki kardeşleri kadar hür olduğunu, çağdaşlık açısından hiçbirinden geri olmadığını, 'haremin loş dehlizleri'nde yaşamadığını"²⁰ kanıtlanmanın ve bunu Batı dünyasına göstermenin bulunmaz bir fırsatı olarak görülür.

Cumhuriyet gazetesinin düzenlediği ilk güzellik yarışmasının galibi Feriha Tevfik, hemen o yıl *Kaçakçılar* (Muhsin Ertuğrul, 1929) filminde başrol oynamaya başlar ve 1930'lu yıllar boyunca çevrilen yerli filmlerin çoğunda bu durum devam eder. Çok geçmeden güzellik yarışmaları ve yıldız yarışmaları arasında akrabalık kurulur. Kimi güzellik yarışmaları çağrısında yıldız olmayı vaat ederken, kimileri de güzelliği en önemli kriter olarak tanımlar. Cumhuriyet gazetesi 1930 yılında düzenlediği güzellik yarışmasının galibinin Hollywood'a gönderilmesi için MGM'nin (Metro-Goldwyn-Mayer) Türkiye mümessilleriyle irtibata geçer (Resim 7). Stüdyo temsilcileriyle kurulan bu ilişki, yarışmanın cazibesini artırıcı bir unsur olarak gün gün gazetede yayımlanır. Gerek vaatleri gerek kriterleri birbirine benzeşen dönemin yıldız ve güzellik yarışmaları, kadınlara seslenerek onlarda modernleşme ve batılılaşma arzusu yaratan iki kardeş mecla olmuştur.

ARZUYA FREN: "SAKIN HOLİVUD'A GİDEYİM DEMEYİN"

Dergiler bir yandan genç kızlar arasında Hollywood'a gitme arzusu yaratırken, bir yandan da cılız bir ses-

Sualler :
Adınız :
Yaşınız :
Saç rengi :
Göz rengi :
Boyunuz :
Taahhül dereceniz :
Hiç sahneye çıktınız mı ?
Sarih adresiniz :

Sualler :
Adınız :
Yaşınız :
Cübbeniz :
Boy :
Bel :
Kaşa :
Ba'dır :
Ayak bileği :
Sarih adresiniz :

Resim 5
 "1 Betty Seçiyoruz" yarışmasının katılım formu.

Resim 6
 "1 Hedy veya 1 Clark Sızden fazla" nesi var yarışmasının katılım formu.

"Bu seyahat şimdilik imkânsızdır. İzmir'e gittiğiniz zaman oradaki konsoloshaneden de imkân olup olmadığını anlayabilirsiniz. Amerika'ya gitseniz dahi orada muvaffak olmak bir tali meselesidir. Şansımı deneyim demek, karanlıkta bir uçuruma yuvarlanayım, fakat belki kurtulurum, demektir."

le de olsa, böylesi hayallerin olası hüsrân dolu sonuçlarına dair onları uyarmaktan geri durmaz. Yıldız olmak için Hollywood'a doğru yola çıkmış ve hayal kırıklığına uğramış genç kızların öykülerinden, Hollywood'a nasıl gidileceğini soran okurların mektuplarına verilen sert yanıtlara kadar çeşitli şekillerde yıldız olma hayalini gerçeğe çevirmek isteyenlere bu işin hiç de sanıldığı kadar kolay olmadığı hatırlatılır.

Yıldız olmanın ne denli zor ve meşakkatli bir iş olduğu, bir sinema yıldızının bütün hayatının stüdyonun

kontrolü altına girdiğine dair "uyarı" niteliğindeki yazılara dergi sayfalarında sıklıkla rastlarız. Yıldız dergisinde yayımlanan "Yıldızlığın Zor Tarafları" başlıklı yazı, pek çok okurun heves ettiği sinema oyunculuğunun sanıldığı kadar kolay olmadığını göstermeye çalışırken, aynı zamanda yıldız olma arzusunun "aşırıya" kaçırılan okurlar için bir fren olma işlevi de taşır:

"Yıldızlığın zorluklarını pek az kişi bilir. Havasız, sıcak bir atmosfer altında bir sahnenin tekrar tekrar çevrilmesinin, can sıkıntısı, yorgunluğun

Resim 7-8
 Cumhuriyet, 27 Kânunuevvel (Aralık) 1930, s. 1

Güzellik Kraliçesi
Güzeller, isterseniz sinema yıldızı da olabilirsiniz!
 «Metro Goldvin» şirketi, Kraliçeyi memnuniyetle «Holivut» a davete amade olduğunu bildirdi

Bugün Güzellik müsabakamıza iştirak edenlerden Mel. Röne Dünes'in resmini neydediyunuz.
 Dün, müsabakamıza iştirak eden güzellere bir sürpriz hazırladığımızdan bahsetmiştik. Bu sürprizi bugün haber verelim:
 Amerika'nın en meşhur film müesseselerinden Metro Goldvin Mayer'in İstanbul'daki mümessiline müraacat ederek bu sene Türkiye Güzellik Kraliçesi intihap edilecek güzeli Holivut'taki stüdyolarında sinema artisti olarak alıp ahıyacaklarını sormuştuk.
 Film müessesesinin mümessili, bize, intihap edilecek 1931 Türkiye güzellinin, sinema artisti olmak için lazım gelen şartları haiz bulunduğu takdirde, memnuniyetle Holivut'a davet edileceğini tahriyon bildirdi.
 Güzeller, bu suretle muhakkak Paris ve Şili seyahatlerinden, Avrupa ve



Foto 2. Harayın
 49 — Mel. Röne Dünes

Güzellere yeni bir şerefu daha açıldı
Metro Goldvin şirketi 931 Türkiye Kraliçesini Holivud'a davet edecek

Bugün Güzellik müsabakamıza iştirak edenlerden Meliha Hanımın resmini neydediyunuz.
 Dünkü müsabakada haber verdiğimiz gibi 1931 Türkiye Güzellik Kraliçesi olacak Güzel için yeni bir şerefu daha açılmıştır. Sinema yıldızı olmak.
 Metro Goldvin Mayer'in İstanbul mümessili, 1931 Türkiye Güzellik Kraliçesinin Sinema Artisti olmak için lazım gelen şartları haiz bulunduğu takdirde, memnuniyetle Holivut'a davet edileceğini beyan etmiştir. Bir Güzellik Kraliçesinin de, Sinema Yıldızı olmak için vücudî lazım gelen özelliklere kavuşmuş hale ulaşacağı şüphesizdir. Aylardan beri yazdığımız gibi Türkiye Kraliçesi, Paris'e ve Şili'ye yapacağı seyahat, Avrupa'ya seyahat ederken, Güzellere, müessesemizin Türk Güzellik Kraliçesini seçmek için büyük bir fırsatı da nail olacaktır. Dünere Kraliçesinin Şili'de bu sene 500.000 Frank mükâfatı vermektedir. Bu mükâfata hakta şimdiki bir de Tabii ki bu güzel insanın size bu mükâfata hak kazanması için çalışmanız lazımdır.



Foto 2. Harayın
 50 — Meliha Hanım

Resim 9
Cumhuriyet,
25 Kânunuevvel
(Aralık) 1930,
s. 1.



günlerde sırtlardaki mayoların bile çıkarılması düşünülürken kürklere bürünmüş bir halde alev alev yanan odunların karşısında zevkle ısınıyor gibi durmasını isterler."²¹

Sinema dergilerinin sayfalarından gençlere "Sakin Holivud'a Gideyim Demeyin" diye seslenenlerden biri de Hikmet Feridun Es'tir. Es, dönemin en önemli sinema gazetecilerinden biridir. Pek çok derginin "Hollywood'da muhabirimiz var" diye iddia edip, yabancı dergilerden çevirdikleri birtakım haberlerin bu muha-

görmek faydasızdır" diye belirtir.²³ Ona göre, yıldız olmak için bir diğer koşulu da eğitilmiş olmasıdır; "uzaktan birçoklarının boyalı birer kukla addettikleri o sinema yıldızlarının çoğu hiç boş insanlar değildirler" der ve "bugün sinema artistliği adam akıllı bir tahsil meselesi olmuştur" diye ekler. Eğitim mevzuunu yine çok tartışmalı olan gençlerin yıldızları taklidine bağlar: "Gençler 'sinema artistlerini taklid' denilince onlara çehre, vücut ve giyiniş itibarile benzemeği düşünüyorlar. Bir de bunun 'kafa' tarafı vardır. Sinema artisti

Hikmet Feridun Es: "Sakin, sakın ha genç dostlarım... Uzun uzun düşünmeden; kabiliyetinizi, zevkinizi, yapabileceğiniz işi kantara vurmaktan bunu aklınızdan bile geçirmeyiniz. Gençler sinema artistliğini yükseltmek ve muvaffak olmak için en kolay yol zannederler. Ne yanlış düşünce! O muvaffakiyetin en güç, en çapraşık yoludur."

Resim 10
Peyami Safa,
Cumhuriyet
gazetesinin
düzenlediği
güzellik
yarışmasının
önemli
figürlerindedir.
Cumhuriyet,
30 Kânunusani
(Ocak) 1933, s. 5.

sinirlenmiye nasıl sebebiyet verdiği; nefes alırken bile birçok teknik tafsilata riayet edilmesi icap ettiğini anlaşılabilmek için stüdyoda gazeteci olarak günler geçirmek lazımdır. Öyle sahneler vardır ki artistin, tabak tabak yemeği yedi sekiz defa aynı iştah ile yemesi lazımdır. Yahut üst üste on tokadı mütebessim bir çehreyle karşılaşması icap eder. Yahut sıcak

birlerce gönderildiğini öne sürdükle-
ri bir dönemde, bizzat Hollywood'da
giden bir gazeteci olarak önce çıkar
ve farklılaşır. Hollywood yıldızlarıyla
fotoğraf çekirip onlarla röportaj ya-
par, ABD gözlemlerini yayımlar. Hik-
met Feridun Es bu yanıyla Türkiye'de
Hollywood'a gitmek isteyen gençle-
rin hem gözü kulağı olur, hem de on-
ların özdeşlik kurarak Hollywood'a
gitme fantazisini yaşadıkları bir ka-
rakter haline gelir.

Hikmet Feridun Es, 1939'da
Hollywood'dan geldiğinden beri ken-
disine sürekli "Holivud'a gideyim mi,
muvaffak olabilir miyiz?" sorularının
sorulduğunu söyler.²² Gençlerin ken-
disine heyecanla sorduğu bu soruya
verdiği yanıt oldukça heves kırıcıdır:
"Sakin, sakın ha genç dostlarım...
Uzun uzun düşünmeden; kabiliye-
tinizi, zevkinizi, yapabileceğiniz işi
kantara vurmaktan bunu aklınızdan
bile geçirmeyiniz. Gençler, sinema
artistliğini, yükseltmek ve muvaffak
olmak için en kolay yol zannederler.
Ne yanlış düşünce! O muvaffakiyetin
en güç, en çapraşık yoludur." Hikmet
Feridun, ince bir zevk sahibi olunma-
dan, sinemada oynayabilecek kabili-
yette olmadan "Holivud'u rüyada bile

Kongo'ya dair film çevireceği zaman
bu memleket etrafında en aşağı 10-15
cilt devirir."²⁴ Hollywood'da sinema
artisti olabilmek için bunlardan baş-
ka "harikulade bir aksanla, fark edil-
mez bir şive ile lisan bilmenin şart"
olduğunu ekler. Yine yıldızları aşırı
taklit etmeyle ilgili bir madde ekle-
meyi de ihmal etmez. Hollywood so-
kaklarında Marlene Dietrich, Robert
Taylor benzerlerinden geçilmediğini
ve bu "makineden çıkmış gibi birbi-
rinin aynı olan 'taklit insanları'nı"
"ebediyen işsiz kalmağa mahkûm"
olduklarını belirtir. "Muvaffak olmak
için kimseye benzememek lazımdır.
Hâlbuki biz de sinema artistliği me-
raki, gençler arasında meşhur ar-
tistlere kendini benzetmek şeklinde
tecelli eder."²⁵

Yıldız olmak isteyenlere yönelik
sinema dergilerindeki uyarılara,
bu tür yazıların dışında kimi okur
mektuplarına verilen yanıtlar-
da da rastlayabiliriz. 1944 yılında
Hollywood Dünyası dergisine İzmir
Eski Foça'dan yazan Bülent Ulusoy,
belli ki Hollywood'a nasıl gidebile-
ceğini sormuştur. Ona verilen yanıt
ise oldukça cesaret kırıcıdır: "Bu se-
yahat şimdilik imkânsızdır. İzmir'e



İzmir güzeli Neriman, Bursa güzeli Leman Hanım, Peyami Safa'nın
arkadaşımız tarafından halka takdim edilirken.

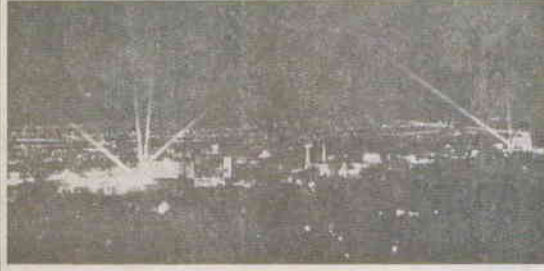
SAKIN HOLIVUDA Gideyim Demeyin

Yazan: Kâmil Gökdemir Et

Hollywood'dan İstanbul'a döneli henüz bir hafta olmuştur. Bir gün Ada vapurunda yanıma iki genç adam yaklaştı. İkisi de yakışıklı delikanlılardı. Biraz mübalagalı fakat şık giyinmişlerdi. Kendilerini takdim ettiler. Nazik çocuklardı. Nihayet biri :

— Bir şey sormak istiyorum efendim... dedi, biz Hollywood'a gitmeği düşünüyoruz. Siz orada sekiz buçuk ay kaldınız... Ne dersiniz? Muvaffak olabilir miyiz? Gidelim mi?

Ondan sonra bana aynı suali pek çok gençler sordu. Hatta bu sualle hiç ümit etmediğim yerlerde karşılaştım. Ne-



Hollywood'un gece manzarası.

— Hollywood'a gideyim mi? Muvaffak olabilir miyim?

Sakin, sakın ha genç dostlarım... Uzun, uzun düşünmeden; kabiliyetinizi, zevkinizi, yapabileceğiniz işi kantara vurmadan bunu aklınızdan bile geçirmeyiniz. Gençler, sinema artistliğini, yükselmek ve muvaffak olmak için en kolay yol zannederler. Na yanlış düşüncel. O muvaffakiyetin en güç, en çapraşık yoludur.

Bence bilhassa sunları temin etmeden Hollywood'u rüyada bile görmek faydasızdır.

! — Dehşetli bir zevk sahibi olmak... Sinema artistliği için

Resim 11
Perde ve Sahne,
sayı 5,
s. 16-17, 22.

gittiğiniz zaman oradaki konsoloshaneden de imkân olup olmadığını anlayabilirsiniz. Amerika'ya gitmeniz dahi orada muvaffak olmak bir tali meselesidir. Şansınızı deneyim demek, karanlıkta bir uçuruma yuvarlanayım, fakat belki kurtulurum, demektir.²⁶ Yine Aydın'dan yazan Fikret İnceoğlu'na da benzer bir yanıt verilir: "Amerika'ya gitmek şimdilik mümkün değildir. Gidilmek kabul olsa dahi size tavsiye etmem. Lisan bilmek ve hiç olmazsa lise tahsilini tamamlamak lazımdır. Boş hülyalara kapılmayınız. Memleketin gençlere ihtiyacı vardır. Amerika'ya ilk mekteb tahsilile giderseniz ne yaparsınız?" Verilen cevabın devamından, derginin Hollywood'a nasıl gidileceğinin sorulduğu daha pek çok mek-

tup aldığını öğreniriz: "Bu konuya ait evvelki sayılarda çok durmuştum. Hatta bazı okuyucularım, onlara mülayim cevap vermediğim için, kızdılar bile... Ama ne yapayım ki vatanın muhtaç olduğu genç uzuvların yabancı ülkelerde sefil ve perişan kalmalarını istemem."²⁷

Özellikle 1930'lu yıllarda yayımlanan sinema dergileri, düzenledikleri yıldız yarışmalarının yanı sıra, ünlü yıldızların nasıl yıldız olduğuna ya da genel olarak yıldızların nasıl da güzel ve ihtişamlı bir hayat sürdürdüğüne dair haberlerle okurları arasında sinema yıldızı olma arzusu yaratır. Ancak bir yandan da yıldızlığın hiç de sanıldığı kadar kolay bir iş olmadığı, Hollywood'a gidip başarılı olmanın

çok zor olduğu yönünde yazılarla ve okur mektuplarına verilen cevaplarla, yıldız olma hevesini "aşırıya" kaçırarak okuyucularına uyarıda bulunurlar. Yani dönem dergileri bir yandan yıldız olmanın imkânsızlığını kabul ederken bir yandan da yıldızlığı bir arzu nesnesi olarak sürekli yeniden üretir.²⁸ Bu anlamda yıldız olma fantezisi, batılı ve modern olma fantezisiyle iç içe geçmiştir. Sinema dergileri yıldız yarışmalarıyla kadın okurları arasında güzel olma ve onun en üst aşaması olduğunu ima ettikleri yıldız olma arzusu yaratırken, dönemin kadınlarına güzel ve modern görünmeyi milli bir görev olarak sunmuştur.

ÖZGE ÖZYILMAZ
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ

DİPNOTLAR

- Arşivini cömertçe açan Gökhan Akçura ve değerli yorumları için Peter Kramer'a teşekkürler.
- Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), s. 252-253.
- Bu araştırmanın kapsadığı dönem olan 1930 ve 1940'lı yıllarda Türkiye'de sinema salonlarında yabancı filmlerin çok büyük bir hâkimiyetinin olduğu söylenebilir. 1930 ve 1940'lı yıllar boyunca üretilen yerli film sayısı şöyledir: 1930-0 film, 1931-1 film, 1932-2 film, 1933-4 film, 1934-0 film, 1935-1 film, 1936-0 film, 1937-1 film, 1938-1 film, 1939-3 film, 1940-5 film, 1941-1 film, 1942-4 film, 1943-2 film, 1944-1 film, 1945-4 film, 1946-4 film, 1947-11 film, 1948-16 film, 1949-19 film. Bkz. Özön, *age*, s. 252-253.
- Giovanni Scognamiglio, *Cadde-i Kebirde Sinema* (İstanbul: Metis Yayınları, 1991), s. 54.
- Eugene Hinkle, "The Motion Picture in Modern Turkey", *US Diplomatic Documents*

- on Turkey II: The Turkish Cinema in the Early Republican Years*, Rifat Bali (yay. haz.) (İstanbul: The Isis Press, 2007), s. 173-176.
- Burçak Evren, *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri* (İstanbul: Korsan Yayınları, 1993), s. 25-33.
- Eugene Hinkle'in verilerine göre ayda üç kez 2000-3000 adet basılan *Holivut*, *Sinema Mecmuası* ve *Foto Süreyya* ile birlikte dönemin en popüler üç sinema dergisinden biridir. bkz. Hinkle, *agm*, s. 184.
- "Sinema Artisti olmak ister misiniz?", *Holivut*, sene 1, sayı 6, (15 Eylül 1931), s. 3.
- Aynı yerde.
- Holivut*, sene 1, sayı 7, (1 Teşrinievvel [Ekim] 1931), s. 3.
- Aynı yerde.
- Aynı yerde.
- Aynı yerde.
- Aynı yerde.
- Aynı yerde.
- Aynı yerde.
- Sinema Gazetesi*, sene 1, sayı 5, (1929), s. 8.
- Perde ve Sahne*, sene 1, sayı 3, (Haziran 1941), s. 23.

- "1 Betty Seçiyoruz", *Hollywood Sesi*, sayı 1, (10 Kasım 1946), s. 25.
- Aynı yerde.
- Aynı yerde.
- Pinar Öztamur, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Güzellik Yarışmaları ve Feminin Kadın Kimliğinin Kuruluşu", *Toptumsal Tarih*, sayı 99, (Mart 2002), s. 47.
- Agm*, s. 48.
- "Yıldızlığın Zor Tarafları", *Jıldız*, c. 6, sayı 64, (1 Temmuz 1941), s. 12-13, 34.
- "Sakin Holivud'a Gideyim Demeyin", *Perde ve Sahne*, sene 1, sayı 5, (Ağustos 1941), s. 16.
- Aynı yerde.
- Agm*, s. 17.
- Aynı yerde.
- Hollywood Dünyası*, c. 2, sayı 48, (1944).
- Age*.
- Nezih Erdoğan, "The Making of Our America: Hollywood in a Turkish Context", *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*, Martin Stokes ve Richard Maltby (der.) (Londra: BFI, 2004), s. 127.

TÜRKİYE'DE SINEMA, TARİH VE TEMSİL İLİŞKİSİ ÜZERİNE SORULAR

ESİN PAÇA CENGİZ

Bu yazı Türkiye'de ilk sinema pratiklerinin ortaya çıktığı 1900'lerden itibaren giriş bir ilişki içinde olan sinema, tarih, temsil ve tarih yazımı alanları bağlamında birtakım sorular/sorunlar üzerinde durmayı amaçlamaktadır. Türkiye sinemasında tarih temsillerinin sadece akademi ve sinema tarihi açısından değil, aynı zamanda siyaset alanında nasıl tartışıldığı, desteklendiği veya eleştirildiği ve bu tartışmalarda hangi eğilimlerin ve konuların hâkim olduğuna bakılacaktır. Tartışmanın eksenini 1945 öncesi sinema pratikleri oluşturmakla birlikte, 1945 sonrasında, Yeşilçam filmlerine ve 1980 sonrası üretilen filmlere ve televizyon dizilerine de değinilecektir.

Geçtiğimiz yıllarda özellikle *Muhteşem Yüzyıl*, *Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012), *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010) ve *Mustafa* (Can Dündar, 2008) gibi tarih anlatılarının sadece sinema çevrelerinde değil aynı zamanda tarihçiler ve özellikle siyaset alanında şiddetli tartışmalara malzeme oldu-

ğunu görüyoruz. *Fetih 1453* ve *Veda* örneğinde olduğu gibi bazı tarih temsilleri, siyasetçiler için düzenlenen özel gösterimler ve kendilerine gönderilen film kopyaları vesilesiyle izlenerek gösterimler sonrasında yapılan basın açıklamalarında belirtildiği üzere, sadece Türkiye sineması için

değil, aynı zamanda ulusal tarihin temsil edilme biçimleri anlamında çığır açıcı olarak görülmüştür. *Muhteşem Yüzyıl* ve *Mustafa* örneğinde olduğu gibi başka tarih temsilleri ise geniş kitleler tarafından eleştirilip, aleyhlerinde sokak gösterileri düzenlenmekte, hem konu edinilen tarihi kişiliklerin aileleri hem de birçok siyasetçi tarafından keskin bir dille uyarılara maruz kalmakta,² hatta gösterimlerinin yasaklanması veya yayından kaldırılmaları için yasal girişimlerle bulunulacağı ifade edilmektedir.³ Özellikle filmler ve televizyon dizileri ekseninde ortaya çıkan bu tür tartışmalar Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal iklimin yansımaları olarak ele alınırken, hangi tarihi temsilin hangi temsilden daha "doğru" olduğu, ulusal tarihin nasıl temsil edilip/edilemeyeceği ya da edilmemesi gerektiği sorusu filmler ve televizyon dizilerine getirilen eleştirilerin ve övgülerin bel kemiğini oluşturur.

Bu noktada *Muhteşem Yüzyıl* çerçevesinde gelişen tartışmaların,

7000 senelik Türk Milletinin; mel'net ve kahbelikleri çiğneyerek kazandığı istiklâlini; herkesi titretip coşturan kahramanlıklarını; İşgal faciasını ve zaferlerimizi:

BİR MİLLET UYANIYOR

Türkçe Sözlü Filminde

Bugün **LALE** ve **ASRÎ** DE



muazzam istiklâlimizin en yakın ve en canlı tarihini bugün
(Asrî - ve - Lale) Sinemalarında avuçlarımızı patlatıncaya kadar alkışlayacağız...

Dikkat: Fiatlar arttırılmadı...

özellikle de Recep Tayyip Erdoğan'ın dizinin tarihi temsil etme biçimiyle ilgili getirdiği eleştirinin Türkiye sinemasında tarih, sinema ve temsil ilişkisinin nasıl algılandığı ve tartışıldığı konusunda önemli ipuçları verdiğini ifade etmek gerekir. Şöyle diyordu Erdoğan: "Bunlar sanıyorum bizim ecdadımızı o *Muhteşem Yüzyıl* belgeselindeki gibi tanıyorlar. Bizim öyle bir ecdadımız yok. Biz öyle bir Kanuni tanımadık. Biz öyle bir Sultan Süleyman tanımadık. Onun ömrünün otuz yılı at sırtında geçti. Sarayda o gördüğünüz dizilerdeki gibi geçmedi. Bunu çok iyi anlamamız lazım; bizim böyle bir tarihimiz yok."⁴ Erdoğan'ın sarf ettiği bu sözler, yani ulusal tarihin ne olup ne olmadığı ve aynı zamanda nasıl temsil edilmesi/edilmesi gerektiği üzerine verilen reçete, her ne kadar bugünün siyasi iklimiyle ilişkilendirilse de, sinema, tarih, tarih yazımı ve temsil üzerine vuku bulan böylesi tartışmaların —yani bazı tarih anlatılarının "doğruluğunun" onaylanıp, diğerlerinin "tarihi çarpıtma" ve "tarihsel gerçekliği yansıtmama" gerekçesiyle savuşturulmasının— sinemada tarih temsillerinin ortaya çıktığı ilk günlerden itibaren tarih anlatıları ve temsil tartışmalarında bir gelenek oluşturacak kadar köklü bir söyleme denk düştüğünü iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Dünya sinemasında olduğu gibi Türkiye sinemasında da tarihi anlatılar ilk sinema formlarından biri olarak ortaya çıkmakta ve tarihle ilgili meseleleri ele alan kurmaca ve kurmaca olmayan filmler ulusal hissiyata hitap etmek için bir fırsat olarak görülmektedir. Bu bağlamda Nijat Özön, Osmanlı'da film yapımının başlangıç hikâyesini şöyle aktarmaktadır. 1910'larda Almanya'da gerçekleştirdikleri bir ziyaret sırasında Osmanlı ordusu mensupları Alman ordusunun savaş meydanlarında çektiği birtakım filmleri görüp, filmin bir araç olarak ulusal duyguları harekete geçirme potansiyelinin farkına varır; 1915'te Alman ordusu örneğini takip ederek Ordu Fotoğraf ve Film Merkezi'ni kurarlar.⁵ Sonrasında ise, özellikle I. Dünya Savaşı sırasında birtakım propaganda ve actualité

filmleri çekerek, bu filmleri İstanbul'daki Askeri Müze'de gösterirler.⁶ Ancak, yine Özön ve Scognomillo'nun Türkiye sinema tarihi üzerine yazdıkları kitaplarda yapım süreci detaylıca anlatılan—çekilip çekilmediği hâlâ tartışma konusu olmakla birlikte, çekildiği ve "ilk Türk filmi" olduğu varsayımıyla bu sene Türkiye'de sinemanın 100. yılının kutlanmasına yol açan—*Ayastefanos'ta Rus Abidesinin Yıkılışı* (Fuat Uzkinay, 1914) adlı filmin yapım süreci ve bu sürecin aktarılma biçimi önemli bir unsura işaret etmektedir. Özön filmin yapım hikâyesini şöyle anlatmaktadır: 1914 yılında Osmanlı İmparatorluğu Rus Abidesi'nin temelini dinamitlemeye karar verdiğinde, bu "tarihi anın" ulusal hissiyatı harekete geçirmek için paha biçilmez bir fırsat olduğuna karar getirilir ve abidenin yıkılışını filme çekmek için Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan bir film şirketiyle anlaşılır. Ancak, I. Dünya Savaşı'nın patlamasıyla kabaran milliyetçi duygular nedeniyle filmin bir Türk tarafından çekilmesinin daha doğru olduğu kanaatine varılıp, bu "tarihi olayın" filme kaydedilmesi işi, orduda askerlik görevini yerine getirmekte olan Fuat Uzkinay'a devredilir ve Özön'e göre, Fuat Uzkinay'ın abidenin yıkılış anını filme kaydetmesiyle birlikte Türkiye'de ilk film çekilmiş olur.⁷ Özön ve Scognomillo'nun aktardıkları bu sürece rağmen, Burçak Evren⁸ ve Dilek Kaya⁹ bu hikâyedeki boşluklara değinip, filmin hiçbir kopyasının günümüze ulaşmamış olduğuna ve filmin çekildiğine dair elde somut bilgilerin bulunmadığına dikkat çekerek böyle bir filmin çekilip çekilmediğinin kolayca içinden çıkılabilecek bir konu olmadığını not eder. Buradan hareketle Kaya, 1910'ların başında Donanma Cemiyeti'nin çektiği bazı filmlerden bahsederek bu filmlerin, çekildiği tamamen bir muamma olan *Ayastefanos'ta Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi öncelikle ihtimalini belirtirken,¹⁰ Evren, Manaki Kardeşlerin Osmanlı vatandaşı olmasından dolayı, onların 1911 senesinde çektiği *V. Sultan Mehmed Reşad'ın Manastır ve Selanik Ziyareti* filminin ilk Türk filmi olarak anılması gerektiğini be-

lirtir. Öte yandan Savaş Arslan'ın da değindiği üzere, Manaki Kardeşlerin bilinen en eski filmleri V. Mehmed Reşad'ın ziyaretinden yıllar önce 1905'te çekilmiştir, ancak bu filmler Türkiye'de sinema tarihi kapsamında süregiden tartışmalarda yer almamaktadır." Bu nedenle Kaya ve Arslan'ın da belirttiği üzere, "ilk film"



Parçalanmış bir *Muhteşem Yüzyıl* afişi.

üzerine ortaya çıkan tartışmaların ve Türkiye sinemasına dair bir "başlangıç miti" yaratma sürecinin kendisi aslında Türkiye'de ulus, ulusal kimlik ve sinema hakkında çok şey söylemektedir. Bu iddiayı bir adım ileriye taşıyarak, "ilk filmin" hangisi olduğunu belirlemek üzerine dönen münazaranın bize aynı zamanda, hatta belki daha net bir biçimde, sinema, tarih, tarih yazımı ve temsil hakkında çok kritik şeyler söylediğini öne sürebiliriz. Zira Türkiye'de film yapım tarihini anlatmak için, ister bir abidenin yıkılışının sembolize ettiği "tarihi" bir an, isterse de sultanın Selanik'i ziyaret ettiği "tarihi" bir olaydan daha iyi bir başlangıç olabilir mi?

Sinema, tarih yazımı ve tarih temsilleri çerçevesinde gözlemlenen bu ve benzeri tartışmalar, yani filmlerin milliyetçi duyguları harekete geçirmek için bir araç olarak işlev görme postansiyeli ve bunun becerilemediği takdirde "istenmeyen" birtakım sonuçlara yol açacağı veya filmlerin "tarihi çarpıtarak" bize "yanlış" temsiller sunacağı yönünde uyarıların tarihin kurmaca filmlerde temsil edildiği ilk örnekler çerçevesinde gelişen tartışmalarda da ortaya çıktığını görmek mümkün. Müdafaa-i Milli Cemiyeti'nin çekimlerine başladığı, III. Selim ve veziri Alemdar Mustafa



Paşa'nın hikâyesine odaklanan ve ilk tarihi kurmaca film olarak tanımlanan *Alemdar Vakası* (1918)¹² bu konu çerçevesinde önemli bir örnek teşkil etmektedir. Çekimlerin İstanbul'un işgali nedeniyle yarım kaldığı ve filmin tamamlanamadığı sinema tarihi metinlerinde bildirilirken,¹³ daha çekimler sırasında hakkında çıkan eleştiri yazılarına baktığımızda ulusal tarihin ne olup olmadığı, nasıl temsil edilmesi/edilmemesi gerektiği, "doğru" temsilin ne olup olmadığı söylemlerini, tarih temsillerinin sinemada bir form olarak ortaya çıktığı ilkgünlere kadar dayandırabileceğimizi görmekteyiz. *Alemdar Vakası*'nın yapımı duyulur duyulmaz, filmin yapımcıları üstlendikleri "ağır yük"le ilgili uyarılmaktadır:

mizin ruhunu bu suretle incitmemiş olsak daha iyi olur."¹⁴

Yukarıdaki alıntıdan da çıkarılabileceği üzere, ilk tarihi film olarak adlandırılan *Alemdar Vakası* henüz yapım aşamasındayken, bugün hâlâ egemen bir söylem olan tarihin "doğru" bir biçimde temsil edilme/edilememe hususu ve bunun ne kadar "ağır bir yük" olduğu söylemi 1900'lerin başından itibaren şekillenmiş ve bu söylem bugüne kadar uzanmıştır. Tarih, sinema ve temsil ilişkisinde tekrar tekrar altı çizilen bu "doğruluk" ya da tam aksine "tarihi çarpıtma" söylemleri hemen akabinde 1922 yılında çekilen *Boğaziçi Esrarı* (Muhsin Ertuğrul) filminin çekimleri sırasında tekrar ortaya çıkmıştır. Ağâh Özgüç'ün aktardığı üzere, Bektaşî bir şeyhin kadın düşkünü olarak temsil edildiği bir anlatıya sahip olan *Boğaziçi Esrarı* filminin çekimleri sırasında, filmin Eyüp Camii'ndeki seti Bektaşî bir grup tarafından "tarihi yanlış temsil ettiği" gerekçesiyle basılmış, oyuncu ve set ekibi grup tarafından saldırıya uğramış ve tartaklanmış, böylece filmin çekimi durdurulmaya çalışılmıştır;¹⁵ ancak, bu baskı ve şiddete rağmen film tamamlanabilmiştir. Sinemanın erken döneminde ortaya çıkan bu gibi ör-

rinleşmiş ve böylece tarihin sinemada temsillerine atfedilen "misyon", "ağır yük" söylemleri ve sinemanın ulusal duyguları harekete geçirmek için bir araç olarak kullanılabileceği anlayışı sosyal, kültürel ve siyasal hayatın iliklerine kadar sirayet etmiştir. Sinema müzik, bale, dans, tiyatro gibi diğer sanat alanlarının aksine, Cumhuriyet'in kültür programlarının parçası olmamış ve sistematik olarak devlet desteği almamıştır. Buna rağmen, özellikle de tarih temsilleri üzerinden, Cumhuriyet'in tarih algısının ve tahayyülünün dolaşıma geçirilmesi bağlamında önemli bir enstrüman olarak işlev görmüş ve bazı istisnai örnekler dışında çoğu zaman bu görevi gönüllü olarak yerine getirmeye çalışmıştır. Bu çaba, sinemaya sistematik destek vermenin yanında iktidarların filmler hakkında dile getirdiği sert eleştiriler, uygulamaya koyduğu son derece katı sansür yasaları, kimi filmlere verdiği kısmi destekler ve diğer taraftan filmlere yüklenen misyonlar, filmlerle ilgili şiddetli tartışmalar ve baskılarla birlikte yürümüştür. Bu noktadan bakıldığında, Cumhuriyet'in kültür programlarının dışında kalması nedeniyle, Savaş Arslan'ın ileri sürdüğü gibi, diğer ulus devletlerde görüldüğünün aksine Türkiye'de sinemanın

"İlk film" üzerine ortaya çıkan tartışmaların ve Türkiye sinemasına dair bir "başlangıç miti" yaratma sürecinin kendisi aslında Türkiye'de ulus, ulusal kimlik ve sinema hakkında çok şey söylemektedir. Bu iddiayı bir adım ileriye taşıyarak, "ilk film" hangisi olduğunu belirlemek üzerine dönen münazaranın bize aynı zamanda, hatta belki daha net bir biçimde, sinema, tarih, tarihyazımı ve temsil hakkında çok kritik şeyler söylediğini öne sürebiliriz.

"Öğrendik yine, hem de tarihimizin pek şanlı sayfalarından birini ihtiva eden *Alemdar Vakası* da sinema objektifi önünde çevrilmeye başlanmış. Nasil ve ne şerait altında böyle oldukça ağır bir yükün altına girildiğini bilmiyoruz. Fakat elimizdeki vesait ile yine sahnelerimizdeki temsil edilegelmekte gibi yapılacaksa hürmetten başka bizden hiçbir şey bekleyen medarı iftarımız olan büyükleri-

nekler tarih, sinema, temsil ve tarih yazımı arasındaki, aynı zamanda bu alanların algılanış ve anlayış biçimleri arasındaki girift ilişkiyi ortaya koyar niteliktedir.

Bu ilişki ve bu ilişkinin "tarihsel gerçeklik" ve "doğru temsil yolları" çerçevesinde anlamlandırılma biçimleri ulus inşası ve Cumhuriyet'in kurulumuyla iyice belirgin hale gelmiş, de-

kendisinin doğrudan devletin ideolojik aygıtı olarak konumlandırıldığı söylemek mümkün olmamakla birlikte,¹⁶ erken Cumhuriyet döneminde halkevlerinde sürdürülen kurtuluş savaşı, Cumhuriyet'in kuruluşu ve inkılapları anlatan bir dizi belgesel/filme bakarak sinemanın yeni kurulan devleti ve reformları yaymak için bir araç olarak kullanıldığı ileri sürülebilir. Bunun yanında, Serdar Öztürk'ün

belirttiği üzere, yabancı filmlerden başka devletlerin propagandasını yaptığı gerekçesiyle çıkarılan sahneler, harf devriminden sonra alt-yazılara yapılan müdahale ve eski yazının kullanımının yasaklanması¹⁷ ya da Arslan'ın vurguladığı üzere özellikle seslendirme, filmlerde konuşan dil ve kullanılan film müzikleri gibi yollardan,¹⁸ sinema Cumhuriyet ideolojisinin ve reformlarının yayılmasına katkıda bulunmuştur.

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra filmlerin gösterimine, dolaşımına ve içeriğine yapılan devlet müdahaleleri ve sert sansür uygulamaları dışında, 2004 öncesinde doğrudan devlet desteğinden bahsedebileceğimiz tek istisna tarih temsilleridir. Kuruluşun hemen akabinde, Mustafa Kemal genç Cumhuriyet'in ideallerinin ve ulusal mücadelenin tarihini anlatan filmlerin elzem olduğu üzerine düşüncelerini dile getirecektir. Bu sözlerle, ulusal tarihi "doğru" yansıtacak filmlere olan "ihtiyaç" ve "zaruriyet" söylemi ivme kazanacak, ardından Mustafa Kemal'in konu üzerine ortaya koyduğu girişimler, ilerleyen yıllarda ordunun tarihi filmlere verdiği destek ve sonrasında devlet tarafından çekilmesi öngörülen "Atatürk filmi" üzerine vuku bulacak tartışmalarla bu söylem giderek katmerlenecektir. TRT'nin kurulmasıyla birlikte devlet televizyonu ülke içinde dolaşıma sokulacak tarih imgelerinin üreticisi haline de gelecektir.

Bu bağlamda Mustafa Kemal, ulusal tarihi "doğru" temsil edecek tarihi film ihtiyacını karşılamak amacıyla yerine getirmek üzere birtakım girişimlerde bulunmuştur. Bunlar arasında *Ben Bir İnkılap Çocuğuyum* adlı bir filmin senaryosu üzerine bizzat çalışmak da vardır. Ancak Özön'ün belirttiği üzere filmin yapımı Mustafa Kemal'in sağlık sorunları nedeniyle gerçekleşmemiştir.¹⁹ Yine Özgüç'ün aktardığı üzere, Mustafa Kemal ulusal mücadele yıllarını anlatan *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1922) romanının sinemaya uyarlanması için Muhsin Ertuğrul'la görüşlerini paylaşmış ve bu filmde Türk kadın oyuncuların kamera kar-

şısına geçmeleri konusunda nasihat vermiş²⁰ ve ulusal mücadeleyi konu edinen *Bir Millet Uyanıyor* (Muhsin Ertuğrul, 1933) filmi için de yine Muhsin Ertuğrul'la senaryo üzerine görüşüp yorumlar yapmış, öneriler getirmiş, hatta film için kamera karşısına geçmiştir.²¹ Ayrıca, Cumhuriyet'in 10. yılında kuruluş sürecini, ulusal mücadeleyi, yeni kurulan ulus-devleti ve gerçekleştirilen reformları anlatmak üzere Mustafa Kemal'in isteğiyle Sovyetler'den bir film ekibi Türkiye'ye davet edilmiştir. Bu süreç sonunda *Ankara Türkiye'nin Kalbi* (Sergey Yutkeviç, 1933) belgeseli çekilmiş ve daha sonra bu belgesel halleklerinde gösterilmiştir.²²

Mustafa Kemal aynı zamanda *İzmir Zaferi/İstiklal* belgeseli için bir kez daha kamera karşısına geçmiş, çekimlerin gecikmesi üzerine hâlâ hayatta olduğundan, kılıcının, çizmelelerinin yerinde durduğundan ve ulusal mücadeleyle ilgili elinde bulunan evraklardan söz ederek, kendisinin gerektiğinde kamera karşısına geçip bir aktör gibi oyunculuk yapacağını ve anılarını tekrar canlandırabileceğini ifade etmiştir. Mustafa Kemal'e göre, böyle bir görevi yerine getirmek, yani tarihin sinemada temsil edilmesine katkıda bulunmak "milli bir vazifedir".²³

Mustafa Kemal'in birçok kere altını çizdiği, ulusal mücadeleyi genç kuşaklara aktaracak tarihi filmlerin yapımının "zaruriliği" Cumhuriyet tarihi boyunca "Atatürk filmi" başlığı altında tekrar tekrar gündeme getirilecektir. Konuyla ilgili devlet tarafından açık oturumlar düzenlenecek, filmi çekmesi için Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas gibi yönetmenlerin adı geçecek ve bu filmde tarihin nasıl temsil edilip edilmeyeceği üzerine tartışmalar vuku bulacaktır.²⁴ Örneğin filmin rakı, aşk, şarkılar, şehvet gibi konulardan uzak durması ve esas olarak Mustafa Kemal'in reformist doğasına odaklanması gerektiği Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 1989 yılında düzenlenen "Atatürk Filmi Paneli"nde konuşulan konular arasındadır.²⁵ Bu konu 2000'li yıllarda tekrar gündeme

gelecek ve bu defa Atatürk'ü canlandırmak için aktör Kevin Costner'in filmde rol alacağı söylentisi yayılacaktır.²⁶

"Atatürk filmi" merkezinde devlet desteğiyle çekilecek ve tarihi "olması gerektiği gibi temsil edecek" zaruri tarihi film dışında, Yeşilçam



tarih filmlerinin birçoğuna ordunun verdiği desteği de not etmek gerek. Maddi bir destek vermemekle birlikte, ordunun tarihi filmlere sağladığı imkânları şöyle sıralamak mümkün: Üniforma desteği, kalabalık savaş sahneleri için figüranlık yapmak üzere askeri kuvvet desteği, silah, top, tüfek gibi aksesuar desteği ve büyük savaş sahnelerini yönetmek üzere ordu komutanlarından alınan destek, hatta bu sahnelerin koreografisini tamamen generallerin yapması. Ordu tarafından desteklenen filmlere *İstiklal Madalyası* (Ferdî Tayfur, 1948), *Çanakkale Aslanları* (Turgut Demirağ, 1964), *Vatan ve Namık Kemal* (Talat Artemel ve Sami Ayanoglu, 1951), *İstanbul'un Fethi* (Aydın Arakon, 1951) örnek gösterilebilir.²⁷ Bununla birlikte, tarihi filmlerin Ayasofya, Topkapı Sarayı gibi tarihi mekânlarda çekimlerinin gerçekleştirilmesi için verilen izinler de dolaylı yoldan destek kapsamında sayılabilir.

Sinemada tarihin temsili üzerine bu gibi sistematik olmayan destek örnekleri vermek mümkün. Ancak yukarıda bahsi geçtiği gibi, TRT'nin kurulmasıyla birlikte, önceleri televizyon daha sonraları ise yine TRT üzerinden *Cumhuriyet* (Ziya Öztan, 1998) ve *Abdülhamid Düşerken*

(Ziya Öztan, 2003) gibi büyük bütçeli tarihi filmlerde yapımcı konumunda olacak şekilde, devletin tarihsel imajlarının oluşturulması ve yayılması sürecine dâhil olduğunun, hatta bizzat kendisinin sinema ve televizyonda tarih anlatılarının üreticisi konumuna geldiğinin de altını çizmekte fayda var.

iklimlerle evrilip yeni yollara saparak, tarihi "doğru" temsil edebilmek için yeni reçetelerin ortaya atıldığı dönüşümlerden de geçtiği göz ardı edilemez. Bütün bu kültürel, siyasi ve sosyal dönüşüm sürecinde değişmediği gözlemlenebilen tek şey "tarihin nasıl temsil edilmesi gerektiği" sorusu ve "doğru" temsilin zaruretidir.

alanlarının birbiriyle kurduğu yakın ve çetrefil ilişki üzerine düşünmeye zorlar. Tartışmaların neden bu ilişki üzerine ilerlediği, "doğru" temsil reçetelerinin bize neler söylediği, dönemin, ulusun ve daha geniş çapta tarih anlayışının kendisiyle ilgili nelere işaret ettiği, daha da önemlisi sinemanın kendisinin anlatım yapısı ve bir tarih anlatısı olarak ne gibi potansiyeller taşıdığı, ne tür söylemler barındırdığı gibi konuların üzerinde durulması gerektiğinin altını çizmek gerek.

Bugüne kadar Türkiye sineması üzerine yapılan çalışmalarda son derece az yer bulan tarih ve sinematik temsil ilişkisinin, tarihsel filmleri "gerçeklikten ve gerçekçilikten uzak" filmler olarak savuşturan veya "tarihsel gerçeklik" sorusunu merkeze alıp Türkiye'de tarihsel film formunu pejoratif söylemler çerçevesinde tanımlayan yaklaşımlardan ziyade, derinlemesine araştırılması gereken önemli bir alan olduğunu vurgulamak gerekiyor.

ESİN PAÇA CENGİZ

ROYAL HOLLOWAY UNIVERSITY OF LONDON

Tarih, tarih yazımı ve temsil olguları bağlamında ortaya çıkan tartışmaların esas olarak sinema filmlerini ve televizyon dizilerini merkeze alan bir yapı etrafında şekillenmesi önemlidir. Tarihi temsiller etrafında dönen bu tartışmalar bizi tarih, temsil ve sinema alanlarının birbiriyle kurduğu yakın ve çetrefil ilişki üzerine düşünmeye zorlar.

Tarih, tarihyazımı, sinema ve temsil alanlarında ve bu alanlar üzerinde ve etrafında süregiden "doğru" tarih "doğru" temsil söylemlerinin tarihi filmlerin çıktığı ilk yıllardan günümüze kadar eriştiğini görmek mümkün. Bu tartışmaların aynı zamanda resmi söylemler, ideolojiler, değişen siyasi

Yukarıda sözü edilen ve tarih, tarih yazımı ve temsil olguları bağlamında ortaya çıkan tartışmaların esas olarak sinema filmlerini ve televizyon dizilerini merkeze alan bir yapı etrafında şekillenmesi önemlidir. Tarihi temsiller etrafında dönen bu tartışmalar bizi tarih, temsil ve sinema

DİPNOTLAR

- 1 Recep Tayyip Erdoğan'ın *Veda* filmini izlediği özel gösterim ve sonrasında gazetecilerle filmle ilgili paylaştığı görüşler için bkz. "Başbakan Erdoğan, Veda Filmini İzledi", *Zaman*, 22 Mart 2010. Erişim: http://www.zaman.com.tr/politika_basbakan-erdogan-veda-filmini-izledi_965524.html [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014]. *Fetih 1453*'ü şahsına gönderilen DVD üzerinden izleyip sonrasında başbakanlık ofisinden yaptığı açıklama için bkz. "Başbakan Beğendi", *Hürriyet*, 17 Şubat 2010. Erişim: <http://www.hurriyet.com.tr/magazin/magazinhatti/19932306.asp> [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014]. Bülent Arınç'ın *Fetih 1453*'ü izlediği özel gösterim ve sonrasında gazetecilerle paylaştığı görüşler için bkz. "Arınç, Fetih 1453'ü beğendi: Herkese tavsiye ederim", *Zaman*, 20 Şubat 2012. Erişim: http://www.zaman.com.tr/politika_arinc-fetih-1453u-beğendi-herkese-tavsiye-ederim_1247895.html [Erişim Tarihi: 9 Aralık 2014].
- 2 Adile Osmanoğlu'nun Banu Güven ile NTV ARTI programında *Muhteşem Yüzyıl* üzerine yaptığı röportaj için bkz. *Artı* (2011). NTV, 13 Ocak. [Online]. Erişim: <http://www.youtube.com/watch?v=BT7YgTzJQ14> [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014]. Suna Vidilli'nin Haber Türk televizyon kanalında Orhan Osmanoğlu ile yaptığı röportaj için bkz. *Perspektif* (2012). Haber Türk, 28 Kasım. [Online]. Erişim: <http://video.haberturk.com/tv/video/abdulhamidin-torunu-haberturk-konusu-170063> [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014]. Ölkü Adatepe'nin

- 3 *Mustafa* filmine getirdiği eleştiri ve filmün vizyondan kaldırılmasının gerekliliği üzerine dile getirdiği sözler için bkz. "Adatepe: Mustafa Filmi Vizyondan Kalkmalı", *T24*, 30 Kasım 2008. Erişim: <http://t24.com.tr/haber/adatepe-mustafa-filmi-vizyondan-kalkmalı,18739> [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014].
- 3 *Muhteşem Yüzyıl*'ın yanı sıra, şiddetle eleştirilen, davalara maruz kalan, gösterimlerinin veya eser izletim belgelerinin çıkarılmasında engellerle karşılaşan filmler için *Bulutları Bekleyen* (Yeşim Ustaoglu, 2002), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoğlu, 2001), *Gitmek* (Hüseyin Karabey, 2008) ve *Mustafa* (Can Dündar) örnek gösterilebilir. Ancak filmler etrafında dönen sert tartışmalar ve bu tür girişimlere rağmen yukarıda adı geçen her film vizyona girmiş ve sinemalarda gösterilmiştir.
- 4 "Bizim Böyle Bir Ecdadımız Yok", *Milliyet*, 26 Kasım 2012. Erişim: <http://www.milliyet.com.tr/bizim-boyle-bir-ecdadimiz-yok/siyaset/siyasetdetay/26.11.2012/1632951/default.htm> [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014].
- 5 Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi* (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010 [1967]), s. 51.
- 6 Savaş Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History* (Oxford: Oxford University Press, 2011).
- 7 Özön, *age*, s. 51.
- 8 Burçak Evren, *İlk Türk Filmleri* (İstanbul: Es Yayınları, 2005).
- 9 Dilek Kaya, "Ayastefanostaki Rus Abidesi: Kim Yıktı? Kim Çekti? Kim 'Yazdı'?", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*

- 6, der. Deniz Bayraktar (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2007).
- 10 Kaya, *age*, s. 26-27.
- 11 Arslan, *age*, s. 33.
- 12 *Age*, s. 40.
- 13 Aynı yerde.
- 14 Giovanni Scognomillo, *Türk Sinema Tarihi* (İstanbul: Kabaalçı Yayınevi, 2005), s. 26.
- 15 Agah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması* (İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005), s. 28.
- 16 Arslan, *age*, s. 41.
- 17 Serdar Öztürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset* (Ankara: Elips Kitap, 2005), s. 29-33.
- 18 Arslan, *age*, s. 118.
- 19 Özön, *age*, s. 210.
- 20 Özgüç, *age*, s. 83.
- 21 Hilmi Maktav, "Sinemada Tarih Dersleri", *Birikim*, sayı 239, 2009, s. 84.
- 22 Arslan, *age*.
- 23 Özgüç, *age*, s. 83.
- 24 Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için Hilmi Maktav, *age* ve Metin Erksan, *Atatürk Filmi* (İstanbul: Hil Yayınları, 1989).
- 25 Erksan, *age* ve Maktav, *age*.
- 26 Şermin Terzi, "The 56 Year Story of the Unmade Atatürk Film", *Hürriyet Daily News*, 31 Ekim 2007. Erişim: <http://www.hurriyetdailynews.com/the-56-year-story-of-the-unmade-ataturk-film.aspx?pageID=4386n-the-56-year-story-of-the-unmade-ataturk-film-2007-10-31> [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014].
- 27 Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için TRT tarafından yapılmış gerçekleştirilen *Tarihin Işığında Türk Sineması* belgeseline bakınız.

MANAKİLERİN OBJEKTİFİNDEN HÜRRİYET

SAADET ÖZEN

Manakilerin Hürriyet fotoğraflarında, Meşrutiyet'in ilânını epik bir destana dönüştüren bir görüntü mühendisliğinin izleri bulunabilir. Örneğin, kendi hazırladıkları Manastır'da İlân-ı Hürriyet albümünde, Hürriyet kahramanları gerek stüdyoda, gerek daha nadir olarak açık havada o epik destanın esasını teşkil eden "dağa çıkma" aşamasını canlandıran kompozisyonların içinde resmedilmişlerdir. Kalabalık sahnelerde, kadrajın büyük bölümünü dolduracak şekilde tepe açılar tercih edilmiştir. Bitola arşivlerinde, çetelerin dağınık, insan sayısının az görüldüğü bazı fotoğraflar, "birayla Hürriyet'i kutlayanları" gösteren resimler albüme konulmamıştır.

Bir önceki sayıda "Balkanlar'ın Lumière'leri" olarak anılan fotoğrafçı-sinemacı Manaki Biraderler'in biyografileriyle ilgili bilinenleri özetlemiş, bu sırada Balkanlar'da farklı kesimler tarafından çeşitli gerekçelerle sahiplenildiklerini, bunun da birden fazla biyografinin ortaya çıkmasına sebep olduğunu anlatmaya çalışmışım. Ma-

nakiler Osmanlı topraklarında, Ulah tebaasının mensupları olarak doğdular. Yıllar sonra kardeşlerden büyüğü Yanaki Yunanistan'da, Milton sosyalist Yugoslavya'da ölümlerine uğradıkları köy Yunanistan sınırları içindeydi, Osmanlı İmparatorluğu da çoktan ortadan kalkmıştı. Dolayısıyla aidiyet hisleri ve toplumsal bağları yıllar

içinde defalarca yeniden şekillenmişti. Fakat arkalarında bıraktıkları koleksiyon, bizi daha ziyade bugüne hizmet eden bu anakronik kimlik tartışmasının çok ötesine taşıyacak kadar zengindir: Hatırlanacak olursa Makedonya Devlet Arşivleri, Bitola (Manastır) şubesinde 17.500 civarında fotoğrafları ve Üsküp'teki Make-

Resneli Niyazi Bey'in çetesi ve çeteye iltica eden karaca. Yan sayfadaki resmin görüldüğü kartpostal.





Aslı Bitola arşivinde bulunan bu fotoğraf, Resneli Niyazi Bey'in hatıratında "20 Haziran 324" tarihiyle kullanılmıştır.

dunya Sinematek'te yaklaşık 2.500 metre filmleri muhafaza ediliyor. Bu muazzam koleksiyon, Balkan halklarının hayatlarından çeşitli sahnelerin yanı sıra bazı siyasi olayların görüntülerini de bugüne taşır: 1903'ten itibaren ayaktan kalkışının, Balkan Savaşları'nın fotoğrafları, müstakbel Yugoslavya kralı Aleksandar Karacorçeviç'in Manastır'ı ziyaretinin filmi gibi... Manakiler, 1908'de II. Meşrutiyet'in ilânıyla başlayan dönemde de hem fotoğraf makineleri hem film kameralarıyla Manastır'da işbaşındaydılar. Bu yazının ana konusunu da Milton Manaki'nin 1950'lerdeki ifadesine dayanarak "Hürriyetin ilânında çekilmiş" olarak tasniflenmiş olan malzeme grubu oluşturuyor.

Manakilerin hürriyet fotoğrafları ve filmleri, her ne kadar aynı tarihi süreci kaydetmeler de, çok önemli bir noktada birbirlerinden ayrılırlar: Fotoğraflar gazeteler, kartpostallar gibi çeşitli araçlarla dolaşıma girmiş ve ticarileşmiş, filmleri ise -bilindiği kadarıyla- kurgulanmamış ve gösterilmemiştir. Bu, elbette Manakilerin fotoğrafları ve filmleri tamamen başka sebepler ve amaçlarla çektiğini göstermez. Esasen iki türün içeriği de birbiriyle çok yakından ilişkilidir ve yaratıldıkları koşulları ya da etkilerini müstakim olarak anlamanın mümkün olmadığını ilerde göreceğiz. Fakat iki türü tarih belgesi olarak değerlendirirken, özellikle devrin siyasi retoriği üzerinde görsel malzemenin etkisini

anlamaya çalışırken, birinin dolaşıma girmiş, diğerinin girmemiş olması gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır. Bunun yanı sıra daha sonra değineceğimiz üzere fotoğraf ve film teknik olarak da farklıdır, dolayısıyla iki türün "görsel dili" de birebir aynı değerlendirilemez. Bu bakımdan iki türü ayrı ayrı ele almak daha sağlıklı bir çözüm gibi görünüyor. Amacım sonuçta genel bir değerlendirmeye, hem Meşrutiyet'in görsel retoriği, hem de Manakilerin bu retoriğin oluşumundaki payları üzerine düşünme imkânı yaratmaktır.

FOTOĞRAFLARDAKİ HÜRRIYET

Manakilerin Hürriyet fotoğrafları Bitola'daki arşivlerin dışında farklı yayınlarda kullanılarak Türkiye'deki literatürde de yerlerini almış, fakat çoğunlukla fotoğrafların Manakiler tarafından çekilmiş olduğu özellikle belirtilmemiş ya da anlaşılmamıştır. Bir örnek olarak, Meşrutiyet'in ilânıyla ilgili görsel malzemenin derlendiği *Didâr-ı Hürriyet, Kartpostallarla İkinci Meşrutiyet (1908 - 1913)*'te, Manakilerin fotoğraflarından basıldığı kesin olan üç kartpostal mevcuttur, bunu Bitola'daki arşivlerle kartpostalları karşılaştırdığımızda görebiliyoruz.¹ Yine zengin bir kartpostal seçkisi sunan *Yadigâr-ı Hürriyet, Orlando Calumeno Koleksiyonu'ndan Meşrutiyet Kartpostalları ve Madalyaları*'nda da aynı fotoğraflara rastlanır.² Manakile-

rin Hürriyet fotoğrafları, Manastır'da yaşanan ayaklanma neticesinde Kanun-i Esasi'nin tekrar yürürlüğe girdiği 1908 Temmuz ayından itibaren çeşitli araçlarla yayılmaya başlamıştı. Nitekim sadece kartpostallarda değil, örneğin İstanbul basınında da bu fotoğraflara rastlıyoruz. *Servet-i Fünun*'un 13 Teşrin-i Evvel 1324 tarihli nüshasında (26 Ekim 1908) kullanılan dört fotoğrafın onlar tarafından çekildiği yine karşılaştırmalarla anlaşılabilir.³ "Hürriyet kahramanı" olarak ünlenen Resneli Niyazi Bey de, isyancılar cephesinden Hürriyet'in tarihini yazdığı hatıratını yine Manakilerin fotoğraflarıyla desteklemiştir.⁴

Fakat Manakilerin Hürriyet fotoğraflarının toplandığı en önemli yayın, hiç kuşkusuz 1997'de tıpkıbasımı yapılmış olan *Manastır'da İlân-ı Hürriyet* başlıklı albümdür, zira bu albüm anlaşıldığı kadarıyla 1910-1911 civarında bizzat Manakiler tarafından, kim olduğu şimdilik meçhul bir "Kâmil Paşazade Süreyya" için hazırlanmış, içindeki resimler onlar tarafından sıralanmış, isimlendirilmiş ve tarihlenmiştir. Bu bakımdan albüm sadece bir tarihsel anın kaydı olarak fotoğrafları değil, o fotoğrafları çekenlerin bakış açılarına dair ipuçlarını da barındırır ve bu yönüyle özel olarak ele alınması şarttır. Bitola'daki arşivlerde ise, bu yayınların hiçbirinde yer almayan, sırası geldikçe bahsedeceğimiz bazı Hürriyet etiketli fotoğraflar mevcuttur.

Elimizdeki yayınlar, Meşrutiyet'in ilânından sonra bu hareketin bazı aşamalarına ve önemli simalarına ait fotoğrafların kitleler arasında yayıldığını ve muhtemelen bazı söylemlerin benimsetilmesinde kullanılmış olabileceğine işaret eden ipuçları barındırıyor.⁵ Fakat fotoğrafların etkisi o tarihlerle sınırlı kalmış değildir. Manakilerin *Manastır'da İlân-ı Hürriyet* albümünün orijinal bir nüshasına sahip olan -ve bu nüshanın basılmasına izin vererek bizi çok büyük bir kaynağa kavuşturan- Roni Margulies'in "Örneğin, ben döneme özel ilgi duymama rağmen, Meşrutiyet'in uyandırdığı kitlesel coşkunun elinizdeki albümde belgelendiği kadar muazzam olduğunu ancak hayal meyal hissedebiliyorum, ama bilmiyordum,⁶" ifadesi, ya da "Devrim coşkusunu fotoğraflarda görmek isteyenlere"⁷ yine bu albümün tavsiye edilmesi Manakilerin bugün hâlâ algılarımızı, yargılarımızı belli ölçüde etkileyebildiklerine, bize Meşrutiyet'in belli bir resmini kabul ettirebildiklerine işaret ediyor.

ve Louis Daguerre'in geliştirdikleri, karanlık odaya akseden resimleri bakır plakalar üzerine sabitlemeye dayalı tekniklere devlet desteği verilmesini görüşmek için toplanmıştı. İcadın esası "ışığın kuvvetiyle nesnelerin şeklini matematiksel olarak en küçük ayrıntılarına kadar muhafaza edebilen resimler" elde edilebilmesine olanak vermesiydi. *Daguerrotype* sanattan sayılmıyor fakat tabiatın, ressamın asla çizemeyeceği kadar "aslına sadık" resimlerini (*hac simile*'lerini) sunan bir etüt malzemesi olarak görülüyordu. Bilim dünyası, sanatın "tabiata benzeme" tutkusunu besleyecek müthiş bir araç yaratmıştı. Bunun yanı sıra arkeolojinin, askeriyenin, bilimin bu teknikten büyük fayda sağlayacağına inanılıyor, "Napoléon'un Mısır seferi sırasında bu teknik olsa ne çok hiyeroglifin kayda geçirilmiş olacağı" üzüntüyle hatırlanıyordu. Bakanlar tekniğin tek bir zayıf noktası olduğuna inanıyorlardı: O da özel bir uzmanlık gerektirmemesi, makineyi edinen herkesin "beceriksiz biri olsa

kimyasallarını. Öte yandan zaman içinde, fotoğraf bir sanat, fotoğrafçı sürece doğrudan müdahil bir sanatçı olarak meşrulaştıktan sonra bile bu algı varlığını korudu. Kontrol altına alınamayacak kadar yaygınlaşmış olan bu "nesne", başlı başına bir anlam taşıyabilir, açık bir sistem, "şifresiz bir mesaj"⁹ olarak çeşitli kademelerde algılanabilir, anlaşılabilir. Fotoğraf araştırmalarının tartışmalı ve vazgeçilmez referansı Roland Barthes fotoğrafçıyı doğrudan yok sayarak "sinik bir fenomenolojiyle"¹⁰ kendi seçkileri üzerine değerlendirmelerini inşa edebildiyse, bunun bir sebebi fotoğrafın ontolojik olarak bu imkânı sunmasıdır.

Ne var ki fotoğrafı tarih malzemesi, tarih belgesi olarak ele alacak, onunla geçmişin bir anına yaklaşabilmek gibi bir iddiamız varsa, meselenin yine baştan beri var olan başka yönlerini de göz önüne almak zorundayız. Birincisi, fotoğrafın aslına tamamen sadık olarak kaydettiği varsayılan "gerçeğin" kolayca bozulabileceği de çabuk keşfedilmiş, ironik bir çelişkiyle "rötuş uzmanlığı", fotoğraf mesleğinin bir dalı olarak 19. yüzyılda hızla kurumsallaşmıştır. *L'Art de Retoucher les Négatifs Photographiques* (Fotoğraf Negatiflerini Rötuşlama Sanatı) kitabının yazarı C. Klary 1891'de bu işi bilinçsizce yapanlardan şikâyet ediyor, "...torunlarımıza günümüze dair sahte portrelerden, orijinallerin kaba saba taklitlerinden başka bir şey kalmayacak ve gayet yerinde olarak gerçeği temsil etme hakkına sahip olan büyük Fotoğraf sanatı, akılsızca rötuşlar yüzünden hiçbir faydası olmayan koskoca bir yalana dönüşecek," diye kehanette bulunuyordu.¹¹ Klary, rötuşun fotoğrafı diğer temsil biçimlerinden ayırt eden özelliği bozduğunu savunanların da olduğunu belirtir, ama kısa sürede rötuşun bütün atölyelere yayıldığını da ekler.¹²



Bitola arşivinden "Hürriyet'i birayla kutlayanlar". Albümde kullanılmamış fotoğraflardan.

Bu noktada fotoğrafın seyirci üzerindeki otoritesine, içeriğini nasıl dikte ettiğine bakmakta yarar var. Fotoğrafın sorgulamaya ihtiyaç bırakmaksızın, "gerçeği, yalnızca gerçeği" gösterdiği fikri ve hissi baştan beri hep etkili olmuştur. Fotoğrafçılığın henüz *Daguerrotype* aşamasında emeklediği bir dönemde, 15 Haziran 1839'da Fransa'da İçişleri Bakanı'nın teklifiyle Bakanlar Kurulu'nda tartışılan, daha doğrusu tartışmasız kabul edilen tam da buydu. Bakanlar Kurulu, Joseph Nicéphore Niepce

bile" aynı resimleri üretebilecek olmasıydı. Başka bir deyişle, tabiatı en ince ayrıntısına kadar zapt etme marifeti makineye ve kimyasallara aitti, dahası, makinenin başındakinin eli değmediği için tabiat hiç bozulmaya uğramadan kaydedilmiş oluyordu.⁸

Makinenin başındaki kişinin neredeyse yok sayılması, ortaya çıkan son ürünün, yani fotoğrafın ondan bağımsız olarak düşünülmesini, algılanmasını da meşrulaştırıyordu. Gerçeği kaydetme onuru "makinenin" ve

Klary kimyasal sürece müdahale ederek gerçeği "bozmak" isteyenlerin çeşitli kaygılarından bahseder: Kimi normalde fark edilmeyen çillerinin fotoğrafta büyüyüp dikkat çekmesinden rahatsızdır. Uzun pozlama sürelerini

kaşları çatmadan, dudakları çarpıtmadan geçirmek çok zordur, ama kimse fotoğrafta öyle görünmek istemez.¹³ Rötüşu bu durumlarda şarttır.

Fakat fotoğraf dış görünüşteki kusurları gidermekten çok daha büyük bir güce sahipti. Kendini yeni bir kişilik olarak inşa etmek, tarih sahnesine kahraman olarak çıkmak, ya da tarihsel bir anı görkemli göstermek isteyenlere sunacağı pek çok imkânın olduğu 20. yüzyılın başında anlaşılıyordu.

HÜRRİYET KAHRAMANLARI

Görsel temsillerin ve bu kapsamda fotoğrafın bir ikon olarak siyasetle ilişkisi, kahraman olmak isteyenlerin rötüşlü-rötüşsüz fotoğraflarının dağıtılmasından çok daha karmaşık bir meseledir ve işin bu teorik yönü bu yazının kapsamını aşıyor. Bu noktada çok bilinen birkaç örnek, fotoğrafın bazı fikirlerin ve yüzlerin propagandası ya da yasaklanması amacıyla ne kadar yaygın kullanıldığını ve bunun günümüze özgü olmadığını hatırlamak için yeterli olacaktır: Stalin döneminde gözden düşen devlet adamlarının resimlerinin fotoğraflardan silinmesi,¹⁴ ya da 1905 Rus-Japon Savaşı sırasında kartpostalların bir propaganda aracı olarak kullanılması gibi.¹⁵

Propaganda sadece fotoğrafla değil, resmin dolaşacağı kanalların kurulmasıyla da ilgilidir, bu nedenle 20. yüzyılın başında bunun nasıl gerçekleştiğine kısaca bir göz atmak gerekiyor. Fotoğraf kolayca çoğaltılabilir hale geldikten sonra basın ve kartpostallar gibi kitle iletişim araçları tarafından iyice yaygınlaştırılmış, uluslararası posta hizmetlerinin büyük oranda eşgüdümlü hale gelmesi de buna katkı sağlamıştı.¹⁶ Kartpostallar ucuzlukları, okuma yazma bilmeyenlere de hitap etmeleri, koleksiyon malzemesi olarak saklanabilmeleriyle ayrı bir önem taşır. Posta arşivleri 19. yüzyılın sonunda bugün çok unutulmuş bir kartpostal çılgınlığının başladığını kanıtlayan şaşırtıcı rakamlar verir: Üretimde başı çeken Almanya'da 1890'da yılda 314.296.000 kartpostal gönderilmiş, bu rakam 1913'te 1.792.824.900'e çıkmıştı. Hemen arka-

sından gelen Japonya'da 1913'te rakam 1.504.860.312'ydi. İngiltere, 1913'te postadan geçen 903.180.000 kartla üçüncü sıradaydı.¹⁷ Şu an bilindiği kadarıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun manzaraları 1895'ten itibaren kartpostala basılmaya başlanmıştı. Fotoğraflar yerli fotoğrafçılar tarafından çekilse de kartlar genellikle yurtdışında üretiliyordu.¹⁸ İmparatorluk topraklarında yılda kaç tanesinin dolaşıma girdiği konusunda henüz bir bilgimiz yoksa da, büyük kartpostal üreticisi Max Fruchtermann 1918'de İstanbul'da öldüğünde deposundan 600.000 kartpostal çıkmış olması, rakamların azımsanmayacak seviyede olduğunu düşündürüyor.¹⁹ Devrin yaygın zevklerini yansıtan, kısmen bugünkü magazin dergilerinin işlevini gören bu kartlar, siyasete ilgisiz kitlelerin dikkatini siyasi konulara çekmekte de kullanışlı bir araçtı.²⁰ Daha önce de bahsettiğimiz gibi, Manakilerin Hürriyet fotoğrafları da çeşitli araçlarla -albüm, kartpostal, basın...- yaygınlaştırılmıştı. Bu da gerek Manakilerin Hürriyet fotoğraflarına, gerek genel olarak Hürriyet'in görsel retoriğine, fotoğraf karşısında kendi tecrübemizin ötesine geçerek "sinik bir şüphencilikle" de yaklaşabileceğine, fotoğrafın kaydetmek kadar kurgulamak ve aktarmak için kullanılmış olabileceğine işaret ediyor.

Bu bağlamda şüphe, öncelikle şu ana kadar işin dışında tutulan unsurun, yani fotoğrafçının devreye sokulması ve "sorgulanması" anlamına geliyor. Bir kurgu varsa bu, rötüşa hiç gerek kalmadan, fotoğrafçının benimsediği duruşla, objektifini hangi yöne, hangi açıyla çevirdiğiyle de başlayabilir. Fotoğrafçı, bir duygu üretmeyi umarak kullandığı dili, fotoğrafın bütün teknik aşamalarındaki seçimleriyle kurar. Bu dilin harflerini çok kabaca ışık, açılar, kelimeleri ve cümleleri ise çerçeve ve kompozisyon olarak tarif edebiliriz. Fakat seyirciyle fotoğrafçının ortak olarak "öğrendiği", yani sözlü ifadenin kâğıda dökülmesi gibi yaygın eğitimin konusu olan, iki tarafın paylaştığı bir dil değildir bu, en azından şimdilik. Fotoğrafçı kısa boylu bir "kahramanı" görkemli göstermek için ölçek oluşturabilecek

hiçbir unsura -mesela daha uzun boylu birine- kompozisyonda yer vermediğinde genellikle ne seyircinin bu küçük "müdahaleyi" anlamasını ister, ne de seyirci zaten bunu bir sorun olarak akıl boyutuna taşır. Ya da fotoğrafçı bir gösteriye çok fazla insanın katıldığı izlenimini vermek için iddia edilenden az sayıda insanı tepe açıdan, bütün kadrajı dolduracak şekilde kaydettiğinde seyirci çoğunlukla "kalabalığı" algılamakla yetinir.

Buna paralel olarak Manakilerin Hürriyet fotoğraflarında da, Meşrutiyet'in 10 Temmuz 1324'te (23 Temmuz 1908), isyan sonucu ilânını epik bir destana dönüştüren bir gö-



Resneli Niyazi Bey'in fotoğrafının önünde çocuklar.

rüntü mühendisliğinin izleri bulunabilir. Örneğin, kendi hazırladıkları *Manastır'da İlân-ı Hürriyet* albümünde, Hürriyet kahramanları (Enver Bey, Niyazi Bey, Eyüp Sabri Bey, Selâhattin Bey, Fatih-i Hürriyet Atif Bey...) gerek stüdyoda, gerek daha nadir olarak açık havada o epik destanın esasını teşkil eden "dağa çıkma" aşamasını canlandıran kompozisyonların içinde (*papier mâché* kayalarla, ormanı hatırlatan yapraklarla dekore edilmiş stüdyo, kahramanların tüfek, dürbün gibi dağ teçhizatını sergilemeleri gibi) resmedilmişlerdir.

Bitola arşivinden bir "Hürriyet" fotoğrafı. Dağdaki mücadele stüdyoda.



Arnavut komitacı Cercis Topoli Manakilerin stüdyosunda, dağdaki teçhizatı ve yakasında "Hürriyet" kokartıyla.



Ya da kalabalık sahnelerde, kadrajın büyük bölümünü dolduracak şekilde tepe açılar tercih edilmiştir. Bitola arşivlerinde, çetelerin dağınık, insan sayısının az görüldüğü bazı fotoğraflar, ya da "birayla Hürriyet'i kutlayanları" gösteren resimler albüme konulmamıştır.

Fakat sonuç olarak, yukarıda da belirttiğimiz gibi bu görsel dil Manakilere aittir ve teknik bilgiyle fotojeninin, estetik kaygılarla ahlâki-siyasi-ticari kaygıların ne derece iç içe geçtiğini, Manakilerin seçimlerinde bu bileşenlerin her birinin ne kadar pay sahibi olduğunu anlamak çok zordur. Başka bir deyişle, bu konuda yapacağımız her yorum, hakkında -elimize ulaşmış olan- hiçbir bilgi bırakmadıkları bu dili anakronik olarak yeniden kurmak ve kendi kurgumuz üzerinden fikir yürütmek anlamına da gelebilir. Dolayısıyla bu noktada daha basit bir

çözüme başvurarak önce albümü nasıl oluşturduklarına, resimlere ne gibi başlıklar koyduklarına ve bu yazılarla seyirciyi -bugün hâlâ- nasıl yönlendirdiklerine bakabiliriz.

10 TEMMUZ 1324'TE İLÂN-I HÜRRIYET

Manakilerin *Manastır'da İlân-ı Hürriyet* albümündeki fotoğraflara koydukları başlıklar, Manastır'da 10 Temmuz 1324'te Meşrutiyet'in ilânıyla başlayan ve 1910'daki Arnavut isyanlarına kadar uzanan bir sürecin resimlerinden bir seçki yaptıklarını ortaya koyar. Resimlerin bazıları tarihlenmiş, bazılarında sadece resmedilen kişilerin isimleri ya da kâğıda akseden olaylar not edilmiştir. Bu süreye dâhil olan 31 Mart Vakası'nda Hareket Ordusu'nun yola çıkışı, Sultan Mehmed Reşad'ın cülsu ve miladi tarihle 1910'daki Arnavut isyanlarına da albümde yer verilmiştir. Kendi içinde bir bütünlüğü olan bu albümde Hürriyet, 10 Temmuz'la başlayıp yeni rejimin dönüm noktası niteliğinde olaylarını da içeren geniş bir kavram olarak kullanılmıştır. Ne var ki resimlerin anlattığı hikâyeye kendi içinde tutarlı görünse de, 10 Temmuz'u anlatan yazılı kaynaklarla resimler karşılaştırıldığında ilk başta önemsiz görülebilecek bir ayrıntı dikkat çeker: Albümde resimlerin on beşine "10 Temmuz 1324" tarihi atılmış olmasına rağmen, bu resimlerin büyük çoğunluğu Manakilerin iddia ettiği gün çekilmemiştir, diğerlerinde de 10 Temmuz'un ayırt edici anı,

dolayısıyla o gün çekildiklerine dair bir kanıt mevcut değildir.

Bu noktada bir parantez daha açıp 10 Temmuz 1324, miladi tarihle 23 Temmuz 1908 günü hakkında bilinenleri kısaca hatırlamakta yarar var. Haziran 1908'de Enver, Niyazi, Eyüp Sabri ve Selahaddin beyler dağa çıkmışlardı. İstanbul tarafından bölgeyi kontrol altına almak için gönderilen Müşir Şemsi Paşa 7 Temmuz 1908'de, Manastır'da İttihad ve Terakki mensubu Atıf Bey tarafından vuruldu. O esnada saray Kanun-i Esasi'nin tekrar yürürlüğe girmesi için telgraf yağmuruna tutulurken (21 - 23 Temmuz arasında en az 67 telgraf), bir yandan da İttihad ve Terakki gayrimüslim komitacılara Sultan Hamid rejimine karşı işbirliği çağırısı yapıyordu. 22 Temmuz'da Müşir Osman Paşa, isyancılardan Niyazi ve Eyüp Sabri beylerin kuvvetleri tarafından kaçırıldı. Nihayet 23 Temmuz 1908'de Manastır'da İttihad ve Terakki önderliğinde Hürriyet ilân edildi, saray aynı gün Kanun-i Esasi'yi yürürlüğe koyduğunu telgrafla Manastır'daki resmi zevata bildirdi ve haber 11 Temmuz günü İstanbul gazetelerinde yayınlandı.²¹

Bundan böyle sadece 10 Temmuz olarak anacağımız miladi 23 Temmuz 1908 günü olanları Manastır, yani İttihad ve Terakki cephesinden anlattığı şüphesiz olan bazı önemli kaynaklar mevcuttur: "Sahib-i imtiyaz ve heyet-i idaresi Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti Manastır vilayet heyet-i merkeziyesi" olan *Neyyir-i Hakikat* gazetesi, "İttihâd ve Terakki Cemiyeti'nin Manastır Merkezi Azası" ve daha sonra Meclis-i Mebûsan Bolu mebusu Mehmed Habib Bey'in yayınlanmamış anıları,²² hem resmi *Manastır* hem de *Neyyir-i Hakikat* yazarlarından olan, "Manastır Meclis-i İdare-i Vilâyet Başkâtibi" Debreli Abdülmecid Fehmi Bey'in yazılarını topladığı *Manastır'ın Unutulmaz Günleri* risalesi.²³ Küçük farklarla da olsa 23 Temmuz gününün en can alıcı noktalarında anlatılar hemfikirdir: Sabahın erken saatlerinde İttihad ve Terakki, Meşrutiyet'in ilân olunacağını duyurmaya başlar. Ahali şehir

dışına, Hanlarönü'ne, çeteleri karşılamaya gider. Dağdan inmiş olan Eyüp Sabri Bey oradadır (Niyazi Bey, Selahaddin Bey henüz yoktur, onlar birkaç gün sonra gelecektir²⁴). Derken Manastır'da, kışlaların önündeki meydan ellerinde bayraklar taşıyan muazzam bir kalabalıkla dolmaya başlar. Manastır valisi Hıfzı Paşa, ordu mensupları, ulema, gayrimüslim din adamları ve yabancı konsoloslar askeri rüşdiyeye gelirler, burada kendilerine şerbetler ve sigaralar ikram edilir. Öğlen saatlerinde bütün cemaatlerin katıldığı kalabalık bir alay (Abdülmecid Fehmi'ye göre kırk ila elli bin kişi²⁵) meydanı doldurur. Askeri bando marşlar çalarken Harbiye mektebi ders nâzırı, Erkân-ı Harp binbaşısı Vehib Bey'in bir top arabasının üzerine çıkarak Meşrutiyet'i ilân edişine, dualar ve yirmi bir pare top atışı eşlik eder.²⁶ Bu top arabası, daha sonra Manakilerin filmlerinde göreceğimiz gibi, ileriki yıllarda Manastır'daki Meşrutiyet bayramlarının vazgeçilmez bir parçası olacak, kutsal bir emanet ya da kalıntı gibi alaylarda yerini alacaktır. Dolayısıyla günün en can alıcı anında top arabası ve Vehib Bey vardır, ne var ki Manakilerin albümlerinde böyle bir fotoğraf bulunmuyor. İsyancılarla birlikte hareket ettiği iddia edilen Vali Hıfzı Paşa'yı böyle bir kalabalıkla birlikte gösteren bir fotoğraf da -şimdilik- mevcut değil. Bitola arşivlerinde, Hürriyet fotoğraflarını ihtiva eden kartpostallarda yahut basında da -araştırma ilerledikçe durumun değişebileceği şerhini de koymak kaydıyla- böyle ayırt edici fotoğraflara rastlanmıyor.

İleride böyle fotoğraflar elimize geçse bile, görünüşe göre Manakiler albümlerini hazırlarken bunlardan yoksundular. Fakat 10 Temmuz 1324'e anlaşılan ayrı bir önem vermiş, kaynakların gayrimüslim komitacıların dağdan inip Manastır'a girmesinin 12 Temmuz'dan itibaren başladığını ve on gün kadar sürdüğünü, Resneli Niyazi Bey'in de şehre 12 Temmuz'da girdiğini belirtmesine rağmen,²⁷ muhtemelen iki yıl sonra albümlerini hazırlarken bu tarihleri es geçmiş, epik hikâyenin bütün aşamalarını;



mesela Bulgar ve Rum çetelerinin Manastır'a muvasalatını ya da Resneli Niyazi Bey'le Selahaddin Bey'in birlikte görüldüğü bir fotoğrafı,²⁸ 10 Temmuz'a toplamışlardır. Öte yandan 10 Temmuz tarihi Manakilerin albümleriyle sınırlı değildir. Yine onların çekip tarihsiz olarak albümlerine koydukları meşhur "Resneli Niyazi Bey ve geveği" fotoğrafı, Resneli Niyazi Bey'in hatıratında 20 Haziran 1324 olarak tarihlenmiş,²⁹ fakat aynı resmin görüldüğü bazı kartpostallarda 10 Temmuz 324 (23 Temmuz 1908) kullanılmıştır.³⁰ Bugünden bakınca bunun bir öneminin olabileceğini, belli bir politikaya, kitlesel algıyı yönlendirme isteğine işaret edebileceğini düşündürecek ayrıntılar, yine Hürriyet konulu başka fotoğraflardan geliyor: Sultan Abdülhamid'in suretinin ya da Yıldız Sarayı gibi saltanatı hatırlatan imgelerin olduğu kartpostallarda -en azından yayınlanmış örneklerde-, Enver ve Niyazi beyler olsalar da olmasalar da tarih 11 Temmuz 324'tür bazı kartlarda 24 Temmuz 1908.³¹ Meselenin esas Manakilerin olmadık olayları 10 Temmuz'a tarihlemelerinden çok, 11 Temmuz'u hiç kullanmamış olmalarıdır. Buna paralel olarak Niyazi Bey'in hatıratında "10 Temmuz sene 324" olarak tarihlenmiş resimlerin hiçbiri o günün hiçbir ayırt edici anını ihtiva etmez. Buna karşılık Manakilerin albümünde tarihsiz kalmış bazı resimlere, sözelimi "Resne ve Manastır esas çeteleri"ni ma'efrad gösteren resme³² 12 Temmuz tarihi konulmuş, isyan resimlerle kronolojik olarak

anlatılmıştır. Fakat bu hatıratında da hiçbir fotoğrafta 11 Temmuz ibaresine rastlanmaz.

10 ya da 11 Temmuz tarihini taşıyan fotoğraflar arasında içerik olarak ilk bakışta ciddi farklar yoktur: Meşrutiyet hepsinde büyük bir coşkuyla kutlanmakta, kalabalıklar meydanları doldurmaktadır. Esasen, kitlesel katılımı değerlendirirken 11 Temmuz'dan itibaren kutlamaların resmiyet kazandığı göz ardı edilmemelidir. 11 Temmuz'dan itibaren kutlamalar resmiyet kazanmış ve yaygınlaşmıştır. Buna paralel olarak Manastır'da olup bitenlerin, hatta bu sürecin Manastır'da başladığının başka yerlerde hemen duyulmadığı da anlaşılıyor. Fakat Manastır'da olup bitenlerin başka yerlerde duyulması zaman alacaktı. O sırada Edirne'de olan İsmet İnönü ilk haberlerin ihtiyatla karşılandığını belirtir. Sonunda "günlerden beri dağınık bir halde Selânik'ten sızan havadislerden anlaşıldı ki, büyük bir askeri ihtilalin neticesi olarak Meşrutiyet İnkılâbı tahakkuk etmişti. Selânik ve Manastır'da, İnkılâp (10 Temmuz), 23 Temmuz 1908'de ilân edilmiş, İstanbul'da 24 Temmuz tarihli irade ile resmiyete konmuştur.³³" İstanbullu muhalifler 11 Temmuz günü, kutlama yapmak bir yana, gazetelerde Meşrutiyet'in ilân edildiğini okuduklarında inanmayarak donup kalmış, Hüseyin Cahit Yalçın Sultan'ın cuma selamlığında Meşrutiyet'in ilânını Padişahım Çok Yaşa! nidaları arasında karşılamıştı.³⁴ Resmi emirle 11 Temmuz'dan itibaren

10 Temmuz 1324 (23 Temmuz 1908) Manastır'da İlan-ı Hürriyet hatıralarından Erkân-ı Harp Kaymakamı Selahattin Bey'in çetesi. Resneli Niyazi Bey'in yanlışlıkla kadraja girmiş (arkada, soldan beşinci). Kendi hatıratında 10 Temmuz'da henüz Manastır'da olmadığını belirtiyor.

Manakis Biraderler, Manastır'da İlan-ı Hürriyet 1908-1909, YKY.

kutlamaların başlaması, örneğin çetelerin Manastır'a inerek hükümete dehaletinin genel algıda İttihad ve Terakki yerine Sultan Abdülhamid'in hanesine yazılması ihtimalini ortaya çıkarabilirdi. Çetelerin Manastır'a 12 ya da 14 Temmuz'da girmiş olması, Manakilerin albümlerini düzenlerken herhalde çok düşünmeden göz ardı ettikleri bir ayrıntı olmalıdır, çünkü sonuçta Manastır cephesinde bu 10 Temmuz'da başarıyla sonuçlanmış olan isyanın, İttihad ve Terakki'nin kurduğu ittifakların bir sonucuydu ve 10 Temmuz'un hanesine yazılması tabiiydi. Nitekim *Neyyir-i Hakikat* gazetesi Manastır'da, 11 Temmuz'dan itibaren başlayan resmi şenliklere gayet mesafeli davranmış, bunlardan bahsederken asıl zaferi kimin kazandığını, Sultan'ın sadece bunu tasdik ettiğini kesin bir dille ifade etmiştir. 17 Temmuz sene 324 tarihli nüshasında resmi kutlamalar "İcra-i nümayiş-i sürur" başlığı altında birkaç satırda özetlenmiştir: "Milletin zor ve mihnet-i bazı ile ilan eylediği hürriyet-i mutlakayı ister istemez tasdik yolunda makam-ı sadaretin tebliğ eylediği iradeden sonra dahi umum ahali ittihad-ı milletin ciddiyet ve dehşetini irae zımnında fevc fevc hükümet konağı pişgâhında tecmi' ederek icra-i nümayiş-i sürur ve ifhar eylemiştir."³⁵ Bu bağlamda 10 ve 11 Temmuz, biri isyancılara, biri saraya ait, iki ayrı tarih anlatısının başlangıç noktası, iki ayrı *lieu de mémoire*, gerçekleşmiş olan hareketin ilerlemekte olan, yazılmakta olan tarihinde söz sahibi olma isteğinin tezahürleri olarak düşünülebilir.

Hürriyet fotoğrafları içinde 10 Temmuz'un meşhur top arabasına rastlanmamış olmasına bakarak, böyle bir olayın hiç yaşanmadığını, bütün 10 Temmuz anlatısının bir propaganda, hatta bir yalan üzerine kurulu olduğunu söylemenin pek sağlıklı bir düşünce olmayacağı açıktır. Bu fotoğraf çok basit sebeplerle, belki aslında isyancılar söyledikleri kadar hazırlıklı olmadıkları için çekilememiş ya da çekilmiş ve kaybolmuş, hatta bir koleksiyoncunun elinde yayınlanmayı bekliyor olabilir. Fakat günün birinde böyle bir fotoğraf ya da fotoğraflar

çıkarsa bile o gün hakkında bildiklerimize ne kadar katkıda bulunabileceği de yine bir soru işaretidir, çünkü bu noktaya kadar sıraladığımız bütün müdahale imkânlarından dolayı aynı kuşku onlara yaklaşımımızı da etkileyecektir. Sonuç olarak fotoğraf, icat edildiği günden beri çelişkili olarak hem gerçeği olduğu gibi yansıtabildiğine, hem de o gerçek hakkında yalan söyleyebileceğine inandığımız, ne zaman neyi gösterdiğini kolay ayırt edemediğimiz bir araçtır. Öte yandan İttihad ve Terakki aksini ispat etmek için çaba harcadığına göre, 10 Temmuz'dan sonra yapılan şenliklere halkın sırf Sultan'a duyduğu minnetle katıldığı ve İttihatçı kanadın bunu örtbas etmeye çalıştığı söylenemeyeceği gibi, tam aksi de iddia edilemez. Fotoğraflar imparatorluğun farklı noktalarında, bu iki uç yaklaşımın arasında farklı kademelerde işlev görmüş, kitlelerin iknasına katkı sağlamış ya da sağlayamamış olabilirler. Kitlesele olarak dağıtılan görsel iletişim araçlarında farklı tercihlerin olması o sırada ne yaşandığını gösteremez, olsa olsa sistemdeki büyük değişimden sonra aktörler arasında sembolik düzeyde de bir rekabetin başladığına ve görsel malzemenin bu rekabette belli bir rol oynamış olabileceğine dikkat çekebilir. Sonuçta "kısa bir müddet sonra 23 Temmuz [10 Temmuz] tarihi, inkılâp tarihi olarak bütün memlekette tespit edilmiş," Haziran 1909'da Meclis 10 Temmuz'u bayram ilân etmiştir.³⁶ Göz ardı edilemeyecek olan, propaganda pratiğinde taraf konumundaki görüntülerin, gerçeğin katıksız bir uzantısı olarak kabul edilemeyeceğidir.

Meselenin asıl ilginç yönü, Manakilerin ve başka fotoğrafçıların çektiği, kartpostal yayıncılarının bastığı, posta teşkilâtlarının dağıttığı görüntülerin "Hürriyet kahramanlarının" yaratılmasında oynadığı roldür. Bu, somut olarak izlenebilen bir süreçtir. İster bilinçli bir siyasi çabayla, ister ticari kaygılarla ya da doğal algılarından ötürü yapmış olsunlar, Manakilerin özellikle Niyazi Bey'in bir halk kahramanına dönüşmesindeki payları yadsınamaz. Enver ve Niyazi beyler İstanbul'da, küçük okul çocuklarının

müsameresinde taklit ettiği figürler haline geldilerse,³⁷ yüzlerinin bu derece tanınmasının fotoğraflarıyla da bir ilişkisi olmalıdır. İmgeleri o kadar öne çıkmıştı ki, İttihad ve Terakki'nin bir numaralı azası İbrahim Temo bazı başka kahramanların onların gölgesinde kalmasından rahatsız olmuş, Şemsi Paşa'yı öldürmüş olan Mülâzım Atif Bey'in hak ettiği kadar tanınması için Viyanalı bir yayıncıya onun fotoğrafından on bin kartpostalı kendi cebinden bastırması.³⁸ Niyazi Bey ve Manakiler arasındaki ilişki yıllar boyunca, hatta Niyazi Bey, Enver Bey'in aksine İstanbul'da ilerlemeyip yerel bir kahraman olarak kaldığında bile devam etti. Öyle ki Balkan Savaşları'na kadar çektikleri hemen her önemli filmi vazgeçilmez figürlerinden biriydi. Bu ilişkiye ve Niyazi Bey'in görüntülerde ortaya koyduğu kişiliğine biraderlerin Meşrutiyet etiketli filmlerini incelerken tekrar döneceğiz.

Manakilerin isyanın kadrolarıyla ve sembollerıyla ilişkileri, onlara ister istemez İttihad ve Terakki'nin tarih anlatısının inşasında bir rol veriyor. Bu rolü ne kadar bilinçli oynadıklarını, aslında sadece Manastır'daki genel atmosferin içinde onlara "doğal gelen" bir anlatıyı mı tekrar ettiklerini anlamak da kolay değil. Yine de Bitola arşivlerindeki bazı yazılı belgeler ve biyografilerindeki bazı ayrıntılar, sürece doğrudan müdahil olmuş olabileceklerini düşündürüyor. Öncelikle İttihad ve Terakki'yle, özellikle Niyazi Bey'le çok yakın ilişkilerinin olduğu koleksiyonlarından kolayca anlaşılıyor. Nitekim gerek Bitola arşivinde, gerek albümde en geç 1907'den itibaren "Jöntürkler", "Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti Vilayet Heyet-i Merkeziyesi" etiketli stüdyo fotoğrafları mevcuttur. Cemaatlerinin İttihad ve Terakki'yle ittifak içinde olduğu da bu noktada anılmaya değer.³⁹ Cemaat önderlerinin tavrı bireyleri bağlamasa da, Yanaki'nin Ulah-Romen okullarında öğretmenlik yaptığı ve bu okulların müfettişlerinden olan, Yanaki'nin birlikte çalıştığı Ulah Nicolas Batzaria'nın İttihad ve Terakki'nin "ilk Hıristiyan azası" olarak kaydedildiği göz ardı edilemez.⁴⁰ Manastırlı Ulah Doktor Philip Miche

ise İttihad ve Terakki'nin Manastır şubesinin kurucuları arasındaydı.⁴¹ Her ikisi de Meşrutiyet'ten sonra meclislerde görev alacak, "Ulah Cemaatinin Osmanlı Meclisindeki İlk Temsilcileri: Nikola Batzaria ve Philip Miche" yazılı fotoğraflarını çekmek de yine Manakilere düşecekti. Bunun dışında Bitola'daki arşivlerdeki belgelerden anlaşıldığına göre Yanaki'nin 1908'den sonra İttihad mekteplerinde gözetmen olarak görev yaptığı,⁴² Osmanlı sarayından fotoğraf siparişleri aldıkları,⁴³ nihayet 1911'de Sultan Mehmed Reşad'ın Selânik ve Manastır ziyaretlerini filme çektikleri ve fotoğrafladıkları da yok sayılamaz. Dolayısıyla Manakileri "fotoğrafçılığın çok fazla yaygın olmadığı bir zamanda, çok hoş bir tesadüf eseri doğru zamanda doğru yerde olan"⁴⁴ fotoğrafçılar değil, her türden görsel malzemenin çok yaygınlaştığı bir dönemde belli bir siyasi görüşe destek veren ve Manastır retoriğinin yayılmasında payı olan aktörler olarak görmek için sebeplere sahibiz. Bu ayrıca İttihad ve Terakki'nin hangi araçlarla güç kazandığına, pratikte



11 Temmuz'da ilan ettiği meşrutiyetin padişahı olarak Sultan II. Abdülhamid'in portresi, devletin simgesel otoritesi ve Meşrutiyet'i coşkuyla kutlayanlar.

kendini -belki kendini olduğundan büyük gösterecek modern araçları ustaca kullanmasıyla- alternatif bir güç olarak nasıl inşa ettiğine dair bir fikir de veriyor.

Resimler hakkındaki tartışma esasen karşı tarafı, yani Sultan Abdülhamid'in görüntü siyaseti de kapsayabilir, daha sağlıklı bir sonuç için kapsamlıdır da. Fakat konu bütünlüğünü bozmamak için bir sonraki yazının konusu Manakilerin

"Hürriyet"te çektiklerini söyledikleri filmler olacak, çünkü resimlerle başlayan "kahramanların yaratılması" süreciyle ilgili filmlerde de pek çok ipucu mevcut. Filmlerin hiçbirinin 10 Temmuz'da çekilmemiş olduğunu söylemeye gerek yok. Fakat haklarında pek az yazılı kaynak bulunan Manastır'daki Hürriyet bayramları ve Hürriyet'in sembollerine ilgili, şehrin fiziki yapısını da etkileyen devrim anlatısından çok canlı manzaralar sunuyorlar.

DİPNOTLAR

- Sacit Kutlu, *Didar-ı Hürriyet. Kartpostallarda İkinci Meşrutiyet (1908-1913)* (Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), s. 110, s. 117, s. 145. Karş., Roni Margulies (ed.), *Manastır'da İlân-ı Hürriyet* (Yapı Kredi Kültür Sanat, 1997), "Hürriyet fedailerini", Bitola: 2.580.7.24/27; Bitola, 2.588.7.46/53.
- Osman Köker (ed.), *Yadigar-ı Hürriyet, Orlando Caluğası Resneli Ahmed Niyazi, Hatırat-ı Niyazi yahud Tarihçe-i İnkılâb-ı Kebir-i Osmaniden Bir Sahife* (İstanbul: Sabah Matbaası, 1326).
- Mustafa Özen, "Visual representation and propaganda: Early films and postcards in the Ottoman Empire, 1895-1914," *Early Popular Visual Culture*, 6:2 (Londra, 2009), s. 145-157.
- Roni Margulies (ed.), s. 5.
- Aykut Kansu, "???"
- Louis Daguerre, *Historique et Description des Procédés du Daguerreotype et du Diorama* (Paris, 1839), s. 1-4; 9-21.
- Roland Barthes, "Rhétorique de l'image," *Communications* 4, *Recherches Sémiologiques* (1964), s. 40-51.
- La Chambre Claire ve Barthes'in fotoğrafa bakışı hakkındaki tartışmalara örnek olarak bkz.: Geoffrey Batchen (ed.), *Photography Degree Zero, Reflections on Roland Barthes Camera Lucida* (MIT Press: USA, 2009) içindeki makaleler.
- C. Klary, *L'Art de Retoucher les Négatifs Photographiques* (Paris, 1891), s. VI.
- C. Klary, s. XII.
- C. Klary, s. XIV - XV.
- David King, *The Commissary Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, (New York, 1997).

- Jon D. Carlson, "Postcards and Propaganda: Cartographic Postcards as Soft News Images of the Russo-Japanese War," *Political Communication*, 26, no.2 (London: Routledge, 2009), s. 212-237.
- Union Postale Universelle, *Constitution, Règlement general*, (Berne, 2010), s. VII - XXXIII.
- John Fraser, "Propaganda on the Picture Postcard", *Oxford Art Journal* 3 (Oxford: Oxford University Press, 1980), s. 39-48.
- Mert Sandalci, *Max Fruchterman Kartpostalları* (İstanbul: Koçbank, 2000), s. X.
- Sandalci, a.y.
- Jon D. Carlson, a.y.
- İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "1908 Yılında İkinci Meşrutiyetin Ne Suretle İlan Edildiğine Dair Vesikalar," *Hürriyet Kahramanı Resneli Niyazi Hatıratı 1908 Yılında İkinci Meşrutiyetin Ne Suretle İlan Edildiğine Dair Vesikalar* (Örgün Yayınları, 2003), s. 7-111.
- Mehmed Habib Bey'in yayınlanmamış anılarını yüksek lisans tezimi yazarken bana veren hocam Yar. Doç. Dr. Yavuz Selim Karakışla'ya çok teşekkür ederim.
- Ayşe Şen ve Ali Birinci (ed.), *Abdülmecid Fehmi, Manastır'ın Unutulmaz Günleri*, (Akademi Kitabevi, 1993).
- Resneli Niyazi, s. 229-230. "Merasim-i İstikbaliye", *Neyyir-i Hakikat*, 14 Temmuz senesi 324.
- Şen ve Birinci, s. 10.
- Şen ve Birinci, s. 8 - 11.
- "Merasim-i istikbaliye," *Neyyir-i Hakikat*.
- Margulies, "10 Temmuz 1324 Manastır'da İlân-ı Hürriyet hatıralarından Erkân-ı Harp Kaymakamı Selahattin Bey'in çetesi"; "10 Temmuz'da Manastır Bulgar çetelerinin hükümete dehaleti"; "10 Temmuz'da Manastır Rum çetelerinin hükümete dehaleti" vb.
- Resneli Niyazi, s. 118.

- Resim Bitola arşivlerinde, 2.580.7.16.24.22 numarayla kayıtlıdır. Resimden üretilen kartpostalların yayınlandığı yerler: Kutlu, s. 117, Köker, s. 43.
- Bu türden pek çok örnek yayınlanmıştır. Örnek olarak bkz. Bahattin Öztuncay (ed.), *İkinci Meşrutiyetin İlânı'nın 100. Yılı* (Sadberk Hanım Müzesi, 2008), s. 152, 161. Ya da Kutlu, s. 135.
- Resneli Niyazi, s. 194.
- İsmet İnönü, *Hatıralar, 1. Kitap* (Bilgi Yayınevi, 1985), s. 43.
- Hüseyin Cahit Yalçın, *Siyasal Anılar* (İş Bankası Kültür Yayınları, 1976), s. 10-12.
- "İcra-i nümayiş-i sürur", *Neyyir-i Hakikat*, 17 Temmuz senesi 324.
- Bayram tarihi hakkındaki tartışmalar için bkz: *Meclis-i Mebusan Zabıt Ceridesi*, 13 Kanun-ı Sâni
- İçt. 18, cilt 1, s. 319-323.
- Franızca yayınlanan *Byzantia* gazetesinin Atatürk Kitaplığı'ndaki tarihsiz bir nüshasında böyle bir mûsamerre ayrıntılı olarak anlatılır. *İbrahim Temo, İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin Kurucusu ve 1/1 No'lu Üyesi İbrahim Temo'nun İttihad ve Terakki Anıları*, Sadeleştirilen: Bülent Demirbaş (Arba Yayınları: İstanbul, 1987), s. 216.
- Meclis-i Mebusan Zabıt Ceridesi*, cilt I (4 Aralık 1908 - 9 Şubat 1909), s. 449, aktaran Mehmet Hacısalihoğlu, *Jöntürkler ve Makedonya Sorunu*, çev. İhsan Catay (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008), s. 155 - 156.
- Kemal Karpal, "The Memoirs of N. Batzaria: The Young Turks and Nationalism", *International Journal of Middle East Studies*, cilt. 6, no. 3, (Cambridge, 1975), s. 276-299.
- H.E. Cengiz (ed.), *Enver Paşa'nın Anıları (1881-1908)* (İş Bankası Yayınları, 1991), s. 79.
- Bitola, 2.580.6.25 / 25.
- Bitola, 2.580.6.27 / 27.
- Kansu, s. 17.