



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(2): 447-474

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1133401

****Araştırma Makalesi****

Uluslar, Metinler ve Mecralar Arasında: Birinci Dünya Savaşı ve İstanbul'un İşgali ile Kurgulanan Sinema Seyirciliği*

Canan Balan**

Öz

Sinemanın kurumsallaşması, İstanbul'da 1900-1910 arasına rastlayan dönemde, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika ile neredeyse eşzamanlı olarak ilk sinema salonlarının açılmasıyla başlamıştır. Kurumsallaşma süreci, yerli film prodüksiyon şirketlerinin kuruluşu, düzenli sinema dergilerinin çıkmaya başlaması ve özellikle film yıldızlarına dair yazıların yaygınlaşmasıyla gerçekleşmiştir. Bu, aynı zamanda, Osmanlı İmparatorluğu'ndan ulus-devlete geçiş dönemidir. Ayrıca, Birinci Dünya Savaşı'na, işgal dönemine ve Kurtuluş Savaşına, sinemanın yeni bir teknoloji ve sanat formundan adeta kamusal bir alana dönüşmesi süreci eşlik etmiştir. Bu süreçte, film piyasasının ulus-aşırı dinamikleri İstanbul'un bu dönemdeki çok uluslu ve çok dinli yapısıyla uyumlu ilerlemiş, savaşın kaybı, İstanbul'un işgali ve Milli Bağımsızlık Mücadelesi şehirde gösterilen filmlerin milliyetlerini de etkilemiştir. Bütün bunlar filmlerin alınması sürecinde özellikle erkek yazarlarda cinsiyet temelli bir ayrımı tetiklemiş, edebi tahayyülün sinemasal üsluba yakınlaşmasına yardımcı olmuştur. Öte yandan dönemin edebi yazınında sinemaya dair en ayrıksı yaklaşımlardan biri Halide Edip Adıvar'ındır. Onun romanlarında, hafıza, hatırlama, hayal kurma gibi bilişsel süreçler ile sinema arasındaki estetik benzerliklere çokça rastlanır. Bu nedenle çalışmada, bilişsel süreçler ile sinema arasındaki fark Halide Edip'in romanlarından, sinema seyircisinin cinsiyetlendirilmesi de dönemin çoğunluğu erkek diğer romancılarının yazınından yola çıkılarak analiz edilmiştir. Analiz yapılırken, sinema seyirciliğinin cinsiyetlendirilmesinde savaşların film dağıtımına etkisi ve dağıtımla bağlantıları da göz önünde bulundurulmuştur. Bu kapsamda makalede, Birinci Dünya Savaşı ve İşgal dönemi İstanbul'unda sinema ve seyirciliğin duygusal ve kültürel tarihine odaklanırken çok boyutlu ve feminist bir bakış açısı ortaya konulmuştur. Analiz kapsamında ilk olarak dönemin gazeteleri, ticari kayıtları ve belgeleri aracılığıyla şehirdeki film dağıtımının ulusal/uluslararası niteliklerine, sonrasında da kurgu yazında dağıtımın etkilerine bakılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Erken sinema, sessiz sinema, seyirci, toplumsal cinsiyet, sinema ve edebiyat.

* Geliş Tarihi: 20/06/2022. Kabul tarihi: 21/08/2022

** İstanbul Rumeli Üniversitesi

Orcid no:0000-00018841-6331, canbalan@gmail.com.

****Research Article****

Among Nations, Texts and Media: Spectatorship, World War I and the Occupation of Istanbul*

Canan Balan**

Abstract

Concomitantly with Western Europe and Northern America, the institutionalization of the cinema in Istanbul began after the opening of the first movie theaters between 1900 and 1910. This institutionalization includes the establishment of the first domestic film production companies, first publications of film magazines and of articles on movie stars. It also coincided with the collapse of the Ottoman Empire and the establishment of the Turkish nation-state. In this process, the transnational dynamics of the film market were in harmony with the multi-national and multi-religious structure of Istanbul of that time. The loss of the war, the occupation of Istanbul and then the national struggle for independence also changed the nationality of the films shown in the city. All of these triggered gender-based discrimination in the cultural reception of films, especially among the male writers. One of the distinctive approaches to the cinema in literature belongs to Halide Edip Adivar. Her approach to films exhibits prevalent aesthetic similarities between literature and cinema, and this is done through the depiction of cognitive processes such as memory, remembering, daydreaming and the reception of films. As well as the gendering of the cinema audiences based on the literature of the male novelists of this period, this study analyzes the difference between cognitive processes and the reception of cinema based on Halide Edip's novels. Evaluating this gendering, its connections with the impact of wars on transnational film distribution are established. Thus, from a feminist perspective, the study focuses on the film and audience culture of Istanbul during and in the aftermath of World War I and the occupation of Istanbul. In order to do this, first of all, I have searched the newspapers and trade records for documenting the national/international characteristics of film distribution. Secondly, in order to understand the effects of these distribution practices, I have examined literary fiction.

Keywords: Early cinema, silent cinema, spectatorship, gendering, cinema and literature .

* Received: 20 /06/2022. Accepted: 21/08./2022

** İstanbul Rumeli Üniversitesi

Orcid no: 0000-00018841-6331, canbalan@gmail.com.

Uluslar, Metinler ve Mecralar Arasında: Birinci Dünya Savaşı ve İstanbul'un İşgali ile Kurgulanan Sinema Seyirciliği

Giriş

Bu yazıda öncelikle Birinci Dünya Savaşı ve işgal yıllarında İstanbul'da gösterime giren filmlerin ve dağıtım şirketlerinin ulus-aşırı dinamikleri ve bu dinamiklerin İstanbul'un işgali ve milli mücadele ile olan bağlantıları tartışılacaktır. İkincil olarak bu bağlantılarla biçimlendirilen patriarkal ve milliyetçi entelektüel tahayyülün öngördüğü cinsiyetlendirilmiş bir seyircilik kurgusu ele alınacaktır. Bu kurguyla kastedilen hayali bir kadın seyirciliğinin İstanbullu erkek yazarlar tarafından edebi inşasıdır. Son olarak da filmlerde yine milliyetçi bir gözle de olsa istisnai olarak cinsiyetlendirilmemiş ve bilişsel bir seyirciliği yazınında yansıtan Halide Edip Adıvar'ın sinemayı ele alışını incelenecektir. Adıvar'ın yazınında dönemin entelektüellerinden farklı görünen bir diğer unsur ise yazınının sinemayla olan estetik bağları ve/veya sinemadan esinlenmeleridir. Dolayısıyla bu makalede öncelikle dönemin Fransızca ve İngilizce gazete kayıtları ile resmi raporlarından elde edilen veriler küresel film piyasasının İstanbul'daki yansımalarını ve bu yansımaların savaşla birlikte değişen uluslararası boyutlarını bize gösterecektir. Bu türden bir ampirik değerlendirmeyi, işgal yılları ve Kurtuluş Savaşına odaklanan ve çoğunluğu genç kadınlardan oluşan seyircilerin edebi temsillerinin analitik bir yorumlaması takip edecektir. Böylelikle İstanbul'da erken dönem sinemanın kültürel ve duygusal alımlanmasını tarihselleştirmek mümkün olacaktır.

Kültürel ve duygusal alımlama ile kastedilen dönemin filmlerinin uluslararası menşelerinin edebi boyuttaki yansımalarıdır. Örneğin Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* ve *Sinema Delisi Kız* (Safa, 1931, 2004) ve Mehmet Rauf'un (Rauf, 1997) *Genç Kız Kalbi* romanları, filmlerin düşman ülkelerin kültürel ürünleri olarak rahatsız edici tasvirlerini sunmuş ve sonuç olarak gençlerin ahlakı üzerindeki etkileri konusunda endişelerini dile getirmiştir. Benzer endişelere sadece romanlarda değil, Sermet Muhtar Alus'un gazete yazılarında da rastlanabilir (Alus, 2001). Ek olarak bu türden bir etkilenme endişesi, Fahri Celal Göktulga'nın kısa öyküsünde ya da bu yazıda ele alınmasa da "sömürgeci" Hollywood sinemasını kadın bedenini nesneleştiren ve

heteronormatif ilişkilere zarar veren bir form olarak gören Nâzım Hikmet'in şiirlerinde de gözlemlenebilir (Altuğ ve Balan, 2015).

Bu kaynaklar, işgal altındaki Osmanlı İmparatorluğu bağlamında toplumsal cinsiyetle sorunlu bir ilişkiyi somutlaştırırken, İttifak devletlerinin (çoğunlukla Fransız ve İtalyan yapımları) filmlerine karşı erkek egemen bir tavır açıkça veya örtük olarak ortaya koymaktadır (Balan, 2017). Türkiye'de erken dönem sinemanın kabulü elbette çeşitli başka kaynaklar aracılığıyla incelenebilir. Nitekim son on yıldır bu konuda yapılan ampirik araştırmalar giderek yaygınlaşmış ve özellikle Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti devletleri ile devletten bağımsızlığı tartışmalı medyanın perspektiflerinden erken dönem sinema değerlendirmeleri yapılmış ve Türkiye sinema tarihi güncellenmiştir.¹ Bununla birlikte, özellikle edebi yazın, Osmanlı aydınları arasında sinemanın kültürel ve duygusal bağlamı ile bu bağlamı kuşatan toplumsal cinsiyet politikalarını ya da bilişsel süreçleri anlamamıza imkân verir. Öte yandan bu figürlerin sinemayla ilgili düşüncelerini sinema adına genellemek de başlı başına yeterli değildir.

Bu dönemin edebiyatında sinemaya dair eleştiriler, çoğunlukla Fransız ve İtalyan yapımlarına karşı kendisini gösterir. Tam da bu nedenle yazarların kendileri tek tek isim vermiş olmasalar dahi seyretmiş oldukları filmleri anlamak için bu dönemlerde şehirde gösterime giren filmlerle ilgili yayınlara bakmak, bu filmlerin menşeyini, türlerini ve anlatılarını anlamak adına önemlidir. Filmlerle ilgili eleştirilerde filmlerin geldiği ülkelerin Osmanlı devleti ile olan ilişkisi de muhtemelen etkili olmuştur. Örneğin, Alman film yıldızı Asta Nielsen'le ilgili ağır eleştiriler karşımıza çıkmazken, aynı dönemde İtalya'da aynı tür filmler çekmiş (ve bir kısmı aslında Nielsen'den daha "mütevazı" roller oynamış) olan Pina Menichelli, Lydia Borelli ve Francesca Bertini gibi divalarla ilgili ağır ahlaki yargılar ya da kadınları tuzağına düşüren şarlatan bir karakterin Fransız jönü Roman Navarro'ya benzetilmesi tesadüf olmayabilir (Safa, 1931). İşgal döneminde Fransız ordusu tarafından yasaklanan ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı isimli romanından uyarlanan *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) filminde örneğin İstanbullu ailenin sonunu getiren "düşük ahlaklı" Fransız mürebbiyesi de aynı şekilde tesadüf olmasa gerek. Sinema salonlarındaki ilk protestolardan birinin Fransızca ara yazılara karşı İzmir'de öğrenciler tarafından

¹ Bu konuda yayınlanmış kitap ve yayınlanmamış doktora tezlerinin bir kısmı için bkz.(Balan, 2010; Bozis & Bozis, 2014; Çeliktemel, 2018; Dinç, 2020; Erdoğan, 2017; Odabaşı, 2017; Ortaklan, 2019; Özen, 2007 vb.)

düzenlenmiş olması da benzer bir milliyetçi tepkiyi gösteriyor (Özuyar, 2007: 88). Özellikle erkek yazarların bu dönemde filmlere yönelik eleştirilerinin direkt sinemaya karşı genel bir reddedişten ziyade, İstanbul'daki uluslararası film dağıtım mekanizmaları ve Milli Mücadele ile ilgili olduğunu düşünmek gerekir. Bu nedenle de makalede öncelikle İstanbul'un film piyasasındaki ulus-aşırı dinamiklerine bakılıp, ardından edebi tahayyülde bunun nasıl bir karşılık bulduğunu göstermek amaçlanmıştır. Böylelikle İşgal dönemi İstanbul'unda sinema seyirciliğinin duygusal ve kültürel tarihine çok boyutlu ve feminist bir bakış getirilmesi mümkün olmuştur.

Uluslar-Arasında Sinema

I.Dünya Savaşı'nın başında İstanbul'daki sinemalar, genellikle bir panorama veya bir seyahat filmiyle (travelogue) başlayan ve nispeten uzun metrajlı bir film, ardından da bir haber filmiyle devam eden ve bir komedi veya kısa bir drama ile sona eren çeşitli filmleri arka arkaya aynı gösterimde sunuyordu. *Stamboul* gazetesinin ilanlarına göre filmlerin büyük ölçüde Fransa, Danimarka, İtalya veya Almanya'dan ithal edildiği anlaşılıyor. *The Last Days of Pompeii*, *Quo Vadis?*, *Mark Anthony* ve *Cleopatra* gibi popüler İtalyan dramaları 1913'ün en iyi filmleri arasında gösteriliyordu (*Stamboul*, 9 Şubat 1914). Bu filmler, 1914'ün başlarında Fransızca ara yazılara karşı protestoların yapıldığı dönemde (B.O.A. DHK. MS. 15/5 3, 1914) Cinéma du Luxembourg'da da gösterildi (*Stamboul*, 9 Şubat 1914). 1914'te gazetelerdeki en popüler filmler, İtalyan yapımları *Spartacus* (Giovanni Enrico Vidali, 1913) ile diva Francesca Bertini'nin oynadığı ve Alexandre Dumas uyarlaması olan *The Clemenceau Affair* (Alfredo de Antoni, 1913) gibi görünüyor (*The Levant Herald and Eastern Express*, 6 Nisan 1914). Aralarında ayrıca Danimarka'dan bir Nordisk Film yapımı olan *Atlantis* (August Blom, 1913) vardı.² Başka bir gişe filmi olan ve Alman film yıldızı Henny Porten'in başrolünü oynadığı *Der Schirm mit dem Schwan* (Carl Froelich, 1916) ilanlarda görünüyor (*Lloyd Ottoman*, 24 Eylül 1917). Bu filmler arasında en büyük ilgiyi *Atlantis*, *Stamboul* gazetesinden almış görünüyor:

Cinéma Américain dünden beri merakla beklenen sansasyonel film Atlantis'i gösteriyor. Harika bir sinema hizmeti aldığımız Pera'da, uzun süredir perdeye gelen en iyi ve en başarılı film olan bu dramaya hayranlıklarını göstermek için seyirciler uzun kuyuklar halinde sıraya giriyor. Hikâyeyi anlatmaktan imtina ediyoruz. Bu, dokunaklı bir gösteri ve

² Titanik faciasıyla ilgili yapılmış ilk uzun metrajlı film olan *Atlantis*'in restore edilmiş bir kopyası 2006 senesinde İtalya'da Le Giornate Del Cinema Muto festivalinde de gösterilmiştir.

o nedenle de seyredilmesi gerekiyor. Tüm Pera cumartesisinden beri bu film için koltukları kapışıyor. Atlantis'in gösterimi şehirde gerçek bir olay haline geldi. Cinéma Américain için bu çok büyük bir başarı ve kalabalıklar pek çok akşam boyunca filmi üst üste seyretmekten bıkmayacak. İnsanlar bir kez alkışladıktan sonra, hayranlıklarını göstermek için geri dönüyorlar. Atlantis gibi filmler bu kalabalıkları ve başarıyı hak ediyor (*Stamboul, 26 Ocak 1914*).³

1914 yılının yerli ticari basınında ise Alman filmlerine de ilgi gösterildiğini görüyoruz. Osmanlı'nın en yakın müttefiki olan Alman ordusu şehirde baskın bir mevcudiyete sahipti. Nitekim bazı Alman komutanlar, savaş sırasında halkla dayanışmayı kuvvetlendirme amaçlı tarihi ve askeri başarıların hikâyelerini anlatan (örneğin Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşuyla ilgili hikâyeler gibi) tiyatro oyunlarına katıldılar. Alman propaganda filmlerinden biri ise 1915 yılında Ferah Tiyatrosu'nda defalarca "halkın isteği üzerine" gösterilen *Alman Ordusu Tarihinin 300 Yılı* oldu (*Ferah, 1914*). Film, 1870-1871 senesinde Paris savaşı sırasında Bismarck ordusunun kahramanlarını ve 1915 Fransız-Alman savaşında Bavyera ve Saksonya ordularını birlikte gösteriyordu. Aynı programdaki ikinci bir film, İmparator Wilhelm'in yat seyahatlerini ve Alman Donanması'nın 1914'teki manevralarını tasvir ederken, programdaki son üç film 1915 Fransız-Alman Savaşı'yla ilgili başka propaganda filmlerinden oluşuyordu.

Ferah gazetesinde Bismarck'ın "Biz Almanlar savaş alanında yalnızca Allah'tan korkuyoruz" şeklindeki Alman ulusunu öven sözlerinin basılması, dönemin Fransızca ve İngilizce gazeteleriyle karşılaştırınca dikkat çekicidir. Bismarck'ın resmi altında verilen bu övgünün Almanca orijinalinde ["Wir Deutschen fürchten Gott, sonst nichts auf der Welt"] "savaş alanı" geçmiş gözüküyor. Osmanlı Ordusu'nun Almanlarla başarılı olacağına dair inancının bir işareti olarak eklenmiş olabilir, ya da belki de bu çeviri, savaşın gerekliliğine ilişkin yaygın tereddütlerin yarattığı güvensizliğin gizli bir ifadesidir. Her durumda, özellikle Osmanlıca basında "imparatorluğun dostlarını" tanımaya yönelik bir ilgi var görünmektedir (*Ferah, 1914*).

Ağırlıklı olarak dönemin Rumca yayınlarını inceleyen Yorgo ve Sula Bozis, 1913-1927 yılları arasında Fransız film şirketlerinden Societe Éclair sinemasının işletmecisi Vasilakis Papadopoulos'un İstanbul'un en popüler sinema işletmecisi olduğunu kaydeder (Bozis ve Bozis, 2014: 89). Bozis'in aktardığı kadarıyla yine Rumca gazetelerde, bu sinemanın 1913 senesinde en ilgi çeken yapımları arasında

³ Çeviri bana ve Carmen Cvetkovic' e aittir.

yerli ve Alman propaganda filmleri olduğu görülüyor (Bozis ve Bozis, 2014). Öte yandan İngiliz Büyükelçiliği, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden hemen önce İstanbul sinemalarında Alman filmlerinin fazlalığından şikayetçi olarak, İngiliz propaganda filmlerine ihtiyaç olduğuna dikkat çekiyor: “Türkiye'nin büyük şehirlerinde tiyatroların eksikliği yüzünden sinematograf belki de en popüler eğlence biçimidir. İngiliz filmleri şu anda pek bilinmiyor, ancak şüphesiz çok iyi karşılanacaktır. Tüm savaş filmleri geniş bir izleyici kitlesi çekebilir” (Great Britain Foreign Office Turkey, 1914).

1917 senesinin Fransızca gazetelerine göre şehirdeki en sansasyonel filmler halen Alman yapımları gibi görünüyor. Bunlar arasında Osmanlı-Alman ittifakıyla ilgili *İmparator Wilhelm'in İstanbul'u ziyareti* veya *Berlin'de Türk Basını Temsilcileri* gibi haber filmleri var (*Lloyd Ottoman*, 5 Kasım 1917). *Die Tochter der Landstrasse* (Urban Gad, Almanya, 1915) ve *Die Sünden der Väter* (Urban Gad, Almanya-Danimarka, 1914) gibi meşhur Asta Nielsen filmleri; *Der Fluch der Sonne* gibi Maria Carmi filmleri (Robert Reinert, Almanya, 1917); *Der Weg des Todes* (Robert Reinert, Almanya, 1916) ve *Homunculus* (Otto Rippert, Almanya, 1916) seyircileri sinemalara çekmiş görünüyor (*Lloyd Ottoman*, 1-20 December 1917).⁴ Aynı yıl İstanbul'un en popüler film yıldızı Pina Menichelli, “tuhaf bir melodram” olan *Tigre Reale*'de (Giovanni Pastrone, İtalya, 1916) yer alır (*Lloyd Ottoman*, 30 Ekim 1917).⁵ Hollandalı büyük bir kadın yıldız olan Annie Bos da, *Les abîmes de l'âme*⁶ ile İstanbulluların ilgisini çekmiştir (*Lloyd Ottoman*, 2 Aralık 1917). Ek olarak, Danimarka'dan birkaç film sinemalarda gişe başarısı elde etmiş görünüyor. Bu dönemde sinemalarda çok görünen Danimarkalı aktris Rita Sacchetto'nun filmleri ile Emilie Sannon'un oynadığı polisiye film serisi *Nattens Datter* (Kay Van der Aa Kühle, Danimarka, 1916) filmleri de İstanbullulara gösterilmiştir (*Lloyd Ottoman*, 17 Aralık 1917).⁷

⁴ *Homunculus*, sevme yeteneğine sahip olamayan ve bu nedenle de insanlardan nefret etmeye karar veren insansı bir yaratığı anlatan ve Dışavurumcu Alman sinemasının en popüler seri filmlerindedir. İstanbul'da da oldukça popüler olmuş olacak ki Reşat Nuri Güntekin'in 1927 tarihli *Bir Kadın Düşmanı* isimli romanının baş kahramanı, fiziksel ve duygusal benzerliklerinden dolayı *Homunculus* lakabıyla anılır (Güntekin, 2000).

⁵ *Homunculus*'la benzer şekilde *Tigre Reale* de Türkçe edebiyata Fahri Celal Göktulga'nın Pina Menikelli isimli öyküsü ile konu olur.

⁶ Gazetede filmin yalnızca Fransızca başlığı geçiyor, ancak bu başlık internette ya da Hollanda Film Müzesinin kataloglarında yer almış görünmüyor. Film Müzesinin kataloglarında Fransızca başlığı olmayan 1917 yapımları tek Annie Bos filmi *Liefdesoffer* olduğu için *Les abîmes de l'âme*'in *Liefdesoffer* (Maurits Binger, Netherlands, 1916) olduğu düşünülebilir. Kataloglara bakarak makaleye katkı sunan arşivci-küratör Elif Rongen-Kaynakçı ile Mustafa Özen'e teşekkür ederim.

⁷Filmin orijinal ismi *Nattens Datter*.

1919'da İttifak devletlerinin filmlerinin şehirdeki gösterimleri işgal orduları tarafından yasaklanınca İtalyan ve Fransız yapımlarının sinemalardaki ağırlığı daha da artmıştır. O sene gösterilen İtalyan filmleri şu şekilde listelenmiştir: Alberto Capozzi ve Gero Zambuto'nun yönettiği *13 (1917) (Le Courier de Turquie, 1 Nisan 1919)*, Terribili Gonzales'in oynadığı *Il Tank della Morte 1917 Telemaco Ruggeri* yapımı (*Le Moniteur Oriental, 24 May 1919*), Maria Jacobini ve Mathewska ile birlikte oynadığı 1918 Augusto Genina yapımı *Addio Giovinezza (Le Moniteur Oriental, 13 June 1919)*, Francesca Bertini'nin oynadığı 1916 Giuseppe de Liguoro yapımı *Odette (Le Moniteur Oriental, 19 Haziran 1919)*, Lyda Borelli'nin oynadığı Amleto Palmeri'nin 1918 yapımı *Carnavalesca (Le Moniteur Oriental, 4 Temmuz 1919)* ve *Le Journal d'Orient* gazetesinin "İtalyan divalarının arasında en tuhaf ve sapkın" olanı diye duyurduğu Pina Menichelli'nin oynadığı ve Enrico Guazzoni'nin yönettiği 1915 yapımı *Alma Mater (6 Nisan 1919)*. Bu ilanı, dönemin İstanbullu erkekleri arasında İtalyan divalara, özellikle de Pina Menichelli'ye karşı yaygın şekilde ifade bulan cinsiyetçi, sansasyonel ve ahlakçı tabirlerin arkasında İslam dinine özgü bir hassasiyet olmadığının bir göstergesi olarak da okuyabiliriz.⁸

İtalyan diva filmlerinin İstanbul'daki popülaritesini yansıtır şekilde çeşitli Francesca Bertini filmlerinin yer aldığı bir "Bertini haftası" gösterimlerine de rastlıyoruz. *Le Journal d'Orient* gazetesi, Bertini'yi "bütün evrenin kendisine hayran olduğu, birincil büyüklükte, şöhreti ve zaferleri durmaksızın yükselen bir yıldız" şeklinde tanımlıyor (*Le Journal d'Orient, 11 Haziran 1919*). *Le Journal d'Orient*'le benzer bir dramatik dil kullanan *Le Moniteur Oriental*, Fransa'nın kısa süreliğine de olsa büyük yıldızı olarak kabul edilen Suzanne Grandais'in oynadığı *Suzanne* filmini (René Hervil ve Louis Mercanton, Fransa, 1916) "gerçek bir sinema şaheseri" olarak tanıtır (*Le Moniteur Oriental, 7 June 1919*). Film, ayrıca "Duygusal, hassas ve belalı bir cazibe ile sizi gözyaşlarına boğacak"tır (*Le Moniteur Oriental, 7 June 1919*). Biri Alman diğeri Fransız asıllı karı-kocanın hikâyesini Fransa perspektifinden anlatan *Alsace* isimli propaganda filmi (Henri Pouctal, Fransa, 1916) gazetede çekildiği yılların "en dokunaklı filmlerinden biriydi ve savaş sırasında Paris'te yüzlerce kez gösterildi. Fransa'yı seven herkes bu filmle gözyaşlarına boğulacak," şeklinde tanıtılır (*Le Moniteur Oriental, 19 Haziran 1919*). Film, savaşın bitiminden sonra İstanbul'daki Fransız otoriteler tarafından beğenilmiş görünüyor.

⁸ 1920 ve 30'ların Avrupalı film yıldızları ve onların İstanbullu kadın hayranlarına ilişkin bkz. (Canan Balan, 2017).

Philip Mansel'e göre işgal döneminde İstanbul'un hâlihazırdaki karnaval havasına 10.000 İngiliz, 8.000 Hintli, 8.000 Fransız ve 2000 İtalyan askeri katkıda bulunmuştur: "Arka sokaklardaki yoksulluk ve moral bozukluğunu hariç tutarsak, yabancı asker ve denizcilerin harcayacak paraları vardı... İngiliz Askeri Ataşe Vekili Harold Armstrong için, 'Hayat neşeli, kötü ve zevkliydi. Kafeler içki ve dansla doluydu. Memleketteki engellerden hiçbiri yoktu'(Mansel, 1995). Bahsi geçen "şenlik havası", 1917 Devrimi'nden kaçan Rusların İstanbul'a gelişiyle daha da yoğunlaşır. Göçmen Rus soyluları, İstanbul'un gece hayatı ve eğlence sektöründe de güçlü bir varlık göstermiş görünüyorlar.⁹ 1920'de İstanbul'a gelen sessiz film yıldızı Ivan Mozhukhin de aralarında yer alır. Mozhukhin, İstanbul'da kendi yazdığı ve oynadığı *L'Angoissante Aventure* (Yakov Protazanov, Fransa, 1920) filminde de rol almıştır (Deleon, 2003: 68-69).¹⁰ Film, Rusların İstanbul'a, oradan da Marsilya ve Paris'e göç etmesini anlatır. Filmin post-produksiyonunun Fransa'da bir Méliès stüdyosunda devam ettiği varsayılıyor (filmreference.com, 2008).

Jak Deleon'dan öğrendiğimiz kadarıyla bir kısmı zamanla İstanbullulaşan göçmen Ruslar, film sektöründe ağırlıklı olarak sinema salonlarında (sessiz çekilen) filmlere eşlik eden müzisyenler olarak çalışmış görünüyorlar. Örneğin Ivan Ivanovic Poliansky, Majik Sinemasının orkestra şefliği yapmıştır. İddialara göre Poliansky filmlerin zayıf kısımlarını müziğiyle telafi ediyordu, hatta bazı başarısız filmlere müziğiyle seyirci çekmeyi dahi başarmıştır; öyle ki "müziksever seyircilerin Majik Sinemasına Poliansky'nin orkestrasını dinlemek için gittiği de bilinir" (Deleon, 61). Majik Sinema için çalışan bir diğer Rus müzisyen ise piyanist ve eski bir barones olan Valentine Taskin'di. Taskin'le yaptığı söyleşiden aktaran Deleon'a göre sinema ve lokallerin neredeyse hepsinde Rus müzisyenler çalışıyordu (101). Onun da ailesi, tıpkı Ivan Mozhukhin gibi sonradan Paris'e taşınsa da kendisi İstanbul'da kalmaya karar verdi: "Artık tam bir İstanbulluydum. Evliydim. Hareketli ve güzel bir yaşantım vardı. Beyoğlu'nu çok seviyordum; müziği ve müzisyenleri, beni dinlemeye gelen şık beyleri ve hanımefendileri, sinemayı ve operetleri çok seviyordum. Onların bir parçasıydım, ayrılmam mümkün değildi" (Deleon, 102).

⁹ Bkz. (Ar, 2019).

¹⁰Filmin restore edilmiş hali, 22. Giornate del Cinema Muto programında "*Mozhukhin: The Paths of Exile*" seçkisinde 2003 senesinde, 2018'de de İstanbul Sessiz Sinema Günleri'nin "Osmanlı İmparatorluğundan Görüntüler" seçkisi kapsamında gösterildi.

İstanbul'da yayınlanan başka bir Fransızca gazete olan *Le Journal d'Orient*, 1919 senesinde Compagnia Italiana Trafficon l'Oriente (C.I.T.O.) adıyla geçen bir İtalyan film dağıtım şirketinin yakın zamanda İstanbul'da şube açacağını yazar (*Le Journal d'Orient*, 6 Mayıs 1919). C.I.T.O.'nun bu dönemde Doğu film pazarına hâkim olduğu iddia ediliyor:

Bu, sinema tarihinde benzeri görülmemiş, cesur ve büyük ölçekli bir girişim. C.I.T.O.'nun güçlü yapısı, Doğu ülkeleri için İtalyan film prodüksiyonunun tamamını oluşturan Cines, Itala-Film, César ve Ambrosio gibi şirketlerin filmlerini satın almasını sağlamıştır. Bütün büyük İtalyan şirketleri bu yeni oluşuma prodüksiyonları için ayrıcalıklı haklar verdiler, ancak bununla da yetinmeden C.I.T.O. ihtiyaca göre seçilmiş ülkelerde dağıtılmaları için İtilaf devletlerinin en iyi filmlerini elde etti. Sonuç olarak, C.I.T.O.'nun tüm "Yıldızlar" ve filmleri üzerinde münhasır hakları vardır [Borelli, Bertini, Menichelli, Hesperia, Gys, Jacobini, Makowska gibi büyük film yıldızlarının içeren bir liste verir]. Genel merkez Roma'da, ancak yakında Konstantinopolis'te bir ofis açılacak (*Le Journal d'Orient*, 6 Mayıs 1919).¹¹

C.I.T.O., İstanbul'a ilişkin ulaşılabilen mevcut başka kaynaklarda bahsedilmemesine karşın, özellikle İtalyan yapımı ancak genel olarak İtilaf Devletlerine ait filmlerin şehirde gösterilmesini hedefleyen bir dağıtım şirketi gibi gözüküyor.¹² Ek olarak haberden isimsiz bazı işadamlarının ülkeye gayrimeşru şekilde İtalyan filmleri ithal ettiğini, C.I.T.O.'nun bu duyuru ile sinema sahiplerini uyardığını ve sadece C.I.T.O.'nun dağıtım için telif haklarına sahip olduğunu, ihlal edenlerin ise yargılanacağını öğreniyoruz (*Le Journal d'Orient*, 6 Mayıs 1919).

1920 ve 1921 yıllarında dağıtımçı firmaların listesi şu şekilde karşımıza çıkıyor: Magic Societé Internationale des Films et Cinémas, Comptoir de Cinématographe "Atlas", Zenieri, Levant Kinematograph, Silbermann, Zarb, Mamo, Societé des Établissements Gaumont, Silbermann, Statis, Vaccaro, Weinberg, (The Annuaire Oriental Ltd., 1921: 706). Şehirdeki belli başlı sinema salonlarının isimleri Annuaire Oriental'de kaydedildiği kadarıyla Étoile, Apollon, Amphi, Cosmographe, Central, Orientaux Royal, Palace, Éclair, Luxembourg, Majestik Cinéma, Magic, Osmanlı,

¹¹ Çeviri bana aittir.

¹² Şirketin faaliyetlerine ilişkin bkz. Reich, 2015). Ayrıca, Cito-Cinema ismiyle film imal edip, dağıtım yapan bir İtalyan şirketin 1921 tarihli bir filmi BFI'nin sitesinde de görünüyor bkz. « Cito-Cinema » <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b95344551> Ek olarak 1921-1922 senelerinde İsveç-ABD-İtalyan ortak yapımı diva filmleri üretip gösterime sokmuş Cito-Film'e rastlıyoruz. « Cito-Film » WorldCat <https://www.worldcat.org/search?q=no:185488750+OR+no:185477569+OR+no:185495561+OR+no:185473871+OR+no:185474385+OR+no:185474243+OR+no:185486434+OR+no:185488361+OR+no:185474828+OR+no:938270889>.

Pathé, Ottoman, ve Russo Américain olarak geçiyor (706). Bu salonlara ek olarak, Mustafa Gökmen'in çeşitli broşürlerden ve Tevfik Çandar'ın 1933 tarihli yazı serisinden derlediği kadarıyla işletmeciliğini Osmanlı asıllı Müslümanların yapmış olduğu Park, Jale ve Yeni Milli sinemalarını da not düşmek gerekir (Gökmen, 1991: 31-32). İtalyan C.I.T.O. şirketi dışında 1921 senesinde belli başlı uluslararası film şirketleri, İsviçre (Magic Societé Internationale de Films et Cinémas), İngiliz (Levant Kinematograph Company) ve Fransız menşeiili şirketler (Societé des Établissements Gaumont ve Union Cine-Théâtrale D'Orient –Pathé Frères'in filmleri) şehirde film piyasasının lideri haline gelmiş görünüyor (Annuaire Oriental, 706).

Bu yıllarda İstanbul'da gösterime giren filmlerin geneli Batı Avrupa yapımı olan uluslararası ve kimi zaman ulus-aşırı kökenleri düşünüldüğünde, bu ülkelerle doğrudan ticari alışverişleri olan geniş Gayrı-Müslim nüfusun yanı sıra Osmanlı devletinin Akdenizle olan kültürel ve ekonomik ağırları da akılda tutulmalıdır. Ülkenin Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Almanya ile olan yakın ilişkisi İstanbul film piyasasındaki Alman hâkimiyetini özellikle savaş propagandasına uygunluğu açısından açıklıyor. Sonraki yıllarda film pazarını neredeyse tamamen ele geçiren İtalyan ve Fransız yapımlarının yoğunluğu ise kapitülasyonların, Akdenizdeki ticari ağların ve özellikle de şehrin bu devletler tarafından işgaliyle birlikte düşünüldüğü zaman daha anlaşılırdır.¹³ Özellikle de işgal, kaçınılmaz olarak İtilaf Ordularına sinemasal bir hâkimiyeti de sağlamış görünüyor. Başka bir deyişle, İstanbul halkının “düşman ülkelerin” kurmaca ya da propaganda formunda sunulan ideolojileriyle, fantezi dünyasıyla ve hayal gücüyle iç içe olduğundan ve resmi olmasa da sömürgeci bir “işgal” sinemasından bahsedebilmek mümkün görünüyor.

İlk yerli filmler, esas olarak Osmanlı ordusu tarafından ve ordu desteği için yapılmıştır.¹⁴ Film gösterimlerinin ve tiyatro oyunlarının incelenmesi ise yine işgal devletlerinin kontrolüne tabii idi. 24 Ocak 1919'da İçişleri Bakanlığı, İttifak Devletleri'nin (Almanya, Avusturya, Macaristan ve Bulgaristan) filmlerinin yasaklandığına dair bir mektup almıştır (Özuyar, 2007: 28). Aynı yıl Malul Gaziler

¹³ Öte yandan, Amerikan filmlerinin şehirde bu kadar az gösterime girmesinin nedenleri ise İkinci Dünya Savaşı'na kadar ABD ile Osmanlı devletinin ticari ilişki eksikliği kadar Amerikan sinemasının Birinci Dünya Savaşı'na kadar küresel film piyasasında baskın olmamasına da bağlı bkz. (Abel, 1999). Ancak sonraki on yılda, özellikle 1920'lerin ortalarında, Erken Cumhuriyet döneminde Avrupa yapımlarının yerini Amerikan filmleri almaya başladı bkz. (Balan, 2010).

¹⁴ OsmanlıDevletinde üretilen propaganda filmleri için bkz. (Filmer, 1984; Özen, 2007; Kirel ve Kasap Ortaklan, 2018; Çeliktemel Thomen, 2010).

Cemiyeti tarafından yapılan *Mürebbiye* filmi (Ahmet Fehim, 1919), Fransız Ordusu tarafından Fransız kadınlarını küçük düşürdüğü için sansürlenmiştir. Cemiyetin sinemacılarından ve Lale Filmin kurucularından Sabahat ve Cemil Filmer'in ayrı ayrı yazmış oldukları anıları bu dönemde yerli film yapımının karşılaştığı güçlükleri anlatmaları açısından çok değerlidir (Sabahat Filmer, 1983, Cemil Filmer, 1984). İzmir'in işgaline karşı Asri Kadınlar Cemiyetinin organize ettiği Sultanahmet mitinginde konuşmacı olan Halide Edip Adıvar'ı çeken Cemil Filmer, İngiliz Ordusu kayıt almayı yasakladığı için çekim sırasında kamerasını saklamak zorunda kaldığını anlatır (C. Filmer, 100). Bu mitinglerden birinde konuşmacı olan Sabahat Filmer de o sıralarda Ordu Film Merkezinde staj yapmaktadır (S. Filmer, 33). Bu olaydan birkaç ay sonra, savaşın bitimiyle ülkedeki tek yerli film yapım şirketi olan Ordu Film Merkezi de İtilaf Kuvvetleri tarafından kaldırılır. Yine de, merkez müdürü ve çalışanlar ekipmanlarını saklayarak Harp Malulleri Cemiyetine bağlı bir film şirketi kurarlar. İşgal sırasında yaşanan kısıtlamalar sadece İttifak kuvvetlerinin filmleri ve yerli film yapımının çektikleri zorluklarla sınırlı değildir, örneğin Fuat Uzkınay ve diğer gazilerin şehrin Anadolu yakasında işlettikleri sinema salonu da kapatılır (C. Filmer, 107).

Metinler Arasında Sinema

İşgal şartları altında, İstanbullular sinemanın büyük ölçüde tüketicisi/alımlayıcısı konumunda idi. Türkiye yapımı kurmaca ve propaganda filmleri yerli basında genelde eleştirilerle karşılaşmış ve birçoğu kayıp statüsünde olsa da halen *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) ve *Bican Efendi Vekilharç* (Ahmet Fehim, 1919) filmlerinden kalan parçalar (iki filmin de tamamına erişilemiyor) Mimar Sinan Üniversitesinin Sinema-TV arşivinde seyredilebilir. Bunlar dışında yukarıda listelendiği üzere daha çok Avrupa melodramları ve Birinci Dünya Savaşı sırasında popüler hale gelen Fransız-İtalyan diva ve vamp filmleri özellikle yoğun olarak gösterilmiş görünüyor. Dönemin İtalyan filmleri çoğunlukla on dokuzuncu yüzyıl roman ve tiyatro oyunlarında popülerleşen Fransız melodramlarından uyarlanmakta idi.¹⁵ Türkçe erkek yazarların önemli bir kısmı ise sinema seyircilerini kadın olarak tasvir ediyordu. Zihinsel süreçlere veya sömürgeciliğe ilişkin sinema metaforlarıyla karşılaşmak nadiren

¹⁵ Angela Dalle Vacche, İngiltere ve Fransa'yla karşılaştırınca dönemin İtalyan edebiyatının zayıf oluşu ve operanın gösteri sanatlarına olan hakimiyeti nedeniyle İtalyan oyun ve romanlarından ziyade Fransız tefrika romanlarından İtalyan sinemasına adaptasyon yapıldığını yazıyor, bkz. Vacche, 2008, 13).

mümkün olsa da¹⁶, İtalyan ve Fransız filmlerinin kadınlar üzerindeki olumsuz ahlaki etkisine verilen dikkat daha çarpıcıdır.

1920 ve 1930'ların bazı roman ve hikâyeleri, İstanbullu kadınların İtalyan divalarıyla özdeşleşmeye özel bir cazibe duyduğunu vurgular. Bu vurgu yalnız kurmaca edebiyata özel de değildir. Örneğin, Sermet Muhtar Alus, *Akşam* gazetesindeki haftalık köşesinde eski sinemaları anlattığı yazılarında Mary Bel, Gabrielle Robinne, Pina Menichelli, Lyda Borelli ve Francesca Bertini 'nin İstanbullu hayranlarını alaycı bir dille anlatır. Alus, bu yıldızlar arasında kadınların en çok taklit ettiğinin Menichelli olduğunu düşünüyordu: “Şuh bir poz alacaklar mı Pinavari, hemen dekolte yakayı bir omuzun alt yamacına çekişler: birdenbire başı arkaya atarak histerik jestler eşliğinde, ağız yarı açık ve gözler yarı kapalı” (Alus, 2001, 64). Burada Alus'un film yıldızlarının güçlü personalalarına duydukları hayranlıktan kendi özne konumlarını yitirdiğini ima ettiği, kadınlara karşı özellikle küçümseyici bir ton kullandığı tespit edilebilmektedir..

Fahri Celal Göktulga'nın 1921 tarihli kısa öyküsü ise direkt *Pina Menikelli* ismini taşır (1973: 81-85). Öykü, Menichelli'nin *Tigre Reale* filmindeki (Pastrone, İtalya, 1916) ana karakterlere hem fiziksel hem davranış açısından benzeyen bir kadınla erkek arasındaki aşk ilişkisine odaklanıyor. Dramatik yapı ilerledikçe, benzerliklerin görünenin ötesine geçtiğini anlıyoruz. Kadın, tıpkı filmdeki Menichelli karakteri gibi trajik geçmişi nedeniyle romantik ilişkilerde güçlük çeker. “Sinemanın tesadüfleri”ne referans veren ve aynı zamanda anlatıcı konumundaki ana karakter, filmdeki türden bir karşılaşma anında kadına yaklaşmak için yine filmde tüyo alır (Göktulga, 83-84). Tıpkı filmin sevgilileri birleştiren finalinde olduğu gibi hikâyeye de kadının başını erkeğin omzuna dayayarak teselli bulmasıyla sona erir. Hem Alus hem de Göktulga, Menichelli'yi İstanbullu kadınların kalbine yakın bir figür olarak görüyor. Ancak Alus, kadınların Menichelli'ye yakınlıklarını basitçe bir özentisi ve taklitçilik olarak değerlendirip, kadınların kendilerini özne olarak ortaya koyamayışı şeklinde yorumlayarak alay ederken, Göktulga'nın erkek anlatıcısı-kahramanı, kadın karakterin yıldızla olan melankolik bağına inanmakla kalmıyor, aynı zamanda hikâyesindeki karakterle filmdeki karakter arasındaki yakınlığı büyüleyici bulup, şiirsel

¹⁶ Nazım Hikmet'in 1930'larda yazdığı yazı ve şiirleri özellikle Amerikan ve Britanya sinemalarının emperyalizm ve sömürgeciliğine odaklanır, bkz. (Altuğ ve Balan, 2015). Öte yandan dini bir lider olan Said Nursi, filmleri ahlaki açıdan yozlaştırıcı bulsa da öğretilerinde sinemayı İlahi bir metafor olarak çok yoğunlukla işler, bkz. (Balan, 2016).

bir biçimde tasvir ediyor. Bu bağlamda Göktulga, okurlarının Menichelli'nin filmlerine olan aşinalıklarını oyunbaz bir stilde ele alıyor ve seyircilikle hayranlık arasındaki bağları selamlıyor.

İstanbul kadınların İtalyan divalarına olan ilgisini ele alan ikinci bir edebi kurmaca, Peyami Safa'nın 1923'te yazmış olduğu ve 1919 senesinde İstanbul'da geçen romanı *Sözde Kızlar*'dır (Safa, 2004). Safa, Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda daha da kozmopolitleşen şehir kültüründeki ahlaki "yozlaşmayı" tasvir ederken, özellikle kadınlara karşı Göktulga'nın anlatısından çok daha acımasız davranır. "Modern ve geleneksel", "İtilaf Güçleri ve Milli Mücadele ruhu" ile "Doğu ve Batı" şeklinde ikilikler üzerinden belirlediği temada Safa, geleneksel cinsiyet rollerine bir tehdit olarak filmlerde tasvir edilen tarz romantizm ve eğlenceye dayalı bir hayatı kurgular. Romanın anti-kahramanı Behiç, daha önce Batı Avrupa'da seyahat etmiş ve yaşamıştır. Dönemin romanlarında bolca rastlanan züppe stereotipini tekrar eder şekilde Behiç de üst sınıf, kadınsı ve alaycı bir kişiliktir.¹⁷ En büyük motivasyonu, genç bir Anadolu kızı olan naif Mebrure'yi baştan çıkarmaktır. Behiç'in eski sevgilisi Belma ise İtalyan melodramlarını seven ve sinema oyuncusu olmayı arzulayan "hafif-meşrep" bir İstanbulludur. Kendisinden haber alamadığı ve savaş gazisi olan babasını aramak için köyünden İstanbul'a gelen Mebrure, "yozlaşmış" kuzenleri olan Behiç ile Nevin'in yanına taşınır. Behiç'in kızkardeşi olan Nevin, moda ve film yıldızlarına takıntılı olduğu için anlatıcının sürekli kınadığı bir karakter olarak tasvir edilir. Yazar, bu saplantıyı eleştirmek için çoğu sahneyi savaş, işgal ve yoksunluk zemininde kurgular. Bu karşıtlıklar arasında Safa, Mebrure'yi de kendisine benzetmeye çalışan Nevin'in makyajını yaklaşık bir sayfadan uzun ve detaylı olarak anlatır ve ağzından şunları yazar: "Eğer sürmenin üstüne bunu sürmezsem renk tabii olmaz. Bütün Avrupa aktrisleri bu kulörü kullanıyorlar." (Safa, 35).

Belma, zengin ve hür bir film aktrisi olma arzusu ile ahlaki çöküşten muzdarip bir gösteriş kurbanı olarak yansıtılır. Yeteneklerini teşhir etmek için ev partilerinde çeşitli filmlerden sahneler sergiler. "Belma'nın aktrisliğe hevesi meşhurdu. Daha çarşafa girmeden evvel, Şehzadebaşı sinemalarından aldığı tesirlerle aktris olmaya karar vermiş, o günden beri, her yerde her vesile ile bu arzusunu anlatmış, ara sıra meclislerde monologlar söylemiş, tek roller temsil etmiş idi. Bu kızın sinemaya ve aktrisliğe zaafı o derecedeydi ki, emeline kavuşmak için mukaddes tanıdığı her şeyi

¹⁷ Bkz. (Parla, 2013; Gürbilek 2004).

fedâ edebileceğini açıkça söyledi” (Safa, 50). Belma, bu partilerden birinde savaşla ilgili üzücü haberlerin yarattığı ağır atmosferi hafifletmek için Lyda Borelli'nin oynadığı bir sahneyi taklit eder. Ancak bu hareketi romanın vatansever karakterlerince garipsenir. Bu bağlamda sinema, filmlere olan hayranlıkla dikkati dağılmadan uyanık kalabilen zihinlere ihtiyaç duyan milli mücadele ruhundan bir tür “kaçış” metaforu gibi kullanılır. Anlatıcının ahlakçı bakış açısından Belma, kendisini Viyanalı ünlü aktrislerle tanıştıracığına söz veren “züppe” Behiç ve sevdiği “yozlaşmış” melodramlar sayesinde “düşmüş bir kadına” dönüştürülür.¹⁸ Belma'nın erkek kardeşi de yaşadığı çöküntüden dolayı Şehzadebaşı'ndaki sinemaları suçlar. Belma, mütevazı, orta sınıf bir aileye mensup bekâr bir kadın için yakışsız bir şekilde Behiç'ten gayri meşru bir çocuğa hamile kalır. Sonrasında Mebrure'nin peşine düşen Behiç'e karşı Mebrure'yi uyararak Belma, okuyuculara kendi çöküşünde filmlere ve aktrisliğe olan tutkusunun oynadığı rolü anlatır:

Aktris olmak! Aktris olmak! Huu... Dehşet! Bir aktris, ne serbesttir, ne iyi, rahat, eğlenceli yaşar! Eğer bir sinemaya girebilirse Avrupa'ya gider, Amerika'ya da görür, para da kazanır, şöhret de alır, beğenilir de, sevilir de, alkışlanır da... mükemmel, mükemmel... diyordum... ismimden başlayarak, kendime ait, her eski şeyi bıraktım: Hatice'ydim, Belma oldum. Cerrahpaşa kızıydım, Beyoğlu kadını oldum. Eskilerin “yapma” dedikleri, ihtiyarların çirkin buldukları, hocaların günah saydıkları ne varsa merakla ve zevkle yaptım... Behiç, aktrislerin Viyana'da yaşadıklarını anlattı bana kendi el yazılarıyla imzalarını ve kartpostallarını gösterdi (Safa, 155).

Behiç, İstanbul burjuvazisinden günahını gizlemek için bebeği öldürür. Böylece Belma'nın intihar etmesine neden olur ve bunun için de Belma'nın ağabeyi tarafından suçlanır. Behiç, sorumluluğu üzerinden atmak için Belma'nın oyuncu olma arzusuna yüklenir: “Zaten onların [anne ve bebeğin] başına gelecek buydu. Belma Pinamenikellivari ölmek istediğini bana söylediler” (Safa, 182). Gerçekten de Belma'nın başına gelenler, tipik bir Menichelli filmine benzer. Örneğin *La Storia di una Donna*'da (Eugenio Perego, 1920) Menichelli'nin karakteri, Behiç gibi zengin bir erkek tarafından baştan çıkarılıp hamile kalır ve bebeğini kaybeder. Bu durumdan rahatsız olacak orta sınıf ahlakına sahip seyirci teselli bulsun diye sonunda kendi karakteri de

¹⁸ Sinema oyuncularının yaşamına duyulan özentinin yarattığı hayal kırıklıkları Miriam Hansen'in tasvir ettiği 1930'lar Şangay sinemasındaki “yıldızlıkla birlikte gelen gösteriş, dekadans ve trajedi”yi yankılar gibidir. Osmanlı topraklarının deneyimlediği Batılı devletlerin işgali ile Şangay'ın 1930lardaki yarı-sömürge konumu arasındaki paralellikler kurmacaların benzerliğini de açıklıyor olabilir. Hansen'in makelesindeki odak Hollywood'un kadınlar için özgürleştirici bir modernleşmenin işaretlerini vermesinin yanı sıra geleneksel toplum yapısında yarattığı kırılma. Tam da bu nedenlerle 1920'ler ve 30'lar Batı sinemasına verilen ahlaki tepkilerde Çin'de de yaşanan benzer bir durum nedeniyle Osmanlı entelektüelleri pek yalnız sayılmaz, bkz. (Hansen, 2000).

ölmek zorunda kalır. Belma'nın anlattıklarından kafası karışan Mebrure, daha önce kendisine yabancı gelen gösterişli hallerine karşın, Belma'ya ölüm döşeğinde yardım etmek ister. Safa, bu noktada Mebrure'yi, acı çeken kadın film karakteriyle duygusal olarak özdeşleşen kadın seyircileri andırır bir şekilde konumlandırır. Safa'nın roman boyunca en sevecen davrandığı karakter olan Mebrure, kendisi sinemadan hoşlanmasa da ironik bir şekilde yazarın roman boyunca eleştirdiği 'basmakalıp kadın seyirci' gibi tepki verir.

Sözde Kızlar'ın 1924 senesinde Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya uyarlanmış olması ayrıca ironik olsa da filmin kopyaları maalesef şimdilik bulunmuyor. Her durumda, kadın seyirciliği konusu romandaki gibi film tarafından da sorunsallaştırıldıysa şayet, film, hem paradoksal bir öz-düşünüm (*self-reflexivity*) örneği hem de 1960'ların Yeşilçam melodramlarında oyuncu olmak için evden kaçan kadın hikâyelerinin öncülü olabilir. Öte yandan, romanın karakterlerinin hoşlandığı filmler, Safa'nın perspektifinden işgal ülkelerinin kaçış sineması örnekleri olarak hep İtalyan ve Fransız melodramları olur. Yerli bir yapım olarak *Sözde Kızlar* filmi hikâyenin filmlerle özdeşleşmeye dair eleştirisinin sinemanın özüne dair olmadığını daha belirginleştirmiş olabilir. Belki de dönemin İstanbullu kadınları, kurgusal genç kadınların İtalyan melodramları tarafından "yozlaştırılışını" gösteren yerli bir film seyretmişlerdi.

Benzer temada başka bir roman, Mehmet Rauf'un 1925 senesinde yayınlattığı *Genç Kız Kalbi*, sinemaya yozlaştırıcı bir kültür ürününden çok yanıltıcı bir rehber olarak bakıyor. Roman kahramanı Pervin, babasının isteklerine karşı çıkarak, sinema ve edebiyattan bildiği büyüleyici Avrupalı yaşam tarzlarının peşinden İstanbul'a gider. Peyami Safa'nın aksine Rauf, özgür ruhlu kadın karakterine biraz daha sempati gösterir, ancak ataerkil toplumu karşısına alan bu kadın için de mutluluk yoktur. Pervin kendi alçakgönüllü geçmişini beğenmeyen, "batılılaşmış" sevgilisi tarafından terk edilir. Filmlerde gördüğü hayat ile İstanbul'da yaşadığı arasındaki büyük farklardan kaynaklanan hayal kırıklığını günlüğünde kaydeder (Rauf, 1997: 8).

İtalyan sessiz melodramları ve diva filmleri üzerine yazan Angela Dalle Vacche'nin bulgularına göre, Belma ve Pervin'in hikâyelerine benzer hikâyeler vardır.¹⁹ İtalyan sinemasına negatif bakan Türkçe roman yazarlarının, edebi karakterlerini film karakterlerinden derin bir şekilde etkilenip adeta onlar tarafından

¹⁹ Bkz. (Vacche, 2008).

ele geçirilmiş bir şekilde konumlandırabilmeleri için bu filmleri çokça seyretmiş olmaları gerekir. Safa'nın daha geç tarihli *Sinema Delisi Kız* romanı da (1931), sinemaseverliğin genç kadınlar üzerindeki olumsuz etkilerinden benzer şekilde bahseder. Ancak bu sefer yine hem romantik aşk hem de başrol oyunculuğu vaat eden karakter aslen bir Türk olan ama Fransız jönü André Roanne taklidi yapan bir şarlatandır. "Sinema delisi kız" Sabiha'yı sık sık stüdyo dairesine götürür ve burada oyunculuk yeteneklerini test etme bahanesiyle hayali filmler sahneler. Sonunda Sabiha "Sinema gözlerimi kör etti, dünyayı olduğu gibi görmeyi bıraktım," der ve bitirir: "Bu ülkede var olan tüm kötülükler sinemadan geliyor!" (Safa [Server Bedii adıyla], 1931: 120).

Peyami Safa'nın asıl endişesi, sinemanın kurmacayla gerçek arasındaki sınırları bulanıklaştırarak etkilenmeye açık kadın karakterlerini (dolayısıyla kadın okurlarını) büyülediğine olan inancından kaynaklıdır. Onun gözünde modern bir aygıt olarak sinema, kamusal ve özel alan ile güvenli ev ve tehlikeli şehir sokakları, en nihayetinde de geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki sınırları zayıflatıp "işgalci" ülkelerin yozlaşmış ahlaki değerlerini dayatarak kadınlar için tehlike arz ediyordu. Yine de Safa'ya göre asıl tehlike, sinemanın kendisi değil, gündelik yaşamda giderek daha belirgin hale gelen farklı yaşam tarzları, züppe erkekler ve disipline ihtiyacı olan saf kadınlardı. Nurdan Gürbilek, bu dönemin romancılarının karakterlerine kendi kaygılarını yansıttığını savunur (Gürbilek, 2004: 17-50). Kadın karakterler belki de bu nedenle sinema gibi "Batı'nın etkilerine karşı açık ve savunmasız görünürler. Bu nedenle, bu romanlardaki hayali kadın seyirciler aslında belki de gerçek kadınlarla hiç ilgili değildir, hatta belki de aslında erkek romancıların kendi kültürel etkiye dair duydukları endişelerle ilgilidir.²⁰ Bu bağlamda, Türkiye'de "kültürel etkilenme"nin toplumsal cinsiyet ve Batılılaşma anlatılarıyla ilişkisine bakmak önemlidir. Batılılaşma anlatısı, yer yer Türkiye kültürünün kendisinden daha sofistike ve ileride varsayılan Batının pasif bir alımlayıcısı olduğunu ima ediyor olabilir (Ahıska, 2003). Cemal Kafadar, Osmanlı Devleti ile Bizans İmparatorluğu arasındaki kültürlerarası alışverişe atıfla, patriarkanın cinsel ilişkiyi bir güç ilişkisi gibi

²⁰ Ancak kadın seyirciliğe dair bu tür atıfların sadece yazarların hayal ürünü olduğunu söylemek de doğru olmayacaktır. Dönemin kimi gazete yayınlarında da sinemanın kadınlar için tehlikeli olabileceğine dair söylemlerle karşılaşılmaktadır, bkz. (Türe, 2007). 1920-1922 arasında Fatma Cevdet hanımın yazdığı mektuplarda da sinemaya olan sevgisi sıklıkla yer alır. Hatta bir yerde annesinin kendisinin sinemaya olan tutkusu için "yakında sinema şehitleri olacağız" dediğini kaydeder. Bkz. (İstekli, 2013).

kurguladığını ve bunun da “kültürel etkilenme”yle paralellikleri olduğunu vurgular (Kafadar, 1996: 25). Kafadar’a göre etkileyici, nüfuz eder ve gurur duyar gibidir, etkilenen ise nüfuz edilen ve böylece utanç duyan taraf gibidir. Başkalarından etkilenen taraf, ilişkideki "pasif" partner gibi davranmış ve "tohumlanmış"tır (25). Bu dönemin Türkçe romanlarının da çoğunda Batıdan etkilenmeye dair bir endişe hâkim olmuş ve belki de Osmanlı aydınları arasında bir nüfuz edilme kaygısı yaratmıştır.²¹ Belki de bu kaygı, daha sonra erkek yazarlar tarafından kendi kurguladıkları kadın seyirciye, Batı sinemasının etkisine kapılmışlık şeklinde yansıtılarak rahatlatılmıştır.

Bu yansıtma, sinemanın Batılı bir form olmasından öte işgalci ülkelerden birinin filmlerinin şehre hâkim olması nedeniyle bir "etkilenme endişesi"nden kaynaklanıyor. Erkek yazarların Batıyı ve Batılılaşmış ya da orta sınıf kadın karakterleri karikatürize ettiklerini veya bu yazarların “ana” vatanın işgali üzerinden duydukları suçluluk, yetersizlik, kayıp ve yas duygularını ulusal bir alegori olarak yansıtmalarına sıklıkla rastlıyoruz.²² Osmanlı aydınları arasında sinemanın sosyokültürel statüsü, kadınların film seyirciliğine katılımı ve sinemanın “yabancı” ya da “düşman ülke yapımı” statüsü ile sınırlandırılmaz. Yine de özellikle de savaş ve işgal yılları sırasında kimi erkek yazarların sinema seyirciliği ile kadınlar arasında yaptıkları atıflardan kaynaklı bir eril ve kültürel kaygıdan söz etmek mümkün.

Özne ve Metinler Arasında Sinema

İncelenen dönemde kurgu yazında sinemayla ilgili en ayrıksı yaklaşımlardan birisine Halide Edip’in eserlerinde rastlanılmaktadır. Türkiye yapımı erken dönem uzun metrajlı filmlerden birisi olan *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1923), Halide Edip’in Kurtuluş Savaşı hakkında yazdığı bir roman uyarlamasıdır. Halide Edip’in filmle olan ilişkisi romanı yazmakla sınırlı kalmamış gibidir, filmin yapımına da müdahale ettiği iddia edilir (Çalışlar, 2010: 295). Bu dönemin filmlerinde Müslüman kadınların rol alması henüz uygun bulunmazken, Halide Edip’in tüm rollerin Müslüman kadınlar tarafından oynanması konusunda ısrarları üzerinde Bedia Muvahhit başrolü alır. Filmin kendisine ulaşamamakla birlikte yine de *Sözde Kızlar* gibi *Ateşten Gömlek* romanında da sinemaya referanslarla karşılaşılmaktadır. Öte yandan Halide Edip’in

²¹ Nurdan Gürbilek, Batılılaşmanın Türkçe edebiyata Boverist bir tür kapılma endişesi ve içiştirilme korkusu getirdiğinden bahseder, bkz (Gürbilek, 2004).

²² Bu konuda derinlikli bir psikanalitik yorum için bkz. (Parla, 2013).

sinemayı metinde geçirdiği yerler Safa'ninkinden çok daha az olmakla birlikte daha derinlikli bir yaklaşım göstermektedir.

Sinema, Halide Edip'in metinlerinde genelde bilinç ve zihinsel işleyiş metaforları olarak yer alır. *Ateşten Gömlek*'e tekil olarak bakıldığında ise savaş cephelerinin sinematik bir hatırlayış, nostalji ve bilişsel bir süreç gibi anlatıldığı görülmektedir. (Adıvar, 2007: 175-176). Örneğin, karargâhta çalan müzik, aynı zamanda anlatıcı olan ana kahraman Peyami'ye dönemin sessiz film müziklerinin notalarını hatırlatır. Seyrettiği tüm savaş manzarası, onun için arka plandaki melodi sayesinde analog filmlerdeki gibi aslen hareketsiz olan kareleri akış halinde izleme deneyimini yaratır. Dönemin filmlerinin mizansen açısından güçlü oluşu ve uzak manzara planlarının üstüne gelen müzik nedeniyle, seyrettiği bu manzara Peyami'ye sessiz filmlerin eşlik ettiği canlı müzik etkisi yaratmıştır.²³ Halide Edip, okura bu duyguyu verebilmek için sinema metaforundan yararlanır ve böylelikle metnin sinemasallaşmasına şahit olunur. Müzik devam eder, film durur ve sonra Peyami dökülen kanı izlerken tekrar oynamaya başlar. Peyami için o anda savaşa tanıklık etme deneyimi, sinemada orkestra eşliğinde bir film seyretmek kadar sinestetiktir.²⁴ Her iki deneyim de anlatıcının ruhuna uzak bir gerçeklik olarak bağlanır, yalnızca gözlemlenebilir, ancak bütünüyle kavranamaz. Başka bir benzetme, baş kadın karakter Handan'ın adını taşıyan daha önceki bir Halide Edip romanında da görülür. 1912'de yazılmış olan bu mektup roman, sinemadan "boş ve anlamsız" olarak bahsederken, iyileşmekte olan bir hastanın kayıp hafızasının yavaş yavaş zihne geri dönüşünü sinemasal imgelerle ele alır (Halide Edip Adıvar, 2007: 158). Kahramanın bu görsel iç yolculuğunda sinema, acı verici ama yabancılaşmış bir hatırayı betimlemek için kullanışlı bir analogi haline gelir.

1923'te Halide Edip, yine Kurtuluş Savaşı'nı anlatan ve sinemaya uyarlanan *Vurun Kahpeye* adında bir roman daha yayınlamıştır. Roman, milli mücadeleye katılmak için İstanbul'dan Anadolu'ya giden idealist genç bir kadın öğretmenin, muhafazakâr bir kasabada yalnız bir kadın olarak yaşadıklarını anlatır:

Ve Aliye'yi oraya kadar getiren hayat ve his yıldırımını onu odanın ortasına kadar, Tosun Bey'in karşısına kadar şimşek kudretiyle yolladı. Ve Tosun

²³ Erken sinema ve sessiz film döneminin manzara ağırlıklı üslubu için, bkz. (Gunning, 2010; Peterson, 2018)

²⁴ Film ve sinestezi arasındaki ilişki, özellikle erken sinema dönemi adına Josh Yumibe tarafından tarihselleştirilmiş, çağdaş sinema için de Beugnet tarafından teorize edilmiştir, bkz. (Beugnet, 2012; Yumibe, 2012).

Bey bu hayat yıldırımıyla vurulmuş gibiydi. Arkasında bıraktığı otuz senelik cenk ile cidal ile hatta sergüzeşt ile dolu hayatın bütün sahneleri küçüldüler, birleştiler, bir sinema dekoru gibi geriye çekildiler ve bu ince ateşli yüzdeki menekşe renkli, ateşli iki göz, seyyal bir ateşe benzeyen nar çiçeği goncasından ağzın adı bir çerçevesi oldular. Tosun Bey şimdiye kadar ne yaşamış, ne de bir şey görmüş ve hissetmişti. O, sade bu gözlerin ve bu dudakların ateşi ve hayatıyla yepyeni ve kadir bir hayatla doğmuştu ve bütün gördüm ve yaşadım zannettiği şeyler çok defa kanını akıttığı bu harikulade memleket, harabiyet sahaları, gölgesi altında bu kadar vatan evladı ölen güzel bayrak, bu narin kızın ve Tosun Bey'in korkunç ve yeni heyecanının bir çerçevesi, sadece bir sahasıydı. Tosun Bey ve bu güzel kız, işte bu ihtilal, bu nihayetsiz meşakkat günlerini birdenbire canlandıran iki hayat oyuncusunun sahnesinden başka bir şey değildiler ([2007] 2021: 69).

Yukarıdaki alıntı, bir karakterin geçmişinden farklı anları bir arada anlatan montaj sekans ve dönem sinemasında çok kullanılan üst üste bindirme gibi sinemasal anlatım biçimlerine benzerlik gösterir. Montaj sekans tekniği, farklı bakış açılarını bir araya getirerek duygu durumlarına ve öznelliklere yer verir. Eisenstein'in *Battleship of Potemkin* (Potemkin Zırhlısı, 1925) filmindeki meşhur Odessa merdivenleri sahnesi bu tür tematik bir montaj sekansına ünlü bir örnektir. Halide Edip'in yaptığı gibi farklı zamanların tematik biçimde birleştirilmesi ise daha çok hatırlama, hayal kurma ya da rüya görme gibi öznel ve bilişsel eylemler üzerine kurulu ve belki de tesadüfî şekilde kadın yönetmenlerin filmlerinde sıkça görebildiğimiz bir montajı andırır. Örneğin Lois Weber'in *Shoes* (Ayakkabılar, 1916) filmindeki rüya sahnesi ya da *Where Are My Children* (1916) filminin sonundaki spekülâtif gelecek sahnesi veyahut 1927'de Germaine Dulac'ın yaptığı *L'invitation au voyage* (Seyahate Davet) filminden fantezi sahneleri, üst üste bindirmeler ile çok zamanlılık ve öznellik duyularını güçlendirir. *Ateşten Gömlek*'teki sahnenin anlatımında da benzer bir imgesel geçişlilik kullanılır. Halide Edip, açmakta olan bir çiçeğin bir ağza dönüşünü tarif ederken yalnızca bir sahne dekoru gibi imge kullanımı yapmıyor, normalde bir arada düşünülmecek çeşitlilikte imgeleri adeta sinematik bir montajla üst üste getiriyor. Bir aşkın zihinsel işleyişinin bu görsel tasviri, direkt sinema dekoru benzetmesiyle okuyucu için daha da anlaşılır hale getirilir. Yıllar sonra yazdığı bir başka romanında, hafızasının işleyişini sinema metaforlarıyla yüklü bir şekilde anlatırken Halide Edip şunları yazar: "Hayat, sinemadan başka bir şey değil. Tek farkı, sinema adama daha fazla heyecan veriyor," der ([1962] 2016: 81).

Halide Edip, 1922'de Kurtuluş Savaşı ile ilgili *Dağa Çıkan Kurt* adlı başka bir kitap daha yayınladı. Kitap, farklı karakterlerin bireysel olarak anlattığı farklı

öykülerden oluşur. Hikâyelerde karakterlerin savaş cephelerini ve akan kanı seyrettiği zamanlar için sinema metaforları kullanılır (Halide Edip, [1922] 2014). “Kurdun Memleketinde” başlıklı öykü, karakterlerden birinin Viyana’da seyrettiği bir film ve bu filmin kendi memleketinin kaderi ve hayatıyla anıştırdığı paralellikler üzerine kuruluşuyla öne çıkar (2014: 219-224). Halide Edip’in beyaz adamlar tarafından kaçırılan bir kurtla ilgili olarak anlattığı bu filmin konusu itibarıyla bir Jack London uyarlaması olan *The Son of the Wolf* (Norman Dawn, ABD, 1922) olma ihtimali yüksek görünmektedir. Hikâyedeki karakter, Osmanlı topraklarının işgaliyle birlikte Viyana’ya kaçmıştır. Burada gittiği sinema salonundaki seyircilerin tamamı işçi ve alt sınıflardan oluşmaktadır. Filmin afişi, karlı bir tepede uluyan beyaz bir kurdu gösterir, Halide Edip filmin başlığını "Kurt Evi" olarak çevirmiş ya da kendisi doğrudan böyle koymuştur. Film başladığında anlatıcı, artık İngiliz, Fransız, İtalyan ve Yunan orduları tarafından işgal edilen kendi ülkesini düşünmeye başlar. Milliyetçiliği kimi noktalarda adeta ırkçılık düzeyine çıkmış hikâyenin²⁵ tamamı karakterin film üzerine olan izlenimlerinden ibarettir. Yazar, dört açgözlü adam tarafından sömürülen güzel, bağımsız, vahşi ve sevgi dolu bir yaratık olan kurdun hikâyesini Batılı işgalcilerin sömürdüğü kendi ülkesininkine benzetir. Yazar, hayali (veya gerçek) bir filmin yarattığı duygusal bir deneyimi, işgal edilmiş ülkesini özleyen bir karakter aracılığıyla milliyetçi ve nostaljik duyguları kışkırtmak için kullanır.

Halide Edip’in kurgusal yazınının sinemaya yaklaşımında Birinci Dünya Savaşı-Kurtuluş Savaşı bağlamlarında milli bir meseleyi yansıtmaya derdine ya da ahlakçı-yargılayıcı bir duruşa rastlanabilmektedir. Bu açılardan Peyami Safa’ya ve bu yazıda ele alınan diğer yazarlara benzerlikleri vardır. Ancak Halide Edip’i diğerlerinden ayıran en önemli husus, bu yaklaşımının felsefi, bilişsel ve sinema ile edebiyat arasındaki estetik paralellikleri kurgulayan yanlarının oluşudur. Diğer yazarların bu döneme odaklanmış eserlerinde sinema ile edebiyat arasındaki montaj, paralel kurgu, flashback gibi estetik ve biçimsel benzerliklerden çok özellikle Fransız ve İtalyan sinemalarına karşı cinsiyetlendirilmiş bir kültürel etkilenme teması görülür. Halide Edip’te bu estetik yakınlıkların yoğun oluşu, belki de savaşın yarattığı travmaların derinliğine inebilen bir yaklaşımla travmanın görsel ve bilişsel işleyişlerinin ele alabilmesindedir. Belki de yazar savaşa cepheden bizzat kendisi tanık olduğu için, belki de zaten savaşı doğrudan anlattığı için meselenin travma

²⁵ Örneğin, “Bu sahnedeki kurt da sevmeyi o kadar güzel bildiği için ve sevdiği şeylere dokunan yâd elleri parçalamayı bildiği için, ırkımın tabii ve daimî timsali kalacaktır.” (2014, 221).

boyutuna inebilmeyi becermiştir. Sinemanın özellikle Deleuzecü bir yaklaşımla²⁶ bazı kolektif travmalarla direkt şekillenebildiği düşünüldüğü zaman bu benzerlikler biraz daha anlaşılır olabilir.

Sonuç

Birinci Dünya Savaşı, İstanbul'un işgali ve Kurtuluş Savaşı yıllarında İstanbul'da ilk uzun metrajlı kurmaca filmler yapılmış olmakla birlikte şehirde sinema hayatına baskın olan filmler, ulus-aşırı karakteristikler gösteriyor ve çoğunlukla Batı Avrupa yapımlarından oluşuyordu. Savaşın kaybedilmesiyle birlikte yasaklanan Alman ve Avusturya filmleri nedeniyle bir noktadan sonra özellikle İtalyan ve Fransız filmlerinin önemli bir hâkimiyeti söz konusuydu. Belki de bu nedenle erkek yazarların Osmanlı kadınlarının popüler Avrupa filmlerini beğenmesine yönelik eleştirilerinde ve tahayyüllerinde milliyetçi bir direniş rol oynamaya başlamıştır. Bir tür kültürel etkilenme endişesi ile bu filmlerin seyircilerini "kırılgan, zayıf ahlak ve karakterli" kadınlar olarak "etkilenmeye açık" hayal etmeyi tercih ettiler. Filmlere bu kadar yer ayrılması ise gerçek hayatta yazarların kendilerinin bu filmleri seyretmiş ve üzerlerine uzun uzun düşünmüş olduklarını gösteriyor. Bu bağlamda, sinema seyirciliği, pasif bir tüketim kültürünün parçası ve Batılılaşmanın kadınlara yönelik bir jesti olarak da değerlendirilmiştir diyebiliriz. "Etkilenme endişesi" ile bağlantılandırılan hatıralar ve kurmaca yazının yanı sıra gazete raporları da bu nedenle bu yazının belkemiğini oluşturmuştur.

Savaşın sona ermesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasına ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına da yol açmış, ardından da sinema, ulus inşasının hizmetinde bir eğitim aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Her ne kadar milli yapım süreci bu yazının konusu olmasa da sinemanın Türkiye toplumunda bu türden bir işlevinin olduğunu da not etmek gerekir. Halide Edip'in yazınında sinemanın ele alınışı erkek meslektaşlarına kıyasla metaforlar üzerinden ilerliyor ve savaş, travma, hafıza ve nostalji ile iç içe geçerek sinema estetiğine yaklaşıyor. Sinemanın bilişsel süreçler ile paralellliğini ilk ortaya koyan felsefecilerden Henri Bergson'un dönemin

²⁶ Deleuze'ün özellikle ikinci sinema kitabında ele aldığı zaman-imge kavramı, İkinci Dünya Savaşının yarattığı travmanın görselleştirilmesi üzerinedir. Travma ve hafızanın bölünmesi üzerinden filmlerin zaman temsillerini zihin süreçlerine benzetir Deleuze. Bkz (Deleuze, 2013). Deleuze, her ne kadar zaman-imge kavramını daha çok İkinci Dünya Savaşı sonrası filmler için düşünse de Halide Edip'in yaklaşımı zaman-imge'yi hatırlatır şekildedir. Film-felsefesinin bir çalışma alanı olarak film araştırmaları literatüründe yerini almasında Deleuze'ün bu yaklaşımının da önemli bir yeri vardır (Martin-Jones, Brown, 2012).

İstanbullu entelektüelleri arasında da yaygınlığı düşünülünce (Demir, 2019), Halide Edip'in düşünce dünyasında da bunun izleri olduğunu varsayabiliriz. Ancak bu varsayımdan öte yazarın sinemaya bakışında film seyretme ile insan psişesi arasındaki yakınlıkların imgelerle ele alındığını bir kez daha vurgulamak gereklidir. Halide Edip'in yazın üslubu ile sinemanın paralelliği, romanlarının uyarlamalara yatkınlığı da düşünülünce daha da netleşebilir. Her halükârda İstanbul'un bu çok dilli döneminde sinema hayatının metinler arasında yansıtılışında tekil bir temsiline rastlanılmamaktadır. Dönemin Türk/Osmanlı filmlerinin arşivlerin durumu nedeniyle kapsamlı ve sistematik bir şekilde incelenememesi sinema tarihi araştırmacılarını seyirciliğin tarihine yönlendirebiliyor. Bütün bu nedenlerle çok dilli bir toplumun sinema tarihinin araştırılmasında yalnızca resmî belge ve süreli yayınların değil kurmaca yazının da aydınlatıcı olduğu görülebilmektedir.

Kaynakça

- Abel, Richard (1999). *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*. Berkeley: University of California Press.
- Adivar, Halide Edip (1986). *Dağa Çıkan Kurt*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Adivar, Halide Edip (2007). *Ateşten Gömlek*. İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, Halide Edip (2007). *Handan*. İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, Halide Edip (2014). *Türk'ün Ateşle İmtihanı*. İstanbul: Can Yayınları
- Adivar, Halide Edip (2021). *Vurun Kahpeye*. İstanbul: Can Yayınları.
- Alus, Sermet Muhtar (2001). *Eski Günlerde*. İstanbul: İletişim.
- Ahıska, Meltem (2003). "Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern." *The South Atlantic Quarterly*, 102 (2/3): 351-379.
- The Annuaire Oriental Ltd. (1921). *Annuaire Oriental: Commerce, Industrie, Administration, Magistrature de L'Orient*. I The Annuaire Oriental Ltd: İstanbul.
- Altuğ, Fatih ve Canan Balan (2015). "Kaybederim Ben Kendimi Filmin Gidişinde': Nazım Hikmet'te Sinema İzleği." *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, 12: 7-27.
- Ar, Bilge (2019). "İşgal İstanbul'unun Kentsel Dönüşümünü Beyaz Ruslar Üzerinden Okumak." *YILLIK: Annual of Istanbul Studies*, 1: 101-122.
- Balan, Canan (2010). *Changing Pleasures of Spectatorship: Early and Silent Cinema in Istanbul* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of St Andrews.
- Balan, Canan (2016). "Islam, Consciousness and Early Cinema: Said Nursî and the Cinema of God." *Film-Philosophy* (20): 47-62.
- Balan, Canan (2017). "Imagining Women at the Movies: Male Writers and Early Film Culture in Istanbul." *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Christine Gledhill ve Julia Knight (der.) içinde. İllionis: University of Illinois Press. 53-65.
- Beugnet, Martine (2012) *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Başbakanlık Arşivi (1914). *B.O.A. DHK. MS. 15/5 3*.
- Başbakanlık Arşivi (22 Kasım 1919). *İ. DUİT, 116/19*.

Başbakanlık Arşivi (15 Şubat 1914). DH.K MS, 15/5_3.

BFI. Cito-Cinema. <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b95344551>. Erişim tarihi 22 Mayıs 2022.

Bozis, Yorgo ve Sula Bozis, (2014). *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. İstanbul: YKY.

Çalışlar, İpek (2010). *Halide Edip*. İstanbul: Everest.

Çeliktemel-Thomen, Özde (2010). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda 1908-1922." *Kurgu* 23 (1): 1-17.

Çeliktemel-Thomen, Özde (2018). *Cinema Contested: Regulation of Cinema in the Late Ottoman Empire* (Yayımlanmamış doktora tezi). University College London.

Dalle Vacche, Angela (2008). *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Texas: University of Texas Press.

Deleon, Jak (2003). *Beyoğlu'nda Beyaz Ruslar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Deleuze, Gilles (2013). *Cinema II: the time-image*. Londra: Bloomsbury Publishing.

Demir, Zafer (2019). "Bergson Felsefesi Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Zaman". *NOSYON: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, (3): 1-20.

Dinç, Enis (2020). *Atatürk on Screen: Documentary Film and the Making of a Leader*. Londra: I.B. Tauris.

Erdoğan, Nezih (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*. İstanbul: İletişim.

Ferah (1914). No: 57.

Film Reference. <http://www.filmreference.com/Directors-Pe-Ri/Protazanov-Yakov.html>. Erişim tarihi: 10 Haziran 2022.

Filmer, Cemil (1984). *Hatıralar: Türk sinemasında 65 yıl*. İstanbul: Emek Matbaacılık ve İlâncılık.

Filmer, Sabahat (1983). *Atatürk Yolunda Büyük Adımlar*. İstanbul: Gül Matbaası.

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

Göktulga, Fahri Celal (1973). *Bütün Hikâyeleri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Great Britain Foreign Office Turkey (1914). *Report for the Year 1913 in the Trade Record of the Consular District of Istanbul*. London: H.M.S.O.
- Gunning, Tom (2010). "Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides." *Cinema and Landscape*. Harper, G., ve Rayner, J. (der.) içinde. Bristol, UK: Intellect: 31-71.
- Güntekin, Reşat Nuri (2000). *Bir Kadın Düşmanı*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Gürbilek, Nurdan (2004). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hansen, Miriam (2000). "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism." *Film Quarterly*, 54 (1): 10-22.
- İstekli, İ. Bahtiyar (2013). *Fatma Cevdet Hanımdan İhsan Beye Yakılmamış Mektuplar*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Kafadar, Cemal (1996). *Between Two Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Kırel, Serpil ve Oya Kasap Ortaklan (2018). "Alman İmparatory II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'nu Son Ziyareti (1917)." *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 9 (1): 113-158
- Le Giornate del Cinema Muto (2006). 25th Pordenone Silent Film Festival Programme.http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2006/edizione2006_frameset.html. Erişim tarihi: 10 Haziran 2022.
- Le Courier de Turquie. 1 April 1919.
- Le Moniteur Oriental. 24 May 1919.
- Le Moniteur Oriental. 13 June 1919.
- Le Moniteur Oriental. 19 June 1919.
- Le Moniteur Oriental. 4 July 1919.
- Le Journal d'Orient. 6 April 1919.
- Le Journal d'Orient. 11 June 1919.
- Le Moniteur Oriental. 7 June 1919
- Le Journal d'Orient. 6 May 1919, 2.

Lloyd Ottoman. 24 September 1917.

Lloyd Ottoman. 5 November 1917.

Lloyd Ottoman. 1-20 December 1917.

Lloyd Ottoman. 30 October 1917

Lloyd Ottoman. 2 December 1917.

Lloyd Ottoman. 17 December 1917.

Mansel, Philip (1995). *Constantinople: City of World's Desire 1453-1924*. Londra ve New York: Penguin Books.

Martin-Jones, David ve William Brown (2012). *Film and Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Odabaşı, İ. Arda (2017). *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Ortaklan, Oya Kasap (2019). *Erken Sinemanın Aynasından Osmanlı - Alman İlişkileri (1895-1918)*. İstanbul: Libra Kitap.

Özen, Mustafa (2007). *De opkomst van het moderne medium cinema in de Ottomaanse hoofdstad Istanbul, 1896-1914* (Yayımlanmamış doktora tezi). Utrecht University.

Özuyar, Ali (2007). *Devlet-i Aliyye'de Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.

Parla, Jale (2013). *Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Peterson, Jennifer (2018). "The Image in Early Cinema: Form and Material." *Early Cinema in Review: Proceedings of Domitor*. Tom Gunning, Scott Curtis, Philip Gautier ve Joshua Yumibe (der.) içinde. Indiana: Indiana University Press. 94-101

Rauf, Mehmet (1997). *Genc Kız Kalbi*. İstanbul: Arma Yayınları.

Reich, Jacqueline (2015). *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*. Bloomington: Indiana University Press

Safa, Peyami [Server Bedii, adıyla]. 1931. *Sinema Delisi Kız*. İstanbul: Semih Lutfi Basimevi.

Safa, Peyami (2004). *Sözde Kızlar*. İstanbul: Alkım.

Stamboul. 26 January 1914.

Stamboul. İstanbul: 9 February 1914.

The Levant Herald and Eastern Express. 6 April 1914.

Türe, Fatma (2007). *Images of Istanbul: Women in the 1920s* (Yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi.

Yumibe, Joshua (2012). *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism (Techniques of the Moving Image)*. New Jersey: Rutgers University Press.

WorldCat. Cito Film.

<https://www.worldcat.org/search?q=no:185488750+OR+no:185477569+OR+no:185495561+OR+no:185473871+OR+no:185474385+OR+no:185474243+OR+no:185486434+OR+no:185488361+OR+no:185474828+OR+no:938270889>.

Erişim tarihi : 22 Mayıs 2022.