

Mütareke İstanbul'unda Emperyalizm ve Oryantalizm Arasında Salınan Bir Sinema Filmi: Esrarengiz Şark

İ. Arda ODABAŞI

Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve TV Bölümü, İstanbul

E-mail: arda.odabasi@msgsu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7358-0953

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Received: 21.02.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 01.12.2024

ÖZ

ODABAŞI, İ. Arda, **Mütareke İstanbul'unda Emperyalizm ve Oryantalizm Arasında Salınan Bir Sinema Filmi: *Esrarengiz Şark***, CTAD, Yıl 20, Sayı 41 (Güz 2024), s.485-513.

1922 yılına girilirken Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul üç yılı aşkın bir süredir işgal altındadır. Mağlup çıkılan Dünya Savaşı'nın ve beraberinde getirdiği işgallerin yarattığı bütün olumsuzluklara rağmen İstanbul'un sinema hayatı gayet canlıdır. Mütareke sinemalarının geniş bir müdavim kitlesi mevcuttur. Yapımı Mütareke İstanbulu'nda gerçekleştirilen filmlerden biri *Esrarengiz Şark*'tır. Filmin yapımcı yönetmeni ve senaristi Fransız mühendis Mösyö Andrès'dir. Mösyö Andrès İstanbul'da Azya Film isimli bir film şirketi ve stüdyosu kurmuştur. Türk ve Beyaz Rus oyuncuların rol aldıkları ilk filmi *Esrarengiz Şark* Mayıs 1922'de vizyona girdiğinde gerek seyirciler gerekse eleştirmenler tarafından ilgiyle karşılanır. Okumakta olduğunuz makalede bir yandan sinema tarihi literatürümüzde hakkında çok sınırlı bilgi bulunabilen *Esrarengiz Şark*'a dair tarihsel olgular gün ışığına çıkarılmaya çalışıldı. Diğer yandan filmin tarihsel /

toplumsal bağlamı içerisindeki siyasî, ideolojik ve kültürel boyutları irdelendi. İşgal altındaki İstanbul'da vücut bulan filmi anlamak ve açıklamakta emperyalizm ve oryantalizm öne çıkan kavramlardır. *Esrarengiz Şark* ayrıca sinema tarihinde Müslüman/Türk kadınının beyazperdeye oyuncu olarak çıkışı bakımından da özel bir yere sahiptir. Dolayısıyla makalenin gündemine filmin bu yönü de dâhildir. Türk sinema tarihinde yaygın görüş, Müslüman/Türk kadın oyuncuların ilk kez *Ateşten Gömlek* (1923, Ertuğrul Muhsin) filminde yer aldıklarıdır. Aynı çağa ait bu iki filmin kendi tarihsel bağlamlarında karşılaştırılmaları, tarihin nasıl bu şekilde yazıldığını anlamamıza yardımcı olabilir.

Anahtar Kelimeler: Sinema tarihi, Mütareke Dönemi, *Esrarengiz Şark*, Nermin Şahika, emperyalizm/oryantalizm

ABSTRACT

ODABAŞI, İ. Arda, **A Movie Oscillating Between Imperialism and Orientalism in Armistice Istanbul: *Esrarengiz Şark (The Mysterious Orient)***, CTAD, Year 20, Issue 41 (Fall 2024), pp. 485-513.

At the beginning of 1922, Istanbul, the capital of the Ottoman Empire, had been under occupation for more than three years. However, despite all the negative aspects caused by the defeated World War I and the occupations it brought, cinema life in Istanbul was very lively. Movie theaters largely attracted customers. One of the films that was produced in Istanbul during the Armistice era was *Esrarengiz Şark (Mysterious Orient)*. The producer, director and screenwriter of the film was French engineer Monsieur Andrès. He founded a film company and studio called Azya Film in Istanbul. When his first film, starring Turkish and Belarussian actors and actresses, was released in May 1922, it drew attention by both audiences and critics. This article, on one hand, aims to shed light to the historical facts beneath the movie *Mysterious Orient*. On the other hand, the political, ideological and cultural dimensions of the film within its historical-social context are examined. Imperialism and orientalism are prominent concepts in understanding and explaining the film produced in Istanbul under occupation. *The Mysterious Orient* also has a special place in the history of cinema in terms of the emergence of Muslim/Turkish women on the screen as actresses, which this article also aims to introduce. It is generally accepted that in the history of Turkish cinema Muslim/Turkish actresses appeared for the first time in *Ateşten Gömlek* (1923, Ertuğrul Muhsin). However, comparing these two films would help us understand the determinants that leads to this common knowledge.

Keywords: History of cinema, Armistice Era, *Esrarengiz Şark (Mysterious Orient)*, Nermin Şahika, imperialism/orientalism

Giriş: Mütareke İstanbulu'nda Sinema ve *Esrarengiz Şark*'ın Esrarı

Sinema tarihi çalışmalarında üzerinde pek durulmayan bir konu, sinemanın doğuşu ve erken dönemlerinin, emperyalizm ve sömürgeciliğin tepe noktasıyla çakışması olgusudur.¹ Bu, Türkiye sinema tarihi çalışmaları açısından daha da geçerli bir tespittir. Oysa sinemanın topraklarına girdiği 1890'lardan emperyalist işgal kuvvetlerinin başkentine girdiği yıllara dek Türkiye; “Düvel-i Muazzama” adı verilen emperyalist devletlerle çekişmelerin, çoğu küresel dinamiklerle ilişkili çatışma ve savaşların, pek çok yönden dışa bağımlılığın, işgallerin ve kurtuluş mücadelelerinin görüldüğü ve bütün bu siyasî ve ekonomik süreçlerin ideolojik ve kültürel boyutlarla ele ele yürüdüğü karmaşık ve de bilimsel araştırma bakımından zengin fırsatlar sunan bir örnektir. Okumakta olduğunuz makale mikro tarih perspektifiyle tek bir filme ve bu filmin üretilip seyirciyle bulunduğu kısa zaman dilimine odaklanacak. 1922-1923 yıllarına karşılık gelen bu zaman diliminde işgal ve işgale direniş dolayısıyla emperyalizmin görünürlüğü artar.

1922 yılına girilirken Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul üç yılı aşkın bir süredir işgal altındadır. İtilaf Devletlerinin (İngiliz, Fransız, İtalyan kuvvetlerinin) şehri işgali 13 Kasım 1918'de başlamış, bu *de facto* durum 16 Mart 1920'den itibaren resmî bir niteliğe bürünmüştür. Mağlup çıkılan Dünya Savaşı'nın ve beraberinde getirdiği işgallerin doğurduğu travmatik süreç içerisinde² tüm ülkede siyasî, ekonomik, sosyal ve kültürel sorunlar ve buhranlar söz konusudur.³ Ancak, bütün olumsuzluklara rağmen İstanbul'un sinema hayatı gayet canlıdır. Dünyayı devretmiş filmlerin art arda gösterildiği Mütareke sinemalarının geniş bir müdavim kitlesi mevcuttur.⁴ Bu canlılığın göstergelerinden biri olarak, başta salonlar olmak üzere film gösterim mekânlarındaki artış sayılabilir.

Amerikalı gözlemci G. Gilbert Deaver'ın tespitlerine göre Mayıs 1921'de İstanbul'da yaklaşık 32 daimî ve 12 geçici (toplam 44) sinema salonu vardır.

¹ Sinemanın başlangıcının emperyalizmin doruğu ile çakışması, Shotat ve Stam'ın de belirttikleri üzere, sinema ile ilgili tüm ünlü tesadüfler (sinema ve psikanaliz, sinema ve milliyetçilik, sinema ve tüketimcilik gibi ikiz başlangıçlar) arasında en az çalışılan konudur. Ella Shotat & Robert Stam, “The Imperial Imaginary”, *The Film Cultures Readers*, Ed. Graeme Turner, Routledge, London, 2002, s. 366; Robert Stam, *Sinema Teorisine Giriş*, Çev. Selda Salman - Çiğdem Asatekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 28.

² Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul, 2017, s. 34-35.

³ İstanbul'un işgali ve Mütareke dönemi koşulları için bk. Bilge Criss, *İşgal Altında İstanbul 1918-1923*, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000; Mehmet Temel, *İşgal Yıllarında İstanbul'un Sosyal Durumu*, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998.

⁴ Toprak, *age.* s. 76.

Sinema salonlarının sayısı son yıllarda çoğalmıştır ve sahipleri genellikle yabancılardır. Gerek yerli gerek yabancı sinema sahiplerinin tek düşüncesi para kazanmaktır. Giderek daha çok kişi sinema gösterilerine gitmektedir. Gösterilenler Fransız, İtalyan, Alman ve Amerikan yapımlarıdır ve genel olarak ucuz, niteliksiz ve duygusal filmler oynatılmaktadır. İstanbul'da sinema endüstrisi her yıl biraz daha iyiye gitmektedir.⁵ Ağustos 1921 tarihli bir gazete haberine bakılırsa, son yapılan istatistiklere nazaran Türkiye'de 40 sinema salonu mevcuttur.⁶

Mülkiye Müfettişi Süleyman Hikmet Bey tarafından hazırlanıp Dahiliye Nezareti'ne sunulan 31 Aralık 1921 tarihli rapor, başka şeyler yanında gösterim mekânları hakkında da kıymetli veriler içerir. Rapora göre tiyatroların ve sinemaların senelik gelirleri 1918'de 30.000 lira iken, 1920'de büyük bir artışla 100.000 liraya ulaşmıştır. Bu hızlı büyümenin sebepleri arasında İstanbul'da nüfusun artması sonucu halkın tiyatro ve sinemaya rağbeti ve söz konusu iki yıl içinde yeni tiyatro ve sinemaların açılması bulunur. İstanbul'da 50 adet daimî, 32 adet mevsimlik olmak üzere toplam 82 tiyatro ve sinema; 23 ramazaniyelik çeşitli eğlence mahalli mevcuttur.⁷

Dahiliye Nezareti bünyesinde düzenlenmiş Aralık 1922 tarihli bir listede, 1918-1921 yılları için İstanbul'un (Beyoğlu, Galata, Bakırköy, Kadıköy, İstanbul gibi) mıntıklarında daimî veya sezonluk 100'ün üzerinde sinema ve tiyatro sayılmaktadır. Bunların bir kısmı "salon" değildir; film gösterimi yapılan kahve, bahçe, arsa gibi mekânlardır.⁸ Dolayısıyla seyyar gösterim pratiklerinin yaygın ve çeşitli olduğu bir ortamda salon sayısı da tek başına anlam ifade etmez. Bu öyle bir çeşitlilik ki Mütareke İstanbulu'nda sinemalı otomobil bile dolaşmaktadır.⁹

İlk Türk sinemacılarından Cemil Filmer sürecin tanıklarındandır. Dünya Savaşı sırasında ihtiyat zabiti (yedek subay) olarak görev yaptığı ordudan terhis edildikten sonraki dönemi hatıratında anlatır. Ekonomik koşulların bütün

⁵ *İstanbul 1920*, Ed. Clarence Richard Johnson M. A., Çev. Sönmez Taner, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2007, s. 227-228.

⁶ "Dünyadaki Sinemaların Adedi", *İleri*, 21 Ağustos 1337/1921, s. 2.

⁷ Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018, s. 66-68, 421-443.

⁸ *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları*, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, İstanbul, 2015, s. 327-333. Nicelik olarak birinci sırayı açık arayla Beyoğlu mıntıkası alır. Kadıköy (aşlında Anadolu yakasının tümü) ikinci, İstanbul üçüncü, Galata dördüncü, Bakırköy beşincidir.

⁹ Aralık 1921'de Beyoğlu Cade-i Kebir'de, özel elektrik tertibatına sahip bir otomobilin üzerine yerleştirilmiş küçük beyaz perdede *Üç Silahşorlar* filminin girişi gösterilir. Sinemalı otomobil şehrin İstanbul yakasına da geçecektir. "Şhrimizde Sinemalı Otomobil", *Akşam*, 7 Kânunuevvel 1337/1921, s. 3.

yıkıcılığına karşın şehrin değişik bölgelerinde mütemadiyen açılan salonlardan bahseder ve “sinema işi gün geçtikçe ilerleyen bir iş olmuştur” tespitinde bulunur. Kendisi de arkadaşlarıyla salon işletmeye başlamıştır ve işleri de çok iyi gitmektedir. Salon işletmecileri arasında ciddi bir rekabet yaşanmaktadır. Hatta öyle ki rakip işletmecilerden Beyaz Rus Siroçkin, Filmer ve arkadaşlarını işgal kuvvetlerine ihbar ederek salonlarının kapanmasını sağlar.¹⁰ Filmer’in anlatımı, sinema sektörü bir yandan gelişirken, öte yandan işgal kuvvetlerinin müdahalelerine ne denli açık olduğunu göz önüne serer.¹¹

Gösterim düzlemi ile kıyaslanacak olursa, sinema hayatının yapım düzlemi sönük kalır.¹² Mütareke’nin başından (30 Ekim 1918) 1922 yılına dek film yapıcılığı alanında az sayıda girişimciye rastlanır. Bunların başında Filmer’in de kadrosunda yer aldığı yarı-resmî bir yardım cemiyeti olan Malul Gaziler Heyeti gelir. Cemiyet 1919-1921 yılları arasında birkaç uzun ve orta kurmaca (*Mürebbiye*¹³, *Binnaz*, birkaç *Bican Efendi* komedisi) ile bir dizi aktüel film üretmiştir. Aktüalitelere arasında İzmir’in işgalini protesto mitingleri de vardır.¹⁴ Cemiyet yapım faaliyetlerini 1922’de de sürdürecektir.¹⁵ Söz konusu dönemde

¹⁰ Cemil Filmer, *Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl*, Emek Matbaacılık, İstanbul, 1984, s. 91-107.

¹¹ Nitekim işgal kuvvetleri tarafından (saat sınırlaması, Dünya Savaşı sırasında Osmanlı’nın müttefiki olan devletlerin filmlerinin yasaklanması gibi) kimi zorlayıcı düzenlemeler 1919’da getirilmiştir. Bk. *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı’da Gösteri Sanatları*, s. 428-431; Beyoğlu, *age*. s. 35-36.

¹² Bu da Türkiye’de tüketilen filmlerin ezici çoğunluğunun yurtdışından, sinema alanının önde gelen (ve emperyalist) ülkelerinden ithal edildiği anlamına gelir. Osmanlı sinema pazarı film yapıcılığının değil; dolu film ithalatı, dağıtım ve gösteriminin hâkim olduğu, dünya sinema pazarıyla bütünlüşmüş bir yapıdır. Batı menşeli filmlerin hâkimiyetindedir ve gösterim merkezlidir. İ. Arda Odabaşı, “Osmanlıdan Cumhuriyet’e Sinema”, *Düşünce Dergisi*, Sayı 19 (2023), s. 146-149.

¹³ Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı isimli romanından uyarılma *Mürebbiye* (1919) filminde bir Türk ailesinin yanına mürebbiye olarak giren bir Fransız kadını ailenin erkeklerini baştan çıkardığı ve aileyi karıştırdığı (diğer bir deyişle ahlaksız kötü karakteri bir Fransız temsil ettiği) için, film Fransızların öfkelerini çekmiş ve gösterimi bir süre engellenmiştir. M. Cahit, “Sinema Sahifesi: Türkiye’imizde Sinema”, *Resimli Mecmua*, 11 Haziran 1341/1925, s. 10.

¹⁴ Sultanahmet Mitingleri görüntüleri için bk. <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/sultanahmet-mitingi>; <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/sultanahmet-mitingi-1>. Bu filmlerde kameramanlık yapan Filmer, İngilizlerin mitingin filme alınmasını istemediklerini ve onlara görünmeden çekim yaptığını anlatır. Filmer, *age*. s. 99-100.

¹⁵ Cemiyet’in sinemacılık faaliyetleri için bk. Feyza Kurnaz Şahin, “Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar Türkiye’de Yardım Cemiyetlerinin Sinema Faaliyetleri ve Kamuoyunda Sinema Algısı (1910-1923)”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Sayı 88, Mart 2014, s. 10-20; İ. Arda Odabaşı, “Fazlı Necip ve Ali Fuat [Uzkınay] Beylerin Aktüel İstiklal Savaşı Filmleri”, *Müteferrika*, Sayı 63, Yaz 2023, s. 47-48, 55-62; İ. Arda Odabaşı, “Türkiye’de Sinema Eğitim-Öğretiminde Erken Adımlar: Sinemacılık ve Fotoğrafçılık Mektebi ve *Cariye* Filmi”, *Hece Dergisi Türk Sineması Özel Sayısı Cilt: 1*, Sayı 330-332, Haziran-Ağustos 2024, s. 379-388.

yapımcılıkla uğraştığı bilinen ama pek de faal görünmeyen bir diğer isim Sigmund Weinberg'dir.¹⁶

Sinema çalışmaları yürüttüğü Almanya ile Türkiye arasında Mütareke yıllarında mekik dokuyan Ertuğrul Muhsin, 1921'de İstanbul'da *Kız Kulesinde Bir Facia* isimli filmin yapımına ve aynı yılın sonlarında "Bozkurt Film" isimli bir yapım şirketi (ve stüdyo) kurmaya girişmiş olmakla birlikte, bu girişimlerden sonuç alamaz.¹⁷ Ancak, Ertuğrul Muhsin'in âtil kalan çabası, yaklaşık 1.200.000 nüfusa sahip¹⁸ İstanbul'da 1922'ye doğru artık film üretim koşullarının belli bir olgunluğa ulaştığının, "yerli film"e belli bir talep oluştuğunun emarelerinden biri olarak yorumlanabilir. Nitekim 1922'de bu yönde bir canlanma yaşanacak, sözcülemi Kemal Film (Seden Kardeşler), Ertuğrul Muhsin ile birlikte yapımcılığa başlayacaktır.¹⁹ Bu makalenin konusunu teşkil eden *Esrarengiz Şark* isimli filmin de aynı dönemin ürünü olduğu belirtilmelidir.

Esrarengiz Şark yapımı Mütareke İstanbulu'nda gerçekleşen filmlerden bazı yönlerden ayrılır. Öncelikle yapımcı yönetmeni bir Fransız mühendisi olan Mösyö Andrès'dir. Mösyö Andrès İstanbul'da bir film şirketi ve stüdyo kurmuştur. Türk ve Beyaz Rus oyuncuların rol aldıkları ilk filmi Mayıs 1922'de vizyona girdiğinde gerek seyirciler gerekse eleştirmenler tarafından olumlu veya olumsuz ama ilgiyle karşılanır. Okumakta olduğunuz makalede bir yandan sinema tarihi literatürümüzde hakkında çok sınırlı bilgi bulunabilen *Esrarengiz Şark*'a dair tarihsel olgular gün ışığına çıkarılmaya çalışılacak, diğer yandan bu "ayrık" filmin tarihsel / toplumsal bağlamı içerisindeki siyasî, ideolojik ve kültürel boyutları ve anlamları irdelenecektir. "Kayıp" durumdaki filmi bugün izleme imkânı bulunmaz. İzlenemediği için filmin iç evreninin tam bir çözümlemesini yapmak mümkün değilse de (kayıp veya görünmez pek çok erken dönem filmi için de geçerli olduğu gibi) hakkında tespit edilen olgular, basında çıkan ilanlar, yorumlar ve eleştiriler çerçevesinde belli ölçülerde bir değerlendirmede bulunmak mümkündür. *Esrarengiz Şark* ayrıca sinema tarihimizde Müslüman/Türk kadınının beyazperdeye oyuncu olarak çıkışı bakımından da özel bir yere sahiptir. Filmin tarihsel konumlanışının kadın oyuncu noktasında sinema tarihyazımını ne şekilde etkilediği, makalede tartışılacak başlıklardan bir diğeridir.

¹⁶ Beyoğlu, *age.* s. 64-66, 393-396.

¹⁷ "Bozkurt Film Müessesesi", *Tevhid-i Efkâr*, 4 Kânunuevvel 1337/1921, s. 4; "Bozkurt Film", *Vakit*, 10 Kânunuevvel 1337/1921, s. 2; Elif. Sin., "Cihan Sanat Âleminde Filmcilik Büyük Bir Şaşa ile Kutlanırken Türkiye'de Sinemacılık Nasıl Başladı, Nasıl Durdu?", *Vakit*, 14 Mart 1926, s. 3; Âlim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, 2. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013, s. 95.

¹⁸ Criss, *age.* s. 39.

¹⁹ Onaran, *age.* s. 95-96.

Esrarengiz Şark'ın Kamusal Alana Çıkışı

Ramazan, Osmanlı'da kamusal yaşamın belki de en hareketli zaman dilimi, günlük yaşam temposunda belli bir değişimin meydana geldiği yoğun bir toplumsallaşma dönemidir. Dinî pratiklerin yanında din dışı olanlar da dâhil eğlence, gösteri ve temaşanın gündelik hayatta belirgin şekilde öne çıktığı aydır. Toplumsal ve kültürel yaşamın zenginleştiği tam bir iletişim ayıdır.²⁰ Tiyatro için olduğu kadar sinema için de esas sezonu teşkil eder.

Esrarengiz Şark da 1922 yılının ramazan ayında vizyona girecektir. Tespit edilebilen ilk ilanı, ramazanın birinci günü olan 29 Nisan'da *Peyam-Sabah* gazetesinde çıkar. Bu, kısa ama merak uyandırıcı bir ilandır. Büyük puntolu “*Esrarengiz Şark?*” başlığı altında, “*yakında bu namda Dersaadet'te imal olunmuş bir film gösterilecektir*” yazar.²¹

Aynı gazetenin “*Şehrimizde Film Fabrikası*” başlıklı ertesi günkü haberinde ise, o güne kadarki teşebbüsler hiçbir netice vermediği halde, şimdi Mösyö Andrés'nin girişimi ve Türk ve Rus artistlerin katılımıyla “*kusursuz bir film fabrikası*” teşekkül ettiği ve artistlerin fedakâr mesaieleri neticesinde *Esrarengiz Şark* isimli ilk filmin tamamlanmış olduğu bildirilir.²² Gazetenin istihbaratına göre, “*memleketimizin mahsulünü teşbir eden, memleketimizdeki artistlerle vücuda getirilmiş olan bu halis Şark filmi Pazartesi gününden itibaren Beyoğlu'ndaki Ekler Sineması'nda gösterilmeye başlanacaktır.*”²³ Bahsi geçen “film fabrikası”, ilerleyen sayfalarda değineceğimiz Azya Film'dir.

Peyam-Sabah'ın haberine bakılırsa film 1 Mayıs Pazartesi günü gösterime girecektir ama anlaşıldığı kadarıyla gösterim bir hafta ertelenir. Ramazan ayı boyunca İstanbul gazetelerinin bir kısmı, günlük olarak hangi salonda hangi filmin oynadığını listeler halinde okurlarıyla paylaşmışlardır. Söz konusu listeler sayesinde salon-film eşleşmeleri günü gününe takip edilir. Bu gazetelerden biri olan *İler*'nin 1 ve 2 Mayıs nüshalarında da Odeon Sineması'nda²⁴ *Esrarengiz*

²⁰ François Georgeon, “İmparatorluktan Cumhuriyete İstanbul'da Ramazan”, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak*, Der. François Georgeon & Paul Dumont, Çev. Maide Selen, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 41-136.

²¹ *Peyam-Sabah*, 29 Nisan 1338/1922, s. 4.

²² Doğrusu o güne kadarki kimi teşebbüsler netice vermiş ve İstanbul'da film üretilmiştir.

²³ “*Şehrimizde Film Fabrikası*”, *Peyam-Sabah*, 30 Nisan 1338/1922, s. 3.

²⁴ Odeon ile Ekler aynı salondur. Emanuil Kiriakopoulos 1913'te tarihî Odeon Tiyatrosu'nu alarak adını Ekler Sineması (Cinéma Eclair) olarak değiştirmiştir. 1922'de salonun işletmecisi Vasilakis Papadopoulos'tur. Bk. Yorgo Bozis & Sula Bozis, *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, Çev. Sula Bozis, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 88-90.

Şark'ın gösterimde olduğu kayıtlıdır²⁵ ama diğer gazetelerle karşılaştırılması ve ileride sunacağımız daha başka kaynaklar filmin 1 Mayıs günü gösterime girmediğini ortaya koyar. Sözelimi aynı günlerde aynı salon için *Vakit* gazetesi başka filmler kaydetmiştir.²⁶ Nitekim *İleri*'de de 3 Mayıs'tan itibaren düzeltmeye gidilir.²⁷ Az ileride göreceğimiz üzere *Esrarengiz Şark*'ın galası 7 Mayıs'ta yapılacak, halka açık gösterimi 8 Mayıs'ta başlayacaktır.

Aynı günlerde *İleri* gazetesinde sinema yazıları ve film eleştirileri kaleme alan Selim Nüzhet [Gerçek], 2 Mayıs tarihli köşesinde, Odeon Sineması'nda gösterilmeye başlandığı ilan edilen²⁸ ve konusu İstanbul'da geçen *Esrarengiz Şark* filminden ileride uzun uzun bahsedeceğini, bugün ise filmin kendisinde uyandırdığı bazı fikirleri ortaya koyacağını ifade eder. Sinemanın fikirlerin yayılması (propaganda) için ne büyük bir kuvvet olduğu ve Türkiye'nin kendini Garba tanıtmaya bakımından ne denli önemli bir araç olduğu üzerinde durur. Ardından sözlerini şöyle sürdürür: "*Bakalım Esrarengiz Şark nasıldır? Görmeden bir şey söylemek olmaz. Fakat korkuyorum o da Garplı bir dürbünle Şark'ı görmüş olmasın.*" Şayet öyle ise bu tarzda birçok örnek bulunduğunu, bizimse kendimizi tanıtabilmek için "*ruhumuzu gösterecek eserler*" vücuda gelmesine çalışmamız gerektiğini ifade eder.²⁹ Selim Nüzhet böylece eserin ideolojik (oryantalist) kodlarına dair bir öngöründe bulunmuş olur. On gün kadar sonra filmi ayrıntılı şekilde değerlendirecektir.

Filmin Galası ve İlk Yorumlar

8 Mayıs günü gazetelerde filmin gündemde olma sebebi, galasının evvelki gün yapılmış olmasıdır. *Peyam-Sabah* "Şehrimizde İlk Film" başlığı altında bir kez daha, büyük masraflar ve fevkalade fedakârlıklarla İstanbul'da ilk defa olarak bir sinema film fabrikası vücuda getirildiğini, bu müessesenin ilk filminin "*tamamıyla mahallî*" özellikle *Esrarengiz Şark* olduğunu yazar. Film "*bugünden itibaren*" Beyoğlu'ndaki Ekler Sineması'nda gösterilmeye başlanacaktır³⁰ ve *Peyam-Sabah*

²⁵ "Beyoğlu Sinemaları", *İleri*, 1 Mayıs 1338/1922, s. 4; "Beyoğlu Sinemaları", *İleri*, 2 Mayıs 1338/1922, s. 4.

²⁶ "Bugünkü Ziyaret ve Eğlence Yerleri", *Vakit*, 1 Mayıs 1338/1922, s. 3; "Bugünkü Ziyaret ve Eğlence Yerleri", *Vakit*, 2 Mayıs 1338/1922, s. 4. *Akşam* gazetesi adı geçen salon hakkında bilgi vermez.

²⁷ "Beyoğlu Sinemaları", *İleri*, 3 Mayıs 1338/1922, s. 4. *İyi Kalpli Kız* isimli film gösterimdedir.

²⁸ Yukarıda değindiğimiz hatalı ilan.

²⁹ Selim Nüzhet, "Tiyatro – Sinema", *İleri*, 2 Mayıs 1338/1922, s. 3.

³⁰ Böylelikle *Peyam-Sabah* da evvelki haberini tashih etmiş olur.

“bu memleket mahsulünü”, okurlarına tavsiyeyi bile lüzumsuz sayacak denli önemli ve değerli bulmaktadır.³¹

Vakit gazetesinin haberinin başlığı gibi içeriği de *Peyam-Sabah*'inkinden belirgin şekilde farklıdır. “İstanbul'a Ait Bir Sinema Filmi” başlıklı haberde, bir Fransız sanatkârının İstanbul'da Şark'a ait sinema filmleri tertibine teşebbüs ettiği, “Şark'ın Esrarı” adlı ilk filmin önceki gün Ekler Sineması'nda Türk ve Fransız ileri gelenleri ile gazete yazarlarından oluşan davetliler huzurunda gösterildiği belirtilir. Yazarın anlatımıyla, beş kısımlık film (konu itibarıyla) ikiye ayrılabilir. Birincisi İstanbul'a gelen yabancıların harem hayatı göstermek vesilesiyle ne şekilde kandırıldıklarını tasvir etmektedir. Bu kısım fena değildir. İkinci kısım zengin ve geleneksel bir Türk ailesinin kızı ile aslen İslam olan bir yabancı subay arasında geçen macerayı göstermektedir. Burada Türk anelerine aykırı birçok sahne vardır ve sinemayı tertip edenler bu gibi noksanları giderirse daha çok başarı kazanabilirler. Film sinemacılık noktasından (yani teknik olarak) başarılıdır. Araçların sınırlılığına rağmen hemen hemen Avrupa'dan gelen filmler derecesinde iyi ve aydınlıktır.³²

Böylece *Esrarengiz Şark*'a karşı daha baştan iki farklı tutum belirmiş olur: *Peyam-Sabah* sahiplenici, *Vakit* eleştireldir.

Selim Nüzhet'in Eleştirilerinde Oryantalist Bir Film

7 Mayıs'ta galası yapılan *Esrarengiz Şark* 8 Mayıs'ta genel seyirciyle buluşur.³³ Filmi ilk seyredenlerden biri *İleri* gazetesinin sinema yazarı Selim Nüzhet'tir. 11 Mayıs tarihli köşesini *Esrarengiz Şark*'a ayırmıştır. Film üzerine kendi döneminden tespit edilebilmiş en kapsamlı yazı budur ve dolayısıyla *Esrarengiz Şark*'ın iç evrenine dair en çok bilgi edinebildiğimiz metin de budur.³⁴

Selim Nüzhet, önce filmin ilanlarına dikkat çeker. *Esrarengiz Şark*'a büyük bir abartıyla “İstanbul'da alınan birinci film” unvanı verilmiştir. Bundan evvel İstanbul'da alınmış filmler vardır ve bu filmleri yok sayma cesareti, *Esrarengiz Şark*'ın harikulade olduğuna bir delil göstermek arzusundan ileri gelmektedir. Yoksa filmi yapanların İstanbul'da daha evvel çekilmiş filmleri bildiklerine şüphe edilemez. Selim Nüzhet filmi seyretmek üzere salona girerken bu fikir zihnini kurcalamaktadır. Bunun Şarklı bir ruh taşıyan, Şark'ı gösteren bir film olmasını temenni etmektedir. Hatta şayet böyle ise eleştirilerini yumuşak

³¹ “Şehrimizde İlk Film”, *Peyam-Sabah*, 8 Mayıs 1338/1922, s. 3.

³² “İstanbul'a Ait Bir Sinema Filmi”, *Vakit*, 8 Mayıs 1338/1922, s. 2.

³³ “Bugünkü Ziyaret ve Eğlence Yerleri”, *Vakit*, 8 Mayıs 1338/1922, s. 3; “Beyoğlu Sinemaları”, *İleri*, 9 Mayıs 1338/1922, s. 4. Gazetelerin takip eden nüshalarına da bakılabilir.

³⁴ bk. Selim Nüzhet, “Tiyatro – Sinema”, *İleri*, 11 Mayıs 1338/1922, s. 3.

tutmaya da hazırdır. Birçok kusurunu affedebilecek kadar müsamahalı olabileceğini hissetmektedir. Gerçi kalbinde küçük bir şüphe yok değildir zira ilk defa birçok ekâbir ve Beyoğlu gazetecileri önünde gösterildiğini Beyoğlu gazetelerinde okumuştur. Bu gösterime İstanbul gazetelerinin çağırılmamasını hayra alamet saymamıştır. Salona girip *Esrarengiz Şark*'ı seyre başlamıştır. Eserde eşzamanlı fakat muhtelif mekânlarda geçen iki aşk macerası konu edilmektedir. İki macera arasında ayrıca bir münasebet yoktur. Selim Nüzhet filmin dikkate değer bir özelliği olmadığı için önce konusunu özetleyeceğini ifade eder.

Filmin konusu şöyledir: Henri isimli gencin Ramdan isimli arkadaşı İstanbul'a ilk kez gelmiştir. Ramdan bir Fransız subayıdır. Vapurdan çıkıp otele gitmek için arabaya bindiklerinde iyi giyimli, başı fesli bir "*berif*" arabanın arka dingiline asılarak onları takip eder. Otelde ismini öğrendiği Henri'ye "*Türk aşkı vaat eden bir mektup*" gönderir. Aslında bir bar dansözü olan Nini ile birlikte Henri'yi dolandırmak peşindedir. Nini çarşafı olarak Türk hanımı kılığına girmiştir. Bundan sonraki süreç, (mesela Eyüp'te bir evde) aşk yaşamak vaadiyle Henri'den sürekli para koparılmasıdır. Çokça para dökmesine rağmen Henri, sözde Türk kadınıyla sevişme emeline bir türlü ulaşamaz. Bir süre sonra bir barda tesadüfen Nini'ye rasgelir ve bütün hakikati anlar. Böylece filmin birinci aşk macerası son bulur. Birinci bölümün özü, Garplıyı dolandırmak için yürütölen Şark entrikalarıdır. İkinci macera birinciyle eşzamanlı yaşanır. İstanbul'a gelen Fransız subayı Ramdan Büyükada'da bir ahababını ziyaretinde Cemil Paşa'nın kızı Melek'e rasgelir ve iki genç yıldırım aşkına tutulur. Melek'in yanındaki harem ağası, elinin bir Hristiyan tarafından öpöldüğünü babasına ihbar ettiği için Melek'in özgürlüğü kısıtlanır. Buna rağmen iki genç bir kez görüşürler. Ramdan Melek'i oturduğu Çırağan Sarayı'na davet etmiştir ve davete icabet etmesi üzerine Melek özgürlüğünden babası tarafından büsbütün mahrum edilir. Fransız zabiti, Cemil Paşa'ya bir mektup yazar. O sırada fırsatını bulan Melek sandalla kaçmaya teşebbüs eder. Bunu gören Cemil Paşa av tüfeğiyle kızını vurur ve kızının öldüğünü sanarak kendisi de intihar eder. Hâlbuki Melek ölmemiştir. Fransız subayı Ramdan'ın mektubunda ise, dininin aslında İslam olduğu yazmaktadır ve dolayısıyla Melek'le evlenmesine bir engel yoktur. Finalde iki âşık evlenirler.

Konu özetinin ardından Selim Nüzhet filmin kendisinde yarattığı büyük hayal kırıklığını dile getirir. Ona göre filmin İstanbul manzaraları (Kız Kulesi açıkları, Haliç, Eyüp) bir iki istisna iyi alınmıştır. Filmin ötesinde berisinde görsel güzellikler bulunmaktadır. Bunların hepsi olayın çerçevesine, İstanbul'un güzelliklerine aittir. Filmin konusu (içeriği) ise saçmalıklarla, garabetlerle, kusurlarla doludur ve Selim Nüzhet bunların bazılarını sayar. Birinci macerada ana mekân olarak Eyüp'ün seçilmesini Piyer (Pierre) Loti'ye bağlar: "*Ah Loti! Hiç olmazsa birer şiir olan hülyalarının izinde böyle münasebetsizliklerin koşacağını tahmin*

etse idin herhalde Eyüp'ü ve ruhanî sokaklarını sen de bir macera-yı aşka şahit kılmazdın değil mi?"

İkinci macerada dikkatini çeken ayrıntılar daha çoktur: Harem ağasının bazı hareketleri; Cemil Paşa'nın bir ecnebi aile ile görüşmesine müsaade ettiği halde kızının elinin öpülmesini kabul edememesi; Melek'in odasının, bir Garplıyı aldatmak için hazırlanan Eyüp'teki oda gibi Şarklı döşemesi; Melek'in yalısında hamam olmaması ve bu nedenle sokak hamamına gitmesi; Melek'in refakatindeki yaşlı kadının, Melek'in bir erkek ile görüşmesine müsaade ettiği halde o erkeğin bir ecnebi olmasını kabul edememesi; Cemil Paşa'nın serbest büyüttüğü kızına koca bulma tarzı; harem ağasının Fransızca okuması; Cemil Paşa'nın gayet soğukkanlılıkla kızını öldürüp intihar etmesi ve bütün bunlar üzerine Melek'in evlenmesi gibi saçmalıklar içermektedir.

Selim Nüzhet'e göre bütün bu saçmalıkları ve kusurları ihtiva eden bu film, üstelik bir de İstanbul'da çekilen ve Şark'ın ruhunu temsil eden ilk film sayılmaktadır. Filmi yürekler acısı bulan Selim Nüzhet tepkisini "*Yarabbi ne günlere kaldık*" diye dışa vurur ve kaygısını dile getirir: "*Ya bu filme Şark ve Garbı birbirine anlatmak vazîfesi te'hül edilecek olursa... Düşünmemek daha iyi zîra bu fecaat karşısında da bize aczimizle oturmaktan başka bir şey düşmeyecek.*"

Oyunculukları genel olarak beğenen Selim Nüzhet, Melek rolünü üstlenen ve ismini bilmediği aktrise özel vurgu yaparak, "*onun simasında Şark'ın tabassürü okunan bir munislik var*" der.³⁵ Filmin ara-yazılarını da eleştirir. Ara-yazıların bazıları Şark mimarisine ait şekillerle çerçevelenmiştir ve bu çerçevelenmeler hiç başarılı değildir. Bazılarının ise bundan azade olması onları daha garip göstermektedir. Filmin dört kısmının başlıkları Ayasofya Camii'nin bir cephesinin resmi üzerine yazılmıştır. Beşinciye Ayasofya'ya ait bir şey kalmadığından iki kubbe yansıtılmıştır. Filmi hayata geçirenlerin Mösyö Andrés ile birtakım Rus sanatkârlar olduğunu belirttikten sonra şu imalı cümleyle konuyu noktalar: "*Şark'ın esrarını göstermek için daha başka bir şey lazım mı?*"³⁶

Selim Nüzhet *Esrarengiz Şark*'ı teknik/biçim ve konu/içerik şeklinde ikili bir yapı içerisinde kavramsallaştırmıştır. Biçimsel olarak beğenmiştir ama belli ki oryantalist retorüğinden rahatsız olmuştur. Korktuğu gibi, Garplı bir dürbünle Şark'a bakan bir yapım çıkmıştır. Bu rahatsızlıkta, İstanbul'un işgal altında olduğu o günlerde Fransız yapıyı filmin baş kahramanlarından birinin, ilk kez İstanbul'a gelmiş bir Fransız subayı (işgalci) oluşunun da payı olsa gerektir.

³⁵ İlerleyen sayfalarda değineceğimiz üzere, söz konusu aktris Müslüman/Türk Nermin Şahika Hanım'dır. Anlaşılan Selim Nüzhet bu bilgiden mahrumdur.

³⁶ Selim Nüzhet, "Tiyatro – Sinema", *İleri*, 11 Mayıs 1338/1922, s. 3.

Esrarengiz Şark, Selim Nüzhet'in de belirttiği gibi, abartılı/yanıltıcı film tanıtımlarına iyi bir örnektir.³⁷ İlanlarında ilginç bir şekilde “*İstanbul’da vücuda getirilen ilk sinema filmidir*” şeklinde sunulur.³⁸ Sözgelimi 12 ve 14 Mayıs tarihli ilanlarında bu nokta vurgulanır. Söz konusu ilanlardan ayrıca filmin İstanbul’un değişik semtlerinde alındığı öğrenilir. Filmin oryantalist retorığı, Türkiye’nin iyi bir sinema filmi için gerekli vasıtalarından mahrum bir memleket diye tanımlandığı ilanlarında da zuhur eder:

“Esrarengiz Şark İstanbul’da vücuda getirilen ilk sinema filmidir. Adalardan Boğaziçi’ndeki Çırağan Sarayı ile Haliç’in Eyüp cihetinden İstanbul’a kadar olan kısmının tabii güzelliklerini irâe ve insanı cezb ve teshir eden nazar-rübâ ve alayışsız Esrarengiz Şark’ta vaka kusursuz bir sanatla mezcedilerek mevzuu ve nefaseti itibariyle bütün sinema meraklılarını celp etmektedir. İyi bir eser husule getirmek için her türlü vesaitten mahrum bulunan bir memlekette mütemadi ve sa’betli bir sa’y mahsulü olan bu ilk mahalli eseri bu hafta Beyoğlu’ndaki Ekler Sineması’nda herkes görmek isteyecektir. Programa ilaveten Şarlo: Polis Hafiyesi iki perdelik komedi...”³⁹

Yakup Kadri’nin Oryantalizm Eleştirisi

Film 17 Mayıs günü *İkdam* gazetesinde Yakup Kadri’nin [Karaosmanoğlu] gündeminde. “Esrarengiz Şark” başlıklı yazısına, bir süredir Beyoğlu salonlarından birinde bu isimde bir filmin gösterilmekte olduğunu dile getirerek giriş yapar. Ona göre filmin konusu, Piyer Loti’nin İstanbul’a dair yazdığı herhangi bir hikâyeden mülhem gibidir: “*Onda Akşaray sokaklarını, Eyüp mahallelerini, kafesli evleri, tokmaklı kapıları, zenci balayıkları, harem ağasını ve hassaten peçeli kadını görüyoruz. Ah, bu peçeli kadın! Frenkler indinde bütün Şark, bütün esrarengiz Şark hep bu peçeli kadının küçücük şahsiyetinde toplanmıyor mu?*” Yakup Kadri doğrudan film üzerinde durmaz. Film vesilesiyle onun eleştiri oklarının hedefinde Batılıların oryantalist zihniyeti vardır. Harem ve peçeli kadın takıntılı bu zihniyetin sahibi; “*Şark’ı evvela bitmez tükenmez hazineler diyarı, sonra birtakım efsanevi maceralar ülkesi, daha sonra esrarengiz bir zevk ve huşûz [hazlar] âlemi zanneden Garphlar birçok inkisar-ı bayale rağmen hâlâ Şark’a ait meraklarını ve iştihalarını?*”

³⁷ Daha yukarıda görüldüğü üzere, bu durum ilanlara özgü değildir. Sözgelimi *Peyam-Sabah* ilgili haberlerinde benzer bir tutum sergiler.

³⁸ Bu “ilk” vurgusu ancak, “yabancılar/Batılılar tarafından vücuda getirilen ilk kurmaca film” diye düşünülürse belki mantıklı olabilir. Ancak, bu da tam doğru sayılmaz. Sözgelimi 1919’da Amerikan Universal şirketi İstanbul’da *The Virgin of Istanbul* filminin dış sahnelerini çekmiştir. 1920’de Beyaz Rus sinemacılar çekimler yapar. Bk. Giovanni Scognamillo, *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*, +1 Kitap Yayınları, İstanbul, 2006, s. 32-34, 165-166.

³⁹ *Akşam*, 12 Mayıs 1338/1922, s. 4; *Tevhid-i Efkâr*, 12 Mayıs 1338/1922, s. 4; *Akşam*, 14 Mayıs 1338/1922, s. 4; *Tevhid-i Efkâr*, 14 Mayıs 1338/1922, s. 4; *Vakit*, 14 Mayıs 1338/1922, s. 4. İlanın sonunda salon yönetiminin düzenlediği seanslar (sabah 3,30 ila 7 ve akşam 10,15) bildirilir.

yenememekte, “*birtakım melodramatik vakaların yeri*”nin burası olmadığını bir türlü görememektedirler. Hâlbuki “*Avrupalıların tasavvur ettiği o şevvanî zevkusefa âlemleri bizden ziyade onların memleketinde görülen şeylerdendir.*” Yakup Kadri’ye göre son senelere kadar sırf edebiyat sahasında yer bulabilen bu “esrareniz Şark” hayali yavaş yavaş dağılacığı yerde gittikçe genişlemiş, dal budak salmıştır.⁴⁰

***Esrareniz Şark*’ın Diğer Gösterimleri ve Muhtemel İsim Değişikliği**

Esrareniz Şark seyirciden ilgi görür. 18-19 Mayıs (Perşembe-Cuma) ilanlarında, ilk haftasında gördüğü büyük rağbet ve genel talep üzerine filmin Ekler Sineması’ndaki gösteriminin gelecek Pazar (21 Mayıs) akşamına kadar uzatıldığı duyurulur. Demek ki film ilk salonunda iki hafta vizyonda kalmıştır. Bu arada “*şehrimizde ilk defa olarak vücuda getirilen*” film olduğu, İstanbul’un bütün güzelliklerini gösterdiği bir kez daha vurgulanır. Gündüzleri 3.15, 5 ve 7’de, akşamları 10.15’te olmak üzere günde dört seans gösterilecektir.⁴¹

25 Mayıs Perşembe günü Alemdar Sineması’nda gösterime girerken artık ikinci bir ismi vardır: *Esrareniz Şark yahut İstanbul Esrarı*.⁴² İşin ilginç ve belki anlaşılması güç tarafı, filmin üçüncü bir ismi de olabileceğidir. Nitekim *Akşam* gazetesindeki ilanlarında “Esrareniz Aşk yahut İstanbul Esrarı” şeklinde geçer.⁴³ Bunun basitçe bir dizgi hatası olduğu düşünülebilir ama bir sonraki gösterim/salon ilanlarında da rastlanması, üstelik bu ilanların başka bir gazetede de çıkması dizgi yanlış ihtimalini zayıflatır.

Şayet bu bilinçli bir tercih ise, isimde revizyona gidilmesi filme yöneltilen sert eleştiriler karşısında alınmış bir tedbir olabilir. İstanbul’un önde gelen Türkçe gazetelerinden üçünün (*Vakit, İleri, İkdam*) olumsuz görüş beyanı, nüfusu büyük oranda Türklerden ve Türkçe konuşanlardan oluşan şehirde muhtemel müşteri/seyirci kaybı anlamına gelir. Üstelik sürmekte olan işgal ve savaş ortamında “Türk ananelerine aykırı” sayılan bir yapıtın ne gibi sonuçlar doğurabileceği de kestirilemez.

⁴⁰ Yakup Kadri, “Esrareniz Şark”, *İkdam*, 17 Mayıs 1338/1922, s. 2. Yeni harfli metin için bk. Yakup Kadri Karaoşmanoğlu, *Ergenekon Millî Mücadele Yazıları*, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2023, s. 197-200.

⁴¹ *Vakit*, 18 Mayıs 1338/1922, s. 4; *Peyam-Sabah*, 18 Mayıs 1338/1922, s. 4; *Vakit*, 19 Mayıs 1338/1922, s. 4; *Peyam-Sabah*, 19 Mayıs 1338/1922, s. 4.

⁴² *Tevhid-i Efkâr*, 24 Mayıs 1338/1922, s. 3; *Tevhid-i Efkâr*, 25 Mayıs 1338/1922, s. 3; *Vakit*, 25 Mayıs 1338/1922, s. 3; *İleri*, 25 Mayıs 1338/1922, s. 3.

⁴³ *Akşam*, 24 Mayıs 1338/1922, s. 3; *Akşam*, 25 Mayıs 1338/1922, s. 3; *Akşam*, 26 Mayıs 1338/1922, s. 3.

Alemdar Sineması'nın (24-26 Mayıs) ilanlarında,⁴⁴ Cumartesi (27 Mayıs) akşamına dek gösterimde kalacak film ve içeriğine dair (Fransız subayının aşlında Müslüman olduğu, birinci bölümün kötü adamının bir Türk değil de bir Levantin olduğu türünden) ilginç detaylar sunulurken de daha açıklayıcı olma ve seyirciyi hazırlama çabası sezilir. Artık “*İstanbul’da yapılmış ilk film*” değil, “*İstanbul’da yapılmış ilk sanatkârane film*”⁴⁵ şeklinde sunulur. Tanıtıma göre, konusu İstanbul’un Üsküdar, Eyüp, Büyükkada gibi en müstesna yerlerinde cereyan eden beş büyük kısmıklık muhteşem bir aşk ve cinayet filmidir. Hakiki Türk hayatı sahneleri ile Avrupalılarca Türk hayatı zannedilen uydurma hayat sahneleri arasındaki farkı veciz bir şekilde tasvir etmektedir. Bir taraftan adı bir rakkaseyi Türk hanımı diye takdim ederek ve meseleye esrarlı bir şekil vererek bir Fransız seyyahını para tuzağına düşüren fakat çok geçmeden foyası meydana çıkan bir Levantinin entrikasını ve Avrupalıların öteden beri nasıl kandırılmış olduklarını sunar. Diğer taraftan, küçüklüğünden beri Fransa’da büyüyerek Fransız ordusu hizmetinde bulunan bir Müslüman Fransız subayıyla sevişen Melek Hanım’ın feci macerasını tasvir eder.⁴⁶ Filmin bu kısa özetinin ardından biletlere dair açıklama yapılır. Buna göre mevkilerin çoğu satılmış olduğundan yalnız üç gün gösterilecek olan filmi seyretmek isteyenlerin şimdiden gişeden bilet tedarik etmeleri tavsiye olunur.

Haziran başında film Kadıköy yakasına geçmiştir ve Moda Apollon Kemal Bey Sineması’nda⁴⁷ dört günlüğüne (1 Haziran Perşembe – 4 Haziran Pazar) gösterime girer. *Vakit* ve *Akşam* gazetelerinde çıkan küçük boyutlu kısa ilanlarında önce *Esrarengiz Aşk yahut İstanbul Esrarı*, sonra sadece *İstanbul Esrarı* şeklinde anılır. Kimisinde filmin bütünüyle İstanbul’da hazırlandığı belirtilir.⁴⁸ Demek ki galası 7 Mayıs’ta yapılan *Esrarengiz Şark*, şehrin değişik salonlarında neredeyse bir ay boyunca vizyonda kalmıştır.

⁴⁴ Evvelki iki dipnota bk.

⁴⁵ Tam olarak “*Dersaadet’te yapılmış ilk sanatkârane kurdele*”.

⁴⁶ *Tevhid-i Efkâr* gazetesindeki ilanlarda bu son cümle, (“*Müslüman Fransız subayıyla bir hanımın feci macerasını tasvir eder*” şeklinde) biraz farklıdır.

⁴⁷ Bu sezonda Kemal Bey Sineması, Kadıköy Moda’daki eski Apollon Sineması’nı kiralarak işletmiştir. Salonun ismi o nedenle bu şekilde geçer.

⁴⁸ *Vakit*, 1 Haziran 1338/1922, s. 4; *Akşam*, 1 Haziran 1338/1922, s. 3; *Vakit*, 2 Haziran 1338/1922, s. 4; *Akşam*, 2 Haziran 1338/1922, s. 4; *Akşam*, 3 Haziran 1338/1922, s. 4.

İstanbul'un Sinema Hayatında İki Hadise: *Esrarengiz Şark* ve *Istrap*

Mayıs ayı sonlarında Ertuğrul Muhsin'in birkaç yıl önce Almanya'da çektiği *Samson*,⁴⁹ *Istrap* adıyla önce Moda-Apollon Kemal Bey Sineması'nda⁵⁰, sonra Şehzadebaşı'ndaki Yeni Millî Sinema'da⁵¹ seyirciyle buluşur. *Istrap* ile *Esrarengiz Şark*'ın gazete ilanları kimi zaman altlı üstlü çakışırken, biri Türkiye'de, diğeri bir Türk tarafından çekilmiş bu iki filmin o günlerin sinema hayatında ayrı bir yerde durdukları ve sinema yazarlarının dikkatini çektikleri söylenebilir. Örneğin daha evvel *Esrarengiz Şark*'ı uzun uzadıya eleştiren Selim Nüzhet, henüz seyredemediği *Istrap*'ı da gündemine almıştır.⁵²

Dergâh dergisinin sinema yazarı Mustafa Nihat [Özön] ise, İstanbul'un sinema hayatında kaydedilmesi gereken iki hadise saydığı bu iki filmi 5 Haziran'da birlikte ele alır. Kısaca değindiği *Esrarengiz Şark*'ın iki maceradan meydana geldiğini; iki ecnebi arkadaşın birinin Eyüp'te Türk kadını diye Beyoğlu'ndan tedarik olunmuş bir kadınla dostluk kurarken başına gelenleri; diğerrinin ise bir Türk paşasının kızıyla sonu vuslat olan aşk macerasını gösterdiğini ifade eder. Filmin seyirciden gördüğü rağbetin nedenine işaret eder:⁵³

“Film, İstanbul için yeni bir şey olduğundan Beyoğlu'nda ilk defa aksettiren sinema haftalarla doldu, boşaldı. Her gün gördüğümüz manzaraların, sokakların, dükkânların sinema perdesinde aksi tecessüs tahrik edecek şeylerdir. Fakat seyirciler bu hisleri tatmin edildikten sonra derece derece müşkülpesent olacak...”

Bu kısa değinide Mustafa Nihat diğer eleştirmenlerin aksine *Esrarengiz Şark*'a yönelik olumsuz bir tavır geliştirmez. Onun eleştiri okları Ertuğrul Muhsin'in *Istrap* filmine yönelmiştir.

Azya Film, Mösyö Andrès ve Sinema Oyuncusu Problematiği

Esrarengiz Şark'ın vizyonda olduğu dönemde İstanbul'da özel bir film şirketinin “sinema dersleri” ilanlarına rastlanır. Azya Film isimli şirketin ilanlarında “sinema dersleri / genç çocuk ve kızlar, erkekler ve kadınlar /

⁴⁹ Muhsin Ertuğrul, *Benden Sonra Tufan Olmasın! Anılar*, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 273-275.

⁵⁰ *Akşam*, 21 Mayıs 1338/1922, s. 3; *Tevhid-i Efkâr*, 21 Mayıs 1338/1922, s. 3. Aynı gazetelerin ertesi günkü nüshalarında da görülebilir. Ayrıca bk. *Vakit*, 22 Mayıs 1338/1922, s. 3.

⁵¹ *Akşam*, 25 Mayıs 1338/1922, s. 4; *Vakit*, 25 Mayıs 1338/1922, s. 3; “İstanbul Sinemaları”, *İleri*, 25 Mayıs 1338/1922, s. 3. Aynı gazetelerin takip eden nüshalarında da görülebilir.

⁵² Selim Nüzhet, “Tiyatro – Sinema”, *İleri*, 26 Mayıs 1338/1922, s. 3.

⁵³ N. D., “Sinematograf: Esrarengiz Şark ile Istrap”, *Dergâh*, 5 Haziran 1338/1922, s. 64.

teminatlı taahhüt / Perşembe ve Cumartesi günleri öğleden sonra saat 2-5 arasında Beyoğlu Caddesi Kebiri'nde 227 numaralı daire-i mahsusaya müracaat edilmesi” şeklinde bir bilgilendirme yapılır.⁵⁴ Mustafa Gökmen'in paylaştığı, Ali Efendi Sineması'na ait bir belgede Azya Film müessesesi sahibinin “Mösyö Andres” olduğu yazmaktadır.⁵⁵ Şayet büyük bir tesadüf eseri bir isim benzerliği yok ise, söz konusu kişi *Esrarengiz Şark*'ın yapımcı yönetmeni Mösyö Andrés ve Azya Film de *Esrarengiz Şark*'ın üretildiği “film fabrikası”, yani yapım şirketi ve stüdyodur.⁵⁶

Esrarengiz Şark'ın yapımcı yönetmeni ve oyuncularını hakkında kimi bilgilere, Cumhuriyet'in ilanından sonra 1923 ve 1924'te yayımlanan bazı sinema dergilerinde rastlanır. Bunlar sayesinde Azya Film'in sinema derslerinin oyunculuk üzerine olduğu anlaşılmaktadır. Dahası, filmde en erken bir buçuk sene kadar sonra kaleme alınan bu yazılarda *Esrarengiz Şark*'ta Türk aktrislerin rol aldıkları, kadın başrolde Nermin Şahika Hanım'ın bulunduğu belirtilir.

Vedat Örfi [Bengü], Aralık 1923'te *Sinema Postası*'nda yayımlanan ve yerli/millî filmleri konu edindiği Türkçe ve Fransızca iki makalesinde *Esrarengiz Şark*'ı yerli filmler arasında saymış, film ve yönetmeni hakkında kısa ama önemli detaylar vermiştir. Makalesinin Türkçe versiyonunda, *Binnaç* (1919) filmi üzerinden çok geçmeden Mösyö Andrés isminde bir Fransız mühendisinin, etrafında Nermin Hanım gibi bazı Türk aktrisler toplayarak yeni bir teşebbüste bulunduğunu, *Esrarengiz Şark*'ın bu teşebbüsün ilk mahsulü olduğunu yazar. Vedat Örfi'ye göre uzman ellerden çıkan ve sanatkarlarının oyunculukta başarılı olmaları için hayli çalışılan bu film, hatasız olmamakla beraber pek fena da değildir. Fakat bu teşebbüs her nedense kesintiye uğramış ve ikinci bir filmle takviye edilememiştir.⁵⁷

Makalesinin Fransızca versiyonunda ise, yine *Binnaç* (1919)'dan sonra Fransız mühendis Mösyö Andrés'nin yeni bir denemede bulunarak senaryosunu yazdığı *Esrarengiz Şark*'ı (*l'Orient mystérieux*) filme aldığını, kadın rollerini ilk kez, sinema eğitimlerini kendisinin verdiği Türk hanımlarına emanet ettiğini yazar.⁵⁸ Böylece Andrés'nin filmin yapımcı yönetmeni olmak yanında senaristi de

⁵⁴ *Vakit*, 8 Haziran 1338/1922, s. 4; *Vakit*, 12 Haziran 1338/1922, s. 4.

⁵⁵ Mustafa Gökmen, *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, Denetim Ajansı, 1989, s. 35.

⁵⁶ Azya Film ve sinema dersleri hakkında ayrıca bk. Odabaşı, “Türkiye’de Sinema Eğitim-Öğretiminde Erken Adımlar”, s. 382-383.

⁵⁷ Vedat Örfi, “Millî Filmler”, *Sinema Postası*, 15 Kânunuevvel 1339/1923, s. 1.

⁵⁸ Védad Urfy, “Les Débuts du Cinéma en Turquie”, *Le Courrier du Cinéma*, 22 Décembre 1923, sayfa numarası yok.

olduğu ortaya çıkar ve anlaşılmaktadır ki Andrès'nin ve dolayısıyla Azya Film'in dersleri sinema oyunculuğu üzerinedir.

Oyunculuk üzerine açılan dersler Türkiye'de film yapımcılığı bakımından anlamlıdır çünkü kurmaca filmler için en büyük gereksinimlerden biri olan sinema oyuncusu, Türkiye sinema piyasasının en belirgin eksiklerinden biridir. O nedenle Azya Film oyunculuk kursları açmış, aynı yıl yapımcılığa girişen Kemal Film gazete ilanlarıyla oyuncu aramıştır.⁵⁹ Ocak 1924'te kendisiyle yapılan bir röportajda Kemal Film'in müdürü sinema piyasasındaki oyuncu açığının altını çizer. İstanbul'da bulunan Türk ve Türk olmayan artistler ihtiyacı karşılamaya kâfi gelmemekte, dolayısıyla “şimdilik” yabancı artistlerin kullanılması gerekmektedir.⁶⁰ Denebilir ki uzun kurmaca film üretimine yönelik, tiyatro dışından oyuncu bulma/yetiştirme arayışını da beraberinde getirmiştir ve kadın oyuncular da buna dâhildir.

Esrarengiz Şark Yurtdışında

Sinema Postası'nın 17 Ocak 1924'te çıkan sayısından, filmin Almanya'da gösterime girdiği öğrenilir. Verilen bilgiye göre bir Fransız mühendisi tarafından İstanbul'da vücuda getirilen *Esrarengiz Şark* Almanya'da büyük başarı kazanmış, hakkında Alman dergileri takdirkâr makaleler yayımlamışlardır.⁶¹

Aynı yılın sonunda *Esrarengiz Şark* Fransa salonlarındadır.⁶² *Esrarengiz Şark*'ı “Türk filmi” diye anan *Opera-Sine* dergisinde verilen bilgiye göre, İstanbul'da imal edilen ve Türk aktrislerin rol aldıkları *Esrarengiz Şark*, Fransa'nın Lyon şehrinde hakiki bir rağbet görmüştür. Film pek samimi bir alaka ile karşılayan halk, Türkiye'nin ilk Türk kadın oyuncusunu defalarca alkışlamıştır. Yine derginin ifadeleriyle, filmde en önemli rolü Nermin Hanım üstlenirken, Gaydarof ve Torjonski gibi Rus oyuncular da görev almışlardır. Film vücuda getiren kişi o zamanlar İstanbul'da mukim Fransız mühendislerinden Mösyö Andrès'dir. Eser birinci sınıf bir film olmamakla beraber İstanbul'da ilk gösterildiğinde iyi bir tesir bırakmıştır.⁶³ *Opera-Sine*'nin aynı sayısında “şimdiye

⁵⁹ Ertuğrul, *age.* s. 302; Onaran, *age.* s. 126.

⁶⁰ M. M., “Memleketimizde Sinemacılık: Kemal Film Müessesesi Müdürüyle Bir Mülakat”, *Millî Mecma*, 10 Kânunusani 1340/1924, s. 88.

⁶¹ “Esrarengiz Şark Filmi”, *Sinema Postası*, 17 Kânunusani 1340/1924, s. 9.

⁶² Ayrıca Fransa'dan az evvel yine İstanbul'dadır. Ankara Millî Kütüphane Selim Nüzhet Gerçek Koleksiyonu'nda (Yer Numarası: 1994 AFİŞ 939. Demirbaş No: D.N. 020766) bulunan el ilanına bakılacak olursa, *Esrarengiz Şark yabut İstanbul Esrarı* 1924 yılının Kasım ayında (19 Kasım Çarşamba günü) İstanbul seyircisiyle Şehzadebaşı'nda Millet Sinema Tiyatrosu'nda yeniden buluşmuştur.

⁶³ “Lyon'da Bir Türk Filmi”, *Opera-Sine*, 18 Kânunuevvel 1924, s. 4.

(Aralık 1924'e) kadar" Türkiye'de yapılan kayda değer filmler arasında *Esrarengiz Şark* da sayılır.⁶⁴

Kadın Oyuncu Meselesi: Bedia Muvahhit Nermin Şahika'ya Karşı

Görüldüğü üzere, Aralık 1924'te *Opera-Sine* dergisinde Türkiye'nin ilk Türk kadın oyuncusunun Nermin Hanım olduğu ifade edilir. 1920'lere dek hiçbir Müslüman/Türk kadın kamera karşısına geçmemiş, 1917'den beri yerli kurmaca filmlerde Ermeni, Rum ve Beyaz Rus aktrisler rol almışlardır.⁶⁵ Sinema tarihi literatüründe yaygın görüş, Müslüman/Türk kadın oyuncuların ilk kez *Ateşten Gömlek* filminde (ilk vizyon: Nisan 1923) beyazperdede göründükleridir. Adı geçen filmde rol alan Bedia Muvahhit ve Münire Eyüp (sonraki isimleriyle Münire Neyyir, Neyyire Neyyir) Hanımlar sinema oyunculuğu yapan ilk Müslüman/Türk kadınları sayılırlar.⁶⁶ Hâlbuki *Ateşten Gömlek*'ten bir yıl kadar önce gösterime giren *Esrarengiz Şark*'ta Nermin Şahika Hanım ve isimleri tespit edilemeyen diğer bazı Türk kadınlar rol almışlardır. Bu üç isim hemen aynı dönemde (1923-1924'te) Darülbeydi'ye girerek tiyatro sahnesine de çıkacaklardır.

"İlk Türk/Müslüman kadın sinema oyuncusu" noktasında *Esrarengiz Şark* ve Nermin Hanım için ne döneminde ne de sonrasında kayda değer bir duyarlılık ve hatta farkındalık söz konusudur. Örneğin bu üç oyuncuyu da kapağa çıkararak⁶⁷ kadın dergisi *Süs* daha Haziran 1923'te, *Ateşten Gömlek*'i evvelki filmlerden kadın oyuncularının Türk olmasıyla ayırıştırır.⁶⁸ "Kadın" konusunda duyarlı bir yayın olan *Resimli Ay* dergisi Şubat 1924 tarihli birinci sayısında "Bugünkü Türk Kadınları" üst başlığıyla "sahnedeki ve sinemada kadın" konusunu işlerken, büyük boy fotoğrafları eşliğinde Bedia ve Münire Hanımlardan ve *Ateşten Gömlek*'ten hayli bahseder ama Nermin Hanım ve rol aldığı filmin isimlerini dahi anmaz. "Sinemada kadın" Bedia ve Münire Hanımlarla, *Ateşten Gömlek*'le başlatılır.⁶⁹ Aynı sıralarda bir sinema dergisinde

⁶⁴ "Türkiye'de Kaç Film Yapıldı", *Opera-Sine*, 18 Kânunuevvel 1924, s. 4.

⁶⁵ Dönemin kadın oyuncuları hakkında bk. Yektanurşin Duyan, *Türk Sinemasında Kadın Yıldız Olmak*, Dipnot Yayınları, Ankara, 2021, s. 43-46, 61-67.

⁶⁶ *Ateşten Gömlek* filmi ve oyuncuları hakkında genel bilgi için bk. Onaran, *age*, s. 124-129.

⁶⁷ 24 ve 40. sayılarında Bedia Muvahhit, 27 ve 41. sayılarında Neyyire Neyyir, 44. sayısında Nermin Şahika.

⁶⁸ "Bedia Muvahhit Hanım Ateşten Gömlek Filminde", *Süs*, 16 Haziran 1339/1923, s. 11.

⁶⁹ "Bugünkü Türk Kadınları", *Resimli Ay*, Şubat 1340/1924, s. 22-23. Aynı derginin ileriki nüshalarında Bedia Muvahhit fotoğraflar eşliğinde kapsamlı şekilde tanıtılırken "Türk sahnesinin ilk Türk kadın sanatkârı" olarak takdim edilir ama burada bahse konu olan tiyatro oyunculuğudur; sinema değil. Bk. Burhanettin Ali, "Türk Sahnesinin İlk Türk Kadın Sanatkârı", *Resimli Ay*, Kânunusani 1341/1925, s. 56-58.

tanıtılırken Bedia Muvahhit, sahneye/beyazperdeye çıkan “İslam hanımı” oluşuyla öne çıkarılır ve bir “kahraman” olarak takdim edilir. “İlk” denilmese bile bırakılan izlenim budur.⁷⁰ İşin ilginç yanı, bu yazıyı kaleme alan Vedat Örfi'nin durumun tümüyle farkında oluşudur. Nitekim yukarıda görüldüğü üzere, *Ateşten Gömlek*'i önceleyen *Esrarengiz Şark*'ta Nermin Hanım gibi bazı Türk kadınların rol aldıklarını daha iki ay önce satırlara dökmüştür.⁷¹ Belki de en ilginç, Nisan 1924'te bu üç Darülbedayi sanatkârıyla (Bedia, Münire ve Nermin Hanımlarla) yapılan bir gazete mülakatında⁷² ilk ikisinin *Ateşten Gömlek*'teki rolleri ve dolayısıyla sinema oyunculukları hayli konuşulurken, Nermin Hanım'ın sinema oyunculuğunun ve rol aldığı filmin hiç mevzubahis edilmemesidir.⁷³ Bu tablo içinde, “Türkiye'nin ilk Türk mümessilesi”nin Nermin Hanım olduğunu Aralık 1924'te vurgulayan⁷⁴ *Opera-Sine* istisna oluşturur. Ancak bundan sonra da giderek hâkim hale gelen söylemde fazlaca değişiklik olmaz. Sözelimi *Resimli Ay* Nisan 1925'te Neyire Neyir'i “sinemada ilk oynayan kadın” şeklinde sunar.⁷⁵ Bu “ilk” anlatısı sonraki on yıllarda pekişecektir.⁷⁶ *Ateşten Gömlek*'in kadın oyuncuları (ve bilhassa Bedia Muvahhit) üzerine zamanla ciddi bir külliyat oluşurken Nermin Şahika kayıplara karışmıştır. Bedia Muvahhit Cumhuriyet'in sembolü ideal kadın tipine bürünürken, Nermin Şahika unutulup gitmiştir.⁷⁷ Kamera karşısına daha evvel geçmiş olmasına rağmen onun böylesine unutulmuşu yorumlanmaya muhtaç bir konudur.

⁷⁰ V. Ö. [Vedat Örfi], “Sanatkârlarımızı Tanıyalım: Bedia Muvahhit Hanım”, *Sinema Postası*, 21 Şubat 1340/1924, s. 1-2.

⁷¹ Vedat Örfi, “Milli Filmler”, *Sinema Postası*, 15 Kânunuevvel 1339/1923, s. 1; Védad Urfy, “Les Débuts du Cinéma en Turquie”, *Le Courrier du Cinéma*, 22 Décembre 1923, sayfa numarası yok.

⁷² Mülakatı yapan kişi Refik Ahmet Sevensil'dir ve tiyatro tarihi konulu eserinde bu bilgiyi paylaşır. Bk. Refik Ahmet Sevensil, *Türk Tiyatrosu Tarihi V: Meşrutiyet Tiyatrosu*, Devlet Konservatuarı Yayınları, İstanbul, 1968, s. 314.

⁷³ Bk. R. A. [Refik Ahmet], “Darülbedayi Sahnesinde Türk Hanımları”, *Vakit*, 21 Nisan 1340/1924, s. 1-2.

⁷⁴ “Lyon'da Bir Türk Filmi”, *Opera-Sine*, 18 Kânunuevvel 1924, s. 4.

⁷⁵ Müşahit, “Türk Sahnesinin Bir Yıldızı”, *Resimli Ay*, Nisan 1341/1925, s. 17-18.

⁷⁶ Kimi örnekler için bk. Duyan, *age*, s. 63, 66.

⁷⁷ Bugün bile Nermin Şahika hakkında çok az bilgiye sahibiz. Babası tüccar Burhanettin Bey'dir. Tiyatroya büyük sevgi besler. Ailesi ve eşi sahneye çıkmasına karşı çıkmışlardır. Eşinden ayrıldıktan sonra serbest kalan Nermin Şahika, uzaktan akrabası olan tiyatrocunun Nurettin Şefkati Bey'e arzusunu dile getirmiş ve Şubat 1924'te Darülbedayi'ye girmiştir. R. A. [Refik Ahmet], “Darülbedayi Sahnesinde Türk Hanımları”, *Vakit*, 21 Nisan 1340/1924, s. 2. Nisan 1924'te *Süs* dergisinin kapağındaki fotoğrafının altında, “Darülbedayi'nin yeni mümessilelerinden Nermin Hanım” yazar.

Aynı zamanda bir sinema tarihyazımı problematiği olan bu tabloya bir yorum getirmek gerekirse, mesele muhtemelen doğrudan kadın oyuncularla değil, rol aldıkları filmlerle ve filmlerin içinde hayat bulduğu konjonktürle ilgilidir. Nermin Şahika'nın gölgelere karışma sebebi *Esrarengiz Şark*'tan, Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyyir'in parlama sebebi *Ateşten Gömlek*'ten kaynaklanıyor olsa gerektir. 1920'lerin ilk yarısında oryantalizm ile millilik, emperyalizm ile bağımsızlık arasında salınan bu filmler, oyuncularının kariyerlerine de damga vurmuş görünürler. Mesele bu bağlamda ve ilgili kavramlar ekseninde açıklanabilir.

Emperyalizm/Oryantalizm – Bağımsızlık/Millilik Arasında: *Ateşten Gömlek Esrarengiz Şark*'a Karşı

Selim Nüzhet ve Yakup Kadri'de görüldüğü üzere, *Esrarengiz Şark*'ın Piyer Loti ile birlikte anılması veya onunla ilişkilendirilmesi elbette tesadüf değildir. Filmin, daha adından başlayarak, Şark'ın oryantalist inşasının sinema düzlemindeki örneklerinden biri olduğuna fazlaca şüphe edilemez. Selim Nüzhet'in enfes deyişiyle, “Garplı bir dürbünle Şark'ı gören” bir eserdir. Filmde işlenen “Türk aşkı vaadi”, harem ağası, hamam, Şark tarzı döşeli odalar, tekinsiz tipler ve mekânlar, gizem, Şarklı kadının tutsaklığı (tutsak güzel) ve Garplı (kahraman) erkek tarafından kurtarılışı veya Garplı erkekte kurtuluşa ulaşması, Şarklı erkek despotizmi (iktidarı) ve irrasyonelitesi tipik oryantalist kalıplardır; cinsellik ve despotizm Şark temsilinin başında gelir.⁷⁸ Loti'nin meşhur romanı *Azyade* (veya *Azyade*) ile Andrès'nin film şirketi Azya arasındaki kelime/ses benzerliği⁷⁹ salt bir tesadüf müdür bilinmez ama bu iki Fransız'ın ortaya koydukları kültürel ürünlerin (romanın ve filmin) aynı oryantalist perspektifi ve dolayısıyla egzotik Şark fantezisini yansıttıkları açıktır.⁸⁰ Filmin Eyüp gibi (Loti ile özdeşleşmiş) ana mekânları bir yana, bu perspektif ve fantezide “Şarklı

⁷⁸ Oryantalizm konusunun klasiği için bk. Edward W. Said, *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul, 1999. Oryantalizm ve sinema ile ilişkisi üzerine bk. Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, s. 462-534; Seçil Turan, “Sinema ve Oryantalizm İlişkisi”, *Düşünce Dergisi*, Sayı 13 (2020-2021), s. 105-122.

⁷⁹ Bu iki kelimenin Osmanlı Türkçesinde (eski harflerle) yazılışlarıyla ilgili bir açıklama yapmamız gerekiyor. Andrès'nin film şirketi “Azya” med elif (a), ze (z), ye (y) ve elif (a) harfleri ile yazılmaktadır. Loti'nin romanı 1909'da *Musaver Eşref* dergisinde tefrika edildiğinde med elif (a), ze (z), ye (y), elif (a), dal (d) ve güzel elif (e) harfleriyle yazılmıştır ki “Azyade” şeklinde okumak isabetli olur. “Azya” ile “Azyade” kelimeleri arasındaki benzerlik aşikârdır.

⁸⁰ Loti ayrıca Mütareke dönemi propaganda faaliyetlerinde fazlasıyla öne çıkan bir figürdür. Türk-Fransız dostluğunu teşvik için Ocak 1920'de Türkler tarafından Piyer Loti Derneği kurulur. Amacı Türk dostu Fransız yazarın kitaplarını yaygınlaştırmaktır. Temmuz 1920'de İstanbul Belediyesi Loti'nin yaşadığı evlere hatıra plaketeri takar ve Loti'ye İstanbul'un şeref hemşeriliği verilir. Şubat 1922'de Çağaloğlu'nda iki caddeye, Türk davasını desteklemelerine şükran borcu olarak Loti'nin ve Claude Farrère'in isimleri verilir. Criss, *age*. s. 118-119.

kadın” (ve cinsellik) merkezî bir yer tutar. Andrès'nin farkı ve başarısı tam da burada yatıyor gibidir. Oryantalist yaklaşımın hâkim olduğu filmde gerçek bir Şarklı (Müslüman/Türk) kadını (1922 İstanbul'unda) başrolde oynatabilmiştir. Bunun için oyunculuk dersleri vermek de dâhil, hayli gayret sarf ettiği tahmin edilebilir. Melek rolündeki Nermin Şahika beyazperdeye çıktığı bilinen ilk Müslüman/Türk oyuncu olmaktan başka, oryantalistin de herhalde en orijinal ilk sinematik figürlerinden biridir. Şark'ta (İstanbul'da) Şarklı oyuncularla çekilen film, Şark'ın içinden doğmuş ve dolayısıyla “sahih Şark” izlenimini kuvvetlendiriyorsa da aslında Garplı bir dürbünle Şark'a bakmakta, Garbın gözünden muhayyel bir Şark inşa etmektedir. Bu bağlamda filmin başrolünü Müslüman/Türk bir kadının üstlenmesinin oryantalist retoriği güçlendirici bir faktör olduğuna şüphe edilemez.

1922 yılında İstanbul'da Azya Film isimli yapım şirketinin (stüdyonun) mevcudiyeti, Ertuğrul Muhsin'in birkaç yıl önce *Temaşa* dergisinde dillendirdiği kısmi oryantalist eleştirisini akla getirir. Ona göre eğer Avrupa'da olduğu gibi Osmanlı'da da bir sinema stüdyosu (yapım şirketi) olsa, Türkleri (harem, keyif, çubuk, şalvar, fes gibi) oryantalist kalıplar içinde yanlış tanıyan ülkelerin sakinlerine gerçekler gösterilebilir.⁸¹ Azya Film örneği bize, organizasyonun ve donanımın varlığının tek başına çok bir anlam ifade etmeyeceğini, toplumsal mülkiyet/sahiplik ilişkilerinin belirleyici rolünü fark ettirir.⁸²

Sinema, kapitalizmin tekelci aşamasında, emperyalizm çağının doruklarında doğmuş ve gelişmiştir. Sinemanın dünya çapında öncüleri, sessiz sinema döneminin en üretken film yapımcıları (Fransa, ABD, İngiltere, Almanya, İtalya) aynı zamanda, çıkarları sömürgeci girişimleri övmeyi ve meşrulaştırmayı gerektiren emperyalist/sömürgeci ülkelerdir. Dünyanın en mükemmel hikâye anlatıcılarından biri olan sinema, ulusların ve imparatorlukların anlatılarını aktarmaya son derece elverişli bir mecradır. Dolayısıyla emperyalist ve oryantalist retorik, erken dönem sinemasının belirgin özelliklerindedir.⁸³ Olay örgüsü İstanbul'da geçen *Esrarengiz Şark*'ın, egemen (emperyalist/oryantalist)

⁸¹ E. M. [Ertuğrul Muhsin], “Bir İzah: Selahattin Ali Beyefendi'ye”, *Temaşa*, 16 Kânunusani 1335/1919, s. 6.

⁸² Bu vesileyle Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılı başlarına dair şu satırlarının gerçeği pek de yansıtmadığını belirtmek gerekir: “... Türkiye'ye döndüğüm zaman İstanbul'da ne film yıkayacak bir laboratuvar, ne bir stüdyo, ne bir film çekme makinesi, ne de bir basma makinesi, tek sözcükle teknik araç adına hiçbir şey bulunmamaktaydı.” Ertuğrul, *age.* s. 296. Sadece Azya Film / *Esrarengiz Şark* bile Ertuğrul'un satırlarının ne denli abartılı olduğunu göstermeye yeter. Kaldı ki aynı sırada Malul Gaziler Sinema Film Fabrikası da faaldir.

⁸³ Shotat - Stam, *age.* s. 366-373; Stam, *age.* s. 28-29. Türkiye ve Türkler üzerine ilgili film örnekleri için bk. Scognamillo, *age.* s. 11-43.

sinemanın çokça tercih ettiği “romantik ve aksiyon melodramı” türünde oluşu da bu bakımdan kaydedilebilir.⁸⁴

Üstelik Osmanlı başkenti İstanbul Kasım 1918’den beri ve filmin vücut bulduğu 1922’nin ilk yarısında aynı emperyalist devletlerin bazılarının işğali altındadır. Emperyalizmin desteklediği Yunan ordusu ise Mayıs 1919’dan itibaren İzmir ve yöresini işgal etmiş, Anadolu’nun içlerine ilerlemiştir. Diğer bir deyişle Türkiye, güçlü bir sömürgeleşme tehdidi altında kalmıştır. Böylesi bir ortamda işgalcilerin sinemaya yönelik yasakçı müdahaleleri eksik olmaz. Sözgelimi İstanbul’da *Esrarengiz Şark*’ın vizyonda olduğu günlerde Beynelmüteffikin Zabıta Reisi Miralay Ballar imzalı bir duyuru yayımlanmıştır: “Müttefiklerin haysiyetini muhil ve ablaka mugayir olan yahut da hissıyat-ı siyasıye ve dinıyeyi rencide edecek mahiyette bulunan sinema şeritlerinin şiddetle memnu olduğu sinema müdürlerine ibbar olunur. Bu tarz şeritlerin irâesi beynelmüttefikin zabıta tarafından derhal men edilebilecektir.”⁸⁵ Demek ki ahlaka aykırı, siyasî ve dinî hisleri rencide edici filmlerle birlikte, işgal kuvvetlerinin haysiyetini ihlal eden filmler de şiddetle yasaktır. Söz konusu noktaların (ahlak, hisler, haysiyet) ne denli muğlak olduğu ve dolayısıyla filmlerin kontrolünde işgalci iktidara ne denli geniş imkânlar sunduğu açıktır.

Böylesine bir ortamın mahsulü olan *Esrarengiz Şark*’ın yapımcısı, yönetmeni ve senaristi Fransız mühendis Mösyö Andrès hakkında, bu makalede kaydedilenler dışında fazla bir bilgi bulunmaz. Sözgelimi Fransız (Müttefik) veya Türk resmî makamlarıyla ilişkileri bizim için kör bir noktadır.⁸⁶ Ancak, *Esrarengiz Şark*’ın yapımı ve gösterimi sırasında İstanbul’da mukim bulunduğunun (Aralık 1924’te) ifade edilmesinden, Türkiye’deki ikametinin fazlaca eskiye uzanmadığı ve belki de Ekim 1923’te işgalin son bulmasının ardından İstanbul’dan ayrıldığı sonucu çıkarılabilir. Tasarlamış olsa bile ikinci bir film çekememiştir. Filmdeki iki erkek kahramandan birinin bir Fransız subayı oluşu ise, kendisi bir deniz subayı olan Loti’yi çağrıştırdığı gibi, işgal kuvvetlerine çakılmış bir “selam” da sayılabilir. *Esrarengiz Şark*’ın işgal altındaki İstanbul’da hedeflediği seyirci kitlesi içinde Müttefik askerlerin önemli bir yer tuttuğu tahmin edilebilir.⁸⁷

⁸⁴ 1910-1920 arasında Hollywood film dağıtımcılarının her yıl konusu Kuzey Afrika’da geçen dört ya da altı tane romantik ve aksiyon melodramını dünya piyasasına sürdükleri bu noktada hatırlanabilir. Kırel, *age*, s. 498.

⁸⁵ “Sinema Şeritleri Hakkında”, *Tevhid-i Efkâr*, 18 Mayıs 1338/1922, s. 3. Aynı duyuru takip eden iki gün (19-20 Mayıs) sürer.

⁸⁶ Fransız olması doğal olarak Fransız resmî makamlarıyla ilişkisi olabileceğini ve filmin Fransız devleti tarafından desteklenmiş olabileceğini düşündürür.

⁸⁷ Filmin Mütareke Dönemi’nin toplumsal gerçekliğini belli ölçülerde yansıttığı da öne sürülebilir. Nitekim bahse konu dönemde İstanbul’un varlıklı ve “asri” sayılan (alafranga) ailelerine mensup

Oryantalist kodlarla bezeli *Esrarengiz Şark*, Fransız emperyalizmini Osmanlı'ya taşıyan ideolojik bir kanal, nihayetinde işgali (Şark'ın fethini) meşrulaştırma işlevi gören kültürel bir ürün görünümündedir. Oryantalizm tam da emperyalist işgali meşrulaştıran ideolojik donanımdır. Said'in deyişleyle, “*Avrupa'nın Şark üzerindeki egemenliğinin neredeyse doğal bir olgu olduğu*”nu⁸⁸ duyumsatır. Şark'a egemen olmak için kullanılan bir Batı biçimidir. Bu bağlamda hegemonik bir söylem içerir. Tutsak Şarklı güzeli (Melek) despotik Şarklı erkeğin (Cemil Paşa) elinden kurtaran Garplı kahramanın (Ramdan) bir Fransız subayı oluşu boşa değildir. İyilerin ve aşkın zaferi (Ramdan ile Melek'in kavuşması) ancak Şarklı despotun (Cemil Paşa) tasfiyesiyle (ölmesiyle) mümkün olabilir.⁸⁹

Esrarengiz Şark'tan yaklaşık bir yıl sonra seyirciyle buluşan ve yine Müslüman/Türk kadınların rol aldıkları *Ateşten Gömlek* ise bambaşka bir görünüm arz eder. İstiklal Savaşı'na bizzat katılan Halide Edib'in [Adıvar] aynı isimli romanından uyarlanmıştır ve roman gibi Millî Mücadele'nin destanı niteliğindedir. Kendi döneminden bir deyişle, “*Ateşten Gömlek romanı istiklal gazasının yegâne kitabı olduğu gibi Ateşten Gömlek filmi de bu gazanın yegâne filmidir.*”⁹⁰ Yerli bir yapım şirketi (Kemal Film) ve Türk yönetmen (Ertuğrul Muhsin) elinden çıkma; Türk ordusunun fiilî desteğini almış, kimi sahneleri Anadolu'da çekilerek İstanbul mekân/dekor tahakkümünü kırmış, ilk kez ulusal bir bayramda (23 Nisan 1923'te) seyirciyle buluşmuş bir yapımdır.⁹¹ *Yeni İnci* dergisinin deyişleyle filmde Mütareke senelerinde Türk milletinin çektiği ıstıraplar canlandırılmıştır.⁹² Dolayısıyla iki Fransız gencinin gizemli aşk maceralarını konu edinen *Esrarengiz Şark*'inkinden çok farklı bir içeriktir. Emperyalizme karşı verilen zorlu mücadelenin zafere ulaşacağı, düşmanın kovulmasıyla yıllarca süren işgalin son bulup Cumhuriyet'in kurulacağı bir Türkiye'de, *Ateşten Gömlek* karşısında *Esrarengiz Şark*'ın fazla şansı olamayacağı aşikârdır. O nedenle Bedia

kimi Osmanlı kadınlarının İtilaf subaylarıyla – Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomora* romanında işlediği türden – aşk ilişkileri söz konusu olmuştur. Kimi Osmanlı kadınlarının düşman subaylarıyla yaşadıkları aşk ilişkileri filmin içeriğine bir realite olarak yansdığı gibi, bu yansıtma, “sansasyonel” denebilecek ilişkiler ortamında yaşayan İstanbul seyircisini sinemaya çekme stratejisinin bir parçası olarak da yorumlanabilir.

⁸⁸ Said, *age.* s. 269.

⁸⁹ Lumièrelere beri egemen sinema, sömürgeci girişimleri hayırsever bir uygarlaştırma misyonu olarak idealleştirmiştir. Olumsuz betimlemeler programlı bir biçimde, sömürge düzenindeki insan zayıflığının rasyonalize edilmesine yardımcı olur. Shotat & Stam, *age.* s. 372-373; Stam, *age.* s. 28-29.

⁹⁰ “Ateşten Gömlek Sinemada”, *Yeni Mecmua*, 15 Mayıs 1339/1923, s. 217.

⁹¹ Film hakkında bk. Onaran, *age.* s. 124-129.

⁹² Ayın, “Ateşten Gömlek Sinemada”, *Yeni İnci*, Mayıs 1339/1923, s. 13.

Muvahhitler yükselirken onları öncelemesine karşın Nermin Şahika'nın kayboluşunun başta gelen sebebinin, "Esrarengiz Şark" temsilinin bir yönüyle mağlup olduğu, "Esrarengiz Şark"ın esrarının dağıtıldığı tarihsel koşullarda ve bu koşulların filmlerinde aramak, oyuncuların bireyselliklerinde aramaktan daha isabetli olur. Daha geniş planda ise, *Ateşten Gömlek – Esrarengiz Şark* dikotomisi Osmanlı/Türk toplumuna dair – Kracauerci anlamda⁹³ – daha derin şeyler söyleyebilir.⁹⁴

Esrarengiz Şark'ın (ve dolayısıyla Nermin Şahika'nın) savaş ortamı saflaşmalarındaki konumu ve akıbeti aslında dönem basınından da belli olmaktadır. Filmi "memleketimizin mahsulünü teşhir eden, memleketimizdeki artistlerle vücuda getirilmiş olan halis Şark filmi", "tamamıyla mahalli"; yapımcısını "İstanbul'da kurulan ilk sinema film fabrikası" şeklinde yanlış bilgilendirme ve övgüyle takdim eden *Peyam-Sabah* gazetesinin, İstiklal Savaşı yıllarında açık bir politik ve ideolojik duruşu olduğu, işgal kuvvetlerinden yana veya en azından eğilimli bir çizgi tuttuğu malumdur. *Peyam-Sabah* "Mütareke Basını" diye adlandırılan, Anadolu'daki bağımsızlık mücadelesine ve bu mücadeleyi yürüten Ankara Hükümeti'ne karşı pozisyon almış bir yayın organıdır. Başyazarı bu tarihsel sahnenin gayet sembolik bir ismi olan Ali Kemal'dir. Gazetenin *Esrarengiz Şark* mahiyetinde bir filmi abartılı ve yanlış bilgiler eşliğinde reklam edip sahiplenışı, genel yayın çizgisi ile uyumludur. Millî Mücadele (anti-emperyalist, ulusal bağımsızlıkçı Ankara) yanlısı safta duranlar (*Vakit*, Yakup Kadri ve *İkdam*, Selim Nüzhet ve *İleri*) ise, film karşısında mesafeli ve eleştirel tavır almışlardır.⁹⁵ Muhafazakâr kimliğiyle tanınan *Dergâh* dergisinin (Mustafa Nihat'ın) aynı metin içinde, Ertuğrul Muhsin'in *Istrap* filmini Garba yönelik (Batıcı) olduğu gerekçesiyle kıyasıya eleştirmekten geri durmazken *Esrarengiz Şark* karşısındaki "pasif" tavrı ise göze batan bir paradokstur.

Sonuç: Bir Filmin Kimliği ve Mücadele Alanı Olarak Sinema

Ateşten Gömlek üzerine yazısında *Vakit* gazetesi, yapımı Osmanlı'da gerçekleştirilen evvelki filmlerden söz ederken *Esrarengiz Şark* için "meydana bile çıkamadığı" şeklinde bir yorumda bulunur.⁹⁶ Gerçekten de *Ateşten Gömlek* ile kıyaslandığında *Esrarengiz Şark* fazlasıyla sönük kalır. Hatta Nermin Şahika

⁹³ Siegfried Kracauer, *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, Çev. Ertan Yılmaz, De Ki Yayınları, Ankara, 2011.

⁹⁴ Bu bağlamda sinemanın salt emperyalist/oryantalist bir mecra değil, aynı zamanda bir ulus inşa aracı da olduğu hatırlanmalıdır. Shotat & Stam, *age.* s. 367-368.

⁹⁵ Dönem basınındaki saflaşma için bk. Criss, *age.* s. 74-75.

⁹⁶ "Ateşten Gömlek", *Vakit*, 22 Nisan 1339/1923, s. 3.

sinema oyuncusu olarak kamusal görünürlüğüne bile bir bakıma *Ateşten Gömlek*'e borçludur. Cumhuriyet'e yürünen süreçte ideolojik ve kültürel atmosferle birlikte kadının toplumsal konumu da değişmektedir. 1922'de *Esrarengiz Şark* örneğinde, Müslüman/Türk bir kadının beyazperdeye çıkışı belki de tepki toplayabileceği için yapımcı tarafından Türkçe gazetelerde (mesela filmin ilanlarında) öne çıkarılmaz ve hatta mevzubahis dahi edilmez. Hâlbuki bu özellik bir sene sonra *Ateşten Gömlek*'in başlıca pazarlama stratejilerinden ve temel ideolojik görünümünden biri olacaktır.

Ateşten Gömlek'in Nisan 1923'te (yine bir ramazanda) boy göstermesinin akabinde *Esrarengiz Şark*'ın yeniden vizyona girdiğini görmek manidardır. Üstelik bu sefer kadın oyuncusunu gizlemeyerek ilk kez adıyla sanıyla reklam eder. *İstanbul Esrarı* 1 Mayıs'ta Şehzadebaşı salonlarından Millî Sinema'da seyirciyle buluşmuştur. İlanlarında "İstanbul'da yapılmış Türk filmi", "baş mümessilesi: Nermin Hanım" şeklinde takdim edilir.⁹⁷ Denebilir ki Müslüman/Türk aktrisleriyle ön alan *Ateşten Gömlek*'in estirdiği rüzgâr, *Esrarengiz Şark*'ın kadın oyuncusuna ışık tutmuştur. Üstelik bir yıl öncesinin "Şark filmi" *Esrarengiz Şark*, *İstanbul Esrarı* adı altında ve ilk kez "Türk filmi" şeklinde sunulmuş ve yeniden kimliklendirilmeye çalışılmıştır. Ancak, durum Şehzadebaşı için böyledir. Beyoğlu'nda oryantalist retorik değişmez. Nitekim 15 Mayıs'ta Ekler Sineması'nda *Esrarengiz Şark* ismiyle bir haftalığına gösterime girerken, ilanlarında bir yıl önceki Şark vurgulu oryantalist söylem ve Türk aktrisi gizleme çizgisi sürdürülür.⁹⁸ Demek ki filmin seyirciye sunulduğu, şehrin demografik açıdan farklı bölgelerine bağlı olarak değişebilmektedir.

Ama ne denli sınırlı olursa olsun filmi yeniden kimliklendirme çabası, gerek yapımcıların ve işletmecilerin pazarlama stratejileri gerekse ideolojik ve kültürel dönüşüm bakımından yine de kayda değerdir.⁹⁹ Cumhuriyet'in ilanının ardından kimi sinema çevrelerinde (mesela *Sinema Postası* ve *Opera-Sine* gibi dergilerde) *Esrarengiz Şark*'ın "millî/yerli film", "Türk filmi" sayılması, diğer bir deyişle millilik düzleminde sahiplenilişi; nadir de olsa Nermin Şahika'nın ilk Türk kadın sinema oyuncusu olduğunun teslimi ise, bir sinema filminin toplumsal

⁹⁷ *Tanin*, 1 Mayıs 1339/1923, s. 3. Aynı ilan için *Vakit* ve *Tevhid-i Efkâr* gazetelerinin 1 Mayıs, *Akşam* gazetesinin 1 ve 2 Mayıs nüshalarına da bakılabilir.

⁹⁸ "Esrarengiz Şark Ekler Sineması'nda. Şark hayat-ı muhteşemimizi ve bilhassa İstanbul ajak ve menâzârını tasvir ve irâe eden mezkûr filmde Melek Hanım rolü büyük muvaffakiyetle gösterilmekte ve bütûn hafta devam eylemektedir. *Gidiniz! Görünüz!*" *Vakit*, 15 Mayıs 1339/1923, s. 4; *Akşam*, 15 Mayıs 1339/1923, s. 3.

⁹⁹ Dönüşümün ana motivasyonu, Ankara Hükümeti'nin elde ettiği askerî başarılarıdır. 1923'e gelindiğinde atmosferin ne denli değiştiği, sinema düzleminde takip edilebilir. *Ateşten Gömlek*'ten az sonra ve *İstanbul Esrarı* (yani *Esrarengiz Şark*) ile aynı gün (1 Mayıs'ta) *İzmir Zaferi* (*İzmir Nasıl İstirdat Edildi* ismiyle) vizyona girer. Adı geçen film hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Odabaşı, "Fazlı Necip ve Ali Fuat [Uzknay] Beylerin Aktüel İstiklal Savaşı Filmleri", s. 55-62.

muhayyilede kavranışı meselesinin o kadar da basit olmadığını ve konjonktürel birlikte değişebileceğini anlatır. Dolayısıyla diğer filmler için de geçerli olduğu gibi, *Esrarengiz Şark*'ın da kimliği yoruma açıktır ve yorumlara bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.

Kadın oyuncu paydasında buluşan iki film arasındaki ilişkide, Nermin Şahika'nın kamusal görünürlüğüne *Ateşten Gömlek*'in olumlu katkısından söz edilebileceği gibi, tam aksi yönde bazı esintiler de söz konusu olabilir. Batı menşeli filmlere angaje Türkiye sinema pazarında *Esrarengiz Şark* benzeri örneklerin kimi dinamiklerin tetiklenmesinde etkisi olabileceği hesaba katılmalıdır. Savaş sırasında işgalci güçler sinemadan kendi amaçları doğrultusunda yararlanmışlardır. Tıpkı telgraf ve basın üzerinde olduğu gibi, sinema üzerinde de taraflar (işgalciler ile direnişçiler) arasında mücadele yürümüştür.¹⁰⁰ Tam da Azya Film prodüksiyonu *Esrarengiz Şark*'ın vizyona girdiği ve iyi de gişe yaptığı günlerde (Mayıs 1922'de) Kemal Film ve Ertuğrul Muhsin'in yerli film yapımı için harekete geçmesi,¹⁰¹ *Ateşten Gömlek* gibi kimi çıktılar; bir yönüyle *Esrarengiz Şarklardan* esinlenme, diğer taraftan *Esrarengiz Şarklara* verilmiş karşılıklar olarak okunabilir. Sinema (oyuncularının kimlikleri de dâhil olmak üzere bütünüyle) egemenlik/iktidar mücadelesinden ari değildir. Çeşitli veçhelere sahip mücadelenin yürütüldüğü alanlardan birisidir.

Kaynaklar

Kitaplar, Makaleler, Tezler

(2007) *İstanbul 1920*, Ed. Clarence Richard JOHNSON M. A., Çev. Sönmez TANER, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

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

BEYOĞLU Süleyman (2018) *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

¹⁰⁰ Serdar Öztürk, "Kültür Emperyalizmi ve Modernleşme Kuramları Açısından Türkiye'de Sinema Üzerine Notlar (1896-1939)", *Kebikeç*, Sayı 27, 2009, s. 162-163.

¹⁰¹ 1922 senesinin ramazana denk gelen Mayıs ayı Ertuğrul Muhsin'in Kemal Film (Seden Kardeşler) ile çalışmaya başladığı günlere tekabül eder. Şirket müdürünün 1924'teki deyişle, "Ertuğrul Muhsin Bey iki sene evvel, ramazanda, ... İstanbul'a gelmişti, kendisinin sinemacılık hususundaki vukufundan istifade etmek istedik." M. M., "Memleketimizde Sinemacılık: Kemal Film Müessesesi Müdürüyle Bir Mülakat", *Millî Mecma*, 10 Kânunusani 1340/1924, s. 87. Kemal Film kendi ilanlarından birinde şirketin kuruluşu için (stüdyo kurulup film çalışmalarının başladığı) "Haziran 1338" (Haziran 1922) tarihini verir. "Kemal Film", *Sinema Postası*, 15 Kânunuevvel 1339/1923, s. 6.

- BOZİS Yorgo - BOZİS Sula (2014) *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, Çev. Sula BOZİS, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- CRİSS Bilge (2000) *İşgal Altında İstanbul 1918-1923*, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- DUYAN Yektanurşin (2021) *Türk Sinemasında Kadın Yıldız Olmak*, Dipnot Yayınları, Ankara.
- ERTUĞRUL Muhsin (2007) *Benden Sonra Tufan Olmasın! Anılar*, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- FİLMER Cemil (1984) *Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl*, Emek Matbaacılık, İstanbul.
- GEORGEON François (2000) İmparatorluktan Cumhuriyete İstanbul'da Ramazan, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak*, Der. François GEORGEON - Paul DUMONT, Çev. Maide SELEN, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 41-136.
- GÖKMEN Mustafa (1989) *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, Denetim Ajans.
- KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri (2023) *Ergenekon Millî Mücadele Yazıları*, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KİREL Serpil (2018) *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- KRACAUER Siegfried (2011) *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, Çev. Ertan YILMAZ, De Ki Yayınları, Ankara.
- KURNAZ ŞAHİN Feyza (2014) Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar Türkiye'de Yardım Cemiyetlerinin Sinema Faaliyetleri ve Kamuoyunda Sinema Algısı (1910-1923), *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Sayı 88, Mart, s. 1-35.
- ODABAŞI İ. Arda (2023) Fazlı Necip ve Ali Fuat [Uzkinay] Beylerin Aktüel İstiklal Savaşı Filmleri, *Müteferrika*, Sayı 63, Yaz, s. 45-71.
- (2023) Osmanlıdan Cumhuriyet'e Sinema, *Düşünce Dergisi*, Sayı 19, s. 145-170.
- (2024) Türkiye'de Sinema Eğitim-Öğretiminde Erken Adımlar: Sinemacılık ve Fotoğrafçılık Mektebi ve *Cariye* Filmi, *Hece Dergisi Türk Sineması Özel Sayısı Cilt: 1*, Sayı 330-332, Haziran-Ağustos, s. 379-388.
- ONARAN Âlim Şerif (2013) *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, 2. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul.

- ÖZTÜRK Serdar (2009) Kültür Emperyalizmi ve Modernleşme Kuramları Açısından Türkiye’de Sinema Üzerine Notlar (1896-1939), *Kebikeç*, Sayı 27, s. 157-181.
- SAID Edward W. (1999) *Şarkiyatçılık Batı’nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul.
- SCOGNAMİLLO Giovanni (2006) *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*, +1 Kitap Yayınları, İstanbul.
- SEVENGİL Refik Ahmet (1968) *Türk Tiyatrosu Tarihi V: Meşrutiyet Tiyatrosu*, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul.
- SHOHAT Ella – STAM Robert (2002) The Imperial Imaginary, *The Film Cultures Readers*, Ed. Graeme TURNER, Routledge, London, s. 366-378.
- STAM Robert (2014) *Sinema Teorisine Giriş*, Çev. Selda SALMAN - Çiğdem ASATEKİN, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- TEMEL Mehmet (1998) *İşgal Yıllarında İstanbul’un Sosyal Durumu*, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- TOPRAK Zafer (2017) *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul.
- TURAN Seçil (2020-2021) Sinema ve Oryantalizm İlişkisi, *Düşünce Dergisi*, Sayı 13, s. 105-122.

Sürelî Yayınlar

Akşam

Dergâh

İkdam

İleri

Millî Mecmua

Musavver Eşref

Opera-Sine

Peyam-Sabah

Resimli Ay

Resimli Mecmua

Sinema Postası / Le Courier du Cinéma

Süs

Tanin

Temaşa

Tevhid-i Efkar

Vakit

Yeni İnci

Yeni Mecmua

Efemera

Millet Sinema Tiyatrosu El İlanı. Ankara Millî Kütüphane Selim Nüzhet Gerçek Koleksiyonu Yer Numarası: 1994 AFİŞ 939. Demirbaş No: D.N. 020766.

Filmler / İnternet Kaynakları

Sultanahmet Mitingleri 01; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Film Mirasım İnternet Sitesi; <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/sultanahmet-mitingi>; Erişim Tarihi: 6 Ağustos 2024

Sultanahmet Mitingleri 02; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Film Mirasım İnternet Sitesi; <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/sultanahmet-mitingi-1>; Erişim Tarihi: 6 Ağustos 2024