

# Osmanlı Topraklarını Filme Almak (1896-1914)

Oya Kasap Ortaklan\*

## Özet

Sinematografin icadı ve sinema teknolojisinin geliştirilmesi ile birlikte film turizmi de başlar. Seyahatin ve sinemanın harmanı olan dönemin bu yeni sektörü farklı gelenekleri içinde barındırmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı'dan Doğu'ya artan siyasal, ekonomik ve imgesel ilgi, ulaşımın da kolaylaştırıcı desteği ile yerinde görülmesi gereken bir *arzu nesnesi*, egemen olunmak istenen bir *öteki* yaratır. Seyahat, yazın ve fotoğrafın yarattığı bir Batılı gözle Doğu'nun izini süren sinema, göstergelerinde ve söylemlerinde kendisinden önce gelen gelenekleri, görüntüleri hareketlendirerek takip ederken, Batı'da hâkim Oryantalizmi ve Doğu Egzotizmini yeniden üretmektedir. Diğer yandan sanayi devriminin içine doğmuş bir medya aracı olarak sinema, çağdaş olmanın göstergesi, modernliğin kurucu ve tanımlayıcı ajanlarından biridir. Yeni sömürgeciliğin yükselişe geçtiği göstergeler çağının başında sinema, imparatorlukların meşruiyet söylemini geliştirip yaymalarında da önemli bir işlev üstlenmiştir. Erken dönem filmler sözü edilen bu denklemleri tekrar ederken seyirciye tüm bu dönüşümlere tanıklık etme olanağı sunmaktadır. Osmanlı topraklarını gösteren ilk filmler 1896-1897 yıllarında Lumière operatörleri tarafından çekilir ve dolaşıma girer. Görüntülerin büyük bir bölümü yazın, resim, kartpostal, fotoğraf, basın ve reklam yoluyla sunulmuş imgelerin yeniden çoğaltılmasıdır. Pazar yerleri, meydanlar, kalabalıklar, düğün ya da cenaze merasimleri, resmi ya da dini törenler, yerel kıyafetler içindeki insan kalabalıkları, kadınlar ve çocuklar, hükümdarların ziyaretleri filme alınan, etnografik kavramsallaştırmaları aktaran, gösteren ve bilgisini üreten en yaygın konulardır. Filmler Batı'nın Doğu'yu nasıl gördüğüne dair önemli veriler sunarken, sinemanın başından itibaren nasıl araçsallaştırıldığına, yeni bir görme biçimi olarak kendi pazar alanını nasıl genişlettiğine dair bilgi vermektedir. Bu makalede Osmanlı toprakları üzerine çekilen erken dönem filmler söylem analizi, film analizi ve arşiv belgelerinin ışığında incelenmektedir ve mevcut görüntüler, içine doğduğu dönem dahilinde değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı İmparatorluğu, Erken Sinema, Seyahat, Oryantalizm, Belge Film.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Galatasaray Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE, okasap@gsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4475-0431, DOI: 10.37879/9789751756442.2023.42

## Filming The Ottoman Land (1896-1914)

**Abstract**

With the invention of the cinematograph and the development of cinema technology, film tourism also begins. This new sector of the period, which is a blend of travel and cinema, contains different traditions. Since the second half of the 19th century, the increasing political, economic and imaginary interest from the West to the East creates an *object of desire* that should be seen in its place, an *other* to be conquered, with the facilitating support of transportation. Tracing the East with a western eye created by travel, literature and photography, cinema reproduces the dominant Orientalism and Eastern Exoticism in the West, while following the traditions that preceded it in its displays and discourses, by moving images. On the other hand, as a media born into the industrial revolution, cinema is an indicator of being contemporary and one of the establishing and defining agents of modernity. At the beginning of the age of images in which neo-colonialism was on the rise, cinema also plays an important role in developing and spreading the legitimacy discourse of empires. While early films repeat these equations, they offer the audience the opportunity to witness all these transformations. The first films showing the Ottoman lands were shot and circulated by Lumière operators in 1896-1897. The majority of images are reproductions of images presented in literature, drawing, postcards, photographs, the press and advertising. Market places, squares, wedding or funeral ceremonies, official or religious ceremonies, crowds of people in local dress, women and children, visits of monarchs are the most common subjects filmed, transmitting, showing and generating knowledge of ethnographic conceptualizations. While the films provide important data on how the West sees the East, they also provide valuable information on how cinema was instrumentalized from the very beginning and how it expanded its market space as a new way of seeing. In this article, the early films on the Ottoman land will be examined in the light of discourse analysis, film analysis and archival documents, and the current images will be evaluated within the period in which they were born.

**Keywords:** Ottoman Empire, Early Cinema, Travelling, Orientalism, Documentary Film.

**Giriş**

Modern turizmin gelişmesiyle birlikte seyahat ile filmin eşgüdümlü hareketi simgelemeye başladığı bir kamera pratiğine geçilir. Böylelikle sinema başından

itibaren amatörden profesyonele kadar geniş bir yelpazeyi içine alan seyahat filmlerine katkıda bulunur.<sup>1</sup> Sinema tarihinin ilk yıllarında kurgusal olmayan kurmaca dışı filmlerin sayısı, kurgulanmış bir hikâyesi olan filmlerin yapımını hayli aşmış olmasına rağmen 19. yy.'ın sonu ve 20. yy.'ın başında çekilen bu filmler genellikle sinema tarihinin ihmal edilmiş bir alanıdır.<sup>2</sup> Aynı şekilde Osmanlı topraklarını kayda alan ilk sinemasal görüntüler de kapsamlı bir değerlendirmeye ihtiyaç duymaktadır.

Bu makalede üstünde durulan filmler 1896-1914 tarihlerini yani I. Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan süreyi kapsamaktadır. Balkan ve Trablusgarp Savaşlarının görüntülerinde görünür olmaya başlayan, ancak nitel ve nicel olarak I. Dünya Savaşı ile birlikte milat oluşturan, belge filmin gösterici ve betimleyici özelliğinden belgesel filmin yorumlayıcı niteliğine doğru evrilen biçimsel ve yapısal dönüşüm, bu yazıda bahsi geçen belge film niteliğininin 1914'ten önceki zamanı kapsadığını ifade etmektedir. Sinema tarihçisi Tom Gunning bu dönüşümü şu sözlerle ifade etmektedir:

“Belgesel, doğal bir malzemeye semiyotik açıdan şekil verir. O halde bakıştan belgesele geçişin, bakış işlevi gören filmlerden, görüntülerin bir tartışmaya gömülü olduğu ve bir söylemi desteklemek ya da pekiştirmek için kanıt işlevi gören filmlere doğru bir hareket olduğu söylenebilir. Bu değişikliğin en çok I. Dünya Savaşı propaganda filmlerinde görünür olması şaşırtıcı değildir.”<sup>3</sup>

Gunning erken dönem filmlerde bakışı öne çıkartıp film söylemini bakış üzerinden çözümlemeye odaklanırken Annette Deeken, seyahat filmleri başlığı altında da ele alınabilecek keşif filmlerini kameranın olaya yalnızca eşlik ettiği ve kameranın bakışı olmadan da gerçekleşecek bir şeye tanıklık ettiği filmler olarak nitelendirmektedir.<sup>4</sup> Deeken tanımlamasında kameranın olaya müdahale etmediği ve kadraja giren görüntünün süregiden gerçekliği yansıttığı olgusunun altını çizmek ister. Ancak erken dönem belge filmlerin tanımı bu şekilde kabul gördüğünde, görüntülerin söylemsel boyutu eksik kalmaktadır. Klaus Kreimeier

1 *Lichtbild-Bühne* dergisinde 1911 gibi görece erken bir tarihte film kamerasının her kâşifin ekipmanının önemli bir parçası olduğu yazmaktadır, “Allelei”, *Lichtbild-Bühne*, 18 Februar 1911.

2 Tom Gunning, “Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction* Filme und die Ästhetik der ‘Ansicht’”, çev. Frank Kessler, ed. Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger, *KINtop Schriften*, C 4, Stroemfeld/Roter Stern, Basel 1995, s. 112.

3 Gunning, agm., s.117.

4 Annette Deeken, *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*, Gardez Verlag, Remscheid 2004, s. 115.

ise dönemin neredeyse tüm belge filmleri için *gözlemlemiyor, bir şey gösteriyor* diye yazmaktadır ve bu özelliği filmlerin temeli olarak atfetmektedir. Yazara göre yorumu en aza indirgenmiş görüntüler dahi, öğretici, buyurgan ve egemen bir ton ve önermeler içermektedir.<sup>5</sup> Erken dönem filmler geniş söylemsel stratejilerden tamamen yoksun değildir. Görüntülerde yorumlanmamış gerçekler yoktur. Bu anlamda hiçbir görüntü ideolojik olarak masum değildir. Kamera, gösterilen ve bakan arasında gidip gelen bakışın sözdizimi karmaşık bir yapı oluşturmaktadır. Ara yazı, müzik, gösterildikleri yer ve ortam yani çevresel etmenler gibi filmlerin gösterim koşulları ve biçimi alımlamayı ve anlamlandırmayı yönlendirmektedir. Şehzadebaşı'nda Fevziye Tiyatrosu'nda sinematograf ile çekilen *gayet lâtif manzaralar* gösterilirken, incesaz takımı tarafından perde aralarında *rûh-nevâz havalar* söylenmiştir.<sup>6</sup> Gösterime kimi zaman eşlik eden didaktik ve propaganda niteliği güçlü söylevler de filmleri söylemsel kategorilere bölebilmektedir. Jan-Christopher Horak, keşif ve seyahat görüntüleri içeren belge ve belgesel filmlerde *Avrupalı'nın 'İkel' üçüncü dünyaya turistik ve emperyal bakışının* karakteristik bir özellik olduğunun altını çizmektedir.<sup>7</sup> Başka bir ifadeyle bu filmler *yabancıyı kendi yurdu için sembolik olarak ele geçirmek*<sup>8</sup> savını içinde barındıran toplumsal bilinçaltının yansımasıdır aynı zamanda.

Erken dönem sinemanın başarı öyküsü, ilk sinematograf operatörlerinin dünyanın her yerinden kayıtlarını yapım şirketlerine göndermelerini sağlayan sömürge emperyalizminin sağladığı altyapı olmadan düşünülemez. Film, seyahatin ikâmesi, sinematograf cihazı ise insan görüşünün bir uzantısı olarak görülmekteydi. Sinematograf, dünyayı kavrayabilen uzamı genişletilmiş bir görme organı, modern gözdür.<sup>9</sup> İlk seyahat filmleri Fransız Lumière Kardeşlerin 1896 yılından itibaren dünyanın dört bir yanına gönderdikleri sinematograf operatörlerinin çektikleri görüntülerden oluşmaktadır. Bu filmler belge ve daha

5 Klaus Kreimeier, "Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: Das bewaffnete Auge des Ethnografen", *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939*, ed. Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning, Edition Text + Kritik, München 1997, s. 58.

6 "Şehzâdebaşı'nda Fevziye Tiyatrosu'nda Sinematograf ", *İkdam*, 20 Şubat 1325 [5 Mart 1910].

7 Jan-Christopher Horak, "Expeditionsfilm", <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1247>, son erişim tarihi: 05.12.2021.

8 Rolf Parr, *Die Fremde als Heimat. Heimatkunst, Kolonialismus, Expeditionen*, Konstanz University Press, Konstanz 2014, s. 169.

9 Gustav Melcher, "Von der lebenden Photographie und dem Kino-Drama", *Der Kinetograph*, S.112, 17 Februrar 1909.

sonra belgesel filmlerin arketiplerini oluşturmaktadır ve seyahat filmlerinin estetiği ile ideolojisi konusunda önemli veriler sunmaktadır. Osmanlı toprakları üzerine ilk doğrulanabilir film kayıtları da Lumière Kardeşler adına gerçekleşmiştir. Lumière şirketi, görüntüleri kaydeden, kopyalayan ve projeksiyon cihazı görevi göyerek yansıtan sinematograf aygıtına karşı ilgi uyandırmak için, bir grup operatörün aygıtlarla çekim yapmaları fikrini benimseyerek işe koyulmuşlardır. Film çekimi için gerekli donanımı, ekipmanı, tavsiye mektuplarını ve finansal kaynakları sağlayarak deniz aşırı coğrafyaların erken dönem görüntülerini de sinema tarihine böylelikle kazandırmışlardır. Osmanlı'ya ait en eski filmlerin çoğu 1896-1897'de Lumière sinematograf operatörü Jean Alexandre Louis Promio tarafından kayıt altına alınmıştır.<sup>10</sup> 1901'den itibaren Edison Şirketi için çalışan Alfred Camille Abadie de 1903'ün ilk çeyreğinde yirmi dokuz kısa filmden oluşan bir seri çekmiştir. Abadie, o zamanki pazar lideri Thomas Cook'un 1869'da Süveyş Kanalı'nın açılışı için Mısır'a ilk kez gerçekleştirdiği standartlaşmış Doğu seyahatlerinden birine katılmıştır. Amerikalı turistler için düzenlenen tur ile Madeira Adası, Cezayir, İtalya, Suriye, Mısır ve İstanbul'a uğramış ve Osmanlı coğrafyası üzerine de kayıtlar almıştır.<sup>11</sup> Yerli film yapımı için erken dönem örnekler ise Balkan topraklarından Milton ve Yanaki Manaki Kardeşlerin başlarda Charles Urban şirketi tarafından üretilen Bioscope No. 300 sinematograf cihazı ile gerçekleştirdikleri çekimleridir. Balkanlardaki günlük hayatın, kutlamaların, törenlerin yansıdığı ve folklorik öğelerin öne çıktığı, diğer yandan II. Meşrutiyet kutlamaları ya da Sultan V. Mehmed Reşad'ın 1911 tarihli Balkan seyahati gibi dönemin siyasi açıdan önem taşıyan olaylarını gösteren görüntüler<sup>12</sup> Osmanlı Rumelisi ve imparatorluğun son dönemi üzerine önemli bir imgesel bellek ve arşiv değeri taşımaktadır.

Film tarihinin ilk on yıllarına ait, dünya çapındaki arşivlerde mevcut filmler, yeniden keşfedilmeyi ve izlenmeyi beklemektedir. Sinema tarihinin ihmal edilmiş, hatta bastırılmış bir yönünün altını çizen bu filmler, sadece film yapımı ya da seyri hususunda değil aynı zamanda modern kültürün ve toplumun temelleri hakkında bilgi veren birer hazinedir. Bakışın değişiminin ve dönüşümünün tarihini anlatan bu filmler, gösterdikleri ve göstermedikleriyle belge ve belgesel film geleneği üzerine

10 Catalogue Lumière, <https://catalogue-lumiere.com/>, son erişim tarihi: 07.12.2021; Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya. Türk Sineması ve Sorunları*, C 1, Kitle Yayınları, Ankara 1995, s. 18.

11 Film isimleri için bk. "A. C. Abadie (1878-1950)", <https://www.imdb.com/name/nm0007625/>, son erişim tarihi: 15.01.2022.

12 Ramona Fotiade, "Romania", *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, ed. Ian Atkin, Routledge, London, New York 2013, s.774.

yeniden düşünmemize fırsat yaratmaktadırlar. Bu öngörü ile bu çalışmanın temel amacı Osmanlı toprakları üzerine 1896-1914 yılları arasında çekilen ve günümüze kadar ulaşmış izlenebilen filmleri söylem ve temsil boyutunda incelemektir. Filmlerin çoğu sinema tarihi çalışmalarında zaman zaman adı geçen filmler olmakla birlikte ayrıntılı bir görsel ve toplumsal analiz üzerine yeterli araştırma bulunmadığından makale bu alandaki boşluğu doldurmayı, elde edilen veri ve bulgularla sinema ve kültür tarihi çalışmalarına katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Araştırmada başta Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, Almanya Bundesarchiv, İtalya Cineteca di Bologna Arşivi, European Film Gateway arşivlerinde bulunan belge ve filmler ile *İkdam*, *Serveti Fünun*, *Stamboul*, *Ciné-Journal*, *Der Kinematograph*, *Lichtbild-Bühne* gibi dönemin dergi ve gazetelerinden yararlanılmıştır. Makalede incelenen ve ekler bölümünde kesitleri mevcut *Tripoli* (1912) filmine ait arşiv görüntüleri İtalya Cineteca di Bologna Arşivinin desteği ile temin edilmiş ve izni ile kullanılmıştır.<sup>13</sup>

### 1. Modern Seyahatlik: Filmlerle Devriâlem

İlk yılların seyahat filmleri motiflerini seçmekte zorlanmaz. Turistik bakışı oluşturan seyahat imgelerinin sinemadan önce diğer medya araçlarıyla hali hazırda yayılmış olduğu görülmektedir. Yolculuk motifi ilk kez bir filmde gösterilmeden önce, dört yüzyıllık yoğun bir medya sürecinden geçmiştir. Seyahat filmleri, tarihinin başlangıcında, Avrupa'da belli bir yaygınlığı, pazarlanabilirliği, popülerliği olan ve geniş bir seyahat imgesi koleksiyonu oluşturan yazın, resim, fotoğraf, kartpostal geleneği ile rekabet halindeydi. Doğu üzerine olan bilgi ve imgeler yekûnu da büyük ölçüde bu seyahat raporları ve görsel medyanın aracılığıyla yayılmıştı. Yirminci yüzyılın başında dolaşıma giren seyahat filmleri sömürge bilinci açısından değerlendirildiğinde, *Öteki*'nin temsilini, bugün özellikle ana akım Amerikan sinemasından aşına olunduğu üzere ciddi anlamda sarsmadan, kendisini öncüleyen medya araçlarının yaratmış olduğu ikonografik biçimler düzeyinde takip etmektedir. Böylelikle kendinden önceki görme biçimlerini de aktaran seyahat filmlerinin estetiği büyük ölçüde ideolojik işlevleri tarafından belirlenmektedir. Bu filmlerin içinde taşıdığı turistik bakış kendi gündelik yaşamlarıyla zıtlıklar aramaktadır ve onları nostaljik bulduğu ya da romantize ettiği sanayi öncesi toplumların ve sözde özgür doğanın ifadelerinde bulmayı

13 Bu araştırmada Ambrosio Film tarafından çekilen *Tripoli* (1912) filmine ulaşmamı sağlayan, izlememe vesile olan ve makaleye film den görüntü kesitlerini dahil etmeme izin veren Cineteca di Bologna Arşivine ve film arşivi sorumlusu Andrea Meneghelli'ye çok teşekkür ederim.

ummaktadır. Bu bakış kültürel ve sosyal bir ötekilik beklentisi taşımaktadır.<sup>14</sup>

Sinemanın öncü günlerinde, seyahat filmleri özel estetik çekiciliğini, seyahatin hareket ve yer değişikliğinin yarattığı dinamizmin seyircide bulunduğu duyusal karşılığa borçludur. Seyirci hareketli görüntüde seyahati bir yolcunun sahip olduğu hareketli bakışın mimesisi olarak deneyimleyebilmekteydi. Gemilerle uzak diyarlara uzanan seyahatleri hayal gücünün en büyük rezervuarı ve gemiyi mutlak bir heterotopya olarak nitelendiren Michel Foucault'un yaklaşımına benzer şekilde seyahat filmlerinin bu potansiyeli içinde taşıdığı söylenebilir.<sup>15</sup> Fotoğrafçıların aksine, ilk günlerin sinematograf operatörleri, merceğin önüne hareketli nesnelere getirmekle ilgilenmişlerdir. Hayatın canlı bir şekilde aktığı yerler ilgisini çekmiştir. Görüntü alanının bu hareket odaklı tasarımı, sinemanın yeteneklerini sergileme ve sinemayı fotoğrafın statikliğinden ayırma işlevine sahiptir. Sinemanın öncülerinden Georges Méliès, 1907 tarihli fotoğraf yıllığında film kuramı üzerine kaleme aldığı ilk yazılarından birinde, dış çekim olarak adlandırdığı, seyahat filmlerinde kullanılan bu hareketli görüntü yapısını belge fotoğrafının ikâmesi olarak değerlendirmektedir. Seyahat filmlerini film yapımının en kolay alanlarından biri olarak nitelendiren Méliès'e göre iyi bir aygıt, gözü keskin bir operatör, kadrāja dair bir hissiyat, seyahat ve bürokrasiden korkmayan bir cevvalik bu sektörde çalışabilmek için yeterlidir.<sup>16</sup> Ancak Méliès'in düşüncelerinin aksine seyahat filmleri çekmenin her zaman kolay olmadığını gösteren belgeler de mevcut. Alexandre Promio sinematograf aygıtıyla Dersaadet'e giriş yapmak isterken manivelalı cihazlara hassasiyet gösteren bürokrasinin engellerini aşmak durumunda kalmış<sup>17</sup> ya da Osmanlı topraklarını filme almak isteyen kimi sinematograf operatörünün resmi birimler tarafından takibe alındığı olmuştur.<sup>18</sup>

14 Annette Deeken, "Schöne Fremde. Zur Ästhetik von Reisefilmen", *Traveling Shots. Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*, ed. Winfried Pauleit, Christine Ruffert, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews, Bertz + Fischer Verlag, Berlin 2007, s. 45.

15 Michel Foucault, "Of Other Spaces", çev. Jay Miskowicz, *Diacritics*, C 16, S. 1, Haziran 1986, s. 27.

16 George Méliès, "Die Filmaufnahme", *George Méliès-Magier der Filmkunst. KINtop Schriften*, ed. Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger, Stroemfeld/Roter Stern, C 2, Frankfurt am Main 1993, s. 16.

17 "Carnet de route", <https://www.sabzian.be/text/carnet-de-route>, son erişim tarihi: 10.12.2021.

18 Könlü bir dağıtımçı olan ve Ufa adına da çalışan Christof Molen Ayzén [Christoph Mülleneisen] bunlardan biridir. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Birinci Şube (DH.EUM.1.ŞB.), 12/29, 06 Zilhicce 1336 [12 Eylül 1918]. Aynı şekilde taşrada film çekmek ve göstermek isteyen Viyanalı Gold Schmid de Emniyet Müdürlüğü tarafından takip edilmiştir. BOA, Dahiliye Nezareti Emniyet-i

Seyahat filmleri çeken operatörler ilk başlarda, o güne dek donmuş görüntülere hareket vererek sansasyon yaratmışlardır. 1908 tarihli *Stamboul* gazetesinde *sinematograf, tahayyülden alınan ve tüm evrelerinde sonsuza dek muhafaza edilen 'harekettir': tutsak alınmış 'hayattır'* diye yazmaktadır.<sup>19</sup> Hareket ve gerçekliğin simülasyonu filmleri seyirci için çekici kılmaktaydı ve filmin ticari bir ürün olarak pazarlanmasında öne çıkartılan özelliklerdi. Seyahat filmlerinde maddi anlamda bir yolculuğa gerek kalmadan belki de asla görülemeyecek yerler fotoğrafın hakikat ve doğruluk iddiası ile seyircinin ayağına getirilebilmiştir. *Daha dün [...] küçük bir merak, önemsiz bir büyüklük fener, basit bir çocuk oyuncuğu*” olan sinematograf bugün “büyük bir yaratıcılıkla ve cesaretle coğrafi, etnografik, turistik ve keşif filmleri sunmaktaydı.<sup>20</sup> *Stamboul* gazetesine göre bu görüntüler seyirci için de büyük bir konfordur:

“Sonra iyi koltuklarda rahat bir şekilde oturan tüm seyirciler sonsuz steplerde at koşturacak, en sarp tepelere tırmanacak, en tehlikeli selleri aşacak, en kudurmuş okyanuslara ya da en düşman halklara göğüs gerecek. İyi ısıtılmış bir salondan çıkmadan buz çöllerini aşacak ya da serinleten vantilatörlerin altında tropik bölgelerden geçecek. Bütün bu başarıları risk ve tehlike olmaksızın gerçekleştirecek; yorulmadan ve ücret ödemediği dünya turu yapacak! [...] Rahatına düşkün, her seyahati kesintisiz dertler, zorluklar, tiksintiler ve sıkıntılar silsilesi olarak gören; güneşe, toza, hava cereyanlarına, yağmura, çamura, rüzgâra direnen; bagajlar, yazışmalar, seyahat programları, döviz bozdurma, bahşiş ile uğraşmaktan hoşlanmayan herkese sesleniyorum.”<sup>21</sup>

Erken dönem sinema tarzındaki seyahat filmleri yolculuğun gidişatını ve yaygın olarak etnografik klişeleri yansıtmaktadır. Osmanlı coğrafyası için Boğaziçi, camiler, pazar yerleri, sokak hayatı, peçeli kadınlar, fesli ya da sarıklı erkekler, yük taşıyan hayvanlar sıkça karşılaşılan ve dönemin Batılı seyircisininin beklentisini karşılayan motiflerdir. Film motiflerinin seçimi, hedeflenen yerli izleyicinin Doğu imajına karşılık gelme çabasına tanıklık etmektedir ki bu beklenti uzun zaman öncesinde belirlenmiş bir tanımlar ufkuna dayanmaktadır.

Umumiye Müdüriyeti Şifre Kalemi (DH. ŞFR), 511/15, 15 Aralık 1331 [1915]; BOA, Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Şifre Kalemi (DH. ŞFR), 63/120, 22 Cemâziyelâhir 1334 [26 Nisan 1916]; BOA, Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Şifre Kalemi (DH. ŞFR), 63/199, 1 Recep 1334 [4 Mayıs 1916].

19 “Amphitheatre des Petits Champs. Cinematheatre ‘Pathé’”, *Stamboul*, 05 Mars 1908.

20 “Amphitheatre des Petits Champs. Cinémathéatre Pathé freres de Paris”, *Stamboul*, 28 Mars 1908.

21 “Amphitheatre des Petits Champs. Cinémathéatre Pathé freres de Paris”, *Stamboul*, 28 Mars 1908.

Erken sinema tarihinin belge filmleri, ortalama süresi bir ile beş dakika arasında değişen kısa filmlerdir. Seyahat güzergâhı olarak Osmanlı, Lumière kataloğunda süresi yaklaşık olarak birer dakika olan ve kesintisiz tek çekimden oluşan yirmi bir film ile temsil edilmektedir. Bu filmlerin isimleri, içerikleri, yapım tarihleri ve Lumière kataloğu kayıt bilgileri aşağıdaki tabloda verilmektedir.

**Tablo 1:** Lumière Arşivinde Mevcut Osmanlı Coğrafyası Üzerine Çekilmiş Filmler.<sup>22</sup>

<b>Filmin Adı</b>	<b>Yer</b>	<b>Yapım Tarihi</b>	<b>Lumière Katalog No.</b>
Arrivée d'un train [Trenin Varışı]	Yafa	3-25 Nisan 1897	394
Marché, I [Pazaryeri I]	Yafa	3-25 Nisan 1897	395
Marché, II [Pazaryeri II]	Yafa	3-25 Nisan 1897	396
Marché, III [Pazaryeri III]	Yafa	3-25 Nisan 1897	397
[Débarquement d'une barque] [Tekneden İniş]	Yafa	3-25 Nisan 1897	398
Panorama en chemin de fer [Trenden Manzara]	Yafa-Kudüs Tren Yolu	3-25 Nisan 1897	399
Panorama en chemin de fer (collines) [Trenden Manzara (Tepeler)]	Yafa-Kudüs Tren Yolu	3-25 Nisan 1897	400
Porte de Jaffa : côté ouest [Yafa Kapısı: Batı Yakası]	Kudüs	3-25 Nisan 1897	401
Porte de Jaffa : côté ouest [Yafa Kapısı: Batı Yakası]	Kudüs	3-25 Nisan 1897	402
Le Saint-Sépulcre [Kutsal Mezar]	Kudüs	3-25 Nisan 1897	403
La Voie douloureuse [Acı Yol]	Kudüs	3-25 Nisan 1897	404
La Voie douloureuse et entrée du Saint-Sépulcre [Acı Yol ve Kutsal Mezara Giriş]	Kudüs	3-25 Nisan 1897	405
Une rue [Bir Sokak]	Kudüs	3-25 Nisan 1897	406
Caravane de chameaux [Deve Kervanı]	Kudüs	3-25 Nisan 1897	407
Départ de Jérusalem en chemin de fer (panorama) [Kudüs'ten Trenin Hareket Edişi (Manzara)]	Kudüs	3-25 Nisan 1897	408
Place des Canons [Tophane Meydanı]	Beyrut	3-25 Nisan 1897	410

<sup>22</sup> Catalogue Lumière, agy.

Souk-Abou-el-Nassahr [Abou-el-Nassahr Sokağı]	Beyrut	3-25 Nisan 1897	411
Une place [Meydan]	Şam	3-25 Nisan 1897	412
Souk-el-Fakhra [El-Fakhra Sokağı]	Şam	3-25 Nisan 1897	413
Panorama de la Corne d'Or [Haliç Manzarası]	İstanbul	3-25 Nisan 1897	416
Panorama des rives du Bosphore [Boğaziçi Kıyılarının Manzarası]	İstanbul	3-25 Nisan 1897	417

John Grierson, erken döneme ait bu filmlerin öncelikle betimleyici olduğuna dikkat çekmektedir. Betimleme, dokunulmamış gerçekliği temsil etmeyi ifade etmez. Filmlerin gerçeklikle kurdukları ilişki daha çok onu şekillendirme ve ona müdahale etme biçimlerine, yani esas olarak bakma eylemine dayanmaktadır. Eylemler ve insanlar genellikle kameranın onları daha iyi yakalayabilmesi için düzenlenmektedir; ancak bu, genellikle insanların kamerayla olan ilişkilerinden, becerilerini, kıyafetlerini veya fiziksel özelliklerini sergileme biçimlerinden hemen anlaşılmalıdır.<sup>23</sup>

Sinema ile birlikte güzergâhlar arası mesafeyi ve bunun için ihtiyaç duyulan süreyi kapatmak ve böylelikle harekete öykünmek mümkün olabilmiştir. Çekilen manzaraların estetiği öteki medyadan ödünç alınabilirken sinema, özellikle seyahatin yani hareketin estetik aracı olduğunu göstermiştir. Böylelikle başlangıçta gemilerde, kayıklarda, otomobillerde ve demiryollarında kullanılan kaydırma çekim seyahat filminin kalıcı, stilistik unsuru haline dönüşmüştür.<sup>24</sup> Hareketli bir kaide üzerinde çekilen devinim ile seyahat görüntülerine belli bir dinamizm katılmaktadır. Bu hareket yolculuğun süresi, hızı ve seyri hakkında bir duygu taşımaktadır. Bu duygu, özellikle kamera alçak konumlandırıldığında canlı bir şekilde iletilebilmektedir. Lumière operatörü tarafından 1897'de İstanbul'da çekilen Haliç ve Boğaz Kıyılarının Manzarası, Yafa-Kudüs arasındaki tren yolculuğuna göndermede bulunan istasyondan kalkan tren<sup>25</sup> ya da Pathé tarafından çekilen Boğaz Kıyılarını gösteren 1910 tarihli görüntüler<sup>26</sup> dönemin başka ülke görüntülerinde de seyircinin karşısına çıkan bu yenilikçi estetik ve duyguya örnek teşkil etmektedir.

23 Gunning, agm., s. 116.

24 Deeken, "Schöne Fremde. Zur Ästhetik von Reisefilmen", s. 48.

25 Catalogue Lumière, agy.

26 "Bosporus-Istanbul 1910", <https://www.britishpathe.com/video/bosporus-istanbul/query/Constantinople>, son erişim tarihi: 03.01.2022.

Bu filmlerde kamera hem seyir hem de iz sürmek anlamında görüntüyü izlemektedir. Boğaz kıyılarını gösteren filmde durağan kent görüntüsü karşısında suyun hareketini içselleştiren ve kentin uzak manzarasına karşıt bir dinamizm katan kaydırma çekimin gücü seyir halindeki gözü tetiklemektedir. Haliç manzarasında özünü sudaki hareketten alan çekim, kültürel hayatı temsil eden köprü tarafından bölünerek dengelenmektedir. Alexandre Promio'nun 1897 tarihli Beyrut'ta tophane meydanını gösteren görüntüsünde operatörün klasik bir seyahat rotasını görüntülediği filmlerde kadrajının keskinliği öne çıkmaktadır. Mekânsal derinlikten kaçınıp, motifi öne çıkarttığı kadraj ile kameranın önünden geçip gidenler ile hareketi kaydetmektedir. Böylelikle bir dakikayı bulmayan bu görüntüye bir akış, bir canlılık katmaktadır. Mimariyi koreografi ile birleştirerek düzenlenen bir ön plan hareketidir bu. Yafa tren istasyonundan uzaklaşan tren ve ardından bakan istasyon sakinleri görüntüsünde kamera, veda hissiyatı ile çekim aygıtının modernliğini vurgulayan hareketi bir araya getirmektedir. Filmler hareket ile sadece yenilikçi teknolojik gücü vurgulamazlar, aynı zamanda belli bir mekânı, zamanı, duyguyu ve bakışı hareketin içinde *tutsak etmektedir*.<sup>27</sup> Bu sırada seyircinin gözleri filmlerdeki halleri, tavırları ve manzaraları seyrederek güzel vakit geçirmektedir ve sinematograf *bâsırayı telviz eylemektedir*.<sup>28</sup>

Tıpkı seyirci gibi bir manzarayı temaşa ederken hareket eden bir araçtan kaydeden kamera da dolaşan gözün yerine geçtiğinden manzara kadar görme edimi de kayıt altına alınmış olur. Gunning'e göre, belgesel öncesi filmlerdeki görüş estetiğinin en karakteristik niteliği, bu tür filmlerin yalnızca bir yeri, olayı ya da süreci sunmalarında değil, aynı zamanda görme eylemini taklit etmelerinde yatmaktadır.<sup>29</sup> Paula Amad'ın tespit ettiği üzere bakmak ve gözlemlemek bu durumda tüketim, seyahat ve sömürgecilik pratiklerinde gösterilene odaklanılarak terbiye edilen gözün ve bakışın edimini yeniden üretmektedir.<sup>30</sup>

## 2. Osmanlı'dan Manzaralar

Erken dönem filmlerin büyük bir kısmı yayınlar ve arşivlerde karşımıza çıkan başlıklarıyla bilinmektedirler. Görüntülerin adı türe ilişkin bir ipucu vermesine karşın, filmin anlatısı ve yapım koşullarına dair bilgiye ulaşmak her zaman mümkün

27 "Amphitheatre des Petits Champs. Cinematheatre 'Pathé' ", *Stamboul*, 05 Mars 1908.

28 "Kronofon ve bir ihtirâ-yi bedî' ", *İkdam*, 27 Teşrinievvel 1321 [9 Kasım 1905].

29 Gunning, agm., s. 115.

30 Paula Amad, "Cinema's 'Sanctuary': From Pre-Documentary to Documentary Film in Albert Kahn's 'Archives de la Planète' (1908-1931)", *Film History*, C 13, S. 2, 2001, s. 152.

olamamaktadır. Bu türe dâhil edilebilecek filmler, sinemanın erken döneminde *seyahat filmleri* adından ziyade yaygın olarak *doğa manzaraları* ya da *seyahat görüntüleri* adıyla gösterilmiştir. Filmler genellikle turistik bakış açısını benimseyen örneğin Doğu, Haliç, Boğaz, Kudüs, İzmir ya da Suriye gibi coğrafi adlar ile anılmaktadır. Başlıklarda sıklıkla kullanılan *panorama*, *manzara* ya da *yolculuk* benzeri kavramlar medyanın karakterine ve sinemanın özel yeteneği olan hareketin temsiline dikkat çekmektedirler. Bu isimler aynı zamanda filmlerin estetiği konusunda da ipucu vermektedir. Bu dönemde yapılmış pek çok farklı türde kurgu olmayan film varken, hemen hemen hepsi aynı estetiğe uymaktadır. Tom Gunning bu erken dönem kurgusal olmayan film biçimine *görünüm* adını vermektedir. Çağdaş metinlerde genellikle erken dönem filmleri tanımlamak için kullanılan bu terim, odağı filmlerin seyrine kaydırmaktadır. Yazar, manzara filmleri olarak da adlandırılabilir bu görüntüleri *cazibe sineması* kategorisinde ele almayı önermektedir. Nitekim bu erken dönem görüntüler Gunning'e göre gösterdikleri içeriklerden ziyade göstermenin kendisine odaklanmaktadırlar ve seyircinin merakının tatminine yöneliktirler.<sup>31</sup> Bu filmler kendi döneminde yeni bir görme biçimini temsil etmektedir. Başta medya ve ulaşım teknolojisindeki dönüşümlerin sağladığı altyapıdan da faydalanan sinematograf, ilk yıllarında seyircinin merakından beslenmektedir. Böylelikle görüntünün zamanı ve mekânı sarmalayan hareketi sinemanın mümkün kıldığı yeni bir deneyimler alanı yaratmaktadır. Filmin gösterildiği mekânda farklı gösteri sanatlarının iç içe geçmesi de yeni söylemler inşa etmektedir. Seyirci Şehzâdebaşı'nda geçirdiği bir akşamda tek bir program dahilinde sahnede beş perdelik bir komedi dram, sesli sinematograf ile çeşitli manzaralar ve kantolar izleyebilmiştir.<sup>32</sup> Tek bir görüntü geniş bir medyalararasılık ve metinlerarasılık alanı dâhilinde, her bir seyirciye özgü alımlamanın deneyime dönüştüğü biricik bir performans evreni olarak görülebilir. Sonuç olarak, çekimler ayrı kayıtlar olarak bağımsızlıklarının çoğunu kaybetmektedir ve bir sav ya da hikâye bağlamında kanıt veya illüstrasyon haline gelmektedir.<sup>33</sup>

Gunning, sözü edilen bu erken dönem kayıtların muazzam büyüleme gücünün görüntünün sürekliliğinde ve karmaşık keşfinde yattığını düşünmektedir. İdeoloji bakışa içkindir ve çekim aygıtı turistik ve/veya sömürgeci bakışın tahakkümüne

31 Gunning, agm., s.114-116. Tom Gunning'in yazılarında geçen İngilizce'deki *view* kavramının Türkçe karşılığı olarak *görünüm*, *cinema of attractions* ifadesi için ise *cazibe sineması* tercih edilmiştir.

32 "Tiyatrolar. Bu akşam Şehzâdebaşı'nda", *İkdam*, 19 Teşrinievvel 1323 [1 Kasım 1907].

33 Gunning, agm., s. 118.

dayalı, çatışan güç ilişkilerini bakış yoluyla çok açık bir şekilde göstermektedir.<sup>34</sup> Bakan –kastedilen hem çeken hem de izleyen – ile bakılan arasındaki sinematografik temasa görüntü yoluyla belli bir zamansal ve mekânsal tarihsellik atfedilmektedir. Özünde görüntü sadece bakışın değil, belli bir güç ilişkisinin tanığıdır.

Dönem yayınlarında sinematografin cihan-ı medeniyeti istilasından.<sup>35</sup> zaferinden söz eden ve kısa bir süre zarfında dünyayı nasıl fethettiğini vurgulayan sayısız eril ve savaşçı kavramsal betimleme ile karşılaşmak mümkün. *Servet-i Fünun* seyircinin bu fetih karşısındaki coşkulu ilgisini *mütenevvi, cazip, sihir-kâr-ı menazır ile meftun kalarak tekrar görmek arzusuna mağlup oluyor* sözleriyle ifade etmektedir.<sup>36</sup> Sinemanın başlangıcı sömürgecilik dönemine denk gelmektedir. Erken dönem filmler Batı'nın yayılcı ve fetih fantezilerini de anlatmaktadır. Böylelikle sinema *ilerleme* fikrinden güç alan, bazı halkların ve etnik kimliklerin baskıya maruz kaldığı ve sömürüldüğü bir düzenin de tanığı olur. Filmler bu tanıklığı farklı göstergeler ve motiflerle ortaya koymaktadır. Bu motifler, egzotik, geri kalmış bir dünyanın seçilmiş görsel kanıtları gibi davranmaktadır. Güneşli bir havada çekilmiş yıpranmış yüzler, sıradan, gündelik işler ve geleneksel kıyafetler içindeki insanlar, yük hayvanları kombinasyonları, Doğru idili imajı yaratmanın ince ideolojik işlevi için uygundur ve filmlerle girilen işgal sadece toprağın değil, aynı zamanda imgenin, teknolojinin ve sinema dünyasının, diğer bir ifadeyle sinema ile dünyanın fethidir.

Maceracı coğrafyacının sömürgeci keşiflere bağlı olarak dünyanın sonsuz çeşitliliğini haritalama ve fethetme misyonu seyirciyi beyazperdede yansıyan görüntüde bakan ve bakılanın nesnellğine ve gerçekliğine inandırmaya çalışmaktadır. Öte yandan film gibi daha yeni teknolojik keşif biçimleriyle bir görsel envanter oluşturabilmek Paula Amad'a göre Étienne-Jules Marey'in insan vücudunu kronofotografik olarak arşivlemesi ve Lumière'in insan vücudundan gelen görüntüleri sinematografik kataloglamasıyla da bir ölçüde ilişki içindedir. Yeni sömürgeciliğin seküler tarih vizyonu, dönem sinemasının Evrenselcilik algısı ile bir araya gelmektedir.<sup>37</sup> Bu filmlere konu olan görüntüler, Batı'nın sömürge anlayışını, sömürgelerdeki egemenliğini ve bir arzu nesnesi olarak Doğuyu yansıtmaktadır.

34 Gunning, agm., s. 119.

35 "Sinematografin İstilas", *Servet-i Fünun*, 21 Haziran 1328 [4 Temmuz 1912].

36 "Sinematografin İstilas", *Servet-i Fünun*, 21 Haziran 1328 [4 Temmuz 1912].

37 Amad, agm., s. 146.

## 2.1. Oryantalizmin Yeniden Üretimi

Edward Said, *Şarkiyatçılık* (2013) adını taşıyan kitabında Doğu hakkındaki haberlerin ağırlıklı olarak söylemin tonunu belirleyen otoritelerden geldiğini ve Doğu hakkındaki söylemlerin esas olarak Doğu'nun gerçekçi bir imgesinden ziyade Batılı Oryantalist tarafından öne sürülen bir temsile dayandığı tezini savunmaktadır. Doğu'nun temsiline ilişkin şema, alıcının, Doğu'nun temsiliyi kendi hayalinde bütün Doğu için bir sembol olarak görmesinden oluşmaktadır.<sup>38</sup> Said için Doğu, Batı kurgusudur, *jeopolitik bir bilincin ürünüdür* ve Emperyalizm doğrudan ya da dolaylı olarak Oryantalizmi içinde taşımaktadır. Buna göre, Batı'nın odak noktası “öteki” olan Doğu'yu anlamaya çalışmak, ama her şeyden önce onu kontrol etmek, etkilemek, yönlendirmek ve ona egemen olmaktır.<sup>39</sup>

Said, Doğu hakkında bir hikâye anlatırken mutlaka bir tavır almanın, anlatının bakış açısını net bir şekilde aktarmanın, alıcının takip edebilmesi için yapıları, temaları ve görüntüleri uygun şekilde seçmenin gerekli olduğu görüşündedir. Doğu, öncesel olarak belirlenmiş yani tarihsel süreçte aslında metin düzeyinde gerçekte dolaşımında ve günümüze kadar ulaştığında kendisini *a priori* imiş gibi kabul ettirmiş modellerin kullanıldığı bir tasavvurlar dünyası sunmaktadır. Bu nedenle Doğu üzerine olan yazılar ve görüntüler birbirine benzemektedir. Hatta bu kalıp tekrarların alımlayan gruplara göre uyarlandıkları ve söylemi yönlendirdikleri görülmektedir. Sinema, Doğu'nun ülkeleri, insanları ve gelenekleri hakkında genelleştirilmiş ve ancak kısmen doğru görüşleri yaymayı ve bugüne kadar biriktirmeyi başarmıştır. Filmler de önceselleştirilerek kurgusal bir tarihsel gerçeklik atfedilen bu yaygın kabullere dayandırılan Doğu söylemini güçlendirmek ve seyircinin kafasındaki Doğuyu teyit etmek için çabalamaktadır. Seyircide verilmek istenen izlenimi oluşturmak üzere filmin biçimsel ve içeriksel öğeleri inşa edilmektedir. Bu mesaj çoğunlukla ayrımcı bir dile tekabül etmektedir. Bu şekilde bakıldığında sinema, Doğu söyleminin inşasında ayrımcı dili ispatlamak üzere ve bu dilin kabulüne yönelik görüntüler üretmiş olmaktadır.

Homi K. Bhabha, *Kültürel Konumlanış* (2016) adını taşıyan kitabında kolonyal söylemin değişkenliği üzerine yazarken, bu söylemde stereotipleri hep destekleyen iddiaların olduğunu ancak ampirik ispatların olmadığından yakınmaktadır.<sup>40</sup>

38 Edward W. Said, *Şarkiyatçılık. Batı'nın Şarkiyat Anlayışları*, çev. Berna Ülner, Metis, İstanbul 2013, s. 30-31.

39 Said, *Şarkiyatçılık. Batı'nın Şarkiyat Anlayışları*, s. 21-22.

40 Homi K. Bhabha, *Kültürel Konumlanış*, çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul 2016, s. 143-172.

Sinema çalışmaları açısından bakıldığında filmsel bir veri olarak stereotiplerin incelenmesi algı tarihine ilişkin önemli ipuçlarını içinde barındırmaktadır. Diğer yandan bir gruba dair stereotipler aracılığıyla topluluğa aidiyet duygusu güçlendirilmektedir. Bu nedenle stereotip, kimliğin ve başkalığın oluşumunda önemli bir faktördür. Benlik ve öteki ya da biz ve siz arasındaki farklar, özellikle propagandada her zaman vurgulanmaktadır. Basite indirgeyen ve genelleyerek yargılayan tavır, belli sosyal gruplara ya da bireylere belli davranışları atfetmektedir ya da reddetmektedir.<sup>41</sup> Sunum türü, yorumlama, değerlendirme ve sürekli tekrarın yarattığı etkileşim, özellikle filmde öne çıkan stereotiplerin dirençli karakterini oluşturmaktadır.

Oryantalist bakışı içselleştiren erken dönem filmlerde beden ve mekâna dair klişe tekrar ve vurgular stereotipleri oluşturmaktadır. En yaygın doğulu stereotiplerden biri kadın bedeni üzerinden geliştirilmektedir. Bu bakış kendisini Doğu'nun coğrafi olarak tanımlanmasında dahi göstermektedir. Ülkelerin haritalara yansıyan ana hatlarını figüratif olarak yorumlamanın moda olduğu bir dönemde coğrafi olarak Doğu, Ewald Banse'ye göre zarif bir dans hareketi sergileyen dansçı biçimine bürünmüş bir *bakiredir*.<sup>42</sup>

Benzer şekilde 19. yüzyılda Edward W. Lane şöyle yazmaktadır: *Kıyaya yaklaşırken kendimi Doğulu bir damat gibi hissettim. Gelinin duvağını henüz açacaktım ve ilk kez beni büyüleyecek, şaşkırtacak ya da hayal kırıklığına uğratacak her şeyi görmek üzereydim*.<sup>43</sup> Bu mecaz, 19. yüzyılın Doğu'ya yönelik eril Avrupalı bakış açısına özgüdür. Eril bakışın beklentilerini formüle eden, ancak aynı zamanda sadece cinsiyetler arasındaki ilişkiye atıfta bulunmayan bir tahakküm ilişkisini dillendiren bir mecazdır bu. Bu mecazı filme taşıyan ilk örneklerden birisi Edison Şirketi adına çekim yapan William Heise'den gelir. Kahire sokakları standında sergilediği oryantal dans ile 1893 Şikago Dünya Fuarı'nın en ilgi çeken simalarından biri olan Farida Mazar Spyropolus'un dansını 1896'da filme almıştır.<sup>44</sup> Doğulu kadınları oryantal dans ya da peçe ile özdeşleştiren ve kadının bedenini klişeler üzerinden tanımlayarak fethedilmesi gereken ya da görünür kılınması gereken bir egzotizm atfederek

41 Uta Quasthoff, *Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps*, Fischer Athenäum, Frankfurt am Main 1973, s. 28.

42 Ewald Banse, *Der arabische Orient (Orient II)*, B.G.Teubner Verlag, Leipzig 1910, s. 5.

43 Aktaran Rana Kabbani, *Avrupa'nın Doğu İmajı*, çev. Serpil Tuncer, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1993, s. 85. Alıntı cümleler kitaptan olduğu gibi aktarılmıştır, yazım hataları düzeltilmemiştir.

44 Jeremy Geltzer, *Dirty Words and Filthy Pictures. Film and the First Amendment*, University of Texas Press, Austin 2015, s. 9.

nesneleştiren bu anlayış sinema tarihinde sayısız kez tekerrür etmektedir. Doğu bu Batılı müdahaleye kimi zaman dirense de Batı'nın ve sinemanın tahakkümünü kırmak kolay değildir<sup>45</sup> ve bu filmlerde kendisi görünür olmasa da gözetleyen gözüün bakışı filmler tarafından o kadar vurgulu bir şekilde gösterilir ki, Amad'a göre bu durumda bakış estetiğinin dayandığı içgüdüler bir tür kabule,<sup>46</sup> hatta mutlak sayılan bir tür ön kabule dönüşmektedir. Öykülü filmlerin yükselişe geçtiği takribi 1910'lardan itibaren doğulu kadını harem yaşantısına indirgeyen filmlerin artışı bu bakışın doğallaştırıldığına işaret eden göstergelerden biridir.<sup>47</sup>

Bu filmlerin ideolojiden bağımsız olmadığı açıktır, ancak ideolojinin üstü kapalı teşhiridir; ideolojinin kendini açık ettiği diğer yandan bakışlarla büyüleyici oyunun içine gömülü olduğu gözlemlenmektedir. Kişi her zaman kamera ile özne arasında, gözlemci ile gözlenen arasında ve son olarak kayıt ile izleyici arasındaki sahnelemenin farkındadır. Bu filmlerde, olası tüm çeşitleriyle bakma eyleminde bir tür orijinal değiş tokuş ve karşılaşma vardır: Tahakküm, merak ve şeyleştirme.<sup>48</sup>

## 2.2. Modernlik, Sömürgecilik ve İmparatorluğun Meşruiyeti

Kolonyal söylemin temel savı halklar arasında *ilerlemedeki* farklılıkların evrimsel bir temele dayandığı idi. Bu durumda Doğu'ya bir seyahat, coğrafi bir gezi ya da keşiften fazlasını içermektedir. Her bir seyahatin aynı zamanda insanlık tarihine tanıklık eden zamanda bir yolculuk olması beklenmektedir. Bu yolculukta *medeni, gelişmiş* Batılı seyirci, *geri kalmış, ilkel* doğal bir halkı temsil eden Doğu'yu izlemektedir. Batı'nın temsil ettiği varsayılan kültür ve Doğu'yu yansıtan doğa karşı karşıya getirilmektedir. Batı, Doğu'ya Modernite taşıdığı düşünmektedir. Bu izlediği temsil eden seyahat filmlerinin büyük bir kısmı bu durumda imgelerle Doğu'yu ele geçirme girişimi idi. Bu seyahatlerin arasında en fazla ses

45 Sultan II. Abdülhamid döneminde İstanbul'u müzisyen, rakkase, kayıkçı stereotipleriyle tanıtmak isteyen İngiliz şirketi engellerle karşılaşmıştır, bk. Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji. II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*, çev. Gül Çağalı Güven, Doğan Kitap, İstanbul 2014, s. 158.

46 Amad, agm., s. 116-117.

47 Kalem film şirketi adına Sidney Olcott tarafından çekilen *A Prisoner of the Harem* [Harem Tutsağı] (1912) ilgi çekici bir örnektir. Erken dönemde genellikle atölyelerde sahnelenerek çekilen öykülü filmlerin aksine bu film bizzat Mısır'da çekilmiştir. Film ekibi doğu kültürünü yerinde keşfetmek isterken yine de klişe bilgilerin izinden gitmiştir. Filmin kadın oyuncusu Gene Gauntier bir Türk düşününün ziyaret edip gözlemlerini *The Motion Pictures World'e* yazıya almıştır ve Cezayir'e gittüklerinde ilk ziyaret ettiği etkinlik Fatima'nın dansı olmuştur, bk. Gary W Harner, "The Kalem Company, Travel and On-Location Filming: The Forging of an Identity", *Film History*, C 10, 1998, s. 204-205.

48 Gunning, agm., s. 117.

getirenlerden birisi de İmparator II. Wilhelm'in 18 Ekim – 26 Kasım 1898 tarihleri arasında gerçekleşen ikinci doğu seyahatidir. Seyahat İstanbul, Hayfa, Yafa, Kudüs, Şam ve Beyrut rotasını çizmektedir.<sup>49</sup> Resmî beyana göre imparator, temeli 1883'te Kudüs'te atılan Kurtarıcı/İsa Kilisesi'nin 31 Ekim Reformasyon Günü'nde açılışını yapmak üzere bu seyahate çıkmıştır. Seyahat Alman basınının bir kısmı tarafından imparatorun hac yolculuğu olarak servis edilse de, aslen Yeni Sömürgeciliğin vücut bulmuş halidir. Ekonomik ve siyasi hedefleri din içerikli mesajlarla destekleyen II. Wilhelm, bu seyahat ile geniş ölçekte İslam dünyasını etkilemeyi hedeflemiştir. İmparator seyahat sırasında sadece Müslümanların ve Osmanlı'nın hâmesi olmaya talip olduğunu vurgulamamış, Beytüllahim'de Alman yerleşimcilere hitaben Hıristiyanlığı yaymak üzere vaaz vermiştir.<sup>50</sup> Doğu Seyahati sırasında uğradığı duraklar, yaptığı konuşmalar ve bulunduğu ziyaretler imparatorun bir dünya gücü olma stratejisini görünür kılan unsurlardandır.

II. Wilhelm Alman İmparatorluğu'nun ilk büyük *film yıldızlarından* biridir.<sup>51</sup> Görüntülenmeyi seven imparatorun neredeyse attığı her adım fotoğraf ve film ile kayıt altına alınmıştır. Doğu seyahatinde ziyaret ettiği yerler de filme alınmıştır. İmparatorun seyahatine uluslararası basın büyük ilgi göstermiştir.<sup>52</sup> Sinematograf şirketleri de imparatorun gösterisine dönüşen seyahatin güzergâhından görüntüler almıştır. *Hamburger Fremdenblatt* gazetesinin 28 Şubat 1899 tarihli nüshasında doğu seyahatini belgeleyen on iki film olduğu ve bu görüntülerin *Die Orient-Reise des Kaiserpaars* [İmparator Çiftinin Doğu-Gezisi] adıyla gösterildiği tespit edilmiştir.<sup>53</sup> Gazetede adı anılmayan ancak gösterime girdiği tarih itibarıyla seyahatten bir kesiti içerdiği düşünülen Oskar Messter yapımı *Bilder aus Palästina* [Filistin'den Görüntüler] adını taşıyan film ile birlikte on üç görüntünün adına ulaşılabilmektedir. Görüntülerin isimlerinden anlaşıldığı üzere seyirci, imparator ve mahiyetinin tren ya da gemi yolculuğunu, merasimleri, şehre girişi gibi Alman imparatorunun

49 Necmettin Alkan, “Dış Siyasetin Bir Aracı Olarak Hükümdar Gezileri: Kaiser II. Wilhelm'in 1898 Şark Seyahati”, *Osmanlı Araştırmaları*, C XXXI, S. 31, Haziran 2008, s. 10

50 Agm., s. 29-39.

51 Martin Loiperdinger, “‘Kaiserbilder’. Wilhelm II. als Filmstar”, *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 1: Kaiserreich (1895-1918)*, ed. Uli Jung, Martin Loiperdinger, Philipp Reclam, Stuttgart 2005, s. 267.

52 Horst Gründer, “Die Kaiserfahrt Wilhelms II. Ins Heilige Land 1898: Aspekte Deutscher Palästinalpolitik im Zeitalter des Imperialismus”, *Wöltpolitik – Europagedanke – Regionalismus: Festschrift für Heinz Gollwitzer zum 65. Geburtstag*, ed. Heinz Dollinger, Horst Gründer, Alwin Hanschmidt, Aschendorff, Münster 1982, s. 373

53 “Die Orientreise des Kaiserpaars”, *Hamburger Fremdenblatt*, 28 Februar 1899.

siyasi temsiline odaklanan görüntüler kadar Filistin'deki yaşamdan kesitler de izleyebilmiştir.<sup>54</sup>

II. Wilhelm'in doğu seyahatine ait görüntüler, seyahat filmlerinin propaganda niteliğini dolayimsız ortaya koyan erken dönem örneklerdir. Alman İmparatorluğu'nun *güneşteki yerini*<sup>55</sup> almak üzere çıktığı bu seyahat diğer sömürgeci ülkelere karşı bir gövde gösterisine dönüşmüştür. Binlerce kişi ve kameraların önünde sergilediği Haçlı seferlerini andıran görüntüsü ve pozları, Alman İmparatorluğu'nu temsil ettiği merasimler ve ziyaret ettiği yerler açısından değerlendirildiğinde bu seyahat ve üzerine olan sinematografik görüntüler belirli bir sömürgecilik ikonografisini ortaya koymaktadır. İmparator ile birlikte seyahat edenler arasında Apollon sinemasının sahibinin<sup>56</sup> ya da Alman İmparatorluğu'nun öncü sinemacılarından Oskar Messter'in sinematograf operatörünün de bulunması<sup>57</sup> buna katkı sağlamıştır. Filmler, sinematograf mekânlarında dolaşma girerek, İkinci Doğu Seyahatini seyircinin ayağına kadar taşırken, II. Wilhelm'in yeni sömürgecilik anlayışını ve imparatorluk söylemini meşru kılmak için araçsallaştırılmaktadır.

İster imparatorluğu, ister sömürgeci söylemi kutsayan görüntüler olsun, bu filmlerin ulaşmak istediği seyirci tarafından coşkuyla karşılandığı ve film gösterimlerinin çoğu zaman hamasi bir şölene dönüştüğü görülmektedir. 1908 tarihinde İstanbul'da gerçekleşen bir film gösterimine dair izlenimler bunu ortaya koymaktadır:

“Bay Fallieres'in Marsilya Sömürge Sergisini Ziyareti, Fransa'nın muzaffer bir şekilde inşa ettiği muazzam sömürge imparatorluğunu sakinleri olan çeşitli ırkların gözümüzün önünden geçişini sağladı. Cumhurbaşkanı'nın görünmesi coşkulu tezahüratlarla karşılandı, bu sırada orkestra Marseillaise

54 Fotoğrafa ilgisi olduğu bilinen Berlin Sefiri Tevfik Paşa da seyahati fotoğraflayanlardan biridir. Kendi çektiği seyahat fotoğraflarından derlediği bir albümü İmparatoriçe Viktoria'ya hediye etmiştir, “Politische Nachrichten”, *Berliner Börsenzeitung*, 7 Mai 1899, s. 2.

55 Almancası “*Platz an der Sonne*” olan ifadeyi hariciye nazırı Bernhard von Bülow 6 Aralık 1897 tarihli bir meclis konuşması sırasında Alman İmparatorluğunun sömürge politikasına dikkat çekmek üzere kullanmıştır, bkz.: *Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags. IX. Legislaturperiode, V. Session, 1897/98*, Druck und Verlag der Norddeutschen Buchdruckerei und Verlags-Anstalt, C1, Berlin 1898, s. 60.

56 İris Kronauer, Vergnügen, Politik und Propaganda: Kinematographie im Berlin der Jahrhundertwende (1896-1905), Humboldt Universität zu Berlin, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Berlin 2000, s. 57.

57 “Orient Reise Kaiser Wilhelm II”, Bundesarchiv (BArch), N1275/93.

marşını çalıyordu. [...] İngiliz Donanmasının yanaşma manevralarını ışıklı perdeye yansıttıktan sonra Royal View ‘Yaşasın Sultan’ başlıklı muhteşem bir projeksiyon gösterdi, bu sırada orkestra, ayakta dinlenen ve çılginca alkışlanan Hamidiye Marşını çalıyordu. Ve İngiliz donanmasının mürettebatı Dostluk Anlaşmasını kutlamak amacıyla tepelerin çayırılarına canlı harflerle olağanüstü bir ‘Yaşasın Fransa’ yazısı çizerken, Marseillaise'in notaları yeniden duyuldu.”<sup>58</sup>

Sinemanın ilk yılları büyük keşifler dönemi değildir aslında. Doğu'nun keşfi batılı bilim insanları için bir tür prestij meşguliyetine dönüşürken, sayısız araştırma, kazı, yazın, resim ve fotoğrafın gösterdiği ilgi Doğu'yu 19. yüzyılın popüler arzu nesnesine dönüştürmüştür, ancak filmler incelendiğinde bakan ile bakılan arasındaki farkın doğrudan verilmektense bir retorik olarak aktarıldığı görülmektedir. İllüstrasyon, fotoğraf, kartpostal veya reklam görselleri üzerine yapılan araştırmalar, bu medyaların sömürgeciliği nasıl tasvir ettiğini, sömürgeci ideolojinin bir parçası olduğunu ve onu şekillendirmeye aktif olarak yardımcı olduğunu irdelemektedir.<sup>59</sup> İmparatorlukların en parlak dönemi olan 1900 civarında sömürge toprakların oranı 1884'te dünya yüzeyinin % 67'sinden 1914'te % 84,4'e yükselmiştir.<sup>60</sup> Bu demektir ki uzak ülkelerden gelen görüntüler neredeyse istisnasız sömürge topraklarından gelmiştir ve aynı zamanda en büyük film yapımcısı ülkeler arasında yer alan sömürgeci güçlerin görüşünü temsil eden egemen söylemler böylece istikrara kavuşabilmiştir.<sup>61</sup> Sözü edilen bu erken

58 “Le Gala du Royal-View”, *Stamboul*, 10 Peut 1908.

59 Örnek araştırmalar için bk. Katharina Walgenbach, “Die weisse Frau als Trägerin deutscher Kultur”. *Koloniale Diskurse über Geschlecht, “Rasse” und Klasse im Kaiserreich*, Campus Verlag, Frankfurt, New York 2005; Klaus R. Scherpe, “Szenarien des Kolonialismus in den Medien des deutschen Kaiserreichs”, *Koloniale Vergangenheiten - (post)imperiale Gegenwart: Prozesse und Repräsentationen im Aufriß*, ed. Jörn Leonhard - Rolf G. Renner, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin 2010; David Ciarlo, *Advertising Empire. Race and Visual Culture in Imperial Germany*, Harvard University Press, London 2011.

60 Ella Shohat - Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, London-New York 2014, s. 16.

61 Lumière'ler 1905 yılında dünyanın görüntülerini filme almayı bıraktıklarında arşivlerinde 1428 film vardır ve bu filmlerin 800'den fazlasını operatörler Fransa dışına yaptıkları seyahatlerde çekmişlerdir, Katherine Groo, “The Maison and its Minor: Lumiere(s), Film History, and the Early Archive”, *Cinema Journal*, C 52, S. 4, Summer 2013, s. 27. Mary Ann Doane'nin verdiği bilgiye göre Lumière'ler 1895-1905 aralığında 1424, Catalogue Lumière arşivinde mevcut bilgiye göre ise toplam 1423 film çekmiştir. Bk. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 2002, s. 178; Catalogue Lumière, agy.

dönem filmler, hareketin ve sömürgeci bakışın görsel temellük eylemidir; görsel emperyalizmin arkasında yatan sömürgeci dürtüler üzerine düşünmeye sevk etmektedir ve görüntülerde ideolojii okunur kılmaktadır. Filmler yaşamın her alanında sömürgeci güçlerin üstünlüğünü göstermeliydi. İster bilimsel temelli bir *rk teorisinin* kanıtı olarak, ister sömürgecinin teknik olarak *az gelişmiş* etnik gruplar ve bu gruplar üzerindeki teknolojik üstünlüğünün kanıtı olarak olsun. Zira sömürgeci ulusların düşüncesinde, sömürgeleştirme, sömürü ve baskı olarak değil, kültürel bir misyonerlik, *ötekinin* daha yüksek bir gelişme düzeyine ulaşmasını sağlaması gereken eğitimsel bir eylem olarak anlaşılmaktaydı. Sömürgelemlerle ilgili filmler çoğunlukla kurgusal değildir ve sömürgeci söylem sadece seyahat filmlerinde değil, propaganda değeri öne çıkan, haber filmleri denilebilecek aktüalitelere, doğa görüntüleri, av görüntüleri, etnografik araştırma gezileri ile sanayi ve tarımda üretim süreçlerine odaklanan filmlerde de gözlemlenmektedir. Trablusgarp'ın İtalyanlar tarafından işgalini belgeleyen görüntüler de seyahat filmi olarak seyirciye sunulmuştur.

İtalya'nın öncü film şirketlerinden Ambrosio, Trablusgarp'ı filme alarak sömürgeciliği görüntüler yoluyla meşrulaştırmak üzere adımlar atmıştır. Ambrosio tarafından *Tripoli* (1912) adıyla çekilen filmde Trablusgarp görüntülerinin bir seyahat filmi olarak işlevi, seyirciyi Trablusgarp'a davet etmek ve ona Trablusgarp'ta tesadüfen kaydedilmiş gibi görünen bir yaşam kesitini deneyimleme fırsatı vermektir.<sup>62</sup> Şehrin panoramasıyla açılan film, *Tuhaf Sokaklar* ara başlığı ile seyirciye bir yargı sunan ötekileştirici bir dille sokak yaşamına dair kesitler göstermektedir. Trablusgarp sokakları İtalyanlar için hem pitoresk hem de tuhaftır.

Film kısmen işgal edilen toprakların egzotikliği hakkındadır; farklı yaşamların bir izlenimidir. Ancak yoğun bir şekilde sömürge retoriğine atıfta bulunmaktadır. Şehrin panoramik görüntüsüyle başlayan filmde, ön planda şehrin, arka planda savaş gemilerinin görüntüsünün olması filmin seyahat filmi başlığıyla gösterilmesine ve dolaşıma girmesine engel teşkil etmemiştir. Bu "*seyahat*" filmleri böylelikle sömürgeci misyonerliği meşrulaştırarak işgalcinin güç gösterisine dönüşmüştür. Bu durumda sorulması gereken soru Klaus Kreimeier'in ifade ettiği şekilde sömürgeci şiddeti içeren koşullar altında filmlerde bakışın nasıl örgütlendiğidir.<sup>63</sup> İtalya Krallığı'nın Trablusgarp'ı işgalinden kesitler sunan ve *Corrispondenza*

62 *Tripoli*, Ambrosio Film 1912. Filmin kopyası İtalya Cineteca di Bologna arşivinde mevcut. Filmin alternatif ismi *Hoogland var Barka, het - Noordkust van Afrika*'dır.

63 Kreimeier, *age.*, s. 47.

*cinematografica dal teatro della guerra italo-turca* [İtalyan-Türk Muharebe Alanından Sinematograf Havadisleri] adını taşıyan 1911 tarihli görüntülerde Trablusgarp topraklarına ayak basan gazetecilerin bir işgale değil, turistik bir seyahate çıktıkları izlenimini yaratan havalarında bir *rahatlık* vardır.<sup>64</sup> Bu *rahatlık*, Homi Bhabha'nın tespit ettiği üzere ötekiliğin hem arzuyu hem de alayı temsil ettiği durumun ifadesidir.<sup>65</sup> İtalyanların Trablusgarp'ın sözde ilerlemesi için geldikleri ve kurtarıcı rolünü üstlendikleri mesajı görüntülere içkindir. Görüntülerin bir savaşın ve işgalin değil, kurtuluşun hikâyesini anlatması istenmektedir. Böylelikle İtalya Krallığı modernleşmeyi Doğu'ya taşıyan bir nefer konumuna getirilmektedir. Coğrafyadaki Osmanlı ve olası bir tehdit olarak diğer sömürgeci Avrupalı ülkelerin egemenliğini de kırmak üzere İtalya, sinema aracılığıyla gücünü ve teknolojik üstünlüğünü dünyaya ilan etmek istemektedir. Bu strateji örneğin Alman İmparatorluğu'nun Afrika kolonilerinde çektiği görüntülerden farklıdır. Almanlar sömürge rekabetine geç dâhil olmuş olsa da yeni sömürgeci söylemin mimarlarından biri olarak sömürge filmlerinde Afrika'daki yaşamı Almanya'daki ile özdeşleştirerek, analogiler kurarak "bizim gibi" söylemini öne çıkartan bir propaganda stratejisi geliştirmişlerdir.<sup>66</sup> Bu durum, filmin sömürgeleştirilenin eşdeğerliğini ve eşitsizliğini aynı anda vurguladığı bir sömürgecilik anlayışını tanımlamak üzere kurgulanmıştır.<sup>67</sup> Bhabha'ya göre, kolonyal söylemin önemli bir özelliği *ötekiliğin ideolojik inşasında 'sabitlik' kavramına dayanmasıdır*.<sup>68</sup> Alman sömürge ideolojisi, sömürgeleştirmeyi, sömürgeleştirilenlerin *uygarlığının* ve *eğitiminin* ön planda olduğu kültürel bir misyonerlik görevi olarak anlamıştır. Böylelikle koloni seyirlik, egzotik bir nesne olmaktan çıkmaktadır ve Afrika yatırım için cazip bir pazar alanına dolayısıyla Alman kültürünün yayılıp çoğalacağı bir habitata dönüşmektedir. Erken sinemadaki çekim ve bakışın özgül estetiği, bakışın ve görüş yönlerinin kolonyal söylemde konumlanmasına izin vermektedir. Sömürgeci

64 *Corrispondenza cinematografica dal teatro della guerra italo-turca*, Società Italiana Cines 1911. Filmi çeken İtalyan film operatörü Luca Comerio, yüzyılın başında en ücra bölgelere seyahat etmiştir. Comerio'nun tematik tercihlerini yansıtan görüntüler arşivi seyahat, arkaik yaşam biçimleri, av sahnelerinden oluşmaktadır. İlerleyen yıllarda İtalyan faşist belgesel film kurumu Istituto Luce ile ortak çalışan Comerio'nun görüntüleri, dünya çapında bir güzergâh oluşturmak için bir araya gelerek, faşist program bağlamında emperyalizm propagandasına hizmet etmiştir.

65 Bhabha, *age.*, s. 145.

66 Wolfgang Fuhrmann, "Propaganda und Unterhaltung. Kolonialismus im frühen Kino", *Deutsche Sprache und Kolonialismus. Aspekte der nationalen Kommunikation 1884-1919*, (ed.) Ingo H. Warnke, Walter de Gruyter, Berlin, New York 2009, s. 360-361.

67 Bhabha, *age.*, s. 150.

68 *Age.*, s. 143.

filmlerde rollerin dağılımı her zaman açıkça tanımlanmıştır: seyircinin bakması gereken sömürgeci ve onun yarattığı sömürgeci dünya.<sup>69</sup> Bu filmlerde kolonyal ikonografi seçilen motifler ve ara yazılarla bilerek güçlendirilmektedir.

Bilinen, görülmesi gereken yerler ve bilinmeyen egzotik motifler bir araya getirilmektedir. Turistik mekânlar sömürgeci bakış ile kırılmaktadır. Fotoğrafın statik ve tek bir kesiti gösteren durağanlığına karşın sinemadan seyircinin beklentisi birçok eylemi birlikte görebilmektir. Bu geniş ölçekli sunum biçimi filme alınan kültüre daha geniş ölçekte nüfus edebilme ihtimalini doğurmaktadır. Lévi-Strauss'un yaklaşımı ile yerküredeki köklü değişiklikleri açıklamak için Batı kültürünün icadı özne, seyahat medyası ile güçlendirilerek romantize edilmiş bir ideale tutunmaktadır.<sup>70</sup> Böylelikle yakından tanımlamanın ihtimali yaratılmaktadır. Bu yolla sömürülen ve sömüren arasındaki fark belirgin olarak vurgulanmaktadır.

Sömürge görüntüleri içeren filmlerin tarihsel kabulüne yaklaşmak, filmlerin performans bağlamları ve estetikleri hakkında kesin bilgi gerektirmektedir. Erken sinemanın seyirciye doğrudan hitap etmesi ve onu film sahnesine dahil etmesi, günümüzün gelenekselleşmiş film izleme anlayışından temelde farklıdır. Sömürgecilik ile tarihsel seyirci arasındaki ilişkiye ışık tutan, erken filmin seyircisine hitap ettiği bu dolaysız doğrudanlıktır. Seyir deneyimi ise her bir seyircinin toplumsal ve kültürel bağlamına bağlı olarak farklılık olasılığını içinde taşımaktadır. Böylelikle Avrupalı beyaz seyircide coşku yaratması beklenen sömürge filmleri, İstanbul'daki bir sinematograf mekânında kendi halkının avlanışını izleyen Sudanlı kadın için travmatik bir deneyime dönüşebilmektedir.<sup>71</sup>

### 3. Görüntüler Arşivi: Dünyaya İmgesinde Sahip Olmak

Filmler ve imgeler arşivi olan bu görüntüler o zamanlar dünyayı deneyimlemenin en modern ve dolaysız biçimlerinden ikisi olarak kabul edilen seyahat ve filmi birleştirmektedir. Avrupa merkezli ve evrensellik iddiası taşıyan bir bakış açısına

69 Alman İmparatorluğu'nun Neokolonyal yayılcılığına Osmanlı topraklarında gerçekleştirdiği demiryolu yatırımları, ordunun eğitilmesinde üstlendiği etkin rol, bankacılık faaliyetleri ve nişanesi İmparator II. Wilhelm'in yukarıda sözü edilen ikinci Doğu Gezisi örnek olarak gösterilebilir. Demiryollarının yapımına Sultan II. Abdülhamid'in de özel bir ilgisi vardır ve demiryolu hatının bir kısmının filme alınması için de destek vermiştir, "Der Sultan und der Kinematograph", *Münchner Neueste Nachrichten*, 1 Juli 1899.

70 Claude Lévi-Strauss, *Hüzünlü Dönenceler*, çev. Ömer Bozkurt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s. 36.

71 "Der Kinematograph in der Türkei", *Der Tag*, 11 Januar 1912.

göre bir nevi *hayatı hareket ettiği yerde* kavramaktır.<sup>72</sup> Kayıtlar farklı ülkelerdeki giyim, sokak hayatı, yerli stereotipler, halkların kutlamaları, dini gelenekler ve toplumsal yansımaları gibi gündelik hayatın görüntüleri olarak seyirciyle buluşmaktadır. Bütüncül bir şekilde değerlendirildiğinde bu filmler Doğu'nun egzotik bir panoramasını göstermektedir. Diğer bir ifadeyle bir sinematografik dünya sergisidir.<sup>73</sup> Doğu'ya ilişkin önceselleştirilmiş kategoriler yeniden üretilmektedir, çoğaltılmaktadır ve yayılmaktadır. Seyahat ederken kamera ile oluşturulan kataloglar, filmlerin seyri sırasında yeniden üretilmektedir. Böylece filmler, Doğu'yu seyircinin zihninde konuşlanan hareketli görüntülerden meydana gelen haritalar ile yeni bir tür seyahat ve bellek yaratmaktadırlar. Paula Amad'ın görüşlerinden yol alarak görüntülerin konularına bakıldığında beşeri coğrafyanın gerçekliğinin kesin kanıtını oluşturmak yerine, çekimlerin sınıflandırılabilir bir türler topluluğu olarak gösterme biçiminin ilkelerine dayandığı görülmektedir. Aygıt sürüp giden hayatlara yeniden bakmakla, gözü terbiye etmekle ilgilenmektedir. Seyirciye nasıl bakması ve nasıl görmesi gerektiği öğretilmektedir.<sup>74</sup>

Bu dönemde coğrafya, sinemasal dolayım için en uygun konu olarak kabul edilmekteydi. Modernitenin bu dönemi, bilgi gelişiminin ve üretiminin iktidar ilişkilerinin gelişimi için belirleyici hale geldiği dönem olarak değerlendirilebilir. Said'e göre, ilerleyen aşamalarda Oryantalizm, emperyalist güçlerin bir tür sahte-ampirik bilimi haline dönüşmüştür.<sup>75</sup> Oryantalizm söyleminde, Batı'nın insan varoluşu anlayışının bir bölümünde Doğu'nun bir hayali coğrafya olduğu görülmektedir. Bu mekânsallaştırma ile Doğu coğrafi, kültürel, dilsel ve etnik bir birim temelinde ele alınan bir araştırma konusuna dönüşmektedir. Araştırmacı ve fetihçi gözün arkasındaki güç pratik olarak görünmez hale gelmektedir, bu nedenle de teorik olarak eleştiri ve direnişe karşı bağışıklık geliştirmektedir.<sup>76</sup>

Erken dönem belge görüntüler nesnellik ve detaycılık iddiası taşımamaktadır. Bu görüntüler akabindeki yıllarda çekilen belge/belgesel filmlerden farklı olarak görüntü ile göz arasında belli bir mesafe bırakmaktadır. Sinematograf aygıtı hareketin içine nüfus etmek hevesindedir. Aygıtın durduğu konum ile sağlanan açı görüntünün kadrajını genişletirken, tek tek insanların eylemlerinden ziyade

72 Amad, agm., s. 144.

73 Gunning, agm., s. 116.

74 Amad, agm., s. 152-153.

75 Said, age., s. 130.

76 Said, age., s. 131-132.

Doğu hakkında klişelere dayalı bir genel izlenim bırakmaktadır. Dünyanın diğer coğrafyalarında da aygıtın konumu benzerdir. Bu seyahat ya da manzara görüntülerinin büyük bir kısmında aygıt, çerçevenin ortasında bulunan motifi bir köşeden ve yakın olmayan bir mesafeden çekmektedir. Böylelikle aygıtın önünden geçip giden harekete alan açılmaktadır, kadraja giren nesne ve özneler bakış açısına göre örgütlenmektedir, kontrolsüz hareket kontrol altına alınmaktadır. Erken dönem görüntülerin çoğunda göze çarpan bu çekim tekrar etmektedir. Ancak tekrarlar söylemde bir sözde eşitlik yaratmaktadır ve bu yapısal, tarihsel, epistemolojik benzerlikleri vurgulamak coğrafi farklılıkları örtbas etmektedir.<sup>77</sup> Bakmanın hazzı ve hareketin şaşkınlığı ile gerekçelendirdiği çekimleriyle erken dönem filmler böylelikle dünyanın hallerini kataloglamaktadır, sınıflandırmaktadır ve aynı zamanda bu kataloglama ve sınıflandırma bilincini de kayıt altına almış olmaktadır. Geniş bir seyirci topluluğuna ulaşan imgeler, *gerçek ve doğru* olmanın kabulü için mücadele etmektedir. Bu mücadelede sinema kısmen odaklandığı gündelik hayatı arşivleyerek ve imgeleri biriktirerek dünyayı değiştirmek görevini de üstlendiğini ilan etmektedir.

Her ne kadar kurmaca filmlerin ticari boyutu daha fazla tartışılrsa da, bu belge filmlerin ticari film kültüründen izole bir kültürel bağlamda yürütüldüğü anlamına gelmemektedir. Alexandre Promio tuttuğu günlükte gösterime girmesi için çektiği filmleri derhal Fransa'ya gönderdiğini ve bir sonraki motifin çekimine başladığını yazmaktadır.<sup>78</sup> Seyirci gözünün yeni konulara karşı iştahı ve ilgisi dindirilmeliydi. Bu aynı zamanda seyircinin sinemanın erken yıllarından itibaren nasıl bir imgeler ve görüntüler sirkülasyonuna uğradığı hakkında bir fikir vermektedir. Film işletmeleri ise kendi arşivlerini genişletme telaşı içindeydi:

“1898 yazında imparatorun Ekim’de Levanten ülkelerini kapsayan bir seyahat gerçekleştireceği duyuruldu. Bu fırsatla film repertuarımı yabancı ülkelere ait tarihi filmlerle zenginleştirmeye karar verdim. Bildiğim kadarıyla bu türden bir film seyahatini hem de kendi imkânlarıyla daha önceden gerçekleştiren biri yoktu! Aygıtların ve malzemelerin geniş çapta bugünkü kadar güvenilir olmaması büyük riskti. İstanbul, Filistin ve Mısır’dan elde ettiğim kazanç ne yazık ki düşüktü, görüntülerin çoğu yanmıştı.”<sup>79</sup>

İstanbul gibi yaygın olarak tanınan merkezler dışından da görüntü almak üzere film

77 Groo, agm., s. 27, 39.

78 “Carnet de route”, <https://www.sabzian.be/text/carnet-de-route>, son erişim tarihi: 10.12.2021.

79 Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Max Hesses, Berlin 1936, s. 92.

şirketleri temsilcilerini ve operatörlerini göndermişlerdir. Hedef sadece görüntü alıp film arşivini genişletmek değildir. Şirketler Osmanlı'da sinema ile ticaret yapmak istemekteydiler. Film gösterimi ve satışı için özellikle II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte İstanbul, Selanik gibi Osmanlı kentlerine ilgi artmıştır.<sup>80</sup> I. Dünya Savaşı ve sonraki yıllarda coğrafya üzerine çekilen görüntülerdeki belgesel değişim, görüntünün yeniden keşfi kadar, hayatın detaylarına duyulan bir merakı gözler önüne sermektedir. Aygıtın ve görüntünün olanaklarını genişleterek bakışın derinliğine ulaşmak isteyen sinema, hayattan ayrıntıya gömülen kesitler sunmaya ve bunları yorumlamaya başlamaktadır; belirli yaşam tarzı alışkanlıklarının bilgisi gibi ayrıntıların daha spesifik kategorizasyonları gerçekleşmektedir. Batı tarihinin bu noktasında, Avrupa merkezli görüşün coğrafi ufku genişlemiştir; var olmakla ilgili edinilen bilgi farklı disiplinlere, alanlara ve haritalara bölünmüştür. Bu durum Said'in fikirlerinin desteğiyle sinema tarihi açısından değerlendirildiğinde, bakışın odağının Doğu'nun genel olarak mekânsallaştırılmasından, bölgeselleşmenin stratejik potansiyelinden yararlanmaya doğru kaydığı anlamını taşımaktadır.

## Sonuç

Bu bildiride, 1896 ile 1914 yılları arasında Osmanlı toprakları üzerine çekilmiş filmler, tarihsel, toplumsal ve biçimsel özellikleri açısından incelendi. Erken dönem filmlere atfedilen bakışın hazzı ve görüntünün atraksiyonu nakaratının dışında bu sözü edilen görüntüler bakışın arkasında yatan ideolojik göndermeler çerçevesinde ele alındı.

Sinematografin icadı ve sinema teknolojisinin geliştirilmesi ile birlikte film turizmi de başlamıştır. Arşiv kaynakları ve süreli yayınlardan elde edilen veriler genel olarak ticari film gösterimlerinin başladığı yakın tarihlerde seyahat filmlerinin çekimine de başladığını göstermektedir. Film şirketleri dünyanın dört bir yanına sinematograf operatörlerini göndermişler ve farklı coğrafyalardan görüntüler ve imgeler dolaşıma girmiştir. Seyahat, yazın ve fotoğrafın yarattığı bir Batılı gözle Doğu'nun izini süren sinema, göstergelerinde ve söylemlerinde kendisinden önce gelen gelenekleri, görüntüleri hareketlendirerek takip ederken, Batı'da hâkim Oryantalizmi ve Doğu Egzotizmini yeniden üretmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı'dan Doğu'ya artan siyasal, ekonomik ve imgesel ilgi, ulaşımın da kolaylaştırıcı desteği ile hali hazırda yerinde görülmesi gereken bir *arzu nesnesi*, egemen olunmak istenen bir *öteki* yaratmaktadır. Diğer yandan

80 "Partant pour la Turquie!", *Ciné-Journal*, 25 Août 1908.

sanayi devriminin içine doğmuş olan sinema, modernliğin kurucu ve tanımlayıcı araçlarından biridir. Böylelikle sinema, imparatorlukların meşruiyet söylemini geliştirip yaymalarında da önemli bir işlev üstlenmektedir. Erken dönem filmler Batı'nın fetihçi tahayyüllerini ve modernlik serüvenini beyazperdede yeniden üretirken seyirci tüm bu dönüşümlere tanıklık edebilmiştir.

Osmanlı topraklarında İstanbul, Şam, Beyrut, Yafa gibi şehirleri gösteren görüntülerden bazıları günümüze kadar ulaşmıştır. Bu görüntülerin büyük bir bölümü yazın, resim, kartpostal, fotoğraf, basın ve reklam yoluyla sunulmuş imgelerin yeniden çoğaltılması ve dolaşıma sokulmasıdır. Pazar yerleri, meydanlar, kalabalıklar, düğün ya da cenaze merasimleri, resmi ya da dini törenler, yerel kıyafetler içindeki insan kalabalıkları, kadınlar ve çocuklar, hükümdarların ziyaretleri filme alınan en yaygın konulardır. Görüntüler çekim tekniği ve görsel dil açısından diğer Avrupa kentlerinden alınan görüntülerle benzerlik taşısa da, bu benzerlik Doğu'ya duyulan, imgeye ve görüntüye içkin olan oryantalist ilgiyi görünmez kılabilmektedir.

Sinema önceki dönemlerin görsel ve yazın geleneğinden miras aldığı Doğu imajını sürdürmektedir. Filmler Doğu'yu oryantalist bir beden olarak bölmektedir ve kategorize etmektedir. Filmlerde seyircinin karşısına çıkan sadece farklı göreneklere sahip toplumlar değildir; Doğu üzerine geliştirilmiş stereotipler ve klişeler yeniden üretilmektedir ve seyirciler arasında dolaşıma sokularak yaygınlaştırılmaktadır. Doğu mekân ve zaman olarak ötekileştirici görsel kategorilere ayrılmaktadır ve sinema aracılığıyla bir kez daha tanımlanmaktadır. Seyirci, sömürgecinin gördüklerini görmeye teşvik edilmekte, göz ise bu doğrultuda terbiye edilmektedir. Bu aynı zamanda arkaik, ilkel ve el değmemiş bir doğanın ve kültürün ele geçirilmesi gerektiği tahayyüllerine dayalı bakış rejiminin filmlerle çoğaltılmasıdır.

## **Kaynaklar**

### **Arşiv Kaynakları**

#### **Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA),**

Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Birinci Şube, 12/29.

Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Şifre Kalemi (DH. ŞFR),  
511/15.

Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Şifre Kalemi (DH. ŞFR),  
63/120.

Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Şifre Kalemi (DH. ŞFR),  
63/199.

#### **Bundesarchiv (BArch),**

“Orient Reise Kaiser Wilhelm II”, BArch, N1275/93.

### **Araştırma ve İnceleme Eserler**

Alkan, Necmettin, “Dış Siyasetin Bir Aracı Olarak Hükümdar Gezileri: Kaiser II. Wilhelm’in 1898 Şark Seyahati”, *Osmanlı Araştırmaları*, C XXXI, S. 31, Haziran 2008, s. 9-53.

“Allerlei”, *Lichtbild-Bühne*, 18 Februar 1911.

Amad, Paula, “Cinema's 'Sanctuary': From Pre-Documentary to Documentary Film in Albert Kahn's ‘Archives de la Planète’ (1908-1931)”, *Film History*, C 13, S. 2, 2001, s. 138-159.

“Amphitheatre des Petits Champs. Cinematheatre ‘Pathé’ ”, *Stamboul*, 05 Mars 1908.

“Amphitheatre des Petits Champs. Cinémathéâtre Pathé freres de Paris”, *Stamboul*, 28 Mars 1908.

Annette Deeken, “Schöne Fremde. Zur Ästhetik von Reisefilmen”, *Traveling Shots. Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*, ed. Winfried Pauleit - Christine Ruffert - Karl-Heinz Schmid - Alfred Tews, Bertz + Fischer Verlag, Berlin 2007, s. 42-60.

Banse, Ewald, *Der arabische Orient (Orient II)*, B.G.Teubner Verlag, Leipzig 1910.

Bhabha, Homi K., *Kültürel Konumlanış*, çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul 2016.

Ciarlo, David, *Advertising Empire. Race and Visual Culture in Imperial Germany*, Harvard University Press, London 2011.

“Constantinopel”, *Der Kinematograph*, 8 April 1908.

Deeken, Annette, *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*, Gardez! Verlag, Remscheid 2004.

“Der Kinematograph in der Türkei”, *Der Tag*, 11 Januar 1912.

“Der Sultan und der Kinematograph”, *Münchener Neueste Nachrichten*, 1 Juli 1899.

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

“Die Orientreise des Kaiserpaars”, *Hamburger Fremdenblatt*, 28 Februar 1899.

Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 2002.

“Elgé-Apparate erringen auf dem kinematographischen Markt der Welt glänzende Siege !!”, *Der Kinematograph*, 6 Mai 1908.

“Exposition de 1900. Pavilion de la Turquie”, *Le Petit Journal*, 3 Juin 1900, s. 173.

Foucault, Michel “Of Other Spaces”, çev. Jay Miskowiec, *Diacritics* C 16, S. 1, Spring 1986, s. 22-27.

Geltzer, Jeremy, *Dirty Words and Filthy Pictures. Film and the First Amendment*, University of Texas Press, Austin 2015.

George Méliès, “Die Filmaufnahme”, *George Méliès-Magier der Filmkunst. KLNtop Schriften*, ed. Frank Kessler - Sabine Lenk - Martin Loiperdinger, C2, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main 1993, s. 13-30.

Groo, Katherine, “The Maison and its Minor: Lumiere(s), Film History, and the Early Archive”, *Cinema Journal*, C 52, S. 4, Summer 2013, s. 25-48.

Gründer, Horst, “Die Kaiserfahrt Wilhelms II. ins Heilige Land 1898: Aspekte Deutscher Palästinapolitik im Zeitalter des Imperialismus”, *Weltpolitik – Europagedanke – Regionalismus: Festschrift für Heinz Gollwitzer zum 65. Geburtstag*, ed. Heinz Dollinger - Horst Gründer - Alwin Hanschmidt, Aschendorff, Münster 1982, s. 363-388.

Harner, Gary W., “The Kalem Company, Travel and On-Location Filming: The Forging of an Identity”, *Film History*, C 10, 1998, s. 188-209.

“In unserer Serie Völkerkunde erscheint ‘Tripolis’ (Nord-Afrika)”, *Der Kinetograph*, 5 Februar 1913.

Kabbani, Rana, *Avrupa'nın Doğu İmaji*, çev. Serpil Tuncer, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1993.

Klaus Kreimeier, “Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: Das bewaffnete Auge des Ethnografen”, *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939*, ed. Hans-Michael Bock - Wolfgang Jacobsen - Jörg Schöning, Edition Text + Kritik, München 1997, s. 47-62.

Kronauer, İris, Vergnügen, Politik und Propaganda: Kinematographie im Berlin der Jahrhundertwende (1896-1905), Humboldt Universität zu Berlin, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Berlin 2000.

“Kronofon ve bir ihtirâ-yi bedî’ ”, *İkdam*, 27 Teşrinievvel 1321 [9 Kasım 1905].

“Le Gala du Royal-View”, *Stamboul*, 10 Peut 1908.

Lévi-Strauss, Claude, *Hüziünlü Döñenceler*, çev. Ömer Bozkurt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.

Loiperdinger, Martin, “ ‘Kaiserbilder’. Wilhelm II. als Filmstar”, *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 1: Kaiserreich (1895-1918)*, ed. Uli Jung - Martin Loiperdinger - Philipp Reclam, Stuttgart 2005, s. 253-267.

Melcher, Gustav, “ Von der lebenden Phtographie und dem Kino-Drama”, *Der Kinetograph*, S.112, 17 Februar 1909.

Messter, Oskar, *Mein Weg mit dem Film*, Max Hesses, Berlin 1936.

Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya. Türk Sineması ve Sorunları*, C 1, Kitle Yayınları, Ankara 1995.

Parr, Rolf, *Die Fremde als Heimat. Heimatkunst, Kolonialismus, Expeditionen*, Konstanz University Press, Konstanz 2014.

“Partant pour la Turquie!”, *Ciné-Journal*, 25 Août 1908.

“Politische Nachrichten”, *Berliner Börsenzeitung*, 7 Mai 1899.

Quasthoff, Uta, Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps, Fischer Athenäum, Frankfurt am Main 1973.

Ramona Fotiade, "Romania", *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, ed. Ian Atkin, Routledge, London, New York 2013, s. 773-778.

Said, Edward W., *Şarkiyatçılık. Batı'nın Şarkiyat Anlayışları*, çev. Berna Ülner, Metis, İstanbul 2013.

Scherpe, Klaus R., "Szenarien des Kolonialismus in den Medien des deutschen Kaiserreichs", *Koloniale Vergangenheiten - (post)imperiale Gegenwart : Prozesse und Repräsentationen im Aufriß*, ed. Jörn Leonhard - Rolf G. Renner, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin 2010.

Shohat, Ella-Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, London-New York 2014.

"Sinematografin İstilası", *Servet-i Fünun*, 21 Haziran 1328.

Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags. IX. Legislaturperiode, V. Session, 1897/98, C I, Druck und Verlag der Norddeutschen Buchdruckerei und Verlags-Anstalt, Berlin 1898.

"Şehzâdebaşı'nda Fevziye Tiyatrosu'nda", *İkdam*, 20 Şubat 1325 [5 Mart 1910].

"Tiyatrolar. Bu akşam Şehzâdebaşı'nda", *İkdam*, 19 Teşrinievvel 1323 [1 Kasım 1907].

Tom Gunning, "Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction* Filme und die Ästhetik der 'Ansicht' ", *Anfänge des dokumentarischen Films. KINtop Schriften*, çev. Frank Kessler, ed. Frank Kessler - Sabine Lenk, Martin Loiperdinger, C 4, Stroemfeld/Roter Stern, Basel 1995, s. 111-121.

Walgenbach, Katharina, "Die weisse Frau als Trägerin deutscher Kultur". *Koloniale Diskurse über Geschlecht, "Rasse" und Klasse im Kaiserreich*, Campus Verlag, Frankfurt, New York 2005.

Wolfgang Fuhrmann, "Propaganda und Unterhaltung. Kolonialismus im frühen Kino", *Deutsche Sprache und Kolonialismus. Aspekte der nationalen Kommunikation 1884-1919*, ed. Ingo H. Warnke - Walter de Gruyter, Berlin, New York 2009, s. 349-364.

## **Filmler**

*Corrispondenza cinematografica dal teatro della guerra italo-turca*, Società Italiana Cines 1911.

*Tripoli*, Ambrosio Film 1912.

### **İnternet Kaynakları**

“A.C.Abadie (1878-1950)”, <https://www.imdb.com/name/nm0007625/>, son erişim tarihi: 15.01.2022.

“Bosporus-Istanbul 1910”, <https://www.britishpathe.com/>, son erişim tarihi: 03.01.2022.

“Carnet de route”, <https://www.sabzian.be/text/carnet-de-route>, son erişim tarihi: 10.12.2021.

Catalogue Lumière, <https://catalogue-lumiere.com/>, son erişim tarihi: 07.12.2021.

Horak, Jan-Christopher, “Expeditionsfilm”, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1247>, son erişim tarihi: 05.12.2021. Carnet de Route

“State visit to Jerusalem of Wilhelm II of Germany in 1898. Emperor riding with group; The Citadel, and west city wall are in background”, <https://www.loc.gov/resource/matpc.04612/>, son erişim tarihi: 13.01.2022.

## Ekler



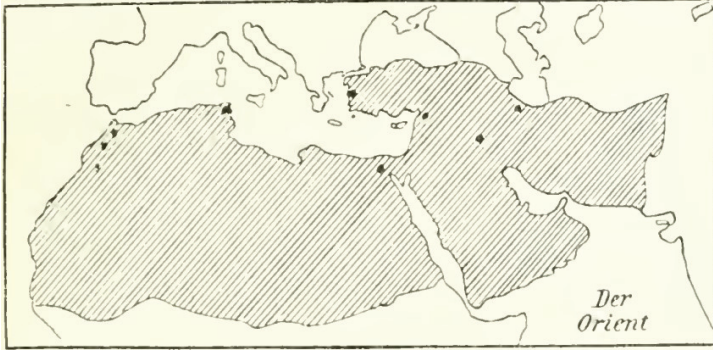
**Ek 1:** 1900 Paris Dünya Sergisinde Osmanlı Pavyonunun İllüstrasyonu. “Exposition de 1900. Pavillon de la Turquie”, *Le Petit Journal*, 3. Juin 1900, s. 173.



**Ek 2:** Constantinopel başlıklı filmin gösterim ilanı. “Constantinopel”, *Der Kinematograph*, 8. April 1908.



**Ek 3:** “Elgé-Cihazları Dünya Sinematograf Pazarında Parlak Zaferler Elde Etti !!”. “Elgé-Apparate erringen auf dem kinematographischen Markt der Welt glänzende Siege !!”, *Der Kinematograph*, 6. Mai 1908.



**Ek 4:** Ewald Banse, “Jungfrau Morgenland” adını taşıyan harita. Banse, Ewald, *Der arabische Orient (Orient II)*, B.G.Teubner Verlag, Leipzig 1910, s. 5.



**Ek 5:** II. Wilhelm’in Kudüsü Ziyareti, 1898. “State visit to Jerusalem of Wilhelm II of Germany in 1898. Emperor riding with group; The Citadel, and west city wall are in background”, <https://www.loc.gov/resource/matpc.04612/>, son erişim tarihi: 13.01.2022.





**Ek 8:** Trablusgarp'ta Sokakta Hayat. Tripoli, Ambrosio Film 1912.



**Ek 9:** Trablusgarp'tan Bir Kesit. Tripoli, Ambrosio Film 1912.

