



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**1960’LI VE 1970’Lİ YILLAR TÜRKİYE’SİNDEKİ SİNEMA
DENEYİMLERİNİ HATIRLAMAK**

Aynülhayat UYBADIN

Doktora Tezi

Ankara, 2021

1960’LI VE 1970’Lİ YILLAR TÜRKİYE’SİNDEKİ SİNEMA
DENEYİMLERİNİ HATIRLAMAK

Aynülhayat UYBADIN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2021

KABUL VE ONAY

Aynülhayat Uybadın tarafından hazırlanan “1960’lı ve 1970’li Yıllar Türkiye’indeki Sinemaya Deneyimlerini Hatırlamak” başlıklı bu çalışma, 24.06.2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Aydan Özsoy (Başkan)

Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ (Danışman)

Prof. Dr. Suavi Aydın (Üye)

Prof. Dr. Hasan Akbulut (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi Göze Orhon (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur Ömürgönülşen

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

12/07/2021

Aynülhayat UYBADIN

1 “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğr. Üyesi Çağla KARABAĞ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Arş. Gör. Aynülhayat UYBADIN

TEŞEKKÜR

Bu doktora tezinde büyük emeği olan ve desteğini cömertçe sunan sevgili tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ'a, Tez İzleme Komitesi üyelerim Dr. Öğr. Üyesi Göze Orhon, Prof. Dr. Aydan Özsoy ve Prof. Dr. Elif Ekin Akşit'e, Tez Savunma jürimde bulunarak değerli katkılarını esirgemeyen Prof. Dr. Suavi Aydın ve Prof. Dr. Hasan Akbulut'a, benimle görüşme yapmayı kabul eden ve anılarını paylaşan tüm sinema müdavimlerine, ailem ve arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.



ÖZET

UYBADIN, Aynülhayat. *1960'lı ve 1970'li Yıllar Türkiye'sindeki Sinema Deneyimlerini Hatırlamak*, Doktora Tezi, Ankara, 2021.

Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarda sinemaya gitme deneyimlerine ve bu deneyimlerin bugün nasıl hatırlandığına odaklanan bu çalışmada, sinemaya gitmenin toplumsal ve kültürel bir etkinlik olduğu vurgulanmaktadır. Yeni sinema tarihi yaklaşımı, Annette Kuhn’un sinema belleğini bir metin olarak ele alışı ve sözlü tarihin sessiz kalan/bırakılan topluluklara ses veren bakış açısı bu çalışma için yol gösterici olmuştur. Sinemaya gitme anılarının tarihsel bir perspektifle incelendiği bu tezin kuramsal çerçevesi, sinema araştırmalarındaki tarihsel dönüş, izleyiciyi tarihselleştirme meselesi ve toplumsal bir deneyim olarak sinemaya gitme üzerine kuruludur. Ayrıca izleyicilerin sinemayla kurdukları ilişki ve bu ilişkinin olayları ve deneyimlerini hatırlamalarına/unutmalarına etki eden tarihselliği ile geçmişin bugün nasıl inşa edildiği sorusu da tartışmaya dâhil edilmiştir. Alan araştırması kapsamında yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi, yaşanılan bölge, etnik kimlik, dini inanç ve politik görüş bakımından farklılık gösteren 30 kişiyle sözlü tarih görüşmeleri yapılmış, görüşmecilerin 1960’lı ve 1970’li yıllardaki sinemaya gitme hatıraları sosyalleşme, aidiyet, kültür, kimlik, sınıf, toplumsal cinsiyet ve duygular üzerinden anlaşılmasına ve açıklanmasına çalışılmıştır. Tezin bulgularına göre 1960’lı ve 1970’li yılların Türkiye’sinde sinemaya gitmenin ve film izlemenin kolektif bir etkinliğe dönüştüğü, sosyalleşme ve modernleşme aracı olarak kullanılan mekânın kolektif belleğin inşasında belirgin bir rol oynadığı; ayrıca literatürdeki diğer çalışmalara paralel biçimde sinemaya gitme etkinliğinin film izlemenin ötesinde anlamlar taşıdığı ve bu anlamların sınıf, toplumsal cinsiyet, eğitim düzeyi, yaşanılan yere göre farklılaştığı; sinema hatıraları aracılığıyla ortaya çıkan başlıca duygunun ise “geçmişe özlem” olduğu görülmektedir.

Anahtar Sözcükler

Sinemaya Gitme, Sinema Belleği, Tarihsel İzleyici, Yeni Sinema Tarihi, Sözlü Tarih

ABSTRACT

UYBADIN, Aynülhayat. *[Remembering the Cinema Experiences of 1960s and 1970s in Turkey]*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2021.

In this study which focuses on the cinema-going experiences in 1960s and 1970s of Turkey and the way how these experiences are remembered today, it is emphasized that cinema-going is a social and cultural practice. New cinema history approach, the way how Kuhn evaluate cinema memory as a text and the perspective of oral history which gives voice to silenced communities guided this study. Cinema-going experiences were examined from a historical perspective. The theoretical framework of the thesis builds on the historical turn in cinema studies, historicizing the audience and evaluating cinema going as a social experience. In addition, the relationship between the audience and the cinema, the historicity of this relationship that affects audience's remembering/forgetting and the question of how past is constructed today were also included in the discussion. Within the scope of the field research, oral history interviews were conducted with 30 people who differ in terms of age, gender, education level, area of residence, ethnic identity, religious belief and political view. This study makes an effort to understand and explain the cinemagoing memories of interviewers in 1960s and 1970s through socialization, belonging, culture, identity, class, gender and emotions. This study reveals that in 1960s and 1970s Turkey, going to cinema and watching films turned into a collective activity, the space used as a means of socialization and modernization played a significant role in the construction of collective memory and cinema-going is more than watching films. It was observed that meaning of cinema-going was determined according to class, gender, education level, place of residence and the main emotion that emerged through cinema memories is “nostalgia”.

Keywords

Cinema-Going, Cinema Memory, Historical Audience, New Cinema History, Oral History

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: SİNEMA ARAŞTIRMALARINDA TARİHSEL DÖNÜŞ VE EVVEL ZAMAN İZLEYİCİLERİ	12
1.1. TARİHSEL İZLEYİCİ YA DA İZLEYİCİYİ TARİHSELLEŞTİRMEK ..	12
1.2. FİLM TARİHİNDEN SİNEMA TARİHİNE DOĞRU: YENİ BİR SİNEMA TARİHİ.....	26
2. BÖLÜM: YÖNTEM: SÖZLÜ TARİH	32
2.1. ÖRNEKLEMİN BELİRLENMESİ, ALAN ARAŞTIRMASININ İMKÂN VE SINIRLARI	32
2.2. YANIBAŞIMIZDAKİNİN TARİHİNİ SÖZLÜ TARİH YÖNTEMİYLE YAZMAK.....	38
2.3. ALAN ARAŞTIRMASINA DAİR DENEYİMLER	45
2.4. DENEYİMİN HATIRASI İLE HATIRANIN ANLATTIĞI: SÖZLÜ BELGELER VE DUYGULAR.....	50
3. BÖLÜM: TOPLUMSAL BİR DENEYİM OLARAK SİNEMAYA GİTMEK ..	62
3.1. 1960’LI VE 1970’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE SİNEMANIN “ALTIN ÇAĞI” VE İZLEYİCİLİK	63
3.2. BİR SOSYALLEŞME ARACI OLARAK SİNEMA.....	71
3.3. SİNEMA VE BOŞ ZAMAN	76
3.4. SİNEMASAL MEKÂN DENEYİMİ.....	79
4. BÖLÜM: SİNEMA ANILARI VE SEYİR DENEYİMLERİ	84
4.1. GÜNDELİK HAYAT VE HATIRLAMA.....	85

4.1.1. “Sinemanın Bir Olayı Vardı”: Hatırlama ve Aidiyet	89
4.1.2. Sosyal Etütler: Aile, Mahalle ve Komşuluk İlişkileri	94
4.1.3. “Utanma Vardı...”: Toplumsal İlişkilerde Denetim ve Utanma Duygusu .	100
4.1.4. “Bir Filmde Görmüştüm”: Sinemadan Öğrenilenler.....	106
4.2. AİLEDEN BİRİ GİBİ: SİNEMALAR VE FİMLER.....	117
4.2.1. Mekânın Hatırası ile Hatıranın Mekânı Arasında	119
4.2.2. Tahta Sandalyelerin Esnettiği Sınırlar: Yazlık Sinemalar	134
4.2.3. Sinema Her Yerde: Çeşitlenen Film Gösterim Mekânları	143
4.2.4. Dünyaya Açılan Pencereleer: Bizden Olanlar ve Olmayanlar.....	149
4.3. HATIRLA SEYİRCİ: SİNEMA, KÜLTÜR, KİMLİK	160
4.3.1. Erken Dönem Anılarında Sinema	162
4.3.2. “İstanbul’un Orta Yeri Sinema”: Sinemanın Merkezi ve Kentli Seyirci	170
4.3.3. Anadolu’da Seyir Deneyimleri: Genişleyen Zaman Daralan İmkân	171
4.3.4. Sıradana Direnmek ve Yedinci Sanat Seyircisi	177
4.3.5. Sinema Yasaklı Konu.....	190
4.4. DONDURULMUŞ GEÇMİŞ ZAMAN: SEYİRCİ NOSTALJİSİ.....	193
4.4.1. Nostaljinin Cinsiyeti-Cinsiyetli Nostalji	198
4.4.2. Nostaljik Retorikte Altın Çağ Miti: Yeşilçam’ın Kadın İzleyicileri.....	200
SONUÇ.....	210
KAYNAKÇA	218
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU	240
EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....	241

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Bizim Aile (Ergin Orbey, 1975). Feride (Ayşen Gruda) karakteri sinema çıkışı eve döner dönmez filmi annesine anlatmaya başlıyor ancak konu görüştüğü kişinin sinemada bir anda elini tutmaya çalıştığı “hazin” hikâyesiyle sona eriyor.....	51
Görsel 2: Sultan (Kartal Tibet 1978). Filmin başkarakteri Sultan ve komşuları “epey acıklı” bir Arabesk filmi seyretmektedir. Öncesinde lobide afişlere bakarken, hep birlikte ağlayabilecekleri bir film olduğunu anlayıp sevinirler. Daha sonrası ise kolektif bir keder, gözyaşı, iç döküş ve rahatlama.	59
Görsel 3: Neşeli Günler (Orhan Aksoy, 1978). Dönemin meşhur televizyon dizilerinden biri olan “Küçük Ev” 7’den 70’e kolektif bir keder içerisinde izleniyor.....	59
Görsel 4: Sinema biletlerine iki örnek. Dönemin sinema ve tiyatro biletlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bir uyarı: “Sonuna kadar saklayınız” ya da “sonuna kadar saklanacak.”	123
Görsel 5: Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975).	125
Görsel 6: Acı Hayat (Orhan Aksoy, 1973). Filmde genç aşıklar gizlice <i>Şan</i> sinemasında buluşuyor.....	131
Görsel 7: Kanlı Deniz (Orhan Elmas, 1974) filminden iki sahne. Filmde açık hava sinemasında buluşan mahalleliyi ve salonda seyircilere ayran dağıtan genç bir çocuğu görürüz.	137
Görsel 8: Cinema Paradiso (Giuseppe Tornatore, 1988) filminden iki sahne.	140
Görsel 9: “Sinemalı tren” haberi. (Tercüman, 19.06.1964).	144
Görsel 10: Sev Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1972) filminden biri izlenilen filme diğeri sinema atmosferine ilişkin iki sahne. Birinci görselde altyazılı bir Amerikan westerni var. İkinci görselde ise bu filmi izleyen seyircileri görürüz. Filmin başkarakterlerinden fabrika işçisi Alev (Hülya Koçyiğit) filmi takip etmek yerine (belli ki o sırada film ilgisini çekmemiştir) fabrikatör Ferit’le (Tarık Akan) sohbet etmeyi tercih eder. Bir ara Ferit’e “İngilizcen çok mu iyi?” diye soran Alev’in film sırasında konuşması diğer seyircileri rahatsız eder.	158
Görsel 11: Beyoğlu Emek Sinemasındaki Suspiria (Dario Argento, 1977) ve Lanetliler Gemisi (Stuart Rosenberg, 1977) film gösterimleri için gazeteye verilen ilanlardan biri. (Milliyet, 26.09.1977).	176

Görsel 12: Manisa-Alaşehir’deki Mehtap sinemasında seyircilere dağıtılan bir mendil örneği. Hint müzikli, Türkçe sözlü bu film için “gözyaşlarınızı silmek için bu Mendile ihtiyacınız olacaktır” yazıyor. (Kaynak: Orhan Demircioğlu, “Sarı Gölün Orta Yeri Sinama” ve @neredecekildi twitter hesabı)..... 177



GİRİŞ

Ne zaman sinema lafı geçse, “film”den çok “salon”u düşünmeden edemiyorum.
[Roland Barthes, *Leaving the Theatre*, 1986, s. 346]¹

*İhlamura batırılan bir madlenle yeniden yakalanan, belleğin yaratıcı gücüyle yeniden
canlandırılan bir geçmiş...*
[Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde 1*, 2006, s. 3]

Sinema tarihi uzunca bir süre filmlerin ve film üretiminin tarihi olarak algılanmaktaydı. Film araştırmalarının genelinde ise seyirciyi dışlayan veya onları tarihsel ve kültürel olarak spesifik özneler yerine “etkiye açık”, “pasif”, “homojen” bir biçimde konumlandıran, indirgeyici ve varsayımlara dayalı bir yaklaşım hâkimdi. Sinema tarihinin içeriğini ve amacını dönüştürmek ise bu geleneksel/anaakım yaklaşımlara karşı çıkan ve sinema tarihini yalnızca filmlerle değil, izleyicilerin mekânla kurdukları ilişkilerle, film beğenileriyle, sinemaya gitme deneyimleriyle, film izleme ritüelleriyle ve alışkanlıklarıyla da anlamaya çalışan araştırmalarla mümkün olmaya başlamıştır.

Bu tür çalışmalar yapan araştırmacıların ortaklaştığı yer ise değişen zaman, mekân, kuşak ile farklı kültürler, kimlikler, ritüeller, ayrıcalıklar ve yoksunluklarla birlikte sinemayı “yeni” bir biçimde kavramaya ve değerlendirmeye ihtiyacımız olduğu fikridir. Etnografik araştırma yöntemleri, izleyici araştırmaları, alımlama ve bellek çalışmaları ile tüm bu çalışmaları içeren, son yıllarda araştırma alanı hızla gelişen “yeni sinema tarihi” yaklaşımı da bu doğrultuda ortaya çıkmıştır. Yeni sinema tarihi yaklaşımının en temel özelliği ise öncelikle, kendini film tarihinden (filmlerin ve üretimin tarihinden) ayırarak sinemayı, metin merkezli çalışmaların aksine toplumsal ve kültürel bir deneyim olarak ele almasıdır (Maltby, Biltereyst ve Meers, 2011).

Yeni sinema tarihi yaklaşımını benimseyen bu tez en genel ifadeyle, 1960-1980 yılları arasında Türkiye’de sinemalar ve filmler aracılığıyla nasıl bir deneyimin yaşandığını ve bu deneyimin bugün nasıl hatırlandığını konu edinmektedir. Bireysel hatıraların odağa alındığı bu çalışmanın temel araştırma sorusu ise şöyledir: 1960’lı ve 1970’li yıllar

¹ Çeviri bana ait. Orijinali: “Whenever I hear the word cinema, I can’t help thinking hall, rather than film.”

Türkiye’inde sinemaya gitmiş kişiler izleyicilik deneyimlerini bugün nasıl hatırlamaktadırlar?

Türkiye’nin toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel anlamda son derece “hareketli” zamanlardan geçtiği yirmi yıllık bir dönemi kapsayan bu çalışma, söz konusu dönemde sinemaya gitme ve film izleme deneyiminin tarihsel ve sınıfsal koşullara bağlı olduğunu varsaymakta ve bu ilişkinin hatıralardan ve duygulardan hareketle incelenebileceğini öne sürmektedir. Çalışmada dönem olarak 1960’lı ve 1970’li yılların tercih edilmesinin temel sebebi bu yıllarda sinemanın gündelik hayatın en yaygın sosyalleşme ve eğlenme biçimi olması, insanların yaşamında vazgeçilmez ve sıra dışı bir yer tutmasıdır (Erdoğan, 2001; Kaplan, 2004; Kırel, 2005 ve 2012; Tunç, 2012; Akbulut, 2014). Bununla birlikte Türkiye’de sinemaya gitmenin en popüler olduğu 1960-1980 arası dönem Türk sinemasının da yapım, üretim, dağıtım ve izleyici açısından verimliliğinin en üst noktalara çıktığı bir “Altın Çağ” olarak kabul edilir (Tunç, 2012, s. 91). Bu yıllarda üretilen filmler dönemin toplumsal, sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasal değişimlerinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Hala hatırlanabilir bir dönemin sözlü belgelerine, dönemin sinema seyircisi bu dünyadan göçüp gitmeden önce ulaşabilmek de bu araştırmanın kapsadığı tarih aralığının belirlenmesinin ardındaki bir diğer nedendir.

İzleyicilerin hatıralarına ulaşmak üzere sözlü tarih yöntemi kullanılmıştır. Sözlü tarihin hareket noktasında iktidarın dışarıda bıraktığı/bırakmaya çalıştığı azınlıkların, marjinallerin, göçmenlerin, sosyalistlerin, işçi sınıfının, kadınların deneyimlerini ve sözlerini aktarma arzusu vardır. Bu arzu, geleneksel tarih anlayışına da bir başkaldırı olarak okunabilir. Zira geleneksel tarih arşivlerindeki deneyim tektipliliği de (üst sınıf beyaz erkeğin deneyimi), bu arzuyu kamçılayan önemli bir unsurdur.

İzleyiciyi tarihsel ve kültürel olarak spesifik özneler şeklinde ele almanın bir yolu da sözlü tarih çalışmalarıyla mümkün olmuştur. Bu noktada sözlü tarihin beslendiği köklerin antropolojiye dayandığını hatırlamak gerekir. Geertz’in (1990, s. 322) ifade ettiği gibi antropologların gündelik, sıradan ve dünyevi olana vurgusu tarih bilimi açısından başlangıçta bir tehdit olarak algılanır. Geleneksel anlamda kralların, büyük düşünürlerin, ideolojilerin, sınıfların veya devrimlerin tarihini yazmaya eğilimli bir yaklaşımın

karşısındaki bu aşağıdan yukarı tarih anlayışı birçok eleştiri alır. Bu eleştirilerden en önemlisi ise gündelik hayata, dünyevi olana dair bir tarih yazımının basit hikâyelerden ibaret ve bilimsel açıdan vakit kaybı olarak görülmesidir. Oysa antropologların görüşü “yazılı belgelere veya arşivlere dayanarak yazılan bir tarihin bizi seçkinci (elitist) bir açıklamaya ve yazınsal bir gelenekçiliğe mahkûm edeceği” yönündedir (Geertz, 1990, s. 322). Paralel biçimde sinema tarihini sadece filmlerin tarihi olarak görmeyen, bunun yanında film çalışmalarındaki metinsel belirlenimciliğe karşı çıkan ve seyirciyi metnin inşa ettiği bir özne pozisyonu olarak görmeyi reddeden araştırmacılar da ilgilerini tarihsel ve gerçek izleyicilere yöneltmektedir.

1970’lerin sonlarıyla birlikte medya kullanımını inceleyen çalışmalarda etnografik dönüş (*ethnographic turn*) ile birlikte (Moore, 1995, s. 1) gerçek izleyiciye dair tartışmalara ve çeşitli kavramsallaştırmalara rastlarız. Film araştırmalarındaki “gerçek izleyici”, “tarihsel izleyici”, “aktif izleyici”, “kanlı-canlı izleyici” gibi kavramsallaştırmalar ve izleme deneyimi çerçevesindeki tartışmalar ise 1990’lı yıllarda yaygınlaşmaya başlamıştır. Böylece sinema ve sinema tarihi yalnızca endüstriyel, teknolojik, metinsel bağlamıyla ya da filmler, yönetmenler, yıldızlar üzerinden değil, sinema seyircisi ve seyir deneyimleri üzerinden de “tarihsel” bir perspektiften incelenir olmuştur. Bu da bir anlamda dönemin hâkim yaklaşımlarını sorgulayan, sarsan ve değiştirmeye çalışan yeni yaklaşımlar ve yöntemler önermekle gerçekleşmiştir.

Bu çalışmada sözlü tarihin, sinema tarihinin hem içeriğini hem de amacını dönüştürebilme olasılığı da irdelenmektedir. Filmlerin tarihinden sinema tarihine doğru bir geçişin seyirciyi ve farklı seyir deneyimlerini dışarıda bırakarak gerçekleştiremeyeceği düşüncesinden hareketle yazılan bu tezde seyircinin mülakatlar aracılığıyla kayıt altına alınan hatıraları Türkiye’nin sinema kültür tarihi açısından önemli görülmektedir. Bunun yanı sıra “metnin inşa ettiği özne” yerine gerçek izleyiciye, sıradan izleyicinin sinema ve seyir deneyimine odaklanılarak Türkiye’de sinema tarihyazımına seyirci tarihi bağlamında bir katkı sunmak amaçlanmıştır.

Antropolog Elizabeth Tonkin’in (1992, s. 4) de belirttiği gibi “sözlü tarihin yapısı toplumsal süreçleri bütünüyle içerir” ve “kişisel algılamalar ve hatırlamalar toplumsal,

tarihsel ve geleneksel köklerinden ayrı düşünülemez” (Miller, 1994, s. 114). Ancak sözlü tarihin de iyi bir biçimde kurgulanması gerekir. Sözlü tarihle uğraşma deneyiminin kendisinin tarihin doğasına dair daha derin soruları da beraberinde getireceğini hatırlatan Thompson (1999, s. v-vi), kimi dinleyeceğimize, elde ettiklerimizi kime/neye mal edeceğimize ve onlara nasıl güvенеceğimize, hatırlama sürecinin karmaşıklığına, kaynakların nasıl yorumlanması ve eleme işinin nasıl yapılması gerektiğine ilişkin bazı soru ve sorunlar hakkında araştırmacıları uyarır. Bununla beraber Thompson’a göre sözlü tarihin başarısı -kullanım amacının dışında- toplumsal amacından da kaynaklanır. Esasında tarih çalışmalarının tümünün dayandığı bir toplumsal amaç olduğunu belirten Thompson tarihin kuşaktan kuşağa aktarılmasının, okullarda tarih eğitimin verilmesinin, amatör tarih derneklerinin kurulmasının, uzman tarihçilerin kamu fonlarıyla desteklenmesinin, popüler tarih kitaplarının çok satanlar arasında olmasının sebeplerini de buna bağlar ve kimi zaman bu toplumsal amacın muğlak olabileceğini de ekler (1999, s. 1).

İnsanın “kendi ördüğü anlam ağında asılı kalmış bir hayvan” olduğunu düşünen Geertz (2010 [1973], s. 19) kültürü anlam ağları olarak ele alıp yorumlayıcı bir yaklaşımı tercih eder (Iggers, 2016, s. 17). Böylece ilk bakışta anlaşılması zor karmaşık olguları açıklamakla değil, yorumlayıcı bir yaklaşımla toplumsal ifadelerin anlamını yeniden kurma meselesiyle ilgilenir. Bu çalışmada da benzer bir yaklaşımla, Radstone’un “kaybolmuş bir hakikati keşfetmek için değil, deşifre edilmesi gereken metinler” (2000, s. 10) olarak ele aldığı bireysel hatıraların ulusal/kolektif anlatı ile nerelerde kesiştiği dolayısıyla deneyim ve duyguların küçük/büyük anlatılarla nasıl ilişkilendiği; bir diğer deyişle, Geertz’in düşüncesine yakın bir şekilde bireysel ifadelerin toplumsal ifadelerle olan ilişkisi irdelenmektedir. Tam da bu nedenden ötürü çalışmada etnografik araştırma tekniklerinden, sözlü tarihten ve bellek çalışmalarından faydalanılmaktadır.

Sinema ve bellek ilişkisine yönelen akademik ilgiyle birlikte filmlerin ve sinema deneyiminin bireysel ve kolektif belleği nasıl inşa ettiğini ele alan çalışmalar ortaya çıkmaktadır (Kuhn, Biltereyst ve Meers, 2017). Sinemaya gitme ve film izleme deneyiminde bireysel, kolektif ve kültürel belleği tartışmaya dâhil eden araştırmacılara Stacey (1994) ve özellikle Kuhn’un çalışmaları (2002) örnek gösterilebilir. Benzer

biçimde bu çalışma da Türkiye’de sinemaya gitme deneyimi izleyici araştırmalarıyla bellek çalışmaları arasında bir köprü kurarak incelenmektedir. Aynı zamanda “resmî” tarihin dışına çıkılarak alternatif bir tarih yazımına uygun olacak şekilde değişen yaş, sınıf, cinsiyet, eğitim düzeyi; etnisite, dini inanç, sosyo-ekonomik düzey ve politik kimlik gibi özellikler bakımından farklılaşan 15’i kadın ve 15’i erkek olmak üzere toplamda 30 kişiyle sözlü tarih görüşmeleri yapılmıştır.²

Tezin alan araştırması kapsamında elde edilen bulgulardan yola çıkarak 1960’lı ve 1970’li yılların Türkiye’sinde yaşayan pek çok insan için sinemaya gitmenin, film tüketiminin ötesine geçen anlamları olduğunu söylemek mümkündür. En az haftada bir kere sinemaya gidilen bu yıllarda izleyiciler özellikle filmlerle, yıldızlarla ve sinema mekânlarıyla yoğun bir ilişki içine girmiştir. Görüşmecilerimin deyişiyle bu yıllarda “sinemanın bir olayı vardır.” Pek çok görüşmecinin hem “sıradan” hem de “sıra dışı” olarak nitelendirdiği bu “olay”, her biri için farklı amaçlarla ve farklı biçimlerde gerçekleşmiştir. Kiminin aklı bir yıldızın “hülyalı gözlerinde” kalmıştır, kiminin gidecek daha “sıcak” bir yeri yoktur. Kimi “görüştüğü oğlanı/kızı” görebilmek ve belki biraz olsun ona dokunabilmek için sığınmıştır sinemanın karanlığına; kimi de mahalledeki akranlarına hava atmak için girmiştir salona. Kimi “çok ağlamaya” kimi “çok gülmeye” ama genelde hep “birlikte” olmaya ve gündelik hayatın sıradanlığından bir ölçüde “uzaklaşmaya” ya da ona “renk katmaya” gitmiştir. Kimi sinema uğruna dayak yemeye razıdır (ya da yemiştir); kimi “aileden” bellediği yüzleri görmek, onları desteklemek ve düşmanlarını yuhalamak için sırada beklemiştir. Kimi nasıl oturup kalkacağını, konuşacağını; nerede ne giyeceğini, sigarasını nasıl tutacağını; nasıl dövüşeceğini, etkili bakışları nasıl atacağını; eşiyile dans etmeyi, onu nasıl öpüp ona hangi güzel sözleri söyleyeceğini filmlerden öğrenmiştir. Bununla birlikte sinema kimine göre Cüneyt Arkın’ın 1964 yılında *Sinema Ekspres*’te yazdığı gibi “bizim yaratıp sığındığımız bir

² Etik ilkeler gereği görüşmecilerin gerçek isimleri yerine takma isimler kullanılmaktadır. 2’si kadın ve 2’si erkek toplamda 4 gayri-müslim (Victoria, 1950, Ermeni; Maria, 1936, İmroz, Rum; Albert, 1940, Yahudi ve Erdem, 1941, Yahudi) görüşmeciye ulaşılmıştır. Alan araştırmasında ayırt edici bir özellik olarak gayri-müslimlerin sinemaya gitme anılarına yer verilmesi Türkiye’de sinemaya gitme kültürünü derinlikli bir biçimde anlamak açısından önemsenmektedir. Görüşmecilerin 14’ü üniversite (Bihter, 1949, İstanbul; Ferit, 1958, Ankara; Nejat, 1929, İstanbul; Mustafa, 1956, Sakarya; Murat, 1951, Ankara; Hasan, 1953, Ordu; Galip, 1941, Artvin; Havva, 1958, İstanbul; Mehmet, 1944, Siirt; Muammer, 1959, Erzurum; Kemal, 1949, Muğla; Cemal, 1958, İstanbul; Erdem, 1941, İstanbul; Albert, 1940, İstanbul), 13’ü lise (Melahat, 1957, İstanbul; Victoria, 1950, Mardin; Ayten, 1940, İstanbul; Züleyha, 1932, İstanbul; Süheyla, 1939, İstanbul; Gönül, 1953, Ankara; Melek, 1954, Gemlik; İsmet, 1956, Kayseri; Hilal, 1960, Erzurum; Lale, 1951, Sakarya; Zekiye, 1952, Kırklareli; Sevgi, 1952, Yozgat), 2’si ilkokul (Maria, 1936, İmroz ve Fatma, 1958, Kayseri) mezunu olup 1’i (Perihan, 1926, Batum) okuryazar değildir.

özlemler dünyasıdır” (1964, s. 2). Tüm bunların anlaşılabilmesi için görüşmecilerin bireysel hatıralarına ve deneyimlerine ek olarak kolektif kahkaha, kolektif gözyaşı, kolektif arzu ve fantezilerin de incelenmesi gerekmektedir.³ Bu incelemenin ise “açıklamacı” bir yaklaşımla değil, yorumlayıcı yani açımlayıcı bir yaklaşımın olanaklarıyla gerçekleştirilmesi gerekir.

1960’lı ve 1970’li yıllar Türkiye’inde film izleme deneyimleri hem kentte hem de taşrada büyük oranda sinema salonlarında ve açık hava sinemalarında yaşanmıştır. Bununla birlikte film gösterimi yapılan mekânlar arasında hastaneler, kütüphaneler, fabrikalar, orduvleri veya kahvehaneler de vardır. Televizyonun henüz lüks sayıldığı, projeksiyon cihazı, kamera gibi aletlerin pek az hanede bulunduğu bu yıllarda film izlemek kolektif bir eylemdir. Sinema aracılığıyla sosyalleşmek, beraberinde birtakım ritüelleri ve alışkanlıkları da getirmiştir. Sinema öncesi -film seçimi, bilet alımı, giyim kuşam gibi- hazırlıklar; film izleme sırasındaki -oturma pozisyonu, filmin başladığına işaret eden gong sesi, perdeyle ve etraftakilerle etkileşim kurma gibi- davranışlar ve sinema sonrası gerçekleşen -pastaneye/kafeye gitmek, filmi tartışmak ya da filmi, izlememiş olanlara anlatmak gibi- etkinlikler sinemaya dair ritüelleri, bir başka ifadeyle sinemanın törenselliğini anlatmaktadır (Kirel, 2005, s. 153).

Sinema, radyo, televizyon ve diğer medya araçlarının kimliğin şekillenmesinde önemli rolleri olduğunu belirten Kellner (1994), medyanın dünyaya bakışımızı ve en derin değerlerimizi, iyiye ve kötüye dair yargılarımızı, olumlu veya olumsuz, ahlaki veya şeytani olan hakkındaki fikirlerimizi biçimlendirmemizde etkili olduğunu öne sürer. Bu araçlar Kellner’a göre mitler, semboller, olanaklar aracılığıyla benlik duygumuz, kadınlık ve erkeklik kabulümüz, bireysel/kolektif bellek, sınıf, etnisite, ırk, ulus ve cinsellik gibi

³ Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları* (2010) adlı çalışmasında, toplumsal iktidarın duygular alanındaki hareketini Türk sineması üzerinden takip ettiğini belirtir. “Bizi biz yapan” hikâyelerin ulusların kendilerini tanıma, tanıtırma ve inanma biçimleri/ımgeleri olduğunu öne sürerken bunun “ulus denilen topluluğun muhayyel bir cemaat olmasıyla, ortak imge ve seslere bağlılık yoluyla biz olabilmemizle ya da ulus fikrinin, kolektif kahkahanın, kolektif gözyaşının “kitle” dediğimiz muhayyel bir topluluğu üretebildiği bir dönemde ortaya çıkmasıyla ilişkili” olduğunu söyler (s. 11). Ben de kolektif (veya ulusal) duygu, deneyim ve bellek kavramlarından söz ederek, böyle bir ilişkiyi (bireysel ile kolektif olan; toplumsal iktidar ile bireysel deneyim arasındaki etkileşimi) kastediyorum. Toplumsal anlamda duygu ve duygulanımları ele alarak kolektif coşku (collective effervescence) ve kolektif alay (collective mockery) gibi kavramları tartışan başat metinler için bkz. Durkheim (2010 [1912]); Bakhtin (2005 [1965]).

kavramlarımız ve dahası “biz” ve “onlar” hakkındaki düşüncemiz için de “geçerli” sebepler yaratmaya çalışır.

Bir bellek inşası olarak da görebileceğimiz bu çalışmada Kellner’ın sözünü ettiği tüm “geçerli” sebeplerin, anlamların ve ötesinin izi yenilen çekirdeğin, içilen gazozun, birlikte oturulan salonun, çekilen kismetin, tutulan nefesin, dökülen gözyaşının, alkışlanan ya da yuhalanan sahnenin, posterleri asılan aktör/aktrisin, girilen karanlığın, süslenilen aynanın, locaların ve flörtün içinde sürülürken, kimin “bizden” kimin “onlardan” şeklinde tarif ediliyor oluşu da önem kazanır. Bununla birlikte her bir hikâyenin hangi duygularla aktarıldığı da göz önünde bulundurulur. Çünkü Boym’un da dile getirdiği gibi “insanın en iyi hatırladığı şey duygularının renklendirdiği anılardır. Dahası hafızanın duygusal topografyasında, kişisel ve tarihsel olaylar genellikle birbirine karışır” (2009, s. 92). Hatırlamak ise düşünme ile dile gelir. Bu son derece bireyselmış gibi görünen duyguların, hatıraların ve anlatıların aslında “büyük” hikâyeye nasıl eklemlendiğini keşfetmek ise çalışmanın -benim için- zor ancak en ilgi çekici tarafıdır.

Seyircilik kavramını içerdiği deneyim bakımından sembolik ve kültürel anlamda önemli bir yere koyan Mayne, izleyici araştırmalarıyla birlikte izleyicinin film metninin bir inşası olduğu varsayımı ile bu metinlerin izleyici tarafından nasıl farklı biçimlerde okunabildiği dolayısıyla medyanın hedeflediğinden farklı olarak hangi yollarla bu metinleri yorumladığı arasındaki boşluğun keşfedilmeye başladığını söyler (1993, s. 80). Mayne, seyirciliğin yalnızca izleyici ve perde arasındaki bir ilişki olmadığını, seyircinin salondan çıktıktan sonra da sinema ile devam eden bir ilişkisi olduğunu belirterek seyirciliğin anlamını genişletir (1993, s. 2-3).

“Sinema Salonundan Çıkmak” (2014) başlıklı yazısında Barthes, “sinemaya gitmeyi” ve “sinemadan çıkmayı” seven bir adamın itirafını yazarken, sinemadan çıkan insanın tarifini verir ve sonunda onun “besbelli (bir) hipnozdan” çıktığını söyler (s. 81). Hipnoz ise “tüm güçlerin en kutsalı” olan şifa, yani iyileştirmeye tekabül eder. Sinemaya gitmenin nedenini ise “son yıllarda artan bir şekilde -özel bir kültürel macera (seçilmiş, beklenmiş, görülmesi arzulananmış, gerçekten ön sinyaller vermiş bir film değilse) genelde

sıkıntıdan, eğlenmek için ya da zaman bolluğundan”a (2014, s. 81) bağlar ve devamında sinema durumu ile hipnoz öncesi durum arasında bir benzerlik kurar:

Sanki daha sinemaya gitmeden hipnozun bütün klasik koşulları hazırlanmış gibi: boşluk, bir şeylerle meşgul olma isteği, uyuşukluk; filmin önünde ya da filminden dolayı uyuklamıyor - farkında bile olmadan, daha seyirci olmadan bu gerçekleşiyor. ‘Sinema durumu’ denen bir şey var ve bu hipnoz öncesi bir durum. Mecaz-ı mürsele göre sinemanın karanlığı bir alacakaranlık hayali (Breuer-Freud’a göre ise bu hipnozun ön şartı) onu karanlık, anonim, adına film denen tesirler festivalinin gösterileceği özelliksiz bir kübe gömer (2014, s. 81).

Sinemanın, karanlığı ve anonimliği ile gelen büyüünün (hipnozun) televizyonla bozulduğunu imâ eden Barthes (2013, s. 376), bu deneyimin ışıkların genellikle açık olduğu, çaydanlığın ocakta fokurdadığı “tanıdık” bir hane içinde bambaşka ve pek de çekici olmayan bir şekilde dönüştüğünü düşünür. Benzer şekilde Sontag da “The Decay of Cinema” (1996) başlıklı yazısında temelde sinemanın olmasa da sinefilliğin sonuna geldiğini öne sürer. Geçmiş sinema deneyiminde film tarafından “kaçırılmak”tan duyulan hazzı ve bu hazzın peşindeliği anlatır. Sontag’a (1996) göre iyi bir filmi sadece televizyonda izlemekle gerçekten izlemiş olmayız. Bu durum yalnızca görüntünün boyutu sebebiyle değil, aynı zamanda domestik mekânlarda filme dikkati verme noktasında “lakayt” olunabileceği için de böyledir. Sontag (1996), her ne kadar artık hane içinde kocaman ekranlara da sahip olsak, bulunduğumuz yerin ya oturma odası ya yatak odası olduğunu, oysa filmin bizi alıp götürmesi için bir sinema salonunda, yabancılar arasında ve karanlıkta oturuyor olmamız gerektiğini söyler. Hem Barthes hem de Sontag sinemaya gitmeyi bir çeşit “kaybettiğimiz bir tören” olarak betimlerken, geçmişin sinema seyircileri “bugün” aktardıkları hatıralarında sinemaya gidiş ve film izleme deneyimlerini bir “şölen” olarak resmetmektedirler.⁴ Benim çalışmamda bu durum, eski ve yeni seyirciliği karşılaştırma imkânı da bulabileceğimiz bir zemin olarak belirir.

Bugünün sinema deneyimi ile geçmişin sinema deneyimi arasında fark vardır. İzlenilen filmlerin anlamlandırılmasında da bu fark gözlemlenebilir. Staiger’ın ifade ettiği gibi “bir filmi yorumlamak tek başına estetik bir eylem değildir sadece. Maddi dünyayı

⁴ Bugün aynı deneyimi yaşa(ya)madıklarını belirten görüşmeciler (Sontag veya Barthes gibi bir çıkarımda bulunarak) değişen bir sinemaya gitme ve film izleme ritüelindeki değişime işaret eder. “Şimdi aynı zevki almıyorum, artık gitmiyorum da” (Bihter, 1949, İstanbul) dedikleri sinema onların belleğinde yalnızca ısıtılı, büyük salonlar mıdır? Elbette değildir. Bunu 4. Bölümde görüşmelerden doğrudan alıntılar yaparak ayrıntılı bir şekilde tartışmaktayım.

kullanımlarımıza göre dönüştürücü bir pratiktir de. Bunun nasıl gerçekleştiğini araştırmak ise gelecek için bir fark yaratır” (1992, s. 97). Kuhn’a (2002, s.9) göre ise, sinemanın ve “filme gitmenin” insanlar için ifade ettiği anlamları kavramak, sinema kültürünün tarih içinde nasıl şekillendiğine ışık tutmak, toplum ve deneyim; sinema ve onun kullanıcıları arasındaki ilişki üzerine güncel tartışmaları derinleştirmek, geçmiş ve gelecek ve dahası, sinema belleğinin nasıl işlediğini anlamak için sinemanın bellek ile olan ilişkisinin de irdelenmesi gerekmektedir. Kuhn bu noktada belleğin, kelimenin genel anlamıyla basit kurgular olmadığını, dolayısıyla muhakkak “anlatı” olarak ele alınması gerektiğini söyler (2002, s. 11).

Staiger’ın ve Kuhn’un bu ifadelerini göz önüne aldığımız şu soruları sormak mümkündür: Peki neydi insanları sinema salonlarına çeken, film izlemeyi cazip kılan şey? Aynı perdeye bakmak mı? Aynı karanlıkta aynı salonda oturmak, aynı yerde yaşamak mı? Bazen kalkıp gidenler de olmamış mıdır salondan? Evet, kimi zaman. Züleyha Hanım’ın öpüşme sahnesinde gözünü kapatmasına (“yetmiş yaşına geldim hala o sahnelerde gözümü kapatırım!”), Maria Hanım’ın “ayıplı” sahne karşısında çocuğunu da alıp salondan çıkmasına ne diyeceğiz? Görüşmeler sırasında ortaya çıkan bir diğer soru da Rum Maria Hanım ile Erzurumlu Muammer Bey’in, İstanbullu Süheyla Hanım ile Sivaslı Nejat Bey’in, Sakaryalı Mustafa Bey ile Ermeni Victoria Hanım’ın deneyimlerini, hatırladıklarını birbirinden ayıran ve birbirine bağlayan şeyin ne olduğudur. Nejat Bey, sinema ile fazla haşır neşir olmamasını fakirliğine bağlarken (“sinema beş kuruştur, okuluma giden tramvay üç kuruş, benim cebimde tek kuruş yoktu”), Süheyla Hanım evlerine dans hocalarının geldiğini, sinemaya kombine bilet aldıklarını ancak katiyen abileri olmadan tek başlarına gidemediklerini söylemektedir. Maria Hanım “kocadan müsaade alınırdı” derken, sinemaya ilk kez evlendiğinde kocası ile birlikte giden Fatma Hanım hiç unutmadığı filmin bir hapisten kaçış hikâyesi olduğunu anlatmaktadır. Ayten Hanım nişanlısı ile locadan film izlerken yaşadığı gerilimi (“aramıza üç kişi daha oturacak şekilde uzak durdum, dedikodu olurdu”) ve annesinin bunu duyduktan sonra nasıl kızdığını paylaşmaktadır. Sakaryalı Mualla Hanım sinemanın kokusunun hala burnunda tıttığını söylerken, Kayserili bir çiftçi olan İsmet Bey çocukken kaldığı otelin balkonundan tesadüfen izlediği bir filme dair yalnızca “çapa” sahnesini hatırlamaktadır. Alan araştırmasından da anlaşılacağı üzere sinemanın bellek inşasındaki rolü kişilerin

farklı kimliklerine göre değişen deneyimleri ve bunları hatırlama/unutma biçimleriyle ortaya çıkmaktadır.

İnsanlar imgeler yoluyla hatırlar; görüntüleri, sesleri ve deneyimin mekânını yeniden canlandırır ve bunu söze dökerken yine imgelerden faydalanırlar. Bu da belleğe yalnızca düşünce üzerinde değil, duygular özelinde de tesir eder. Geçmişin deneyimi ile yaşanan, bugünün deneyimi ile hatırlanan olur. Bütün bunlarla birlikte hikâyelerin bir de sinema deneyiminden kopuyor gibi gözüken ama aslında bu deneyimle karmaşık bir ilişkisi olduğunu öne süreceğim yanı var ki bu durum alan araştırmasının daha çok “konu dışı” sohbetlerinde ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Süheyla Hanım’ın sohbet esnasında Süryanilerin gürültücülüğünden veya komşusunun “Rum ama temiz” olduğundan; Nejat Bey’in okulda onu “softa bozuntusu” diyerek aşağılayan öğretmeninden ve aslında bütün din adamlarının aynı kefeye konmasına duyduğu üzüntüden; Maria Hanım’ın Türk Hükümetinin azıllı suçluları yaşadıkları adaya (İmroz/Gökçeada) bırakmasının ardından toprağını terk etmesinden ve aslında hiç hoşlanmadığını söylediği Ermenilere “gelin” olmasından; Hilal Hanım’ın izlediği bir Amerikan filmi sonrası annesine, “sen bizi neden öperek uyandırmıyorsun?” diye sormasından, Ayten Hanım’ın hala kartpostalını sakladığı, kavuşamadığı “Acem” sevdiğinden bahsetmesi, Mustafa Bey’in sadece yabancı film gösteren salonlara giden seyircilerin yerli filmleri izleyenlere “burun kıvırdığını” anlatması ve bunun gibi pek çok “bireysel” hikâye söz konusudur. Görüleceği üzere birilerine “öteki” olan ve birilerinin de onlar için öteki olduğu bu insanlar aynı dönemi yaşamış ve sinema ile ilişkilerinde birbirinden ayrılan ama aynı zamanda birbirine bağlanan anlatılara sahiptirler. Görüşmecilerin bu ifadeleri, sinema deneyimlerinin bireysel olduğu gibi kolektif bir deneyim ve duygu alanına da eklemlendiğini gösterir.

Özetle, bu çalışma etnografik bir araştırmanın bir sonucu olarak hem farklı kişisel hikâyeleri hem de bu hikâyelerin sinemaya gitme deneyimi üzerinden nasıl kolektif bir anlatıya dönüştüğünü anlamaya çalışır. Bu doğrultuda tezin 1. Bölümünde, izleyici araştırmalarının tarihsel ve kuramsal gelişimi, örnek çalışmalar ve temel yaklaşımlara yer verilerek tartışılmaktadır. Araştırmanın teorik açıdan beslendiği yeni sinema tarihi ile sinema ve bellek çalışmaları arasındaki ilişki de yine bu bölümde değerlendirilmektedir.

Merkeze tarihsel izleyicinin alındığı ilk bölümden sonra 2. Bölümde sözlü tarihin bu araştırma açısından önemi, olanakları ve sınırları tartışılmaktadır.

Alan araştırmasına ilişkin deneyimler, yine bu bölümde aktarılmakta, sözlü belgelerin duygularla olan ilişkisi de tartışmaya açılmaktadır. 3. Bölümde ise sinema toplumsal ve kültürel bir deneyim olarak ele alınmaktadır. Bu bölümde sinemaya gitme toplumsal, kültürel bağlamlarıyla birlikte “mekân”, “deneyim”, “sosyalleşme”, “ritüeller”, “karşılaşmalar” ve “duygular” gibi çeşitli konulara ilişkin temalar çerçevesinde tartışılmaktadır. Alan araştırmasında elde edilen bulguların analiz edildiği 4. Bölümde Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarda sinemaya gitmiş kadın ve erkek görüşmecilerin hatıraları, Kuhn’un ifadesiyle birer “bellek metni” (2002, s. 11) olarak değerlendirilmektedir.

Sözlü tarih görüşmeleri aracılığıyla elde edilen veriler gündelik hayat, mekân, hatırlama, aidiyet, kültür, kimlik ve nostalji duygusu ekseninde tarihsel bir bakış açısıyla incelenmektedir. 1960’lı ve 1970’li yılların sinema seyircilerinin sinemadan ne aldıkları, oraya ne taşıdıkları; gündelik yaşamları ile sinema arasında nasıl bir bağ kurdukları; sinemanın dönemin sosyo-kültürel koşulları içerisinde onlar için ne anlama geldiği, nasıl deneyimlendiği ve nihayetinde nasıl hatırlandığı gibi sorular da bu çerçevede tartışılmaktadır. Tüm bu tartışmalar tezin baştaki “sinemaya gitme deneyimine ilişkin belleğin nasıl kurulduğuna, canlandırıldığına ve anlatıldığına bakma” ile “sessiz kalan/bırakılan seyirci tarihine ses/söz verme” amaçlarına uygun olacak bir yöntemle, sözlü tarihin olanaklarıyla yapılmaktadır.

1. BÖLÜM: SİNEMA ARAŞTIRMALARINDA TARİHSEL DÖNÜŞ VE EVVEL ZAMAN İZLEYİCİLERİ

Çalışmanın birinci bölümünde tarihsel izleyici kavramı ve sinema araştırmalarındaki izleyiciyi tarihselleştirme meselesi tartışılacaktır. Daha sonra, sinema araştırmalarındaki yeni sinema tarihi yaklaşımı ve bu yaklaşımla gerçekleştirilen araştırmalara yer verilecektir.

1.1. TARİHSEL İZLEYİCİ YA DA İZLEYİCİYİ TARİHSELLEŞTİRMEK

Sinemada izleyiciye yönelen ilgi ile yerel sinema tarihlerine¹³ olan ilgi paralel bir gelişim izlemektedir. İzleyiciyi tarihselleştirme girişimleri ise genel olarak, film çalışmalarındaki metin merkezli yaklaşımlara ve seyirciyi, metnin inşa ettiği teorik bir konum olarak ele alan aygıt kuramlarına dair eleştirilerle başlamaktadır. Aygıt kuramlarındaki “metnin inşa ettiği özne” kavrayışına yönelik itirazla birlikte ortaya çıkan yeni araştırmaların ilgi odağında ise kültürel ve tarihsel olarak konumlanan spesifik öznelere yer almaktadır. Bu araştırmalar, kültürel çalışmaların ve etnografik yaklaşımların katkılarıyla ilerlemekte; sinemanın, gündelik hayat, kültürel ve toplumsal bağlamlarla nasıl bir ilişki içerisinde olduğu sorgulanmaktadır. Filmlerin nasıl alımlandığını tarihsel bağlamlar içerisinde inceleyen çalışmalarda izleyici, “metinsel” veya “kuramsal” seyirci kavramlarından farklı olarak, “tarihsel izleyici”, “gerçek izleyici”, “ampirik izleyici”, “kanlı canlı izleyici” gibi kavramlar çerçevesinde ele alınmakta ve tarihselleştirilmektedir (Karabağ, 2012, s. 1).

1960’lar ve 1970’lerin film araştırmalarındaki kuramsal çerçevede *auteurism* (auteur kuramları), aygıt kuramları ve psikanalitik kuramlar öne çıkmaktadır (Morrissey, 2016, s. 352). Robert C. Allen da alanın önemli çalışmalarından biri olan “From exhibition to reception: reflections on the audience in film history” (1990) başlıklı makalesinde bu popülariteden söz eder: “Yakın sayılabilecek bir tarihte, 1975 yılında,¹⁴ ilk film tarihi

¹³ Burada yerel sinema tarihi yerine sinema tarihleri ifadesi kullanılarak izleyiciyi homojen bir kitle olarak varsaymayan, izleyicilerin farklı tarihlerine ve sinema ile ilişkilerine eğilen bir anlayış vurgulanmaktadır. Bu anlayış yeni sinema tarihinin “tarih” anlayışındaki çoklu kültürel yapıya işaret eder.

¹⁴ Allen’ın sözünü ettiği zamanlar, makalesini yayımladığı 1990 yılından yalnızca 15 sene kadar öncesidir. Allen, henüz çok yakın bir tarihe kadar film tarihinin, filmlerden ibaret olduğu bir tarih anlayışıyla sürdürüldüğüne vurgu yapar.

dersimi verirken film tarihi hala, neredeyse tüm dünyada, “filmlerin tarihi” anlamına geliyordu” (s. 347). Çalışmanın devamında Allen, sinema araştırmalarının, henüz yakın bir tarihe kadar sine-metin merkezli olup *auteur* ve aygıt (*apparatus*) kuramlarının dışına çıkamayan bir tutuculukta ilerlediğini belirtmektedir. Bununla birlikte, film tarihi çalışmalarında uzun yıllar boyunca “seyirci” yokmuş gibi davranıldığı (ya da seyirci kavramının metinsel bağlamda inşa edildiği); filmlerin herkes tarafından aynı şekilde deneyimlendiğinin varsayıldığı; film tarihinin ise, onları izleyen milyonlarca insanın tarihinden ayrı bir şey olarak değerlendirildiği “sığ” bir kavrayıştan söz etmektedir (1990, s. 348).

Film çalışmalarındaki *auteurism* -ya da auteur kuramları- ile aygıt kuramlarının yerini 1970’lerin ortalarından itibaren, “bir aygıt olarak sinemanın betimlenmesini ve bu aygıtın bir parçası olarak da seyircinin hangi süreçleri yaşadığını saptamayı hedef alan” psikanalitik ve göstergebilimsel yaklaşımlar almaya başlamıştır (Karabağ, 2012, s. 30). Allen’ın deyimiyle bu “yüksek teori saltanatı” sırasında ise “tüm havalı lisansüstü öğrenciler” film analizi yapmayı tercih etmektedir. Film tarihine ilişkin sinemetinler haricindeki ekonomik, toplumsal, tarihsel, sinema emeği veya izleyiciye dair sorularla ilgilenenler ise “lanetlenmiş deneycilerdir”¹⁵ (1990, s. 347-8). O yıllarda Allen’a göre bir disiplin olarak film tarihi, yüksek teori saltanatı döneminde çok gerilerde kalmıştır. Bu durum dönemin film kuramlarındaki tarihdışı, geleneksel temeller göz önüne alındığında şaşırtıcı değildir. Filmlerin birer metin olarak değerlendirildiği ve “seyirci” kavramının gerçek izleyiciden çok metinsel bağlamda kurgulandığı 1970’li yılların film çalışmalarındaki bu kavrayış, 1980 sonlarında ve 1990’lı yıllarda yerini, kültürel çalışmaların da katkısıyla, seyirciden izleyiciye¹⁶ doğru yönelen bir anlayışa bırakmıştır. Böylece bugünkü anlamda “izleyici çalışmaları” ortaya çıkmıştır.

İzleyiciyi metinsel veya kuramsal seyirciden ayırmak üzere kullanılan “gerçek izleyici”, “sosyal izleyici”, “tarihsel izleyici” gibi kavramlar, seyirci (*spectator*) ve izleyici (*audience*) arasındaki önemli bir farklılığa da işaret eder. 1970’lerde kültürel çalışmalar

¹⁵“...was also damned empiricist!”

¹⁶Henüz Türkçe’de *spectator* ile *audience* arasında belirgin bir ayrım olmadığı, daha doğrusu böyle bir ayrım kavramsallaştırılmadığı için bu tez kapsamında *spectator* “seyirci”, *audience* ise “izleyici” olarak karşılanacaktır.

ekseninde başlayan ve film çalışmalarına 1980'lerin sonlarında giren, özellikle de 1990'larda ses getirmeye başlayan kuramsal tartışmalar sırasında Kuhn ve Philips gibi araştırmacılar “izleyici” (*audience*) ve “seyirci” (*spectator*) kavramlarının birbirine indirgenemeyecek kadar farklı olduklarını öne sürer (Kuhn, 1992, s. 303; Philips, 2012). Kuhn, “özne olarak seyirci” (*spectator as subject*) ile “sosyal izleyici” (*social audience*) arasında film çalışmalarındaki tarihsel dönüşü anlamak açısından faydalı olabilecek bir ayrım yapar (1992, s. 303). Kabir'in belirttiği gibi bu ayrım, yapısalcı ve erken dönem semiyotik kuramsal çerçevede ele alınan seyircinin (*spectator*) “özne” konumu sınırlı ve sabitken, sosyal izleyici (*social audience*) kavramıyla izleyicinin çoklu özneliliğine odaklanan postyapısalcı, dinamik bir anlayıştan söz edilir (1998, s. 184). Kısaca, film çalışmalarında toplumsal grupların, insan topluluklarının tepkilerinin “izleyici”, bireysel tepkilerin ise “seyirci” adı altında değerlendirildiği bir ayırmadan söz edebiliriz (Philips, 2012, s.114). Philips'in “film seyircisi” ile “sinema izleyicisi” arasında yaptığı bu ayırmada ise seyirci her ne kadar tekil olsa da izleyicilik çalışmaları tüm seyircilerin davranışlarından bir anlam çıkarmaya çalışmaktadır (Philips, 2012, s.114). İzleyiciyi, metinsel veya kuramsal anlamdaki seyirciden ayırt edebilmek için kullanılan “kanlı-canlı” ifadesi de meselenin tarihsel ve deneyimsel boyutuna dikkat çekebilmek için “gerçek izleyici”, “etkin izleyici”, “sosyal izleyici” gibi terimlerle desteklenmektedir (Kaya Mutlu, 2002). Bu terimler birbirine yakın, iç içe geçmiş anlamlara sahip olmakla birlikte farklı zaman, mekân ve film tercihleri doğrultusunda bireylerin hem seyirci hem de izleyici olma durumlarına işaret etmektedir. Burada dikkat çekilen temel nokta, aygıt kuramlarındaki seyirci kavramının izleyiciyi tarihselleştirme ve toplumsal bağlamda ele alma konusundaki yetersizliği ve sınırlılığdır. “Gerçek izleyiciler”in filmleri nasıl yorumladığını konu edinen çalışmalara ve bu izleyicileri tarihsel ve kültürel olarak anlamaya çalışan araştırmalara ve makalelere¹⁷ baktığımızda; insanların izledikleri filmlere verdikleri tepkileri değerlendirmenin, filmlerin nasıl anlamlandırıldığını

¹⁷Janice Radway *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1984); Jacqueline Bobo *The Color Purple: Black Women as Cultural Readers* (1988); Helen Taylor Scarlett *Women: Gone With the Wind and its Female Fans* (1989); Ien Ang *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1991); Janet Staiger *Interpreting Films* (1992); Jackie Stacey *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (1994); Martin Shingler “Interpreting All About Eve: A Study in Historical Reception” (2001); Annette Kuhn *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* (2002). Film araştırmalarındaki bu öncü çalışmalara ek olarak, izleyiciyi tarihselleştiren ve tarihsel izleyicinin izleme deneyimlerinin farklı boyutlarıyla incelendiği pek çok çalışma daha örnek gösterilebilir (Karabağ, 2014, s. 252; Karabağ, 2018, s. 34-59); bkz. Staiger, 2000; Stokes ve Maltby 1999a; 1999b; 2001; 2004; Butsch, 2000; Sedgwick, 2000; Dudrah, 2002; Desai, 2005; Banaji, 2006; Maltby, Stokes ve Allen 2007; Barker ve Mathijs, 2008; Krämer, 2009; Maltby, Biltereyst, ve Meers, 2011; Biltereyst, Maltby ve Meers, 2012; Srinivas, 1998, 2002, 2010, 2016; Athique, 2005, 2011; Smets, 2012, 2013, 2014).

öğrenmenin film izleme ve sinemaya gitme eyleminin tarihselliğini ortaya çıkarmada önem arz ettiğini görürüz.

Alımlama mekanizmalarını anlamak için filmsel alımlama koşullarının tarihselliğine bakmanın faydalı olacağı düşüncesiyle Allen (1990), bu mekanizmaların nasıl şekillendirildiğini, değiştiğini ve farklılıklar arz ettiğini keşfetmenin önemine dikkat çekmektedir. Bununla birlikte söz konusu değişimlerin, farklılıkların, direnç noktalarının filmlerin tarihsel alımlamasıyla da ilişkili olduğunu öne sürmektedir. Bennett (1983) bu farklılıkların, metin ve okuyucu arasındaki ilişki üzerinden ele alınmasını önermektedir. “Okuma formasyonu” kavramı ile Bennett, verili metinler toplamını (*a given body of texts*) ve onların kendi içerisindeki ilişkileri aktive eden (*productively activate*) söylemlere işaret etmektedir. Bennett bu kavramla okuma sürecini, yorumlama eylemi yerine üretken aktivasyon olarak değerlendirir. Ona göre anlam geçişli bir olgudur. Bu sebeple metnin kendi içinde anlamlar taşıdığını iddia etmek problemlidir. Anlam, metin ve okuyucu arasındaki değişen ilişkiyle ortaya çıkar ve üretilir (1983, s. 8). Allen (1990) ve Bennett’in (1983) tartışmaları bu tezin görüşmecilerini oluşturan izleyicileri tarihselleştirme ya da onları tarihsel açıdan değerlendirmede oldukça faydalıdır. Çalışmanın kapsadığı 1960’lı ve 1970’li yıllarda sinema, Türkiye’de olduğu gibi dünyada da benzer şekilde (Allen’in ifadesiyle “kendi sinemanız olmamışsa şayet”) sosyal ve heterojen bir biçimde deneyimlenmiştir. Sinemaya ilişkin hatıralar da bu nedenle filmlerden çok sinema salonlarına, sinemaya gidiş ve sinemadan dönüş maceralarına dair hikâyeleri kapsamaktadır. O halde sinemaya gitmek bireysel seyir öykülerinden ayrı ve farklı olarak, gündelik hayatın tarihselliğinin de önemli bir parçasıdır diyebiliriz. Bu bağlamda, sinema araştırmalarında 1980 sonları ve 1990’larda izleyiciye doğru kayan odağın, tarihe ve izleyiciyi tarihselleştirmeye yönelik ilgiyle paralel olması sürpriz değildir.

Sinema alanında izleyiciye dönüş ile tarihsel dönüş neredeyse eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir (Kaya Mutlu, 2002, s.78). Kaya Mutlu’nun da belirttiği gibi, 1980’lerin sonları ve 1990’larda ortaya çıkan izleyiciyi tarihselleştirme eğilimi -izleyiciye yönelik ilgide olduğu gibi- film kuramlarındaki hâkim yaklaşımlara ve özellikle de metinsel belirlenimciliğe ve film metninin inşa ettiği izleyici düşüncesine karşı geliştirilmiştir.

Mayne'e göre (1993, s. 62) aygıt (*apparatus*) kuramlarının en büyük problemi kuramın sinema izleyiciliğine dair tarihsel bir bakıştan mahrum olmasıdır. Mayne (1993, s. 63) söz konusu problemin "klasik sinemanın sınırlı yapısı içinde bile" sorgulandığını belirtirken aygıt kuramının, sinemanın tarihsel ve kültürel çeşitliliğini açıklayıp açıklayamayacağından şüphe duyulduğunu söyler. Bununla birlikte, aygıt teorisinin tüm örneklerinde benzer bir soruna işaret eder. O da büyük ve geniş kapsamlı tarihsel anlara, bir ana söyleme, her şeyi açıklayabilecek bir teori tanımına başvurmadır (s. 51). Örneğin Mayne'e göre tüketim kavramı, 20. yüzyılın pek çok meselesini açıklamak üzere başvurulmuş bir nevi "her-şeyi-açıklayan" bir kavram olarak görülmüş ve olası ayrıntıların, varyasyonların gözden kaçmasına neden olmuştur. Bu ve benzeri "büyük" teorileri aynı anda hem çok şey hem de hiçbir şey söylemeyen teoriler olarak değerlendiren Mayne'e göre bu "her şeyi açıklayan teorilerdeki temel sorun "yanlış" olmalarında değil (ki çoğu zaman öyledir); "yansıtma" ve "arzu" gibi kavramları incelemedeki başarısızlıklardır. Bu başarısızlığın önemli bir nedeni de hiçbir çelişkiye veya farklılığa yer vermeyen bir öznellik kavramı içermesidir.

Sinema araştırmalarında izleyiciyi tarihselleştirme meselesi birkaç farklı yaklaşımda ortaya çıkmaktadır. Mayne, izleyiciyi tarihsel ve teorik olarak karmaşık, çoğu zaman da çelişkili bir olgu olarak değerlendiren bir yönde ilerleyen ve izleyicinin tarihsel biçimini ön plana alan özellikle dört yaklaşımın etkili olduğunu belirtir. Bunlar; metinlerarasılık, film gösterimi, belirli bir kamusal alan olarak sinema ve alımlama çalışmalarıdır (s. 64-67). Metinlerarası yaklaşımda temel varsayım, izleyiciliğin yalnızca sinemaya gitme ve perdenin büyümesine kapılma deneyimiyle değil, bir şekilde filmlere ilgi uyandırmayı ve sinema salonlarını doldurmaya devam ettirmeyi amaçlayan bir dizi metnin etkisiyle de yapılandırılmış olduğudur (s. 64). Örneğin sinemaya gitme ilgisini ve bir filmi görme arzusunu uyandıran en önemli unsurlardan biri filmin yıldızlarıdır. Popüler sinema dergileri, gazeteleri ve artist posterleri ile film dolaşımında belirleyici olan, Mayne'in ifadesiyle "yıldızların karakteri" (*personae of stars*), filmin üretimi, dolaşımı ve izleyicilik arasındaki tarihselliğe dair önemli ipuçları verir. Yazar geçmiş yıllardaki sinema dergilerinin, yıldız imgelerinin, hayran mektuplarının, popüler gazeteler gibi araçların incelenmesi yoluyla da tarihsel bağlamdaki izleyicilik meselesini metinlerarası bir yaklaşımla değerlendirebileceğimizi belirtmektedir. İzleyici-yıldız ilişkisine yönelik

akademik ilgi ile birlikte popüler metinlerin ve yıldızların alımlaması ve fan (hayran) kültürleri de araştırılmaya başlanmıştır (Mayne, 1993; Kaya Mutlu, 2002).¹⁸ Mayne'in özetlediği dört yaklaşımdan diğer üçü "film gösterimi", "belirli bir kamusal alan olarak sinema" ve "filmlerin alımlanması" da, metinsel analiz parametrelerini bireysel film metninden öteye taşıyarak izleyiciliği tarihselleştirmek için filmin toplumsal ve tarihsel süreçlerle olan ilişkisini tümünden yeniden inşa etmeyi amaçlamaktadır (Mayne, 1993, s. 68; Kaya Mutlu, 2012, s. 80). Özetle Mayne, birbirinden farklı olsa da bu dört yaklaşımın yöntemsel açıdan metinsel analizi reddetmek yerine revize etme noktasında ortaklaştığını söylemektedir.

Tarihsel açıdan bakıldığında izleyicilerin farklı sinema deneyimleri bize ne anlatır? Farklı film türleri bize değişen izleyici sınıflandırmaları/kategorilerindeki hakkında nasıl bir ipucu verir? Sinemaya gitme ve film izleme deneyimini belirli bir kültürel ortam içerisinde nasıl kavramsallaştırırız? Kısacası, izleyicinin tarihselliği ve izleyici tarihi ne anlama gelir? Bu gibi sorular izleyiciyi tarihselleştirme ve tarihsel izleyiciyi anlamada kilit sorulardır. Benzer şekilde sinemaya gitme deneyimi, film gösterimi ve sinemasal mekân gibi konu başlıklarıyla film tarihinden sinema tarihine doğru bir araştırma eksenine ortaya çıkmış; bununla birlikte sinema-seyirci ilişkilerine ve farklı seyir hikâyelerine odaklanan, izleyiciyi tarihselleştirme eğiliminde çalışmalar doğmuştur.

İzleyicinin medya karşısında aktif mi pasif mi olduğu sorusunun ötesine geçen araştırmalar, özellikle etnografik bir dönüşün yaşandığı 1970 sonlarındaki kültürel çalışmalar ve 1980'lerdeki feminist alımlama çalışmalarından önemli ölçüde etkilenmiştir (Moore, 1995, s.). Bu durum şaşırtıcı değildir elbette. Tarih dışı (*ahistorical*) bir sine-özne olarak ele alınan ve psikanalizin evrenselleştirici yaklaşımına dayanarak metin merkezli bir şekilde değerlendirilen, varsayımlarla dolu, genellikle tektipleştirilen izleyiciyi (özellikle de kadın izleyiciyi) anlamak için çok daha farklı yöntemlere ihtiyaç duyulmuştur. Bu ihtiyaca karşılık etnografik yöntem ve teknikler kullanılarak gerçekleştirilen bazı öncü çalışmalar ortaya çıkmıştır. Genellikle spesifik bir

¹⁸Örneğin, Maria LaPlace "Bete Davis and the Ideal of Consumption: A look at *Now, Voyager*" (1987); Andrew Britton *Katherine Hepburn: The Thirties and After* (1984); Richard Dyer *Stars* (1979) ve *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (1986).

grup ile gerçekleştirilen bu çalışmalarda görüşmeler, gözlemler, mektuplar, günlükler, diğer yazılı belgeler, anılar veya tanıklıklar yoluyla sinema ve izleyici ilişkisine odaklanılmıştır. Söz konusu çalışmalar içerisinde literatürde de karşımıza sıklıkla çıkan Jackie Stacey'nin *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (1994a) adlı çalışmasını örnek gösterilebiliriz.¹⁹

Sinema filmlerinin nasıl alımlandığını, tarihsel izleyicilerin hatıralarından hareketle ele alan ve sinema-bellek ilişkisine odaklanan Stacey, çalışmasında ayrıca dişil kimliklerin, Hollywood perdesinde idealize edilmiş kadın imgeleri üzerinden üretimi ve yeniden üretiminin de nasıl gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Bunu yapmak için kadın izleyicilerin Hollywood filmlerindeki eril bakış için üretilmiş kadın imgesine nasıl baktıklarına ve bu kadınlık temsillerini nasıl yorumladıklarına eğilmektedir. Stacey, Hollywood filmlerini izlemiş ve o dönemin, yani 1940'larla 1950'lerin Britanya'sındaki kadın izleyicilerin Hollywood yıldızlarıyla ilgili hatıralarının izini, onlardan gelen mektuplar ve anketler aracılığıyla sürmektedir. Pek çoğu 60'lı ve 70'li yaşlardaki 350'den fazla kadının hatıralarından yola çıkarak, gönderilen mektupları ve anketleri irdeleyen Stacey, Hollywood yıldızlarını anlamlandırmada tarihsel, kültürel, toplumsal ve ulusal konumların ne derece belirleyici olduğunu da sorgulamaktadır. Hatıraları değerlendirirken 1940'lı ve 1950'li yılların Britanya'sının tarihsel ve kültürel bağlamında ele aldığı üç ana temaya, "kaçış, özdeşleşme ve tüketim"e odaklanmış; sorularını, "kadınların sinemaya gitme nedenleri, sinemada film izleme deneyimleri ve sinemayla bağlantılı olarak ne tükettikleri" üzerine yöneltmiştir (Stacey, 1994a, s. 80, 17). Bunlarla birlikte, sinema izleyiciliğinin kadın kimliğini nasıl üretip yeniden biçimlendirdiğini de ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

Çalışma, gerçek sinema izleyicisini feminist bir incelemeye tabi tutarak hem tarihsel sinema izleyicisi ve kadın izleyici meselesindeki boşluğu doldurmuş hem de film tarihini feminist film eleştirisiyle bir arada değerlendirme imkânı sunarak gelecek çalışmalara (ve

¹⁹ Bununla birlikte Helen Taylor *Scarlett's Women: Gone With the Wind and Its Female Fans* (1989) isimli kitabında Margaret Mitchell'in ilk kez 1939'da basılan *Gone With the Wind* kitabıyla, bu kitaptan aynı isimle uyarlanan filmin (*Gone With the Wind/Rüzgâr Gibi Geçti*, 1939, Victor Fleming) kadın hayranları tarafından nasıl yorumlandığına odaklanmaktadır. Jacqueline Bobo'nun (1988) film *The Color Purple (Mor Yıllar*, Steven Spielberg, 1985) adlı filmin siyahi kadın izleyiciler tarafından nasıl alımlandığını incelediği çalışması alandaki bir diğer öncü araştırmadır.

elbette bu teze de) rehber olmuştur. Stacey, kadın izleyici ve yıldız ilişkisinde tatmin, fantazy, özdeşleşme, arzu gibi doğrudan psikanalizi çağrıştıran konuları gösterebilimsel psikanalitik bir çözümlemeye tabi tutmamıştır. Çünkü ona göre söz konusu disiplinlerde araştırma öznesi yani izleyici -bir diğer deyişle sine-özne-, son derece sınırlı bir biçimde tarih dışı (*ahistorical*) ve evrensel olarak değerlendirilmektedir (1994a, s. 13, 74-75).

Tarihsel sinema izleyicilerinin -özellikle de kadın izleyicilerin- göz ardı edildiğini belirten Stacey, “gerçek sinema seyircilerini” (*real cinema spectators*) feminist bir perspektiften analiz etmeyi amaçlamaktadır (1994a, s. 104). Çalışmasında, seyirciyi tarihsel süreçten kopuk bir biçimde değerlendiren ve izleme deneyiminin toplumsallığını geri planda bırakan bir dönemde psikanalitik yaklaşımlara karşılık bazı yeni arayışların ortaya çıkmaya başladığını söylemektedir (s. 73). Bu girişimler içerisindeki Petro (2004), Hansen (1986), Flinn (1989) ve Bergstrom ve Doane (1989) gibi feminist araştırmacılar da kendilerini, izleyiciliğin tarihselliğini ve toplumsallığını görmezden gelen psikanalitik açıklamaların karşısında konumlandırmaktadırlar. Ayrıca feminist araştırmacılar, izleyicilik ile metin analizini tarihsel bir yaklaşımla birleştirerek birey ve toplum arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmışlardır.

Stacey, erkek bakışı için üretilen kadın imgesinin kadın izleyiciler tarafından nasıl alımlandığını sorgularken kadın izleyiciyi yıldızlarla ilişkisi üzerinden araştırmanın birtakım problemleri de beraberinde getirdiğini aktarmaktadır. Bunlardan bazıları metodolojik (örneğin, kimlerle çalışılacak, materyal nasıl toplanacak, yorumlamada hangi metotlar kullanılacak, sonuçlar ne kadar genelleştirilebilir?); bazıları teorik (“sığ” ampirizm endişesi); bazıları da politik ve hatta etik (araştırmacı ve görüşmeci ilişkisi nasıl olmalı?) gibi problemlerdir. Stacey, izleyici çalışmalarının “erişim” ve “etik” dışında “veri işleme”ye dair yeni birtakım sorunlarla daha baş etmeye çalıştığını belirtmektedir. Örneğin izleyicilerin “izleme” pratiklerini açıklayan bellek yapısının nasıl işlediği gibi sorunlar yüzünden yorumlama stratejilerinin karmaşıklaştığını öne sürmektedir (1994a, s. 12).

Film izleyicilerinin geçmişe dayanan deneyimlerine odaklanırken de birtakım

problemlerle karşılaşabileceğimizi söyleyen Stacey, bu noktada *Dallas* seyircisinin diziyi izleme nedenlerini mektuplar aracılığıyla inceleyen araştırmacı Ang'ın yaklaşımını hatırlatmaktadır. Ang (1985), izleyicilerin “*Dallas*’ı neden izledikleri” sorusuna verdikleri cevapların doğrudan, onlardan gelen mektuplarda yazdığı gibi değerlendirilemeyeceğini ifade etmektedir. Mektupların kendi adına konuşmasına izin veremeyeceğimizi, onları “semptomatik” okumaya tâbi tutmamız gerektiğini de belirtmektedir. Bunu, açıkça yazılanların ardını, satır aralarını okuyabildiğimiz yani mektuplara bir metin, bir söylem gibi yaklaştığımız ölçüde gerçekleştirebileceğimizi öne sürmektedir. Bu durum bize belleğin de anlatının da sözlü tarihin de doğrudan tarihsel bir belge olarak ele alınmaması gerektiğini hatırlatır. Örneğin bellek ve anlatıyı kapsayan etnografik bir araştırma tekniğinde veya sözlü tarih görüşmelerinde de anlatılanlar olduğu gibi bırakılmamalı, semptomatik bir okumayla analiz edilerek anlatılanların arkasında yatan nedenler anlaşılmalı çalışılmalıdır. Ang’a göre anlatı saf bir metin değil bir söylem olarak düşünülmeli ve öyle değerlendirilmelidir. Stacey, Hollywood yıldızlarına ilişkin izleyici belleğinin birer metin olduğunu ancak bunların belirli koşullar içerisinde üretilmiş türde metinler olduklarını söyler (1994a, s. 76). Dolayısıyla filmler hakkında hatırlananlar yalnızca bir metin olarak düşünülmemeli, izleyicilerin Hollywood’u ya da diğer sinema filmlerini nasıl anlamlandırdıkları ulus, ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet, kuşak ve yaşam deneyimleri gibi bağlamlar çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bununla beraber, hatırlama ve unutmanın da kimliklere bağlı olduğunu, sorulara verilen cevabın içindeki “kişisel tarih”in göz ardı edilmemesini salık veren Stacey tekrar eden hatıraların izleyicinin yaşam öyküsündeki belirli “dönüşüm anları”na işaret edebileceğini vurgular (1994a, s.70).

Feminist film çalışmalarının kadın seyirciye ve özellikle de kadın yıldızlara ilgisinin az oluşundan söz eden Stacey yapılan çalışmaların odağında ise genellikle psikanalitik ve göstergebilimsel bir çerçevede incelenen “ataerkil bilinçdışı” teması olduğunu söyler. Bu sebeple film metinlerindeki kadın imgesini, erkek bakışın ya da arzusunun nesnesi olan (bakmanın kendisi de arzuya dönüşür) kadın temsilini sorunsallaştırmak yerine hem toplumsal cinsiyeti hem de izleyiciyi merkeze alabilecek etnografik bir yaklaşım tercih

eder.²⁰ Stacey'nin etnografik bir analizi önermesinin altında yatan en önemli sebep psikanalitik ve göstergebilimsel yaklaşımların metin tarafından belirlenen kadın izleyici varsayımını tartışmak ve filmsel haz aracılığıyla yeniden üretilen “ataerkil bilinçdışı” kavramının ötesine geçerek Hollywood'un egemen anlamlarını sorgulayan aktif bir kadın izleyiciyle karşılaşabileceğimizi göstermektir (1994a, s. 11-12; Karabağ, 2012, s. 33). Bu sebeple 1940'lı ve 1950'li yılların gündelik hayatındaki film kültüründe karşılaşılan Hollywood yıldızlarının kadın izleyiciler tarafından nasıl anlamlandırıldığını incelemek için etnografik bir analiz önerir. Kendi deyimiyle “popüler kültür ürünlerinin tüketimini incelemek üzere etnografik yaklaşımları (görüşmeler, izleyici mektupları) işe koşturmaktadır” çünkü, Stacey'e göre etnografik çalışmalarda erkek ve kadın izleyicilerin farklı izleyicilik deneyimleri “izleme sürecinin bilinçdışı hazları” üzerinden değil, izleyicinin kendi anlamlandırma ve izleme pratikleri üzerinden analiz edilmektedir (1994a, s. 36).

Stacey, Hollywood yıldızlarının Britanyalı kadınlar tarafından “zor günleri atlatmada ve sorunları bir parça unutturmada” (1994, s. 419) işe yaradığı düşüncesiyle hatırlandığını belirtir. Bu hatırlama sürecinde yıldız ile seyirci arasındaki mesafe de ortaya çıkmaktadır. Kadın izleyiciler oyuncuların Amerikan kimlikleriyle, refah, gösteriş ve lüks içerisindeki halleriyle hatırlamaktadır. Stacey, bu mesafenin, 1950'ler Britanya'sındaki tüketici pazarının genişlemesiyle azaldığını belirtir. Böylece tüketim yoluyla kadın izleyicilerin hayranı oldukları yıldızlara benzeme şansı yaratılır. Bu durum aynı zamanda yine ülkenin

²⁰ Ancak Stacey'ye göre bu türden bir izleyici araştırması yapmak, belirli metodolojik sorunlarla baş etmeyi de beraberinde getirir (1994a, s. 43). Söz konusu sorunlar, psikanalitik çalışmaların tersine etnografik çalışmalarda daha fazla karşımıza çıkmaktadır. Örneğin kiminle çalışılacağı, hangi malzemelerin toplanacağı, nasıl yorumlanacağı ve sonuçların ne ölçüde genelleştirilebilir olacağı gibi sorunlar film metinlerinin yerine izleyicinin irdelendiği etnografik araştırmalarda ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber Stacey, etnografik araştırma yapmanın zorluklarına ek olarak çalışması için seçtiği dönemin yani 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki izleyicilik durumunu araştırmanın meseleyi daha da karmaşık hale getirdiğini paylaşmaktadır. Örneğin tarihsel sinema izleyiciliğinin muhtemel malzemelerinin neler olduğu, bu malzemelerin nasıl konumlandırılacağı ve geçen zaman içerisinde anlamın nasıl dönüştüğü gibi meseleleri -kendi deyimiyle “araştırma anlatısını” (*research narrative*)- kitabının üçüncü bölümünde tartışmaktadır. Bununla birlikte Çağla Karabağ “Sinema İzleyicisi Araştırmalarında Etnografik Yaklaşımlar: Jackie Stacey ve Lakshmi Srinivas'ın Çalışmaları” (2018) başlıklı makalesinde Stacey'nin etnografi kavramıyla neyi anlamamız gerektiğine dair şunları söyler: “... yazar kendi kullandığı biçimiyle ‘etnografik’ ifadesinin kültürel çalışmaların izleyici araştırmalarının konvansiyonlarıyla ilişkili olduğunu ve bu bağlamda izleyicilerin medya hakkındaki yorumlarının görüşme, mektup ya da anket gibi kaynaklar aracılığıyla toplanarak incelenmesini ifade ettiğini söyler. Bu yaklaşım Stacey'nin de belirttiği gibi antropogların uzun süre katılımlı gözlem yaptığı etnografiden epeyce farklıdır. Fakat filmsel metinleri ve bu metinlerin önerdiği okuma pozisyonlarını esas alan film çalışmalarındaki genel eğilimle kıyaslandığında, izleyicilerin metinlerin okuma ve yorumlama biçimlerini esas alması bakımından Stacey'nin araştırmasının ‘etnografi’ye yaklaştığı söylenebilir.” Ayrıca Karabağ bu makalesinde, benzer bir bakış açısıyla alımlama çalışmalarının etnografi kapsamında değerlendirilebileceğini söyleyen Shaun Moores'a atıfta bulunarak anlamlandırma ve sosyal bağlama yapılan vurgu ile alımlama çalışmalarının ve etnografinin birbirine yakınlığını hatırlatır.

o yıllardaki Amerikan kültürüyle olan etkileşiminin de bir sonucu olarak okunabilir (s. 1994a, 235). Stacey bu ürün tüketiminin kadınlara rutin işlerinden ve kadınsılıkla ilişkilendirilmiş temel rollerden kaçabilecekleri “bağımsız”, “özgür” kadınlık benliğinin üretimi imkânı sunduğunu da belirtir. Bu değerlendirmesini de yine psikanalizin etki alanından farklı, ulusal ve tarihsel konumlar içindeki değişen kültürel söylemleri hesaba katarak yapmayı tercih eder (1994a, s. 40).

Özetle, kullandığı etnografik yöntem ve araştırma teknikleriyle Stacey alandaki temel kavramları tartışmaya açarak izleyici hatıralarının ne derece birer metin olarak nasıl okunabileceğini irdelemiştir. Bununla birlikte kendi çalışmasında bir yandan psikanalizin sınırlarına işaret ederken öte yandan izleyici ve yıldız ilişkisini anlamada, psikanalitik kavramları da yeniden yorumlayarak tarihsel bir yaklaşım önermektedir. “Yansıtma” ve “içe atma mekanizmaları” gibi psikanalitik kavramları da yeniden yorumlayan Stacey, izleyicilerin yorumlarını analiz ederken bu kavramları tarihselleştirmektedir. Örneğin, genellikle psikanalize dayandırılan sinemasal özdeşleşme kavramını ele alarak özdeşleşmenin kadın izleyiciler için ne anlam ifade ettiğini, toplumsal ve kültürel bir süreç içerisinde değerlendirmeye çalışır. Kadınlığı, izleyiciliği ve Hollywood yıldızlarını keşfetmenin, kadın izleyicileri kültürel ve tarihsel olarak konumlandırmada ne kadar önemli bir uğrak olduğunu belirtmektedir (1994a, s. 38). Stacey aynı zamanda “bellek oluşumu” meselesini de tarihsel izleyicilerinin sinemaya ilişkin hatıraları üzerinden tartışmaya açmaktadır. Bununla birlikte “Hollywood Memories” başlıklı makalesinde “geçmişin bugün içinde üretildiğine” dikkat çekerek hem araştırma sürecinin hem de araştırmacının bu üretim içerisindeki önemini vurgulamaktadır (1994b, s. 320).

Geçmiş, şimdinin içinde üretilen bir süreç olarak ele alacak olursak, izleyicilik deneyimleri üzerine görüşme yaptığımız her bir insanı, görüşme yapan kişi veya kişilerle kurduğu dilsel etkileşim üzerinden de değerlendirmemiz mümkündür. Stacey’nin sözünü ettiği “bellek oluşumu”nun izlerini araştırmacı-görüşmeci arasındaki ilişkide ortaya çıkan bir dil köprüsü olarak düşünebiliriz. Bu bağlamda, Voloşinov dilsel etkileşim üzerine şöyle der:

“Sözün gönderilene yönelmesi son derece önemlidir. Aslına bakılırsa, söz iki yönlü bir edimdir. Sözü belirleyen hem kimin sözü olduğu hem de kimin için söylendiğidir. Söz, tamamen konuşucu ile dinleyici, gönderen ile gönderilen arasındaki karşılıklı ilişkinin ürünüdür. Her bir söz “birisi”ni “öteki”yle bağıntılı olarak anlatır. Kendime başka birisinin bakış açısından, nihai olarak da ait olduğum cemaatin bakış açısından dilsel şekil veririm. Bir söz kendim ile başkası arasında kurulmuş bir köprüdür. Köprünün bir ayağı bana bağlıysa öbür ayağı da benim gönderilenime bağlıdır. Bir söz gönderen ile gönderilenin, konuşucu ile muhatabının (interlocutor) paylaştıkları bir alandır” (2001, s. 147).

Tıpkı Volosinov’un dil üzerinden açıkladığı gibi, sinema da dil gibi hem bir köprü hem de içinde “Ben”i ve “Öteki”yi barındıran bir süreçtir. Bu dili, görüşmeler sırasında, bireysel olanın toplumsal ile, sinemasal olanın seyirci ile buluşup hangi sözcüklere döküldüğünü izlerken yakalamamız mümkün. Zira yine Voloşinov’un da belirttiği üzere “her sözcük, bildiğimiz gibi, farklı yönleri sahip toplumsal vurguların çarpıştığı ve birbirlerini çapraz kestiği minik bir alandır. Belli bir kişinin ağzındaki bir sözcük, toplumsal güçlerin yaşayan etkileşimlerinin bir ürünüdür” (2001, s. 90). Bu tezin alan araştırmasında ise benzer şekilde, kişisel hikâyelerin belleği, kişisel deneyimlere ve duygulara göre biçimlendirdiği görülür. Neyin hatırlanıp neyin unutulduğu (ya da bastırıldığı) ve özellikle hangi kelimelerin seçildiği ya da vurgulandığı (toplumsal güçlerin, etkileşimlerinin nerelerde söze döküldüğü) bireysel/toplumsal kimliklere ve tarihe göre farklılık gösterir. Stacey (1994a) ve Kuhn’a (2002) göre bu kimlikler ve tarihler çerçevesinde aktarılan tanıklıklar yalnızca birer “kurgu” olarak ele alınmamalıdır. Bu tanıklıklar aynı zamanda benlik duygumuz, bellek aracılığıyla inşa ettiğimiz tarihlerimiz ve kendimizi büyük anlatıların içerisinde nasıl konumlandığımız hakkında bilgi verir.

İzleyiciye “tarihsel özne” olarak yaklaşan bir diğer araştırmacı ise Janet Staiger’dır. Tarihsel materyalist bir yaklaşımla izleyiciyi ele alan Staiger, sosyo-kültürel koşullar, cinsiyet, yaş, cinsel yönelim, sınıf, ırk gibi çeşitli yorumlama bağlamlarını içeren tarihsel bir sinemasal özne varsaymaktadır. Staiger’a (1992) göre bir filmi yorumlamak yalnızca estetik bir eylem değil, aynı zamanda maddi dünya ile ilişkilenebilecek biçimlerimizi de ortaya çıkaran bir eylemdir (s. 97). “Film”, “anlam” ve “metin” izleyici ile doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlamda Staiger, post-yapısalcı, antropolojik, dilbilimsel, psikanalitik, bilişsel psikolojik ve kültürel çalışmalar ile Marksist, feminist ve queer teorilerden de faydalanarak çizebileceğimiz kuramsal bir çerçevenin temelinde, metne içkin bir anlamı ve en önemlisi “özgür izleyici” kavramını reddeder (2000, s. 162). Zira toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, ulus gibi kavramlar toplumsal olarak inşa edilirken, bağımsız bir

izleyici ve ortaya kendiliğinden ve kendinde bir anlam taşıyarak çıkmış (tekbiçimli okunabilen) bir metin düşüncesini kabul etmek olanaksızdır. Tarihsel ve söylemsel formasyonlar da homojen bir nitelik taşımadığından, hiçbir okuma biçimi tekdüze olamaz (Staiger, 2000, s. 162). Bu düşünceden hareketle Staiger toplumsal formasyonların altında “yorumlama stratejilerini” ve “okuyucuların duygulanımsal tepkilerini” anlamlı kılacak bazı bağlamsal söylemlerin yattığını söyler (2000, s. 162). Yorumlama stratejilerinin ve taktiklerinin belirli tarihsel koşullar çerçevesinde inşa edildiğini öne süren Staiger, bazen bu koşulların kendi “yorumlama topluluklarını” bile yarattığını söyler. Örneğin fan/hayran kulüpleri gibi kültürel topluluklar kendi geleneksel alımlama biçimlerini bu stratejiler çerçevesinde inşa etmektedir. Staiger’a göre tarihsel materyalist yaklaşım yoluyla kültürel çalışmalar içerisinde sıklıkla başvuru alan “egemen”, “muhalif” ve “müzakereli” okuma biçimlerinin (Hall, 1984) ötesine geçerek olguyu ve süreçleri daha spesifik ayrıntılarla açıklayabiliriz. Böylece yorumlama etkinliğinin kendisini de tarihselleştiren Staiger, izleyicinin okuma stratejilerinin filmlerin gösterime girdiği dönemin tarihsel, kültürel, toplumsal koşullarından bağımsız düşünülmemeyeceğini belirtir. Staiger, “yorumlama stratejilerinin” ne olduklarını ve nedenlerini açıklamak üzere bağlamsal ve materyalist bir yaklaşım öne sürerken, kendi çalışmasının post-yapısalcılık, kültürel çalışmalar ve yeni tarihselcilik yaklaşımları ışığında anlaşılabilirliğini söyler (1992, s. ix). Bu anlamda Staiger’ın incelediği materyaller, filmin ilk gösterildiği yıllarda haberlerde nasıl yer aldığı ve tartışıldığına dair dokümanlardır. Staiger filme dair tepkileri “bağlamsal söylemler” çerçevesinde inceleyerek yorumlar. Bağlamsal söylem en basit anlamıyla yorumlama stratejilerini betimlerken kullanılan, izleyicinin belirli tarihsel koşullara göre inşa edilmiş çelişkili ve çeşitli benlik kimlikleri ile toplumsal formasyonlarıdır. Dolayısıyla bu söylemler tek biçimli değildir (s. 162). Özetle Staiger, bir filmin gösterildiği dönemdeki (veya daha farklı dönemlerdeki) toplumsal ve tarihsel söylemler ile izleyicinin bağlamsal okuma stratejileri arasında bir bağ kurarak, film yorumlama eylemini tarihselleştirir (Karabağ, 2012, s. 57).

Tarihsel materyalist yaklaşımı kullanan diğer bir araştırmacı da Shingler’dir. Shingler (2011), 1940’ların güçlü, tutkulu *femme fatale* yıldızlarından biri olan Bette Davis’in başrolünde oynadığı *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz 1950) filmini Staiger’in

tarihsel materyalist yaklaşımından yararlanarak yorumlamaktadır. Söz konusu filmin 1950’li yılların başından 1990’lu yıllara dek İngiltere ve Amerika’da nasıl alımlandığını inceleyen Shingler, izleyicilerle görüşmek, anket yapmak, tartışma grupları oluşturmak yerine araştırma materyali olarak film eleştirilerini, tanıtım yazılarını, filmdeki rolleri, dönemin basın yayıncılık ve endüstri politikalarını inceler. Filmin hikâyesi ile film eleştirmenlerinin yazdıklarını, dönemin (1940’lı ve 1950’li yılların) toplumsal cinsiyet rollerine dair tartışmalarla ilişkilendiren yazar, Klinger’in “bütünsel film tarihi” önerisiyle, bir tarihi andan ötekine değişen anlam farklılıklarını ortaya çıkarır. Shingler’e göre film 1960’lardan itibaren özellikle eşcinsel izleyiciler arasında alternatif biçimlerde anlamlandırılmaya başlamıştır (s. 47). Shingler, *All About Eve* sözü edilen film hakkındaki erken dönem incelemelerde filmin en önemli meselelerinden biri olan “kadın sorunu”na ilişkin ile hiçbir şey söylenmemesini ise şaşkınlıkla karşılamaktadır. Bu sebeple ana akım film eleştirmenlerini filmi toplumsal ve kültürel bağlamından koparmakla eleştirir. Shingler çalışmasını dayandırdığı tarihsel yaklaşım ile geleneksel sosyolojiye ve deneysel analizlere karşı çıkar. Çünkü, genelleştirilmiş ve idealize edilmiş bir izleyici kavramı cinsel, kültürel, politik, bilişsel ve tarihsel farklılıkları yok sayar. Ayrıca, Staiger’ın da öne sürdüğü gibi öznelerin sözlü açıklamalarının özgün deneyimlerle veya bellekle kıyaslanamayacak olduğunu -yani eşit sayılamayacağını- düşünmektedir.

Tüm bu tartışmalar bize sinema tarihinin sinema deneyimlerinin de tarihini içerdiğini anlatmaktadır. Kirel’in de belirttiği gibi sinemaya gitmek “film ve seyirci baş başa kalmadan önceki sosyal karşılaşmaları, mekânsal düzenlemeler ve etkileri ile film ve seyirci baş başa kaldıktan sonraki deneyimleri, durumları ve etkileri” kapsamaktadır (2012, s. 24). Bu etkiler anlık veya kısa dönemli olabileceği gibi uzun dönemli de olabilmektedir. Bugün geçmiş yıllardaki yıldız oyuncular, onların mimiklerini, kıyafetlerini, bakışlarını yıllar boyu aklında tutmuş veya sinema salonlarına dair duyusal belleği oluşturan renk, koku, ses ve dokuları aktaran bir seyirci topluluğundan söz edebiliriz. Bununla birlikte, bir ulusun, toplumun ya da yerel bir grubun kolektif belleğini sinema deneyimleri üzerinden anlamaya çalışmak veya sinemaya ilişkin kolektif belleğini ortaya çıkarmak disiplinlerarası ve çok-yöntemli bir yaklaşımı gerektirir. Bu gereklilik hem bellek çalışmalarında hem sözlü tarih araştırmalarında hem de izleyici araştırmalarında kendini göstermeye başlamıştır. Yukarıda sözünü ettiğimiz çalışmalar

da bunu kanıtlamaktadır aslında.

Sinema deneyiminin farklı bellek anlatılarıyla öyküleştirmesi, belgelendirilmesi ve nihayetinde değerlendirilmesi/yorumlanması, kaynağını bellekte kalan izlerden ve hatırlama ânlarından alır. Bu süreçte önemli olan hatıraların/anlatıların veya öykülerin nasıl toplanacağından çok bu verilerin nasıl analiz edilip yorumlanacağıdır (Kuhn, 2002, s.9). Dolayısıyla hatıraların zaman içinde çarpıtılabileceği, son derece bireysel ve seçici olduğu, en önemlisi de aktif bir anlam yaratım sürecine işaret ettiği göz ardı edilmemelidir (Biltereyst, vd., 2012, s. 704). Bireysel ve kolektif hafızaya odaklanan bir çalışma hatıralardaki tekrarları, parçalanmaları, kopuşları, anlatı stratejileri ile anekdot kullanımlarını ve belirli olayları unutup-hatırlamaları, yeniden canlandırmaları ya da aşırı tepki gösterme taktiklerini de incelemeyi gerektirir. Bu nedenle sinemaya gitme deneyimine ilişkin bir sözlü tarih çalışmasında amaç bireysel hatıralara dayanarak nesnel tarihi yeniden yaratmak ya da oluşturmak değil, sinema deneyimi hakkındaki bu hatıraların nasıl kurulduğuna, canlandırıldığına ve anlatıldığına bakmak olmalıdır (s. 704). Kuhn buna “bellek metni” diyerek insanların hatırlama biçimlerinin de hatıraları dışında başlı başına bir metin olarak değerlendirilebileceğine işaret eder (2002, s. 9). Bu bağlamda ortaya çıkan Yeni Sinema Tarihi, yeni yaklaşım ve yöntemler önererek sinema tarihini çok çeşitli boyutlarda ele almamıza yarayacak bir zemin sunar.

1.2. FİLM TARİHİNDEN SİNEMA TARİHİNE DOĞRU: YENİ BİR SİNEMA TARİHİ

Sinema araştırmalarında başta kültürel çalışmalar olmak üzere sosyoloji, antropoloji, coğrafya, bellek çalışmaları, siyaset bilimi, sözlü tarih gibi pek çok farklı alanla ilgilenen çalışmalar sayesinde izleyicilik meselesi daha disiplinlerarası bir perspektifle ele alınmaya başlamıştır. Bu ilginin filmlerin tüketimine, kullanımına ve anlamlandırılmasına doğru evrilmesiyle “yaşanmış”, yani tecrübe edilmiş sinema deneyimleri önem kazanmıştır. Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren başlayıp son 30 yıllık süreçte, bölgesel ve yerel sinema tarihini, sinema-izleyici ilişkisi üzerinden ele alan çalışmaların genellikle disiplinlerarası bir yol izlediğini söylemek mümkündür.

Sinemanın seyirci, deneyim, mekân, karşılaşmalar, film programlama, film gösterimi, alımlama gibi filmsel metnin ötesindeki diğer boyutlarına ilişkin yeni soruların ortaya çıkışı, yeni bir sinema tarihi anlayışını doğurmuştur. Film çalışmalarının artık gösterim, tüketim, alımlama ile ilişkilenen daha multidisipliner bir yolda ilerlediğini düşünen Maltby, Biltereyst ve Meers, bu hareketliliğin “yeni sinema tarihi” (*new cinema history*) adı altında toplanabileceğini öne sürer (Bowles, vd. 2011; Maltby, Biltereyst ve Meers 2011; Biltereyst, Maltby ve Meers 2012). Tarihsel film araştırmalarındaki metin merkezli görüşün ve film çalışmalarındaki hâkim kuramların sorgulanmaya başlamasının ardından tartışılabilen yeni sinema tarihi yaklaşımında artık filminden sinemaya doğru evrilen bir hareketlilikten söz edebiliriz. Literatürde “revizyonist bir sinema tarihi” (*the revisionist cinema history*) olarak da geçen bu yaklaşımın temelinde söz konusu filmlerin kültürel bir ürün olarak kabul edilmesi dolayısıyla da toplumsal olarak deneyimlendiği düşüncesi yatar (Van de Vijver ve Biltereyst, 2013, s. 562). Bu yenilikçi tarih yaklaşımıyla birlikte seyircinin homojen değil de heterojen bir yapıda olduğuna ilişkin elde edilecek (sınıf, yaş, cinsiyet, çevre, ırk, ideoloji, etnisite vb.) veriler ve kullanılacak etnografik araştırma yöntem ve teknikleriyle artık seyircinin varsayıma dayanan hayaletini ete kemiğe bürümek mümkündür.

Sinemayı “toplumsal ve kültürel mübadelenin bir mekânı” olarak incelemeyi öneren ve geniş bir araştırma yapısına sahip olan yeni sinema tarihi, değişen zamanın ve mekânın bilgisini de göz önünde bulundurarak yapılan alan araştırmalarını oldukça önemser (Biltereyst ve Meers, 2016; Biltereyst, Maltby ve Meers, 2019). Çünkü filmler her zaman ve her yerde aynı şekilde dolaşıma girmez ve tüketilmez. Bu düşünceden hareketle izleyicilerin değişen izleme pratikleri ve deneyimleri hakkındaki bilgileri, yazılı belge ve arşivlerden ziyade sözlü belgelere yani seyircinin ta kendisine başvurarak edinme çabası izleyici araştırmalarındaki önemli bir boşluğu doldurmaya başlamıştır. Böylece gündelik hayatın koşullarını da dikkate alarak “sıradan” insanların hikâyelerine kulak veren bir tarih anlayışı söz konusu olabilmıştır (Maltby, 2006, s. 74-96). “Aşağıdan sinema tarihi yazımı” (Allen, 1990; Allen, 2006; Maltby, 2006) olarak ifade edilen bu tarih anlayışı içerisinde sinema ve belleğe dair yeni sorular ve yöntemler ile “izleyici tarihi”ni konu edinen çalışmalar çerçevesinde geliştirilmektedir (Kuhn, 2002; Richards, 2003; Kuhn, Biltereyst ve Meers, 2017). Kültür tarihini sinema tarihi ile bir arada düşünmemizi

sağlayan etnografik çalışmalar da (Meers, Biltereyst ve De Vijver, 2010; Stokes ve Jones, 2017; Ercole, Gennari ve O’Rawe, 2017) tarihsel izleyiciye ve alımlama çalışmalarına dair yeni perspektifler sunar. Bu bağlamda sinemaya gitme deneyimini anlamak için sözlü tarihe hem metodolojik hem de epistemolojik açıdan büyük önem atfedilir.²¹

Yeni sinema tarihi anlayışı kendini yeni toplumsal tarih anlayışına yakın konumlanmaktadır. Bu anlayış ile ortaya çıkan çalışmalarda özellikle “aşağıdan yukarı tarih” çağrısında ortaklaşarak tarihsel süreçteki inşaların genel gelişim örüntüleriyle ilgilenilmektedir. Kyvig ve Marty 1960’lardan beri tarihçilerin farklı bakış açılarıyla ilgili tartışmalar yürüttüğünü ve yeni sorun ile yöntemler ortaya koyarak tarih çalışmalarının yönünü hem değiştirmiş hem de genişletmiş olduğunu söyler (2011, s. 133). Bu değişim ile birlikte Kyvig ve Marty’nin de belirttiği gibi 1970’li yıllardan itibaren yeni araştırma faaliyetleri “geleneksel tarihin meşhur kişileri yerine sıradan insanların, işçilerin, kölelerin, göçmenlerin, ailelerin ve elit olmayan toplulukların araştırılmasına, yani yeni toplumsal tarihe kaymıştır” (s. 134).

Filmlerin gösterildiği ve izlendiği mekânlara dair ilginin²² artmasıyla 15 yıldan uzun süredir filmlerin tüketimi ve dolaşımı ile ilgili sinemasal pratiklerin, taktiklerin ve stratejilerin hem tarihsel hem de güncel deneyimler bağlamında incelendiği önemli sayıda araştırmaya rastlamaktayız. Biltereyst ve Meers, bu çalışmaların çok yeni sayılmadığını ancak son zamanlarda sinemaya gitme meselesinin kendini, film çalışmalarının metin merkezli bakışından ayırarak diğer beşerî ve sosyal bilimlerdeki teori, alan, kavram ve metotlarla ilişkilendirdiğini söyler (2016, s. 13). Farklı araştırma türlerini, yeni finansal

²¹ Bu kapsamda yeni sinema tarihi yaklaşımının düsturlarına uygun bir dizi araştırmadan oluşan *The Routledge Companion to New Cinema History* (2019) adlı kitabın yayımlanışından kısa bir süre önce Hollanda menşeli *Tijdschrift voor mediageschiedenis* (TMG) dergisi, 2018 yılında konuya ilişkin “New Cinema History in the Low Countries and Beyond” başlıklı özel bir sayı çıkarmıştır. Çalışmalarını metin merkezli olmaktan uzak tutan film tarihçilerini bir araya getiren bu yeni yaklaşımın *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Maltby, Biltereyst ve Meers, 2011) adlı çalışmanın giriş yazısında genişletilmiş bir versiyonu da yer almaktadır. Aynı zamanda 2006 yılında Amsterdam’da düzenlenen “Cinema in Context: Sharing Histories of Moviegoing” adlı konferansın çıktılarından oluşturulan bir sayı da “Cinema in Context” adıyla aynı yıl TMG dergisinde yayımlanmıştır (<https://www.tmgonline.nl/22/volume/9/issue/2/>). Tüm bunlarla birlikte, özellikle Maltby “On the Prospect of Writing Cinema History From Below” (2006) başlıklı makalesinde “sinemanın sağladığı belirli toplumsal davranış biçimlerinin koşullarına ve mekânlarına tarihsel perspektiften bakmak ya da tek tek filmlerin mekânın doğasını nasıl belirlediğinin tarihsel bir değerlendirmesini yapmak aslında anlamın nasıl inşa edildiğini sorgulamaktır. Anlam ise metinsel değil, toplumsaldır” (2018, s. 11) diyerek sinema tarihinin önemini film araştırmalarının da ötesine taşımış, alana yeni bir soluk getirmiştir (Maltby, 2006, s. 85; van Oort ve Pafort-Overduin, 2018, s. 11).

²² Biltereyst ve Meers (2016, s. 13) bu ilgiyi “mekânsal dönüş” [spatial turn] olarak adlandırır.

kaynakları, yenilikçi araştırma yaklaşım ve yöntemlerini kapsayan yeni sinema tarihi böylece hem izleyici araştırmalarının zenginleşmesinde hem de sinema tarihinin revize edilmesinde etkili olmuştur. Bununla birlikte, sinema kültürlerindeki farklılıkları ve benzerlikleri açıklayan faktörleri, koşulları anlamaya çalışırken karşılaştırmalı bir bakış açısının da faydalı olabileceği görülmüştür (Biltereyst ve Meers, 2016, s. 13).²³

Pek çok sinema seyircisi filmle karşılaşmalarında başlangıçta filmi bir sanat ürünü ya da sanatsal bir metin olarak tamamen bireysel ve zihinsel bir düzeyde ele almaz. Maltby buna ilişkin olarak tarihin pek çok farklı döneminde pek çok seyircinin sinema ile kurduğu ilk ilişkinin, toplumsal bir deneyim şeklinde gerçekleştiğini söylemektedir (2007, s. 2). Sinemayı toplumsal ve kültürel bir deneyim olarak incelemek için artık araştırmacıların daha yerel, bölgesel ve sınırlandırılmış tarih aralıklarında, farklı seyirci gruplarıyla çalışmaya yöneldiklerini görürüz. Mikro düzeydeki bu çalışmalara “hatırlama”, “unutma” “anlatı” gibi kavramlar ve aşağıdan yukarıya tarih/yanı başımızdaki tarih²⁴ yaklaşımlarıyla ortaya çıkan sözlü tarih gibi yeni yöntemlerin eklenmesiyle de araştırma alanları ve soruları genişlemeye başlamıştır. Türkiye’de de yeni sinema tarihi yaklaşımını benimseyerek sinema-izleyici ilişkisine yönelen ve yerel sinema tarihlerini ele alan araştırmaların son zamanlarda sıklıkla başvurduğu sözlü tarih de seyircinin peşinden gidenler için sözlü belgelerin/kaynakların merkeze alındığı bir yöntemdir. Bu durum bize sinema tarihinin hem odağında hem de öznesinde belirgin bir kayma olduğunu göstermektedir. Artık filmlerden, yönetmenlerden, akımlardan sıyrılıp,

²³ Türkiye’de de benzer yaklaşımlarla ortaya çıkan, genellikle belirli şehir ve bölgelerdeki film gösterimleri, mekânları, dönemleri ve izleyicileri üzerine araştırmalar bulunmaktadır (Aydın, 2008; Ertaylan, 2013; Akbulut, 2017; Kaya, 2017; Uçar, 2017; Çam ve Şanlıer, 2019). Bu araştırmalar yeni sinema tarihinin yöntemsel ve kuramsal olanaklarından faydalanmaktadır.

²⁴ David E. Kyvig ve Myron A. Marty, *Yanıbaşımızdaki Tarih* (2011) adlı çalışmalarında “yanıbaşımızdaki tarih” (*nearby history*) terimini tarihi mekânla, ilişkilerle ya da nesnelerle sınırlandırmak yerine “insanın yakın çevresindeki tüm olasılıkları içerebilmek” ve “eski kuşakların statik, dar ve analitik olmayan tarih bakışları yerine, değişimin zaman içindeki analizini, karşılaştırmasını ve araştırılmasını vurgulayan yeni yaklaşımları belirtebilmek için” kullandıklarını belirtir (2011, s. 2). Bununla beraber son yıllarda “yeni toplumsal tarih” ile ilgilenmeye başlayan tarihçilerdeki artışın, toplumu oluşturan isimsiz insanların deneyimlerinin de incelenmesi sebebiyle değerli olduğunu vurgularlar: “kölecilik yalnızca Abraham Lincoln incelenerek anlaşılamaz; köle olmanın ne anlama geldiğini ortaya çıkarmak gerekir. 1930’lardaki Büyük Buhran, yalnızca Franklin D. Roosevelt analiz edilerek kavranamaz; işlerini kaybeden işçilerin ailelerinin neler çektiği bilinmelidir. Vietnam Savaşı, Lyndon Johnson ya da Richard Nixon’ın perspektifinden bakarak anlaşılamaz; askerlerin, asker kaçaklarının ve evde kalan insanların bu savaş hakkında neler düşündüğü öğrenilmelidir” (2011, s. 6).

kıyıda köşede kalmış izleyicilerin, sinema emekçilerinin, “sıradan” insanların ve toplulukların konuş(ul)duğu yeni çalışmalar da ortaya çıkmaya başlamıştır.²⁵

Türkiye’de bu alanda yapılmış bazı öncü çalışmalar vardır. İlki, Hasan Akbulut’un yürütücüsü olduğu, Ruken Öztürk, Emine Uçar İlbuğa ve Mert Gürer’in araştırmacıları olduğu “Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye’de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması” (2018) adlı TÜBİTAK projesidir. Proje genel olarak, 1960-1980 yılları arasında Türkiye’de sinema kültürünü deneyimlemiş kişilerle yapılan bir sözlü tarih çalışmasıdır. Bu projenin verilerine dayanan makalelerde de görüleceği üzere (Akbulut, 2017, 2018; Uçar İlbuğa, 2017, 2018) başta Türkiye’de sinema ve seyir ilişkisine dair önemli ve bu tezin bulgularıyla da örtüşen sonuçlara²⁶ ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra sözlü tarih yönteminin olanakları ve sınırlılıkları, araştırmacının konumu ve araştırmacı-görüşmeci arasındaki ilişkiye dair özdeşünümselliği öne çıkaran tartışmalar da yapılmaktadır. Bir diğer çalışma ise, Aydan Özsoy editörlüğünde hazırlanan *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 200 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri* (2020) başlıklı çalışmadır. Bu kitapta 16 farklı makale bulunmaktadır. Bu makalelerin ortaklaştığı nokta ise sinema, seyir ve seyirci ilişkisine odaklanarak seyir tarihine dair çeşitli yerel sinema tarihi çalışmalarını da içeren kavramsal, etnografik, kuramsal ve felsefi tartışmalar yapılmasıdır. Bir başka örnek araştırma ise, Aydın Çam ve İlke Şanlıer Yüksel’in hazırladığı “Türkiye Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler” (2020) başlıklı makaledir. Bu makalenin en önemli özelliği son yıllarda gelişmeye başlayan Türkiye’de seyir ve seyircilik araştırmalarına dair bugüne kadar yapılmış araştırmaları derleyip, literatüre katkı sunmasıdır. Sözü edilen bu öncü

²⁵ Kaya’nın da belirttiği üzere kısa geçmişine rağmen yeni sinema tarihi alanındaki çalışmaların sayısı önemli bir olgunluktadır, ancak “bu olgunluğa ve verimliliğe rağmen, Kuzey Amerika, Avustralya ve Avrupa ötesi toplumlarda sinemanın sosyal deneyimini, sinema salonlarını ve sinemaya gitme kültürünü ele alan çalışmaların halen sınırlı sayıda olduğu gözlemlenmektedir. Türkiye’de ise bu yönde yapılmış çalışmalar var olmakla birlikte, henüz gelişim aşamasındadır” (2017, s. 95). Özellikle 2018 yılından itibaren 2020’nin sonlarına doğru yeni sinema tarihi çalışmaları ve yerel sinema araştırmalarında kayda değer bir ilgiden söz edebiliriz (Aydın, 2008; Erdoğan, 2010; Öztürk, 2013; Ertaylan, 2013; Akbulut, 2014; Liman, 2014; Altınöz, 2015; Boran, 2015; Kaya, 2017; Akdaş, 2017; Gökmen ve Gür, 2017; Akbulut vd., 2018; Çam, 2018; Uçar İlbuğa, 2018; Şahin, Demir, Halifeoğlu ve Işık, 2019; Bölükbaşı ve Arslan, 2019; Çam ve Şanlıer Yüksel, 2019; Gökmen, 2019; Özsoy, 2020). Bu örneklerle birlikte sinema mekânları, seyir ve seyirci araştırmaları hakkında yapılmış güncel ve geniş bir bibliyografya çalışması da vardır (Çam ve Şanlıer Yüksel, 2020).

²⁶ Örneğin, sinemanın sosyalleşmenin bir aracı olduğu; sözlü anlatılarda ortaya çıkan ben/biz dili ayrımıyla kolektivitte vurgusu; sinemanın bir modernleşme aracı olarak kullanılması; melodramlarda sıklıkla işlenen “modernleşen kadın” öyküsü; sinemanın ucuz halk eğlencesi olarak tarif edilmesi; anlatılarda ortaya çıkan nostalji duygusu; çocukluk anlatısı olarak sinema kavrayışı; araştırmacının da bir “saha”ya dönüşmesi gibi bulgular bu tezin bulgularıyla örtüşmektedir.

çalışmalarda sinema araştırmalarındaki yeni araçların, yöntemlerin ve tekniklerin de tartışmaya açıldığını, bu sayede Türkiye’deki izleyiciye dair gelecekte yapılacak araştırmalar için yol gösterici olduğunu belirtebiliriz. Bu alışmalar aynı zamanda filmlerin tarihinden sinema tarihine doğru yenilikçi bir hareketliliğin Türkiye’deki örnekleridir. Sinema, seyir ve seyircilik çalışmalarındaki bu hareketliliğin yansıdığı yerlerden biri de sinemanın filmlerden öteye geçen anlamlarıdır.

İleride atıfta bulunduğumuz sinema endüstrisinin öncülerinden biri olan Amerikalı girişimci ve işletmeci Marcus Loew’un (1870-1927) sözünü ettiği “filmlerden ziyade sinemalara (salonlara) bilet satma” vurgusu Türkiye’nin 1960’lı ve 1970’li yıllardaki sinema ortamı için büyük oranda geçerlidir. Çünkü genellikle belirli bir filmde çok sinemaya gitmenin bir amaç olduğu bu yıllarda sinemaya gitmenin kendisi başlı başına bir olaydır. Filmler ve filmlere ilişkin diğer unsurlar ise çoğunlukla ikinci planda yer almaktadır. Bunun çeşitli sebepleri vardır. İlki söz konusu dönemin filmleri konusunda izleyicinin tercih şansı ya çok azdır ya da hiç yoktur. Ayrıca sinema salonuna uzak bir bölgede yaşamak/ulaşım zorluğu ve sınırlı iletişim araçlarına sahip olmak sebebiyle de kimileri nasıl bir filme bile gittiklerini önceden bilememektedir. Tüm bunlarla birlikte, Evren’in (1998, s. 8) de belirttiği gibi sinemaya gitmek basit bir eylemden öte bir “merasim” olarak değerlendirilir ve bazı salonların filmlerin önüne geçmesi de bu merasime, büyüleyiciliğe ve salonlara verilen değere içkindir. Bunlar demek değildir ki dönemin seyircisinin filmlerden bir beklentisi olmamıştır. Ancak filmlerden çok - görüşmelerde de ortaya çıktığı gibi- sinemaya gitmek, orada olmanın deneyimi ve gündelik hayatla ilişkisi daha fazla öne çıkmaktadır. Peki bu deneyim bugün nasıl hatırlanıyor? Bu soruyu yöntem bölümünde, tarihin demlendiği sohbetlerin önemine değinerek ele almak yerinde olacaktır.

2. BÖLÜM: YÖNTEM: SÖZLÜ TARİH

Labirent, içine kim girerse girsın, dolansın ve kaybolsun diye yapılır. Ama labirent, o aynı kişiye, yeni bir plan çizmesi ve labirentin gücünü kırması için bir meydan okumayı da sağlar. Bunu başardığı takdirde insan, labirenti yıkacaktır; onu boydan boya geçen biri için labirent yoktur. [Calvino, *The Uses of Literature*, 1986, s. 25]

İki kuşak arasındaki gerçek uzaklık, ortak olarak sahip oldukları ve biyolojik kalıtım yoluyla aktarılan hayvan davranışlarında olduğu gibi, aynı deneyimlerin çevrimsel olarak yinelenmesini zorunlu kılan öğelerden kaynaklanıyor; buna karşılık onlarla bizim aramızdaki gerçek ayrılığın öğeleri, her çağın kendi içinde taşıdığı tersinmez değişikliklerin sonucu, yani onlara aktardığımız tarihsel kalıta, kimi kez bilinçsiz bir biçimde de olsa, sorumlusu olduğumuz bu gerçek kalıta bağlı. Bu nedenle, öğreteceğimiz hiçbir şey yok: Kendi deneyimimize çok benzeyen bir şeyi etkileyemeyiz; damgamızı taşıyan şeyde kendimizi tanımayı bilemiyoruz. [Calvino, *Palomar*, 2006, s. 86-87]

2.1. ÖRNEKLEMİN BELİRLENMESİ, ALAN ARAŞTIRMASININ İMKÂN VE SINIRLARI

1960’larda ve 1970’lerde Türkiye’de sinemaya gitmiş kadınlara ve erkeklere ulaşmak, başta çok geniş bir araştırma evreni söz konusu olduğundan imkânsız gibi görünebilir. Ne kadar fazla görüşmeciye ulaşırsak ulaşalım hiçbir zaman tamamına erişemeyeceğimiz bir hazine olarak değerlendirebiliriz bu alan araştırmasının örneklem grubunu. Ancak bu uçsuz bucaksız görünen araştırma evreni bile, bir tek insanın hikâyesinde dahi gözlemleyebileceğimiz büyük bir dalgaya dönüşebilir. Bu da yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi, coğrafya, bölge, etnik kimlik, dini inanç ve politik görüş bakımından farklılık gösteren örneklem grubu aracılığıyla 1960’lı ve 1970’li yıllarda sinemaya gitmiş izleyicilerin sinema deneyimlerini herhangi bir temsil iddiası öne sürmeden çözümlemekle mümkün olabilir. Böylece, bazen rastgele, bazen tanıdıklarla ve onların tanıştırdıkları aracılığıyla, bazen de sistematik bir şekilde ulaşılan görüşmecilerle sinema tarihyazımında küçük hikâyelerden büyük hikâyelere, yani bireysel olandan kolektife, bir diğer deyişle ise minörden majöre, majörden ise minöre ulaşılabilir. Bunun için izlenilecek bir yoldan çok çizilecek bir yola ihtiyaç var gibi görünüyor.

Alan araştırmasına başlamak, başlangıçta Calvino'nun sözünü ettiği gibi başkalarının yaptığı bir labirentte dolaşmaya ve kaybolmaya benzer. Sinema tarihimizde yer alan özellikle belirli (anaakım) kişilerce kaleme alınmış, aktarılmış meta anlatılar, dönemselleştirmeler, “büyük” ya da “görmekli” hikâyeler, “önemli” ya da “meşhur” kişilerin hatıraları, sanki biz içinde dolanıp kaybolalım diye anlatılmıştır. Oysa her bir sinema tarihçisinin (özellikle yerel sinema tarihçilerinin) farklı farklı saha deneyimleri vardır. Bazıları yöntem ve peşinde oldukları mesele açısından birbirine yakındır. Özellikle sinemayı toplumsal ve kültürel bir deneyim olarak ele alanlar için durum benzerdir. Fakat hepsi birinin ya da birilerinin labirentidir. Ben de araştırma sahamı bularak bir bakıma kendi labirentimi -Calvino'nun sözünü ettiği bu yeni labirentin edebiyatla mümkün olabileceği düşüncesiyle²⁷- yaratmayı denedim. Yola çıkarken ise sinemaya gitme deneyimini Türkiye'nin çeşitliliğini yansıtacak şekilde yazmak istiyordum. Bunun için ülkeyi baştan sona gezmem gerekmiyordu. Çünkü söz konusu “çeşitli” izleyiciler her yerdeydi. Bilhassa İstanbul, Ankara, Konya, Eskişehir, Sakarya gibi çokça göç almış/almaya devam eden büyük şehirlerde, bu şehirlerin kırsal bölgelerinde ve mahallelerinde. Nihayetinde bölgeden bölgeye çeşitlilik gösteren, bölge içinde ise farklılıkları ortaya koymayı mümkün kılan bu görüşmeler sayesinde hatırlanabilir bir dönemin izleyicilerine ve hatıralarına ulaşabildim. Tezin giriş bölümünde de belirttiğim üzere, bir hikâye toplayıcısı gibi, sinemaya ilişkin kişisel hikâyeleri toplamaya çalıştım. Topladığım hikâyelerin birbirini tekrar etmeye başladığını düşündüğüm zaman ise alan araştırmasını sonlandırmaya karar verdim.²⁸

Yukarıda sözünü ettiğim gibi sinemayı derinlemesine anlamak için yalnızca filmlerin incelenmesini yeterli bulmayan ve bu sebeple de sinemanın toplumsal ve kültürel tarihine işaret edecek yeni yollar arayan araştırmacılar, son zamanlarda sıklıkla tarihsel çalışmalara yönelmektedir (Biltreyst, Maltby ve Meers, 2019). Özellikle yerel sinema tarihi çerçevesinde kümelenen bu çalışmalar, filmlerin içeriğinden çok gösterimine,

²⁷ Bu düşünce, Calvino'nun (1989: 59) rahatsızlık duyduğu “yaşamda varlığına inandığı biçimin yitmesi, akabinde bu kaybın karşısına tarih ve mekânın dışında bir edebiyat ideasını koymasından” farklı olarak; söz konusu biçimin kaybına ve edebiyatın olanaklarına inanmayı tercih etmiş ancak bunu tarihsel bir dönemi ve mekânı göz önünde bulundurarak kurmaya çalışmaktadır.

²⁸ Nitel araştırma yöntemlerinden keşifsel ya da betimsel yaklaşımlara göre araştırmacı görüşmecilerin/katılımcıların deneyimlerini mümkün olduğunca doğru bir şekilde tanımlamayı amaçlar. Bu da olabildiğince fazla durumsal bilgiyi/veriyi toplayarak ve görüşmecilerin eylemlerine dair anlam ve amaçlarını belirleyerek yapılır (Thomas, 2004; Guba ve Lincoln, 1994). Araştırmacı yeterli bulduğu veya bilgilerin birbirini yinelediği durumlarda katılımcı sayısını sınırlandırabilir.

tüketimine, programlanmasına ve dağıtımına odaklanırken sinemayı toplumsal ve kültürel değişimlerin, karşılaşmaların ve kesişmelerin mekânı olarak okur. İzleyicileri tarihsel olarak spesifik özneler biçiminde ele alan “gerçek izleyici” gibi kavramların tartışılmaya başlandığı 1970’lerdeki ‘etnografik dönüş’ (*ethnographic turn*) ifadesine yakın bir şekilde ‘tarihsel dönüş’ten (*historical turn*) bahsedilmektedir.²⁹ Bu meseleyi ele alan Higashi (2004) elektronik çağdaki araştırma paradigmalarında göstergebilimsel metotların artık revaçta olmadığını söyler. Bununla birlikte film çalışmalarında ampirik araştırmalara dayanan bir tarihsel dönüş olduğunu da belirtirken, “durum böyleyse biz şimdi hangi konulardan bahsetmeliyiz?” sorusunu sorar. Higashi metnine müzikal ve devrimci bir nokta koymadan hemen önce (“Beatles’in *Revolution*’da söylediği gibi gerçek devrim zihni özgürleştirmektir”³⁰), toplum ve kültür tarihçileri ile film tarihçilerinin bir araya gelip tarihsel dönüş meselesini daha geniş, yaratıcı ve disiplinlerarası bir biçimde ele almaları gerektiğini söyler (2004, s. 99).³¹

“Bugün sinema tarihçiliği yapmak isteyen birinin aynı zamanda hem bir ekonomi tarihçisi, hukuk uzmanı, sosyolog, mimarlık tarihçisi hem de sansür, maliye politikaları gibi konular hakkında bilgi sahibi olan; ticaret sayfalarını ve hayran dergilerini okuyan, hatta Dünya Savaşlarında batmış gemilerin Llyod listlerine bakıp Avrupa’ya ihraç edilen film görüntülerinin ne kadarının hedefine vardığını da araştıran kimseler olması” gerektiğini söyleyen Elsaesser (1986, s. 248), Maltby’nin de işaret ettiği üzere yeni sinema tarihinin sorumluluk alanına eklenebilecek daha pek çok konu başlığı olabileceğini hatırlatır (Maltby, 2006, s. 76).

²⁹ Bkz. Sinema araştırmalarındaki tarihsel dönüş meselesine dair Cinema Journal’ın 44. sayısında özel bir seçki yer almaktadır.

³⁰ Higashi makalesine son verirken ünlü İngiliz müzik grubu The Beatles’in “Revolution” (1968) adlı şarkısında geçen “You say you’ll change the constitution/Well, you know/We all want to change your head/You tell me it’s the institution/Well, you know/You better free your mind instead” sözlerine referans vererek sinema tarihi çalışmalarında da benzer bir “özgürleşme” çağrısında bulunur.

³¹ Henüz Türkiye’de böyle bir toplanma girişimi söz konusu olmasa da tarih ile sinema araştırmalarının yakınlaştığını son 10 yıllık çalışmalardan bu yana görmemiz mümkün. Bununla birlikte 2014 yılında İstanbul Modern’de açılan “Yüzyıllık Aşk: Türkiye’de Sinema ve Seyirci İlişkisi” adlı sergi, sinema belleğinin ortaya çıkarılmasında önemli bir adımdı. Söz konusu sergi ile basında Kültür ve Turizm Bakanlığına ait Ankara’da kurulması planlanan bir sinema müzesi ve arşivi çalışmaları olacağı da yer almaktadır.

Bu teze başlarken Elsaesser'in beklentilerini karşılayabilecek biri değildim elbette. Yola bir tarihçi, sinemacı ya da kültür tarihçisi olarak da çıkmamıştım.³² Bir filmin nasıl, nerede, kimlerle, ne için, hangi saatlerde izlendiğine ve nasıl alımlandığına bakmak aynı zamanda toplumu, coğrafyayı, kültürü, dini, kadınlığı, erkekliği, çocukluğu, aileyi ve dahasını anlama çabasını gerektiriyordu. Sonra bunu daha geniş bir çerçeveye oturtabilir miyim diye düşünürken, örneğin “Türkiye’nin ruhunu filmlerle anlayabilir miyiz?” sorusundan hareketle 1960’lı ve 1970’li yıllarda sinemaya gitmiş izleyicilerin deneyimlerini incelemeye karar verdim. Bu dönemi seçmemdeki birinci neden sinemanın bu yıllarda önemli gelişmeler ve dönüşümler yaşayarak sinema seyircisi açısından en yaygın ve popüler eğlence (hatta tek eğlence) olarak işaretlenmesiydi. Bir diğer neden ise bu yıllarda Türkiye’de yaşanan önemli toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik değişim ve dönüşümlerdi. Sinema da bu anlamda (söz konusu dönemde film tüketimi, gösterimi ve mekânları açısından) kayda değer bir hareketlilik içerisindeydi. Daha yakın bir tarihi de mercek altına alabilirdim pekâlâ ama benim arzum, kaybolup gitmesinden endişe duyduğum bilgilere, hikâyelere bir an önce erişebilmek,³³ hala hatırlanabilir bir dönemin yaşayan tarihlerine (ya da yaşayan belgelerine, sözlü belgelerine) onlar bu dünyadan göçüp gitmeden önce ulaşabilmektir. Çünkü nihayetinde yazılı/basılı belgeler, arşivler, nesneler insanlardan daha uzun yaşarlar. Bu noktada Kyvig ve Marty’nin sözlü belgeler üzerine söylediklerini hatırlatmakta fayda görüyorum:

Herhangi bir şeyden “sözlü belge” olarak bahsetmek tuhaf görünebilir, ancak “belge” (document) kelimesinin Latince “öğretmek” anlamına gelen docere’den türediğini hatırlamak gerekir. Öğretme işini kelimelerle yapan her şey yazıya dökülmez, en azından orijinal biçiminde dökülmez. Bunu akılda tutarak dikkatimizi bir başka tip ize, geçmişteki olaylara şahitlik etmiş ya da onlara katılmış kişilerin anılarında taşınan izlere çeviriyoruz. Bu anıların taşıdığı bilgi ve kavrayışa eğer ulaşılabilirse, bunlar potansiyel olarak son derece önemli tarihsel izlerdir (2011, s. 72).

Bu konuyu seçmemdeki bir diğer neden ise yaşlı insanlarla sohbet etmeyi her zaman çok sevmiş olmamdır. Onların geçmişi yeniden ve yeniden kurmalarındaki istikrarı, arzusu

³² Tarihsel izleyicilik meselesini çalışmak istememdeki en belirleyici neden doktora ders sürecimin son döneminde aldığım Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ’ın “İzleyici Araştırmaları ve Alımlama Çalışmaları” dersidir. Bu ders ile hem o zamana kadar hiç çıkmadığım sahayı deneyimleme fırsatım oldu hem de sinemanın filmlerden öte bir yer kapladığını anladım. Başta “sinemacı mı oldun sen şimdi?” denildiğinde, “hayır, ben deneyim çalışıyorum”, “hayır, sinemacı değilim, izleyicileri araştırıyorum” diye cevap veriyordum. Çünkü belki de hala sinemayı büyük hikâye olarak görüyordum ve onun bir parçası olmaktan sahip olduğum sınırlı film ve kuram bilgisi sebebiyle çekiniyordum. Ne zaman ki sahaya indim, bir filmin alımlanma sürecine şahit oldum, o zaman anladım ki sinema filmlerden ibaret değildir ve her bir izleyici bambaşka hikâyelerin sesini duyabileceğimiz bir tarihtir.

³³ Görüşmelere başladığım tarihten bu yana üç görüşmecim vefat etti.

ve en önemlisi yavaşlığı, hızlanan bir toplumsal zaman içinde hatırlamanın bugün ve geçmiş, bireysel ve kolektif arasındaki (modern zamanlar ile geleneksel zamanlar arasındaki gerilime benzer biçimde) gerilimini anlamak açısından önem arz ediyor. Yaşlılık ve yavaşlık ilişkisi üzerine Taburoğlu (2020) şöyle der:

Yaşlılıkla yüzünü gösteren sükûnet, hayata dönük sevinci kismadan, “yaşama duyulan açlığın yeni bir tezahürü” de olabilir. Hızlı olamadığı için artık yavaşlayan, hareket ve sükûn oranları azalan yaşlı insanın farklı çözümlükte bir varoluş imkânı üzerine düşünmesinin bir yoludur. Büyük parçalı varoluş bileşenlerini değil, daha küçük olanları duymaya dönük bir gayrettir. Temaşa etmek ve alışkanlıklara kibirle yaklaşmamak, “her bir molekülü” zıyan etmeden kıymetini bilmektir. Böyle bir yavaşlık, hafızanın farklı bölümlerinden mazi parçalarını çıkarıp getirmeye (veya icat etmeye) dönük bir meyil de yaratır. “Yaşamın dolaşık iplikleri” arasından farklı hatıra serileri geri döner. Geçmiş zamanın şimdiye yığıldığı düğüme yavaşlıkla yaklaşan bir el, mazi ipliklerinin daha da dolaşmasına engel olur.³⁴

Taburoğlu’nun da sözünü ettiği gibi geçmişe dair önemli ya da önemsiz ne varsa ortaya çıkarma gayreti ve “büyük parçalı varoluş bileşenleri”nden ziyade “daha küçük olanları duymaya” yönelik istek, hatırlama eyleminin de yavaşlamasına neden olur. Böylece mazi üzerinde daha uzun süre durup düşünebilmemizi ve konuşabilmemizi sağlar. Yaşlı insanlarla konuşmayı sevmenin veya seçmenin bir diğer nedeni (aynı zamanda amacı) ise Thompson’ın ifade ettiği (1999, s. 10) “tarih, yazılışında ve sunuluşunda her türlü insana merkezi yer vermekle büyük kazanımlar elde eder” düşüncesine paralel bir şekilde bu kazanımların özellikle yaşlı insanlar için söz konusu olduğunda önem kazanmasıdır. Thompson yaşlı insanların bu kazanımlardan fayda sağladığına, öyle ki tarihçi olmayan bir araştırmacının tarihin yeniden inşası için sağladığı katkı ve iş birliğinin bu insan merkezli tarih anlayışıyla birleştğinde anlam kazandığına inanır ve şöyle ekler:

Sözlü tarih projesi onların (*yaşlıların*) yeni sosyal ilişkiler kurmalarını sağlamakla kalmaz, bazen uzun süreli dostluklar kurmalarına da yararı olabilir; değeri ölçülemeyecek bir hizmette bulunmuş olur. Genelde göz ardı edilen ve başkasının eline bakan yaşlılara, geçmiş yaşantılarına geri dönmeleri ve genç kuşaklara değerli bilgiler aktarmaları yoluyla bir itibar, bir amaç duygusu kazandırılabilir (1999, s. 10).

Türkiye’de sinema hatıralarını yazan ya da bunlara biyografik/otobiyografik metinlerinde yer verilen ünlü isimler, yazarlar olmuştur.³⁵ Ancak sinema hatıralarını yazıp çizmeye

³⁴ “Yaşlı ve yavaş.” <https://www.gazeteduvar.com.tr/forum/2020/05/07/yasli-ve-yavas> Erişim: 10.05.2020

³⁵ “Yeşilçam’ın Sultani” olarak da bilinen sinema oyuncusu Türkan Şoray’ın anılarını kaleme aldığı *Sinemam ve Ben* (2017); Yeşilçam’ın Avrupai yüzü olarak da tanınan Filiz Akın’ın, Pınar Çekirge tarafından kaleme alınan kitabı *Başrolde Filiz Akın* (2007); yönetmen, yapımcı ve senaryo yazarı Türker İnanoğlu’nun, Ali Can Sekmeç tarafından

vakti hiç olmamış, buna gerek veya istek de duymamış ya da imkân bulamamış kadınlar ve erkekler de vardır. Benim görüşmecilerim de hemen hemen bu insanlardan oluşuyor. Henüz “tarihi yazılmamış” olan bu görüşmecilerimle, onların mazileri ve geçmişteki sinema deneyimleri hakkında konuşurken görüşme mekânlarımız çoğunlukla onların evi veya yaşadıkları bölgeye yakın çay bahçeleri ile kafelerdi. Sözlü tarih görüşmelerimizin yarısından çoğu görüşmecilerin evlerinde gerçekleşti. Diğer bir kısmı da ya dışarıda bulduğumuz mekânlarda ya da komşu/akraba evlerinde yapıldı. Evlerde yaptığımız görüşmelerde hem araştırmacı hem de misafir kimliğimle oradaydım. Görüşmecilerim ise hem bilgi veren taraf hem de ev sahibi oldular. Bu mekânsal durum Hugget’in de deneyimlediği gibi (2007, s. 88), katılımcıların görüşme üzerinde bir derece kontrol sahibi olabilmesi sebebiyle araştırmacı-görüşmeci arasında bulunduğu var sayılan güç eşitsizliğini bir nebze bertaraf edebildi. Diğer görüşme mekânlarına kıyasla kısmen daha rahat bir ortam olan ev, görüşmecilerin anılarıyla dolu olduğundan konuştuklarımızın sinema hikâyelerinden özel hayata kayması daha sık ve kolay gerçekleşti. “Misafir” konumundaki sözlü tarihçi rolümün dışında söz konusu mekânlardaki görüşmeciler ile kurduğum ilişki ve diyaloglara dayanarak, benzer görüşmeleri en iyi nasıl yürütebileceğime dair bazı tecrübeler de elde ettim. Bununla beraber sözlü tarih görüşmeleri sırasında film tüketiminin, sinemaya gitmenin Robert C. Allen’in sözünü ettiği “sinema ve medyanın toplumsal, mekânsal, deneyimsel, coğrafi, mimari ve kültürel konumlanışına” dair birçok bilgi de ortaya çıktı (2011, s. 41-57). Bu “dağ” gibi veri içinde tezim için kullanacaklarımı çekip çıkarmak düşündüğümünden de zor oldu.

2017 yılının Nisan ayında yaptığım ilk görüşmeden bu yana geçmişteki sinemaya gitme deneyimini anlamaya çalıştığım şu süreçte arşiv ve belgelerden yararlanmak yerine neden sözlü tarih yöntemini seçtiğimi daha iyi anladım. Çünkü sözlü tarihin, belge ve arşivlerin sunamadıklarını aktarabildiğini gördüm. Özellikle “sıradan” insanların hikâyeleri ve deneyimleri sinemaya ilişkin belge ve arşivlerde ne yazık ki kendine “magazinel” haber değeri dışında pek de yer bulamıyordu. Söz konusu arşivler geleneksel tarih anlayışına

yazılan biyografisi *Türk Sinemasında 55 Yıl Türker İnanoğlu* (2012); sinema oyuncusu Fikret Hakan’ın Nigar Pösteki tarafından incelenen biyografisi *Eskimeyen Yeşilçam* (2009); sinema tarihçisi, araştırmacı, çevirmen Giovanni Scognamiglio’nun kendi anılarını kaleme aldığı *Bir Levanten’in Beyoğlu Anıları* (2002); sinema tarihçisi, gazeteci, araştırmacı Burçak Evren hakkında Bülent Vardar tarafından yazılan *Bir Sinema Arkeoloğu* (2012); Türk Sinematek Derneği kurucusu yazar, şair Onat Kutlar’ın *Sinema... Sinema* (2018) ve şair, gazeteci Ülkü Tamer’in *Yaşamak Hatırlamaktır* (2004) adlı kitaplarını örnek gösterebiliriz.

uygun bir biçimde anaakım isimler ve hikâyelerle doluydu. Oysa sözlü tarih henüz tarihi yazılmamış pek çok insanın tarihini yazma imkânı veriyordu. Bununla beraber yeni kavram, yaklaşım ve yöntemlerle de alanın genişletilebileceğini fark ettim.

Bu noktada analiz sürecinin nasıl ilerlediğinden kısaca söz etmek gerekirse; öncelikle sözlü tarih görüşmelerinin ses kayıtlarını yazıya döktüğümü belirtebilirim. Ardından bu metinleri sınıflandırmaya ve hatıraları konu başlıklarına göre ayırmaya çalıştım. Analizler için MAXQDA programı kullandım. MAXQDA ile önce görüşme metinleri içerisinde sıkça tekrar eden konuları saptadım. Bu konular; görüşmecinin kimliğine dair veriler içeren hayat hikâyesi (yaş, cinsiyet, doğum yeri, etnisite, din, sınıf, meslek, eğitim, politik görüş), sinemalar (sinemaların yeri, konumu, yapısal özellikleri), sinemaya gitme ve film tüketim pratikleri (sinema tercihi, sinemaya gitme sıklığı, kimlerle/hangi vasıta ile gidildiği, zaman, giyim-kuşam, film seçimi, sinema atmosferi), film tercihleri (film türü, film sanatçıları, afişler, reklamlar, film eleştirileri), sinemaya gitme nedenleri (eğlence, eğitim, haz, arkadaşlık, romantik yakınlaşmalar, ritüeller), alternatif boş zaman aktiviteleri (dans, opera, piknik, tiyatro, pastane/kafe), ideolojik baskılardır (din, sansür, politik ayrışmalar). Tüm bu konu başlıklarıyla birlikte bu çalışmadaki temel araştırma sorusu olan 1960’lı ve 1970’li yıllar Türkiye’deki sinema deneyimlerinin nasıl hatırlandığının cevabı da öncelikle “yanıbaşımızdaki” sözlü belgelere başvurularak aranmıştır.

2.2. YANIBAŞIMIZDAKİNİN TARİHİNİ SÖZLÜ TARİH YÖNTEMİYLE YAZMAK

Pek çok “küçük” hikâyenin gölgede bırakıldığı, görmezden gelindiği büyük anlatılarda “yanıbaşımızdaki” -Kyvig ve Marty’nin (2000) “yanıbaşımızdaki tarih” kavramına ithafen-, “sıradan” olanın ne dediğine bakmak bize olayların ötesindeki anlamları ve o anlamların nasıl inşa edildiğini kavrama fırsatı verir. Çünkü tarih uzun yıllar boyu “bilimsel” olma kaygısıyla söz ile olan bağıyı koparmayı tercih etmiş, duygulara ve küçük hikâyelere “gereksiz” ayrıntılar olarak bakmayı yeğlemiştir. Tarih ile sözün ilişkisi Danacıoğlu’nun (2001, s. 131) da belirttiği gibi 19. yüzyılın ortalarına dek sürmüş ve tarihin, kendini bir bilim dalı olarak tanımlama uğraşına girdiğinde ise bu ilişki

kopmuştur. Ancak “ironik bir biçimde tarih, kişisel bellek ve değerlendirmeleri bilim-dışı kabul edip dışarıda bırakır, mülakatı özneliliğin çöp tenekesine atarken mülakat teknikleri atıldıkları çöplükten, yeni doğan bilim dallarından sosyoloji, antropoloji, etnoloji-folklor tarafından çıkarılmakta ve bu disiplinler vaftiz törenlerini söz-anlatı ile” yapmaktadır. Bu bilim dallarından biri de film çalışmalarıdır.

Danacoğlu’nun tanımlamasıyla “her türlü insani etkinliğin tarihin öznesi haline gelebilmesinin yakın dönemlere ilişkin tarih çalışmalarındaki sonuçlarından olan sözlü tarih, belli bir döneme ait kişisel tanıklık ve/veya yaşantıların belleğin derinliklerinden çıkarılıp değerlendirilmesi yoluyla toplumların tarihlerinin inşasına katkıda bulunan bir araştırma yöntemidir” (2001, s. 131) İzleyici araştırmaları için sözlü tarih, izleyiciyi sinemasal (sinematik) etkinliklerin bir öznesi haline getirerek belirli bir döneme ait seyircilerin tanıklıklarına, hatıralarına ulaşıp bunların yorumlanması yoluyla sinema kültür tarihine ilişkin önemli katkılar sunmaya yarayan bir yöntemdir.

Modern anlamdaki sözlü tarih kavramının arkasında uzun bir tarih vardır. Ne de olsa tarihin ilk malzemesi sözdür³⁶ ve tarihin söz ile ilişkisi çok eskilere dayanır. Sözlü tarihe ilişkin literatürde karşımıza ilk çıkan isimler Eski Yunan tarihçilerinden Herodot (*Herodot’un Tarihleri*) ve Thukydides’dir (eseri *Peloponnesos Savaşları*). Sözlü geleneğin, kişisel anlatı ve tanıklıkların tarihin hammaddesi olduğu zamanlarda kuşaklararası deneyimlerin, geleneklerin, hikâyelerin, trajedilerin, mitlerin, dinlerin aktarılması hep söz aracılığıyla gerçekleşmiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru toplumsal tarih araştırmaları başlamış, sözlü tanıklıklara başvurularak yapılan çalışmalar ortaya çıkmıştır. 1840’larda ise Fransız Devrimini yazan Jules Michelet’in yazılı belgelerle birlikte köylülerin, çiftçilerin, kasabalıların, kadınların ve çocukların anlatılarına yer veren kitabı ise 19. yüzyıl Fransa’sının bir bellek mekânı olarak kabul edilir (Canabel, 2016).

Sözlü tarihin Avrupa’daki sürecinden bahsederken Thompson, “siyaset tarihi, işçi tarihi, yerel tarih gibi tarih içerisinde saha çalışması geleneğinin varlığını sürdürdüğü alanlarda

³⁶ Burada söz ile kastettiğim yalnızca konuşulan değil aynı zamanda yazıya da dökülen anlatıdır.

ya da tarihçilerin sosyoloji, antropoloji veya lehçe ve folklor araştırmaları gibi farklı saha çalışması disiplinleriyle ilişki kurabildiği alanlarda gelişme gösterdiğini” belirtmiştir (1999, s. 55-59). Gerçekten de sözlü tarih bugün 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sosyal bilimler alanındaki yeni disiplinlerle gelişme göstermiştir. Tarih disiplinin bilgi olarak yazılı kaynaklara ve arşivlere, evraka daha fazla önem vermesinin ardından sözlü kaynaklar, anlatılar ve tanıklıklar ise söz konusu sosyal bilimlerin yeni alanlarına malzeme olmaya başlamıştır. Toplumsal tarih çalışmaları da bu yeni alanlardan biridir. Bununla birlikte sözlü tarihin çıkış noktasının antropoloji disiplini olduğunu hatırlamakta fayda var. Keza sözlü tarih, tarih ve sosyoloji başta olmak üzere diğer tüm disiplinlerle ilişki halinde olmakla birlikte hepsinden önce içerdiği mülakat tekniği ve mülakat sırasındaki etkileşimler ve kurulan ilişkiler sayesinde antropolojiye daha yakın bir konumdadır. Bireysel hatıralardan ve tanıklıklardan yola çıkarak bu hikâyelerin ve anlatıların kaydedilmesi, transkripsiyonları yapılarak sonunda birer “sözlü belgeler” haline getirilmesi de bizzat bu mülakatlar sayesinde. Bu çalışmanın etnografik bir araştırma niteliği taşımasının en önemli nedeni de budur.

Tarihsel anlamda, sözlü tarihin kurumsallaşmaya başlamasında Amerika’daki 1929 Ekonomik Buhran sonrası Keynesçi politikaların bir sonucu olarak ortaya çıkan İş Geliştirme İdaresi (Work Progress Administration, WPA) büyük rol oynamaktadır. Bu dönemde yaşanan ekonomik sıkıntılara karşı istihdam sağlamaya yönelik bir dizi proje üretilmiştir. Federal tiyatro, sanatçı ve yazarlara yönelik projeler ile işsiz kalan öğretmen, kütüphaneci, yazar, ressam, müzisyen, aktör ve sanatçılara iş imkânı sağlanmıştır.³⁷ Söz konusu sanat projelerinde ele alınan ortak konu Amerikan kültür ve tarihidir. Yazarlar projesinde ise sözlü kaynaklar ve tanıklıklara başvurularak ülkenin yerel tarihi yazılmıştır. Bugün bu belgeler Amerikan tarihine önemli bir katkı sunan bir arşive dönüşmüştür.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan savaş tarihi için yeni bir kaynak olarak askerlerin hafızalarına başvurulmuştur. Askerlerle yapılan mülakatlara “sözlü tarih” ismini veren Joseph Gould bu yeni toplumsal tarih yaklaşımını “merasimsiz tarih”e benzetir (Ritchie,

³⁷ <http://www.usemb-ankara.org.tr/ABDAnaHatlar/Tarih.htm> Erişim Tarihi: 4 Ocak 2020

1995, s. 3). 1940'ların başında Joseph Gould (Joe Gould), New Yorklu yazar Joseph Mitchell'e "zamanın sözlü tarihini" şöyle özetlemiştir³⁸:

Her şey olduğu gibi zihnimde... uzun soluklu konuşmalar ve kısa ve alelacele konuşmalar, zekice konuşmalar ve aptalca konuşmalar, beddualar, herkesin dilindekiler, kaba saba sözler, ayaküstü yapılan ağız dalaşları, sarhoşların ve delilerin mırıldanmaları, dilencilerin ve aylakların yakarışları, fahişelerin uygunsuz teklifleri, işportacıların ve torbacıların laflamaları, gecenin içindeki bağırtilar, vahşi söylentiler, kalpten haykırışlar... çağımızın uçsuz bucaksız sözlü tarihi.

Modern anlamda sözlü tarih kavramı ya da biyografik araştırmalar 1940'larda ortaya çıkmıştır. Sözlü tarihin kurumsallaşmaya başlaması 1948 yılında Columbia Üniversitesi'nde Allan Nevin tarafından kurulan Amerikan Sözlü Tarih Kurumu (Oral History Research Office) ile olmuştur.³⁹ Bu kuruluş Gould'un sözünü ettiği "uçsuz bucaksız sözlü tarihten" oldukça farklı bir şekilde ilerlemiştir. Columbia yaklaşımında sınırlı bir biçimde Thompson'ın da belirttiği üzere Amerikan yaşamındaki önemli bir yere sahip kişilerin (zengin, beyaz erkeklerin) anıları kaydedilmeye başlanmıştır:

Columbia yaklaşımı, yani özel şahısların finanse ettiği "büyük adam"ların sesini kaydetme projesi, ulusal vakıflar mali destek sağlayan yerel kesime özellikle de emekli politikacılara çok cazip geldi. Gerçekten de Amerika'da en az yirmi yıl "sözlü tarih"ten başka şeylerin sözü edilmedi ve ancak 1970'lerden sonra Kızılderili tarihi, siyahların tarihi ve folklorda da kullanılmak üzere yöntemin canlandırılması için çaba gösterildi, kadın tarihi gibi yeni alanlarda da kullanılır hale geldi (1999, s. 52).

1960'lara değin etkili olan Amerikan Sözlü Tarih Kurumu, daha sonra özellikle 1970'lerde sivil haklar, feminizm ve anti-militarizm gibi ortaya çıkan yeni toplumsal hareketleri belgelemek amacıyla protest bir biçimde kullanılmaya başlamıştır. Bu bağlamda Columbia yaklaşımına benzer şekilde Neyzi de 2009'da SALT Araştırma'da gerçekleşen sözlü tarih atöylesinde, "neden bizim tarihimiz yok?" sorusundan hareketle tarihin kendisinin ve yapılaş biçiminin sorgulanmasını ve "sözlü tarih" alanının oluşumunu şöyle açıklar: (...) 1960'larda şimdiki tanımıyla "sözlü tarih" diyebileceğimiz interdisipliner alan oluştu. Örneğin Amerika'da veya İngiltere'de diyelim kadın tarihçiler

³⁸Joseph Mitchell'in (1964) "Joe Gould's Secret" başlıklı yazı serisi için bkz. <https://www.newyorker.com/magazine/1964/09/19/i-joe-goulds-secret> Erişim Tarihi: 5 Ocak 2020. Mitchell daha sonra Joe Gould ile sohbetlerinden oluşan ve onun ünlü sözlü tarih çalışmasını inceleyen bazı makale ve kitaplar yazar. Gould'un sözünü ettiği "Oral History of Our Time" çalışmasının müsveddelerine ise hiç ulaşamamıştır.

³⁹Bugün hala dünyanın en zengin sözlü tarih koleksiyonuna sahip olan bu merkez (The Columbia Center of Oral History, CCOH) Columbia'da varlığını sürdürmektedir.

“Neden kadınların tarihi yok?”, solcular “Neden işçi sınıfının tarihi yok?” veya göçmenler “Neden bizim tarihimiz yok?” demeye başladı; yani artık tarihin kendisi, yapılış biçimi içeriden sorgulanıyordu.⁴⁰

Hayat hikâyelerinin, insani etkinliklerin ve deneyimlerin mevcut kültürel, toplumsal siyasal ortamlarda bize ne söylediğine ve nasıl işlediğine bakmak için farklı yöntemler, yorum ve yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu durum aynı zamanda toplumsal koşulların ve değişimlerin insanlar tarafından nasıl anlaşıldığını görmek için de önemli bir yol olmuştur. Tam da bu sebeple nitel veri toplama tekniklerini kapsayan sözlü tarih ile pozitivistizmden açıkça uzaklaşmaya başlanmıştır (Roberts, 2002; Ritchie ve Lewis, 2003).

Thompson genel olarak sözlü tarihi, “tarihin, değişen toplumlardan ve kültürlerden insanları dinleyerek ve onların hatıralarını, deneyimlerini kaydederek yorumlanması” şeklinde tanımlamaktadır (2006, s. 23). Disiplinlerarası bir yöntem olması sebebiyle sözlü tarih, bu çalışmada pek çok farklı boyuta sahip olduğunu gördüğümüz sinemaya gitme deneyiminin araştırılması ve anlaşılması için uygun bir araç olmuştur. Çünkü sinemanın izleyiciler tarafından nasıl, nerede, kimlerle, hangi duygu ve düşüncelerle deneyimlendiği konusunda sosyolojinin, antropolojinin, tarihin, edebiyatın, mimarinin, felsefenin, müziğin ve diğer disiplinlerin katkıları sözlü tarih için oldukça önemlidir. Bu durum sözlü tarih çalışmaları açısından Amerikan geleneği ile İngiliz geleneği arasındaki paradigmatik-ideolojik kırılmaya da işaret eder. Bu çalışma ise epistemolojik açıdan “sıradan insanların tarihine” ve “aşağıdan tarih yazımına” odaklanması bakımından İngiliz geleneğine yakın konumlandırılabilir.

Thompson’a göre “sözlü tarih bir değişim aracı olmak zorunda değildir, bu, ne amaçla kullanıldığına bağlıdır” (1999, s. 2). Bununla birlikte, sözlü tarih pekâlâ tarihin hem içeriğini hem de amacını dönüştürebilecek bir araç olarak kullanılabilir. Bu tezde de aynı zamanda sözlü tarihin, sinema kültür tarihinin hem içeriğini hem de amacını dönüştürebilecek bir araç olma olasılığı sorgulanmaktadır. Zira sinema tarihi genel

⁴⁰ Sözlü Tarih Atölyesi II: Sözlü Tarihin Öznesi: “Sıradan İnsanlar” (2009, SALT Research) <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/183672/1/ECOBARCE259.pdf> Erişim Tarihi: 10 Ocak 2020.

anlamda hala büyük ölçüde “filmlerin ve üreticilerin” tarihi olarak ele alınırken sözlü tarih mülakatlar aracılığıyla seyirciyi odağa alarak onu hem üretime ve üretim sürecine katar hem de sinema tarihyazımında “dışarıda bırakılmış”ların tarihini kaydederek etnografik araştırmaların amacına uygun olacak bir biçimde toplumsal ve kültürel bir tarih anlayışı izler. Bu da sinema tarihyazımında farklı bir boyutu tartışmaya açmak anlamına gelmektedir. Thompson durumu tam da tecrübe ettiğim biçimiyle şöyle anlatır:

Sözlü tarih özünde yayımlanmış otobiyografilere benzer, fakat çok daha geniş kapsamlıdır. Yayımlanmış otobiyografilerin büyük bir çoğunluğu sınırlı bir siyasi, toplumsal ve entelektüel lider grubunu anlatır ve tarihçi, araştırması gereken yer, zaman ve toplumsal gruba ait bir otobiyografi bulacak kadar şanslı olsa dahi, bu otobiyografinin ihtiyaç duyulan noktayı çok az dikkate alma ya da hiç dikkate almama olasılığı oldukça yüksektir. Oysa sözlü tarihçiler kiminle görüşme yapacaklarını ve ne soracaklarını tam olarak belirleyebilirler. Görüşme başka türlü bulunması mümkün olamayacak yazılı belgeleri ve fotoğrafları da ortaya çıkarabilir. Araştırmacının dünyası artık eski katalogların aşınmış kalın ciltlerinden ibaret değildir. Sözlü tarihçiler artık kendilerini birer yayıncı olarak düşünebilirler: Ne tür kanıtların gerekli olduğunu düşün, ara ve ortaya çıkar (1999, s. 4).

Thompson’un sözünü ettiği bu durum, yani “sözlü tarih araştırmacısının dünyası ve artık kendini bir yayıncı olarak düşünebilmesi” meselesi, Carr’ın “tarihçi” benzetmesine oldukça yakındır:

Olgular gerçekte hiç de balıkçının tablasındaki balıklar gibi değildir. Olgular uçsuz bucaksız ve hatta bazen sınırsız bir okyanusta dolaşan balıklara benzerler, tarihçinin ne yakalayacağı kısmen şansa, fakat asıl, avlanmak için okyanusun neresine gideceğine ve hangi oltayı kullanmayı seçeceğine bağlıdır- elbette bu iki etkeni de ne tür bir balık yakalamak istediği belirlemiştir. Genellikle, tarihçi istediği türden olguları elde edecektir. Tarih yorum demektir (2011, s. 75).

Geçmişteki sinemaya gitme pratiklerini incelerken sözlü tarihi kullanmanın bazı avantajlarından söz edilebilir: Bunlardan ilki sözlü kaynakların çokluğu ve çeşitliliğine göre farklı bakış açılarını ortaya çıkarabilme becerisidir. Bu aynı zamanda sinema tarihi için bir odak kayması olarak da belirebilir. Sinema tarihçileri böylece sinemaya giden her çeşit insanın deneyimleriyle ilgilenmeye başlar. Bu ilgi beraberinde yeni araştırma alanlarının da açılmasını sağlar.

Kyvig ve Marty sözlü tarihi etkili biçimde kullanmak konusunda “yapılmaması gerekenler” listesinden bazı maddeler sıralar⁴¹ ve sözlü tarih yöntemini kullanacaklar için yapılmaması gerekenlerin yanında bir de yapılması gerekenlerden söz ederek iki genel öneri sunarlar. Birincisi, şartların pratiği değiştirdiği meselesidir:

(...) şartların pratiği değiştirdiği unutulmamalıdır. Diyelim aile tarihi konusunda yalnız çalışan ve görüşme yaptığı kişiyi tanıyan bir tarihçinin yaklaşımı, grup halinde çalışan, iyi ve açık seçik tanımlanmış amaçları olan tarihçininkinden oldukça farklı olacaktır. Birinci durumda kişiler anıları toplamaya bilinen gerçekleri yeniden canlandırmaya çalışacaklardır. Görüşmeler konudan saptığında yeni bilgilerin ortaya çıkabileceğinin farkında olan bu kişiler önceden belirlenmiş soru öbekleri konusunda ısrarlı olmayacaklardır (2011, s. 74-75).

Şartlarla pratik arasında sözü edilen ilişkiyi kendi alan araştırmam sırasında deneyimledim. Görüşmelerde yakın çevremden, ailemden olanlarla gerçekleştirdiğim mülakatlardaki ortam ve koşullar, hiç tanımadığım insanlarla onların evlerinde ya da dışarıda gerçekleştirdiklerimizden farklıdır. İlkinde aşinalıktan doğan bir rahatlık, notlarda tutarlılık, hikâyelerde kolay kavrayış vardır. İkincisinde ise bazen kayıt dışı konuşmalar, dış sesi kontrol etmede çekingenlik, hikâyelerin akışında ise dağınıklık olabilmektedir.

İzleyici araştırmaları için sözlü tarih yöntemi, izleyicilerin sinema evrenindeki tanıklıklarına, hatıralarına ulaşarak onları sinemasal (ya da sinematik) etkinliklerin aktif birer öznesi haline getirir. Sözlü tarih görüşmeleri ile ulaşılan tanıklıklar, hatıralar sinema tarihine olduğu kadar toplumsal ve kültürel tarihe de gündelik ve sıradan olanın gözüyle bakabilmemize olanak sağlar. İnsani bir etkinlik olarak sinemaya gitme ve film izleme deneyimlerinin toplanması ve değerlendirilmesi yoluyla elde edebileceklerimizin, toplumsal tarihimizde neleri değiştirebileceğini, gündeme getirebileceğini ya da

⁴¹ “Akli başında hangi insan görüşme yapmak için, hakkında hiçbir şey bilmediği insanların evine haber vermeden gider? Kullanmasını bilmediği ya da önceden kontrol etmediği cihazları görüşmeye getirir? Konuşmasını beklediği kişiyi rahatlatmadan ya da ne yapmak istediği hakkında hiçbir fikri olmadan görüşmeye başlar? Kötü tasarlanmış sorular sorar? Görüşmenin, önceden belirlenmiş biçiminden uzaklaşmasına ya da tersine bu biçime zorlanmasına izin verir? Soruların cevaplarını dinlemez? Görüşülen kişinin sözünü kesip konuşmayı kendi yapar? Televizyonun sesi açıkken iki ya da üç kişiyle aynı anda görülme yapar? Görüşülen kişi yorgunluktan bitap düşene kadar ya da ilgisini kaybedene kadar görüşmeyi sürdürür? Görüşme sırasında, tarih, ad -özellikle nasıl yazıldıkları- ve daha sonra açıklanması gereken diğer bilgileri kaydetmeyip not almayı ihmal eder?” (2011, s. 74).

sorgulatabileceğini düşünmek ise – “tarih öznesiz, ereksiz bir süreçtir” (2004, s. 37) diyen Althusser’e inat⁴² - oldukça heyecan vericidir.

Sözlü tarih yöntemini kullanırken rastgele görüşmeler de yaptım, ayaküstü sohbetler de. Ancak sözlü tarih daha özenli ve planlı bir görüşme taslağı ile yola çıkıldığında daha anlamlı hale gelmektedir. Yapılandırılmış ya da yarı-yapılandırılmış görüşme sorularını çıkarıp görüşmecilerle randevulaşmak görüşmeciye de hazırlanma imkânı verir. Saha elbette sürprizlerle doludur ve önceden her ayrıntısı öngörülemez. Fakat bununla birlikte malzemeyi daha iyi anlamaya ve görüşmeyi daha iyi kurmaya yardımcı olan “hazırlıklar” ile görüşme sonrasında hayıflanılacak daha az şey kalır geriye. İyi ayarlanmış bir görüşme sonrasında görüşmecilerle tekrar bir araya gelebilmenin de ayrıcalığını tanır. Sözlü malzemeler Caunce’a göre tek başına bir amaç değildir (2001, s. 11). Kvyig ve Marty’nin ikinci genel önerisi de budur: sözlü tarihin sadece bir araç olduğunu, kendi içinde bir amaç olmadığını unutmamaktır (2011, s. 75). Bu anlamda sözlü tarihi, sözlü belgelere ulaşabilmek, geçmiş ve bugünü anlayabilmek ve nihayetinde söz ile tarih arasındaki ilişkiyi yeniden tesis edebilmek için bir kaynak olarak görebiliriz.

2.3. ALAN ARAŞTIRMASINA DAİR DENEYİMLER

Bu tez için yaşları 54-92 arasında değişen 15 kadın ve 15 erkek görüşmeciyle sözlü tarih çalışması yaptım. En uzun dört buçuk saat süren bu görüşmeler Nisan 2017-Aralık 2019 tarihleri arasında İstanbul, Ankara, Konya, Yalova, İzmit ve Sakarya illerinde (bazıları il merkezlerinde veya merkeze yakın yerlerde bazıları ise köy, kasaba ve mahallelerinde) gerçekleşti. Etik ilkeler çerçevesinde görüşme öncesi rızaları alındı ve tez içerisinde isimleri değiştirildi. Görüşmeciler arasında sinema ile doğrudan ilgilenen, oyunculuk veya işletmecilik yapmış olanlar da vardı. Tüm görüşmecilerime görüşme öncesi

⁴² Althusser tarih için “öznesiz ereksiz bir süreçtir” derken tarihi yapanların kitleler olduğunu ancak “tarihin devindirici gücünün sınıf mücadelesinden geldiğini” belirtir (2004, s. 37). “Tarihi yapan insanlardır” tezini öne süren John Lewis’e karşılık olarak bu tarihin öznesizliğini kati bir biçimde sınıf mücadelesine bağlayan Althusser’e göre tarihi yapan kitlelerdir ve tarihsel gerçekliği anlamanın yolu sınıf mücadelesinin maddiliğini kavramaktan geçer. Bir bakıma etken olan ancak felsefi anlamda özgür ve kurucu özne olamayan bu toplumsal bireyler ancak tarihsel varoluş biçimlerine ve koşullarına bağlı olarak eyerler. Bununla birlikte benim çalışmamdaki sinemasal özne, tarihsel varoluş biçimlerine ve koşullarına bağlı olarak eylediğini de unutmayarak, devingen ve akışkan olarak değerlendirmeyi tercih ettiğim öznelerdir. Bir anlamda filmlerin hâkim anlamlarını müzakere ettiğini göz önünde bulundurmanızı istediğim öznelerdir.

çalıştığım konudan bahsettim ve telefon numaram ile çalıştığım üniversitedeki adresimi ve danışmanımın ismini verdim. Şayet görüşmelerle ilgili sormak istedikleri ya da çıkarılmasını talep ettikleri bir kısım olursa benimle iletişime geçebileceklerini belirttim. Hemen hepsi “tez bittiğinde ben de okumak isterim” dedi. Bununla beraber bazı ses kayıtlarını görüşme yaptığım kişilerin ve ailelerinin ricası üzerine kendileriyle paylaştım. Bu kayıtlar kimi için aile tarihlerine dair önemli belgelere dönüşüvermiştir.

Araştırmacı olarak sıklıkla kendimi de sorduğum soruları da bir araştırma nesnesi konumunda buldum. Görüşmecilerim sorularımı, kıyafetlerimi, arada bir fikir almak istedikleri konularda verdiğim cevapları inceliyorlardı. Kimi zaman benimle ortaklık kurmak ya da politik, dini fikirlerimi almak için açtıkları konular da oluyordu. Son görüşmelerimden birinde daha öncekilerde de karşılaştığım “mini etek de giydim ben, Kuran okumayı da bilirim, namazımı da kılarım” ifadeleri beni önce şaşırtan (o sırada dönemin modasını konuşuyoruzdur, geniş paçalarını, apartman topuklarını) ve sonrasında sadece soru soran taraf olmadığımı anlatan durumlardı. Bu durum gözleyen ve gözlenen arasındaki akışkan bir ilişkiye işaret etmektedir. Bununla beraber, yakın çevreden olan görüşmecilerimin, tanışıklığımdan kaynaklı olarak, beni ve çalışmamı daha az sorguladıklarını söyleyebilirim. Hiç tanımayanlar ise kim olduğum hakkında gözlem yapmaya, soru sormaya ve tahmin yürütmeye çalıştılar. Arada bir dini meselelerin açılması da bunlardan biriydi. Çünkü başörtülü kadın bir araştırmacı olarak sahadaydım. “Bakma böyle olduğuma sen, beş vakit namaz kılarım ben” diyen kadın görüşmecim yoksa neden görüşmenin ortasında benimle bu bilgiyi paylaşsın? Ya da neden bir erkek görüşmecim “şimdi bilemem bunlardan mısın ama bu hükümetten de günümüz yobazlarından da illallah ettim” diyerek benden bir onay veya ret beklesin? Başörtümün kimliğime dair bir ipucu olarak ele alınması ve görünür bir nitelik olarak öne çıkması nedeniyle kimi zaman bazı duvarları aşmak, hikâyeye odaklanmak çok da kolay olmadı. Bununla beraber alan araştırması süresince ülkede toplumsal, ekonomik ve siyasal anlamda 15 Temmuz, KHK’lar, Suriye iç savaşı, mülteci krizi gibi pek çok olay gelişmiştir ve görüşmelerimizin içerisinde mutlaka en az birinden söz açılmıştır.

Görüşmecilerin hatırlama sırasındaki duygu durumları, görüşme yapılan tarihteki (bugünün) bakış açıları, yönelimleri ve hayat koşullarına göre değişmekte aynı zamanda

içinde bulundukları toplumun gündemine ve güncel deneyimlerine de bağlı olmakla birlikte, araştırmacıyla karşılaşmalarının da bir tür kimlik müzakeresi yarattığını söylemek mümkündür. Başka deyişle araştırmacının doktora öğrencisi, üniversitede araştırma görevlisi ve başörtülü bir kadın olması hatırlama ve anlatma biçimlerinde belirgin bir önem arz etmiştir. Farklı kimlik karşılaşmaları bu açıdan alan araştırmasını şekillendirici unsurlar olarak göze çarpmıştır. En belirgin karşılaşma ise genç-yaşlı karşılaşmasıdır diyebiliriz. Burada “genç” olan araştırmacının ve yazdıklarının ulaşacağı diğer genç okurların/araştırmacıların, onların hayat deneyimlerine ve geçmişlerine kulak verecek olmaları, görüşmecilerde hem ilgi ve heves hem de tanıklık sorumluluğu çerçevesinde öğretici bir iş yapma sorumluluğu uyandırmıştır.

Alan araştırması süresince “tarafsız”, “nesnel” bir araştırmacı kimliği ortaya koymaya çalışsam da gözlendiğimin farkındaydım. Benim tarafsız olmaya çalıştığım yerde beni bir tarafa dâhil etmeye çalışan ya da tarafımı sorgulamak isteyenler oldu. Bu durum genellikle görüşmecilerimin benimle olan benzerliklerini veya farklılıklarını arama çabasıydı. Özetle, sorgulayan, inceleyen, anlamaya çalışan, yorumlayan bir tek ben değildim. Her şey bir yana, “üniversiteli” kimliğim onların gözünde beni en “makul gösteren” özelliğimdir. Yaptığım çalışmaya duydukları saygı (ve elbette sinema aşkı) da böyledir. Bununla beraber, geçmişteki bazı davranışlarını/düşüncelerini onaylamadığım durumlarda, ilke ve değerlerimle çatışan hikâyelerde çenemi sıkı tutmayı da öğrendim. Hikâyelerine verdiğim ani tepki ya da onlar için olumsuz jest ve mimiklerde hikâyenin durduğunu ve sohbetin sekteye uğradığını da anladım. İşte bu noktada duyguları da saklamanın, en azından alan araştırması öncesi rafa kaldırmanın gerekliliğini gördüm. Aksi takdirde insanları konuşturmak zorlaşacaktı. Ancak bu gereklilik görüşmelerde kurmaya çalıştığım eşitliği ne kadar gerçekçi kılıyordu, burası tartışmalı.

Sözlü kaynakların veya belgelerin inandırıcılığı, güvenilirliği meselesine gelecek olursak, Portelli’nin şu sözleriyle başlayabiliriz: “Sözlü kaynaklar inandırıcıdır fakat farklı bir güvenilirliğe sahiptir. Sözlü ifadenin önemi, gerçeğe bağlı kalmasında değil, ondan hareketle ortaya çıkan hayal gücünde, sembolizminde ve arzunun ortaya çıkışında yatmaktadır. Bu nedenle, “yanlış” sözlü kaynaklar diye bir şey yoktur” (Portelli, 1991, s. 51). Dolayısıyla “yanlış” ya da “hatalı” bellek diye bir şeyden söz edemeyeceğimizi ileri

süren Portelli’ye göre “geçmişin yanlış ifade edilmesi” ise psikolojik bir “gerçeklik” oluverir, ki bu da en az olayların dayandırıldığı somut kanıtlar kadar değerlidir (Portelli, 1998, s. 68). Portelli bazı sözlü kaynaklarda “yanlış/hatalı” hikâyelerin anlatılabileceğini ancak bu yanlışlıkların/hataların değerli olduğunu söyler. Bir olayın gerçekliğinin karşısında yalan, yanlış, hatalı ya da mitlere dayanan anlatıların olması o hikâyeyi aktaranın ilgisinin veya çıkarının ne olduğunu da anlatır bize. Şayet biri bir hikâyeyi olduğundan farklı bir şekilde aktarıyorsa bu belki de onun bilinçsizce yaptığı bir şeydir ya da arzusu böyledir, eylemleri buna yöneliktir. Ya da anlatan her kimse o hikâyenin öyle olmasını ya da öyle bilinmesini istiyordur. Dolayısıyla sözlü kaynaklar her zaman tamamen güvenilir değildir. Ancak Portelli’ye göre bu durum (hatalar, uydurmalar, mitler aracılığıyla) sözlü kaynakların zayıflığı değil, gücüdür; çünkü bizi olayların ötesindeki anlamlara götürebilir.

Sözlü kaynaklar bize sadece insanların neler yaptığını anlatmaz. Aynı zamanda onların ne yapmak istediklerini, ne yaptıklarına inandıklarını ve bugün, geçmişteki eylemleri hakkında ne düşündüklerini de anlatır (Portelli, 1991, s. 50). Benzer bir açıklamayı Portelli’den 30 yıl önce Carr “belgeler” üzerinden yapmıştır. Carr, 19. yüzyılın olgular fetişizminin bir belgeler fetişizmiyle tamamlandığına ve haklı çıkarıldığına dikkat çekmiş; bu belgelerin -kararnâmelerin, antlaşmaların, resmî yazışmaların, kira kayıtlarının, özel mektupların ve günlüklerin- bize ne söylediği sorusuna ise şöyle yanıt vermiştir:

Hiçbir belge bize o belgeyi yazanın kendisinin ne düşündüğünden -neyin olmuş olduğunu düşündüğünden, neyin olmuş olması gerektiği ya da olabileceğini düşündüğünden yahut belki yalnızca başkalarının onun neyi düşündüğünü sanmalarını istediğinden ya da hatta kendisinin ne düşündüğünü sandığından fazla bir şey söylemez. Bunların hiçbiri tarihçi onlar üzerinde çalışmaya ve onları çözmeye girişmedikçe bir anlam taşımaz (1994, s. 21-22 [1961, s. 16]).

Böylece sözlü kaynaklarda ortaya çıksın ya da çıkmasın (hatırlansın ya da unutulsun) tüm olgular, aslında araştırmacı onlardan yararlanmadan önce, Carr’ın (1994, s. 22) deyişiyle bir işlemde geçmektedir. Sözlü hikâyeler de (ya da sözlü belgeler) böylece bize gerçekte ne olduğunu değil, görüşmecilerin ne olduğunu düşündüklerini ya da başkalarının ne düşünmesini istediklerini, belki de kendilerinin olup biten hakkında ne düşünmek

istediklerini gösterir (Carr, 1994, s. 25). Bu tezde de benzer bir işlem sürecinden geçen sözlü kaynaklar -fetişleştirilmeden- ön plana alınarak, tarihsel izleyicilerin deneyimleri üzerinde durulmaktadır.

Şimdi, sözlü tanıklıları ve kaynakları bu minvalde değerlendirecek klasik tarihçi ve arşivcilerin de gözünü fazla korkutmamış oluruz. Zira tarihsel gerçeklik, olayların gerçekte nasıl cereyan ettiği meselesi, resmi tarih yazınımızda pek kayda değer kanıtlarla pekiştirildiğinden (!) buradaki amacım tarihçileri ikna etmek değil. Çünkü Üçüncü'nün (2011, s. 451) sözünü ettiği şeye yani sözlü tarihin “tarihi belge ve yöntemin yetersiz kaldığı noktalarda kritik edilmek şartıyla sözlü kaynaklar tarihe geniş bir yorumcul⁴³ çerçeve sunabilir” fikrine katılmıyorum. Sözlü tarih, tarihin eksikliğini gidermek ya da yetersiz kaldığı bir noktada devreye giren değil; bütüncül bir tarih anlayışında kullanılması gereken bir araçtır. Aksi takdirde bu durum sözlü tarihi “sözlü” diyerek tarihten ayırmaya benzer (izleyiciyi sinema tarihinden ayırmak gibi). Tarih dediğimiz şey sözlü, yazılı, görsel ve diğer soyut-somut tüm eserleri kapsarken meseleyi anlama ve araştırma yollarımız değişebilir. Ancak “yorum” elbette bakidir.

Son olarak, sözlü tarih sinemaya gitmenin toplumsal deneyimine tarihsel bir perspektiften bakmak üzere başvurulabilecek oldukça sesli (duruma göre çoksesli) bir yöntem olduğunu eklemek gerekir. Zira sözlü tarihin en önemli amaçlarından biri sıradan olana ve gölgede kalana; yazılmamış veya kaydedilmemiş tarihlere ve sessiz veya sessizleştirilmiş geçmişlere ses olmaktadır, onlara söz vermektir (*giving voice*). Bu süreç -ses/söz alışverişi- tek taraflı değildir. *Giving voice* için görüşme yapan yani kayıt altına alanın gönüllü olması gibi görüşmecinin de rızası gerekir, konuşmayı kabul etmesi beklenir. Alan araştırması sırasında önemini fark ettiğim rıza meselesi hakkındaki bir duruma ilişkin şu notları düşmek isterim. Gerek bu tez gerek bir başka sözlü tarih projesi için yaptığım görüşmelerde şunu fark ettim ki, görüşmeci ne kadar yerleşikse (yerleşik halktan biri yani bölgenin Manavı ise⁴⁴, uzun yıllardır “orada” yaşamış ve yaşıyorsa) ve en önemli ne kadar yerleşik bir kabule, “makbul vatandaşlığa” hizmet ediliyorsa o kadar

⁴³ Burada kast edilen “yorumlamacı” olmalı.

⁴⁴ Özellikle Bursa, Bilecik, Sakarya bölgelerinde kullanılan yaygın bir ifadeyle bir toprağın en eski halkına, yerli/yerleşik kabul edilen topluluklarına “Manav” denir.

rahat, o kadar kolay ulaşılır ve konuşmaya gönüllü oluyordu. Ancak bu yerleşiklik meselesi sınırlarını çok rahat çizemesek de daha az yerleşik olanlara, azınlıklara, gayri Müslimlere, toplumun marjinal kabul edilenlerine (mülteciler, siyasi mahkûmlar, eşcinseller vs.) doğru gittikçe konuşma rızası azalıyor veya onlara ulaşabilme ihtimali zorlaşıyordu. Bu tez açısından en zor bağlantı kurduğum kişiler Türkiye’de yaşayan Yahudilerdir. (Bazıları kendilerine Türk Yahudisi denmesini tercih etmektedir). Onları Ermeniler, Rumlar ve neredeyse her defasında aynı cümleyi “Kürtlerin sinemayla pek işi olmaz” cümlesini duyduğum Kürtler takip ediyor. Temelde bu ulaşp/ulaşamama, ses alıp/verme konusundaki tereddüt kendini en rahat, en güvende, en evde ya da en ev sahibi hisseden topluluğa göre değişmektedir. Bu durum Neyzi’nin sözünü ettiği Türk ulusal kimliğinin ikili karakteri gereği hem dışlayıcı hem kapsayıcı olmasıyla ilişkili değerlendirilebilir. Çünkü Neyzi’ye göre birçok farklı dinin, dilin ve etnik kökenin bir arada uzun yıllar yaşadığı Osmanlı İmparatorluğunun ardından hareketlenen Türk ulusçuluk hareketi sınırlarını çizdiği Türk ulusal kimliğini Türkçe konuşan, Sünni Müslüman nüfusla özdeşleştirmeyi tercih eder (2013, s. 23). Özetle, başlamadan önce bu tezde “sessiz kalmayı tercih etmiş” ve geri çevrilmiş görüşme davetleri olduğunu da belirtmek isterim. Bununla birlikte, alan araştırması süresince dinlenen ve kaydedilen hatıraların birer sözlü belge niteliği taşıdığını unutmamak gerekir. Bu belgelerin duygularla olan ilişkisine bakmak ise yöntemin içeriğini ve amacını anlamak açısından önemlidir.

2.4. DENEYİMİN HATIRASI İLE HATIRANIN ANLATTIĞI: SÖZLÜ BELGELER VE DUYGULAR

“Zamanın eli değdi yüzümüze / Çoktan değişti her şey”
Murathan Mungan



Görsel 1: Bizim Aile (Ergin Orbey, 1975). Feride (Ayşen Gruda) karakteri sinema çıkışı eve döner dönmez filmi annesine anlatmaya başlıyor ancak konu görüştüğü kişinin sinemada bir anda elini tutmaya çalıştığı “hazin” hikâyesiyle sona eriyor.

Modern ve teknolojik bir icat olarak sinema hazzı, duygulara ve insani deneyimlere yönelik bir ürün pazarlamaktadır. Bireylere film satan bir şey olmaktan çok bir alışkanlık ve belirli bir toplumsallaşma deneyimi pazarlayan “hizmet” olarak düşünülebilir (Lipponen, Jefimova, Rebelo, 2003, s. 5; Geraghty, 2000). Kolektif kahkaha ve gözyaşı gibi tepkilerin ortaya çıktığı; filmin kendisinden çok ortak bir film izleme deneyiminin öne geçtiği bu maddi-olmayan ürün insanları bir araya toplamakta ve sosyalleşmeyi sağlamaktadır (Geraghty, 2000, s. 2; Pusnik, 2015). Sinema bu anlamda müşterek duygu ve deneyimlerin toplumsal bir mekânı haline gelmiştir diyebiliriz. Evren’in (1998, s. 8) deyimiyle de sinemalar kimi zaman aynı beğeniye ortak olanların birlikte soluk alıp verdikleri mekanlardır ve “tadı bambaşkadır”. Sözlü tarih görüşmelerinde filmin kendisinden ziyade film izleme deneyiminin öne çıktığı ve bu deneyime binaen yaşanan bazı duygu ve deneyimlerin müşterek sayılabilecek (“bizim zamanımızda”, “bizim kuşak” gibi ifadelerle de pekişen) birer kültürel ve kolektif hatıraya dönüştüklerini görmek bu düşüncüyü kuvvetlendirmektedir. Bu noktada, kuşak kavramıyla sözünü ettiğimiz şeye açıklık getirmek gerekmektedir. Sosyolojik açıdan kuşak kavramı, belirli bir tarih aralığında doğmuş, müşterek toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal olaylardan etkilenmiş, yaşadığı dönemin koşullarından ötürü benzer bazı sorumluluklara, düşünce, değer, duygu ve davranışlara sahip gruplar olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda her kuşağın kendine özgü ve onu diğer kuşaklardan farklı kılan bazı özellikleri olduğu var sayılır. Ancak bu açıdan kuşak kavramı yalnızca doğum zamanı göz önünde alındığında tartışmalıdır. Bu nedenle tıpkı geçmişi olduğu gibi kuşağı da bugünden değerlendirmeli, hatırlama biçimindeki farklılıkların ise aslında belleğin nasıl işlediğine dair ipuçları veren

emareler olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla kuşak kavramı bu çalışmada Neyzi'nin (2011, s. 9) ifade ettiği gibi “sınırları ve bütünlüğü olan bir kimliği varsaymaktan çok, kişilerin içinde yetiştiği tarihsel dönemi vurgulamak amacıyla” kullanılmaktadır.

Özetle, seyir deneyimi sırasında kişi hem bireysel izleyici hem de etrafındakilerle olan iletişimi ve etkileşimi süresince de toplumsal izleyici olarak konumlanmaktadır (Jarvie, 1993, s. 23). Sinemanın toplumsal bir deneyim oluşu itibarıyla de toplumsal seyircinin sinemaya gitme pratiği hakkında şöyle söyleyebiliriz: Aynı anda, aynı mekânda, aynı filmi izlerken farklı amaçların, farklı düşlerin ve farklı tecrübelerin ortaya çıktığı son derece heterotopik (yerdışı) ve kronotopik (zamansal ve mekânsal ilişkilerin iç içe geçtiği) bir deneyimdir sinema.

Deneyim, hatıra ve anlatı bizi ister istemez tarih üzerine de düşünmeye sevk eden kavramlardır. “Tarih nedir?” sorusuna bilerek ya da bilmeyerek vereceğimiz cevabın zaman içinde kendi tutumumuzu yansıttığı düşüncesi ile Carr, bu soruya vereceğimiz cevapla içinde yaşadığımız toplum hakkında ne düşündüğümüz sorusuna vereceğimiz cevabın bir parçasını oluşturacağımızı söyler (2011, s. 58). Sinema tarihi açısından yönetmen, film ve seyirci ilişkisinde bir tarafa öncelik vermek gerekecekse bu benim için seyirci olacaktır. Bu çalışmanın alan araştırması sınırsızmış gibi görünse de seyirciyi anlamak ya da bir deyişle onu sahneye çekmek (bazen gerçekten de çekiştirmek) ile ulaşmaya çalıştığım, filmi izlerken yeniden çeken, hakkında “varsayımlarda” bulunan, onu başkalarına “farklı farklı” anlatan bazen de (belki de çoğu zaman) araştırmacının - tarihçinin- ta kendisi olan seyircidir. Bu aynı zamanda sinema serüvenindeki iki yönlü bir ilişkiye işaret eder. Sinema ve seyirci ilişkisinde sinemayı şekillendiren, beğenileri ile ayakta tutan, nabızı her daim ölçülen seyircinin “suç ortağı” ilan edildiği bir sinema söz konusudur. Buradaki seyirci kimi zaman perdede gördüğüne karşı çıkan, ondan rahatsız olan veya onu izlemekten keyif alan seyircidir. Bu aktif seyirci dönemin filmlerine hem ilham vermiş ve beğenileriyle sinemayı şekillendirmiş hem de büyük ölçüde (dönemin

alternatif, toplumsal gerçekçi filmlerinin yanında) klasik anlatının ve geleneksel temsillerin izleyicisi olmuştur.⁴⁵

Söz konusu edilen bu aktif seyircinin deneyimlerine, hatıralarına ulaşmak için sözlü belgelere başvuran çalışmaların artmasıyla birlikte ise bazı “yeni” sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bunlar, sözlü tarihin ve yaşam öykülerinin sunduğu tüm imkanlarla birlikte ortaya çıkan “sözlü belge fetişizmi”, “otantizm”, “keyfi popülizm”, “kolayca demokratikleştirme” (Passerini, 1979, s. 84-92) gibi bazı riskler ve sorunlardır. 19. yüzyılın içine düştüğü belge fetişizmine benzer şekilde sözlü tarihçilerin de “sözlü belge fetişizmine” kapılıp gitmesi mümkündür. Çünkü sözlü tarih yöntemi, 1970’lerin sonu ile 1980’lerin başında bazı toplumsal tarihçilerin de eleştirdiği üzere büsbütün radikal ve demokratik bir yöntem değildir. Bu yüzden söz konusu görüşmelerin (bilhassa sessiz kalmışların sesinin, sıradan hikâyelerin) cazibesine karşı dikkatli olunmalıdır. Passerini (1979) bu hususta, ezilen sınıfların sözünü aktarırken bu hatıraların, egemen tarihlerin etkisinde kaldığı ve bu yüzden de eleştirel bir yorumlamaya ihtiyaç duyduğunu göz ardı eden sözlü tarih projelerindeki “kolayca demokratikleştirme” (*facile democratisation*) ve “keyfi popülizm” (*complacent populism*) gibi tuzaklara dikkat çeker.

Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi’ndeki Popüler Bellek Grubu da benzer bir uyarıda bulunur. Grup, söz konusu tarihsel çalışmaları “belleğin toplumsal üretim” süreci olarak adlandırırken geçmişin inşası hakkındaki kamusal mücadeleleri hem çağdaş politikalar hem de bireysel hatırlama açısından oldukça önemli bulur (Popular Memory Group, 2003, s. 75). Tarihyazımında kadınlara, azınlıklara, sesi duyulmayanlara yer vermenin tarihin demokratikleşmesine ve dönüşümüne önemli katkılar sağlayacağını savunur. Ancak bununla beraber sözlü tanıklığı, bireysel bellek ve toplumsal bellek ile geçmiş ve bugün arasındaki bağlantıları göz ardı etmeden değerlendirmemiz gerektiğini belirtir ve sözlü tarih çalışmalarında araştırmacılar ile katılımcılar arasındaki güç

⁴⁵Şu hâlde Culler’ın (1990, s. 10-11) sözünü ettiği gibi Barthes’ın yazara odaklanan yani yazarın ne demek istediğini ortaya çıkarmaya uğraşan geleneksel edebiyat eleştirisinin karşısında okuyucunun tarafını tutması ve ona etken, yaratıcı bir rol biçen edebiyatı desteklemesine paralel bir biçimde burada sinema tarihyazımı için benzer bir tutumu sergilemeye çalıştığım söylenebilir.

eşitsizliğini de yok saymadan ilerlememizi önerir. Maltby’ye göre (2006, s. 4) bu durum, bizi aynı zamanda sözlü tarihin olanakları ve çelişkileri üzerine de düşündürür.

Söz konusu sorunlardan biri de “birleştirici öge eksikliği”dir. “Herkes sözlü tarihe katkıda bulunabilir ve ne kadar çok insan sözlü tarih yaparsa bu herkes için o kadar iyi olur” düşüncesindeki Caunce’a göre (2016, s. 30-31) pratikte insan, açık bir amaç olmadan belki de sadece yaşlı tanıdıklarının anılarının korunması gerektiği inancıyla da sözlü tarih görüşmesi yapabilir ancak, bunlar genellikle belirli bir odaktan mahrum ve tarihle ilgisiz birtakım dağınık sohbetlerdir. Caunce’a göre, sözlü malzeme kullanma yönteminde en önemli adımlardan biri, her bir araştırmacının çalıştığı konuya ve mizacına en uygun olan doğru yaklaşımı seçebilmesidir. Bu anlamda Caunce, birleştirici öge eksikliğini taşra çalışmaları özelinde değerlendirirken araştırmaların sayıca arttığından ancak pek azının bütünlüklü bir tablo ortaya koyabildiğinden söz eder:

Bir yaşam öyküsünde hem gündemi hem de havayı belirleyen, konuşmayı yapan kişidir ve ancak, insanların önemli bulduğu şeyin ne olduğunu bildiğimizde, gerçekten onların yaşamını daha büyük bir yapının içine yerleştirebiliriz. Aynı bölgeden insanlar öykünün küçük ayrıntılarıyla ilgilendiği ve tasvir edilen yerler onlar için tanıdık olduğu sürece, bu tür malzemeleri yayımlamak için sınırsız bir faaliyet alanı var gibidir, ama öyle bir zaman gelebilir ki, daha geniş kitlelere ulaşmak için daha ciddi bir seçicilik gerekir (2016, s. 35).

Caunce’ın bu ifadelerini Türk sinema tarihyazımı ile ilişkilendirecek olursak karşımıza benzer bir tablo çıkar. 1960’lı ve 1970’li yıllardaki Türkiye sinema hayatı henüz her yönüyle çalışılmamış olsa da elimizdeki hikâyeler gittikçe çoğalmaktadır. Bu sebeple artık bazı hikâyelerin yeterince iyi bilinen bir düzeye gelmiş olabileceğini göz önünde bulundurarak o hikâyeleri parça parça ortaya koymak yerine daha seçici bir şekilde birleştirerek bütünlüklü bir analiz yapmak önemlidir. Bu çalışmada söz konusu sözlü belgeler açısından birleştirici öğemiz nedir? diye sorarsak karşımıza çıkan yanıt deneyimlerin duygusal boyutu olacaktır.

Geçmişin sinema izleyicilerini araştırırken geçmiş (olaylar, deneyimler, tanıklıklar) ve bellek (olayların, deneyimlerin ve tanıklıkların nasıl hatırlandığı) hakkında, bireysel ile kolektif arasındaki ilişkide deneyimin belleğe, belleğin de toplumsal tarihe dönüşmesi esnasındaki duygu yapılarına bakmayı önerebiliriz. Williams’a göre “çoğu betimleme ve

çözümlemelerde kültür ve toplum, geçmiş zamanla dile getirilir ancak, “yaşantıların sürekli olarak bitmiş ürünlere dönüştürülmesi” kültürel-insani etkinlikleri anlama yolundaki en büyük engeldir (1990, s. 102). Zira Williams’a göre buradaki en temel problem toplumsal durağan bir biçimde ele almaktır: “... çözümleme terimlerini öze ilişkin terimler olarak görmek yanlıştır. Dolayısıyla bir dünya görüşünden ya da egemen ideolojiden ya da sınıf görünümünden söz ederiz ama geçmişe ve durağan biçime doğru eğilimli olduğumuz için bunların özgül bir biçimde ve kesin olarak tekil ve gelişen biçimler şeklinde var olduğunu ve yaşandığını zannederiz ya da hatta zannetmek zorunda olduğumuzu bile bilmeyiz” (s. 103). Williams, dünya görüşü veya ideoloji kavramlarından farklılaştırmak için kullandığı “duygu yapıları”nı “çözülme durumundaki toplumsal yaşantılar olarak” (*social experiences in solution*) tanımlayabileceğimizi söyler ve “çözülme” olarak duygu yapısının “doğmakta olan biçimlenmelerle ilişkili” olduğunu belirtir (s. 106). Çözülme ifadesi duyguların ortaya çıkış biçimine yani genellikle edebiyat yoluyla ifade edilen bir yapıya ve bu yapıdaki yeni bir bilincin doğuşuna işaret eder. “Doğmakta olan” (*emergent*) sözcüğü ile “sürekli olarak yeni anlamların ve değerlerin, yeni pratiklerin, yeni ilişkilerin ve ilişki çeşitlerinin yaratıldığını” belirten Williams’a göre (s. 99) belirli bir mekânı ve zamanı paylaşan insanlar söz konusu toplumsal ve kültürel mekâna/zamana dair ortak bir duygular, anlamlar ve değerler sistemi inşa eder. Bu düşünceden hareketle, sinemanın da müşterek bir duygusal yaşantıyı ürettiğini söyleyebiliriz. Bu yaşantıyı tarihe geçirebilmek - öyküsünü yazabilmek- içinse yeni ve “duygusal” bir tarih anlayışına ihtiyaç olduğunu öne sürebiliriz.

Bu öneri doğrultusunda geçmiş zamanların izleyicilerini dinleyen bir araştırmacının izleyicilerin kendi geçmişleri, deneyimleri hakkında neler söylediklerini, nerelerde sustuklarını ve araştırmacının bu “sohbet” esnasında konuşmanın duygusal içeriğini neden göz ardı etmemesi gerektiğini öğreniriz. Çünkü deneyimin hatırası ile hatıranın anlattıkları arasındaki ilişkiyi ancak anlatıcıların duygularını, hikâyeye nasıl katıldıklarını ve hikâyenin onları nasıl etkilediğini yakalayarak anlayabiliriz. Peki görüşmecilerin anlattıklarının/anlatmadıklarının *neler olduğu* ile konuşulanların/konuşulmayanların *neye işaret ettiği* arasındaki ayrıma dikkat çekerken deneyim, hatıra ve anlatı üçlüsünde duyguları işe koşmak neden önemlidir? Bu sorunun cevabını ararken öncelikle deneyim

ve anlatı arasındaki ilişkiye bakmak gerekir. Bu bağlamda Sarlo, geçmişini hatırlamak ve hatırladığını anlatıya dönüştürmek üzerine şöyle der:

Deneyim anlatısı bedene ve sese, geçmişin sahnesinde öznenin gerçekten mevcut olmasına bağlıdır. Deneyimsiz tanıklık olmaz, ama anlatmadan da deneyim de olmaz: Söze dökmek suskun deneyimi azat eder, doğrudanlıktan ya da unutulmaktan kurtarır ve onu iletilebilir, yani herkesin yapar. Anlatı, deneyimi olayın geçtiği andan (ki daha ilk başından zamanın geçmişi ve yinelenemezlik tehdidi altındadır) başka bir zamansallıkta, hatırlama ânında kaydeder (2011, s. 21).

Sarlo'ya göre bir deneyimi görünür kılan şey bedenin, sesin ve geçmiş sahnesindeki öznenin varlığıdır. Her ne kadar bunu travma kavramına gönderme yaparak söylemiş olsa da söz konusu varlık, sinema üzerine yaptığımız her bir görüşmede kendini göstermekte ve hikâyesini anlatanların sadece geçmiş yıllardan (ülkenin toplumsal, kültürel, politik, ekonomik ortamından) değil, kişisel hayat deneyimlerinden de bahsettiği, sustuğu, güldüğü, ağladığı, duraksadığı yerlerde ortaya çıkmaktadır. Söze dökülen şey suskun deneyimleri azat eder çünkü her bir deneyim “zamanın geçmişi” ve “yinelenemezlik” tehdidi altındadır. Böylece söze dökülen her bir deneyim yani anlatılar kendi zamansallığını da yaratır ve her anlatıda (yinelemede) değişir, yenilenir ve güncellenir. Sarlo'nun sözünü ettiği tam da bu “güncelleniş” noktasında duygu yapılarının (Williams, 1990) nerede durduğunu ve ne işlev gördüğünü sorgulayabiliriz. Ancak şimdilik araştırma sınırlılığı gereği bu çalışmanın temel amacı deneyimin ve anlatının ötesine geçerek duygulara eğilmek değildir. Bir başka çalışmada incelenmeye değer olabilecek bu konu yani duygular aracılığıyla aynanın arkasını görmeye çalışmak belki de sinemanın nasıl deneyimlendiği ve bu deneyimin bugün nasıl hatırlandığı sorusunun peşine düştükten sonra daha da anlam kazanabilecektir. Dolayısıyla duygular meselesini tartışmanın odağına çekmek yerine hatırlamada duyguların nasıl bir rolü olduğunu göstermeye çalışmak daha uygundur.

Bir sözlü tarih araştırması yaparken elde ettiğimiz sözlü belgeler iki yönlü bir anlam içerirler. Bu belgeler sözlü tanıklıklar olarak da değerlendirilir ve tüm tanıklıklar anlatıya dönüştüğü ölçüde geçerlidir. Özetle, anlatılar tanıklıkları, tanıklıklar da anlatıyı belirler. Şayet sözlü belgelere gerçekliğin bir yansıması olarak bakarsak Certeau'nun şu sözlerine kulak vermek önemlidir: “Başlangıçta tarih dediğimiz şey bir anlatıdan başka bir şey

değildir. Her şey “hatıra eşyaları”nı okunmaları gereken bir biçimde düzenleyen bir efsanenin vitriniyle başlar” (1988, s. 287). Bu sebeple Certeau’nun sözleri “yeni tarihselcilik” kuramı açısından önemlidir. “Tarih” sözcüğü ile iki karşıt anlamı yani anlatılan öykü “*Historie*” ile üretilen masal “*Geschichte*”i belirten Certeau, gelenekselin dışında yeni bir tarih anlayışına işaret eder ve şöyle der:

Tarihçi artık bir imparatorluğa biçim veren değildir. Dünya çapında bir tarih yazma hayalinin peşinde koşmamaktadır artık. Edinilmiş akıl yürütmelerin etrafında dolaşmaktadır. Kenarlarda çalışmaktadır. Bu nedenle tarihçi sinsice av peşinde dolaşan biri haline gelir. Genelleyici özellikleri olan, güçlü merkezileştirici stratejilerle bezenmiş bir toplumda tarihçi zaten kullanılmış olan büyük bölgelerin sınırları doğrultusunda hareket eder (1988, s. 79, 288).

Genel olarak yeni tarihselcilik kuramı geçmiş olayları ya da gerçekleri değil, bu olayların ve/ya tanıklıkların nasıl aktarıldığını konu edinir. Deneyimin hatıraya ve hatıranın da anlatıya yani tarihe dönüştüğü bu noktadaki temel kaygı, geleneksel tarihyazımının yeterince nesnel, güvenilir ve kapsayıcı olmadığıdır. “Bütün tarihi anlatılar politik oluşumlardır” diyen Thomas ile “tarih, insanların anlattığı öykülerden başka bir şey değildir” diyen Hamilton tarihin kurgusallığına ve tarihçinin rolüne atıfta bulunur (Thomas, 1991, s. 5; Hamilton, 2003, s. 113).

Tekrar duygular meselesine dönecek olursak, deneyim, hatıra ve anlatı üçlüsünde duygular tam da tarihin anlatılardan ibaret olduğuna işaret edecek ipuçları verir. Yukarıda da tartıştığımız üzere Portelli (1991) ve Carr’ın (1994) da öne sürdüğü gibi sözlü belgeler bize gerçekte olup biteni değil olaylar hakkındaki duyguları, inançları ve arzuları aktarır. Sarlo’nun deneyim ve anlatı ilişkisinde de gördüğümüz üzere anlatılan deneyimdir ve deneyimler anlatıya dönüşürken bedenler, sesler ve geçmişteki öznel zaman içerisinde durağan değil, tıpkı duygular gibi oldukça hareketlidirler. Geleneksel duygu kuramlarının aksine toplumsal inşacı perspektifte duygular, sabit veya biyolojik olgular şeklinde değil, tarihsel ve kültürel olarak inşa edilen kavramlar olarak değerlendirilir.

Lupton “duygusal deneyimin bir vechesi, duyguların kültürel tanımlar ve toplumsal ilişkilerce üretilme yollarıdır” derken duyguların bu ilişkiler ile biçimlendirildiğine, deneyimlendiğine ve yorumlandığına işaret eder (2002, s. 10-11). Bu doğrultuda

Lupton’ın temel argümanı ise duygulara ait kavramların, kendimiz hakkındaki kavrayışımızla yakından ilişkili olduğunu ve bu kavramların yaşamlarımıza, yaşamımızdaki olaylara, diğer insanlara, nesnelere ve mekânlara neden çoğu zaman belirli şekillerde tepki gösterdiğimizi ve neden bazı belli davranış örüntülerini izlemeye eğilimli olduğumuzu açıklayan ve anlamlandıran kavramlar olduğudur (2002, s. 17). Ancak tıpkı sözlü tarihte karşımıza çıkan tartışmalarda olduğu gibi duyguların da nesnel veya bilimsel olmadığı iddiası ile “duygular, yani bedenli duyumlar, aklın ve rasyonelliğin antitezi olarak” değerlendirilmiştir ve bir süre kendine sosyal bilimler alanında yeterince yer bulamamıştır. Bununla birlikte duygular bilimsel yargı ve entelektüel faaliyetler alanında küçümsenerek “bayağılık ve alt tabakalarla bağlantılandırılmıştır” (Lupton, 2002, s. 13). Postmodernist ve feminist eleştirel kuramcılar, etnografik araştırma yapanlar ve kültürel çalışmalarla ilgilenenler ise duygulara yönelik alandaki hâkim “dışlayıcı” tavra karşı çıkarak duyguların toplumsal ve kültürel anlamdaki temel rollerini incelemeye çalışmıştır.

Duygular hakkında düşünürken genellikle iki temel perspektiften söz edilmektedir. İlki duyguların farklı toplumsal ve kültürel unsurlar çerçevesinde şekillendiğini kabul etmekle birlikte temel duyguların daima önceden de var olduğunu ve genetik olarak aktarıldığını söyleyen, duygusal hallerin ise bireyin içerisinde yerleşik olduğunu iddia eden “pozitivist”, “özcü” olarak da adlandırılan geleneksel duygu kuramlarıdır (Lupton, s. 25-26). Büyük ölçüde psiko-evrimsel süreçte insanın hayatta kalma mücadelesine dayandırılan bu kuramda “iktidar ilişkileri, tarihsel koşullar veya bireylerin toplumsal gruplara üyeliği dâhil, duyguların anlamlarının geliştiği sosyo-kültürel bağlamın ayrıntılarına ise çok az önem verilir” (s. 31). Duygulara ilişkin ikinci temel perspektif ise duyguları toplumsal ve kültürel inşalar olarak değerlendiren toplumsal inşacı duygu kuramlarıdır. Bu kuramlara göre ise geleneksel kuramın aksine duygusal haller tamamen bağlamsaldır ve yarı varlıklar olarak cisimleştirilemezler (s. 32). Dolayısıyla duygular sabit değil, hareket halindedir ve toplumsal, tarihsel, kültürel, politik bağlamlara göre de farklılık arz etmektedir. Lupton’a göre yapısalcı perspektiften bakacak olursak duyguların toplumsal kurumlar, toplumsal sistemler ve iktidar ilişkileri tarafından şekillendirildiğini görürüz (s. 36). Bu yaklaşım bireylerin sosyo-kültürel konumlarının,

cinsiyetlerinin, toplumsal sınıflarının duygusal halleri ile doğrudan ilişkili olduğunu varsayar.



Görsel 2: Sultan (Kartal Tibet 1978). Filmin başkarakteri Sultan ve komşuları “epey acıklı” bir Arabesk filmi seyretmektedir. Öncesinde lobide afişlere bakarken, hep birlikte ağlayabilecekleri bir film olduğunu anlayıp sevinirler. Daha sonrası ise kolektif bir keder, gözyaşı, iç döküş ve rahatlama.



Görsel 3: Neşeli Günler (Orhan Aksoy, 1978). Dönemin meşhur televizyon dizilerinden biri olan “Küçük Ev” 7’den 70’e kolektif bir keder içerisinde izleniyor.

Bu çalışma açısından hem geçmişteki sinemaya gitme ve film izleme pratiklerinde duyguların nasıl yaşandığı, deneyimlendiği hem de bu duyguların ve deneyimin bugün nasıl ifade edildiği ve hissedildiği en önemli konulardan biridir. Böylece yeni sinema tarihinin tüm bu gelişmeler ışığında sağladığı olanaklara duyguları da dâhil edebiliriz. Çünkü bu çalışma, sinemanın başkalarıyla etkileşime girme yoluyla kolektif coşku gibi duyguları üreten mekânlar olduğunu da ileri sürmektedir. Bu durum, sinemadaki fiziksel ve hayali tüm karşılaşmalar için geçerlidir. Sinemaya kiminle gidildiği, filmin nasıl ve nerede izlendiği ya da hangi filmin seçildiği, hangi yıldızların beğeni topladığı, izleyicinin nelere dikkat kesilip nelerden sıkıldığı ise bu karşılaşmalardan bazılarını

çözümleyebileceğimiz sorulardır. Sinemaya ilişkin hatıraların anlatıldığı yerde ortaya çıkan duyguları ise analiz bölümünde ayrıntılı bir şekilde değerlendireceğim. Bu duyguları ise sıklıkla tekrar edilme ölçülerine göre sınırlandıracağım. Seçtiğim bu duygular öncelikle dönemin sinema filmlerindeki hâkim duygu durumlarına da işaret ediyor. Örneğin komedi ve aile filmleri ile neşe; melodram ve arabesk filmleri ile keder, kahramanlık ve avantür filmleri ile coşku ortaya çıkarken sinemaya gitme biçimlerinde ve toplumsal ilişkilerde utanma, tüm bir sinema kültüründe (dönemin filmlerine, oyuncularına, müziğine ve geçmişe dair) ise belirgin bir nostalji duygusuyla karşılaşılıyor. Bu “duygusal” hallerin ve karşılaşmaların, özdeşleşme olsun ya da olmasın kolektif belleğimizin kurucu bir özelliği olduğunu söyleyebiliriz. Yeşilçam melodramları özelinde bakacak olursak, Arslan’a göre;

Özdeşleşme ya da mesafe. Hangisi olursa olsun şu kesindir: maskelerden arınmış bir ilk kimliğe dönme arzusuyla saflığa ve bütünlüğe dair bir işaretin, izin, anının, rüyanın ya da modelin peşinde koşan kahramanlarıyla; kayıp geçmişin eşyaları ve manzaralarla çerçevelenmiş bir cemaatle, kayıp ve arzu sahneleriyle, yer ve kılık değiştiren ya da hareketsiz kalan, ödüllendirilen, terbiye edilen, cezalandırılan, lekeli ya da hapsolmuş bedenleriyle Yeşilçam melodramları, kolektif hafızamızı kuran, “biz” diye düşündüğümüz imgelerin ve seslerin ana mekânıdır (2010, s. 76).

Arslan, bir duygu olarak ele aldığı “biz” ile; bize dair, bizden olanın emarelerini veren duygulara “samimiyetle çaresizlik, kısıtlılıkla duyarlılık, masumiyetle utanç, hüznle alay” arasında bölünebildiğimiz bir “ev” fikrine varır ve şu soruyu sorar: “Evin boğucu yakınlığıyla, ondan uzaklaştığımızda hissettiğimiz dayanılmaz yoksunluk arasındaki salınım “biz” duygusunun, yani hayali bir topluluğa ait olmanın verdiği mutluluğun esas kaynağı olabilir mi? Hatta melodramı başlatan ve hareket ettiren arzu tam da bu gerimle mi ortaya çıkıyor acaba?” (2010, s. 76-77). Arslan’ın sorularından hareketle, sinema aracılığıyla yaşanan farklı modernlik deneyimlerinin duygusal kaynaklarına bakmayı denediğimizde (2010, s.81), karşımıza nelerin çıkabildiğini ise üçüncü bölümde tartışacağız. Bu tartışmayı kuramsal çerçevede ele aldığımız kavramlar ve değerlendirmeler ışığında yaparken geçmişteki sinemaya gitme pratiklerine dair yerel

sinema tarihi çalışmalarının ve yeni sinema tarihi yaklaşımlarının bugününü ve geleceğini de değerlendirmiş olacağız. Bir diğer deyişle “geçmişin geleceğine” değineceğiz.⁴⁶



⁴⁶ Staiger (2004) geçmişteki olaylar, gerçeklikler ile bugünkü yorumlamalar, açıklamalar arasındaki teorik köprüyü “geçmişin geleceği” [future of the past] adı altında özetler. Tarihyazımı da bir anlamda geçmişin geleceğe aktarımıdır. Bkz. Staiger, J. (2004). The Future of the Past. Cinema Journal 44(1), 126-129.

3. BÖLÜM: TOPLUMSAL BİR DENEYİM OLARAK SİNEMAYA GİTMEK

“Sinema, böyle yormayan masum bir göz eğlencesi kaldıkça, yorgun başın munis bir sığınağıdır. Her zevkini kaybetmiş ruhu, çocukluk tazeliğine kavuşturan bu karanlıkta, basit musiki, tatlı bir ninni vazifesini görür. Ben, en güzel ve en dinlendirici uykularımı sinemanın, ipek yastıklar gibi başın arkasına yığılan yumuşak karanlığına borçluyum.”

Ahmet Haşim⁴⁷

“Sinema, bizim yaratıp sığındığımız bir özlemler dünyasıdır. Belirli bir anlamda bizi tutsaklayan, bize isteklerimizi, yaşamayı yasaklayan dünyadan öç almaz. Onun karanlığında kendimizi bekler, sever, kendimizi görürüz.”

Cüneyt Arkın⁴⁸

“Seninle ben geçmiş çok farklı hatırlıyoruz.”

Detachment (Tony Kaye, 2011)⁴⁹

Sinemaya gitme pratiğinin kendisini ele almak için pek çok kavrama ve bağlama başvurmak mümkündür. Alanyazınında da bu çeşitliliği görmekteyiz. Film çalışmalarının ilgi alanı kent, tarih, zaman, mekân, diaspora, göç, toplumsal sınıf, toplumsal cinsiyet, kültürel sermaye, kültürel bellek, duygular sosyolojisi, aile, modernleşme gibi pek çok alan ve kavramı içerecek kadar genişlemiştir. Bu durum, sinemaya gitme pratiğini çok farklı bağlamlarda ve boyutlarda değerlendirme fırsatı sunmaktadır.

⁴⁷ Yazarın 1991 yılında yayımlanan *Bütün Eserleri II, Bize Göre/ İkdâm'daki Diğer Yazıları* adlı derlemedeki “Sinema” başlıklı metninden alınmıştır. Metnin tamamı şöyledir: *Boş vaktim oldukça sinemaya giderim. Yumuşak bir karanlığa gömülmüş, makinanın hışırtısını dinleyerek, cismimin değil, ruhumun bir çetin yol üzerinde mola verdiğini hissederim. Karanlık ölümün bir cüz'üdür. Onun için dinlendiricidir. Büyük dinlenme, bir zulmet denizine dalıp bir daha ışığa kavuşamamaktan başka nedir? Sinemanın diğer bir fazileti de olgun yaştan, kafatası içinde, bir deste devedikeni gibi sert duran acıtıcı mantığı yerine, çocuk safdilliliğini ve kolayca aldandığı kabiliyetini ikame etmesidir. Rüya alemi üzerine açılmış sihirli bir pencereyi andıran beyaz perdede koşuşan, dövüşen, düşen, kalkan şu ahmak eşhasın tatsız tuhaflıklarından veyahut kovboy cündiliklerinden veya harikulade hırsızlık vak'alarından başka türlü tat almak kabil olur muydu? İnsan safvetiyle tagaddi eden sinema edebiyatı, henüz kıymetsiz muharririn işidir. Resmi beyaz perde üzerinde kımıldayan şu rimel ile kirpiğinin her teli bir ok gibi dikilmiş güzel kadının gözünden damla damla akan sahte gözyaşları, zevkini ve akl-i selimini, şapka ve bastonuyla birlikte vestiyere bırakmayan adamı, teessürden değil, ancak can sıkıntısından ağlatabilir. Sinema, böyle yormayan, masum bir göz eğlencesi kaldıkça, yorgun başın munis bir ilticagâhıdır. Her zevkini kaybetmiş ruhu, çocukluk tazeliğine kavuşturan bu karanlıkta, basit musiki, tatlı bir ninni vazifesi görür. Ben, en güzel ve en dinlendirici uykularımı sinemanın ipek yastıkları gibi başın arkasına yığılan yumuşak karanlıklarına medyunum.*

⁴⁸ “Dr. Cüneyt Arkın sinemayı ve insanı anlatıyor: Sinema bizim yaratıp sığındığımız bir özlemler dünyasıdır” *Sinema Ekspres*. (2) 1964, s. 2.

⁴⁹ *Detachment* (Tony, Kaye, 2011) filminin bir sahnesinde dede ile torun arasında geçmişe ilişkin bir diyalog geçmektedir. Dede geçmişte yaşanan bir olaydan mutlulukla söz ederken torun o günü tamamen farklı ve hatta hiç de hoş olmayan bir şekilde hatırlamaktadır. Bu sebeple konuyu kapatmaya çalışır ve bu cümleyi söyler.

Bu bölümde, birinci bölümde tartıştığımız tarihsel izleyicilik ve yeni sinema tarihi anlayışını takip ederek, sinemaya gitmeyi toplumsal, kültürel ve mekânsal bir deneyim olarak ele alacağız. Tartışmanın merkezinde sinemanın toplumsallığı vurgusu yatmaktadır. Bununla birlikte Lupton'un duygusal deneyimin bir vechesi olarak belirlediği “duyguların kültürel tanımlar ve toplumsal ilişkilerce üretilme yollarını” sinemaya gitme üzerinden sorgulayacağız (2002, s. 10). Böylece, çalışma genelini kapsayan 1960’lı ve 1970’li yılların sinema seyircilerinin sinemadan ne aldıkları, oraya ne taşıdıkları; gündelik yaşamları ile sinema arasında nasıl bir bağ kurdukları; sinemanın dönemin sosyo-kültürel koşulları içerisinde onlar için ne anlam ifade ettiği, nasıl deneyimlendiği ve nihayetinde nasıl hatırlandığı gibi soruları irdelerken bu tartışmalardan faydalanabileceğiz.

3.1. 1960’LI VE 1970’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE SİNEMANIN “ALTIN ÇAĞI” VE İZLEYİCİLİK

Sinema ile toplum arasında son derece güçlü bir bağ vardır.⁵⁰ 1960-1980 yıllar arasındaki sinema ortamı ise Yaylagül’ün deyiimiyle “Türkiye’nin tarihsel ve toplumsal gelişiminin bir izdüşümü” niteliğindedir (2018, s. 43). Söz konusu dönemin üretim verimliliği açısından da en üst noktaya çıktığını belirten Tunç, bu yıllarda sinemanın ulusal bir kimliğe büründüğünü aktarırken sinema ile toplum arasındaki ilişkiye dair şunları söyler:

Türk Sineması doğduğu yıllardan itibaren ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve ekonomik koşullardan şiddetli bir şekilde etkilenmiştir. 1960 sonrası Türk Sineması’nın yükselişinde sinemanın en ucuz eğlence biçimi olmasının yanı sıra, göç, değişim, dönüşüm gibi toplumsal olguların da payı büyüktür. Siyasal sistemdeki değişikliklerin ve gelişmelerin Türk Sineması’na yansımaları da çok belirgindir. Örneğin Kıbrıs olayları patlak verdiğinde kahramanlık filmleri, savaş filmleri ve tarihsel filmlerinin sayısında artışlar gözlemlenmektedir. Göç, köy ve kent yaşamındaki değişiklikler, siyasi çalkantılar, askeri müdahaleler ile ekonomik krizler hemen sinemaya yansımaktadır (2012, s.91).

⁵⁰ Bu durum “sinemanın ölümü” tartışmaları dâhilinde bile olsa geçerlidir. Bugün sinema alışkanlığı ve sinema-izleyici ilişkisi boyut değiştirmektedir. Artık sinemanın geçmişteki gibi “tek eğlence” olmaktan ziyade bir “seçenek” olarak değerlendirildiği çoklu ekran ve yakınsama kültürü içerisinde sinema, hala sosyalleşmenin bir aracı olarak kullanılmaktadır (Van de Vijver, 2017). Jones’un (2011) ele aldığı “film geceleri” (*movie nights*) meselesi buna bir örnektir. Söz konusu çalışma, sinema ile toplum arasındaki bağı “sosyalleşme” üzerinden tartışırken bu bağın bugün varlığını başka biçimlerde de olsa sürdürdüğünü ortaya koyar.

1970’li yılların ortalarından itibaren -televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte- sinema-seyirci arasındaki zayıflayan ilişkiyi politik, toplumsal, ekonomik, teknolojik, estetik açılardan gerekçelendirerek yorumlamak mümkündür. Ancak burada söz konusu bağın ne zaman kuvvetlenip ne zaman zayıfladığına ilişkin bir tartışma yürütmeyeceğiz. Çünkü bu bölümün konusu, geçmişte sinema-seyirci ilişkisini toplumsal bir deneyim perspektifinden anlamak üzere dönemin sinema ve izleyici ortamına ve bu ortamın nasıl algılandığına kısaca bakabilmektir.

1950’lerden sonra sinemada Muhsin Ertuğrul’un başı çektiği tiyatrocular dönemi kapanmış ve bir geçiş döneminden sonra yeni bir Türk sineması ortaya çıkmıştır. Türk sinemasındaki dönemselleştirme çabası oldukça tartışmalı olsa da 1960’lı ve 1970’li yıllardaki sinema ortamı genellikle Türk sinemasının metonimi varsayılan Yeşilçam’ın hem film üretimi hem de ulaşılan izleyici açısından “Altın Çağı” olarak tabir edilir (Scognamillo, 2009; Kirel, 2010; Evren, 2011). 1960’lı yılların sinema-seyirci ilişkisi bakımından da bir Altın Çağ olduğunu belirten Kirel, o yıllarda Yeşilçam’ın seyircinin beğenilerini hep dikkate aldığını ve hatta neredeyse onu şımarttığını şu sözlerle ifade etmektedir: “Altmışlı yıllar üretilen filmler açısından bakıldığında Türk sinema seyircisinin en çok “şımartıldığı” yıllardır, ama aynı zamanda bir kısır döngü içinde dönenip beğenisini en az geliştirdiği ve kendisine soru sorduracak çok az sayıda film izleme şansına sahip olduğu bir dönemdir. Halk eğlenmek istemektedir. Sinema bir eğlenceliktir ve Yeşilçam filmleri de bu isteği karşılamaya yaramaktadır” (2005, s. 144).

1960’lı yılları, Türk sineması üzerine yapılan tartışmalar bakımından da bir “Altın Çağ” olarak değerlendirmek mümkündür (Kaya, 2002). Toplumsal gerçekçilik, halk sineması, ulusal sinema, devrimci sinema gibi Türk sineması hakkındaki farklı düşünme biçimleri de bu yıllarda ortaya çıkmaktadır. Yine dönemin sinema dergileri ve gazetelerin sinema köşelerinde Türk sinemasına, Yeşilçam’a ve izleyicilerine dair genellikle karamsar bir tutum sergilenmektedir. Bu tutum aynı zamanda seyirciyi aynılaştıran, homojenleştiren, onun beğenisini aşağılayan ve neredeyse Türk sinemasının gelişiminin önündeki bir engel olarak gören bir tutumdur. Bu bağlamda Türk Sinematek Derneği kurucularından olan Onat Kutlar’ın sinemaya ve özellikle Türkiye’deki sinema endüstrisine, sansür uygulamalarına, ulusal sinema tartışmalarına dair 1960’lardan 1990’lara kadar olan

yazılarının derlendiği *Sinema... Sinema* (2018) adlı çalışmasındaki berber çıraqları arasında yaptığı bir araştırmada da aynı “karamsar” sonuca ulaşılmıştır (Bölüm 3).

Bu ve benzer seyirci gözlemleri neticesiyle ortaya çıkan sonuçlardan sonra dikkatler sinema seyircisine çevrilerek seyircinin film beğenileri ve tercihleri bir kültür ve eğitim meselesi haline gelmiştir. Sinemanın güç ve etki sahasının genişlemesiyle birlikte - sinemaya en çok gidenlerin çocuklar, öğrenciler ve kadınlar olması da önemlidir- film seçimi ve seyircinin durumu da neredeyse bir “memleket meselesi”ne dönüşür. Benzer kaygılarla ve “olgun bir sinema seyircisi yetiştirmek” gayesiyle bir araya gelinen oturumlar yapılmaya başlanır. 1973 yılında yapılan Milli Sinema Açık Oturumunda dönemin yönetmen ve senaristlerinden Salih Diriklik şöyle der: “Sinemamızda, bilindiği üzere genellikle gerçek dışı konular işlenir ve halkımızın romantik olduğu düşünülerek, romantik bazı kişilikler, sinemamızda önemli bir yer tutar. Fakir kız, zengin delikanlı vs. gibi hikâyeler vardır. Yerli film seyircisi bunlara o kadar alışmıştır ki, neticede, sinemanın kendisine verebileceği gerçek bir olay olmadığı sonucuna ulaşır” (1973, s. 77).

Bu tutum seyirci beğenisinin filmler aracılığıyla belirlendiği görüşünü yansıtmakla birlikte dönemin sinema anlayışına da bir eleştiri mahiyetindedir. Birbirini tekrar eden ve gerçekçilikten uzak filmlerin izleyiciye başka bir alternatif sunmadığı, bu sebeple de ortaya çıkan izleyici profilinin ticari filmlere alışkın bir kitle olduğu belirtilmektedir. Bununla birlikte söz konusu oturumda dönemin seyircisinin ne tür filmleri sevebileceği üzerine de görüşler belirtilmiştir. Bunlardan en belirgin olanı sinema ve ahlak ilişkisi üzerinedir. Örneğin Metin Erksan şöyle demiştir: “Türk seyircisi, ahlaklılık taraftarı arkadaşlar. Halit Refiğ arkadaşım, son zamanlarda çıkacak olan kitabında buna uzun uzun değiniyor. Türk Sinemasında ve sanatlarında ahlak dışı şeyler tutmuyor. Mesela, Milli Türk Sinemasının yönlerinden birisi bu olacak. Ahlaklı bir sinema olmaya mecbur, çünkü Türk halkı ahlaklılığı seviyor” (1973, s. 35). Erksan’ın işaret ettiği durum, 1960’ların başından 1970’lerin ortalarına kadar insanların “toplucu, ailece, mahallece, konu komşu hep birlikte” şeklinde tarif edilen sinemaya gitme pratiğinin neden 1970’lerin ortalarından itibaren bireysel bir eyleme dönüşmeye başladığını, en önemlisi de kadın ve çocuk izleyiciyi neden artık içermediğini de sorgulamamıza neden olur.

Türkiye'nin 1960'lı yıllarına dair edindiğimiz hem sözlü hem de yazılı belgeler dönemin politik, toplumsal, ekonomik ve kültürel açıdan son derece hareketli geçtiğini anlatır. Bu hareketliliğin içerisinde ideolojik baskılar, sansür olduğu gibi kültürel hayatta, toplumsal alanda da çeşitliliğin, yeni girişimlere duyulan heyecanın ve cesaretin de ortaya çıktığını görmekteyiz. Sinema bu noktada bize dönemin karmaşasını ve hareketliliğini en bariz şekilde sunar. Yıldız sineması, çocuk yıldızlar, milli sinema tartışmaları, toplumsal gerçekçilik akımı, bölge işletmeciliğinin ağırlığı, sansür gibi sinemaya ilişkin çeşitli konular da yine bu yıllarda ortaya çıkmış ve tartışılmıştır. Aynı zamanda toplumda da yenilikler, canlılıklar ve değişimler söz konusudur. Köyden kente göç, kentleşme ve gecekondulaşma, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi ve 12 Mart 1971 muhtırasının sonuçları, “ilerici” 1961 Anayasası, sanayileşme gibi gündemler de hem içerik olarak sinema filmlerini ve hem de bunların tüketicisi olan izleyiciyi yakından ilgilendirmiştir.

Yeşilçam sinemasının “Altın Çağı” olarak kabul edilen 1960'lı yıllar Scognamillo'ya göre bir “yeniden doğuş” sahnesidir, çünkü

(...) artık daha bilinçli, kurallara uygun, dışarıdan esinlenen (Hollywood sineması, yıldızcılık yöntemi, tür çeşitliliği) ve kendi kurallarını oluşturan bir sinema vardır. 60'lara gelindiğinde Türk sineması artık hem en popüler eğlence hem de ayakta durmayı başarabilen küçük bir endüstri konumundadır. 1960'ı 78 filmle kapatan Türk sineması, 1969'da 230 film imal eder, rekorlara doğru yönelir, uluslararası ödüller kazanmaya başlar” (2009, s. 16).

Film sayılarıyla birlikte sinema salonlarında ve izleyici sayısında da bir artış görülür. Türkiye’de 1960'lı yıllar sinema salon sayısı ve film üretimi açısından bir önceki yıllara göre en canlı, verimli ve üretken yıllarıdır. Abisel’in deyimiyle (2005, s. 104) “Türk sinemasının mutlu yılları” olan bu dönemde seyirci sayısında da hızlı bir artış gözlenir. Seyircinin artan ilgisi ve sinemaya rağbetiyle beraber açık ve kapalı sinema salonu sayıları da koltuk/sandalye kapasitesi de artar. Bu durum film üretimine de yansır, düşürülen yerli film üretim vergisiyle beraber film şirketlerinin ve filmlerin sayısı çoğalır. Örneğin, 1960'da toplam 85 film çekilirken, bu oran 1966'da 241 film ile zirveye ulaşır; 1969 yılında çekilen toplam 231 film ile de 1960'lar dönemi kapanır. Film sayısındaki bu artış kesin bir rakam verilemese de sinema salonları ve izleyici sayısına da benzer oranda yansımıştır. Nijat Özön bilhassa 1964-1965 yıllarındaki üretim artışını “değerler karmaşası” olarak değerlendirmiş ve şunları yazmıştır:

Yönetmenlerin, oyunluk yazarlarının, oyuncuların yılda düzinelerle sayılan filmlerde çalıştıkları; klasiklerin, piyasa romanlarının, yabancı filmlerin, eskiden çevrilmiş yerli filmlerin yağmalandığı; din ve cinsellik sömürsünün alabildiğine hız ve cüret kazandığı - bunlara bir süre sonra kungfu'lu, karate'li Hong Kong filmleri de katılacaktı-dolayısıyla, bir zamanlar yerli filme kazanılmış izleyicilerin yerli sinemadan itildikleri, geniş izleyici yığınlarının korkunç bir “zevk tahribatı”na, sömürülmeye uğradığı bir ortamdı bu (1985, s. 370).

Atila Dorsay da bu üretim bolluğunun yeterli teknik alt yapı ya da yaratıcılık birikiminden değil, bir tür “konfeksiyon sineması”na dönüşen endüstrinin seri üretiminden kaynaklandığı belirtmektedir (2009, s. 24). Filmlere Amerikan tarzı bir “tür sineması” hakimdir o yıllarda. En çok izlenen türler ise melodramlar başta olmak üzere komedi ve avantürlerdir. Bununla beraber çeşitli western ve gangster film örnekleri ile, dini ve kahramanlık temalı tarihi film serilerine de rastlarız. Erotik filmler henüz çok yaygın olmamakla birlikte daha örtük bir biçimde çekilmektedir (bu tür 1970’li yılların ortalarından başlayarak yaygınlaşacaktır). Toplumsal sorun veya temaları işleyen filmler de bu dönemde daha yoğun bir şekilde göze çarpar.⁵¹ Bu durumun 27 Mayıs 1960 askeri darbesinin sonuçlarından kaynaklanan görece hoşgörölü ve iyimser ortamdan beslendiği düşünülmektedir (Refiğ, 1971; Özön, 1985; Daldal, 2005; Dorsay, 2009; Kaplan, 2015, s. 89; Yaylagül, 2018, s. 23). Bu hususta Halit Refiğ *Ulusal Sinema Kavgası* adlı çalışmasında şöyle yazmıştır: “1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi” (1971, s. 24).

1960’lı ve 1970’li yılların sinemasını “Altın Çağ” olarak değerlendiren Arslan (2011) Türkiye sinemasına dair çalışmasında sinemanın Türkiye’deki tarihsel gelişimini 1940’lı yılların sonlarına kadar *Yeşilçam öncesi*; 1950-1980 arasını *Yeşilçam*; 1990 sonrasını ise *Yeşilçam sonrası* olarak üç döneme ayırır. Yeşilçam’ı ise erken dönem, zirve yıllar ve geç dönem olmak üzere üç evreye böler. Arslan birinci evrede, 1950’lerde, üretim, dağıtım

⁵¹ Toplumsal gerçekçi filmlerden bazılarını Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1962), *Susuz Yaz* (1964; Halit Refiğ’in *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Haremde Dört Kadın* (1965); Ertem Göreç’in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyuyanlar* (1964); Lütfi Akad’ın *Hudutların Kanunu* (1967); Memduh Ün’ün *Ağaçlar Ayakta Ölüyor* (1964) ve Duygu Sağıroğlu’nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmlerini örnek gösterebiliriz. Bununla birlikte toplumsal gerçekçiliğin Türk sinemasındaki boyutu tartışmalıdır. Örneğin Halit Refiğ’in sahiplenip, Özön’ün küçük çapta bir girişim olduğunu iddia ettiği ve Scognamiglio’nun keyfi bir adlandırma olarak düşündüğü Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçilik, Daldal’ın ifadesiyle “27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı’nın estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan bir uğraşı”dır (2005, s. 58).

ve gösterim açısından belirli bir sinemasal örüntü olduğunu; ikinci evrede, 1960’larda ve 1970’lerde ise “klasik” ya da “Altın Çağ” olarak da beliren Hollywood’a benzer bir popüler sinemadan bahsedebileceğimizi söyler. Son olarak, üçüncü evrede ise 1980’ler için sinemada üretim, dağıtım ve gösterim açısından gözle görülür bir değişimin ve düşüşün yaşandığı bir döneme işaret eder (2011, s. 11).⁵²

Ülkede yaşanan iç göç ve beraberindeki gecekondulaşma da 1960’ların sonları ile 1970’lerin başlarında gündeme gelir. Göç, kentleşme, geleneksellik ile modernleşme arasındaki gerilim gibi konular toplumsal sorun ve temaları işleyen filmlerde konu edilmeye başlanır. Fakat akabinde yeni bir alt kültürün kentlerde oluşması ile ortaya filmlerin arabeskle buluştuğu farklı bir tür çıkar. Önceleri müzik alanında kendini gösteren arabesk bir yandan gecekondulu müziği, minibüs şarkısı veya “Arabın yalellisi” olmakla eleştirilip küçümsenirken diğer yandan sinemaya geçişi ve izleyici kitlesini genişletmesiyle iyice popülerleşir.

Bu dönemde yabancı filmlerden, fotoroman veya romanlardan uyarlanan, birbirinin tekrarı sayılabilecek pek çok konunun işlendiği filmler ortaya çıkmıştır. Kopya film kültürünün içerisinde birçok kaynak tüketilmiş, çoğaltılmış, kopyalanmış ve kırılıp yeniden imal edilmiştir. Dönemin sinema emektarlarından bazılarının soracak olduğumuzda ise o yılların yoksunlukları, baskıları, sınırlılıkları içerisinde başka türlü davranmanın da pek olası olmadığı görülür.⁵³ Hatta Metin Erksan sansüre karşı mücadelenin çok belirgin olduğu bu yıllar hakkında “sansürü dikkate almaksızın bir Türk sineması tarihinin” yazılamayacağını belirtmiştir (1985, s. 24). Ancak tüm bunlarla birlikte Dorsay’ın da belirttiği gibi 1960’lı yılların sineması bazı öne çıkmış filmleri, yıldızları ve yönetmenleri ile bugün oldukça geniş bir topluluğun kolektif belleğini oluşturmaktadır (2009, s. 25). Bu kolektif belleğin oluşumunda ise sinemanın toplumsal bir deneyim olmasının rolü büyüktür.

⁵² Benzer bir sınıflandırmayı izleyiciler üzerinden yapan Nezih Erdoğan Türkiye’deki sinema izleyicisini “sinema öncesi”, “1960’lı ve 1970’li yıllarda Yeşilçam izleyicisi” ve “1980’li yıllardan sonraki izleyici” olmak üzere üçe ayırır. Bu çalışmanın genel izleyicisi ise “1960’lı ve 1970’li yıllarda Yeşilçam izleyicisi”dir.

⁵³ Türk Sinemasındaki uyarılama, çoğaltma, kopyalama meselesi üzerine Cem Kaya’nın “Remake, Remix, Rip-off – Kopya Kültürü ve Popüler Türk Sineması” (2014) adlı belgesel filmi izlenilmeye değerdir.

1970’li yıllara gelindiğinde, önce ekonomik krizle başlayan⁵⁴, akabinde politik çalkantılarla “sokak şiddetine” dönüşen kaotik atmosfer, Türk sinemasını da olumsuz etkilemiştir. Bununla beraber, TRT’nin yayın ağını genişletmesi, yabancı dizi ve filmlere ağırlık vermesi, insanları gittikçe televizyona, dolayısıyla da evlerine çekmeye başlamıştır. Önce sinema salonları boşalmış, daha sonra yerli film üretimi azalmıştır. 1970’li yıllarda sansür meselesi de ciddi bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Sınırlı imkanlarla film üretmeye çalışanların bir yandan da sansürle mücadele vermesi, ardından da televizyonla rekabeti dönemin sinema sektörünü derinden etkilemiştir. Evren’e göre sinemada seks filmleri furyası da bu nedenlerle ortaya çıkmıştır (1975, s. 4). Böylece Yeşilçam tarihinin ilk ciddi krizini yaşamıştır. Kriz dönemin gazete haberlerine ve dergilerine de konu olmuş, çözümler aranmıştır.

1970’li yıllar aynı zamanda kuyruk yılları olarak da bilinir. Özellikle 1978’e gelindiğinde pek çok kaynağın sıkıntısını çeken Türkiye’de bazı ürünler karaborsaya düşmüştür. Artık sinema kuyruklarının ve bilet karaborsasının yerini de bu temel ihtiyaç kuyukları almaya başlamıştır. Tüp, benzin, mazot, yağ, şeker, ekmek, sigara kuyukları dönemin sinema filmlerinde de zaman zaman işlenmiştir.⁵⁵ Sinemacıların kriz sırasında ayakta kalmak için bulduğu çözümler ise durumu daha da kötüleştirmiştir. Evren’in de belirttiği gibi “perdedekiler ekrana ve sahneye, sahnedekiler de perdeye geçmeye” ve sinemacılar da bu sefer TRT’de yayınlanması imkânsız olan yapımlara imza atmaya başlamıştır. Bunlar özellikle seks filmleri ve arabesk filmlerdir. Artık “aile” seyircisini kaybeden yerli sinemanın yeni bir seyirci kitlesi oluşmuştur. Evren, bu seyircileri “sinemayla sanat ve eğlence düzeyinde bir ilişkisi olmayan lümpen kişiler” olarak tarif eder (1999, s. 133). Benzer şekilde Scognamillo da 1980 yılına girildiğinde ülkedeki terör ve anarşi yüzünden Anadolu’daki sinemaların çoğunun kapandığını; ailelerin sinemadan uzaklaşarak yerini seks ve karate filmlerini izleyen lümpen bir varoş seyircisine bıraktığını belirtmiştir (2004, s. 294). Bu filmlerin büyük çoğunluğunu ise erkek izleyiciler oluşturmaktadır.⁵⁶

⁵⁴ Bir diğer deyişle “70 sente muhtaç olunan” bir dönem. Bu deyiş, 1970’li yılların döviz sıkıntısını ve ülkedeki darboğazı anlatan, Süleyman Demirel’in hafızalarda yer edinmiş ünlü bir ifadesidir.

⁵⁵ *Çöpçüler Kralı* (Zeki Ökten, 1978); *Petrol Kralları* (Zeki Alasya, 1978) gibi filmler dönemin toplumsal, ekonomik, politik koşulları içerisinde şekillenen kültürel ürünlere ve “kuyruk yıllarına” örnektir.

⁵⁶ Dönemin prototipini oluşturan ilk örnek için bkz. *Behçet Nacar* (Melih Gülgen) serisi (Evren, 1999, s. 133). İtalyan seks güldürülerinden esinlenerek çekilen filmlere ise ilk örnek *Beş Tavuk Bir Horoz* (Oksal Pekmezoğlu, 1974) filmi

Erler film şirketinin kurucusu ve sahibi Türker İnanoğlu hakkındaki çalışmasında Scognamillo, ünlü film yapımcısının 1970’li yıllar hakkındaki şu sözlerine yer verir:

1977 yılına gelindiğinde ülkedeki terör olayları korkunç bir boyuta ulaşıyor. Halk geceleri sokağa çıkamaz oluyor. Dolayısıyla da sinemalar deyim yerindeyse sinek avlıyor. Bu yıllarda öncelikle Anadolu’dan başlayıp daha sonra İstanbul’a sıçrayan sinema salonlarının birer birer kapanması olayı çığ gibi büyüyor. Üç dört yılda ülkede bin civarında sinema salonu kapanarak depoya, süpermarkete dönüşüyor. Bu sırada iktidarda Milliyetçi Cephe hükümeti vardır. Bu iktidarın ortağı Milli Selamet Partisi’nin baskısıyla filmcilere sıkı bir sansür politikası uygulanmaya başlanır. Yılda çekilen üç yüz- dört yüz film, bu yıllarda yüz-yüz elli filme inmiştir ve düşüş hızla sürmektedir. Bir yandan ülkeyi saran terör, diğer yandan seks filmleri rezaleti ve katı sansürün yapımcılar üzerinde yarattığı panik, Türk filmciliğini ve bu işten ekmek yiyen binlerce kişiyi çok büyük zorlukların içine itmiştir (2004, s. 286-287).

İnanoğlu’nun işaret ettiği gibi halkın gece sokağa çıkamaması demek sinemaya da gidememesi demektir. Zira söz konusu yıllarda sinemaya en çok akşamları gidilir ve geç saatlerde dönülür. Sinemaya gitmenin topluca, mahallece, ailece ya da konu komşu, arkadaşlarla birlikte dışarı/sokağa çıkılarak gerçekleşmesi, çocukların ve kadınların akşam saatlerinde dışarıda olup gece yarısına doğru eve dönebilmeleri, özellikle kadın ve çocuk izleyiciler açısından oldukça heyecan verici bir ayrıntı olarak karşımıza çıkar. Alan araştırması görüşmecilerin sinema için gerektiğinde kilometrelerce yol yürüdükleri, saatlerce bilet kuyruğunda bekledikleri ve bu yürüyüş/bekleyişlerden bugün büyük bir “şölen”, tımtımlı bir “tören”, sıradışı bir “ritüel” şeklinde bahsetmeleri sinemanın, izleyicisini sokağa çıkaran/harekete geçiren cazibesini; izleyicinin de sinemaya olan sadakatini ve tutkusunu açıkça ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, 1960’lı ve 1970’li yıllar sinema-seyirci ilişkisinin en yoğun yaşandığı zamanlardır. Deyim yerindeyse seyircinin ayakta tuttuğu Türk sineması da izleyicinin bu özel ilgisini karşılıksız bırakmamış, beklentilere uygun (ya da uydurulmuş) yapımlar ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bunu da kendini “halk sineması”nın ardına konumlandırarak yapmıştır.

olarak gösterilir. Özgür Yaren Birikim dergisindeki bir söyleşide bu filmler hakkındaki imaya dayalı örtük erotizme dair şöyle der: “Bu filmlerde Batı’daki seks güldürülerinde gördüğümüz şekilde, seks simülasyonu olmuyor, onun yerine çoğu zaman cinsellik sözlü bir imayla ikame ediliyor. Çıplaklık da yine seksi örtmek için kullanılıyor. Çünkü soyunmanın ötesinde bir şey görmüyoruz bu filmlerde. Dikkat ederseniz, bu filmlerde seks sahnesi denmiyor, oyuncuların soyunduğu sahneler deniyor. Bu furyanın ilerleyen dönemlerinde sahnelerdeki cüretkârlık artıyor ama yine gerçekçi bir seks simülasyonu ile karşılaşmıyoruz. Onun yerini imalar, argo dil, sözlü ifadeler alıyor” (<https://birikimdergisi.com/guncel/8798/ozgur-yaren-ile-soylesi-yesilcam-seks-filmleri-esas-olarak-italyan-seks-guldurulerinden-etkilenmistir>, Erişim: 20 Ocak 2021)

3.2. BİR SOSYALLEŞME ARACI OLARAK SİNEMA

Sosyal bir etkinlik olarak sinemaya gitmek, 1960-1980 yılları arasında dünya genelinde olduğu gibi Türkiye’de dönemin en popüler eğlencesi, sosyalleşmenin ise en yaygın biçimidir (Akçura, 2004; Kırel, 2005; Daldal, 2005; Kırel, 2010; Belge, 2011; Akbulut, 2014; Tunç, 2016). Yalnızca biletlerin satın alındığı, filmlerin izlenildiği ve tekrar gündelik hayatın “sıradan” ritmine ve rutinine hızla dönüldüğü bir dönemden söz etmiyoruz. Sinemaya gitmenin, “sıcak⁵⁷ ve rahat bir yerde uyumak ya da yalnızca vakit geçirmek; arkadaşlarla buluşmak ya da yenileriyle tanışmak, randevulaşmak” gibi pek çok sebebi olabilir (Christie, 2012, s. 13). Dolayısıyla çoğu insanın haftada en az bir kere gittiği ve “sıra dışı” olarak nitelendirdiği sinema, her bir izleyici için farklı amaçlar ve farklı yollarla ulaşılan, böylece ortaya pek çok farklı hikâyenin çıkmasına sebep olan sosyal bir etkinliktir.

Akbal, izleme deneyimini hem bireysel hem de kolektif bellekten yola çıkarak aktarmakta ve sinema öyküsünü, o yılların gündelik, kültürel hayatına da göndermeler yaparak anlatırken, bize bireysel deneyimlerin kolektif olana nasıl eklemlendiği; sinemaya gitmenin nasıl “toplumsallaştığı” ve aynı zamanda dönemin nasıl dönüştüğü hakkında da fikir vermektedir:

Bütün filmlerin tek bir film olduğu Yeşilçam filmleri, semt sinemaları, bahçe sinemaları film seyretmenin kolektif hazzında büyütülmek demektir. Komşu teyzelerin şefkatleri ve azarları arasında, ahşap ve kâğıt güzelim evlerin tek tek apartmanlara dönüştüğü, oyunların içine mermer, mozaik parçalarının, camları tutsun diye sürülen macunların, inşaatların, kum yığınlarının karıştığı çocukluğun toplumsal sineması; anlattıkları, konuları, üslupları ya da üretim tarzlarından dolayı toplumsal değildi aslında. Sadece bizim seyir deneyimiz onu toplumsallaştırıyordu. Birlikte seyretmenin, günlük hayatın ortak parantez anlarının paylaşımı olarak; ortak, toplumsal bir seyirden söz edilebilirdi. Bütün popüler kültürün de kalbi sinemaydı sanki; şarkılar, imgeler onun etrafında güçlenirlerdi. O filmlerdeki bir şarkının bütün o günleri, kokuları, kenti, bir duruş ve jesti beraberinde getirmesi gibi (2008, s. 8).

Bu sözlerden hareketle sinemaya gitmenin münferit bir eylem olmaktan ziyade diğer insanlarla benzer deneyim ve duyguların da paylaşılabilirdiği, kısacası kolektif bir sosyal etkinlik olduğunu söyleyebiliriz. Bununla beraber sinemadaki bilet kuyrukları, tanıdıklar

⁵⁷ Stacey’nin görüşmecilerinden biri de bazen bazı insanların kömürü az olduğundan ısınmak için bile sinemaya gittiğini anlatmaktadır (1994, s. 180).

ya da yabancılarla karşılaşma anları, film hakkında yapılan sohbetler, makinistle ve filmle diyalog kurma, sinema salonundaki diğer izleyicilerle etkileşime geçme, romantik yakınlaşmalar (el ele tutuşma, öpüşme, sarılma gibi), film sırasında yeme-içme (kimi zaman evden getirilen piknik sepetleriyle), film artistlerinin resimlerini toplama hatta onlara mektup yazma, topluca matinelere, konserlere, film setlerine gitme gibi ritüelleşmeye başlayan birtakım alışkanlıklar da ortaya çıkmıştır. Sosyalleşme açısından baktığımızda sinemanın, “öğrenilen” ve “ritüelleşen” bazı davranışları da şekillendirdiği görülmektedir.

Bu anlamda sinemanın hem bireysel hem de kolektif belleğin önemli bir parçası olduğuna yönelik pek çok hatıra örneği bulabiliriz. Bunlardan birinde, çocukluğunun geçtiği Antep'teki (sonrasında İstanbul'daki) sinema hatırlarından bahsettiği anı kitabında Tamer (2004), geçmişteki sinema deneyimini bir törene katılmak olarak tarif eder. Filme girmeden önceki koşturmasını, salondaki meyan şerbetçilerinin film başlayana kadar taslarını çingırdatmalarını, sinemaya her halükârda filmden önce gidip ortamı solumasını, film sırasında kopan alkışları, bağırtiları, ısıkları tastamam bir törenin parçası olarak hatırlar ve yazar. Ve sonunda hiçbir dev televizyon ekranının köhne bir sinemanın yırtık perdesi ile yarışamayacağını söyler. Bu ifadeler aynı zamanda film kadar sinemasal mekânla da kuvvetli bir bağ kuran tipik bir sinefilin hatıralarına dayanır. Film izlemenin sinemaya gitmek anlamına geldiği olduğu bir düşünme biçimidir; tersi değil. 1960'lı ve 1970'li yılların sinema seyircisi için de bir şenliği yaşamak, bir törene dâhil olmaktır sinema ve hatta kimi zaman filmlerin dahi önüne geçen sinemasal mekânların varlığı da buna işarettir. Bu durum, Tamer'in “yoksa biz artık sadece film seyircisi mi olduk?” sorusunun nostaljik görünümündedir biraz da:

Birçok film sinemalarla özdeşleşmiştir bende. Şöhretin Sonu'nu İpek'le, Şeytan Kadın-Gilda'yı Melek'le, Felâket İncisi'ni Yıldız'la, Yeşil Yunus Sokağı'nı Alemdar'la, Dimitrios'un Maskesi'ni Lâle'yle, Yakut Gözlü Kız'ı Ar'la hatırlarım. Bazı filmler, gösterildikleri sinemaların önüne geçmişlerdir elbet. Sözelimi, Kazablanka her yerde Kazablanka'dır. Kahraman Şerif her yerde Kahraman Şerif'tir. Ama filmlerin üstüne çıkan sinemalar da vardır. Vardı. Şimdi de var mıdır? Sinemaya gitmek, bir törene katılmaktı. Şimdi de bir törene katılmak mıdır? Bir şenliği yaşamaktı. Şimdi de bir şenliği yaşamak mıdır? Yoksa biz artık sadece film seyircisi mi olduk?” (2004, s. 336-337).

Tamer’e benzer şekilde sinemaya gitmek, Güçhan’ın da belirttiği üzere “hem bireysel hem de toplumsal bir harekettir” çünkü sinemalar her defasında farklı izleyicilerin bir araya geldiği, filmlerin “toplu” yani kolektif bir biçimde izlenildiği ancak her bir izleyicinin farklı şekillerde deneyimler elde ettiği mekânlardır (1993, s. 58). Yine Güçhan’a göre “film gösteriminden sonra, seyredilenleri, yıldızları vb. konuşmak, tartışmak, filmi görmemiş olanların katılamayacağı toplumsal bir faaliyettir ve bu da sinemaya gitmenin toplumsallaştırıcı unsurunu açıklar” (1993, s. 59). Bir noktada “film görmemiş olanların katılamayacağı” açıklamasını eksik buluyorum. Çünkü sinemaya gitmenin toplumsal bir hareket oluşu sadece filmi bir arada izlemekle de açıklanamaz. Zira sözlü anlatı geleneğinin güçlü olduğu bu toplumda filmi başkalarına anlatmak ve filmi başkalarından dinlemek de sinemanın toplumsallaştırıcı unsurlarından biridir, önemli bir sosyalleşme faaliyetidir.

Sinemanın en önemli ritüellerinden biri olan filmi başkalarına anlatma ve başkalarından dinleme, bahsettiğimiz yıllarda son derece yaygındır. Hatta bu durum dönemin bazı film sahnelerine de konu olmuştur. Sinemadan gelen kişi filmi izlememiş olanlara hikâyeyi anlatırken etrafındakiler de onu heyecanla dinlemektedir. Eğer anlatıcı işi biraz da tiyatroya çevirirse durum daha da eğlendirici hale gelir. Zaten filmi görmüş olana hemen “ee nasıldı?, anlatsana” diye sorulmaktadır. Buna benzer bir sahneyi *Bizim Aile* (1975) filminden de hatırlayabiliriz. Filmde Melek Hanım’ın (Adile Naşit) kızı Feride (Ayşen Guruda) sinemadan eve dönmektedir ve son derece üzgün görünmektedir. Evin bahçesinden giren kızının halini gören anne ile kızı arasında geçen diyalog “film anlatma ve dinleme” ritüelinin geçmişe dair bir örneğidir:

M: Kız!... Ne bu halin? Yüzünden düşen bin parça.

F: Film, anne!

M: Filme ne olmuş?

F: Oğlan, anne... kızı!...

M: Aaayyy! Deli etme beni! Anlat bakim n'oldu, hı?

F: Anne... Oğlan...Kızı... Ş'aaptı! Ay!... Dayanamıycam.

M: Ay! Dur ayol... Meraklandım, bana da anlat. Feride! Feride! Feride kızım, nereye kaçırıyorsun? Gel! Gel de filmi anlat. Aman da benim hassas kızım!

Hadi anlat da beraber ağlayalım.

Rothenbuhler (1998, s. 32), ritüelleşmiş iletişim sürecinde bir şeyin nasıl söylendiği ve nasıl yapıldığının, ne söylendiği ve yapıldığı kadar önemli olduğunu belirtir. Sinemaya gitmeden önceki hazırlıklar (bilet alımı, film seçimi, giyim kuşam gibi); film izleme esnasındaki hareketler (oturma pozisyonu, filmin başladığına işaret eden gong sesi, perde ve etraftakilerle etkileşim kurma) ve filmden sonra yapılanlar (kafeye gitmek, filmi tartışmak ya da filmi evde, mahallede izlememiş olanlara anlatmak gibi) sinemaya dair bazı ritüelleri içerir. Bütün bunlar sinemanın “törenselliği” olarak da nitelendirilebilir (Kırel, 2005, s. 153). “Sinemaya gitmenin bir tören havasında gerçekleştiğini” belirten görüşmecilerimden bazılarının aktardığı üzere bu ritüeller onlar için sinemanın olmazsa olmazlarıdır.⁵⁸ Sinemaya gitmenin, geçmişteki aile alışkanlıklarını da değiştiren bir özelliği olduğunu iddia eden Hiley’ye (2012) göre sinema sayesinde erkekler artık aileleriyle daha çok vakit geçirmekte, sinemaya eşleri ve çocukları ile gitmektedir. Sinemanın toplumsallaştırıcı yönüne vurgu yapan ve onun toplumsal anlamda birleştirici bir yönünün olduğunu vurgulayan araştırmalarda da sinemanın yeni sosyal pratikler ve ritüeller yaratmasının dışında aileden, evden ve özel alandan farklılaşan yönlerine de dikkat çekilmektedir (Turner, 1999; Jarvie 1993; Güçhan, 1992).

Kuşkusuz sinemanın toplumsal bir deneyim oluşunun altında yatan nedenlerden biri de izleyicilerin birbirine olan fiziksel yakınlıklarıdır. Bedensel bir aradalık ile kolektif bir izleme halini, müşterek duyguların ve ortak dikkat odaklarının bir sonucu olarak da kolektif duygusal bir bağ ortaya çıkar. Ritüelleşme, bu kolektif duygusal bağ ortaya çıkaran en önemli süreçlerden biridir. Farklı sınıfsal, kültürel, toplumsal ve cinsiyetler arası karşılaşmalar mekânı olarak da sinemalar sosyal etkileşimlerin en yoğun izlendiği yerlerdir. Duygusal bir deneyim yaratan sinemaya gitme etkinliğinin bir çeşit ritüele dönüşmesi bu yıllarda insanlar arasındaki birliğin, topluluk duygusunun ve aidiyet hissinin yoğun olmasından da kaynaklıdır. Bir diğer neden ise sıradanın dışına çıkma imkânı tanıyan sinemaların ve filmlerin bir olay olmasını sağlayan özel, düşsel ve anlamlı deneyimlere neden olmasıdır. Seyirciyi sinemaya çeken bu “ritüel” form, Durkheim’ın “kolektif coşku” dediği duygu yoğunluğuna işaret eder. Kolektif coşkudaki ortaklık duygusu, mekândaki yabancılarla dahi yakınlaşmaya neden olur. Örneğin biri gülmeye

⁵⁸ Tam da bu minvalde “sinema bir şenliktir” diyen Kutlar, “şenlik” ifadesini filmler için kullanmamıştır diye düşünüyorum.

başlar ve bütün salon ona katılır. Biri hıçkırığını tutamaz ve diğerleri de göz yaşlarına hâkim olamaz. Bu heyecan anı ve duygusal enerji, ortak ritüellere olan bağlılığı da kuvvetlendirir. Sinemaların iş saati dışındaki zamanlarda en önemli ve yaygın aktivitelerden biri olması kolektif duygusal deneyimleri yaşama ihtiyacının yoğun olduğunu da gösterir.⁵⁹ Filmi izleyenlerin, izlemeyenlere anlatması; filmi, izleyenlerden dinleyenlerin ise filmi görmeden dahi bir coşkuya ortak olabilmesi de bu ihtiyacın bir uzantısıdır. Durkheimci bir ifadeyle “coşku taşıyıcıları” (2005, s.263) olarak ifade edeceğim bu insanlar, izledikleri filmin verdiği coşkuyu hemen diğerleriyle de paylaşmak ister. Filmin ve tabi sinemanın “olay” olması onu aynı zamanda bir haber/gündem konusuna dönüştürür. Film sohbetleri “ee film nasıldı, anlatsana” ile başlar, sohbetin katılımcıları kendilerini oldukları dünyadan farklı bir dünyanın içinde bulur. Gözün/bakmanın egemen olduğu düşünülen bir sanat formu burada kulağı/dinlemeyi öne çıkarır. Bu çalışmada sinemanın coşku taşıyıcıları ise genellikle kadınlar ve çocuklar olarak çıkar karşımıza (Bölüm 3).

Durkheim’ın dini hayat üzerinden örneklendirerek ortaya çıkardığı “kolektif coşku” veya “müşterek coşku” kavramında “genel olarak ortaya konulan hisler, aşırı üzüntüden aşırı mutluluğa, acı veren öfkeden coşkun vecit hali gibi farklılıklar gösterir; ancak her halükarda, zihinlerin bir komünyonu ve bu komünyonun sonucu olan karşılıklı bir rahatlama vardır” (2005, s. 485). Burada söz edilen zihinsel-duygusal birliktelik ve karşılıklı rahatlama halinde süreç aynı olsa da şartlar değişebilmektedir. Sinemada her bir seyircinin farklı cinsiyetleri, sınıfsal konumu, kültürel kimliği kolektif coşkunun da farklı tezahürlerini ortaya çıkarır. Bununla beraber, kolektif coşku ifadesindeki “coşku” her zaman neşeli bir coşkuya işaret etmez. Durkheim “yas da kendisine katılanlarda, coşkunluk hali meydana getiren müşterek ayinlerden ibarettir. Ortaya çıkan hisler farklıdır ancak uyanış aynıdır” der (s. 469, 470). Sinema atmosferinde kahkahaların dışında öfke, acıma, heyecan anlarında da yükselen bağırıışların ve küfürlerin olması,

⁵⁹ Bugünlerde (Covid-19 pandemi günlerinde) sinema için “dışarda” bir araya toplanamayan insanların çevrimiçi platformlarda buluşmaları, zoom toplantıları yapmaları, ödül törenlerini internette takip etmeleri ve yine duygu ve düşüncelerini diğer insanlarla sosyal medya araçlarıyla paylaşmaları bize bu kolektif coşku ve ortak ritüel ihtiyacının hiç tükenmediğini de gösterir (bkz. Bölüm 3).

filmdeki karakterlerle özdeşleşme olsun ya da olmasın kolektif izleyiciliğin heyecanına kapılıp gitme halini gösterir.

3.3. SİNEMA VE BOŞ ZAMAN

Sinemaya gitmeyi toplumsal bir deneyim olarak ele alırken “boş zaman” kavramını da göz önünde bulundurmalıyız. 19. yüzyıldaki sanayileşme ve kentleşmenin kültürel ve toplumsal sonuçlarından biri olarak kabul edilen sinema, gelişimini önce bireysel sonra kitlesel bir düzeye (kinetograftan sinematografa, merceğe dayalı izleme aygıtından duvara gerili beyaz bir perdeye) taşıyarak modern zamanların popüler eğlence türlerinden ve boş zaman etkinliklerinden birini ortaya çıkarmıştır. Sinema ile modern anlamdaki “boş zaman” kavramının ortaya çıkışındaki zamanlama ise anlamlıdır.⁶⁰ Her ikisi de özellikle sanayileşme ve kentleşme sürecindeki toplumlar için birer araç ve sonuçtur. İş dışında bir sosyalleşme ve eğlence aracı olarak kullanılmaya başlanan sinema, Geraghty’nin belirttiği üzere,

1920 ve 1930’larda sanayileşmenin toplumsal ve kültürel sonuçlarıyla ilişkilendirilen kitlesel eğlence biçimleriyle tanımlanmaya başlamıştır. Fabrika ve iş yerlerinin oluşturduğu şehir kalabalığında sinema bu nüfusu, ilgisini bir noktaya toplayabilen ‘gönüllü’ bir izleyici kitlesine dönüştürmüştür. Böylece işten arta kalan boş zamana uygun bir mekân olarak sinema, düzenli bir alışkanlık haline gelmiştir (2000, s. 1-2).

Bu durum, gündelik hayat içerisinde “sıra dışı” bir ritüele dönüşen sinemayı kentleşmenin ve modernleşmenin bir aracı ve sonucu olarak ortaya koymaktadır. Sinema, izleyicilere kentli ve modern kadın ve erkeğin görünümü ve davranışları hakkında fikir verirken izleyicilerin hiç görmedikleri/gitmedikleri yerlerin (sıklıkla İstanbul gibi büyük kentlerin ya da yabancı ülkelerin) neye benzediği, neleri içerdiği, hangi farklı anlayış ve değerleri anlattığı hakkında da bilgiler verir. Dolayısıyla sinemaya gitmek aynı zamanda “modern” bir aktivite olarak belirmektedir. Bu anlamda, sinemanın kentleşme ile

⁶⁰ Boş zaman kavramı, tarihsel süreç içerisinde ilk kez Antik Yunan’da ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, çalışmak fiilinin zıttı olmakla birlikte kültürel ve estetik bir değer olarak tanımlanan boş zaman “okul” benzeri kurumlar tarafından denetlenmeye başlamıştır (Hunnicut, 2006, s. 67). Hasan Malay, *Çağlar Boyu Kölelik* (2010) adlı çalışmada boş zaman kavramının ilk kez Yunan medeniyetlerinde ortaya çıkmasının nedenini kölelik sisteminin hür vatandaşlara kendi özel işleri dışında çok fazla “boş” zaman bırakmasında görmektedir. Ancak daha sonra, kentleşme ve endüstrileşme ile birlikte modern toplumlarda boş zaman kavramı da değişmiş ve artık kapitalizmin içinde iş saatinin yeni bir uzantısı haline gelmiştir. İnsanların iş dışında kendilerine ayırdıkları zaman, kültürel ve estetik bir değer olmaktan çok çalışma hayatının ürettiklerini tüketmeye dönüşmüştür.

gündelik hayata etkisi de dâhil olmak üzere topluma farklı boyutlarda nüfuz edişini Akbal’ın şu sözlerinden de anlayabiliriz:

Sinema, böylece, toplumsal yaşamda birbirinden farklı ve bu denli karmaşık kitlelerin sanayii kentlerinde toplanması ile ortaya çıkan değişimleri, farklılıkları, hayal kırıklıklarını, umutları bir potada eritecek; birlik ve beraberliğin tarzlarını, kimliklerini oluşturabilecek bir arabulucu olarak değerlendirildi. Sinema algısının kamusal boyutu, ideolojinin yazıldığı, anlatının biçimlenmekte olan kodlamalarının oluştuğu yerde ortaya çıkmaktaydı. Kitle kültürü ve dili, sokaktaki adama toplumsal bir birey, bir kimlik ve bir topluluk olma yolunu öğreten, yeni ve çağın ruhuna uygun, evrensel bir dil, bir birleşme senaryosu yazıyordu (Akbal, 2004, s. 177).⁶¹

Akbal’ın sözünü ettiği gibi toplumsallaşma rolü açısından sinema, bir araya getirici ve birleştirici bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Modern toplumlar ve sanayi kentlerinde bu durum boş zaman ve eğlence ile ilişkili olarak da açıklanmaktadır. Kullanım durumuna göre boş zaman ile dinlenme ve eğlenme anlarının bütünü ifade eden eğlenceyi birbirine yakın kavramlar olarak işaretleyen Sorlin’e göre bugün geçmişte “hor görülen” anlamından çok uzakta olan boş zaman kavramı, eğlenmek söz konusu olduğunda “soluklanılacak” bir alan olmaktan çok “mevcudun bir parçası” haline gelmiştir (2014, s. 21-22). Musser’in (1991) zengin Amerikalıların davranışları üzerine yaptığı bir çalışmadan aktardığı üzere Sorlin, bu insanların halka karışmamak için prestijli yerlerde düzenlenen ve bilim ya da coğrafya belgesellerine ayrılmış seanslara yüksek paralar ödediklerini aktarır. “Özellikle 1910’dan sonra kamuya açık salonlarda gösterilen konulu filmlerin baştan çıkardığı zenginlerin, nihayet her sinemayı farklı sınıflar arasında karşılaşma yeri haline getirerek genel kalabalığa karıştıklarını” belirtir (Sorlin, 2014, s. 25). Dolayısıyla yaygın bir eğlence aracı olarak sinemanın diğer boş zaman faaliyetleri arasında öne çıkmasındaki en önemli sebeplerden biri genç-yaşlı, kadın-erkek, farklı sınıf ve kimliklerden, herhangi bir ayırt edici özelliğe ve izne gerek duyulmadan pek çok insanın erişebildiği, maliyeti düşük bir etkinlik olmasıdır. Bu

⁶¹ Henüz çok erken dönemlerinden bahsetse de benzer bir noktaya yani sinemanın gündelik hayattaki önemli etkilerine Benjamin de dikkat çeker: “Bir zamanlar içki evlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasında umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindan olmuş bu dünyayı saniyenin onda bir uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana yayılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız” (2013 s. 64).

noktada sinemalar, çok geniş farklı toplumsal grupların ve sınıfların bir araya gelebildiği kamusal alanlar olarak görülebilir (Geraghty, 2000, s. 5; Huggett, 2002, s. 194).⁶²

Endüstrileşme ve kentleşme ile birlikte kitleselleşmeye başlayan toplumsal ve kültürel yaşam, işten arta kalan zamanı da şekillendirmeye başlamıştır. Adorno ve Horkheimer (1996) gibi düşünörlere göre sinema büyük kentlere göç eden kalabalıkların üretim süreci dışında kalan zamanında (akşamlarında, hafta sonlarında, resmî tatillerinde) “neler yapacaklarını” organize etme fırsatı yakalayan endüstriler, onlara işten kaçış illüzyonu sunan bir mutluluk zemini yaratmıştır: popüler eğlence ve kitle gösterileri. Elbette bu mutluluk onların gönöllerini yapmak amacıyla değil, üretim dışında kalan zamanı tüketime çevirerek çıkabilecek krizleri bertaraf etmek içindir. Yabancılaşmış emeğin tamamlayıcısı olan “can sıkıntısı” Adorno’nun ifadesiyle negatif bir “boş zaman” deneyimidir (2009, s. 182). Boş zamanı bir endüstri (*leisure industry*) olarak gören Adorno’ya göre popüler kültür, bu boş zaman denilen zehrin taşıyıcısı gibidir. Adorno ve Horkheimer (1996) sinemaya gitme deneyimini de kültür endüstrinin bir parçası olarak görür. Çünkü onlara göre endüstrileşen ve kitleselleşen “eğlence” aslında geç kapitalizmin örtüsü altında uzayan bir iş saatidir. Mekanik çalışma sürecinden kaçmak için bir fırsat sunan fakat aynı zamanda mekanikleşmenin insanın boş vakti ve mutluluğu üzerinde bir güç sahibi olmasına yarayan bu şey yani sinema gibi kitlesel/popüler eğlenceler “mutluluğun” iş yerinden, fabrikadan ya da ofisten ancak boş zamanlarda kaçarak erişilebilecek bir şey olduğunu gösterir (1996, s. 137).

Boş zaman kavramı ile bu çalışmadaki sinemaya gitmenin toplumsal bir deneyim olma meselesi arasındaki ilişkide boş zaman (veya serbest zaman) tamamen sosyal bir etkinlik olarak ortaya çıkmaktadır. Özetle sinemaya gitmek, iş saatinin dışında bir boşluğu doldurmaktan öte çeşitli amaçlar doğrultusunda gerçekleşen bir etkinlikler, olaylar dizisidir. Şu hâlde sinemaya gitmeyi, “basit bir boş zaman geçirme eylemi olarak görmek

⁶² Şunu da belirtmek gerekir ki görüşmecilerim tarafından sıklıkla dile getirilen “bizim için sinemadan başka bir şey yoktu” ifadesi, sinema dışında gidilebilecek, para harcanabilecek özel bir mekânın, alanın (eğlenmek için sinema kadar ucuz bir yer de yoktur çünkü) olmadığını anlatmaya çalışmaktadır aslında. Bununla beraber “boş zaman” faaliyetlerinin sınıfsal olduğu kadar toplumsal cinsiyetle de ilişkili olduğu unutulmamalıdır. Örneğin erkeklerin toplanıp sosyalleştiği bazı mekânlara (erkeklere özel kulüplere, filmlere ya da kahvehanelere örneğin) yazılı bir kural olsun ya da olmasın kadınlar girememektedir. Ancak erkeklerin uğraşı ile kadınların uğraşı ya da çocuklar ile gençler arasında değişen “toplanma” mekânlarındaki sınırlar, sinema söz konusu olduğunda neredeyse ortadan kalkmaktadır.

yerine ideolojik tarafları olan ve diğer tüm uzlaşıları toplumsal önyargı ve inşaları içinde barındıran bir deneyim olarak bütünsel bir biçimde ... sınıf ırk ve toplumsal cinsiyet gibi kavramlar bağlamında değerlendirilmesi gereken bir karşılaşma ve yüzleşme deneyimi” olarak incelemek gerekir (Kırel, 2010, s. 52). Peki bu deneyimin yaşandığı mekânlar bize ne anlatmaktadır?

3.4. SİNEMASAL MEKÂN DENEYİMİ

1960’lı ve 1970’li yıllarda filmler büyük oranda binlerce seyirci kapasitesine sahip sinema salonlarında izlenmiştir. Özellikle 1950’li yıllardan sonra yaygınlaşmaya başlayan ve “düş şatoları” olarak da tabir edilen sinema salonları, yalnızca film izlenilen mekânlar olmaktan öte çeşitli ritüellerin, belirli davranışların ve alışkanlıkların kazanıldığı -ve sergilendiği- en önemli yerlerdendir (Evren, 1998, s. 7). Televizyonun henüz lüks sayıldığı, film projeksiyonu, kamerası gibi aletlerin pek az hanede bulunduğu bu yıllarda film izlemek kolektif bir eylemdir. Gerçi bu dönemde pek çok kitle iletişim aracının kullanımı için kolektiflik vurgusu yapılabilir. Örneğin radyo dinlemek, televizyon izlemek, hatta gazete okumak bile kolektif bir etkinliğe dönüşebilmiştir. Ancak özellikle 1960’lardan 1970’li yılların ortalarına kadar geçen sürede toplumsallaşmanın ve sinemasal deneyimlerin en yoğun yaşandığı yerler sinemalardır. Sözünü ettiğimiz sinemasal deneyimi ise Casetti “hem perdedeki görüntülerin (ve seslerin) mağrur bir biçimde duyularımızı işgal ettiği âna, hem de bunların düşünümsel olarak ne izlediğimize ve izleme eylemine dair bir farkındalığı tetiklediği âna denk düşmek” olarak açıklar (2011, s. 81).

İzleyici türleri arasında ise sinema izleyicileri en heterojen topluluklardır. Bu anlamda Geraghty’ye (2000) göre kullanım yolları açısından sinema, toplumsal mekânlar içerisindeki en değişken alanlardır. Toplumsallaşmanın en yoğun yaşandığı yerler olarak “sinema salonlarının ve filmlerin kendilerine ait bir büyüsü vardır. Seyirci film izlemek için sinemaya gitmek yani evinden dışarı çıkmak zorundadır. Sinema salonu seyircinin kendisini yaşadığı hayattan sıyrmasına yarayan sihirli bir alandır ve her fırsatta oraya sığınılır” (Kırel, 2005, s. 145). Karanlık salonlarda sabit ve yumuşak bir ışığın karşısında türlü türlü düşler kurulan bu salonlarda hem toplumsallık hem de bireysellik söz

konusudur. Sinema salonları dediğimizde ilkin kapalı salonlar geliyor akla. “Karanlık” ifadesi de bu durumu pekiştiriyor. Ancak burada açık hava sinemaları da -dönemin yaygın kullanımıyla yazlık sinemalar/bahçe sinemaları- aynı toplumsallaşma deneyimi içerisinde değerlendirilmektedir. Açık hava sinemalarındaki fark, kapalı salonlara göre daha ucuz, konar-göçer, gezici (seyyah sinemalar) olmaları sebebiyle belleklerde ve arşivlerde genellikle anonim kalmış olmalarıdır. Bu sebeple açık hava sinemalarının tarihine ilişkin net bilgilere ulaşmak da mümkün değildir. Bu kısıtlı bilgiler çerçevesinde İstanbul’da bilinen en eski yazlık/bahçe sinemasının 1913’te Şişli Halaskargazi Caddesindeki Eski Osmanbey Bahçesi adıyla faaliyet gösterdiğini belirten Evren (1998, s. 116) yine İstanbul’da Erenköy bölgesinde 1933’te Sefa adıyla hizmet veren ve dönemin gazetelerine ilan veren bir yazlık sinemadan söz eder (s.117-118). Evren (1998, s. 118) İstanbul’da 1960’ta 122, 1964’te 143, 1966’da 169, 1967’de 184, 1969’da ise 188 yazlık sinema olduğunu söyler. 1970’lere dair yazlık sinema sayısına yer vermeyen Evren’e göre bu sinemalar televizyonun yaygınlaşması, çarpık yapılaşma gibi sebeplerden ötürü hızla kapanmaya başlamıştır. Görüşmecilerin pek azının isimlerini hatırladığı bu sinemalar çoğu zaman kapalı salonların yazın iş yapmak üzere boş arazilere kurdukları düzeneklerle oluşturulmuş geçici mekânlarıdır. “Film izleme alışkanlığını semt sinemalarından mahalle ölçeğine indiren bu sinemalar” (Evren, s. 116), 1960’lı ve 1970’li yılların ortalarına kadar yaz akşamlarının en popüler eğlencelerinden biri olmuştur. Dönemin yazlık sinemaları yalnızca yaz akşamlarını şenlendiren film izleme mekânları değil; insanların ailece, topluca, hatta kimi zaman mahallece eğlenebildikleri, sosyalleşebildikleri ve bir kültür-sanat etkinliği olarak sinemanın kent merkezlerinden daha küçük bölgelere taşınabildiği mekânlardır da. Kapalı salonlardakine benzer ancak belki bir nebze daha “rahat” davranılabilen bu sinemalarda aynı perdeye bakan ve kimi zaman kolektif kahkahaya, coşkuya, göz yaşına katılan insanlar bazen aynı sinemasal mekânda farklı düşlerin içinde buluverirler kendilerini. Bu durum en gencinden en yaşlına çok çeşitli amaçlarla bir araya gelmiş seyircinin sinemadaki seyir deneyimini toplumsallaştıran unsurlardan biridir. Dolayısıyla tüm tarihselliği içerisinde sinemaların toplumsal mekânlar olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal mekân, Lefebvre’nin de ifade ettiği üzere toplumsal bir üretdir (1991, s. 26). Savaş sonrası İngiltere’indeki sinema tarihi ve kültürünü inceleyen çalışmasında Geraghty (2000) sinemaların, izleyicilerin eylemleriyle dönüşüme uğrayabilen mekanlar olduğunu öne sürer. Pek çok izleyici de

sinemaya gitmenin, o yıllarda sosyalleşebilmenin yegâne yolu olduğunu belirtmektedir. Sinema bu çalışmanın alan araştırması kapsamındaki görüşmeler boyunca, ailece ve hatta mahallece toplanılan, arkadaşlarla, sevgili ile buluşulan ve dahası yeni insanlarla tanışılan ve yeni pratiklerle karşılaşılan mekânlar olarak işaretlenmektedir. Sinemaya sadece film izlemek için değil başka taleplerini de karşılamak amacıyla giden insanların geleneksellik ve modernlik arasındaki gerilimlerinde yeni deneyimler elde etmeleri ve hafızalarında bu deneyimleri heyecanla geri çağrılmaktadır. Örneğin ilk öpüşme, göz göze gelme veya ilk el ele tutuşma anlarına tanıklık eden sinema salonları onların hatıralarında bu heyecanla geri gelmektedir. Toplumsal ve kültürel yaşantı içerisinde *sinemasal* mekanların, rüya alemlerine dalınan sihirli perdelerin bireysel ve kolektif anlamlarını bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Bununla beraber sinemasal mekanların bireysel ve kolektif olduğu gibi sembolik ve toplumsal anlamları da vardır. Sosyal bilimlerde mekânın sembolik ve toplumsal boyutuna olan ilgi, “yeni sinema tarihi” çatısı altında gelişmekte olan sinema araştırmalarına da yansımakta; sinemaya gitmek, toplumsal ve kültürel bir deneyim olduğu kadar mekânsal bir deneyim olarak da değerlendirilmektedir. Toplumsal ve kültürel bir deneyim olarak sinemaya gitmek ve bu deneyimin “fiziksel, zihinsel ve sembolik” (Ravazzoli, 2016) mekânları olan sinema salonlarıyla kurulan ilişkiler bize bu deneyimin “mekansallığı” hakkında önemli ipuçları verir. Toplumsal inşacı bir bakış açısıyla “mekân” kavramı, sinemaya gitme deneyimlerinin şekillendirilmesinde önemli rol oynar. Sinema salonlarının izleyiciler tarafından devamlı olarak üretilen, yeniden inşa edilen ve yeniden şekillendirilen mekanlar olduğunu söyleyen Ravazzoli (2016) mekân ve yer kavramları ile mekânsal bir toplumsal ve kültürel olarak sinema deneyimi arasındaki diyalektik ilişkiyi analiz ederek sinemaya ilişkin mekân kavramı üzerine kavramsal bir tartışma yapar. Yazara göre film, izleyici, sinema salonu, salonun bulunduğu yer ve çevresindekilerle kurulan ilişkiler sinemaya gitmeyi hem kültürel hem de toplumsal bir deneyim olarak belirler ve sinemaya gitmek, bu pratiğin ortaya çıkardığı duygular, hisler, tepkiler ve hatıralarla doğrudan ilişkilidir (2016, s. 33). Ravazzoli çalışmasında, bizzat eylemlerimizle fiziksel olarak yarattığımız ve şekillendirdiğimiz mekânın da aynı zamanda bizim davranışlarımızı ve sinemaya gitme deneyimimizi şekillendirdiğini öne sürer. Bununla beraber, mekânsal bir pratik olarak sinemaya gitmeyi

ve film izleme sürecini mekânın fiziksel, ilişkisel, deneyimsel ve duysal boyutlarıyla da değerlendirmenin, sinemaya gitme deneyimini çok yönlü anlayabilmemiz açısından gerekli olduğunu söyler ve ekler: “Her bir mekân ve insan ilişkisi toplumsal, kültürel, fiziksel ve psikolojik açılardan farklıdır” (2016, s. 41). Bu düşünceden hareketle, sinemaseyirci ilişkisinde ortaya çıkan duygular ve sinemanın algılanış biçimleri de farklıdır. Bu farklılıklar, alan araştırması verilerinin incelendiği bölümde daha net bir biçimde ortaya çıkacaktır.

Sinemayı toplumsal ve kültürel deneyimlerin mekânı olarak değerlendirmemizi sağlayan bir başka kavram ise kent imgesidir. Kent imgesinin üç bileşeni olan “kimlik, yapı ve anlam, kesin olarak birbirlerinden ayrılamaz. Bir kapının görsel algısı onun anlamıyla bütünleşiktir” (Lynch, 2010, s. 1). Dolayısıyla kent imgesi dediğimiz şey bir kentin hem maddi (fiziksel varoluşu) hem de manevi boyutuyla (huyu suyu, karakteriyle) ilgilidir. Lynch bu bağlamda şöyle der:

Kentte, her durumda gözün görebileceği, kulağın işitebileceğinden fazlası, keşfedilmeyi bekleyen bir dekor ya da manzara vardır. Hiçbir şey kendiliğinden deneyimlenemez. Çevresiyle her zaman bağları olmalıdır, kendisini meydana getiren olaylar dizisiyle, geçmiş deneyimlerin hatırasıyla algılanabilir. Bir çiftçinin arazisine oturtulan Washington Caddesi, Boston’un kalbindeki alışveriş caddesi olabilir yine, ama tamamen farklı bir görünüm sunacaktır. Her bir kentlinin kentin bazı kısımlarıyla uzun bir münasebeti olmuştur ve ona ilişkin kendi imgesi hatıra ve anlamlarla yüklüdür (2010, s. 1).

Tıpkı kentler gibi sinemalar da insanların hem fiziksel olarak var ettiği ve içinde bulunduğu hem de toplumsal, kültürel ve duysal olarak anlam verdiği mekânlardır. Bununla birlikte bugün yerinde olmayan, kullanılmayan, yıkılan ya da görünümü değişen sinema mekânları da geçmişte bu mekanları farklı şekillerde deneyimleyen insanlar için çeşitli hatıralar ve anlamlarla yüklüdür. Beyoğlu’nun en eski sinemalarından biri olan *Emek Sineması* (açıldığı dönemdeki ilk adıyla *Melek Sineması*) ve bu sinema kapsamında verilen toplumsal-politik mücadele de (“Emek bizim İstanbul bizim”) bunun bir örneğidir.⁶³

⁶³ www.emekhepimizin.com

Kentler, Oktay'ın ifadesiyle “toplumsal yaşamın canlılığının ve durgunluğunun, hızlılığının ve donmuşluğunun, zenginliğinin ve yoksulluğunun, neşesinin ve kederinin en açık biçimde gözlemlenebildiği yer”lerdir (2002, s. 23). Bu sebeple kentteki bir sinemanın bu toplumsallıktan ve duygulardan azade olması düşünülemez. Aynı şeyi taşra için nasıl düşünebiliriz peki? Taşrada bulunan sinemaları da taşra imgesinden bağımsız düşünemeyiz. Kent-taşra gerilimi bağlamında Alver (2012, s.5) kent kalabalığının insanı gizleyebilme özelliğinden bahsederken taşrada aksine herkesin göz önünde olduğunu belirtir. Ancak yine de özgürlüğün sınırlarını genişletme imkânı sunan metropollerdeki durum, kişiye nispeten özgür bir ortam sunabilirken mutlak bir özgürlükten söz edilemez.

Alver'in sözünü ettiği taşrada “göz önünde olma” hali, sinema açısından seyirciye de daha az “kaçma” imkânı tanır çünkü hepi topu bir sinema varsa tüm ahali bundan haberdardır. Sinemada “yabancı” ya da “öteki” ile karşılaşmaların azaldığı bu ihtimaller mekânında, kentteki gibi bir “serbestlik, rahatlık” da çok nadirdir. Alver'in şehirleri “toplumsal hayata, insanlar arasındaki ilişkilere biçim veren, sosyal mesafelerin en aza indiği, ilişkilerin en büyük yoğunluk kazandığı yer”lerdir. Benzer bir biçimde sinemalar da toplumsal mesafelerin aza indiği, ilişkilerin yoğunluk kazandığı mekânlardır.

Özetle, çalışmanın bu bölümünde alan araştırması öncesi sinemanın toplumsal ve kültürel bir deneyim oluşu üzerinde durulmuş, dönemin “Altın Çağ” özelliği ve izleyicilik yapısı ile sinemaya gitmenin boş zaman ve mekânla nasıl bir ilişkisi olduğu sorgulanmıştır. Literatürdeki tartışmalarla birlikte sinemaya gitmenin film izlemenin ötesine geçen anlamları olduğu görülmüştür. Bu tartışmalardan da hareketle, sinemaya gitme deneyimlerinin ve bu deneyimlerin nasıl hatırlandığının ele alınacağı bir sonraki bölümde görüşmecilerin hatıralarından yola çıkılarak tematik bir analiz yapılacaktır.

4. BÖLÜM: SINEMA ANILARI VE SEYİR DENEYİMLERİ

“Anılarda her şey değişik görülüyor, olağandır.
Sinemalar değişti, filmler, oyuncular, türler ve beğeniler
ve seyirciler de öyle. Evrim deriz buna ya da değişim; ne ki...
anılar tatlı şeydir, özellikle sinema anıları.”
[Giovanni Scognamillo, *Ah, vah Beyoğlu sinemaları*]⁶⁴

Mazi köylere benzer, istikbal şehirlere;
Alnımda sarhoş manası bütün güzelliklerin.
Ben yaşamayı severim uzak şehirler için,
Mazi köylere benzer, istikbal şehirlere.
[Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Şehirler*]

Bir önceki bölümlerde yapılan kavramsal tartışmalarda sinemanın toplumsal bir deneyim olduğunun altı çokça çizildi. Bu bölümde ise seyirciliğin sözünü ettiğimiz toplumsallığını ve tarihselliğini anlayabilmek üzere sözlü tarih görüşmeleri aracılığıyla elde edilen sinemaya gidiş hatıraları tematik bir analize tabi tutulmaktadır. Analizler, Radstone’un hatıraları ve anlatıları “kaybolmuş bir hakikati keşfetmek için değil, deşifre edilmesi gereken metinler” olarak değerlendirmemiz gerektiği vurgusuna dayanarak yapılmaktadır (King’den akt. Radstone, 2000, s. 10). Radstone’un da belirttiği üzere bellek farklı zamanlarda farklı anlamlar taşır (2000, s. 3). “Bellek metinleri” bu bağlamda insanların neyi hatırladığı kadar nasıl ve neden böyle hatırladığının da ipuçlarını veren metinlerdir (Kuhn, 2002, s. 9-12). Buradan hareketle bu bölümde 1960’lı ve 1970’li yılların sinema hatıraları “deşifre edilmesi gereken metinler” ve “bellek metinleri” olarak ele alınacak ve bunların hangi anlamlara, nasıl işaret etmekte olduğu, “Gündelik Hayat ve Hatırlama”, Aileden Biri Gibi: Sinemalar ve Filmler” ve “Hatırla Seyirci: Sinema, Kültür, Kimlik” olmak üzere üç ana başlık altında tartışılacaktır.⁶⁵

“Gündelik Hayat ve Hatırlama” altında sinemanın hem sıradışılığı hem de gündelikliği, hatırlama süreci, aidiyet ve modernleşme çerçevesinde değerlendirilirken sinema zamanı gelip çattığında yaşanan bir arada olma deneyimleri mahalle ve komşuluk ilişkileri üzerinden irdelenecektir.

⁶⁴ Bkz. “Anılar ve Söyleşiler”. Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği: Taha Toros Arşivi.

⁶⁵ Bu başlıklar ve konular, Belçika’nın sinema kültür tarihi üzerine yapılan “The ‘Enlightened’ City: Screen Culture Between Ideology, Economics and Experience: A Study on the Social Role of Film Exhibition and Film Consumption in Flanders (1895-2004)” adlı sözlü tarih projesinin temalarından faydalanarak oluşturulmuştur.

İkinci ana başlık olan “Aileden Biri Gibi: Sinemalar ve Filmler” başlığı altında sinema ve bellek ilişkisinde mekânın, toplumsal, kültürel ve sınıfsal karşılaşmaların, film beğeni ve tercihlerindeki ayrımın “bizden olan” (yerli) ve “bizden olmayan” (yabancı) üzerinden nasıl üretildiği, deneyimlendiği ve hatırlandığı tartışılacaktır.

Üçüncü ana başlık olan “Hatırla Seyirci: Sinema, Kültür, Kimlik” altında ise çocukluk ve gençlik anılarında sinemanın ne anlam ifade ettiği ve nasıl hatırlandığı; bir sinema kenti olan İstanbul’un hem sinema sektörü hem de seyirci bakımından nasıl bir rol oynadığı; Anadolu’daki seyir deneyimleri ve sinema sanat-eğlence karşılıklı çerçevesinde ortaya çıkan yeni bir tür seyircisi tartışılacaktır. Zaman zaman ele alınan bu konular için Türk sinemasından örnekler paylaşılacaktır.

Bu bölümde söz konusu konu başlıkları çerçevesinde sinemaya gitme deneyimleri ve bu deneyimlerin bugün nasıl hatırlandığı tarihsel bir perspektifle ele alınmaktadır. Sinemaya gitmenin toplumsal bir deneyim olduğu düşüncesinden hareketle belirlenen başlıklar ışığında farklı seyircilik tarihleri, sinemanın değişen anlamları ve sinemaya gitme alışkanlığını şekillendiren kültürel ortamlar incelenmektedir.

4.1. GÜNDELİK HAYAT VE HATIRLAMA

Sinemanın gündelik hayat içindeki rolünü yeni sinema tarihi yaklaşımıyla ortaya çıkarmaya çalışırken sinemaya gitme alışkanlıklarının, seyircinin mekânla kurduğu güçlü bağın ve ailenin, çalışma hayatının, mahallenin, komşuluk ilişkilerinin devamlılığıyla birlikte şekillenen bir film izleme kültürü olduğunu görürüz (Maltby, 2011, s. 9).

Sinemalar başlangıcından bu yana özellikle tarihin bazı dönemlerinde mahalleleri, kültürleri, sosyal grupları bir araya getiren bir “toplanma” yeri ve sebebidir. Öyle ki sinemanın genel başarısı da burada yatar. Luckett, 1908 ile 1917 yılları arasında, sinemaların izleyicilerini “aile ve toplumla derinden bağlantılı yerel bir zevk” olarak yeniden konumlandığında filmlerin daha büyük başarı elde ettiğini söyler (2013, s. 130). Bu salonlar, sinemanın müşterilerini filmde önce ve sonra lobide kalmaya teşvik

eder, kimi zaman yerel yardım etkinliklerine de ev sahipliği yapar ve yerel işletmelerin sergi salonu olur. 1917'ye gelindiğinde ise bu küçük mahalle salonları uzun metrajlı filmlerin ana mekânına dönüşür (Luckett, 2013). Zaman ilerledikçe ve yerel sinemaların popülerliği arttıkça, sinemacılık artık her sosyal sınıftan insan için bir “olay” haline gelir. Sinemanın bir olayı oluşu görüşmecilerin ifadelerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Onların sinemaya gitmekten bir “olay” olarak bahsetmeleri sinemanın film izlemenin ötesine geçen anlamlarını ortaya koymakla birlikte sinemaya gitmenin gündelik hayat içerisinde insanları bir araya getiren ve çok çeşitli etkinliklerde bulunmalarına aracı bir rolü olduğunu da göstermektedir.

Bireysel beklentiler/kaygılardan çok toplumsal beklentilerin/kaygıların öne çıktığı geleneksel toplumlarda kendini bir topluluğa ait hissetme duygusu artar, bir-arada-olma biçimlerinde yerleşim alanları birbirine yakınlaşır. Bu çalışma açısından sözünü ettiğimiz topluluk duygusu ve toplanma biçimlerindeki yakınlık hali bağlamında gündelik hayat ve sinema ilişkisinde mahalle kavramının önemi oldukça belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Neredeyse her mahallede bir açık hava sinemasının veya sinema salonunun olduğu yıllarda sinemanın da bir çeşit sosyalleşme imkânı sunduğunu sıkça görürüz. Bu durum aynı zamanda film izleme biçimlerini de etkiler ve kolektif seyircilik vurgusu bireysel seyircilik hikâyelerinde öne çıkar. Kanbur'un da sözünü ettiği gibi özellikle Yeşilçam filmlerinde genellikle İstanbul'un mahalle kültürü ve komşuluk ilişkilerinin yoğun yaşandığı bir dönemle iç içe giren bir anlatı hâkimdir (2008, s. 75). Bu durum filmlerde de karşılık bulur ve Yeşilçam'ın en renkli aile komedisi filmlerindeki karakterleri belirler. Örneğin, 1960'larda başlayıp 1970'lerde gittikçe gündelik hayatı çevreleyen toplumsal, kültürel ve siyasal hareketlilikler (Amerikan rüyası, kentleşme, gecekondu, işçi sınıfı ve öğrenci dayanışması, protestolar, üniversite boykotları, fabrika grevleri vb.) popüler filmlerdeki hikâyelere de yansır. “Komediler işçi baba, fedakâr anne, halden anlayan çocuklarla neşelendirirken sınıfsal bir dayanışmayı da taşırlar. *Oh Olsun*, *Bizim Aile* gibi filmlerde bu atmosfer net bir şekilde görülür” (Kanbur, 2008, s. 75).

Gündelik hayatı saran bir başka konu ise modern/geleneksel, köylü/şehirli, Doğulu/Batılı gibi temel ikili karşıtlıklar üzerine kurulu söylem ve bu söylemin yeniden üretildiği filmlerdir. İkilikler iyi/kötü, melek/şeytan, dost/düşman diye çoğaltılabilir. Derinlikli bir

karakter oluşturmaktan çok tiplemeye dayalı bu hikâyelerde tehdit, genellikle aile/mahalle/ev dışından gelir. Düzeni koruyacak “cengaverlere” ve bu düzenin devam etmesinde görevli “fedakâr ve cefakâr” kadınlara ihtiyaç vardır. Filmlerin sonunda genellikle kaybeden zenginler, patronlar ve zalimler olur. Ahlakın, dayanışmanın, mertliğin ve onurun karşısında paranın gücü kırılır. *Pygmalion* türü değişim hikâyelerinde de esas olan Batılı gibi görünmek ama Doğunun değerlerini kaybetmemektir. Bu görev ise büyük ölçüde kadınlara düşer. Başkarakterler arada bir sendelese de hikâyenin sonunda bir şekilde kim olduklarını hatırlar, “özlerine” kavuşur. Bu öz, ait olduğu topluluğa yani “biz”e ait olan değerleri ve davranışları kapsar. Kravat, otomobil, plak gibi semboller Batılılığı, şehirliliği ve modernliği sembolize ederken soğanın cücüğü, yer sofrası, tahta kaşık ve yazma gibi semboller de Doğululuğa, köylülüğe ve geleneğe işaret eder. İkilikler filmlerde semboller üzerinden işlenirken “öze” çağrışımları tekrarlayan replikler duyarız: “Bırakın alafrangalığı elhamdülillah hepimiz Müslümanız” (*Dağdan İnme*, 1973). Bu tür ikiliklerin gündelik hayata ne denli tesir ettiğini görüşmeler aracılığıyla okumak mümkün.

Bununla beraber 1960’lı ve 1970’li yıllarda kimi toplumsal gerçekleri temsil eden, işçi-patron, köylü-ağa arasındaki güç ilişkilerine ve iç göçe, yoksulluğa, eğitimsizliğe, sınıfsal mücadeleye değinen filmler de çekilir. Gündelik hayatı saran bu hareketliliğin seyircinin hem gündelik hayatına hem de filmi alımlama biçimlerine etkisi önemlidir. Görüşmeler boyunca Yılmaz Güney bu anlamda önemli bir “halk” kahramanı olarak karşımıza çıkarken bir yandan da Tarkan, Battal Gazi, Malkoçoğlu gibi Türklük ve yiğitlik hikâyelerini ele alan filmlerin büyük ilgiyle ve beğeniyle izlenmiş olduğunu görürüz. Ancak seyircinin kahraman olarak seçtiği kişiler dönemin politik atmosferine bağlı olarak değişir. Örneğin, Yılmaz Güney toplumun bir kesiminde “önyargı” ile karşılanırken *Battal Gazi*’ler de bir başka cephede militarist ve “bayağı” bir milliyetçiliğin sembolü olarak görülür.

Ulusal kimliğin, duygusal bir kimlik olarak belirlediği yerlerden biri de kuşkusuz bu kostüme avantür/kahramanlık filmleridir. Örneğin *Kara Murat* (1972-1978, Natuk Baytan) serisinin meşhur “bu anam için, bu babam için bu da öldürdüğün bütün Müslümanlar için (bazen de masum Türkler için)” sözlerinin duyulduğu sahnede kolektif

bir coşku yaşayan seyirci alkışladığı veya yuhaladığı karakterlerle kimden yana olduğunu gösterir, kim olduğunu hatırlar veya öğrenir.

Genellikle milliyetçi bir söyleme eklemlenen avantür ya da tarihi olayları konu edinen kahramanlık filmlerinde Türklük duygusu en üst seviyelerde gösterilir “Filmlerde milliyetçi söylemlerle karşılaşmak ve Türk olmayı, ötekileştirmek kostüme avantür filmlerinin temel yapı taşını oluşturmaktadır” (İri, 2012, s.75-76). Bu filmlerde özellikle erkek seyirciler, filmin başrol oyuncularını gibi güçlü birer savaşçı olmak ister. “Yiğit” erkekliğin inşası ile tarih arasında kurulan bu ilişkide yıldızlar da birer arzu nesnesine dönüşür.

Muammer Bey Erzurum’daki sinema deneyimlerini hatırlarken Mehmet isimli bir kuzeninden söz eder. Mehmet’in hayranı olduğu Yılmaz Güney’e olan düşkünlüğünü, onunla özdeşleşme hikâyesini ise şöyle anlatır:

Benim dayımın oğlu oluyor Mehmet diye ona Yılmaz Güney derler. Aşırı derecede Yılmaz Güney’i severdi. Mehmet demezlerdi artık ona. Yılmaz Güney derlerdi. Hala öyle. O da (Yılmaz Güney) eski filmlerde çaresizlerin sesi darda kalmışlara yardım ediyor, boynu bükük bir şeyler yapmaya çalışıyor kendi çapında... Onda demek kişilik bütünleşmesi yaşıyordu bizim Mehmet. Hatta kişilik problemleri de geçirdi. Bipolar deniyor ya. Şu anda mesela biraz psikolojik durumunda da şey oldu. Acaba o filmlerin etkisi, kendisini başka bir kişilikte görmesi mi? Aşırı seviyordu. Her şeyini ona benzetmeye çalışıyordu. Orada kime gitsen Aşkale’de Yılmaz Güney yapıyor, hemen anılarla Mehmet’ten bahsediyor. Bizle şey yapardı biz Cüneyt Arkın’ı tutardık, o Yılmaz Güney’i hepimize karşı savunurdu. Şöyle yaptı böyle dövdü şunu böyle korudu diye...

Muammer Bey’in verdiği bu örnek, ileride sözünü edeceğim Stacey’nin (1994) “ekstra sinemasal özdeşleşme” kavramıyla bağlantılı olarak film yıldızlarının, seyircinin gündelik hayatındaki rolüne işaret eder. Bununla birlikte filmlere kendini kaptırmak, gündelik hayatı olumsuz etkilediği ve psikolojiyi bozduğu düşünülen bir “takıntı” olarak karşımıza çıkar. Daha çok “çocuksu” kişiliğe sahip insanların, yetişkin olamamış seyirciliğine vurgu yapılır. Görüşmecilerin sinema hatıralarını aktarırken en çok kullandıkları cümle ise şudur: “Sinemanın bir olayı vardı.” Bu cümle bize sinema deneyimlerinin gündelik hayat hikâyelerine eklemlenen bir aidiyet duygusu içerisinde nasıl hatırlandığına ilişkin önemli ipuçları verir.

4.1.1. “Sinemanın Bir Olayı Vardı”: Hatırlama ve Aidiyet

Scognamillo, 1979 yılında kaleme aldığı yazısında “kırk yıl öncesinin” Beyoğlu sinemalarını üzümlere hatırlar. Çünkü yazara göre o yıllarda sinemaya gitmek başlıca bir olaydır ve bugün kaybedilmiş bir ritüeldir: “Kırk yıl önce bir olaydı, bugün olağan bir eğlence. Yıllar geçince değer ölçüleri de değişiyor, beğeniler de; anılar hem bulanıklaşıyor hem de gerçeküstücü renklere bürünüyor. Kaçınılmaz bundan, zamanın, geçen ve geri dönmeyen zamanın oyunları bunlar” (1979, s. 28). Scognamillo’nun bu cümleleri yazdığı tarihler, Türkiye’de sinemanın üretim, tüketim, gösterim anlamında hızlı bir düşüş yaşadığı bir döneme denk gelir. Dolayısıyla eski günleri özlemle yâd etmesinde kendince haklı ve geçerli nedenlere sahiptir. Yazar *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları* (1993) adlı kitabında ilk gençlik yıllarındaki Beyoğlu sinemalarından bahsederken sinemasız bir eski Beyoğlu’nu anlatmanın mümkün olmadığını söyler. Çünkü sinema, kentin ve toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçası, başlı başına bir olaydır. Bununla birlikte anılarından ve eski sinemalardan bahsederken meseleye ister istemez nostaljik bir biçimde yaklaşacağına dair okuyucusunu uyarır: “Beyoğlu ile ilgili başka konularda, anılarda gereksiz ve nesnellikten uzak bir nostalji’den, elimden geldiği kadar uzak kalmayı amaçladım ama konu sinema olunca bir nebze nostaljik olmamı eminim anlayış ve hoşgörü ile karşılayacaksınız” (s.83). Burada nostalji, adeta utana sıkıla içine düşülen müşkül bir duygu durumuymuş gibi okuyucudan anlayış beklenir. Bununla beraber kendi kuşağından olanlarla bir dayanışma ve anı birliği içine girmek istercesine onlara seslenilir bazı satır aralarında.

Scognamillo’ya yaşça en yakın görüşmecim 1929 İstanbul doğumlu Nejat Bey’in⁶⁶ anılarında ise bu kez Beyoğlu yerine doğup büyüdüğü Fatih-Karagömrük semti vardır. Burası, Nejat Bey’in anılarında, yaşam tarzı, ritmi ve ritüelleri açısından Beyoğlu ile neredeyse zıt bir semt olarak aktarılır. Türk edebiyatında da çokça bahsedilen, romanlara konu ve mesken olan bu semtin⁶⁷ akla gelen ilk örneği Peyami Safa’nın *Fatih Harbiye* (2017) isimli romanıdır. Fatih’in semt imgesinin romanlara yansıyış biçimi geleneksel, şarklı ve mutaassıptır. Harbiye, Şişli ve Beyoğlu gibi semtler ise modernizmin, Batının

⁶⁶ Birkaç ay önce vefat ettiğini üzümlere öğrendiğim Nejat Bey’i rahmetle anıyorum.

⁶⁷ Fatih semtinin anlatıldığı ya da hikâyenin bu semtte geçtiği bazı romanlar için bkz. *Fatih Harbiye* (Peyami Safa, 1931); *Mesihpaşa İmamı* (Samiha Ayverdi, 1948); *Garipler Sokağı* (Oktay Akbal, 1950).

ve açık görüşlülüğün sembolü olarak değerlendirilir. “İlim ehli bir aileden” gelen Nejat Bey babasının ve dedesinin eski ulemadan olduğunu söyler. “Gerek çocukluğumuzda gerek gençliğimizde dindar bir muhit içerisinde yetiştik” diyen Nejat Bey’in ilk gittiği gösteri ise Tepebaşı’ndaki tiyatrodur. “Bir sinema muhiti olarak” tanımladığı Beyoğlu semtine ve İstiklal caddesine gitmeden önce kendilerine muhit olarak daha yakın olan Şehzadebaşı’ndaki sinemaları tercih ettiklerini söyler. O yıllarda Şehzadebaşı’nda hem suare (gece gösterisi) hem gündüz (matine) olmak üzere devamlı çalışan, sabah girildi mi akşam çıkılan sinemalar vardır. Bunlardan biri de *Ferah* sinemasıdır. Nejat Bey sinemaya gitmenin müstesna sayıldığı o yıllarda yaşadıkları muhitin mutaassıp ve son derece kapalı bir topluluk olması sebebiyle sinemanın bazı insanlarca günah ve haram olduğunu belirtir. Öyle ki sinemadan önce görüntü yerine sadece ses veren radyonun bile evlerde bulunması kimilerince ayıplanmıştır.

Mesela bakın bizim zamanımızda biz Karagümrük’te [Fatih] elektrik yoktu mesela radyo filan dinleyemezdik kaç sene sonra elektrik geldi bizim mahalleye o zaman mesela babamın arkadaşları onlara ihvanlar deniyordu o ihvanlar arasında mesela evine radyo alanlar vardı ve bu dedikodu konusu oldu yav. Falanca evine radyo almış aaaa. Niye? Eğlence vasıtası almış evine. Ne fena bak işte düşün, sonradan ne oldu? Dediler ki yahu evet bunda şarkı filan çalınıyor şu bu vesaire ama bu aynı zamanda haber alma vasıtası. Ha o halde... Ha alınabilir yani, fetva çıktı (gülüşmeler).

- *Sinema için de benzer düşünceler var mıydı?*

Tabi yani. Sinemaya falan nerden gideceksin? Sinemaya gitmek çok müstesna bir hadise.

- *Nesi müstesna idi?*

Mesela sinemaya gitmek bir cihetten gayri ahlaki sayılıyor. Orda açık saçık şeyler görüyorsun mesela. Demek ki haram bitti. Sinemaya gidilmez, tiyatroya gidilmez bunlar hep günah...

Sinemanın “müstesnalığı” yani bir “olay” oluşu tıpkı radyo gibi burada da gündem yaratma gücündedir. Bu gündem bir yasağın dillendirilişi ya da kuralın bozuluşu sonucu kopan yaygaradır. Bir eğlence vasıtasının, sinemanın veya radyonun sıradışı oluşunun bir toplulukta uyandırdığı “neşeli” merak bir başka topluluk için “kaygılı” bir meraka dönüşür. Scognamillo’nun Beyoğlu’nda yok oluşuna üzülmeye saydığı sinema salonları Nejat Bey’in çocukluk ve gençlik yıllarında erişmekte zorluk çektiği mekânlardır.

Tamer (2004) çocukluğunun geçtiği Antep'teki (sonrasında da İstanbul'daki) sinema hatırlarından bahsederken geçmişteki sinema deneyimini bir törene katılmak olarak tarif etme eğilimindedir. Filme girmeden önceki koşturmasını, salondaki meyan şerbetçilerinin film başlayana kadar taslarını çingırdatmalarını, sinemaya her halükârda film başlamadan önce gidip ortamı solumasını, film sırasında kopan alkışları, bağırıltıları, ıslıkları tastamam bir törenin parçası olarak hatırlar ve yazar. Sonunda ise hiçbir dev televizyon ekranının köhne bir sinemanın yırtık perdesi ile yarışamayacağını söyler. Film izlemenin sinemaya gitmek olduğu bir düşüncedir bu; tersi değil. 1960'lı ve 1970'li yılların sinema seyircisi için de bir şenliği yaşamak, bir törene dâhil olmaktır sinema. “Şimdi yalnızca film seyircisi mi olduk?” sorusunun nostaljik görünümündedir biraz da. Zekiye Hanım sinemaya dair hatırladığı ilk anısını paylaşırken sinemaya gitmenin ritüelleşen ve sosyalleşmeye uygun yapısını betimleyerek gösterimi yapılan filmlerin içeriğine ve diline dair bilgiler verir:

İlk sinemaya gittiğimde sanıyorum beş yaşlarında falandım. Çok net hatırlıyorum. Çünkü filmleri her zaman çok sevmişimdir. İlk gittiğim film bir komedi filmiydi, salon filmiydi. Aşçılar falan vardı, filmin ne olduğunu çok net hatırlayamıyorum. İnsanlar sinemaya gitmeyi özel bir tören haline getirirlerdi. Kuruyemişleriyle giderlerdi. Gazozlar satılırdı hala hatırlıyorum böyle beyaz şişelerde çok güzel gelirdi film arasında içmek... ve o kocaman salondan çıt çıkmadan izlenirdi. Şimdi bakıyorum mesela konuşuyorlardı ama orda çıt çıkmazdı herkes filmi büyük bir dikkatle izlerdi. Çocuklarla gidilirdi filme. Yani yetişkin/çocuk filmi diye bir ayırım yoktu. İzlediğimiz filmler de zaten çocukların da anlayabileceği filmlerdi öyle yoğun bi karışıklık olmayan çok sade senaryolar... onun için biz de izlerdik onlarla birlikte.

Kolektif sinema seyirciliğinin birinci koşullarından birini anlatır böylece: “sade senaryolar.” Herkesin bir arada film izlemesi ve bir şekilde hemen herkesin sinemadan mutlu/memnun ayrılabilmesi için gerekli olan film beğenisinde “ortalama”yı tutturmak önemlidir. Zaten filmlerin büyük bir çoğunluğu da bu ortalamayı hedef alarak üretilir.

Bihter Hanım (1949, İstanbul), bugün sinema ile ilişkilerinin eskisi gibi olmadığını şu sözlerle anlatır: “Arkadaşlarımla sinemaya gidiyorduk. Olay artık sinemaya gitmek değil, artık belli filmi görmek için. Gidip de hangi filme gidelim demiyorsunuz. Görmeye değer film görmüyorum şimdi. Sinemanın bir olayı olduğu zamanlardan bugüne... artık sıradan bir şey.” Bugün “sinema keyfi kalmadı bende” diyenler sinemaya ilişkin heyecanlarının benzer gerekçelerle ortadan kalktığını ve bu keyfin artık kaçtığını anlatmaktadır. Bu

gerekçelerden en önemlisi onlar için sinemanın eskiden gündelik hayatın sıradan değil, önemli bir parçası olmasıdır. Sinema dışarı çıkıldığında rastgele gidilen bir mekân değildir; sinema için özellikle hazırlanılır. Bu anlamda sinema dışarı çıkmanın başlıca bir nedenidir. Sinemanın bir diğer önemi de seyirciye bulunduğu yerden tüm dünyayı izleyebileceği hatta o dünyadan bir başka dünyaya sıçrayabileceği büyük bir pencere açmasıdır. “Sinemanın bir olayı vardı” cümlesindeki di’li geçmiş zaman nostalji duygusuna işaret ederken aynı zamanda değişime bir şekilde direnç gösteren bir bellek müzesi de ortaya çıkarır. En kıymetli anıların biriktirildiği ve genellikle “dokunulmaz” ilan edildiği bu tür bellekte eski günlere ait her insana, mekâna, nesneye ihtimam gösterilir.

Anı mezarlığından farklı olarak bellek müzesinde “cansız canlılar” olarak durur karşımızda bazı imgeler. Her bir hatıranın bir değeri, dizilimi, önem önceliği, şekli şemali vardır. En başta pek çoğu kırılıgandır. Anneannemin vitrin dolabını hatırlatır bana bu imgeler. O dolapta bir yığın eşya (bardaklar, fincanlar, kaşıklar, fotoğraflar, mendiller, renkli renkli boncuklar, çiçek desenli kaseler, biblolar, küçük bir çakı, eski paralar, bir iplik parçası, paslanmış bir makas, bir minik telefon defteri vs.) vardı. Çocukken o dolabı kurcalamak, eşyalara dokunmak benim için heyecan vericiydi. Bir o kadar da anneannem için büyük tehlikeydi. Çünkü o eşyalar onun en değerli hazinesiydi. Her birinin bir anısı vardı, benim bilmediğim. Ve onlardan en küçüğüne bile en önemsizinin bile başına bir iş gelse evde kıyamet kopacak olurdu. Bunu bilmeme rağmen o dolaba yaklaşımdan kendimi alamazdım. O da her yanaştığımda bana kızar, sonra biraz keyfi yerindeyse oturup kendi eliyle onları bana gösterir, hikâyelerini anlatırdı. Sonra elinde ufalanıp gidecekmiş gibi bir korkuyla onları tekrar aynı yerlerine koyup (yer dizilimi de hayati önemde) bellek müzesinin yani dolabının üstünü örterdi. O örtü milim oynadığında ise bunu elbet anlardı.

Anneannemin vitrin dolabı bana Orhan Pamuk (2017)’un *Masumiyet Müzesi* hakkındaki şu sözlerini hatırlatır: “Masumiyet müzesi bize eşyaların hayatta karşılaştığımız zorluklara, hatıralara, unutmaya, acılara karşı kullanacağımız, yöneteceğimiz şeyler olduğunu gösterebilir isterim. Bir müze inşa etmenin bu bağlamda hatıralarımızı korumak için bir siyaset, bir kültür siyaseti geliştirmek kadar, zamanın yıkımına karşı bizim kendi

kimliğimizi, vakarımızı korumak için yaptığımız bir çeşit savunma, bir çeşit direniş olduğunu da söylüyor müze.” Bu çalışmadaki her bir görüşmecinin bellek müzesinde de benzer anlamda eşyalar/imgeler var. Zorluklara karşı direnci artıran, zamanın yıkıcılığına karşı benliğini, kimliğini, deneyimini ve hislerini koruma altına alan eşyalar: hatıralar. Görüntüler, sesler, kokular, yüzler, sokaklar, evler ve dahası...

Bütün bunları hatırlarken, geçmişin yalnızca bir bellek meselesi olmadığını da anlarız. Geçmiş, Huyssen’in söylediği gibi, belleğin içinde yalın bir halde öylece durmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir (Huyssen, 1999, s. 13). Bir başka deyişle mevzu geçmiş değil, geçmişin hatırlanmasıdır. Böylece bellek müzeleri de geçmişin hatıralarını dile getiren insanların söze döktükleri imgelere dönüşmektedir. Belleğin bizi geçmişte gerçekten olan şeye veya hakikate götürme gibi bir iddiası olmadığı için bellek müzelerindeki her bir ayrıntı birer temsildir. Huyssen bu sebeple sanatsal ve kültürel yaratıcılıklarda (edebiyatta, sanatta, müzelerde) karşılaştığımız şeyin geçmişten çok geçmişin temsilleri; gizli yönleri, gölgeleri, parçaları, izleri olduğunu söyler (s. 13) ve bize Proust’un ünlü Madlen kurabiyesi ile deneyimlediğinin çocukluğun kendisi değil, çocukluğun anımsanması olduğunu hatırlatır. Dolayısıyla bir şeyi deneyimlemek, yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Her bir hatıra deneyim ve temsil arasında gidip gelmektedir bellek müzesinde ve zamansal statüsü şimdidir (1999, s. 13). Deneyimi doğrudan gözlemleyebileceğimiz bir yol olmadığı için de bize, söze döküleni yani hatırlananın temsilini incelemek düşer.

Hatırlananın temsilini ele alırken ise temsilin olduğu kadar hatırlamanın da toplumsal bir çerçevede üretildiğini göz ardı edemeyiz. Assmann’a göre bireysel bellek her ne kadar bireysel deneyimleri içeriyor olsa da toplumsal olandan yalıtılmış bir karaktere sahip değildir. Öteki veya yabancı ile kurulan ilişkilerdeki toplumsallık belleğin inşasında sosyal çevrenin ve etkileşimlerin önemli bir rolü olduğunu anlatır. Assman, “öteki olmadan ben kavramı da olmayacağı gibi başka gruplar olmadan biz bilinci de olamayacaktır” (2015, s. 164) diyerek bu iddiasını takip eder. Ancak her şeyden önce anlatılanlar, görüşmecinin kendi geçmişinden seçip birleştirdikleridir. Anısını önce kendine hatırlatan ve anlatan daha sonra anlattığından tatmin olmak isteyen kişi çoğunlukla geçmişte yaşadığı ve bugün hoşuna gitmeyen, onaylamadığı bir deneyimi ya

anlatmaz ya değiştirir ya da artık başka biri olduğunu belirterek pişmanlığını anlatır ve affını diler. Geçmiş ile şimdi arasındaki bağ da “eski günlerdeki” aile, mahalle ve komşuluk ilişkilerinin nasıl olduğuna ve bugün neye dönüştüğüne ilişkin anlatılarda ortaya çıkar. Bu ilişkilere dair bireysel anlatıların kolektif olanla keşiştiği yer ise toplumsal ahlak, aile ve dindir.

4.1.2. Sosyal Etütler: Aile, Mahalle ve Komşuluk İlişkileri

- Evet efendim, bilhassa sinema saatlerinde ve öğle yemeklerinde saat ayarları hatırlanır. Mamaşih bu tam bir grafik değildir. Hayri Bey işi daha ciddi şekilde derinleştiriyor. Muhtelif mesleklere göre ayar meselesi çok değişiyor.

*- şu hâlde tam bir sosyal etüt...
- Gayemiz o değil mi?..*

[Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 2008, s. 231]

Tanpınar romanlarındaki Tanzimat sonrası yıllarda kaybedilen bütünlük fikrine ilişkin Gürbilek şöyle der: “...bu kayıp, insanın aklıyla zamanın dışına fırladığı, yekpare bir zamanın parçalandığı, saatlerin Batı’ya göre ayarlanmasıyla birlikte geçmişin yabancı bir cisme dönüştüğü, birbirini anlamayan iki lemin ortasında ikiye bölünmüş bir toplumun kaybıdır” (1987, s. 93). Devamında, “madem sıfırın bütününü kırdık, adet olmaya razı olduk, bunu kabul etmek lazım” diyen Tanpınar için, bu tarihin daha farklı da anlatılabileceğini söyler. Kabul edilmesi gereken kaybın nesnesi Gürbilek’in ifadesiyle “baba evidir”. Baba evi burada bir kültür savunusudur. “Yabancı bir gücün zorla uygarlaştırma girişimine karşı tanıdık bir kültürel bütünlükte direnmek” anlaşılır bir şey olsa da, bunun o kültürün içinde gerekleşeabilen bağımlılıkların ve onları meşrulaştıran ideolojinin de savunusu olduğunu göz ardı edemeyiz (s. 93). Dolayısıyla “kapitalizmin parçalayıcı etkilerine karşı kendi ‘ev’lerini savunan birçok aydının kültür savunusunun da zamanla bir ‘milli kültür’ savunusuna varması tesadüf olmasa gerek” (s. 94). Bu savunun görüşmelerde en sık ortaya çıktığı yerlerden biri de aile, komşuluk ve mahalle ilişkileridir.

Aile, toplumsal ve gündelik hayatı şekillendiren başlıca kurumlardan biridir. Türkiye’de tarihsel süreç içerisinde aile kavramının ve aile hayatının modernleşme, kentleşme ve sanayileşmeyle birlikte dönüşüme uğradığı görülür. Tanzimat ile başladığı ne sürülen

bu değişim hareketi dönemin görgü kurallarına göre şekillenirken, bu değişimin başladığı en önemli yer ise İstanbul ve mahalleleridir. Mahalle burada çok önemli bir işleve sahiptir. Çünkü, gündelik hayatta ailelerin en küçük ölçekli yaşam alanının sınırlarını mahalle çizer ve “kendi içinde tutarlı bir kültürel değerler dünyası olan mahallede aile ve ev hayatı şekillenir” (Işın, 2014, s. 122).

Sinema seyircileriyle yapılan sözlü tarih görüşmeleri bizi sürekli olarak gündelik hayatın akışına çeker. Sinema, kent olsun taşra olsun yerleşim alanının ritmine, rutinine, mekânsal düzenine göre anlam kazanır. Sinemaya gitme eylemi de gündelik hayatın içindeki bu devamlılığa göre şekillenir. Hikâyeler genellikle ya evde, aile içinde ya arkadaş ortamında, iş yerinde ya komşulukta, mahallede ya da toplu taşımalarda, sokaklarda geçer. Dolayısıyla sinemaya gidiş hikâyeleri gündelik olanın içinde örülür, hatıralar da buralarda seyreder. Sinemaya göre ayarlanan saatler de bize bu ritmin içerisinde sinemanın “sosyal etüt” açısından bazen bir araç bazen de bir amaç olduğunu anlatır. Tıpkı sinemanın bu yıllarda hem sıra dışı hem de sıradan, rutin bir olay olması gibi. Bu sebeple sinema izleyicilerinin hatıraları da o yılların gündelik hayatına sıklıkla gönderme yapar. Sinemaya gitme anılarının filmlerden daha kalıcı olmasının bir nedeni de budur.

Sinemaya gitme deneyimini inceleyen pek çok araştırmacı sinemanın bir sosyalleşme aracı olduğunu belirtir. Başkalarıyla birlikte ev gibi özel alanlarda ya da askeriye, okul, hastane, kütüphane gibi kamusal alanlarda da deneyimlenen film izleme etkinliği sinema geliştikçe, teknoloji ve sanayinin gelişimine paralel bir şekilde yaygınlaştıkça artık tamamen sosyal ve kültürel bir pratik haline gelir. Görüşmecilerin “ben” yerine “biz” dilini kullanması da, sinemaya gitme pratiğini hep diğer insanlarla birlikte hatırlayarak anlatması da, sinemanın bireysel olduğu kadar kolektif belleği de biçimlendirdiğini ortaya koyar.

Sözlü tarih görüşmeleri sırasında geçmiş sinema deneyimlerini aktarırken katılımcıların hemen hepsinin sözünü ettiği en önemli şeylerden biri günün saatlerini sinemaya göre ayarlamaktır. Bunun birinci nedeni öncelikle yukarıda söz edildiği gibi 1960’lı ve 1970’li yıllarda sinemanın -bugüne kıyasla- kendi içinde bir “olayı” olmasıdır. Sinema gündelik

hayatın hem önemli bir parçasıdır hem de başlı başına bir etkinliktir. Bu durum daha önce de belirtildiği gibi hem sinema salonlarının yapısal ve karakteristik özelliği hem de seyircinin sinemaya attığı anlam sebebiyle böyledir. Öncelikle sinemaların kendilerine özgü farklı farklı isimleri ve sahip oldukları fiziksel ve sembolik anlamları vardır. Bu da her bir sinema salonuna giden yolun, oradaki film kültürünün ve seyir deneyiminin özel bir yeri olduğunu gösterir. Sinemalar isimleriyle müsemmadır. Örneğin “Akşam *Saray* sinemasındayız” ya da “bu hafta *Konak* sinemasında şu film var” denilir. Sinemaya gitmek kadar sinemaların kendisi de sıra dışı olur.

Zamanı bu sıradışı mekânlara yani sinemaya göre ayarlamak ise yine toplumsal bir rutinin parçasıdır. Ferit Bey (1958, Ankara) çocukluğunda yaşadığı bölgedeki (Ankara-İskitler'deki) açık hava sinemasından söz ederken, mahalle kültürünün aşinalığını ve yakınlığını, sinemaya gidiş ve sinemadan dönüş ritüelleriyle birleştirir:

Bütün ailelerle bir mahalle gidiyoruz, yürüyerek. Komşuyuz zaten aynı bloklardaydık. Haberleşirdik. İşte o zaman telefon yok ya da bir tek evde var. Maç yapıyoruz arkadaşlarla hep beraberiz mahallede. Hepimiz birbirimizi tanıyoruz. A bu akşam sinemaya gidilecek. Nereye? İskitlere gidilecekmiş. Tamam. Herkes toplanır, ona göre zaten yemek... Sonra çıkardık. Yemeği biraz erken yedik. Yaz, uzun yaz akşamları zaten. Annem babam tabii bütün komşularımız hep birlikte çoluk çocuk giderdik. Sadece oraya gitmemiz yarım saat kırk dakikamızı alırdı ve filmden sonra yine yarım saat kırk dakika dönüş alırdı. Giderken film hakkında “acaba nasıl bir film”, dönüşte de film değerlendirir geçerdik ve gelip uyurduk.

Ferit Bey'in eklediği üzere “yemekler filmin saatine göre yenir, o gün eve misafir geldiyse şayet sinemaya onlar da davet edilir hep birlikte gidilir.” Birlikte sinemaya gitmenin özellikle çocukluk dönemine dair bellekteki imgesi bir şenliğe benzer. Sinemaya giden yolun uzunluğu, yolculuk süresi, yol boyu yapılan sohbetler, film hakkındaki yorumlar ve en önemlisi de geceleyin sinema çıkışı sokaklarda olmak çocukluğun en dile gelir anılarından olur. “Anlaşmalı” sinema günlerinin acı-tatlı kolektif deneyimini Zekiye Hanım (1962, Kırklareli) şu sözlerle anlatır:

Ailemle giderdim sinemaya. Ama genellikle anlaşmalı olurdu, komşular toplu halde falan giderlerdi sinemaya ve yaklaşık 1.5 km kadar yol yürürdük sinemaya gidebilmek için. O yolda çok güzel sohbetler edilirdi ve aileler birlikte hareket edildiği için çocukların arasındaki ilişkiler de çok güzeldi. Eğlenme ihtiyaçlarımızı birlikte karşılıyoruz, sıkıntımız varsa yine komşularımızla paylaşıyoruz. O yüzden çok tatlı bir çocukluk geçirdim. Aileler yakın olduğu için çocuklar da birbirine çok yakındılar.

Bunlarla birlikte, sinemanın yanı sıra radyonun ve 1970'lerin ortalarından itibaren yaygınlaşmaya başlayan televizyonun da yine ailece, mahallece takip edildiği, çayların demlendiği, ikramların yapıldığı sosyal bir etkinliğe dönüştüğünü anlarız. Televizyonun birleştirici unsuru yine bu yıllarda kolektif seyircilikle bağlantılıdır. Radyoyu kalabalık bir misafir topluluğuyla dinlediklerini ve daha sonra 1960'ların sonlarında evlerine aldıkları ahşap mobilyalı televizyonu ise yine hemen her akşam komşularıyla birlikte izlediklerini belirten Victoria Hanım (1950, Mardin) her iki aracın da insanları bir araya getirme biçimlerine dair şunları anlatır:

Bizim radyomuz vardı ama her evde radyo yoktu. Mesela ben Menderes'lerin anayasa yargılanması olduğu akşam yedide tabi daha erken başlarmış ama bize akşam yedi haberlerinde biraz bir saat mi yarım saatlik mi bir canlı yayın yapılırdı. Bu sebepten babam derki ki hadi Salih amcanı çağır şunu çağır bunu çağır ben de her akşam giderdim bu amcaları çağırır gelirdim çünkü onlar da her gün bu saatte gelmeye utanırlardı beni gönderirdi annem babam. Her akşam. Her akşam benim görevim amcaları çağırarak. (...) Büyük bir evimiz vardı çiftlik evi çok büyük ev. Ondan sonra çay... Her akşam çaysız, kahvesiz, ikramsız misafirlerimiz gitmezdi. Ama her akşam, her akşam. O Yassıada saati bitene kadar yani o mahkemeler bitene kadar. Daha sonra 1968'de o televizyonu, Arçelik'ti, aldık. Ceviz tahta mobilyalı bir televizyonumuz vardı. Adana'dan paket yayın yapıyordu. İşte bazı filmleri televizyonda oynayınca bizim terasta büyük genişçe bir salonumuz vardı, annem onu sedirlerle böyle U şeklinde yere halı, küçük tüp. Çay kahve setleri şeyleri indirirdi ondan sonra komşularımızı film olduğu gün komşularımızı çağırırdı. Ondan sonra erken yatan oldu mu derdi ki "en son giden televizyonu kapasın kapıyı da çeksın."

Bireyden ve bireysel kaygılardan çok toplumun ve toplumsal kaygıların ön plana çıktığı bu yıllarda gündelik hayatın gündüzü de gecesi de büyük ölçüde kolektif yaşanmaktadır. Bu kolektifliğin en belirgin tespit edildiği yerlerden birisi komşuluklardır. Komşuluğu bir ilişki ağı olarak ele aldığımızda, akrabalık ilişkilerine çok benzer yanları olduğunu görürüz. Komşuluklar, en yoğun izlendiği yaşam alanı olan mahallelerde aile ve akrabalık ilişkilerine benzer şekilde kurulur. Komşuluk, tüm görüşmecilerin neredeyse en az bir kere yardımlaşma, dayanışma, samimiyet, birlik, beraberlik ifadeleri çerçevesinde değindiği ve bir tür komşu nostaljisi inşa ettiği bir konudur. Bununla beraber komşuluk hikâyelerini en çok aktaranlar ise kadınlardır. Bu anlamda Özbay, akrabalık ve komşuluk ilişkilerini ele aldığı bir çalışmada, kadın ve erkeklerin konumuna ve sorumluluklarına dair şöyle söyler:

Akrabalık ve komşuluk ilişkilerini diğerlerinden farklılaştıran bir unsur, bu ilişkilerin ev hayatıyla daha yakın ilişkilerinin kurulmuş olmasıdır. Bu farklılıkları nedeniyle akrabalık ve komşuluk ilişkilerinde kadınlar ön plandadır. İyi ilişkilerin sürdürülmesi, çatışmaların

yatıştırılmasında genellikle kadınlar daha aktiftir. Öte yandan, diğer sosyal ilişkilerde erkekler daha fazla rol almaktadırlar. Akrabalık ve komşuluk ilişkileri doğal olarak hemşehrilik, dini cemaat mensupluğu, arkadaşlık, aynı aşirete ait olma gibi bağlarla da içiçedir. Bireyler eşlerini, evlerinin yerini seçerken diğer sosyal ilişkilerinden yararlanırlar. Dolayısıyla, erkekler akrabalık ve komşuluk ilişkilerinin kuruluşunda dolaylı biçimde etkindirler. Örneğin, hemşehrilerin, dini cemaatlerin vb. aidiyet gruplarının büyük kentlerde kendi mahallelerini oluşturmada, yani komşuluğun kurulmasında, erkekler aktif rol oynamaktadır (2014, s. 2-3)

Komşuluk vurgusu kent merkezinde yaşayan görüşmecilere geçildikçe azalır. Bu durum kentleşmenin ve beraberinde apartmanlaşmanın insanlar arası ilişkilere nasıl yansıdığıyla ilgilidir. Ayrıca Özbay'ın (2014) sözünü ettiği hemşehrilik meselesi de bu noktada önemlidir. Zira kentlinin hemşehrilik dayanışmasına ihtiyacı yoktur çünkü ya oraya uzun yıllar önce göç etmiştir ya da oranın yerlisidir. Ancak göçle beraber insanların aynı yerden gelmesi, yakınlıkları, benzerlikleri, ortak özelemleri, sıkıntıları onları birbirine yakınlaştırır. Göçün yaygın bir sonucudur bu. Bununla beraber sinemaya gitmenin komşuluklarla bu kadar yakından ilişkili bir şekilde anlatılması, istisnasız her bir görüşmede en az bir kere komşuluğa değinilmesi tesadüf değildir.

Eskiden mahalleler birbirine düşküncü komşular. İnsan ilişkileri daha samimi daha içten, tamam dedikodu itiş kakış olurdu ama fazla değil. Ama birbirlerini çok kollarlardı. Mesela evlendirirken. (...) Huzur vardı. Az yenirdi ama daha mutluydu insanlar. Neden? Beklentileri hiçbir zaman fazla olmadı. Ekmeğim yağım olsun diyorlardı şimdiki nesil gibi doyumsuz değillerdi. İnsanlar şimdi doyumsuz. Aile ilişkileri akraba komşu ilişkileri daha sağlamdı. Bir komşusu hasta oldu mu yemeği yapılır, evi temizlenirdi. (Melahat, 1957, İstanbul)

Fatih'te o zamanlar konu komşuluk ilişkileri çok yaygındı bütün aileler görüşürlerdi çocuklar sokakta oynardı mahalle ilişkileri çok yoğundu. Her anne her baba çocuklarının arkadaşlarını bilirdi tanırdı ve korurdu kollardı. Dolayısıyla, aileler ... Hanımlar gündüzleri ev gezmeleri ya da daha sonraki adıyla günlerde görüşürlerdi. (Cemal, 1958, İstanbul)

Annemin ablamız, kardeşimiz yani erkek kardeş... Hep beraber gidilirdi veya komşularla. Eskiden komşuluk çok iyiydi, bir akraba gibiydik komşularla. Gece gündüz zaten birlikte vakit geçirirdik. Akşamları oralarda, küçük yerlerde gezme falan fazla olmazdı herkes kapısının önünde otururdu, çocuklar oynardı. Biz oynardık, ailemiz de kapısının önünde komşularla otururlardı. Açık hava sinemasını işte büyük bir alana kurarlardı, etraftan apartmandan hep seyredilerdi gelmeyenler. Damlardan ağaçlardan... Güzeldi. (Sevgi, 1952, Yozgat)

Görüşme yaptığım insanların pek çoğunun yaşı düşünüldüğünde, temel yaşam alanlarının genellikle mahallelerden oluştuğu görülür. Bu mahalle sakinlerinin ise birbirlerine yatay bir bağ ile bağlandıkları bir iletişim ağı vardır ki o da komşuluktur. Bununla beraber komşuluk vurgusunun dini kimliklerle de güçlü bir bağı vardır. Çünkü din ve toplumsal

ahlakta komşuluğun neredeyse akrabalık ilişkileri kadar önemli olduğu belirtilmektedir. Komşuluk ilişkilerine ve hukukuna ilişkin Hristiyanlık'ta, Musevilik'te ve İslam'da önemli bazı vurgular vardır.

Örneğin Victoria Hanım'ın “Bizde bir şey var, kendini sevdiğin gibi yani Rabbini sevdiğin gibi komşunu da seveceksin” ifadesi Hristiyanlık'ta komşuluk kavramının nasıl değerlendirildiğiyle ilişkilidir. Matta İncili'ne göre (XXIII, 36-40) en temel buyruklardan biridir kişinin önce Allah'ı sonra komşusunu kendisi gibi sevmesi. Hz. İsa'nın “Sen komşunu sevecek ve düşmanından nefret edeceksin” şeklindeki Yahudi ahlak öğretisini hatırlattıktan sonra, “Düşmanlarınızı sevin ve size eza edenlere dua edin” (Matta, V, 43-44) dediği rivayet edilmektedir (İslam Ansiklopedisi, 26. Cilt, s. 157).⁶⁸ Tüm bunlarla birlikte Müslümanlar arasında da “Allah'a ve âhiret gününe inanan kimse komşusuna eziyet etmesin” (Buhârî, “Rikâk”, 23; “Nikâh”, 80; Müslim, “Îmân”, 74, 75); “Allah'a ve âhiret gününe inanan kimse komşusuna iyilik etsin” (Buhârî, “Edeb”, 31; Müslim, “Îmân”, 74, 76, 77) şeklinde örnek hadisler vardır. Bunlar komşuluk kavramının ve komşuluk haklarına ilişkin toplumdaki bazı davranışların, normların ortaya çıkışında önemli bir dini referanstır. Dolayısıyla bu yıllarda sosyal hayatın aileden sonraki en önemli ilişki ağlarından birini komşuluklar oluşturur. Aile, din, mahalle ve komşuluk ilişkilerine dair Hilal Hanım'ın (1960, Erzurum) aktardıkları da bunu gösterir:

Araç olarak bir şey yok ama bir şu var o zaman huzur vardı. Kesinlikle huzur vardı, can sağlığı vardı. Bu kadardan büyük Isparta (halısı) ki yerinden kalkmaz, kollarda çatır çatır silkelerdik. Bir de komşuluk vardı. Mesela sen bütün halılarını atarsın dışarıya herkes gelir kenarından tutar yerlerde çırpardı gümbür gümbür, ondan sonra onunkine sen gidersin seninkine o. Temizlikte yardım ederdik birbirimize. Az buz temizlik yapılmazdı o yorganlar sökülür çırpılır yıkanır bilmem ne olur... Yani güzel bir komşuluk vardı hele ramazanları yaz günü mesela iftardan sonra camiye giderdik Ulu camiye teravîh kıldıktan sonra hemen komşunun biri semaveri yakardı erkeklere kapının önünde verirdik, kadınlar da içeride çaylarını içerdi. Bir semaver onlara yakardı bir semaver onlara. Ben onları çok arıyorum işte. O çok güzeldi. Mesela iftara sırayla bütün komşular birbirilerini çağırır. 15'inden sonra zaten kimse birbirine iftar etmezdi. Herkes, sen ona, o ona... 15'inden sonra herkes birbirini dolaşırdı. Herkesi önceden kendi akrabalarını alırdı bittikten sonra... Ramazan'da şimdiki gibi hocalar evlerde hatim okuturdu. Bizde saat onda başlardı hoca önce bizden başlardı. Bizden çıkarlardı başka komşuya giderlerdi. Kadınlar ikindiye kadar böyle mahallede hatim dinlerlerdi ondan sonra camiye giderlerdi ikindiye kılardı ikindiden sonra da hoca vaaz verirdi. Akşama doğru da kaynanalar eve gelirdi gelinler de yemek pişirirdi (gülüşmeler).

⁶⁸ Mustafa Çağrı, “Komşu”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/komsu#1> (16.04.2021).

Zekiye Hanım da (1962, Kırklareli), “neredeyse sadece yataklarımız ayrıydı” cümlesiyle dönemin bireyden çok aileye, topluma olan bağlılığını ve komşuluk ilişkilerindeki yoğunluğu ortaya koyar. Geçmişin yoksulluk, işsizlik, sınıfsal ayrımlar gibi toplumsal gerçeklerine karşı komşuluk ilişkileri içerisinde nasıl çözümler arandığını da anlatır. Kanaat ve huzurun anahtar temalar olduğu bu anlatılar bir noktada dönemin imkânsızlıklarını, zorluklarını, baskılarını göğsünde yumuşatmaya çalışan ve gözyaşlarını, isyanını filme saklayan bir neslin yen içinde bırakmaya çalıştığı bir kırık kolun nostaljisine dönüşür:

O dönemin aile yapısında aslında ciddi bir kanaat vardı. Her şeye kanaatkardılar. Ve neden güzel bir çocukluk yaşadım diyordum çünkü şimdinin aksine o zamanlar ailelerin çocukları benimseme tarzları çok farklıydı. Benim ailem beni nasıl benimsiyorsa, öğlende yemek yemem için evine çağırıyorsa eğer komşunun çocuğuyla oynuyorsam komşu anne de bizi yemeğine davet ederdi. Yani uzun kış gecelerini nasıl geçireceksin? Komşuları gezerek geçirirdik. Yiyeceğin içeceğin hesabı asla yapılmazdı. Yoksulluğun çok yoğun olduğu bi dönem diye anlatıldığını hatırlıyorum hani yoksulluk çok derlerdi. Ama yiyecek sıkıntısının asla olmadığı bir dönemdi. Kimse kimseden bunu esirgemezdi. Belki daha bir kent kültürü oluşmamıştı. Neden? Yazın sonlarında hepimiz köylerimizden giderdik yiyeceğimizi içeceğimizi çuvallarla getirirdik. O yüzden kimsede kimsenin çocuğundan yiyecek esirgemek ya da bunun ailede bir krize yol açacağını düşünmek gibi düşünceler yoktu. O yüzden de aile içi de çok daha sıcaktı. Biz komşularımızı da görmesek çok özlerdik, onlar ailemizden biriydi. Aslında sadece gece yataklarımız ayrıydı. Onun dışında biz onlarla çok iç içeydik. Öyle bir ilişkimiz vardı.

Tüm bu örnekler bize 1960’lı ve 1970’li yılların Türkiye’inde yaşamış insanlar için aile, mahalle, komşuluk ve din gibi kavramların hem dayanışmayı, aidiyet duygusunu, birlik ve beraberliği pekiştiren duygularla olumlu bir şekilde aktarıldığını hem de kısıtlayıcı, denetleyici özellikleri bakımından olumsuz bir çağrışım yaptığını da gösterir. Bu bağlamda en sık karşılaşılan ise utanma duygusudur.

4.1.3. “Utanma Vardı...”: Toplumsal İlişkilerde Denetim ve Utanma Duygusu

Sinema-seyirci ilişkisinde filmlerin giyim-kuşam ve davranışlara ilişkin gündelik hayatı şekillendiren önemli bir yönü vardır. Ancak bu durum özdeşleşme, adaptasyon ve taklit etme konusunda çoğunlukla bir önceki kuşağın ve toplumun muhafazakâr sınırlandırmalarıyla gerçekleşir. Geleneksel ilişkilerin güçlü olduğu ve utanma duygusunun toplumsal söylemin merkezinde yer aldığı bir ortamda sinemanın doyuma ulaştırma anlamında baskı altında tutulduğunu söyleyebiliriz. Bir diğer deyişle sinemadan

alınan bireysel ve kolektif hazlar toplum, aile, din ve devletin sınırları içerisinde ve denetiminde gerçekleşmektedir. Kezâ sinemaya gitme anıları bize sinemaya ailece, mahallece, konu komşu gitmenin “eğlendirici” olduğu kadar sınırlayıcı bir tarafı olduğunu da aktarmaktadır.

Mahalle ve komşuluk ilişkilerinin dayanışmayı kuvvetlendirdiği gibi özellikle kadınlar üzerindeki sosyal denetimi ve yükümlülükleri de artırdığını söyleyebiliriz. Örneğin Melahat Hanım (1957, İstanbul), mahallenin delikanlılarının komşu kızlarını “koruyup kollama” şiarıyla denetime çıkma hikâyelerinde komşuluk ilişkilerinin yoğunluğunun, içiçeliğinin “komşu kızlarının da aileden biri gibi” görülmesine ve bu ilişkinin onların aralarında herhangi bir flörtün bile mevzubahis olamayacağı bir utanma duygusu yarattığına vurgu yaparak şöyle der:

Mahallenin kızına laf atamazsın oranın delikanlılar seni yer. Güler’in kızına (bir akrabasından bahsediyor) sataşmışlar, peşine düşmüşler. Bir baktım mahallede almışlar iki çocuğu haydee, paralıyorlar. Dövüyorlar. “Sen bu mahallenin kızına nasıl laf atarsın bir daha görmeyeceğiz.” O çocuk bir daha o mahalleye giremedi. Nasıl itler var sokağa sokmuyorlar aynı öyle. Eski adap... Mahallenin kızı evin kızı gibi oluyor. Çok severse belki, ama o gözle bakmıyorlardı.

Melahat Hanım’ın anlattıklarını iki erkek görüşmeci de destekler ve toplumsal ahlakın mahalle ölçeğinde yarattığı kaç-göç türü ilişkilere işaret eder:

Orada komşunun kızı kardeşimizdir. Bizim kız kardeşimiz da onların kardeşidir. Hiç o niyetle... Zaten çok daha gözü açılmamış kişiler olarak değerlendirelim. Dostane, kardeşçe ve kirli duygulardan uzak arkadaşlıklar olurdu. (Galip, 1941, Artvin)

Mesela bir komşuya gittik, komşuda akranın bir kız var. Onunla birlikte göz göze gelmeye yani utanırdın yani. Utangaçlık vardı hem kızlarda hem erkeklerde. Utanırdı yani. Bu utangaçlığın yani temel unsuru da namus kavramından gelir yani namuslu insan utanır. (İsmet, 1956, Kayseri)

Burada toplumsal anlamda utanç kavramına ve utanma duygusunun nasıl inşa edildiğine değinmek gerekir. Komşu kızıyla göz göze gelme, kadın resmi olduğu için film afişlerinden gözünü kaçırma, bir filmin öpüşme sahnesinde gözünü kapatma, sinemaya aileden olmayan yabancı bir erkekle gitmenin ya da nişanlıyla locada film izlemenin yarattığı gerginlikler gibi görüşmelerden çıkan pek çok utanma hikâyesi vardır. Bununla beraber yaşanan dönemin toplumsal ahlak, aile, din gibi kurumlarından beslenen bir

utanma kültürünün ve yüceltilen bir utanma ahlakının olduğunu da söyleyebiliriz. Tüm bunları bir arada düşündüğümüzde utanmanın aslında öğrenilen bir şey olduğu ve toplumsal cinsiyete dayalı kurallarla pekiştirildiğini görürüz.

Özellikle tarihsel anlamda utanç kavramının çıplaklık ve mahremiyetle olan bağı güçlüdür. Görüşmecilerin yoğun toplumsal ilişkilerin yaşandığı bir ortamda ve dönemde yaşadığı gerçeğini göz önünde bulundurursak, bu ilişkilerin ve karşılaşmaların neden olduğu sorumluluklar, denetim ve sosyal kontrol kişilerin davranışlarına, inançlarına ve alışkanlıklarına dönüşmesi meseleleri anlamlı hale gelir. Çünkü burada utanç ve toplumsal ilişki arasındaki en belirgin unsur sorumluluk duygusudur. Görüşmecilerin utanma kavramı üzerinde ısrarla durmaları utanmanın o yılları “güzel” yapan en önemli şey olduğuna inanmalarıdır. Utanmanın dünyayı kurtaracağı ve utanmazlığın ise dünyamızı daha da çirkinleştireceği inancıyla fakat bir yandan da bu utanmanın sebep olduğu “cehaleti, bilgisizliği ve mutsuzluğu” da sızdırıverirler hikâyelerinin arasından.

Ayrıca utanma, geçmişin hatırlanış biçiminde de önemli bir veri olarak karşımıza çıkar. Görüşmeciler geçmişteki bir davranışlarını bugün onaylamıyorlarsa bunu ya utanç duygusuyla paylaşırlar ya da hiç anlatmazlar. Bu durumu genellikle kadın-erkek ilişkilerinde, filmlerin açık sahneleriyle ilgili anılarda ve geçmişteki politik tercihlerde görürüz. Bu görüşmelerde konunun derinleşmesine izin vermeyen görüşmeci ya sorudan yola çıkarak hikâyesinin varacağı yeri göstermek istemez ya da geçiştirici cümlelerle bugün benimsedikleri davranışlarını, inançlarını, arzularını örtecek ifadeler kullanır: “Biz de eskiden böyle hatalara düştük, Allah affetsin” gibi.

Toplumsal birlikteliğin bir başka unsuru da duygusal bağlar olduğuna göre utanma duygusu onları “biz” yapan şeylerden biridir. Biz kimliğinin bir parçasıdır. Böylece neyin ayıp neyin utanç verici olduğuna karar veren bu sosyal ilişkiler film tüketimi sırasında da ortaya çıkar. Yine utanma kavramına yüklenen anlamında kentten kent dışına doğru gittikçe utanma duygusunun farklılaştığını bu bağlamda kadınlarda erkeklere göre daha yoğun bir kaygı yaşandığını söyleyebiliriz. Kaygı ve utancın nedeni üzerine Sartre şöyle der (2009, s. 476): “Kaygımın ve utancımın nedeni en başta başkası-için varlığımın içinde kendimi her zaman başka-şeye doğru ötesine geçilebilen şey, salt değer yargısı nesnesi,

salt araç, salt alet olarak duyumsamam ve kavramamdır. Kaygım bir başkasının beni mutlak bir özgürlük içinde oldurduğu bu varlığı zorunlulukla ve özgürce üstlenmemden kaynaklanır: ‘Kim bilir ben onun için neyim! Kim bilir beni nasıl düşünüyor?’, ‘Kim bilir beni nasıl olduruyor?’” Bu da bize, utanmanın başkasının bakışının en çok hamlettiği noktalarda yani toplumsal ilişkilerin yoğun olduğu yerlerde ve kadınlarda ortaya çıktığını gösterir. Başkasının baktığı ve yargıladığı yerde ortaya çıkan utanç bakışın en fazla yöneldiği ve bakışını kaçırmayı gerektigine inanılan kadına yöneltilir.

Bu konuya ilişkin görüşmelerde en sık karşılaşılan örnek öpüşme sahneleriyle ilgilidir. Görüşmecilerin aktardıklarına göre dönemin filmlerindeki öpüşme sahneleri seyrek olsa da izleyiciler arasında hem çok popülerdir (sahnenin gelmesi heyecanla beklenir, film koptuğunda homurtular yükselir) hem de türlü tepkilere neden olur. Dolayısıyla öpüşmenin ne perdeye ne de gündelik hayata yansıma biçimleri göz ardı edilemez. Öpüşme sahneleri izleyicilerde kıpırdanmalara ve çeşitli tepkilere yol açar. Kimi gözlerini kapatır, çevresinden utanır, kimiye izler ve cinselliğe dair bir şeyler öğrendiğine inanır.

Ama bir yan bakmazdım. Karanlık da olsa sanki biri benim baktığımı görecekti gibi... Bir yanı kaç göç vardı, utanma vardı... Benim hala devam ediyor. Televizyonda mesela çıkınca oğlumun yanındaysam bile kalkıyorum. (Züleyha, 1932, İstanbul).

Sadece film izlemeye gidilmiyordu yani. Hayır canım, sinema hemen orada bir mektepti yani bazı şeyler öğreniyordun orada. Yani, söylemek isteyip de söyleyemediğim şeyler var... Birçok insan affedersin öpüşmeyi sinemada film seyrederken öğrenmiştir. (İsmet, 1956, Kayseri)

İsmet Bey’in çekinerek dahi olsa açıkça ifade ettiği “cinselliği filmlerden öğrenme” meselesini kadın görüşmeciler ya üstü kapalı bir şekilde ifade eder ya da bu konuya pek değinmez. Bu “çifte cinsel standart” olarak da ifade edilen bir duruma işaret eder. Erkeklerin erotik filmlere gitmeleri öpüşme sahnelerinden utanarak bahsetmemeleri gibi durumlar onların cinsellikle olan ilişkilerindeki rahatlığı ve serbestliği işaretlerken

kadınlar için bu tür ilişkilerden ve sahnelerden kaçınmaları, cinselliklerini “yaşamamaları” veya utanmaları beklenir.⁶⁹

Benzer şekilde kadınların dehşetli ya da “açık” sahnelerde gözünü perdeden kaçırması, çocuğu varsa onun gözlerini kapatması gibi durumlara ilişkin Williams’ın önemli bir tespitini ele almakta fayda var. “When the Woman Looks” başlıklı makalesine çarpıcı bir paragrafla giriş yapan yazar, “bir sinema perdesinde ne zaman dehşet verici bir imge ortaya çıksa, küçük kızların ve yetişkin kadınların gözlerini kapatırken ya da flörtlerinin omuzlarının arkasına saklanırken küçük erkek çocuklarının ve yetişkin adamların o sahneye bakmayı gururlanacak bir mesele haline getirdiklerini” söyler (2002, s. 61). Bu giriş kadının bakmayı reddedişine dair önemli ipuçları içerir. Sadece dehşet aracılığıyla kendi güçsüzlüklerine, kırılganlıklarına tanıklık etmeleri beklenildiğinden değildir bu bakışın gizlenişi; bir başka neden de kadınların perdede kendilerini tanımlayabilecekleri çok az şeyle karşılaşabilmesidir.

Utanma ve sıkılma duygusu farklı topluluklara ve kültürlerle göre değiştiği gibi cinsiyete, sınıfa ve eğitime göre de değişir. Utanma duygusunun toplumsal bir işlevi olduğunu ve toplumun yapısına göre biçimlendiğini söyleyen Elias bu durumun “insanların toplumsal olarak birbirlerine yakınlaşması ve bağımlılık ilişkilerindeki kademelerin ve toplumun genel hiyerarşik karakterinin önemlerini ve güçlerini yitirmeye başlamasıyla” değişmeye başladığını öne sürer (2004, s. 240). Goffman da (2009) toplumsal düzenin istikrarı açısından utanmanın sosyolojik bir önemi olduğunu düşünür. Bu durumun göze çarptığı yerlerden biri kadın seyircilerin “utanma” duygusunu ortaya çıkaran film sahneleriyle kurduğu ilişkiler ve kadının mahcubiyet duymasını gerektiren kalıpların üretildiği toplumsal ilişkilerdir. Görüşmecilere “hiç film sırasında sinemadan çıktığınız, salonu terk ettiğiniz oldu mu, neden?” diye sorduğumda pek azının bunu yaptığını, yapanlarınsa sadece kadınlar olduğunu gördüm.

⁶⁹ Eren Vurmaz’ın *Perdeden Ekrana Yeşilçam* (2008) adlı belgeselinde bir görüşmeci: “Aşk sahneleri, öpüşme sahneleri pek öyle olmazdı. Olduğu zaman ‘makiniisttt, makiniistt’ bağırır gençler balkondan, ya da iyi muz iyi muuzz diye... Ne demekse... Bağırırlardı” der. Benim görüşmecilerim arasında “iyi muz” vurgusundan bahsedilmiş olsa da ne görüşmecim (Ayten, 1940, İstanbul) ne de ben bunun tam olarak neye karşılık geldiğini çözemedik fakat bu ifadede erotik bir vurgu olduğu, argoda bir karşılığı bulunduğu ve genellikle erkekler tarafından dile getirildiği açıktır.

Evet bir kere terk ettim. Yatak sahnesi vardı. Biz çok utandık. Yabancıydı. Yabancılar yapardı öyle şeyleri zaten... Kaçtık. Gene bu Yasemin’le (yakın arkadaşı). Dedik ki kızım kalk bu çok kötü. Eğilerek çıktık kaçtık çok utandık. Seyredebilirdik ama utanma vardı o zamanlar. (Melek, 1954, Gemlik)

Bir başka görüşmede ise bu tür “yatak” sahnelerinin yoğun olduğu erotik filmlere az sayıda bile olsa (beyanlara göre tabi) kadınların da ilgi gösterdiği ortaya çıkar. Zekiye Hanım İstanbul’da memurluk yaptığı bir dönemde bir grup kadın arkadaşının bu filmlere gittiğini anlatırken kendisinin “onlar kadar çılgın” olamadığını da belirtme ihtiyacı duyar:

Yabancı filmler matinerelerde hiç yoktu o zamanlar. Ben sinemada yabancı film izlediğimi hiç hatırlamıyorum. Böyle bir furya da yoktu zaten. Yabancı filmler benim 18’li yaşlar dönemimde vizyona giren şeyler oldu... Sonra porno filmlerle bir giriş oldu. Potansiyel izleyicisi erkek olarak görünüyordu. Ama ben Adliye’den bir grup arkadaşımın gündüz seansına porno filme gittiğini çok iyi hatırlıyorum. Şimdi şöyle, adliyede şey... Zekâ özürlü demeyeceğim de duygusal olarak çok gelişmemiş bir arkadaşımız vardı. O her şeyi anlatarak algıladı. Yani burada şöyle öpüşüyorlardı çok romantik bir şey demezsen onun romantik bir şey olduğunu düşünmüyordu. Öyle bir yapısı vardı. Özellikle cinsel hayatı çok renksizmiş bunu arkadaşıyla paylaşmış. O da görsün diye bir grup kadını alıp götürmüşlerdi. Epey bir muhabbetleri oldu. Şu pozisyon şöyle böyle. En de çok merak etmiştim ama utandığımdan gidemedim. Ben de çılgındım ama onlar kadar olamadım. Onlar daha bir çılgın. Bu da sinemanın eğitici bir tarafı oldu... Tabi tabi.

Lale Hanım (1951, Sakarya) ise sinema ve utanma arasındaki ilişkiye dair farklı bir örnek verir. Burada söz konusu olan artık sinemaya gidemeyecek kadar “olgun” olduğunu düşünen bir erkeğin kendini sinemadan uzaklaştırma çabasıdır:

Benim babam da sinemayı o kadar çok severdi ki, onun inancına göre bir adamın sakal bırakabilmesi için eşinin izin vermesi gerekiyordu. 60 yaşındayken anneme dedi ki “bana izin ver sakal bırakayım.” Annem, “hayır istemiyorum” dedi. “Ya ver, belki sakaldan utanırım da sinemaya gitmem” dedi. O kadar seviyordu sinemayı. Ama herhalde o zaman o yaşlarda hala senin sinemada senin ne işin var moduna mı giriliyor ne oluyorsa. Hani sinemaya gitmemek, kendini durdurabilmek için (gülüyor) sakal bırakmak istedi...

Toplumda “ayıp” kabul edilen ve utanılması gereken davranışlardan biri de kadınların can sıkıntısını dile getirmeleridir. Havva Hanım çocukluk anılarında bu konuya dair şöyle bir örnek verir: “Annemle herhalde yalnız ikimiz gidiyorduk (sinemaya). O da işte benim gönlüm olsun diye, eğlendireyim oyalayayım diye... ‘Canım sıkılıyor, canım sıkılıyor’ derdim. Ayıp derlerdi eskiden. Kızlar canım sıkılıyor deyince ayıplarlardı.” Benzer bir vurguyu Melahat Hanım da (1957, İstanbul) yapar ve utanmanın toplumsal ilişkilerdeki davranış biçimlerine nasıl yansıdığına ilişkin ipuçları verir: “Eskiden kızlar canım

sıkılıyor dediğinde canı başka bir şey istiyor derlerdi, ayıptı. (...) Ben yatılı lisede okurken sütyenle yıkanırdım. Kızlar derdi ki “çıkarsana.” “Yok”, derdim. Öyle aralardan sabunlanırdım. Hiç banyoda da çıkarmazdım. Öyle alıştık. Utanma vardı. Utanma duygusu olandan korkma...” Görüşmecilere ait bu ifadeler Scheff’in sözünü ettiği “utanmanın gündelik hayatın başlıca duygularından biri olduğu” (2003, s. 244) meselesini de örnekler.

Sosyo-kültürel kuramda duyguların “toplumsal söylemin kalbi” olduğunu belirten Lupton, bu noktada “toplumbilimcilerin duyguyu bedenli toplumsallık olarak açıkladıklarını söyler (2002, s. 14). Seyirci sinemaya yalnızca bilinciyle değil duygularıyla da bağlıdır. Duygusal deneyimlerin yapıları da farklı toplumlarda ve kültürlerde farklılaşır. Bu açıdan duyguları toplumsal süreçlerin bir sonucu olarak görebiliriz. Bu çerçevede benim ele aldığım sinema ve seyirci arasındaki etkileşimi toplumsal çevre ile beden arasındaki etkileşimden ayrı düşünmemek gerekir. Zira sinema ve seyirci etkileşiminden ortaya çıkan duygular aynı zamanda o sinemanın ve seyircinin çevresi ile bedeni arasındaki etkileşimden ortaya çıkan duygulardan bağımsız değildir. Bir diğer deyişle bireysel duygular kolektif duygularla neredeyse iç içe girmiştir. Burada amaç tarihsel/yapısal yaklaşım çerçevesinde sinema atmosferinde ortaya çıkan duyguların tarihsel süreçte nasıl değiştiğini ortaya koymak değildir ancak yine de bu duyguların tarihsel süreç içinde nasıl kolektif bir hale geldiğini de anlamaya çalışmaktır.

4.1.4. “Bir Filmde Görmüştüm”: Sinemadan Öğrenilenler

Sözlü tarih görüşmelerinde bireysel hikâyelere dâhil olan umutlar, yaralar, korkular ve yargılar; iç çekişler, vazgeçişler, dönüm noktaları ve kırılma anları vardır. Bunlar aynı zamanda Türkiye’nin kültürel ethosunu da yansıtır. Türkiye ethosu ile (aksi belirtilmediği sürece kısaca *ethos* olarak kullanılacak) ülkenin bu yıllarda sinema anıları aracılığıyla ortaya çıkan değerlerini, ilkelerini, inançlarını, tutumlarını, duygularını özetle “ruhunu” saran kimliğini ve karakter özelliklerini de betimlemeyi amaçlıyorum.

Adanalı pamuk (ya da bir başka sanayinin) kralı ile fakir mahalle kızının “prenses yalanı” meşhur bir Yeşilçam hikâyesidir. Bunlardan birinde *Yalancı* filminde (Mehmet Dinler,

1973) Zeynep (Türkan Şoray) ona arka çıkan patronu Ferhunde Hanım ve bir grup kız arkadaşıyla birlikte “ya istiklal ya ölüm” diyerek bir “prensese yalanı” başlatırlar. Yoksul bir kadının kendini zengin ve soylu göstererek karşı tarafı kandırdığı ama genellikle ava giderken avlandığı bu tür hikâyelere Yeşilçam’da sık rastlarız. Filmde bu iş için lüks bir arabaya, pahalı kıyafetlere ve en önemlisi de mücevherlere ihtiyaç duyulur. Zeynep o gün işine yarayacak olan bilgiyi yani mücevherleri nasıl temin edeceğini ise gördüğü bir filminden öğrenmiştir. Arkadaşıyla arasında şöyle bir diyalog geçer:

Z: Bu iş için mücevher de şart diye düşünüyorum.

A: Nerden buluruz?

Z: Şeyy ben bir filmde görmüştüm. Kuyumcuyu dolandırıyorlardı.

A: Aa ben korkarım, ya yakalanırsak?

Z: Yakalana kadar işi biter, iade ederiz. Ama önce bir araba lazım.

Zeynep gördüğü bir filmdekine benzer şekilde sahte bir çek defteri sayesinde görünüşüne aldanan kuyumcuyu kolayca kandırır. Çek, senet, bono gibi araçlar o dönemin, özellikle sinemacılar çevresinde, ödeme biçimlerinden biri olarak sıkça karşımıza çıkar (Refiğ, 1971, s. 88; Scognamillo, 2009, s. 20; Erkılıç ve Ünal, 2018; Özayten, 2009). Filmlere de konu olan karşılıksız çek ve senetler, ödenmeyen bonolar bu yıllarda öğrenilir. Dolandırıcılık gibi toplumda “aşağılık” görülen bir suçun elbette film içerisinde yumuşatılması gerekir. Seyirciyi, “ödünç alınanların” hayırlı bir iş için kullanıldığına ikna etmek gerekir. Vicdan azabı da bunun bir uzantısı olarak çıkar karşımıza ve başrol oyuncusu yalanları ve “yaptığı çılgınlıkları” için af diler bir cami avlusunda. Küçük düşürülmenin acısını çıkarmaya çalıştığı bahanesiyle suçunun hafifletilmesini ister Allah’tan ve dolayısıyla da onu izleyen halktan.

Bu filmin beklenti, umut, korku ve yargı içermesi bakımından özel bir anlamı olduğunu düşünüyorum. Birincisi, beğenilme ve onay görme arzusu perdeye yansıyan yoksulluk mekânında başlar ve mutluluk yine, ait olunan topluluğun bir diğer üyesinde bulunur. Paranın mutluluk getirmediğini anlatan bir başka hikâye daha çıkar karşımıza ve hikâyeler öze dönüş anlamında da dış görünüş değişse de içerideki özü, karakteri

kaybetmeme üzerinden yeniden inşa edilir. Benzer bir örneği Hollywood sineması için veren Kolker şunları söylemiştir:

Sınıfsal farklar neredeyse her zaman stereotipleştirilir. Çok zengin genellikle kötü olarak tanımlanırken, yoksul ıstırap çekişi içinde soylu olarak görülür ve kaderinden mutlu olmaya zorlanır. Sadece mutlu olacağımız için bizi sahip olduğumuzdan daha fazla istememeye sevk eden daha büyük ideolojik istikrar anlayışıyla suç ortaklığı yaptığı görülen filmler- de - Yurttaş Kane (O. VVelles, 1941) ve Baba H'yi (F. F. Coppola, 1974) düşünün- sürekli olarak paranın mutluluk getirmedeği, zenginliğin ise kedere yol açtığı klişesi sunulur (1999, s. 118)

Bu klişelerin bir anlamda sinemanın nasıl bir kültürün içinde olduğunu ve nasıl bir kültür inşa ettiğini ve “eğitici” bir rolü olduğunu “taklit”, “adaptasyon” ve “ekstra sinemasal özdeşleşme” gibi kavramlar üzerinden sorgulayabiliriz.

Bir sosyal etkileşim aracı olarak sinemaya gitmenin gündelik hayattaki en önemli rollerinden biri de eğitici ve öğretici olmasıdır. Sinemadan edinilen bilgiler çoğu zaman taklit edilmeye çalışılır. Türkiye’de sinemanın ve filmciliğin gelişim sürecinde de Batılı film örneklerini, tekniklerini taklit ederek öğrenme önemlidir (Ayça, 1992, s. 120-121). Çocukluk oyunlarına da yansıyan yeniden canlandırmalar, taklit etmeler özellikle taşra kökenli seyirciler tarafından çokça bahsedilen bir konudur. Bunda, Anadolu şehirlerinde ulaşılabilen medya araçlarının ve sanayi/teknolojik/eğitim gibi imkânların sınırlı oluşu da belirleyicidir. Geç sanayileşen ve kalkınan bu bölgelerde insanların kendilerine “rol model” alabilecekleri, hayatta ve dünyada olan bitenden haberdar olabilecekleri en ulaşılabilir araçtır sinema. Taklit edilenler ise genellikle kentli yaşam, kentli insanlar ve onların konuşma tarzları, davranışları, giyim kuşamlarıdır. Sinema bu anlamda taşralı kadın ve erkek seyirci için bir “okul”, modernleşmenin bir aracıdır. Örneğin Zekiye Hanım o dönemde gazete okumanın/ya da okuyormuş gibi yaparak caka satmanın da filmlerden öğrenilen bir davranış olduğunu, kimi zaman işe de yaradığını anlatır:

Gazete de yine filmlerle hayatımıza giren bir şeydir. O filmlerde kalantor insanların gazete açıp okumaları toplumumuzda çok ciddi bir etki yaratmıştır. Ve bir delikanlı kültürlü görünmek istiyorsa günün hangi saatinde olursa olsun katlanmış bir gazeteyi şöyle arkasına hafifçe döndüre döndüre sallayarak gezerdi. Biz de onu okur yazar biri olduğunu düşünürdük. Mesela bir Vedat abimiz vardı. O çok zor ikna etmişti kız arkadaşını biliyorum, çok mektup taşımışlığım vardı. Ve o gazeteyi taşımasındaki nezaketi asla unutmam. Ve aynen film kahramanları gibi giyinirdi. İki düğme açık, yaka ceketin dışında... Yaptığı tek şey kızın evinin önünden gidip gelmek. Kız zaten onu gözetliyor. Ondan sonra konuşma evresine

geçiyorlar ve şimdiki gibi çok uzun süreli bir arkadaşlıkları olmazdı. Çok kısa dönemde de evlenirlerdi.

Sinema heyecanını diri tutan unsurlardan biri de filmlerin farklı dünyalara ve hayatlara açılan birer pencere olmasıdır. Hayatında hiç deniz ya da tren, araba görmemiş bir seyircinin beyaz perdeye yansıtılan bu yeni dünyaya dair merakını cezbeden ise yine sinema olmuştur. Kadın seyirciler giyim kuşamlarına şekil verip, konuşma tarzlarını değiştirirken erkekler de etkili bakışlar atmayı, eşlerini dansa kaldırmayı filmlerden öğrendiklerini söyler. Kentli seyirci ise için sinemanın öğrettikleri de yerli filmlerden ziyade çoğunlukla Avrupa ve Amerikan filmlerinde bilinmeyen dünyalara açılan pencerelerdir. Bu filmlerdeki insan ilişkileri, yaşam tarzı, ev dekorasyonları, modalar, müzikler, danslar kentli seyircinin ilgi odağıdır ve yine benzemeye çalıştıkları, belki örnek aldıkları, taklit ettikleri ya da sadece bilgilendikleri konulardır. Sinema bu açıdan kentleşmenin, modernleşmenin neye benzediğini, nasıl gerçekleştiğini bu filmlerle öğretir. Anadolu'daki seyirci için özellikle İstanbul, bir kentin toplumsal yaşamına ve modernleşmeye ilişkin pek çok imgeyi taşıdığı için önemlidir.

Şehir modernleşmenin bir aracıdır. Sinema hem kentli hem de modern bir icat olunca sinemanın modernleşme bağlamındaki önemi yadsınamaz. Türkiye'deki modernleşme süreci üzerine yapılan çalışmalarda modernlik rejimden dile, giyim kuşamdan sanata bir "projeler bütünü" olarak ortaya çıkar. Ancak Kaynar'a (2012, S.31) göre böylesi bir yaklaşım modernleşme üzerine düşünmeyi "bu projeleri üretebilecek muktedirler üzerinde yoğunlaşmaya teşvik eder". Oysa modernleşme sinema gibi somut mekânlarda ve film gibi somut malzemelerden de izleyebileceğimiz bir değişim, dönüşüm sürecidir.

Seyircinin bu sürece nasıl ve ne kadar dâhil olduğuna, modernlik, Batılılık kavramlarını nasıl anlamlandırdığına bakmak bu sürecin anlaşılması için önemli bir noktadır. Modernleşmenin somut bir mekânı olarak sinema, ulaşım ve yerleşim gibi modernliğin türlü veçhelerinin deneyimlenmesi ve izlenmesine yol açar. Anadolu'da ve oradan kente göç edenlerin gündelik hayatlarında bu süreç daha çok sinema perdesi ve daha sonra da televizyon ekranı üstünden ilerlerken, temel gerilimler kadın-erkek ilişkilerinde yaşanır. Filmler ve yıldızlar aracılığıyla başlayan modernliğe adaptasyon ve kişilere öykünme meselesi ise "gönüllü" ilerler. Yıldızlara özenme, taklit yoluyla onlara benzemeye

çalışma hali “tepeden inmece” reformlardan öte katılımcılığa teşvik eder. Geleneğin modernlikle karşılaşmasında yaşanan en büyük gerilim ise yine kadın-erkek ilişkisindeki değişim üzerinedir. Eskinin, geleneğin, toplumun yerini zamanla yenilikçi, modern, kentli birey alır.

Selanik muhaciri Zekiye Hanım (1962, Kırklareli) İstanbul’un Sefaköy ilçesinde sürdürdüğü hayatının, ilçenin farklı bölgelerden aldığı iç göçler sebebiyle renkli bir kültürü olduğunu söyler. Sefaköy özellikle Bulgaristan ve Yunanistan’dan göç eden insanların yaşadığı bir bölgedir. Daha sonra Karadeniz ve Doğu bölgesinden de göç almıştır. Onun deyimiyle bu karma kültür film izleme deneyimlerine de yansır. Kendi umutlarını, beklentilerini, acılarını, korkularını, yargılarını perdede bulduğunda seyirci bu tür hikâyelere daha fazla ilgi gösterir. Örneğin “sinemaya gittiğimiz zaman eğer Doğulu komşularımızla gidiyorsak onlar üzüntülü filmleri tercih ediyorlardı. Hatta film biraz neşeliyse ‘ay hiç ağlayamadık’ diye yakınırlardı” der. Bununla birlikte yaşadıkları ilçenin, İstanbul’da olsa da taşra niteliği taşıdığını orada henüz kent kültürünün oluşmadığını belirtir. Örneğin yollar bozuktur, su dağıtımı yoktur, eş seçimleri çeşme başında yapılır; yazın sonlarında herkes yiyeceğini içeceğini çuvallarla köylerinden getirir; komşular aileden biri gibidir, “sadece geceleri yataklar ayrıdır” onun dışında yedikleri içtikleri birdir, ilişkiler iç içedir. Filmlerde ise zenginlerin hayatı “balolarda, kokteyllerde, av partilerinde ya da yurtdışı seyahatlerinde geçerken” kıyafetleri Avrupa’dan ithaldir, müzikleri yabancıdır, dansları Batılıdır, yemekleri masada yenilir. Bu masada çeşit çeşit her birinin görevi başka olan bardaklar, çatallar ve bıçaklar vardır. Türk sinemasında sıkça kullanılan bir hikâye formülü olarak *Pygmalion* yani “eğitimsiz-görgüsüz-cahil kadının bir erkek tarafından ya da bir erkek için baştan yaratıldığı” anlatılar çok popülerdir.⁷⁰

Baştan yaratılan kadın onun için tutulan Batılı hocalardan oturmasını, kalkmasını, konuşmasını yemesini içmesini, dans etmesini öğrenir ve birdenbire eski halini kimsenin hatırlayamadığı bambaşka bir insana dönüşür. Bu dönüşüm hikaâeleri ise özellikle kadın seyirci tarafından ilgiyle izlenir. Bu hikâyeler, dönemin kadın ve kız çocuğu seyircilerini

⁷⁰ *Dağdan İnme* (Metin Erksan, 1973), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *Kezban* serisi (1960-1970), *Kınalı Yapıncak* (Orhan Aksoy, 1968), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972) gibi filmleri örnek gösterebiliriz.

oldukça etkilemiş benzer. Zekiye Hanım, İstanbul’un taşrası sayılabilecek bu ilçede yani Sefaköy’de gittiği sinemalardan öğrendiklerini şöyle hatırlar:

Ben biraz zarafet konusuna takıntılıydım. Dediğim gibi çevremden çok farklı kültürler almam mümkün değildi. Genellikle Batı göçlerinin olduğu bir yerde yaşadım. Ben filmlerden sofranın düzenini öğrendim. Oradaki masalar çok hoşuma giderdi ve o zamanlar herkesin evinde masa yok, masa kültürü yok zaten, sofranın var. Ben sandıkları yere ters çevirip kendime sofrayı hazırlardım. Masa hazırlardım. Bir de duyduğum kelimeleri asla unutmazdım, farklı gelen kelimeleri günlük hayatımda kullanmaya çalışırdım. Mesela “pardon” kelimesini ben filmlerde gördüm. Pardon kelimesi bizim aramızda kullanılan bir kelime değildi. Bir de Arapça kelimeler vardı. “Berhüdâr oldum efendim”. Öyle kelimeler vardı, çok enteresan gelirdi. Tabi biz kelimenin anlamını bilmezdik ama filmin gidişinden bunu demeye getiriyor diye tahminde bulunurduk. (Zekiye, 1962, Kırklareli)

Ailesi 1923 mübadelesiyle Türkiye’ye gelen Zekiye Hanım’ın söz ettiği Batı göçleri Balkanlardandır. Filmlerden duyup günlük hayatında kullanmaya çalıştığı kelimeler ise “İstanbul Türkçesi” olarak tanımlanan Batılı-kentli insanın dilidir. Filmlerde de “genellikle İstanbul Türkçesi ve müziği” duymaya alışkın seyirci için “yöresel müzikler sadece Doğu kültürünü anlatan filmlerde” ve Batı İstanbul ile özdeşleşir. “Batıya dair ben hiçbir film izlediğimi hatırlamıyorum çünkü Batı İstanbul’du” diyen Zekiye Hanım’a göre o tür filmlerde de hep “İstanbullu” yerel şarkılar, türküler çalınmaktadır. Yeşilçam filmlerindeki İstanbul ve modernlik ilişkisinde modernlik kentlilikle bir arada işlenir. Modern olabilmek ise Yeşilçam filmlerinde Batılı hocalardan öğrenilir ve dönüşüm çok hızlı bir biçimde gerçekleşir. Kitaplar başın üstüne konulur ve “kadınsılık” dersleri alınır, zarafet ve adabı muâşeret öğrenilir. Bugün dalga geçilen bu filmlerin o günlerde neden bu kadar ilgiyle izlendiğini sorgularken İstanbul’un temsil ettiği anlamlara başvurmak gerekir. Çünkü bir arzu nesnesi olarak İstanbul, başta kentli ve modern olabilmenin öğrenildiği bir otorite mekânıdır aynı zamanda. Alaturkadan alafrangalığa geçişte İstanbul Türkçesiyle konuşmak bir nevi yeterlik sınavını vermektir. Filmlerde genellikle köylü kadının arzulananabilir bir kadın olabilmek için İstanbul’dan yardım aldığı hikâyelerde birdenbire giyim kuşamı değişir, birkaç güne şive yok olur İstanbul Türkçesine geçilir. Dil, ancak dış görünüm istenilen ölçüye geldiğinde değişir. Fakat bu “hızlandırılmış modernlik” filmin sonuna gelindiğinde çoğunlukla geleneksel olanın kutsanmasıyla biter. İzleyiciler de hem modern olabilmenin hem de özünü kaybetmeden kendi kalabilmenin yolunu arayan karakterlerle özdeşleştiğinde, ortaya Muammer Bey’in sözünü ettiği durumlar çıkar.

Erzurum, Kayseri gibi Anadolu'nun bazı şehirlerinde İstanbul Türkçesi özellikle genç erkekler ve kadınlar tarafından taklit edilmeye, öğrenilmeye çalışılır. Gençlik yıllarını Aşkale'de geçiren Muammer Bey için de sinema “başka dünyaları” gösteren bir araçtır. Özellikle kadınların genellikle İstanbul'da geçen Yeşilçam filmlerindeki giyim-kuşam ve konuşma tarzını beğenip uygulamaya çalıştıklarını şöyle anlatır:

Sende merak uyandırıyor. Merak uyandırınca onlarla olan gelişmeleri takip ediyorsun bir şeyler öğreniyor paylaşıyorsun. Başka bir dünyalar filmlerde gördüğün... İstanbul'un güzelliği... Yani o eski İstanbul çok güzel. Yani herkes çok güzel giyiniyor. Filmler Türk insanına giyinmeyi, konuşmayı öğretti. Ben bunu Aşkale'de gördüm. Rol model. Kızlar mesela buradaki hanımefendinin konuşması. Onların konuşmalarını... Konuşma şeklini, şivesini... “Gelirem” değil de “geliyorum” demeye çalışıyordu. Bizim oradaki insanlar gerçekten Erzurum'daki bilhassa kızlar İstanbul ağzı ile konuşmaya çok çaba sarf etmişlerdir. Çoğusu da konuşmuştur. Aşkale'nin zenginleri onlar gibi giyinmeye başlamıştı. Sinemanın o zamanki insanlar üstündeki etkisi inanılmaz bir şey.

Benzer bir örneği yine Erzurum'dan bu kez kadın bir görüşmecim, Hilal Hanım (1960, Erzurum) şöyle anlatır:

Dayımın karşısına geçip böyle “dayı dayı hangi aktrise benziyoruz?” derdik, süslenip püslenip... Bana Bahar Öztan'a benziyorsun sen hep, derdi. Merak ya işte hangi aktrise benziyoruz... İsterdik ki onun gibi olalım, doğru giyinmek isterdik, alırdık da meraklıydık. Yapardık saçları. Ablamın düğününde yaptırırdım ara ara.

Görüşmecilerin gündelik hayatlarında karşılaşmadıkları fakat filmlerden öğrendikleri bir başka şey ise ikili ilişkilere, flörtlere, topluluk içerisinde nasıl davranılacağına dair deneyimlerdir. Örneğin dans etmek, öpüşmek, topluluk içinde ya da hoşlanılan kişiyle konuşmak kent kültürünün dışında yaşayan seyirci tarafından sinema mektebinde öğrenilir. Bireysel ilişkilerinde ya da topluluk içinde “güzel sözler kullanmayı” filmlerden öğrendiğini belirten İsmet Bey sinemanın bir “mektepe” olduğunu şöyle anlatır:

Ben nişanlanana kadar hiç dans etmedim. Sadece filmde gördüğüm kadarıyla bir düğünde Fatma Teyzenle dans ettim. Mesela insanın konuşurken herhangi bir bayanla olsun erkekle olsun herhangi bir toplum içerisinde ben mesela girdiğim her toplumda özellikle de toplumun çok olduğu yerlerde düğünlerde/derneklerde hep ön plandayım. Mesela bir takı takılacak kimse beceremez. Ya bir nişan yüzüğü takılacak iki çift bir laf söyleyip de... Doğaçlama konuşurum yani o tür şeyleri. Tabii bazı filmlerden de etkilenmemiz olmuştur. Karşındaki kişiyi etkilemek için yani... Sinema orada bir mektepti.

İsmet Bey sohbetin devamında “şimdi söylemek isteyip de söyleyemediğim şeyler var” diye ekler. O sırada görüşme mekânımız kendi evidir. Yanımızda eşi, çocukları da var. Belki onlardan, belki benden çekiniyor fakat devamında şunu da söylemeden edemiyor: “Birçok insan affedersin öpüşmeyi sinemada film seyrederken öğrenmiştir. Öyle öğrenmiştir gerçekten yani. Adam evleniyor karı koca oluyor öpüşmesini bilmiyor yani. O dönemlerde bu filmlerin sinemanın çok büyük rolü olmuştur...” Sözü edilen filmler ise genellikle yabancı filmlerdir. İsmet Bey 1970’li yıllarda Kayseri’de yabancı film gösterimi yapan tek bir sinema olduğundan söz ederken burada, taşrada yaşayan insanlar için “mahrem” ve “gizemli” kalan konulara dair “eğitici” sahneler olduğunu söyler.

Seyirciler, romantik ilişkilere dair püf noktaları daha edepli varsayılan “yerli” filmlerden çok bu tür filmlerde bulur. Bunlardan biri de erken dönem Hollywood yıldızlarından Clark Gable’ın “çapkın” ve “etkili” bakışlarına gönderme yapan “klark çekme” deyimidir. Bu daha çok 1940’lı ve 1950’li yıllarda dile getirilen bir ifade olsa da 1960’lı ve 1970’li yılların özellikle erkek seyircisinin diline, davranışına ve pek tabi dönemin yerli yıldızlarına ve filmlerine malzeme olmuştur/taklit edilmiştir. Söz konusu eylem Türk edebiyatında da karşımıza çıkar. *Tatlı Betüş* (1973) romanında Nesin, klarkçı Muammer karakterinin maharetlerini dolayısıyla klark çekmenin muhtevisiyatını detaylıca yazar (2005, s. 24-26). Görüşmecilerden Nejat Bey klark çekmenin hikâyesini klasik Türk edebiyatıyla kıyaslayarak şöyle anlatır:

Bir de şey vardı, meşhur Clark Gable. Klark çekmek o zaman çok meşhurdur hani kızlara klark çekmek. Yani çok esaslı bir bakış atmak. Yani Clarkça bakmak. Bu eskiden beri vardır. Aslında klasik Türk edebiyatında da var yani gamze deniyor ona. Bakış yani gamzeye bakış anlamı veriyor mesela.

Türk sinemasının yıldız oyuncularından Ayhan Işık, uzun bir süre Clark Gable’a benzetilmiştir. Özellikle 1960’lı yılların yerli filmlerinde Amerikan tarzı oyunculuğu ve filmciliği görmek mümkündür. Bu dönemde Hollywood yıldızlarından etkilenmeler, onları taklit etmeler de olur. Hasan Bey meşhur “nayır, nolamaz”ların yani konuşmaların dramatik ve daha etkili olması için özellikle cümle başlarında “n” harfini baskın söylemenin, Amerikan filmlerinden çakma olduğunu düşünür. “Nay lav yu, naay kent hiyır yu” diyerek de düşüncesini örneklendiriyor. Bir başka erkek görüşmecim klark çekmeyi dönemin sinir bozucu bir modası olarak görür. Zaten malum oyuncudan da pek

hazzetmediği açıktır. Erdem Bey (1941, İstanbul) dönemin meşhur -Oscar da kazanmış olan- Hollywood yıldızı Clark Gable'ı hem kötü hem de ciddiye almayan bir oyuncu olarak değerlendirir:

Clark Gable, Arnold Schwarzenegger ile beraber sinemanın gördüğü en yeteneksiz oyuncularından biriydi. Tabii tabii, kötü oyuncudur. Bir yerden bulursan seyret Oscar aldığı filme bile bakarsan [*It Happened One Night*] kötü oyuncuydu. Clark çekmek de öyle hafif bıyıklı gülümseme... Ayhan Işık da onu çok yapardı, zaten ona benziyordu. Yani böyle o bıyıklı antipatik ağzıyla (anlıyorsun ne kadar sevdiğimi benim Gable'ı) hafif bir sırıtış ve yan bir bakışla... Zaten kendini çok çekici zannediyor. Kız tavlama havaları filan...

Erdem Bey'in sözünü ettiği durum bir dönem öyle yaygındır ki, erkekler saçlarını onun gibi tarar, kaşlarını onun gibi kaldırmaya ve sigaralarını onun gibi içmeye çalışır. Bu anılar aracılığıyla sinemaların “kız tavlama sanatının” da öğrenildiğini yerler olduğunu anlarız. Kadınlar için de durum benzerdir. Onlar da beğendikleri yıldızların saç modellerini veya giysilerini taklit etmeye çalışırken, oturup kalkmalarını, şuh bakışlar atmalarını ve konuşma tarzlarını benimserler. Kimi film artisti olmak için evden kaçarak kimi izlediği filmin etkisiyle sevdiğine varır ancak umduğunu bulamayıp “Allah belasını versin bu filmlerin” diye yakınır.

Bu örnekler izleyicinin gündelik hayatına yansıyan, Stacey'nin ifadesiyle “ekstra sinemasal özdeşleşme” (1995, s. 288) özellikleri taşır. İzleyici ve yıldız ilişkisine dair pek çok farklı türde özdeşleşme kategorisi öne süren Stacey, özdeşleşmenin iki farklı biçiminden söz eder: özdeşleşme fantezileri ve özdeşleşme pratikleri. Bu iki özdeşleşme biçimi arasındaki ayrımın fantezilerden pratikleri ya da pratiklerden fantezileri dışlamak üzere değil, bu analitik ayrımın özdeşleşmelerin yalnızca hayal gücü ya da imgelem düzeyinde olmadığını, kültürel aktiviteler şeklinde de ortaya çıktığını göstermek için yapıldığını belirtir (1994, s. 306-307). Bu bağlamda yaptığı bir başka önemli ayrım ise sinemasal özdeşleşme ve ekstra-sinemasal özdeşleşme arasındadır. Birincisi izleme deneyimini kapsarken ikincisi yıldız kimliğinin farklı kültürel zamanda ve mekânda ne anlama geldiğine işaret eden bir dizi pratikleri içerir. Bu noktada Stacey (1994, s. 289-306) ekstra-sinemasal özdeşleşme pratiklerini şöyle sıralar: “mış gibi yapma” (*pretending*), “benzemeye çalışma” (*resembling*), “taklit etme” (*imitating*) ve “kopyalama” (*copying*). Stacey'nin kavramsal ayrımları ve ele aldığı ekstra-sinemasal

özdeşleşme pratikleri, bu çalışma açısından oldukça önemlidir kezâ, farklı bir kültürel zamanın ve mekânın sinema deneyimlerine odaklanan bu çalışmanın alan araştırmasında sinemasal özdeşleşmeden çok ekstra-sinemasal özdeşleşmenin daha belirgin bir biçimde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bu “ekstra” ya da “fazladan” sinemasal özdeşleşme halinin kadınlarda yine bakışın üzerine çekildiği nesneleşme ile erkeğin bakmanın öznesine dönme durumu olarak göze çarpması toplumsal cinsiyetin analizdeki önemini bir kere daha ortaya serer. Ayrıca çocukluk anılarında erkeklerin oyunlarına yansıyan “filmcilik” hikâyelerinde de kız çocukları genellikle artistleri canlandırırken erkek çocukları olan biteni kamerayla çeken yani filme alandır. Yönetmenlerin büyük çoğunluğunun erkek olduğu Yeşilçam’ın bir başka görünümü de film üretiminin sahne arkasına/gündelik hayata yansır.

Hayranı olunan ya da hayran olunduğu için saygı duyulan yıldızların, seyircinin kimliğini/benliğini dönüştürmesinin yalnızca fantezi düzeyinde gerçekleşmediğini, o yıldızların bir parçası olduğu etkinliklerin de taklit edilip uygulandığını görürüz. Adaptasyon sürecinde de kadınların saç şekillerini ve kıyafetlerini yıldızlara benzetmeye çalıştığını fark ederiz. Her erkek ve kadın seyircinin favori bir yıldızı mutlaka vardır. Beğendiği yıldızla fiziksel bir benzerlik taşımak da bu sebeple önemlidir.

Kırel’e göre (2010, s. 101-102), sinemaya gitmeyi “özellikle cumhuriyet sonrası modernleşme çabaları ile paralel bir rol modelliği görevi üstlendiği ve ortaya çıkan modalarla birlikte taklit etmenin de ağır bastığı bir yolla Batılı görünmenin ‘öğrenildiği’ bir alan” olarak varsayabiliriz. Görüşmelerde ortaya çıkan yeniden canlandırma, taklit, benzemeye çalışma gibi eylemlerin yalnızca Türkiye’deki seyirciye özgü olmadığını belirtmek gerekir (Stacey, 1994, s. 107; Kuhn, 2002, s. 138; Stempel, 2001, s. 250). Bu açıdan da toplumsal ve kültürel anlamda farklılıklar gösterse de “sinema kültürünün” evrensel özellikler taşıdığını söyleyebiliriz. Çünkü sinema kültürünün her ülkede uygulanan bazı standartları vardır. Seyir deneyimini ortaklaştıran da bu standartlardır. Seyir deneyimlerinin farklılaştığı noktalarda karşımıza cinsiyet, eğitim, sınıf, yaş, din, ideoloji gibi unsurlar çıkar. Modern, kentli ve üst orta sınıf sinema seyircilerindeki giyim-kuşam özeni kent merkezinden taşraya doğru gittikçe değişir. Örneğin, Aşkaleli Muammer Bey’in üstüne giyecek tek bir gömleği vardır ve onu da gece yıkayıp sabaha

kurumasını beklemek zorundadır. Kurumasa da ıslak ıslak giyecektir çünkü başka bir seçeneği yoktur. Böyle bir ortamda sinema zaten lükstür ancak yine de özellikle açık hava sinemalarının ucuz bilet seçeneği Muammer gibi seyircilerin de sinemaya gitmesine olanak tanımıştır. Ya da İstanbul'un iki farklı semtinde (Sefaköy ile Nişantaşı) oturan iki seyirci arasındaki sinemaya hazırlık süreci farklıdır. Sefaköy'lü Zekiye Hanım imkânı olsa dönemin modası olan kot pantolonu giyecektir ancak babası müsaade etmez, saçlarını yaptırmak isteyecektir fakat yaşadığı yerde ne kuaför vardır ne kendi başına saçlarına şekil verebileceği bir malzemesi. Ya da Nişantaşılı Erdem Bey (1941, İstanbul), yüksekokuldaki tahsili sırasında Beyoğlu'nda öğle arasındaki filme yetişmeden önce dolabındaki kravatı takıp çıktığını söylerken; Fatihli Nejat Bey, üniversite diploması için fotoğraf çekilirken giydiği ceketini arkadaşından ödünç almıştır.

Modayı sinemalardan takip ettiğini belirten Lale Hanım (1951, Sakarya), Adapazarı Kız Enstitüsü Dış Giyim mezunudur. Kendisini “giyinmeye ve süslenmeye meraklı” biri olarak tanımlayan görüşmeci okuldan öğrendiği ve filmlerden gördüğü şekliyle elbiseler diktiğini hatta bunlardan defileler bile yaptığını söyler. 1970'lerin modası olan apartman topuklu ayakkabı giyip “leylek gibi yürürdük tepesinde” derken apartman topuğu giymenin de bir kuralı olduğunu belirtir. “Üzerine, paçası yere değerek ayakkabıyı kapatacak pantolonların” tercih edilmesi gerektiğini söyler. Özellikle Yeşilçam yıldızlarının kıyafetlerini ve saç modellerini taklit ettiğini belirten görüşmeci şöyle der:

Kendime diktığım bir kıyafet vardır, Türkan Şoray filminden. Saçlar, maşa yok o zaman, mizanpli ile kıvırtıyoruz. Bugün sorsan perde deseni ama o gün modaydı. Ne çıktı bakayım. At yele. Önler kısa buralar uzun. Bugün baktığımızda çirkin ama o zaman çok modaydı. Modalar filmlerden gelirdi. Başka göreceğimiz bir yer yok ki.

Filmlerden öğrenilen bir başka şey ise “tarihimiz”dir. Çocukluk ve gençlik yıllarında tarihsel konuları ele alan kahramanlık filmlerine düşkün olduğunu belirten Muammer Bey (1959, Erzurum) bu tür filmlerde işlenen milli duyguların dönemin seyircisinde nasıl bir karşılık bulduğunu şöyle anlatır:

Çocuksun gidiyorsun daha değişik bir dünya... Kahramanlar, onların başarıları... Zaten Atatürk de başta özgüven kazandırması için Türklük kelimesine çok vurgu yapıyor. Bir Türk işte on şeye bedeldir... Türk askeri falan... Buradaki şey özgüven kazandırma. O filmler de insanlara özgüven kazandırıyordu bence. Çoğu insan da benim bildiğim kadarıyla mesela o

milli duygularını o filmler vasıtasıyla geliştirdiler. O Tarkan, Oğuzlar, Türkler, Hun Devleti falanlar. Hiç unutmuyorum onları mesela, tarih dersinde çok şey yapmadık ama o. Şimdi dikkat ediyorum o zamana göre çok büyük para harcanarak yapılmış filmlerdi. Belki bizim kültür seviyemiz de düşük olduğu için belki. Eğitim de öyle, filmler de öyle. Çok gülüyoruz ama şu anda *Kurtlar Vadisi*'nde Erzurum'da mesela elektrikler kesiliyor –ben bunu gazetede okudum- adamlar gidip Erzincan'da izliyorlar 2-3 km ötede. O zamanın *Kurtlar Vadisi*, *Diriliş*'i onlardı. Bence *Tarkan* filmi, *Diriliş* filminden kat kat daha bilinç, Türklük bilinci, vatan şu bu bilinci veren filmlerdi. Biz onlarla büyüdük.

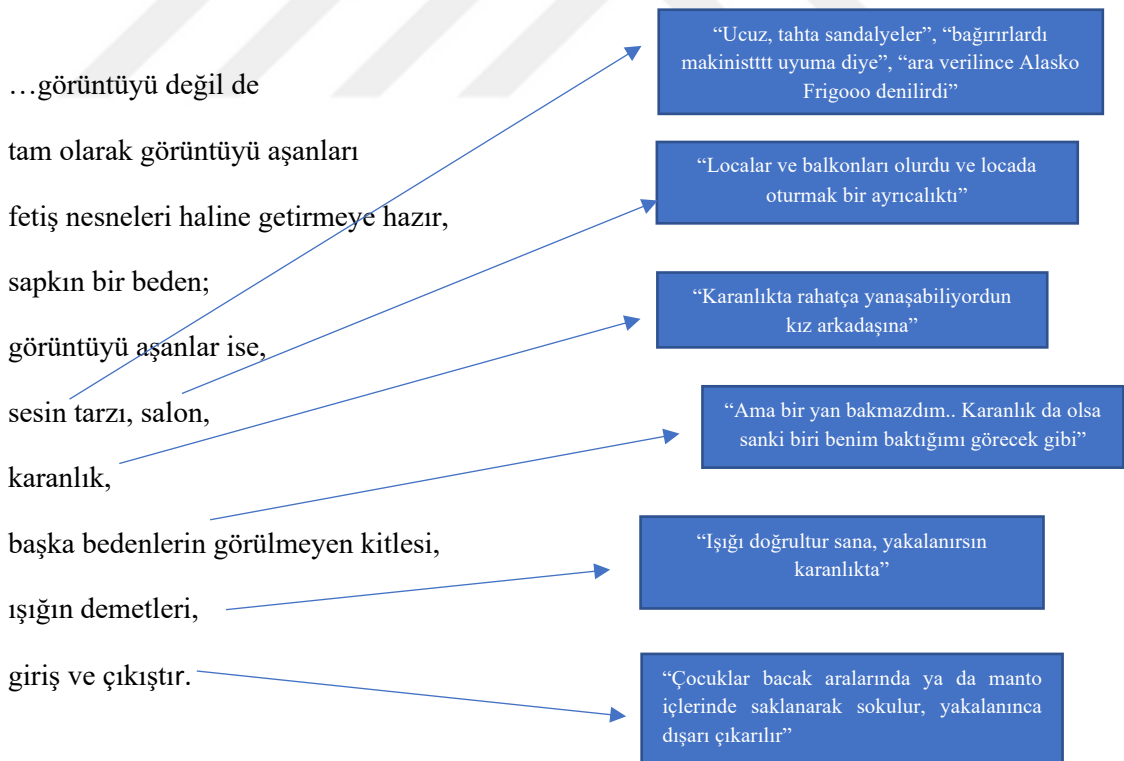
1960'lı ve 1970'li yıllarda popüler olan bu filmlerde Türklük duygusunun ve milliyetçiliğin günümüzdeki dizi ve filmlere göre çok daha başarılı işlendiğini belirten görüşmeci, sinemayı bu anlamda hem öğretici bulur hem de bir yaşam biçimi olarak görür. Bütün bu örneklerle sinemanın farklı bir kültürel zamanda ve mekânda sosyal grupları nasıl bir araya getirdiği, gündelik hayatı, kimliği ve aidiyet duygusunu şekillendirmede nasıl bir rolünün olduğu, ekstra-sinemasal özdeşleşme pratiklerinin ise gündelik yaşamın önemli bir parçası haline geldiği ortaya çıkmaktadır.

4.2. AİLEDEN BİRİ GİBİ: SINEMALAR VE FİMLER

Bu bölümde, seyircilerin hatıraları çerçevesinde yazlık/kışlık sinema salonları, sinemaların mekânsal düzeni, çeşitlenen film gösterim mekânları gibi genel olarak dönemin sinemalarının mekânsal özelliklerinden; ayrıca yerli/yabancı filmler, film beğenilerinden ve oyuncularından söz edilecektir. Görüşme bulguları aracılığıyla dönemin sinema, film ve seyirci ilişkisinin samimi, güçlü, yoğun ve en önemlisi kolektif olduğu görülmektedir. Ayrıca sinema mekânını yaşatan, ayakta tutan, kullanan ve ona anlamlar veren seyircinin belleğinde yer eden yerlerin, sahnelerin, olayların, duyguların ve dahi duyuların gündelik yaşamlarındaki anlamlar, inançlar ve değerlerle yüklü olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra ele aldığımız dönemin sinema seyircisi büyük ölçüde ailelerden oluşmaktadır. Dönemin sinema kültüründeki “yıldız sistemi”, oyuncuların benimsenen rollerde (iyi kadın-kötü adam gibi keskin ayrımlarla) ve rüştünü ispatlamış hikâyelerde yer alması, film tüketimi sırasındaki duygusal ve sosyal atmosfer gibi unsurlar da sinemayı toplumsal bir olguya dönüştürerek aşinalık beklentisiyle birleştirir. Bu da sinemayı aileden biri gibi yapar. Genelde yıldızlar tanındıktır, hikâyeler bildiktir.

Büyülü fenerin ışık tutarak aydınlatıldığı hatıralarda ortaya çıkan “mutluluk” anları ise her bir görüşmecinin gözlerinden okunmaktadır. Anılarda sinemadan sanki kaybedilmiş bir aile büyüğü gibi hüznle hatta yer yer kızgınlıkla dahi söz edilirken, hatıralar sinemanın sevgisi, ilgisi, şefkati ve sıcaklığıyla birleşir. Bu sebeple görüşmelerde artık sinemaya değil, geçmişteki deneyimlere bağlılığın ortaya çıktığını da söyleyebiliriz. Geçmiş, özellikle isimleri hatırlamak, görüşme yaptığım insanların yaşı göz önüne alındığında güçleşir ancak sinema her halükârda hatırlamanın en “zevkli” ve görüşme yapmanın en “kolay” araçlarından biri olur.

Treveri Gennari, Barthes’ın “Sinemadan Çıkmak” ([1986]/2013, s. 379) adlı makalesinden yaptığı bir alıntıyı, kendi çalışmasında elde ettiği sinema anılarıyla ilişkilendirerek bir şema çizer. Şemayı, bu çalışmadan elde ettiğimiz bellek metinlerine uyarladığımızda sonuçların birbirine yakın olduğu ortaya çıkar:



Kaynak: Treveri Gennari 2018, s. 46.

Barthes'ın notları ve görüşmecilerin hatıraları, Gennari için perdedeki görüntülerin ötesine geçen anlamları yakalamada önemlidir. Bu tezde de söz konusu tablo ile ortaya konulan açık benzerlikler aslında söz konusu sinema deneyimlerinin ve hatıralarının bazı açılardan evrensel olabildiğini, kesişmelere imkân verdiğini ve birbirine benzediğini gösterir. Sinemada çıkan sesler de bunlardan biridir: bir savaş ya da dövüş sahnesi sırasında sandalyelerle çıkarılan gürültüler, sıkıcı bir sahnedeki mırıldanmalar “off”lamalar, “puff”lamalar, film durduğu sırada makiniste seslenmeler “hoop!”, “heey”lemeler, sevilmeyen karakter çıktığındaki yuhalamalar veya tatmin olunan sahnelerdeki alkışlamalar, heyecanlı sahnelerdeki “ay, uy, aman, hadi”ler, film sırasında çok konuşanlara ya da gerilimli sahnelerde gürültü çıkaranlara “cık cık”lar, “şşşt”ler gibi. Tüm bunlar, mekân-hatıra ilişkisinde daha fazla belirginleşir.

4.2.1. Mekânın Hatırası ile Hatıranın Mekânı Arasında

“Biz filmlere değil sinemalara bilet satıyoruz”⁷¹

Marcus Loew

“Başka bir alemi yaşıyorsun zaten oraya girince...”

[Hilal, 1960, Erzurum]

1960’lı ve 1970’li yıllarda sinemaya gitme ve film izleme deneyimi henüz televizyon, internet gibi alternatif yeni araç ve ortamlar olmadığından ya da yaygınlaşmadığından büyük ölçüde sinema salonlarında ve açık hava sinemalarında gerçekleşir. Sinema salonlarının mekânsal özellikleri ve bu mekânlardaki seyir deneyiminin yapısı ise sinemayı sosyal bir etkinliğe dönüştürür. Salonların mekânsal özellikleri -beyaz perde, birbirine yakın koltuklar ya da sandalyeler, karanlık, yüksek ses, giriş ve çıkış kapıları, localar, lobiler, fuayeler, seyyar satıcılar, film afişlerinin sergilendiği duvarlar- hem seyirciler için hem de sinema çevresindeki insanlar için bir sosyalleşme alanı oluşturur. Evren’in de belirttiği gibi “Sinema salonları ya da diğer bir deyişle düş şatoları, yalnızca filmlerin izlendiği sıradan mekânlar değil, onun da ötesinde sinemaya gitmeyi bir ritüele dönüştüren, topluca film izleme alışkanlığı sunan, benzer keyfi ve güzellikleri paylaşmayı

⁷¹ “We sell tickets to theaters, not movies” (Eyman, 2008, s. 76).

çoğunlukla kendi tercihleri doğrultusunda yapan insanların, birlikte soluduğu bir başka mekanlardır” (1998, s. 7).

Sinemanın gücü “seyircisini kendi ritüeline ve kendine özgü/ait mekânına çekebilmesi” (Kırel, 2010, s. 29), sinema-seyirci ilişkisinde bu mekânların sosyalleşmeye açık yapısı ile bu büyük yapıların “yoğun duygular yaratan törensel” nitelikleridir (Jarvie, 1993, s. 24). Bu mekânlardaki film tüketimi duysal belleğe de etki eder. Sözlü tarih görüşmeleri aracılığıyla edindiğimiz bilgiler sinema belleğini duysal bellek olarak da görmemizi sağlar. Çünkü sinema kültürel ve sosyal bir deneyim olduğu kadar duysal unsurları da barındırır içinde. Örneğin hatıralarda öne çıkan salondaki mazot kokusu, gazoz kokusu, ay çekirdeğinin veya *Alaska Frigo* dondurmasının tadı, satıcıların bağırışları, film başlamadan önce çalan “gong” sesi, tahta sandalyeler veya yumuşacık kadife koltuklar, sigara dumanı vb. ayrıntılar bize sinemanın duysal deneyimine ilişkin bilgiler verir. Tüm bunlar eski sinema müdavimlerinin sinema mekânıyla ilgili anılarında belirir.

Sinema ve mekân ilişkisine dair edebiyatta da pek çok örnek bulabiliriz. Örneğin, Walker Percy’nin 1961 senesinde yayımlanan *Sinema Müdavimi* (2005) adlı kitabında baş karakter Binx Bolling, bir filmi seyretmeden önce sinemayla veya onu işleten insanlarla ilgili bir şeyler öğrenme ve içeri girmeden önce her şeyi kolaçan etme ihtiyacı duyar. Hemen akabinde bu ihtiyacın diğer insanlara asgari düzeyde bir kibarlık göstermek için değil de tamamen bencilce gerekçelerle ortaya çıktığını söyler:

Sinemanın sahibiyle ya da bilet satıcısıyla konuşmasaydım, kaybolurdum, metafizik yönünden bağlantım kopardı. Bir filmin herhangi bir zamanda herhangi bir yerde gösterilebilecek bir kopyasını izlemiş olurdum. Zamanın ve uzamın bütünüyle dışına kayma tehlikesi söz konusudur. Hayalet olup çıkmak, Denver’da Loews’in merkezinde mi, yoksa Jacksonville’in banliyösü Bijou’da mı bulunduğunuzun farkında olmamak mümkündür. Benim için de durum böyleydi (2005, s. 79).

Görüşme yaptığım insanların çoğu Binx’in sözünü ettiği bu metafizik bağlantıyı kurmuş gibidir. Çünkü sinema-seyirci ilişkisinde amaç yalnızca film tüketimi değildir. Seyirci aynı zamanda mekanla ve mekânı kuran diğer insanlarla ve nesnelerle de ilişki içine girer. Sinema mekânı ve seyirci arasındaki ilişkide öne çıkan duygunun mutluluk olduğu iddia edilebilir. Çünkü sinemanın seyirci çekmesindeki en belirgin nedenlerden biri gündelik

yaşamın dışında ona düş kurabileceği bir mutluluk vadediyor olmasıdır. Bu vaadin mekânı olan büyümlü mekânları, “düş şatolarını”, mekâna duyulan sevgi, sadakat ve bağlılığın pekiştirildiği “mutluluk mekânları” (Bachelard, 1996, s. 26) olarak ele alabiliriz. Elbette tüm sinemalar aynı büyüleyiciliğe sahip olmayabilir. Bazı sinemalar yapısal özellikleri bakımından daha gösterişli ve lüktür, bazıları ise daha ucuz malzemelerin kullanıldığı sade, basit ve geçici mekânlardır. Ancak burada sözü edilen mekânın fiziksel görünümünün verdiği mutluluk değil, bu mekâna atfedilen anlamlardır. En önemlisi de bu mekânların ve filmlerin düş kurdurma özelliğidir. Erdem Bey (1941, İstanbul) bugün aynı yerde film izlemeyi tekrar gözden geçirerek bu durumu şöyle pekiştirir: “Ama çok rahatsız bir seyirdi bir kere. Çok rahatsız sandalyelerdi. Şimdi orada bir film boyunca oturabilir miyim bilmem. Projeksiyonlar orta halliydi. Kendine göre farklı bir eğlenceydi.”

O gün keyifle film izlenilen bir mekânın bugün beğenilmemesi görüşmecinin orayı nasıl hatırladığıyla ilgilidir. Bir başka deyişle mekânın imgesi, hatırlayış biçimine göre kimi zaman hatıra nesnesinin anlamını bozabilir/değiştirebilir. Bu mekânların sadece sinema salonlarından ibaret olmadığını da hatırlatmalıyım. Görüşmecilerin yaşadıkları ev, kent, sokak, mahalle, köy, sinemaya giderken ve sinemadan dönerken kullandıkları yol, yolda duraksadıkları yerler de sinema belleğindeki mekân imgesine dâhildir. Böylece sözlü tarih görüşmelerinde mekânın hatırası ile hatıranın mekânı arasında gidip gelen bir sarkacı tutmaya çalıştığımızı hayal edebiliriz. Bununla birlikte daha önce de sözünü ettiğimiz gibi mekân toplumsal bir üretdir (Lefebvre, 1991, s. 26). Bununla birlikte “mekân, pasif, boş bir şey olarak ya da ürün gibi, karşılıklı mübadelede bulunmaktan, tükenmekten ve yok olmaktan başka anlamı olmayan bir şey olarak düşünülemez” (Lefebvre, 2014, s. 24). Keza bir ürün olarak bakıldığında mekân “üretken ve üretici” olmakla beraber bu üretim ilişkilerini ve üretim güçlerini de kapsar. Diyalektik ve dinamik bir mekân olarak sinema, Lefebvre’nin ifadesine paralel biçimde “üretici güçlerle (ve üretim ilişkileriyle) bağlantı içinde üretilir ve yeniden üretilir” iken (2014, s. 103), filmler gibi seyirci de ve sinemanın diğer tüm aktörleri de bu mekânı doldurur, şekillendirir. Sinema, yeni bir tür sosyalleşme ve eğlenme biçimi yaratırken bu hareketlilik sinema mekânının nerede (taşrada mı, kent merkezinde mi?) olduğuna ve mekânı yeniden üretenlere göre de değişir. Lefebvre’nin (2014, s. 107) toplumsal mekân

ifadesindeki “toplumsallığın” işaret ettiği gerçeklik “ikilidir, çokludur, çoğuldur.” Bu doğrultuda sinema mekânını ele aldığımızda sözünü ettiğimiz toplumsal gerçeklik de “son derece somut soyutlamalar içerir, bunları gerektirir (hala ve daima: para, meta, maddi malların mübadelesi); keza mübadele, dil, işaret, denklikler, mütakabiliyetler, sözleşmeler gibi “saf” haldeki biçimleri de içerir” (2014, s. 107). Sinema mekânlarına ilişkin hatıralarda ortaya çıkan toplumsal ilişkiler ve bu ilişki biçimleri de Lefebvre’nin sözünü ettiği bu “somut soyutlamaları” göz önünde bulundurmayı gerektirir.

Bir toplumsal üretim ve ilişki biçimi olarak sinema mekânının seyirci başta olmak üzere pek çok farklı aktörü daha vardır: biletçiler, teşrifatçılar (yer göstericiler), makinistler, seyyar satıcılar, büfeciler, sinema önünde yiyecek-içecek veya kitap/dergi satışı yapanlar ya da kismetçiler, bul karayı al parayıcılar... gibi. Görüşmecilerin sinemaya gitme amaçları, nedenleri, biçimleri, tercihleri de sinemayı ve sinema mekânını nasıl anlamlandırdıklarına dair pek çok şey söyler. Sinema mekânının seyircilerin ve diğer tüm aktörlerin bireysel ve kolektif eylemleriyle nasıl dönüşüme uğradığını ise yine mekâna ilişkin hatıralardan yola çıkarak anlamak mümkün.

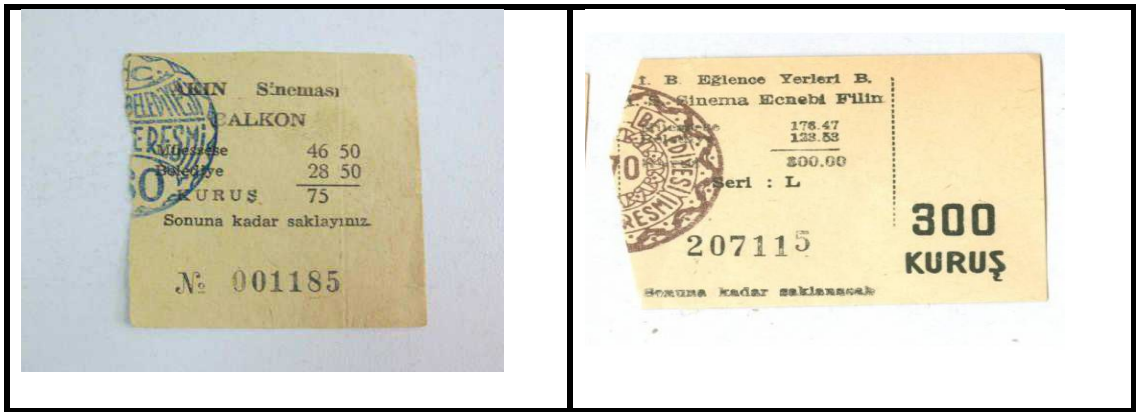
Görüşmecilerden Zekiye Hanım (1962, Kırklareli) sinema biletlerinden konu açıldığında önce eskiden sinemaların ne kadar ucuz olduğundan -örneğin ekmek 30 kuruşsa sinema bileti yirmi beş kuruştur-, bu sebeple de pek çok insanın sinemaya gitme fırsatı bulduğundan söz eder. Hemen akabinde sinema-mekân ilişkisindeki en önemli aktörlerden birine, biletçilere değinir. Onların ne kadar sevimli insanlar olduklarını, bileti verirken nasıl bir film izleyeceklerine dair izahat verdiklerini, onlarla kısa ve hoş sohbetler ettiklerini anlatır.

Özellikle kadın seyircilerin sinema mekânı kullanımlarında ortaya çıkan bu tür taktikleri yazlık sinemalardan bahsettiğim kısımda daha ayrıntılı ele alacağım. Bir başka görüşmecim Erdem Bey (1941, İstanbul) de sinemada biletçilerle benzer bir ilişkiyi kuranlardandır. Doğup büyüdüğü Nişantaşı’nda küçük bir çocukken halasının onu “ayak altında dolaşmaması için” *Yeni Sinema*’ya götürüp, orada biletçilik ve teşrifatçılık (yer göstericilik) yapan Rum matmazellere emanet ettiğini hatırlar. Matmazeller henüz 4,5-5 yaşlarındaki bu küçük çocuğu alıp salonda önüne, sağına ve soluna da pek kimseyi

yaklaştırmadan uygun bir yere oturturlar. Film aralarında da -ücreti önceden ödenmiş- gazozu ikram eder ve ona film boyunca göz kulak olurlar. Erdem Bey daha sonra bu kez gençken tek başına yine aynı semtte gittiği *Yeni Melek* sinemasından söz eder. Bu kez Rum matmazellerle kurduğu yakın ilişkinin ona bilet bulma konusunda bir avantaj da sağladığını anlatır:

Tabi biz her Allah'ın günü sinemaya gide gele gişedeki Rum bilet satan madamla çok iyi arkadaş olmuştuk. Kombineden önce Yeni Melek'te, hele cumartesi dört buçuğa bilet bulmak imkânsız gibiydi. İki kişilik bilet alacağımız zaman biz madama beş lira verirdik. Hiç yer yoktu çünkü saat dört buçuğa. "Bize zuladan iki tane verir misiniz?" derdik, verirdi. Tabii ki beş liranın üstünü hiçbir zaman vermeyi düşünmezdi, denemezdi zaten. Öyle... Daha gişeden başlayan bir kara borsamız vardı.

Görüşmecinin bu anısı seyircinin sinema mekânında kurduğu bağlara ve sosyalleşmeye dair iyi bir örnektir. Sinema çevresindeki insanlarla kurulan ilişkiler, yakınlıklar veya sadık bir seyirci olmak gibi deneyimler bu insanları yalnızca bir film seyircisi olmaktan çıkarır. Seyir deneyimlerini ise kimi zaman ömürlerinin "sonuna kadar" saklayacakları anılara dönüştürür. Tüm sinema hatıralarından da anlayacağız ki filmlerden önce seyir deneyiminin yaşandığı yerlerde kurulan ilişkiler, sinemanın atmosferi daha akılda kalıcıdır. Bu durum ise bize biletlerin filmlerden önce sinemaya ödenen bir bedelin göstergesi olduğunu söyler.



Görsel 4: Sinema biletlerine iki örnek. Dönemin sinema ve tiyatro biletlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bir uyarı: "Sonuna kadar saklayınız" ya da "sonuna kadar saklanacak."

Sinema-mekân ilişkisindeki en önemli aktörlerden biri olan biletçilere alternatif olarak bir de kara borsacılar vardır. Genellikle sinema mekânının dışında "gayri resmi" olarak

çalışan bu insanlar da bilet satıcısıdır fakat bu işi biraz daha farklı bir biçimde yapmaktadırlar. Özellikle popüler filmlerde kimi zaman sinemaya bilet bulamayan seyirci bu yola başvurarak normal bilet fiyatının birkaç kat üstünü ödemeyi kabul edip filmi izleme imkânı bulur.

Erdem Bey'in (1941, İstanbul) hatırladığı, biletler hakkındaki kara borsa meselesi de yine sözü geçen yıllarda -1950'li yıllardan itibaren- Türkiye sinemalarında oldukça yaygındır. Bazı filmler -örneğin *Avare* (Raj Kapoor, 1956)- öyle çok beğenilir, izlenir ki sinemalarda yer bulunmaz, biletler karaborsaya düşer. Sinema kapılarında nöbet tutan bazı kişiler de kapıdan geri dönenlere yaklaşıp daha önceden satın aldığı bileti iki veya üç katına satmayı teklif eder. Öyle ki bir Yeşilçam filminde de bu olaydan bahsedilir.

Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975) filminin bir sahnesinde Emel Sayın (Emel Sayın) rehin tutulduğu evde gezinirken Baba Yaşar'ın (Münir Özkul) yanına gider. Evin hemen her yerinde film afişleri asılıdır. İçlerinde bir dönem Türk seyircisinin de onlarca kez izlediği, büyük hasılat yapan *Avare* (Raj Kapoor, 1956) filminin de afişi vardır. Emel Sayın ve Baba Yaşar arasında şöyle bir diyalog geçer:

E: Bu afişler ne?

B: Eski filmlerin afişleri. Hayatımızı kurtaran filmlerin... Hey gözünü sevdiğimin *Avare* filmi. Ne filmdi be. Tam 14 hafta oynadı. Oğlumu bu filmde kazandığım parayla büyüttüm.

E: Sinemacı mısınız siz?

B: Hayır bilet satarız.

E: Gişeci misiniz?

B: Pek sayılmaz. Bilet satarız ama gişede değil. Gişenin hemen yanında ya da sinema önünde

E: Biraz daha yüksek fiyata he? Kara borsacılık yani?

B: Teessüf ederim. Amme hizmeti yapıyoruz biz, niye karaborsa olsun? Milletin boğazıyla sıhhatiyle oynamıyoruz ki. Ne yağ saklıyoruz ne şeker.⁷² Vatandaşın rahatı için ter döküyoruz. Olsa olsa pembe borsa diyebiliriz.

⁷²Özellikle soğuk savaş dönemi ve sonrasındaki ekonomik krizlerin Türkiye'deki gündelik hayata yansıyan olumsuzluklarından biri de yiyecek sıkıntısıdır. Yağ, un, şeker, pirinç gibi gıdalara erişim çok güçtür. Pek çok gıda ürününe ek olarak ekme karneleri de karaborsaya düşer. Baba Yaşar filmde bu yıllara gönderme yaparak kendi "kara" borsasını masumane bulur. Erişim: <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/164446/001504053006.pdf?sequence=3&isAllowed=y>



Görsel 5: Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975).

Filmde, kara borsayı pembeye boyamak, “vatandaşın rahatça düşler kurabilmesini, mutluluğunu sağlamak” anlamına gelir. Sinema dendiğinde akla gelen, kolektif bellekte yer edinmiş düşler, şatolar, saraylar, melekler, yıldızlar, rüyalar ve büyü fener gibi ifadeler ise sinemanın bu büyüleyici/mutluluk verici/düşler kurduran yanına işaret eder. Bu ifadelerin kolektif bellekte yer etmesi, bu mekânların nasıl üretildiği ve seyircinin bu mekânlara nasıl anlamlar yüklediğiyle ilişkilidir. Sinemaların düş ve büyü etkisi yaratan, hazza yönelik mekânlar olarak kurgulanması ve seyircinin bunu yeniden inşa ederek sinemayı bir “lüks”, “başka bir âlem” olarak algılaması sinemaları düşsel mekânlar haline getirir. Bunlar aynı zamanda başta İstanbul olmak üzere ülkenin pek çok yerindeki sinema salonlarına da isim olmuş kelimelerdir. *Saray* sineması, *Melek* sineması, *Rüya* sineması, *Lüks* sinema gibi. Zamanın sinema salonlarının ihtişamıyla ahenk içinde olan bu sinemalar için “bir lüksün içine girerdin” diyen Zekiye Hanım dönemin sinemalarını şöyle anlatır:

(...) ve sinemanın şöyle bir enteresanlığı vardı. O dönem itibarıyla betondan yapılmış ender büyük binalardandı. Öyle binalar evlerimizde yoktu, çevremizde de çok bilinen binalar değildi. Yani bina, sinemanın kendi yapısı bir lükstü. Bir lüksün içine girerdin. Localarda oturmak bir ayrıcalıktı. Localar için daha fazla bilet farkı ödersin, genellikle ikinci katlarda olur, özel girişleri olur. Bordo-sarı yaldızlı örtüleri olur, perdeleri olur. Localara girersin, koridora açılan perdeyi kapatırsın, tamamen ailenle baş başa kalırsın... Çocukluğumda en değişik gördüğüm şeyler bunlardı. (Zekiye, 1962, Kırklareli)

Görüşmecinin sözünü ettiği özellikle İstanbul’daki *Yeni Melek*, *Emek* (Eski *Melek*), *Konak* gibi bazı sinemalar binlerce seyirci kapasitesine sahip, geniş, yüksek tavanlı, parterleri, balkonları, locaları, lobileri, fuayeleri, büfeleri ve pastaneleri olan, *art-deco*

yapılardır. Zenginliği, lüksü ve gösterişi çağrıştıran isimleriyle de çoğunlukla uyum halinde olan bu salonların birinci başarısı mimari özellikleridir. Erkılıç, dönemin sinema salonlarının ihtişamının “düş şatoları” isminin hakkını verdiğine ve bazı salonların filmlerin de önüne geçerek kendilerinin başlı başına bir tercih sebebi olduğuna değinir: “Türkiye’de özellikle 50’li yıllardan itibaren yaygınlık kazanan sinema salonları - bir dönemin deyimiyile ‘düş şatoları’ - bir kentin sosyal ve kültürel hayatında her zaman önemli mekânlardan olmuştur. Bin beş yüz, iki bin kişilik koca salonları, süslü locaları, özel olarak tasarlanmış mobilyaları, dev perdesi, fuayesi, gong sesi, emektar projeksiyon makinesi ile film izlemeyi, sinemaya gitmeyi törenselleştiren bu mekanlar, düş şatosu deyimini fazlasıyla hak etmektedirler” (2009, s. 148).

Sefaköy ve Lüleburgaz sinemalarını görmüş bir kadın seyirci olarak Zekiye Hanım’ın çocukluk anılarında sinemalar görkemli bir yapıya sahiptir. Mekânın büyüklüğü, evlerinde alışık olmadığı türden kumaşlar, perdeler ve filmi özel bir odada, locada ve diğer seyircilerden yukarıda izlemek onun çocukluk döneminden hatırladığı bir lükstür. Zekiye Hanım, Sefaköy’den önce oturdukları bölgeye en yakın sinemanın Kanarya semtinde olduğunu hatırlar. Bu şehirdeki (İstanbul’daki) ilk sinemaya gitme deneyiminde sinema salonunun “görkemli” mimarisi ve dekoru en önce akla gelendir. Görüşmecinin mekâna dair hatıralarında öne çıkan ve hayranlıkla anlatılan sinema salonlarındaki süslemeler, ışıltılar bugün kendi evine de bir ölçüde yansımış gibidir.⁷³ “Öncelikle Kanarya semti var. O semtte açıldı. Çünkü orası tren yolunun üzerinde, çok işlek bir yerdi. İlk ulaşımın ciddi olarak geldiği yer orasıdır. Çünkü buraları tarımsal araziydi. İlk ulaşımın geldiği yer olduğu için de insan yoğunluğunun yerleşim olarak oradaydı ve ilk sinemada orada açılmıştı. Hatırlıyorum, tavanda ışıklar yıldız gibi görünürdü çünkü tavan döşemesi yıldızlı şekilde kesilmişti. Işıklar yanınca yıldız şeklinde yanardı.”

Benzer şekilde Ayten Hanım (1940, İstanbul), bu sinemaların bugüne nazaran çok büyük olduğunu ve binlerce insanın aynı anda film seyredebildiğini söyler: “Eskiden devasa sinemalar vardı. *Opera* sineması vardı, *Reks* sineması vardı. Çok meşhurdu. Kadıköy’ün

⁷³ Evinde yaptığımız görüşmelerde görüşmecinin hem kıyafetlerine hem de evine yansıyan gösterişli, süslü, simli, renkli bir karakteri olduğunu düşünüyorum.

altı yolda. Büyük sinemalar ama öyle böyle değil. Şimdiki gibi bir oda kadar sinemalar değil. Büyük. Bu binanın alanını içine alır herkes set set oturur... Gayet güzeldi.”

Her iki kadın görüşmecinin ifadelerinde Stacey’nin (1994) de sözünü ettiği gibi sinema, sıradan gündelik hayat ve filmlerdeki fantezi dünyası arasındaki bir geçiş mekânıdır. Başka deyişle gündelikten fanteziye, sıradanlıktan görkemli bir dünyaya geçilen bir rüya kapısıdır. Mekânın mimari tasarımı ve dekoru da bu geçişi bir rüyaya – düş kurmaya dönüştüren araçlardır. Dolayısıyla özellikle kadın seyirci için bu “düş şatoları” sadece Hollywood veya Yeşilçam fantezilerini yansıttığı için gösterişli mekânlar değildir. Aynı zamanda bu filmlerin tüketimine uygun olacak şekilde tasarlanan mekânsal düzeni ve lüksü sağladığı için de böyledir (Stacey, 1994, s. 188). Bununla beraber Stacey, bu dönemde sinemaların “feminize edilmiş” ve gösterişli bir alan sağlamak üzere kurgulanmış mekânlar olduğunu da ileri sürer.

Sinema salonlarından söz ettiğimiz sırada, kendisinin de geçmişte sinema salonu inşa etmiş olduğunu belirten Erdem Bey (1941, İstanbul), İstanbul’daki büyük sinemaların tarih içerisindeki yapısal ve kültürel değişimine dikkat çekerken, bugün bir sinema müzesine dönüştürülen *Atlas* sinemasının restorasyonunu eleştirir ve bize mekânın kültürel belleğe ilişkin önemli tarihsel ipuçları verir:

Ona bakarsan, büyük bir gururla aferin bize! “Biz *Atlas*’ı eski haliyle restore ettik” diyorlar. Televizyonda da söylediler. Sinema müzesi yapıyorlarmış. Kara cahiller! Sen *Atlas* sinemasına da gittin mi? Şimdi bak, *Atlas* sinemasının şu anda, girişin olduğu yerden, girdiğin anda, soldan yukarıya doğru sekiz dokuz sıra, aşağıya doğru da bir o kadar on beş, on altı sıralık bir sinema şu anda. Ve bu, aralar genişletilmiş, düzeltilmiş, restore edilmiş dedikleri... Ama *Atlas* sineması öyle değildi. O *Atlas* sinemasının bir balkonu vardı. Ve bu balkonun önünde dört beş tane çok lüks loca vardı. Şu anda *Atlas*’ın gerisinde altında bir pasaj var ıvır zıvır satılıyor. *Atlas*’ın parteri oydu hala o pasaj duruyor. Veya başka bir şey yapmışlar. Ve *Atlas* devasa bir sinemaydı. Yani koskoca bir parteri vardı. Dediğim gibi sekiz dokuz sıra... yine yüz iki yüz elli kişilik bir salonu, önünde locaları arkasında locaları... Ve iki tane yan balkonu vardı. Bunlar çok büyük sinemalardı. O zamanlar bunlar büyük sinemaydı. *Lale* sineması vardı. O da büyük sinemaydı. O yıkıldı. *Lale* sineması Taksim’den şeye doru yürürken *Emek*’e doğru camiye gelmeden soldaydı. O da büyük bir sinemaydı köşede. Kimini kapadılar, kimini yıktılar, kimini yaktılar... Şimdi ona bakarsan AVM var ya orada, şu anda camiye geçer geçmez sağda büyük bir AVM var, Demirören AVM’sinin olduğu yerde iki tane sinema vardı. Köşede *Lüks* sineması vardı onun yanında da *Saray* sineması vardı. *Saray* sineması yıkıldığında hiç kimse laf etmedi nedense, ama *Saray* sineması İstanbul’un en azından *Emek* kadar eski. *Emek* kadar eski bir sinemasıydı onun da

iki balkonu vardı, gayet hoş bir sinemaydı ve en önemli özelliği İstanbul'un konser mekânıydı.⁷⁴

Görüşmecinin sözünü ettiği durum, sinemaların zaman içerisindeki değişimine ve dönüşümüne kayıtsızlık haline de bir eleştiri niteliğindedir. Erdem Bey'in sinema mekânına dair bu denli ayrıntılı bilgiler paylaşması ise onun mesleği icabıdır. İTÜ İnşaat Mühendisliği bölümünden mezun olduktan sonra mesleğe başlayan ve bu süre boyunca bazı sinema salonlarının da inşaatında çalışan görüşmeci İstanbul Film Festivali'nin de sıkı bir takipçisidir. Aynı zamanda bir sinema okulunda da sinema tarihi üzerine dersler vermektedir. Çoğunluğu Türk Yahudilerinden oluşan ve kendisini de öyle tanımlayan görüşmeci “sinema ortak aşkımız” adını verdikleri bir sinemacı grubunun da üyesidir. Sohbetimizin devamında *Emek* sinemasının aslında çok önceden “yok edildiğini” söyleyen Erdem Bey sinemanın kültürel bağlamda “düşüş” hikâyesinin önce mimarisıyla başladığını ortaya serer:

Her ne kadar *Emek* yıkılmasın diye herkese destek vermiş idiysem de aslında *Emek* yıkılmış yıkılmamış hiç fark etmiyor çünkü 1950'lerde bu yeni şekline giren *Emek*'ten çok önce orada *Melek* sineması vardı. Ama nedenini söyleyeyim. Şimdi *Melek* çok fazla enine geniş bir sinema gibi görünür. Halbuki aslında öyle değildi o enine geniş sinemanın iki tane yan balkonu vardı. O Dönemin filmleri zaten format olarak dört bölü üçtü, yani bire bir 33 yani kareye daha yakındı. Bire bir 33 karenin de sağında solunda da resmen fresko iki tane muhteşem duvar resmi olarak iki tane melek tablosu resmi vardı. Onun için o sinemanın adı *Melek*'ti. Yan balkonları yıktılar, sinemaskop ekranı yaptılar tavan tamamen değişti bu ellilerde falan oldu. Yani ellilerden önceki orijinal *Melek* zaten yok edilmişti. Onun için yani bina olarak mimari olarak orada yapılmış olduğu gibi üst kata taşınmış. *Emek*'in başka bir değeri vardır. *Emek* sinema festivallerinin daha evet kırkıncısını yaşıyoruz bu sene. Sinema festivalinin ve de ondan önce de benim kullandığım bir terminoloji değildir “art house” sanat filmlerinin oynadığı bir numaralı sinemaydı Beyoğlu'nda.

Sözü edilen bu “devasa” sinemalarda yer alan localar ise görüşmelerde mekâna ilişkin sıklıkla hatırlanan bir ayrıntı olarak çıkar karşımıza. Sinema salonlarında genellikle balkonlar ve localar bölümleri vardır. Zekiye Hanım bu localarda oturmanın bir “ayrıcalık” olduğunu söylerken localarda oturanları ise şöyle anlatır: “Aslında meraklan

⁷⁴ Sözü geçen sinemaların tarihteki kültürel ve toplumsal yeri üzerine Scognamillo da şöyle der: “Yeşilçam sokağından çıkıp yeniden İstiklal Caddesi'ndeyiz ve karşımıza 1909 yılında “Eclair” adı ile açılan, sonradan “Şark” ve en sonunda da “Lüks” adını alan sinema. Savaş yıllarında önce Alman sonra Fransız filmleri ile “nezih” bir seyirci çekmesini bilen sinemanın bir özelliği de salon boyunca her iki tarafta uzayan aynalardır. İsteyen filmi perdeden değil de aynalardan da seyredebilirdi, gözlerin yormak şartıyla tabi. “Lüks”ün yanında işte “Saray” sineması ya da 1930'ların “Gloria”sı. Sürekli olarak “kaliteli” bir seyirciye “kaliteli” Avrupa filmlerini sunan bir salon. “Saray”ın sahnesi aynı zamanda İstanbul'a gelmiş birçok ünlü yıldızın merkezidir” (1979, s. 28).

herkes oturuyordu diyebilirim. Loca çok olmadığı için her seferinde loca için bilet bulmak gibi bir şansın olmazdı. Biz izleme anlamında bir fark hissetmediğimiz için... yani ayrıcalık olduğu için tercih ederdik.”

Yazlık sinemalarda bile localar olduğunu, bunları daha çok ailelerin tercih ettiğini söyleyen Victoria Hanım da (1950, Mardin) locaların aile oturma düzenine benzer bir biçimde “iç mekâna” (Srinivas, 2010, s. 303) dönüştürüldüğünü şöyle anlatır: “Yazlık sinemalarda localar olurdu, aileler localarda otururdu. Diğer böyle, hani eşyle, ailesiyle gelmeyenler diğer yerlerde otururlardı ama aileler localarda. Tabi bu locaların birkaç gün önceden rezervasyonu yaptırılırdı.” Her iki kadın görüşmecinin locaları ayrıcalıklı ve konforlu bir mahremiyet sunması nedeniyle tercih ettiklerini görürüz. Benzer bir sonuca ulaştığı çalışmasında Srinivas da Hindistan’daki kadın seyircilerin balkonda veya locada film izleyerek kendilerini güvende ve ayrıcalıklı hissettiklerini söyler (2010, s. 293-294).

Sinemanın kamusalılığı içinde özel bir alan yaratan localar “mahremiyeti” sağlarken kadınların kalabalığa karışmasını da önler. Sinemanın popülerliği denetimi de beraberinde getirirken kadın seyirciler ailelerinin tercih ettikleri localarda film izlemekten genellikle memnun olduklarını belirtir. Kalabalığa karışmamanın bir başka yolu da filmleri ilk gösterimden sonra izlemektir. Lale Hanım (1951, Sakarya) Geyve ilçesindeki *Tahrân* sinemasının mekânsal düzeninden bahsederken, filmi nerede ve ne zaman izlemeleri gerektiğini de anlatır:

Birinci geceleri hep çok kalabalık olur diye eniştem bize ve aile eşrafına ikinci gece gitmemize izin verirdi. Özel locamız vardı. Kontrplaklarla böyle bölünmüş localar vardı. Sinemanın kapısından içeri girersiniz. Salondan girince sağa ve sola koridorlar ayrılır locaların kapısı o koridorlara bakar. Koltuklara bakan tarafı kapalı. İşte kontrplaklara bölünmüş öyle bize ait ailenin bir locası vardı oraya giderdik. Zaten koltuk dediğime bakmayın tahta sandalye birbirine çakılı tahta sandalyeler halindeydi sıralı. Locadakiler hayır böyle müstakil birkaç sandalye olarak oturuyorduk. Yine tahta sandalyeydi.

Melahat Hanım da (1957, İstanbul) henüz 9-10 yaşlarındayken babasının onu İstanbul-Aksaray’daki *Bulvar ve Nişanca* sinemalarındaki localarda film seyretmeye götürdüğünü anlatır. Öncesinde, babasının filmi denetlediğini ve uygun görürse onlara loca bileti alıp oturacakları yere kadar bıraktığını söyler:

Güzel bir sinemaydı (*Bulvar*). Babam ilk önce gider bakar ‘ha bu film size göre’ derdi. Çünkü ilkokulda başladık sinemaya gitmeye. Biz de arkadaşlarımızla giderdik. Gündüz matinesine giderdik. Hemen hemen her hafta. Film değiştikçe giderdik. Sinema yakındı bize. Hep babam götürürdü. Derdi ‘bizinkiler geldi’, hepsini de tanıyor. Esnaf esnafı tanır. Babam bizi sinemanın içine kadar koyardı. Bize gazoz alırdı. ‘Hadi çıkışta doğru eve gidin’ derdi.

Melahat Hanımın anısına benzer bir anıyı Hilal Hanım da (1960, Erzurum) paylaşır. Çocukken Erzurum-Merkez’de yaşayan görüşmeci askeriyeğe ait bir sinema salonunda her hafta sonu babaannesi ile birlikte Türk filmleri izlemeye gittiklerini anlatır. Görüşmeci biraz daha büyüdüğünde bu kez de arkadaşlarıyla birlikte babasının önceden denetleyip uygun gördükten sonra izin verdiği filmleri localardan izlediğini hatırlar. Localar Hilal Hanım’ın hatıralarında diğer insanlardan, özellikle de erkeklerden uzakta, kız arkadaşlarıyla birlikte rahatça film izleyebileceği alanlar olarak yer eder.

Erzurum-Aşkale’deki *Subay* sinemasında film seyrettiği yıllarda Muammer Bey de (1959, Erzurum) çocuk yaşlarındadır. Bu sinemanın görece daha “lüks” olduğunu anlatan görüşmeci, locaların “ayrıcalığına” dair şunları anlatır:

Bu Subay sineması bayağı lükstü. Şuandaki şartlara göre bile lüks diyebilirim. Locaları vardı. Tiyatro oynanırdı. Okul müsamerelerini orda yapardık. Localar biraz daha yüksekti. Bir alt kısım var iki tane de üst kısım vardı. Ben mesela ortadan izlemeyi severdim. Ama arkada asıl loca vardı oraya subaylar girerdi siviller girmezdi. Orası biraz daha yüksek. Oraya da subay hanımları subaylar çocukları otururdu.

Localar İstanbul’un Kadıköy, Nişantaşı, Beyoğlu gibi zengin ve “sosyetik” semtlerde bir ayrıcalıklıken biraz daha orta halli Kocamustafapaşa, Şehzadebaşı, Aksaray gibi semtlerde bir zenginlik göstergesidir. Benzer durum Anadolu’daki şehirler için de geçerli olsa da taşrada yaşayan seyirci için localar öncelikle “aile salonu” işlevindedir ve korunaklı, mahrem bir alan olarak algılanır. Locanın ayrıcalığın, sınıfsal farkın veya zenginliğin işareti olması ikinci planda kalır. Bu açıdan mekânın toplumsal üretiminin bölgeye ve kültüre göre nasıl değiştiğini de görürüz.

Localar aile mahremiyetinin, sınıfsal ayrıcalığın olduğu kadar randevulaşmaların, romantik yakınlıkların da “özel” mekânıdır. Cemal Bey (1958, İstanbul) öğrencilik yıllarında İstanbul’daki loca deneyimlerini şöyle anlatır: “*Zevk* ile *Renk* sinemasının özel locaları vardı. Localar tabi bizim için çok önemliydi, öğrenciler için. Mesela kız

arkadaşınla locaya gidersen elini tutabiliyorsun, çaktırmadan öpebiliyorsun falan. Bunlar çok önemli şeylerdi. Bunlar için de teşrifatçıyla çok iyi anlaşman, geçinmen gerekiyor.”



Görsel 6: Acı Hayat (Orhan Aksoy, 1973). Filmde genç aşıklar gizlice *Şan* sinemasında buluşuyor.

Cemal Bey localardan söz ettiğimiz sırada sinema-seyirci ilişkisinde bir başka aktörün varlığını hatırlatır. Biletçiler gibi teşrifatçılar da bu dönemde sinema salonlarının bir diğer önemli aktörleridir. Bahşişle çalışan teşrifatçılarla kurulan ilişkiler ise biletçilerden biraz farklıdır.

Süheyla Hanım (1939, İstanbul) “iyi” sinemalardaki teşrifatçıların kendine özgü uniformalar giydiğini hatta armaları bile olduğunu söyler. Cemal Bey de İstanbul’da sıklıkla gittiği *Renk* ve *Zevk* sinemalarında bordo renkli, işlemeli uniformalar giyen teşrifatçılar olduğunu hatırlar. Ayrıca sadece erkeklerin değil, örneğin Beyoğlu sinemalarında kadın teşrifatçıların da görev yaptığını söyler. Cemal Bey bu kişilerin sadece yer göstericiliği yapmadığını, bazılarının salonun temizliğinden de sorumlu olduklarını hatta bazen sinemalardaki büfelerde de çalıştıklarını aktarır. “Bunlar girişte teşrifatçılık yapıyor seni yerleştiriyor sonra bir bakıyorsun satışları bu yapıyor. Genel olarak bahşiş alıyorlardı. Zaten başında durur beklerdi vermen gerekiyordu” diyen görüşmeci teşrifatçıların bahşişlerini az veya çok bir şekilde almaya baktıklarını, alamazsa film boyunca seyirciyi huzursuz edebildiklerini de ekler:

(...) yani teşrifatçıya mutlaka bir yüklü bahşiş vermen gerekiyordu yoksa film oynarken şak diye herkesin içinde feneri tutardı, sen kıza sarılmışsın... Ya öperken yakalar... Rezil olursun, millet bakar... Benim hayatımdaki paraların pek çoğu *Şan* sinemasındaki teşrifatçılara gitmiştir. 2,5 lira vermek zorundasın. Çünkü *Şan* sinemasının çok geniş locaları var. Aman Tanrım kızla orada, ohh... Kimse görmüyor seni normalde. Ama vermezsen bahşişi zınk

diye tutar [feneri], verene kadar. Yoksa film yerine seni seyretmeye başlarlardı. Orada tırnak vereceksin bahşişi.

Erdem Bey (1941, İstanbul), büyük sinemaların kapanmasıyla birlikte yer göstericilerle kurulan yakın ilişkilerin de ortadan kalktığını anlatırken “Kıskanılacak bir İstanbul’da yaşadım, onun farkındayım” diye ekler:

Yer göstericiler, son döneme kadar vardı. Şimdi, yer göstericilerle neredeyse devamlı sinemaya gidenler artık tanış, akraba olurdu. Tanış olurdu. Normal olarak en son iki liraya kadar falan... *Atlas* kapanana kadar yer göstericisi vardı. *Emek* kapanana kadar yer göstericisi vardı. Çemberlitaş *Şafak*, kapanana kadar yer göstericisi vardı. Çünkü prensipte yerler numaralıydı. Ve o numaralı yerlere göre adam götürür seni yerine oturturdu. Bahşiş tabii. En son iki liraya kadar falan veriyorduk. 25 kuruştan başlamıştı. (Gülüyor)

Localara geri dönecek olursak, filmi genellikle aileleriyle, eşleriyle birlikte izlemek isteyen seyirci gruplarının belirli bir fiyat farkı ödeyerek bu locaları tercih etmekte olduğunu söyleyebiliriz. Süheyla Hanım (İstanbul, 1939) da sinemaya çoğunlukla ailesiyle birlikte giden ve filmi localardan izleyenlerden. “Localara giderdik daha kapalı olduğumuz için kendi kendimize oturmazdık, hep birlikte” diyen görüşmeci mekâna ilişkin şunları anlatır:

Beyoğlu’nda büyük *Atlas* Sineması vardı. Antikaydı şeyler. Garson şeyler vardı ayrıyeten, yer gösteren... Mesela şimdi gidip sinemada oturuyorsunuz ya, öyle bir şey değil. Var öyle bir şey var da ayrıyeten de ama localar var sıra sıra. Biz çoğunlukla locada otururduk. Babam da arada bir öyle filmlere gelirdi de oraya otururduk. Mesela o locada beş altı kişi oturur oradan seyrederdik.

Ayten Hanım (1940, İstanbul) ise, çocukken babasıyla birlikte gittiği sinemanın locasından aşağı seyircilerin üzerine kuruyemiş atarak eğlendiğini hatırlar. Hatıralardan görülen o ki çocuk seyirci için localar bir oyun alanıdır ve diğerlerinden daha yukarıda olmak önemlidir: “Babamla ben hiç sinemaya gittiğimi... Aaa pardon giderdik. Kuru yemiş alırlardı, dut kurusu falan. Ben locada dut kurularını aşağıya atardım böyle. Işık yanınca herkes yukarıya bakardı. 5-6 yaşlarında falandım.”

Ayten Hanım’ın anısına benzer şekilde Murat Bey de (1951, Ankara) 1960’ların başlarında henüz çocukken abisiyle birlikte gittikleri Kadıköy’deki *Süreyya* sinemasının localarını nasıl bir oyun alanına dönüştürdüğünü hatırlar: “*Süreyya* sinemasına, abimle

beraber giderdik. Ceplerimizde pirinç dolu. Orada localar olurdu. Araba antenlerini -56 model *Chevrolet*- kırarız onu. Sarıdır içindeki iki ucunu keseriz. Böyle 25-30 cm aralığı olur. O bir avuç pirinci at ağzına. Locaya girip, tûf tûflerdik. Bir gün az kaldı dayak yiyecektik... Boru yoksa çitlembik vardı. Boru çapına yakın. Onu da kullanırdık.” Her iki görüşmecenin anısında locaların diğer seyircilerden daha yüksekte oluşu ve kişiye özel bir alan sunuşu oyunlar için elverişlidir.

Son olarak, sinema salonlarına verilen anlamın hem yerleşim alanına hem de seyirci profiline göre değişmekte olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin, Nejat Bey’in (1929, İstanbul) anlattıklarına göre, matine ve suare gösterimleri de localara benzer bir ayrıcalığı sembolize eder ve zengin-yoksul seyirci arasındaki mekâna ilişkin sınıfsal bir ayrımı gösterir. Görüşmeci, yoksul seyircinin halk matinesine giderken zengin seyircinin suarelerde film izlediğini şöyle anlatır:

Karagümrük’te *Aysu* sineması vardı oraya giderdik. Mesela sanıyorum çok ucuzdu o zaman sinema. 5 kuruş muydu 15 kuruş muydu neydi. Gidiyorsun bir gece iki film birden, gece 12’ye kadar orda oturuyorsun. Mesela ne denir ona? Halk matinesi. Şimdi eskiden şöyle bir şey vardı bir halk matinesi vardı. Bu fakir fukara takımının gittiği matineydi. Bir de suare vardı. Oraya parası bol olanlar giderdi. Aralarında zenginlik farkı var. Davranışları mesela... Daha iyi giyimli daha görgülü vs insanlar. Ama öbürü mahalle çocukları vs şu bu... Mesela hani oturuş pozisyonları. Ondan sonra sinemada oturma, bağırma çağırma olan, reaksiyon göstermeler... onlar suarede olmazdı. (Nejat, 1929, İstanbul)

Bu örnek aynı zaman sinema deneyiminin de sınıfsallığına işaret eder. “Fakir fukara takımı” olarak ifade edilen seyircinin film izleme sırasındaki “rahat” davranışları suarelerdeki “görgülü”, “zengin” seyircinin itibar etmediği, “nahış” bulduğu davranışlardır.

Tüm bunlarla birlikte, topluca film izleme hazzının kapalı sinema salonlarının dışındaki mekânlarda da gerçekleştiğini görürüz. 1960’lı ve 1970’li yıllarda çok daha ucuz ve hemen herkese açık olan bir yaygın etkinlik daha vardır: Açık hava sinemaları. Yazlık sinemalar ya da bahçe sinemaları olarak da adlandırılan bu mekânlardaki toplu eğlencelerde ayrıcalıkların ve sınıfsal farklılıklarının sınırları esnemeye başlar.

4.2.2. Tahta Sandalyelerin Esnettiği Sınırlar: Yazlık Sinemalar

Görüşmecilerin daha çok “yazlık sinemalar” olarak ifade ettikleri açık hava veya bahçe sinemaları, geniş bir perde önüne yüzlerce hatta binlerce tahta sandalyelerin yerleştirildiği, çevresi açık olduğu için filmlerin etraftaki binaların balkonlarından, çatılarından hatta ağaç dallarından da izlenebildiği, kapalı sinema salonlarına oranla kuralların/sınırların daha esnek olduğu, gürültülü bir ortama sahip, film izleme sırasındaki davranışların daha rahat, samimi bir biçimde sergilendiği, farklı sınıflardan, cinsiyetten ve kültürel kimliklerden insanların karşılaştıkları, “topluca” film izleme keyfi sunan, “düş şatolarından” mekânsal olarak farklı, ucuz ve geçici eğlence yerleridir. Genellikle Türk filmleri ya da yabancı popüler tür filmlerinin gösterildiği bu mekânlar adeta film de izlenebilen bir mesire yeri gibidir.

Yıldızların ya da yağmurun altında, rüzgârın ya da uzun bunaltıcı yaz akşamlarını serinleten ağaç dallarının arasında, rengârenk ampullerin aydınlatığı mekânlarda film izlemenin keyfinden söz eden görüşmecilerin gözlerinin içi parlar o günleri hatırladıklarında. Nostaljinin belki de en yoğun ortaya çıktığı bir konudur yazlık sinemalar. Burada özlenen sadece kaybolup giden bir film izleme biçimi değil, yıllar içinde kentleşmeyle birlikte dönüşen ve değişen “bugün gitsem kaybolurum” denilen bellek mekânlarının da artık orada olmayışıdır.

1960’lı ve 1970’li yıllarda Türk sinemasının üretim açısından devamlılığını sağlamak gibi önemli bir işlevi de bulunan bu sinemalardan bazıları binlerce seyirci kapasitesine sahiptir. 1970’lerin sonlarına doğru yapılan bir araştırmada Türkiye’deki yazlık sinema sayısının kapalı sinema salon sayısını geçtiği belirtilir (Kırel, 2005, s.163). Çoğunlukla ailelerin, kalabalık grupların beraber gittikleri bu mekânların sayıca üstünlüğü yazlık sinemalara olan rağbeti ve ilgiyi ortaya koymakla beraber Türk sinemasının üretimdeki en büyük motivasyonunu ve ekonomi kaynağını sağlayan seyircisini de betimlemektedir. Bu doğrultuda 1950’li ve 1960’lı yıllardaki açık hava sinemaları üzerine bir sözlü tarih çalışması yapan Erkan (2015, s. 229), bu sinemaların “toplu bir biçimde film izlenen mekanlar olmasının ötesine geçerek farklı bir sosyal deneyime de zemin hazırladığını” belirtirken Bakhtin’in karnaval kavramıyla bir analogi kurar:

Sınıfsal ve ideolojik sınırlara karşı bir başkaldırı niteliğindeki karnavalları arzu, coşku ve şenlikle dolu olan bir çeşit kakhaha dünyasına benzeten Bakhtin'in (1984, s. 59) karnavaldaki ritüelleriyle, cemaat ilişkilerinin ön plana çıktığı yazlık sinemalardaki sosyal deneyimin aracısız, samimi ve doğal biçimine eşlik eden ritüellerle benzeştiği görülür (2015, s. 238).

Açık hava sinemalarında gösterimi yapılan ve seyircinin en çok ilgisini çeken filmler ise genellikle “bol ağlamalı” melodramlar, komedi filmleri ve avantür filmlerdir. Bu filmlerin başrolleri ise en çok beğenilen yıldızlardır. Filmin iş yapması neredeyse bu yıldız oyunculara ve onları en fazla izleyen, takip eden kadın seyirciye bağlıdır. Çünkü kadın seyirci sinemaya yalnız gitmez, filmi ailesiyle, arkadaşlarıyla, komşularıyla izler. Onu kazanmak neredeyse sinemadan elde edilecek gelirin teminatı gibidir. Binlerce kişi kapasiteli bu mekânlarda bilet fiyatları da bir gazoz, ekmek veya otobüs biletine eşdeğer olunca sinemalar her akşam dolup taşmaktadır. Bu durum elbette hem sinema işletmecilerini hem de film şirketlerini oldukça memnun etmektedir.

Bu nedenle o yıllarda sinemanın içine düştüğü buhranın bir nedeni olarak da bu salonların bire birer kapanması gösterilir (Kirel, 2005, s. 170). “Sinema literatüründe ‘ölü mevsim’ olarak isimlendirilen yaz ayları” (Evren, 1997, s. 17) bu yıllardaki yazlık sinemalar için tam aksine en canlı mevsimdir. Öyle ki neredeyse her kışlık (kapalı) sinemanın bir de yazlık sineması olduğunu söyleyen Mustafa Bey (1956, Sakarya), bazen sadece yazın iş yapmak üzere sinemaların da ortaya çıktığını belirtir. Adapazarı’nda 1960’lı ve 1970’li yıllarda iş yapan altı kışlık ve altı yazlık sinemaya ek olarak bir de yalnızca yazın açılan sinemalar olduğunu, talebe ve hava durumuna göre yazın bu kapalı salonlara da seyirci aldıklarını şöyle anlatır:

Şimdi altı kışlık altı tane yazlık. İlave yazlıklar yazın Yenice’de *Can* sineması, ilave yazın çalışanlar... Bunlar yazın açılıyor. Yani sinemalar iş yapıyor diye. Oradaki yeri olan, boş arsası olan yazın sinema diye değerlendiriyor. Bir sandalye koyuyor, perde, büfemsi bir şey yapıyor, haziran gibi başlar eylül ortalarına kadar. Ekime kadar pek sürmeyebilir yağmurlar başlar çünkü. Hadi bizim kolaydı yağmur yağdı mı diyelim gece ani bastırıyor hemen yan tarafa müşteriye alıyorduk yazlıktan hemen kışlığa. Çok oldu. Hatta çok iş yaptığı zaman yazlık bahçeye film çok iş yapıyor, gece erkenden dolmuş... Müşteriyi kışlığa da alıyorduk. Yazlık da oynuyor aynı anda kışlık da oynuyor. Tabi çift film oynadığımızda biri bittikten sonra öbür tarafa koyuyoruz. Diyelim burada a filmi oynarken orda b filmi oynuyor...

Seyirciye, kapalı sinema salonlarına göre daha özgür bir film izleme ortamı sağlayan bu hareketli ve gürültülü mekânlarda dönemin ikinci veya üçüncü vizyon filmleri

gösterilmektedir. Ucuz bilet fiyatları sebebiyle de hemen her topluluktan seyirciyi kendine çekebilmektedir (Kırel, 2005, s. 172).

Yazın zaten bildiğimiz kuru tahta sandalye. Onlar birbirine bağlanırdı hem götürmesinler hem düzen bozulmasın diye. Ortada bir yol işte. Rahat giriş olsun diye. Büfe bir bölümünde bahçenin büfenin elemanları dolaşır çayınızı da içersiniz. Çekirdek serbest sigara serbest... Her şey serbest. (Mustafa, 1956, Sakarya)

Mustafa Bey'in (1956, Sakarya) sözlerinden yazlık sinema ortamlarının son derece esnek ve hareketli yerler olduğunu, seyircinin bu tür sinemaları ise daha fazla tercih etmesinin bu rahatlıktan kaynaklandığını da anlarız. Melahat Hanım da (1957, İstanbul) yazlık sinemaları ve atmosferini tarif ederken benzer bir manzara çizer:

İki haftada bir giderdik. Çünkü bir hafta oynardı o film. Bazen uzayabilirdi çok şey olunca (tutunca). On günde bir en azından sinemamız vardı. Türk filmleri, kovboy, Çin-Japon filmleri... Türk filmleri daha kalabalık olurdu, hanımlar çoğunlukta olurdu. Çoluk çocuk. Bazen de diyelim makinist durur... Filmi çok koparırdı. E o da sıkıntı verir. Adam filmi yamalayacak. Beklerdik. Başlardı kimisi "hoop makinist! yuuh makinist!" diye. Mesela tam kızla çocuk yan yana gelecek öpüşecek en heyecanlı yerinde film tak giderdi. O zamanlar çok olmazdı böyle sahneler. Ama pür dikkat bakıyordu herkes. "Uyuyor musun makinist!" diye bağırırdı. Konuşan yaşlılar olurdu. "Ahh nettiler, ahh adama naptılar, ay kaç kaç geliyorlar dövecekler seni..." Öbürleri "ya susun izleyelim yaa", gençler de söylenirdi.

Ferit Bey (1958, Ankara), yazlık sinemalara gidiş ve dönüşün nasıl eğlenceli bir ritüele dönüştüğünü, film ayırt etmeksizin bundan nasıl keyif aldıklarını şöyle dile getirir:

Yazları ailecek, kalabalık mahallemizin yaklaşık bir düzine ailesinin çoluk çocuğu... Sanki bir aşiret gibi efendim, yazlık açık hava sinemalarına gitmemiz vardı. Müthiş bir şeydi! Bir Örnek Sineması vardı. Açık hava sinemasıydı. Yaz akşamları oraya giderdik. Sadece oraya gitmemiz yarım saat kırk dakikamızı alırdı ve filminden sonra yine yarım saat kırk dakika dönüş alırdı. Giderken film hakkında "acaba nasıl bir film", dönüşte de filmi değerlendirir geçerdik ve gelip uyurduk. Ama aynı zamanda bizim bir de İskitler kısmımız vardı. İskitler Sineması oradaydı. Bütün aileler... Ama bir mahalle gidiyoruz. Yürüyerek... komşuyuz zaten. Ve unutulmayacak şeyler... Leblebiler ve özellikle ay çekirdeği tabii ve kabak çekirdeği ve hamal gazozları çok satılırdı. Öyle derdik hamal gazozu. Ucuz gazozu. Terleyen hamal genelde onu içermiş. O zaman tabi Uludağ da vardı ama daha pahalıydı ona göre. Gofretçiler vardı, kader kısmetçiler vardı. Kader kısmet çektirirlerdi böyle. İçinde çikolata, kolonya vardı. Böyle kutuda dururdu. Siz de şans oyunuydu böyle karalardınız. Açık hava sinemaları tabi bizim tahta sandalyeler olurdu, çok ucuz sandalyelerdi. Büyük bir alandı tabi. Yeşilçam sinemasının örnekleri gösteriliyordu.

- Peki, film seçme şansınız var mıydı? Bir seçim yapıyor muydunuz?

Yoo, seçmiyorduk çünkü bizim için önemli olan oraya gitmekti. O açık hava sinemasının atmosferine girmek. Çünkü çocuksun ve güzel bir yolculuk yapıyorsun. Çoluk çocuk... Anlatabildim mi? Yani, tabi şimdi siz de düşünüsenize bir aileniz var. Ailenizle beraber

çocuklarınız var. İşte dedeleriyle birlikte hep birlikte kalkıyorsunuz, yan komşularınız da var. O an kalkıyor hemen bir sokak yola çıkıyorsunuz yani sanki Afrika’da bir tribal yani bir kabile gidiyorsunuz. E bu tabi çocuklar için ne müthiş bir şeydir. Düşünebiliyor musunuz? elden tutuyorsun, tutmuyorsun, işte çocuğum oraya gitme falan. E tabi dondurma vardı. Yolda dondurma alıyorsunuz, çekirdekler falan, yani leblebi. Ve akşam. Bu da çok ayrı bir şey. Ve gidiyorsun annenle. Kucağında, rahmetlinin, uyuyoruz. Ya da belki filmi bitiremiyoruz falan. Sıkıyor film. Ya da işte ne bileyim bazen işte Hint filmleri falan geliyordu. Böyle şey Bollywood dediğimiz yeni yeni oluşumlar vardı. O filmler vardı, izliyorduk.

Tahta sandalye (bazen evden getirilen iskemleler), 1960’lı ve 1970’li yıllardaki özellikle açık hava sinemalarından bahsederken en sık tekrarlanan -hatırlanan- nesnedir. Bu tahta sandalyelerin bazıları birbirine iplerle bağlanmıştı, bazıları zemine çivilenmiştir ki filmin hararetine kapılıp sandalyeler dağıtılmasın/kırılmasın, bazıları için evde minder dikilmiştir ki otururken bir nebze rahat edilsin, bazıları genç oğlanlar tarafından genç kızları dürtmek için tekmelenmiştir ki karşı taraf beğenildiğini anlasın.



Görsel 7: Kanlı Deniz (Orhan Elmas, 1974) filminden iki sahne. Filmde açık hava sinemasında buluşan mahalleliyi ve salonda seyircilere ayrı ayrı dağıtan genç bir çocuğu görürüz.

Tahta sandalyeler üstünde film izlemek için “ama çok rahatsız bir seyirdi bir kere” diyen Erdem Bey (1941, İstanbul) bugün orada bir film boyunca oturup oturamayacağından emin olmadığını belirtir. Suadiye’nin meşhur *Çınardibi* yazlık sinemasından bahseden görüşmeci sandalyeleri rahatsız, filmleri eski, projeksiyonları ise orta halli olan bu yazlık sinemaların da “kendine göre farklı bir eğlencesi” olduğunu söyler. Aktardığına göre filmi görmek ise hep ikinci plandadır. Erdem Bey’in ifadesiyle herkesin birbirini tanıyıp selamlaştığı bu küçük yerde önemli olan sinemaya hep beraber gitmiş olmanın keyfidir:

Millet devamlı hapır hupur. Gazozcu film boyunca da dolanırdı. Gazozcu, çikolatacı mısırcı... Film oynardı, millet çağırırdı. Film izlemek ikincil kalıyordu orada. Bizim gibi millet o *Avare*'ye de yazın gittiğinde zaten ezbere bildiği bir filmi. Arada insanlar birbiriyle laflardı şey ederdi... Arada bir de filme bir göz atarlardı.

Yazlık sinemaların en önemli özelliği ailece, mahallece yapılan en geniş katılımlı sosyal etkinliklerden birine aracı olmasıdır. Sinemaya gitme alışkanlığını yaratma konusunda yazlık sinemalar kapalı sinema salonlarına oranla daha başarılıdır çünkü bu mekânlarda film izleme bir tutku olsun veya olmasın mekânın kendisi herkesin erişebileceği, hemen herkesi bir araya getirebilecek imkânlar sunar. Bu etkinliğin en büyük cazibesi bir tür bayram misali insanları bir araya getirmesi, özellikle uzun yaz gecelerinde gündelik hayatın bir ritüeline dönüşmesidir. Evren'e göre bu sinemaların en büyük rolü "sinemayı, hatta tüm kültür sanat etkinliklerini ve eğlenceyi mahalle ölçeğine indirgemesidir" (1998, s. 132). Merkezi yerlerdeki sinemalara gitme olanağı bulamayanlar veya böyle bir alışkanlığı olmayanlar için yazlık sinemalar, onlara hem filmleri ulaştırır hem de sinema alışkanlığını kazandırır. Evren bu sinemaların sahip olduğu avantajları şöyle anlatır:

... yazlık sinemalara ailecek, mahallecek gidilir, en yaşlısından en gencine, aynı yerde, film karşısındaki duygular farklı olsa da birlikte solunma ve açığa vurulma olanağı bulunurdu. Bireysel eğlenmenin karşısı, topluca, boşalmanın, rahatlammanın, o dönemlerdeki kısıtlı koşullar içinde hoşça zaman öldürmenin yaz akşamlarına özgü değişik ve sıcak atmosferiyle, kimi sevimli buluşmaların, tanışıklıkların -hadi açıkça itiraf edeyim- ilk sevgililerin, kimi kaçamak el ve ayak peşrevleriyle de halvet bulunduğu başka güzellikte açık hava mekânlarıydı (1998, s. 132-133).

Yazlık sinemaları çekici kılan bir başka unsur ise bu sinemalarda hemen her izleyicinin anlayabileceği, keyif alabileceği popüler filmlerin gösterilmesidir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda özellikle açık hava sinemalarını tercih eden seyircinin beğenileri popüler film anlatısına yakındır. Ferit Bey (1958, Ankara), ağırlıklı olarak Yeşilçam filmleri gösterilen bu sinemalarda dönemin Ayhan Işık, Türkan Şoray, Filiz Akın, Fatma Girik, Ediz Hun, Kadir İnanır gibi dönemin ünlü oyuncularının ilgiyle izlenildiğini ancak bu melodramların tekrara dayalı anlatı yapısının bir yandan ilgi uyandırırken öte yandan bıktırıcı olduğunu ifade eder: "İlgiyle izliyorduk hep. Aşk olayını temel alırlardı ama en çok gına getiren tabi zengin kız yoksul oğlan daha ziyade ya da bazen biraz konsept değiştirip zengin oğlan yoksul kız falan... bu hizmetkar kız durumuna gelir, zavallı. Hep taşradan gelir, Anadolu'dan. Onun işte İstanbul'daki dramı anlatılır. İstanbul stüdyoydu zaten."

Bazen de açık hava sinemalarında Zekiye Hanım'ın anlattığı üzere iskemlelerin havada uçmasına neden olacak “vurdulu-kırdılı” macera ve avantür filmleri gösterilir. Görüşmeci özensiz ve döküntü duvarlara sahip ve badana bile yapılmamış bu sinemalarda bir süre sonra ayrı dizilmiş olan sandalyelerin birbirine çivilenmeye başladığını hatırlar. Nedenini ise şöyle anlatır:

Heyecanlı filmlerde insanlar sandalyelerini tutup fırlatmaya başladılar. Ondan sonra tahta sandalyelerini bir şerit ağaçla birbirine çivilediler, oynatılmasın diye. Vurdulu kırdılı sahnelerde heyecanlanıyordu, galeyana geliyorlardı. Sandalyeler tutuluyor itiliyor falan. Baktılar ki diğerleri de izlemekte zorlanıyor. Sandalyeleri çivilemeye başladılar. Böyle anlarım oldu. Ama sinema filmi izlemek güzel. Sinemaya gidiş ve dönüş ayrı bir güzel. Giderken ilk önce neyi izleyebileceğimizi merak ederek giderdik, hep bunu konuşurduk. Gülmeli mi ağlamalı mı, şöyle mi böyle mi diye... Güzel günlerdi...

Yazlık sinemalarının bir başka özelliği de çevredekilere filmi “bedava” izleyebilme şansı sunmasıdır. Şöyle ki, Victoria Hanım, Urfa'da gittiği yazlık sinemalardan bahsederken o yıllarda henüz yüksek binalar olmadığı için sinemaya gitmeyenlerin de filmi evlerin damlarından seyrettiğini anlatır: “Bir beyaz perde, yazlık sinemaydı. Urfa'da Ahmet Naci'nin yazlık sinemasına gittik. O dönemlerde hem yazlık böyle şimdiki gibi yüksek yüksek apartmanlar yok, en fazla iki katlı. Avlulu evler vardı, o da yazlık sinemalara engel olmazdı. Bazı aileler evlerinin damında yazlık sinemayı izlerlerdi ki öyle de izlediğimiz çok oldu.”

Görüşmecinin sözünü ettiği bu durum yazlık sinemalardaki gösterimlerin bir başka cazibesine işaret eder. Filmler yalnızca salonda, bilet karşılığı oturulan tahta sandalyelerde değil evlerin damlarında, Melahat Hanım'ın (1957, İstanbul) bahsettiği gibi ağaç dallarında ve hatta tuvalet pencerelerinden dahi izlenebilmektedir:

9-10 yaşındaydım. Bizim apartmanın arka tarafı sinemaydı. Çatısının arka tarafındaydı sinema. Biz evimizin çatısından öbür binanın çatısına atlayıp, orada oturup film seyreliyorduk. Elimizde çekirdeklerimiz. Türkan Şoray ile Engin Çağlar'ın kuru kafalı bir filmiydi. Ay iyi ki düşmemişiz oradan. Bir düşsen apartman aralığına... Yeğenim de küçüktü o zamanlar. Onu da sırtıma alırdı öyle atlardım. Tabi her zaman değil, sonra yakalanırsınız diye korkardık. Komşu da kediler çıkıyor zannedirdi çatıya, şaşırırdı hatta nasıl çıkıyorlar diye. Hatta bizim apartmanın yanındaki diğer apartman da görürdü filmi. Onlar da tuvalet camından seyreliyormuş.

Bu anıyla birlikte Evren'in sinemaya dair kişisel hatırasından ve benzer bir hikâyenin işlendiği bir film sahnesinden söz etmek istiyorum. Evren (1998, s.137-138), İstanbul-Şaşkınbakkal'daki *Çiçek* sinemasından söz ederken bu sinemanın kendine özgü seçkin bir seyirci kitlesi olduğunu söyler. Daha çok Suadiye ve Erenköy'ün "sosyetiklerinin" tercih ettiği bu sinemada orijinal ve alt yazılı yabancı filmler gösterilir. Sinemanın bir yanını ahşap eski bir ev kaplamaktadır. Evin sinemaya bakan tuvalet penceresi de filmin yansıtıldığı duvarın bir parçasıdır ve ne zaman tuvalet ışığı yansa seyirci homurdanmaya başlar. Zira o sızan ışık dikkatleri dağıtır. Islıklar ve bağırsıklar içinde adeta haceti gideren kişi rahatsız edilir ve bazen bu da bir başka eğlenceye dönüşür. Özellikle de filmin sıkıcı sahnelerinde. Filme gelecek olursak, *Nuovo Cinema Paradiso*'nun (*Cennet Sineması*, Giuseppe Tornatore, 1988) bir sahnesinde sinemada oturacak yer bulamayan seyirciye bir jest yapan makinist filmi karşı binanın duvarına yansıtır ve dışarda kalan seyirci bu filmi sokakta seyretme şansı bulur.⁷⁵ Ancak filmin yansıtıldığı duvardaki daire sakini bu durumdan pek hoşnut değildir, zira ışıkları film boyunca kapalı tutmaları gerekir. Ne zaman ışık yansa seyirci protesto etmeye başlar.



Görsel 8: *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) filminden iki sahne.

Bütün bu örnekler, sinema tüketiminin de bir üretim biçimi olarak belirlediğini, kendine özgü taktikleri, kurnazlıkları yarattığını ve bunların hem gizli hem de açıkça sergilendiğini, seyirciye dayatılanları -örneğin bilet satın alma, seyirciye ayrılmış

⁷⁵ Film, Tiziana Ferrero-Regis'in (2002, s. 6) deyiimiyle "*cinema on cinema*"nın yani geçmişteki sinema imgelerini kullanan filmlerin ve sinemanın toplumu ve modern dünyayı şekillendirmedeki rolü üzerinedir. Shirley Law (2003, s. 111-116) bu tür filmleri "meta-film" yani "film hakkında bir film" olarak tanımlar. Bu tür filmlere Türkiye'den *Zıkkımın Kökü* (Memduh Ün, 1993), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2004) ve *Sinema Bir Mucizedir* (Memduh Ün ve Tunç Başaran, 2005) filmleri örnek gösterilebilir (Demiray, 2011, s. 31). Film yapımı, gösterimi, seyirciliğine dair geçmişin sinema imgelerini bulabileceğimiz bu filmlerde özellikle çocukluk döneminde karşılaşılan sinemanın büyüünü ve nasıl bir rol oynadığını izleriz.

bölmede oturma gibi kuralları- kendine özgü yollarla değiştirdiğini gösterir. Biletçiden, yer göstericiden, sinema salonu sahibinden yani sinemanın iktidar yapılarını daha az görünür ve zıtlasmadan kaçınacak şekillerde alt üst etmeye çalışırlar (Gardiner, 2016, s. 233). Certeau'nun ünlü taktik ve strateji ayrımı çerçevesinde düşünürsek sinemaların seyirci çekme konusunda yürüttükleri çalışmaları strateji olarak değerlendirebiliriz. Certeau'nun insanlık tarihinin eski bir sanatı olarak işaretlediği “olanla idare etmek” (2008, s. 103, 105) çerçevesinde değerlendirdiği kullanımlar ve taktiklerin pek çok çeşidini seyirci anılarında görmemiz mümkündür.

Çocuklarını aralardan kaçırarak girenler olurdu. Biletçi tutar çıkarırdı. Hanım gelir şey yapar... Çok komikti yani. Kimi çocuğu mantosunun altına saklayıp içeri giriyordu. Biletçi de görünce geri çıkariyordu, o geri alıyordu falan bir kargaşa vardı. (...) Kocasını bir bilet parasını vermiştir diyelim, ikinci bileti alamayınca öyle girerlerdi. Üst katlar numaralıydı alt kat numarasızdı sinemalarda eskiden. Tabi kaçırılanlar oraya (alt kata) şey yaparlardı. (Sevgi, 1952, Yozgat)

Bir de en son kırmızı lambaları vardı (yazlık sinemanın), adam şikayetçi olurdu. Millet kırmızılarını söker alırdı. Hoşlarına gidiyordu boyanmış ampuller. Annem de “ampul söndü oğlum” derdi. Abim gider getirirdi. Annem derdi ki “e Refik yanıyorsa bu kıpkırmızı!”. Fakirlik kızım, fakirlik... Abim de yapıyormuş o işi. Söküp getiriyormuş eve. Epey kullandık öyle mecburen. (Melahat, 1957, İstanbul)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi bilet parasını çıkışmayan ya da bilete para vermek istemeyen kadınlar, çocuklarını sinemaya sokmak için onları mantolarının altında gizleme taktiğini kullanabilmektedir. Bazen de çocukların küçük ve atik varlıklar olmasından da istifade edilir, biletçiye çaktırmayacak bir şekilde çocuklar bacakların arasında gözden kaybolarak sinemaya girer. Yazlık sinemadan ampul çalmak ise “olanla idare etmek sanatı” olarak çıkar karşımıza. O dönemde ampulün sinema biletinden pahalı olduğunu belirten Melahat Hanım, kiminin zevkten ama çoğunun da ihtiyaçtan bu ampulleri aldıklarını söyler.

Sıradan seyircinin sinemaya gitme alışkanlığını biçimlendirmede kullanılan stratejilerin karşısında konumlandıracağımız taktikler, güçsüz ve pasif olmayan tüketicinin/müşterinin geliştirdiği yöntemlerdir (Certeau, 2008, s. 112; Biltereyst, 2012, vd., s. 192). Bu durum stratejinin yukarıdan aşağı yapısını, taktiklerde aşağıdan yukarıya olarak değiştirir. Bu taktikler “doğaları gereği geçicidir ve kolektif hafıza sanatına, çok eski zamanlardan beri nesilden nesle aktarılan popüler direniş ve isyan geleneğine

dayanır” (Gardiner, 2016, s. 234). Dolayısıyla söz konusu taktikleri, bilet fiyatlarına, sansüre, çocukların girişine izin verilmemesine ya da sansürlenene filmlere ilişkin olduğu gibi toplumsal cinsiyet rollerine, aile, toplum, din gibi kurumların denetimine karşı da seyirci tarafından geliştirilen manevralar olarak düşünebiliriz. Örneğin görüşmelerde ortaya çıkan çocukların okulu kırıp sinemaya gitmeleri, sevgililerin ailelerini atlatıp sinemada buluşmaları, yazlık sinema çevresindeki ağaç dallarında, apartman çatılarında, evlerin damlarında biletsiz film izlemek, yazlık sinemanın renkli ampullerini çalıp evde kullanmak gibi tüm manevralar yani hareketlilikler Certeau’nun ifadesiyle “en beklenmedik yerlerde ortaya çıkıverme olanağına sahip” olan “zayıfın sanatıdır” (2008, s. 113-114).

Seyircinin bu gizli ama hemen hemen herkes tarafından da bilinen senaryoları taktiksel seyircilikle birleşir. Bu birleşmeyle birlikte “zayıf” seyirci (parası olmadığı, izin alamadığı ya da içeri girmesi yasak olduğu için) sinemanın “ona ait olmayan gücünden çıkar sağlamak üzere” çaba sarf eder (Gardiner, 2016, s. 235). Yazlık sinemalar, seyirci taktiklerinin en çok belirginleştiği ve dolayısıyla sınırların esnediği mekânlar olarak çıkar karşımıza.

İzleyicilere türlü imkânlar sunan yazlık sinemaların kapanma aşamasına gelmesindeki en önemli neden çarpık kentleşme olarak görülür. Evren yazlık sinemaların rant aracı olarak görülmesini şöyle açıklar: “kentler kimliğini yenilerken, ya da gerçek kimliğini yok etmeye kalkarken, yollarının üzerindeki, arazileri iştah açıcı bulunan yazlık sinemaları da yok etmekten geri kalmadı. Çünkü yazlık sinemalar mahalle ölçekli olmalarına karşılık konumları açısından merkezi ve gösterişli yerlerdeydiler” (1998, s. 132).

Evren’e paralel biçimde Mustafa Bey de Adapazarı’nda 1978 yılına dek görülen yazlık sinemaların kapanma nedenini binalaşmaya bağlar. Hatırladığı sinemaların yerlerinde şimdi başka yapılar olduğunu, yazlık sinema arsalarının/arazilerinin ise bugün neredeyse hiçbirinin boş kalmadığını, üzerlerine binalar yapıldığını söyler:

Biraz ilerde Garanti Bankası olan yeni bina orası *Atlas* sinemasıydı, yanındaki de yazlık sineması. Erman Han’ın yanında bir Türkoğlu pasajı var dericiler var orada daha çok. Orası da bizim yazlık bahçeydi. Biz orda kiradaydık, kiralamış büyükler. Hemen hemen 78’e kadar

kaldı. Sonra yazlık bahçeden çıktı, o bina yaptırdı biz yalnız kışlığa kaldık. O dönemlerde sinemalar krize girmişti yazlık mefhumu bir daha olmadı, kışlık olarak devam ettik 91'e kadar. Artık kalmadı. İnşaat sektörü başlayınca... hep sinemalar genelde ön tarafta cadde üstünde yerler. Mesela Çark Caddesi'nde Cevat Bey'in evini bilir misin? Onun karşısında Şevketbey Pasajı'nın olduğu yer melek sinemasının yazlık bahçesiydi. *Saray*, *Atlas*... *Atlas*'ın yanında yazlık bahçesi. Bizim yanımızda yazlık bahçe Melek sinemasının yazlığı çark caddesi Şevketbey pasajının olduğu yer. Kışlığı da bak iş bankasının orada bir ara girer. Kapalı çarşı vardır orası da *Melek*'in kışlığı. Üstünde funda düğün salonu var orda duruyor hala. Sinemanın olduğu yeri bozdular 74'te galiba. Yürüyen merdiven yaptılar (Mustafa, 1958, Sakarya).

Açık hava sinemalarının birer birer kapanmasının bir diğer nedeni ise televizyonun ortaya çıkmasıyla birlikte sinemanın artık tek ucuz eğlence olmamasıdır. Bununla birlikte 1970'li yılların ortalarından itibaren hızlanan kentleşme yazlık sinemaların kendine özgü işleyişini de tahrip ederek ulaşım sıkıntısı, apartmanlaşma, mahalle ve komşuluk kültürünün zayıflamaya başlaması, şehir gürültüsü, televizyondaki film ve dizi gösterimlerinin cazibesi gibi nedenlerle bu tür gösterimler birer birer yok olmaya başlar (Evren, 1998, s. 132).

4.2.3. Sinema Her Yerde: Çeşitlenen Film Gösterim Mekânları

1960'lı ve 1970'li yıllarda sinemanın gündelik hayata ne kadar yoğun bir biçimde sirayet ettiğini ortaya çıkarması bakımından salon dışı film izleme kültürünün rolü önemlidir. “Boş bir arsa olsun, bir film makinesi, bir perde... çarşaf ya da düz duvar da olur, bir de makineyi oynatmaktan anlayan biri... olur size her yer sinema!” Film izlemenin ve sinemaya gitmenin bu yıllarda en yaygın eğlence biçimlerinden biri olduğunu bu sözlerle anlatan Hasan Bey (1953, Ordu) bize sinema mekânının toplumsal anlamda nasıl yeniden üretilebildiğine dair önemli ipuçları da verir. Gerçekten de görüşmeler sırasında film gösterimlerinin, sinema salonları ve yazlık sinemalar dışında da adeta bir temel ihtiyaç gibi farklı mekânlarda yaygınlaşmaya başladığını anlarız. Örneğin, 1960'lı yıllarda Devlet Demir Yolları Sirkeci-Edirne arası tren yolculukları için “Hem yoluna devam et hem sinema seyret” sloganıyla trenlerde film gösterimleri bile düzenler.



Görsel 9: “Sinemalı tren” haberi. (Tercüman, 19.06.1964).

Her yere yayılan bu sinemaların seyircisinin mekâna göre sınırlandırılmaya başladığını da görürüz. Film gösteriminin yapıldığı sinema salonları dışındaki hemen her mekânın kendine özgü kuralları ve koşulları vardır. Dolayısıyla tüm sinemaların her seyirciyi kapsayacak nitelikte olduğunu söylemek mümkün değildir. Bunun en temel örneklerini ise okul gösterimleri ve ordu sinemalarında görürüz.

Sinemaya gitme anılarında birçok kadın ve erkek görüşmeci o yıllarda okul gösterimleri yapıldığını hatırlamaktadır. Kimi kendi okulunda kimi ise sinema gösterimi yaptığını bildiği başka okullarda (komşusu, akrabası ya da bir tanıdık aracılığıyla) gittiği film gösterimlerinden bahseder. Zekiye Hanım 1960’ların sonlarına doğru sinemanın semtteki ilkokullara kadar geldiğini, bilet fiyatlarının çok ucuz olması sebebiyle neredeyse her hafta bir film izlemeye gittiğini ve çok sayıda filmi görme imkânı bulduğunu anlatır. O yıllarda hemen her okul binasında bir gösteri salonu da olduğunu belirten görüşmeci, cumartesi günleri gerçekleşen bu gösterimlerde hangi filmlerin oynatıldığını hatırlayamaz, “hep siyah beyazdı zaten” der.

Bir başka kadın görüşmeci Havva Hanım da (1958, İstanbul), 1970’lerde Çamlıca Kız Lisesinde yatılı olarak okurken, okul kantininde film gösterimlerinin yapıldığını hatırlar. Okulun çarşamba ve cumartesi günleri yarım gün olduğunu söyleyen görüşmeci sabah dersleri bittiğinde, öğleden sonraları okulun öğrencileriyle birlikte Türk filmleri izler:

Okul kantininde, iki tane film getirirlerdi, Türk filmi. O zamanın meşhur Türkan Şoraylar Fatma Girikler... Filiz Akinlı, Hülya Koçyiğitli. Kantindeki sıra sandalyeleri dizerler, dizi dizi. Orada duvara film makinesiyle, film oynatırlardı. Film başına 2 lira mıydı neydi. Dışardan gelen yok. Sadece yatılı okul öğrencilerine. Bir gün olurdu ama iki film birden. Çarşamba öğlene kadardı okul, sonrasında 5’e kadar sinema. 5’te de etüdümüz var. Orada ağlaya ağlaya artık o acıklı sahnelerde... Akşam dersimiz var mesela, ders çalışmam ben baş ağrısından. Benim ağlamaktan başım ağrırdı... (gülüyor)

Başka bir görüşmeci Hilal Hanım (1960, Erzurum) da Şair Nefi ortaokulunda (o zamanlar kız ortaokuluymuş) öğrenciyken, okulun bir de sinema salonu olduğunu söyler: “Ben de her hafta gitmek isterdim ve de giderdim, annem derdi ‘her hafta gidilmez otur ders çalış’ ondan sonra kalkar beni bir güzel döverdi, ağlardım. Babam da parayı verirdi yine de giderdim. Derdi ki ‘şunu ağlatmadan gönderseydin ne olurdu?’ Yemin olsun o kadar da inattım işte.”

Bir başka okul sineması örneği, Ferit Bey’in (1958, Ankara) paylaştığı, Ankara-Cebeci ortaokulundaki film gösterimleridir. 1960’larda bu okulda sadece cumartesi günleri gösterilen ve yalnızca okulun öğrencilerine ya da orada öğrenci arkadaşı olanların sizi davet etmesiyle ailecek de gidebildiğiniz bu gösterilere ek olarak, bir de kütüphanede film gösterimleri vardır. Hasan Bey (1953, Ordu), henüz ilkokula başlamadan önce 5-6 yaşlarındayken Beyazıt’ta gittiği kütüphanede “iki ev salonu büyüklüğünde okuma odaları” olduğunu ve filmlerin kitap okunan masalar sıra sıra dizildikten sonra “cızırtılı bir hoparlör eşliğinde” izlendiğini hatırlar. Söz konusu kütüphanenin adı Süleymaniye Kütüphanesidir.⁷⁶ Benzer şekilde 1960’lı yıllarda pek çok çocuk kütüphanesinde de aynı amaca hizmet eden film gösterimleri yapılmıştır. Hasan Bey, şu anda kullanılmayan bu kütüphanede çocuklara bazen Amerikan westernlerinin de izletildiğini, bazen tarihi

⁷⁶ Kütüphane, 1557 yılında Kanuni Sultan Süleyman’ın yaptırdığı Süleymaniye külliyesindeki Sıbyân Mektebi, benzer amaçlara hizmet etmesi için 1957 yılında “Süleymaniye Çocuk Kütüphanesi” adı altında yeniden kurulmuştur. Arşivlerde bu çocuk kütüphanesindeki programa göre “eğitici ve öğretici olarak film, projeksiyon gösterileri ile şiir, hikâye ve masal saatleri, müzik çalışmaları, yabancı dil çalışmaları” yapıldığı bilgisine rastlanmıştır. Süleymaniye kütüphanesi (1974), bkz. <https://core.ac.uk/download/pdf/38306611.pdf> Erişim: 15 Nisan 2021

belgeseller veya çizgi filmler ile “kovboyu, kahramanlı, Kızılderili, Japonlu” filmlerin de gösterildiğini hatırlar. Görüşmecilerden edinilen bilgiye göre okul ve kütüphaneler dışında da, sinemalara alternatif olarak çeşitli kamusal mekânlarda, örneğin hastanelerde, ordu evlerinde, kahvehanelerde de film gösterimleri yapılır.

Hilal Hanım’ın (1960, Erzurum) anlattığına göre o daha çok küçükken babaannesi hastaneye gideceği vakit onu ve kardeşlerini de yanına alır, onları hastanedeki sinema salonuna bırakır. Mareşal Çakmak Askeri Hastanesinde her hafta sonu bir film gösterimi olduğunu hatırlayan görüşmeci bu filmleri doktorların, hemşirelerin çocuklarıyla birlikte izlediğini söyler. Sinemaya hep bir refakatçiyle birlikte gittiğini anlatan Hilal Hanım, onu ve kardeşlerini çok küçükken babaannesinin, biraz büyüyünce annesinin, biraz daha büyüdüğünde ise dayısının sinemaya götürdüğünü söyler ve ekler: “Babam verirdi parayı dayıma, ‘al guzuları, sinemaya götür’ derdi.”

Askeri mekânlarda da, örneğin askeri hastanelerde, ordu evlerinde ve komutanlıklarda çoğunluğu asker aileleri veya yakınlarının girebildiği film gösterimleri yapılır. Ankara’da Sıhhiye taraftarlarındaki bir Orduevi’nde hafta sonları çizgi film gösterimlerinin olduğunu hatırlayan Ferit Bey (1958, Ankara) şöyle anlatır:

Sıhhiye’de *Büyük Sinema*’ya giderdik. Orduevinin hafta sonları gösterdiği çizgi filmler olurdu. Bir tanıdık vasıtasıyla oraya da giderdik. Neydi yaa çizgi filmler... Aztek filmlerini orada izlerdim. Orduevinde bir arkadaşımız vardı bizim, mahallemizden, astsubay, onun çocuklarının girme şansları vardı falan, birtakım adlar verilerek oraya gidilebiliyordu. Biz çünkü ordudan olmadığımız için ayrımcılık zaten ama gidip orada izleyebiliyorduk hafta sonları, cumartesileriydi yanılmıyorsam. Onlarla tabi. İzinli gidiyorduk tabi, belliydi.

Benzer bir sinema gösterim mekânı olarak Erzurum-Aşkale’deki *Subay* sinemasından söz eden Muammer Bey (1959, Erzurum), bu sinemaların diğer bölge sinemalarına göre oldukça lüks olduğunu ve Ferit Bey’in (1958, Ankara) söylediği gibi yine ancak tanıdıklar vesilesiyle buralarda film izleyebildiklerini anlatır. Locaların ise subaylara ayrıldığını, bilet fiyatlarının da diğer salonlarla hemen hemen aynı olduğunu belirtir. Ancak 1970’li yılların sonralarına doğru bölgedeki iç karışıklardan ve terör tehlikelerinden ötürü artık bu sinemaya sivil halkın çok fazla gitmediğini söyler:

Daha sonra halkın büyük bir kesimi gitmemeye başladı. Mesela amcamın çocukları giderdi daha sonra gitmedi. Askeride sivilleri çok almamaya başladı. Artık rahatlıkla müsaade etmiyordu. Onların da sistemleri değişti sonra herhalde. Belki gelen hani komutana bağlıydı. Ama biz yine gidiyorduk arkadaşımızla beraber fakat. Çok rahat gidemiyorduk artık. İki tane de ayrı sinema vardı ama çok faal değildi. Bu *Subay* sineması baya lükstü. Şuandaki şartlara göre bile lüks diyebilirim. Locaları vardı. Tiyatro oynanırdı. Okul müsamerelerini orda yapardık. Localar biraz daha yüksekti. Bir alt kısım var iki tane de üst kısım vardı. Ben mesela ortadan izlemeyi severdim. Ama arkada asıl loca vardı oraya subaylar girerdi siviller girmezdi. Orası biraz daha yüksek. Oraya da subay hanımları subaylar çocukları otururdu. Elli kuruş mu öyle bir şey. Çok pahalı bir şey değildi. Babam veriyordu yani gidiyordum. Grup arkadaşlarımızla giderdik (Muammer, 1959, Erzurum).

Türkiye’de ordunun ve ordu mensuplarının ayrıcalıklı bir konuma sahip olması sinema alışkanlıklarında da kendini gösterir. Ordu mensuplarının ayrıcalıklı bir zümreye ait görülme halini veya arzusunu yansıtan şeylerden biri de ordu sinemalarıdır. Benzer şekilde maden işletmeleri, şeker fabrikaları gibi bazı kurum ve işletmeler de bünyelerinde çalışan kişilere ve ailelerine imtiyazlar tanıyan bazı eğlence mekânları inşa eder. Sinema salonları ise bunların içinde en yaygın olanıdır.⁷⁷

Hasan Bey de Ankara’daki Orduevinde bir asker eşi olan ablasının davetiyle film izleyebildiklerini söyler. Bununla beraber bu görüşmecinin sözünü ettiği bir başka alternatif gösterim mekânı daha vardır. O da, ev sinemasıdır. Üç yaşından beri sinemaya meraklı olan Hasan Bey’in bu ilgisini gören babası ona 1960’larda bir sessiz film makinesi alır. Böylece kendisi de “aile filmlerini hem çeker hem oynatır.” Hasan Bey ayrıca, çocukken Ankara-Kızılay’da oturan halasının evinde de film gösterimleri yaptıklarını hatırlar. Eniştesi sinemaya çok meraklıdır ve o da kendi ailesini filme alır. O yıllarda film ve film makinesi kiralayan bürolar da olduğunu belirten Hasan Bey, bu filmleri kiralayan eniştesi sayesinde her ay kardeşleri ve kuzen çocuklarıyla birlikte oturup film izlediklerini anlatır ve “film biter sonra oyuncaklarını çıkarırlar, oynardık”

⁷⁷ “Türkiye’de ordunun, modern orduların asli işlevi olan dış askeri güvenlik alanının yanı sıra siyasal, iktisadi, kültürel, ideolojik alanlara uzanan geniş bir faaliyet alanının bulunması ve bu alanlardaki faaliyetlerin sivil siyasal iktidarın ve kamu otoritesinin denetiminden yasal veya fiili özerklik altında yürütülmesi “pretoryen” bir militarizmi hâkim kılmıştır” (Akça, s. 17). Türkiye’de militarizmin güçlü yönlerinden biri de ordunun kolektif sermaye grubu olarak hareket etmesini sağlayan Ordu Yardımlaşma Kurumu (OYAK) ve kurum içi kültür-sanat etkinlikleridir. Benzer şekilde Milli Güvenlik Kurulu da (2945 sayılı Milli Güvenlik Kanunu ile) devletin yalnızca siyasal, sosyal ve ekonomik ve kültürel çıkarlarını da iç ve dış tehditlere karşı korumayı ve kollanmayı kendine görev edinir (Akay, s. 104). Akay, genel umumi siyasetten ayrı bir milli güvenlik siyaseti olduğundan bahsederek milli güvenlik ifadesinin içine her türlü siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik çıkarların da dâhil edildiğini belirtir. Ordunun imtiyazlı ve ayrıcalıklı varsayılan statüsü geçmişte asker-sivil ilişkilerine de yansır. Sınırlar keskin ve alanlar ayrıştırıcıdır.

der. Hasan Bey’in bu anlattıklarına daha önceki görüşmelerimin hiçbirinde rastlamadım. Geçmişte böyle gösterimlerin ve imkânların olduğunu ise ilk kez ondan duyuyordum.

Genel cerrah olan Hasan Bey, çocukluk ve gençlik yıllarının bir kısmını İstanbul bir kısmını ise Ankara’da geçirir. Köklü bir aile tarihine sahip olan görüşmeci bir müddet İstanbul’da ailesine ait bir konakta yaşamıştır. Babası üst düzey bir memur ve askeri okul mezunudur. O yıllarda ayrıca her iki şehirde de filmleri makinesiyle birlikte kiralama imkânı sunan bürolar olduğunu hatırlayan görüşmeci, aile içinde kendi çekip oynadıkları filmler için “büyük bir eğlence” olarak bahseder. Hasan Bey’in ailesi de sinemaya, fotoğrafa çok meraklıdır. Evindeki pek çok aile albümünün olması da bunu gösterir. Ayrıca aile bireylerine ait, tarihi 1900’lü yılların başlarına dek giden fotoğraflar ve mektuplar da vardır. Hasan Bey’e aile içinde çektikleri filmleri nasıl banyo ettirdiklerini sorduğumda bana bunun için de bazı özel büroların var olduğunu ama ona ulaşamadıklarında ya da bir sorun olduğunda yurtdışına da gönderdiklerini söyler ve ekler: “Sonra on gün boyunca beklerdik gelmesini ve geldiğinde evde bir bayram havası olurdu.”

Görüldüğü üzere “ev sineması” ancak dönemin varlıklı ve kentli ailelerin sinemaya düşkün olanlarının erişebileceği bir ayrıcalıktır. Şahsi film makinesine, film makaralarına ve özel sinema perdesine sahip olmak, evde film gösterimi yapmak sınıfsal bir ayrıcalığın tezahürü olduğu gibi kentli ve modern bir kimliğe de işaret eder. Bu malzemelerin temin edilebileceği yerler İstanbul veya Ankara gibi büyükşehirlerin merkezi bölgeleridir.

Bayram havasının estiği bir başka film gösterim mekânı da kahvehanelerdir. Özellikle taşrada yaygın olan bu kahvehanelerde çoğunlukla Türk filmleri gösterilir. 1970’lerde televizyonun da girmeye başladığı kahvehanelerde dönemin *Dallas*, *Küçük Ev*, *Komiser Kolombo* gibi ünlü Amerikan dizi ve filmleri izlenir. İsmet Bey (1956, Kayseri), 1970’lerde köylerindeki kahvehanelerde de birer televizyon olduğunu hatırlar. Henüz her eve girmemiş olan bu aletin bir araya getirme aracı olarak anlamlandırıldığını, film saatlerinde oyunların durduğunu ve seyircinin pür dikkat ekrana kilitlediğini görürüz:

İşte yani insanları sinemadan televizyon icat olunca, televizyonda filmler yabancı filmler işte *Dallas*'lar oynadı *Altın Kızlar* vardı, izlerdik. Bizim ilk televizyonumuz da 1984 yılında oldu ve renkli olarak aldım ben. Siyah beyaz televizyonumuz hiç olmadı. Televizyon herkeste olmadığı için yaşlılar kahvelerde televizyon olurdu. Mesela film vakti geldi miydi, kahvelerde oyun oynanır, oyunlar kesilir film başlar televizyonda, işte kahveci bir iki çay daha... Eskiden mesela özellikle film oynatan kahveler vardı. Yani biraz daha büyük ekranda. Böyle ee daha ziyade taşra kesimlerinde olurdu. Mesela salı günleri Türk filmleri oynanırdı kahvelerde, oyun oynanmazdı.

Film gösterimlerinin ülkenin hemen her yerine yayılması, evlere, hastanelere, kütüphanelere, orduveilerine, kahvehanelere kadar gelmesi sinemanın gündelik hayatın çok önemli bir parçası haline geldiğini gösterir. Bununla birlikte bu mekânlarda film izlemenin kimi zaman sınıfsal ve ayrıştırıcı bir pratik olduğunu da gösterir. Ayrıca tüm örneklerde Lefebvre'nin (1991) sözünü ettiği mekânın toplumsal üretimine ve Jarvie'nin (1993) öne sürdüğü sinemanın toplumsal bir deneyim olduğu düşüncesine şahit oluruz. Seyirci, salonların dışındaki alanları da film izleme mekânlarına dönüştürürken kendi içinde ayrılmaya da başlar. Sinemanın törenselliği, ritüelleşen pratikleri ise çeşitlenerek sinemaya gitmeyi kültürel tarihin bir parçası yapmaya devam eder.

4.2.4. Dünyaya Açılan Pencereleer: Bizden Olanlar ve Olmayanlar

The cinema is cruel
like a miracle⁷⁸

[Frank O'Hara, *An Image of Leda*]

Bitmiyor nedense başlayan hiçbir film
Ne yapsam içimde o eski sinemalar
[Atilla İlhan, *Eski Sinemalar*]

Sözlü tarih görüşmelerinde, sinemanın filmlerden çok sosyal bir etkinlik olarak öne çıktığını görmüştük. Görüşmecilerin hatıralarında sinema denildiğinde filmler, film türü veya tercihleri genellikle ikinci planda kalır. Filmleri önceleyen, “sinemanın bir yönetmen işi” olduğunu düşünen seyirciler ise, çoğunlukla kentli ve yüksek eğitilidir.⁷⁹

⁷⁸ Frank O'Hara'ya (1926-1966) ait *An Image of Leda* adlı şiirin ilk cümlesidir. Türkçe meali “bir mucize gibi acımasızdır şu sinema.” Bir başka şiirinde *Ave Maria*'da ise Amerika'nın annelerine seslenir, “bırakın çocuklarınız sinemaya gitsin” diye: “*Mothers of America, let your kids go to the movies!/get them out of the house so they won't know what you're up to/it's true fresh air is good for the body/but what about the soul/that grows in darkness, embossed by silvery images.*”

⁷⁹ Bu grubu sıradana direnen sinematek izleyicisi olarak adlandırıyor ve bu konuya ilişkin ayrıntılı tartışmayı “Sıradana Direnmek ve Yedinci Sanat Seyircisi” başlığı altında yapıyorum.

Konu filmler olduğunda da deneyimin ve belleğin toplumsallığı öne çıkar. Bireysel film tüketimlerine dair anılarda, gündelik hayatın akışına ve sosyal çevreye göre biçimlenen bir kolektif belleğin inşa edildiğini söyleyebiliriz. Filmlere dair anılarda, belleğin zorlanması bir yana (isimleri, hikâyeleri unutmak/yanlış hatırlamak ya da karıştırmak çok sık tekrarlanır) hatırlanan filmlerin birçoğu, söz konusu dönem açısından “başarılı” addedilen veya büyük ilgi görenlerden biraz farklıdır. Benzer bir sonuca İngiltere’de 1945-1965 yılları arası sinemaya gitme anılarını incelediği çalışmasında Manning (2020) de ulaşır. Gişe başarısı yüksek olan filmlerle hatırlanan filmler arasında bir tezat olduğunu gören araştırmacı, bu durumu daha sonra yeniden yayımlanan, televizyonda veya farklı platformlarda gösterilen filmlerin bellekte daha canlı bir yer edinmesiyle açıklar (2020, s. 33). Dolayısıyla söz konusu filmlerin anıları bu filmlerin gösterime girdikleri sırada nasıl alımlandıkları/anlamlandırıldıklarından çok filmlerin artık nasıl hatırlandığıyla ilgilidir (Jones, 2017, s. 400).

Bu çalışmada seyircilerin yerli filmleri mi yoksa yabancı filmleri mi tercih ettiği sorgulanırken çoğunlukla yerli filmlerin izlendiği ve hatırlandığı; yabancı filmlerin kalite açısından daha iyi bulunduğu fakat çok fazla hatırlanmadığı ortaya çıkmaktadır. Tüm bunlarla birlikte, konu filmler olduğunda anlatılar genellikle “biz” ve “onlar” karşıtlığı üzerinden kurulur. “Edepli”, “güzel konulu”, “temiz”, “sıkıcı”, “monoton” yerli filmler “biz”e aitken “edepsiz”, “cesur”, “sıradışı”, “anlaşılması zor”, “heyecan uyandıran” filmler “onlar”a aittir. Yerli filmlerin eleştirildiği zamanlarda dahi bir şekilde filmlerin hikâyesinin “bizden”, yıldızların “bize benzer” olması, Türk sinemasını “bağrına basmış” seyirci varsayımını neredeyse doğrular. Bununla beraber, görüşmelere dayanarak yerli filmlerin özellikle 1970’lerde daha fazla seyirci bulduğunu söyleyebiliriz. Yerli ve yabancı filmler ilişkisinde yabancı filmlere yönelik ilgi 1970’lerde yerli filmlere doğru kayar. Bu dönemde yerli filmlerden alınan vergilerin %25’e düşürülmesi film üretimine hız kazandırırken, Türkiye’deki seyircinin ilgisiyle birlikte dünya çapında bir üretim rekoru kırılır. TRT’nin 1973’de yaptığı bir haber de bunu doğrular.⁸⁰ Dünya sıralamasında film üretiminde beşinci sıraya giren Türkiye’de yılda 200-300 film yapılmaya başlanır. Seyirci açısından yerli filmlerin karakterleriyle özdeşleşme kurmak

⁸⁰ “1973 Yılı Türk Sinema Endüstrisi.” <https://www.trtarsiv.com/program/aktuel-haberler/1973-yili-turk-sinema-endustrisi-126352> Erişim: 10.10.2020

yabancı filmlere göre daha kolaydır. Çünkü yabancı filmlerdeki hikâyeler seyircinin gündelik hayatına da çoğunlukla yabancıdır ve bunların anlaşılması güçtür.

Görüşmecilerimle sinemaya gitme nedenleri/sıklıkları, ilk deneyimleri ve film tercihleri üzerine konuştuğumuzda dikkatimi çeken, sinema ve özellikle film konusunda nadiren bir “seçicilik”ten bahsetmeleri olmuştur. Çok az görüşmede belirli yönetmenlerden, oyuncularından, film türlerinden, ekollerinden veya üreticilerinden söz edilmiş, bunların çok azı içerisinde de sinefil⁸¹ eğilimler ve davranışlar görülmüştür. Bunları örnekleyen pek çok ifade çıkar karşımıza: “Ne olursa izlerdik”, “sinemaya giderken ne çıkacağını bilmezdik, tahmin yürütürdük, şöyle midir acaba böyle midir diye”, “beğenmesem de sonuna kadar izlerdim”, “film beğenmemek olur mu, hepsini severek izledik”. Özellikle son cümlede filmde bir “nimet” gibi bahseden Zekiye Hanım şunları aktarır: “O dönemde ayırım yapma şansınız yoktu. Film izleyebiliyorsak şanslı sayıyorduk [kendimizi] ve bütün filmleri de ilgiyle izliyorduk zaten. Önemli olan, biz sinemaya gidebilelim.”

Zekiye Hanım’ın sözünü ettiği durumla birlikte 1960’lı ve 1970’li yıllardaki sinema seyircisinde “belirli bir filmi görmekten” ziyade “sosyal bir eğlenceye dâhil olma” meselesinin ön plana çıktığını, -bazı istisnalar haricinde- her hafta sinemaya giden ve “neredeyse hiçbir filmi kaçırmayan” bu seyircinin “sinefil” olmaktan ziyade sinemaperver özellikler taşıdığını düşünebiliriz. Örneğin İsmet Bey Kayseri’deki sinema anılarından söz ederken sinemanın kendisinin bir arzu nesnesi olduğunu şu sözlerle anlatır: “Sinema sevilmez olur mu? Öyle filmler olurdu ki sabah dokuzda sıraya girerdik bilet alabilmek için. Herkesin bir tutkusu vardı mesela kadınların kızların yakışıklı sanatçı yani artist, jön tutkusu... Tarık Akan yakışıklı bir adamdı kızlar bayılırdı mesela. Kadir

⁸¹ Burada sinema ve filmler konusunda belirli bir seçiciliği olan; bir sanat biçimi olarak sinemaya dair derin, kapsamlı bir merak ve bilgiye sahip; film kuramı, eleştirisi gibi hususlara karşı ilgili anlamında bir sinefillikten söz ediyorum. Sinefil ile sinemaperver arasındaki farkı şöyle yorumluyorum: Perver yaygın olarak “seven” anlamında kullanılsa da aslında Farsça olan bu kelimenin (pervar, پور) kökünde “besleyen, yetiştiren, velinimet, koruyan” manaları vardır. Bu sebeple görüşmecilerimin konumu bana sinema tutkusundan, sevgisinden çok bir perverlik durumunu çağrıştırmaktadır. Perverân çoğulu ile bu kelime 1960-1980 yılları arasındaki Türk sinemasının ve özelde Yeşilçam’ın seyircisi tarafından ayakta tutulduğu yani korunduğu, yetiştirildiği ve -tercih ettiği filmler hasebiyle de- terbiye edildiği iddiaları ile örtüşüyor görünmektedir.

İnanır... Genç erkekler de o zamanın Nejla Nazır'ları, Oya Aydoğan ne bileyim onlar da güzel sanatçılardı. Biraz da öyle tutku vardı insanlarda. Tutku için gidilirdi.”

Özellikle Anadolu şehirlerinde ve kent merkezlerinin dışında yaşayan kadın ve erkek seyirci, çoğunlukla yerli filmleri seyretmektedir. Yabancı film gösterimi yapan salonların sayısı yerli film gösterimi yapan salonlara göre yine Anadolu şehirlerine doğru gidildikçe azalmaktadır. Bu şehirlerdeki film gösterimlerinde, film programlarında ve dağıtımlarında yerli filmler ağırlıktadır. Yabancı film gösterimi yapan salonlarda bilet ücretleri daha yüksektir. Bu sebeple söz konusu salonlar genel seyirci tarafından çok fazla tercih edilmez. Bununla birlikte çoğunlukla yeri film gösteren ucuz sinemalarda -özellikle açık hava sinemalarında- ilgiyle izlenen popüler Amerikan filmleri, westernler ve Hint filmleri de vardır. Galip Bey (1941, Artvin) maddi olanaklarla sinemaya gitme ve film tercihlerini arasındaki ilişkiye dair şöyle söyler: “Trabzon’da *Saray* sineması diye bir sinema açılmıştı. Buraya Hollywood filmlerinin önemli filmleri gelirdi. Biz de başka bir eğlence konumu olmadığı için sinema bizim için çok özellik arz ederdi. Paramız yettiği kadar giderdik. 1-2 sene sonra western filmleri geldi Amerikan kovboy filmleri. Onlar da hoşumuza gider olmuştu. Daha ziyade tarihi ve romantizme dönük filmler hoşumuza giderdi.”

Kovboy filmlerinin özellikle çocuk ve genç seyircinin belleğinde oyunlarla yer ettiğini söyleyebiliriz. Kadın seyircilerin çocukken seyretmekten keyif aldıkları kovboy filmlerinin yerini gençlik dönemlerinde melodramlar ve romantik filmler alır. Görüşmeler boyunca yalnızca dört kadın Melahat (1957, İstanbul), Lale (1951, Sakarya), Ayten (1940, İstanbul) ve Hilal Hanımlar (1960, Erzurum) kovboy filmlerini izlemekten keyif aldığını belirtmiştir. Bu filmlerde en çok hoşlarına giden şeylerden biri ise filmdeki kadın oyuncuların kıyafetleridir. Çocukken kovboy ve polisiye filmleri izlemeye bayılan Ayten Hanım, bugünlerde *Arka Sokaklar* dizisini izlediğini söyler:

Hani dallarda atlarlar koşarlar ederler. Teksas filmlerine bayılırım. Hala seyredirim onları. Çok hoşuma gidiyor. Hanımların giyimleri... O birbirlerini takip etmeleri, hep hırsızlıktır ya zaten. O atların gitmeleri onların birbirlerini takip etmeleri, hele onların bir polisleri var şerif hiçbir işe yaramayan... (Gülüşmeler). Bir de arka sokaklar var. Onu da çok severim. Hala devam ediyor. Polisiye filmleri severim.

Bir diğerkadın görüşmecim Hilal Hanım da “kovboy en çok sevdiğimdi, Kızılderili filmleri. O giyimleri... Bugün bile bakarım” derken bir başka kadın görüşmecim Lale Hanım (1951, Sakarya) romantik salon filmlerini, mafya filmlerini ve kovboy filmlerini izlemekten çok keyif aldığını belirtir.

Kovboy filmlerine ek olarak “maceralı” ve “vurdulu-kırdılı” olarak adlandırılan bir başka film türü ise tarihi kahramanlık ve avantür filmleridir. Biz duygusunun milliyetçilik, militarizm ve Türklük ile ilişkisinin en yoğun göze çarptığı filmler tarihi kahramanlık türündeki filmlerdir. Bu tür filmlerin başı çeken yıldızları Cüneyt Arkın, Kartal Tibet ve Tamer Yiğit’tir. Yılmaz Güney’in seyircilerdeki yeri ise başta avantür türü filmlerle başlayan ve daha sonra sosyal içerikli hikâyelere doğru evrilen bir noktada seyircinin “solcu” bir kahraman olarak benimseyip benimseyememe gerilimini yansıtır:

Hepsini seyrederdik. Zaten o günlerde sosyal içerikli filmleri Yılmaz Güney çekerti yani Çirkin Kral. Tarihi filmleri *Tarkan*’dı, *Karaoğlan*’dı *Kara Murat*’tı... Cüneyt Arkın ile Kartal Tibet çevirirlerdi. O dönemlerde biraz da şeyli filmler olurdu... Nasıl söyleyeyim... Dadaloğlu, Köroğlu... Efsanevi filmleri de Tamer Yiğit çekerti. *Dadaloğlu’nun İntikamı* diye bir filmini seyretmiştim. Tamer Yiğit’in kendisi filmin galasına gelmişti. İlk gördüğüm sinema artisti de odur. Kayseri’de. *Alemdar* sineması diye bir sinemaya gelmişti.

Bununla beraber, beğeni ayrımları bazı yerli filmler içinde geçerlidir. Bu ayrımlar sol ideolojinin resmedildiği düşünülen film ve film yıldızları söz konusu olduğunda daha belirginleşir. Örneğin Yılmaz Güney filmleri hem çok beğenilir, ilgiyle izlenir hem de dönemin politik atmosferinde “devlete karşı geldiği ve bir devlet görevlisini öldürdüğü için” bizden olmayana dâhil edilir. Bu gerilimli ilişkiye dair dönemin Erzurum’unu ve bu tür filmlere genel yaklaşımı Muammer Bey şöyle anlatır:

Yılmaz Güney’in filmleri falan çok revaçtaydı. *Tarkan*’ın filmlerini merakla, hayranlıkla izliyorduk. O dönem mesela Yılmaz Güney’in mesajlı filmleri olurdu mesela, ben onlara gitmezdim. Önyargıdan dolayı. İnsanlar önyargılıydı işte “bu komünist bunun filmleri izlenmez” gibisinden filan. Ama eskiden izlenirdi. Fakat toplumda o zaman cehalet çok yaygın olduğu için insanların manüple edilmesi çok kolaydı. Seksen için söylüyorum. Ondan önce öyle bir şey yoktu. Diyorum ya bak Alevi-Sünni bir arada. Çok iç içe geçmiş. Şimdi de öyle. Gecelerimiz olur, onlar da gelir. Herkes bir bütünleşir. Çok kötü bir dönemdi seksene kadar.

Muhalf kimdir, devrimci sanat icra eden yıldız oyuncular kimlerdi? Kemal Bey (1949, Muğla) ile bu gibi sorular etrafında şekillenen sohbetimiz sırasında önce Yılmaz Güney’i

örnek gösteren görüşmeci daha sonra onu listesinden çıkararak yerine bir başka “muhalif” yıldızı getirir:

Yılmaz Güney’i örnek gösterebiliriz (muhalif sanatçılara) ama bence değil. Yılmaz Güney’in başlangıç filmleri kovboy tarzıydı. Sonra, solcu kimliğini *Hudutların Kanunu*’ndan sonra ortaya çıkardı. Tarık Akan mesela adam hep muhalifti duruşu itibarıyla. Bunun en tipik örneğidir Tarık Akan. İlla ki belli bir siyasi kanatta olmak zorunda değil. Yılmaz Güney neden kaçtı ülkeden? Siyasi görüşü sebebiyle kaçmadı bir hâkimi vurduğu için kaçtı. Benim için muhalif sanatçı Tarık Akan’dır. Ha şimdi son günlerin moda sanatçıları Müjdat Gezen mesela. Müjdat Gezen neden muhalif oldu? Levent Kırca mesela? Son 25 yılın ürünleri... Bunlar muhaliflik değil. Bana göre o bir yaşam biçimidir.

Kovboy ve karate filmlerini beğenen bir başka erkek görüşmeci ise bu filmlerle yerli filmleri kıyaslayarak “bizden” dediği hikâyelerin yabancı hikâyelere göre daha fazla ilgiyle seyredildiğini çünkü daha kolay anlaşıldığını ve izleyiciye aşina geldiğini anlatır:

En sevdiğim film türü kovboy filmleri idi. Bir de karate. Hemen çıktığımız an [sinemadan] bilhassa karate izlediysek aynılarını yapmaya çalışırdık. O kolsuz birisi vardı neydi ismi ya, unuttum ismini. Kolsuz kahraman diye. O zaman onlar da çok meşhurdur. İşte dışarıya çıkardık hemen şey... bir de Kartal Tibet’in Tarkan’ı... Kovboy filmlerinden daha hoşuma giderdi. Yani o bizden bir şey... Türk kültürü ile ilgili olması falan. İşte sürekli ezik insanları koruyor olması, mücadele ile geçmiş olmasından dolayı. Öbür yabancı filmlerin konusunu anlamadım derdi çoğu insan çözemezdi mesela. Yerlilerin Amerikan tarihini diğer olayları bilmek lazım. Demek ki aklımda farklı canlanıyor. O yüzden Türk filmleri basit ve daha kolay anlaşılıyordu. (İsmet, 1956, Kayseri)

İyi filmleri yabancıların yaptığını, bu filmleri yerli filmlere göre daha çok beğendiğini ve izlediğini belirten Hilal Hanım bunun nedenlerini şöyle açıklar:

Yabancı filmler daha gerçekçiydi. Bence daha gerçekçi. Aksiyonlar daha doğru. Bizimkiler sanki ee şey Kızılay’ın dağıtmış gibi hani eşyaları olur ya hep aynı şeyleri çevirip çevirip o tarafa bu tarafa ısıtıp döndürüyorlar. Yani bir iki şey için seni karşına diyorlar. Onun için pek hoşuma gitmezdi. Yani sinemaya da yabancılara daha çok giderdim. Yabancıyı çok severdim. Monotondu Türk filmleri. Hep aynı şey. Aşk filmi ama hep aynı ya o. Baştan sonunu bilebiliyorsun. Ama yabancılar da sonunu hemen kestiremiyordun. O zaman kafamızda mı kestiremiyorduk artık neyse merakla gidiyorduk. Ben severim öyle akıcı olsun, izleyeyim. Eğer onun sonu ne olacak bildiysem hemen çıkardım.

Bihter Hanım da (1949, İstanbul) o yıllarda yerli filmlerle arasının iyi olmadığını, bunları yetersiz bulduğunu söyler ve bir istisna olarak yıldızlardan Yılmaz Güney’i ve filmlerden *Susuz Yaz*’ı örnek gösterir:

Ben hep yabancı filme giderdim, yerli sinemaya çok sonra giderdim, ne bileyim yani Türk filmleri genellikle yetersiz geliyordu saçma sapan geliyordu. İyi bir Türk filmi dediğim bir şey hatırlamıyorum dönem içinde baktığında *Susuz Yaz*, Yılmaz Güney filmleri iyiydi ama onun dışında pek Türk sinemasına gitmiyorduk.

Dönemin yabancı filmlerini Türk filmlerine göre daha sürükleyici ve heyecanlı bulan Nejat Bey'e göre bu filmlerde tahmin etmesi zor bir olay örgüsü vardır. Film izlemeyi keyifli hale getiren de işte bu heyecan ve merak duygusudur:

- *En sevdiğiniz film türü neydi?*

O zamanlar ne vardı bakayım. O şey mesela ben daha ziyade yabancı filmleri severdim. Hep aklımda kalmıştır o. İsimler de aklıma gelmiyor ki. *Spartaküs* falan bir de ne vardı. O şeyleri mesela kovboy filmleri filan hani böyle hep aynı şeydi temaları değişmez yani. Böyle maceradır öküzü götürecek getirecek falan filan yani fakat o devrin meşhur kovboyları vardı. Bir film vardı o hep aklımda kalmıştır. Meşhur bir film o da Amerika'nın meşhur artistlerinden. Çok yakışıklı bir adam. Onun bir filmi vardı onu hiç unutmuyorum hep hayalimde kalmıştır o. Bizon avcısı mesela adam. Bir gün sabahtan bütün bir gece elinde tüfek o vahşi bizonları öldürüyor adam. Sabahleyin gösteriyor bir bakıyorsun ki bütün bir dağ bizon ölüleriyle dolu.

- *Bu sahne size nasıl hissettirmişti, hatırlıyor musunuz?*

Bu bana gaddar, vahşi acımasız ondan sonra bir kıyım. 'Bu nasıl şey?' diye aklımda kalmış öyle. Demek ki beni bu kadar merhametsiz bu kadar gaddar nasıl olabiliyor diye insan, o benim içimde kalmış. Ben daha ziyade belki romantik şeyler. Hani böyle daha insani falan. Şimdi mesela bu filmlerin Türk hafif filmlerinin neticesini hemen tahmin edebilirsiniz. Bu şöyle olacak o böyle olacak, az bir farkla. Halbuki öbürü öyle değil. Daha böyle üzerinde daha teferruatlı detaylı, insan ilişkileri daha fazla. 'Ay nereye gidiyor acaba?'. Mesela bu televizyon dizilerinden şey vardı *Komiser Kolombo*. Gayet esaslıydı ben onu çok beğenirdim, kaçırmak istemezdim. Bu şeyler mesela yani bu tür mesela polisiye roman ve filmler filan biraz insanı şey yapıyor kafa olarak. "Ya acaba nereden nereye filan" bir merak... Merak unsuru çok enteresan oluyor. O unsur insanı sürüklüyor. Acaba böyle miydi acaba öyle miydi? İhtimaller çok.

Adapazarı sinemalarından söz eden Lale Hanım (1951, Sakarya) çocukken abisiyle birlikte gittikleri sinemalarda çoğunlukla Türk filmlerini izlediklerini ancak büyüyüp iş hayatına atıldığında biraz daha lüks bir sinema olan *Melek* sinemasına gitmeye başladığını söyler. Anlattığına göre o yıllarda sadece yabancı film gösterimi yapan *Melek* sinemasının seyircisi diğer salonlardaki seyircilere göre biraz daha özenli ve şık giyinir. Ayrıca bu sinemanın, diğer sinema salonlarında görülmeyen ve önemli bir sosyalleşme yeri olan bir fuayesi ve pastanesi de vardır.

Abim beni sinemaya götürürdü. Ve sonra tabi ki kendim para kazanıp hayata atılışıya kadar Adapazarı'nda da her cumartesi gecesi akşamı istisnasız *Melek* sinemasında sinemaya gittim.

Orada yabancı film oynardı hep. Ve fuayesi bugün gibi aklımdadır. Bir fotoğraf gibi gözümün önünde. Bütün erkekler en az takım elbiseli. Papyonlular cabası. Kadınlar son derece şık. Emin olun şimdi o şıklıkta düğünlerde insan görmüyorum. Son derce şık bayanlar bütün saçlar mizanplili. O zamanın dönemindeki gibi ayakkabı çantalar takım. Çok şık. Bayanlar fuayeye çıkarlar hemen yanın dada Melek Pastanesi. Ekler pastalar keşkülör yenir. Fuayeler böyle geçer herkes sosyalleşir selamlaşır sohbet eder.

Çocukluktan gençlik dönemine geçişte artık filmler arasında ayrım yapma olanağına, daha doğrusu film seçme imkanına sahip olduğunu belirten Ferit Bey (1958, Ankara) ise genellikle yabancı ve ticari olmayan filmlerin gösterimini yapan sinemaları tercih ettiğini anlatır:

Sıhhiye’de bugün Diyanet kitabevinin olduğu yerin orada *Büyük Sinema* vardı, oraya geliyorduk. Arkadaşlarımızdan duyardık yani “iyi film varmış”, böyle daha ziyade savaş filmleri falan, Batıdan... özellikle Amerikan sinemasının örnekleri vardı, ona giderdik. Ama sinema artık bende bir kültür olarak oturdu, yerleşti yani. Bu tabi yerleştikten sonra da artık daha düzeyli filmler izlemek... Daha düzeyli daha ustalar üzerine bende artık bir yolculuk başladı ve tamamen ondan hiç ödün vermedim. Her filmi izlemem, her kitabı okumadığım gibi. Benim yönetmenler üzerindendir sinemam. Yönetmenler deyince işte Akira Kurosawa, diyelim. Japon. Japon sineması deyince Nagisa Oshima. Yerli sinemada da ayrım yaparım, o gün de bugün de. Tabii ki ben çok Yeşilçam filmlerini gerçekten çocukluğum ve ortaokul dönemim dışında çok fazla izlemiş bir insan değilim. Yeşilçam konusunda çok zayıfım.

“Yeşilçam konusunda zayıf” olduğunu belirten görüşmeci kendini yerli film seyircisinden ayırırken bu filmleri ve dolayısıyla seyircisini “çocuksu” bulur. Ferit Bey, yetişkin yaşa gelip artık “ciddi” bir sinema seyircisi olduğunda “yabancı” filmleri ya da toplumsal gerçekçi yerli filmleri izlemeyi tercih eder.

Dönemin filmlerini eleştiren ve “basit” bulan, Hilal (1960, Erzurum) ve Bihter Hanım (1949, İstanbul) dışında başka birçok kadın görüşmeci daha vardır ancak onların çoğunun yaşadıkları bölge sinemalarında alternatif film seçme imkanları kısıtlıdır. Bazısı Türk filmlerindeki “monotonluğu”, “sıkıcılığı”, kendini tekrar eden hikâyeleri yabancı filmleri ve özellikle Amerikan sinemasını izleyerek telafi etmiştir. Bu filmlerin çoğu Hollywood sineması örnekleridir. Aslında bunlar Türk sinemasının “taklit” ettiği filmlerdir ancak kadın ya da erkek Sinematek seyircisinin dışındaki genel seyircinin çoğunun söylediği bir şey yabancı filmlerin daha farklı olduğudur. Kadınlar için bu farklılık artistlerin güzelliğinden, giyim kuşamından, hikâyenin çekiciliğinden ve filmin heyecanından ileri gelir. Erkekler için de benzer sebepler söz konusudur. Filmlerin “şaşırtıcı sonla” bitmesi, ya da Nejat Bey’in söylediği gibi “tahmin edilmesi zor olduğu için seyirciyi akıl

yürütmeye” sevk etmesi yerli filmlerden ziyade yabancı filmleri beğenmelerine neden olur.

Anadolu şehirlerindeki sadece yabancı film gösterimi yapan sinemalarda da, bu sinemaların seyircilerinde de benzer bir yerli-yabancı film ayrımı durumu vardır. Örneğin Mustafa Bey, Adapazarı’nda 1973 yılına kadar gösterim yapan *Melek* sinemasının hem mekânsal düzeni hem hitap ettiği seyirci bakımından diğer sinemalardan ayrıldığını şöyle anlatır:

Melek sinemasının koltukları da biraz daha o güne göre şilteleri daha kalın. Ecnebi film getirirdi. Bir tek yerli film oynadı o da *Arkadaşım* filmi, Yılmaz Güney’in Melike Demirbağ’ın filan. Sanıyorum yetmişlerin başları. *Melek* 73’ten sonra kapandı. 15 gün mü ne oynamıştı o film. Baya iş yapmıştı o dönemde. *Melek* esasında hep ecnebi film getirir ve güzel filmler getirirdi. Bir de üst tabaka diye tabir edilen kendini o günkü şartlarda sosyete diye kabul eden bir kesim, daha entel sayan bir kesim o günkü. Onlar ecnebi filmlere meraklıydı, yeri filmleri küçük görürdü. Öyle bir zihniyet vardı.

Ünlü bir Yeşilçam film yapımcısının yeğeni olan Mustafa Bey, çocukluk ve gençlik yılları boyunca bir aile işletmesi olan sinemada yer göstericiliğinden bilet satıcılığına pek çok işte çalışmıştır. Bu sinemada çoğunlukla yerli film gösterimleri yapılır çünkü en çok onların iş yaptığı düşünülür. Mustafa Bey *Melek* sinemasının yalnızca yabancı film göstermesinden rahatsızlık duymaz ancak o filmleri tercih edenlerin kendi aile sinemasındaki filmleri, dolayısıyla da seyirciyi küçümseyen tavrından hoşnut değildir. Bir başka görüşmeci Albert Bey (1940, İstanbul), Mustafa Bey’in sözünü ettiği “öyle bir zihniyet” vardı ifadesini tersinden okumamıza neden olacak bir örnek verir.

Yabancı film gösterimi yapan sinema salonlarının kendilerini diğer -özellikle sadece yerli film gösterimi yapan- salonlardan ayırarak bunların belirli bir izleyici kitlesine hitap ettiğini ve hatta bu kitleyi bizzat yaratmak istediklerini söyleyebiliriz. Örneğin, bu filmlerin seyircisinin belli bir düzeyde -altyazı da yoksa- dil bilmeleri beklenir. Altyazının olduğu durumlarda ise okuma-yazma bilmesi daha da ötesinde yazıları takip edecek sabrı ve isteği göstermesi gerekir.



Görsel 10: *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972) filminden biri izlenen filme diğeri sinema atmosferine ilişkin iki sahne. Birinci görselde altyazılı bir Amerikan westerni var. İkinci görselde ise bu filmi izleyen seyircileri görürüz. Filmin başkarakterlerinden fabrika işçisi Alev (Hülya Koçyiğit) filmi takip etmek yerine (belli ki o sırada film ilgisini çekmemiştir) fabrikatör Ferit’le (Tarık Akan) sohbet etmeyi tercih eder. Bir ara Ferit’e “İngilizcen çok mu iyi?” diye soran Alev’in film sırasında konuşması diğer seyircileri rahatsız eder.

Albert Bey’e (1940, İstanbul) göre o yıllarda özellikle popüler filmleri tercih eden seyircilerin büyük bir kısmı -Amerikan seyircilerinin çoğunda olduğu gibi- altyazılı filmlerden kaçınır: “Mesela Amerika’da da altyazı okuma alışkanlığı yoktur. Onlar da Avrupa filmlerine pek rağbet göstermezler çünkü altyazı okumayı sevmezler. Türkiye’de de altyazı okumayı sevmeyen veya o yazının süratine kendini alıştırmayanlar hiçbir şekilde yabancı filmlere gitmezdi.”

Görüşmecinin anlattıkları sadece yerli veya yabancı film gösterimi yapan sinemasal mekânların ne tür ayrımlar ve farklılaşmalar yarattığını da gösterir. Assmann bu durumu “farklılaşma sadece yukarıya ya da çevreden merkeze doğru değil, aksi yönde de de mevcuttur. Farklılaşma kendini üstün gören elit kesimin kendini aşağıdakilerden ayırmasını da içerir” ve “üst tabakalar kendi özgüllüklerinin fark edilir olmasına özellikle önem verirler ve bu yüzden “sınır koyucu” anlamın sembollerinin ortaya çıkmasına güçlü bir eğilim gösterirler” (2015, s. 165) şeklinde ifade eder. Buradaki sınır koyucuların mekânlar, filmler ve özellikle altyazı olarak belirlediğini söyleyebiliriz.

Tekrar etmek gerekirse sadece yerli ya da sadece yabancı film gösteren sinema salonlarının yarattığı ayrıma salonların bilet fiyatları politikalarını da ekleyebiliriz. İsmet Bey o dönemde Kayseri’de yabancı film gösterimi sadece bir sinema olduğunu ve buranın diğer salonlara göre “fahiş fiyata” bilet sattığını hatırlar:

Yabancı film gösteren sinemalar fahiş fiyata film seyrettiriyorlar. Pahalıydı. Tabii. Mesela Kayseri’de bir tek sinema vardı yabancı film gösteren. *Demirspor Lokali* diye geçerdi hep yabancı film oynatırdı. Yani pahalıydı.

- *Sizce neden daha pahalıydı?*

Şimdi o filmler biraz daha Avrupa filmleri olduğu için kırsalda yaşayan yani taşralı insanların bir şeyler öğrenebileceği sahneler vardı, biraz önce bahsettiğim şeyler gibi. Ondan dolayı biraz daha gizemliydi herkes gidemezdi. Normal sinema dört liraysa o beş altı liraydı. Yetmişli yıllar...

Anadolu’da yabancı filmlerin yerli filmlere göre daha az tercih edilmesinin önemli bir nedeni olarak toplumsal ahlaka mugayir sahneler gösterilir. Görüşmecilere göre yerli filmlerdeki “masum” aşk örgüsüne karşın yabancı filmler daha “cesur” aşk sahneleri içerir. Bu nedenle genellikle genç kuşak büyüklerinin yanında bu filmleri izlemekten çekinir.

Ecnebi filmleriyle karşılaştırdığımda bizim Türk sinemasında aşk... Nasıl diyeyim, çok mu masum diyeyim? Aslında cinsellik de masum olmayan bir şey değil. İşte en çok bir sarılmadır, bir el ele tutuşmadır... Öpüşme asla yok. Biz öpüşmeyi hatta böyle bir öpüşme şekli olduğunu ecnebi filmleriyle gördük. Arkadaşımın annesine sorduğunu hatırlıyorum. Siz de filmlerdeki gibi öpüşüyor musunuz diye. Yani öyle bir davranış şekli yoktu. Ve aile ile birlikte seyretnmezdik ecnebi filmlerini. Aile içerde oturuyorsa biz onu gören antrede oturuyorduk çünkü yüzümüz kızarırdı o sahnelerde. O yüzden antrede oturuyorduk (Zekiye, 1962, Kırklareli).

Bu tür filmlerin “kaç-göç” şeklindeki izlenme biçimleri ise kolektif izleyiciliğin dönüşmesine neden olur. Daha önce genç, yaşlı, kadın, erkek, çocuk bir arada film izlenirken artık yavaş yavaş izleyici seçimleri “aile” kategorisi dışına da çıkmaya başlar ve toplumsal olanın yanında bireysel tercihler de kendini belli eder. Film tüketiminde kolektif izleyiciliği dönüştüren en önemli kırılma anı ise genç-yaşlı izleyicilerin film tercihlerindeki ayrımında ortaya çıkar. Zekiye Hanım bu ayrımı daha önce yaşlıların anlayamadığı için tercih etmedikleri yabancı filmler üzerinden açıklamıştı. Şimdiyse bu ayrım, “bizden olmayan” hikâyeleri konu eden yabancı filmlerin, yerli filmlerde yani “bizden olan hikâyelerde” üstünü örttüğü her şeyi aniden açığarmasıdır. Bu ayrım aynı zamanda çocuk, genç ve yaşlı izleyicileri hep birlikte film izlemekten uzaklaştırmaya başlayan bir dönüşümün de habercisidir.

4.3. HATIRLA SEYİRCİ: SİNEMA, KÜLTÜR, KİMLİK

...var olan eskidendir, ve olacak olan eskiden olmuştur, ve
insan geçmiş olanı yine arıyor.

[Lâle Müldür, *Kuzey Defterleri*, 1992, s. 19]

... çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir
yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona
bir şeyler yapmış.

[Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, 2005, s. 18]

Bu bölümde tarihsel bir perspektifle sinemaya gitme hatıralarını kültür ve kimlik çerçevesinde ele alacağım. Bunu yaparken kadın ve erkek seyircilerin erken dönem anılarını, İstanbul ve Anadolu şeklinde ayırdığım kentte ve taşrada değişen film tüketimlerini, azınlıkların sinemayla olan ilişkilerini, sinemaya gitmenin sınıfa ve toplumsal cinsiyete dayalı ayrımlarla ilişkisini göz önünde bulunduracağım.

Bu çalışmada sinemaya gitmenin tarihsel keşfi için kullanılan, aynı zamanda araştırmanın da nesnesi olan en önemli araç bellektir. Bellek burada geçmişin bir fotoğrafını çekmek yerine onun resmini çizmeye çalışan bir el gibidir. Onu en baştan, kendi malzemeleriyle tasarlar ve kendi renklerine boyar. Sinemaya dair bellek, sadece hatırlanan olayları değil bunların nasıl anlamlandırıldığı ve hangi bağlamlara göre şekillendiğini de gösterir. Bu hatırlama biçiminde seçici olmak (mutluluk anılarında ısrarcı, benimsenmeyen anılarda ise kaçınmacı olma), olayların sırasını karıştırmak ya da mekâna/zamana/kişilere dair yanlış hatırlamalar ile aydınlanma anları söz konusudur (Stokes ve Jones, 2017).

Sinemaya gitmenin çok çeşitli araçları, amaçları ve koşulları olduğu için tek bir sinemaya gitme deneyiminden bahsedemeyiz. Dolayısıyla tek bir bellek metni de söz konusu değildir. Ancak hatırlamanın ethosunu ortaya çıkaran bazı benzerlikler vardır. Bunlar da kolektif seyircilik hikâyelerinde ve toplumsal ilişkilerin kalbinde yatan duygulara göre şekillenir.

Örneğin, Zekiye Hanım’a göre bu yıllarda gülmek, neşeli olmak yaygın değildir. Bununla beraber neşeli bir kimliğe sahip olan kişilerle nadir karşılaşıldığı için onlara özel bir ilgi

gösterilir. Görüşmeciye göre sinemalar ve filmler insanları daha renkli ve neşeli bir karaktere dönüştürme konusunda çok başarılı olmuştur:

Şimdi ben bakıyorum, nerde benim gençliğimde yaşadığım insan tipleri nerde şimdi. Renkli kişilik olarak tabir edeceğimiz o kadar az insanlar vardı ki... Onların evlerine akın akın gidilirdi. Onlar özel davet edilirdi. Çünkü onlar farklı insanlardı. Ama şimdi bakıyorum artık çok çoğaldı. Herkes daha neşeli, daha esprili... Olayları yorumlamaları... Hani karamsar değil de daha güleç yüzlü bir hale geldi. Şimdi çok değişti. (...) Ama sinema bizim hayatımıza çok şey kattı. Şöyle ki, benim çocukluğumu yaşadığım dönemlerde insanlar espri yapmayı pek bilmezlerdi. Gülmeyi de pek bilmezlerdi. Yani çok nadir olarak espri yeteneği olan insanlar vardı ve bunlar özel muamele görürdü. Evlere sırayla yemeğe davet edilirdi. Yeter ki onun sohbetinden istifade edilebilsin. Böyle bir şey vardı. Sinema ile birlikte insanların karakter yapılarında değişim başladı. Daha esprili, müziğe daha duyarlı... Böyle bir grup olmaya başladı. Diyeceksin ki sen de küçüktün bunu nasıl fark ediyordun? Ama ben neşeli olmaya çok yatkın biriydim ve dengimi bulamıyordum. Öyle bir sıkıntım vardı. Sinemayla birlikte bu gelmeye başladı, insanlar daha renkli karakter oldu.

Erken Cumhuriyet döneminde neşesizlik, Doğunun ve terk edilmesi gereken geleneğin, neşe ve eğlence ise Batı'nın özgüveni ve atılganlığıyla özdeşleştirilir. Akabinde alaturka ve daha sonra arabesk ile gelen “kederli müzik” ve “veremli kız” şarkılarının ruhu ise yeni milli duygumuza hiç uygun görülmez. Zira “geçmişteki kötü etkilere karşı şimdi ve gelecek, farklı duygular temelinde inşa edilmeli” ve “ciddi ve kederli yüzlerin yerini geniş bir gülümseme almalı”dır (Ahıska, 2005, s. 237). Ethosunda neşe yerine ciddiyetin, kahkaha yerine melâlin olduğu bu kültürel atmosfere ilişkin edebiyatta da örnekler görmek mümkün:

Benim nazariyem şudur ki, insanlar kâinatın sahibi olmak üzere yaratıldıkları için, eşya onlara uymak tabiatındadır. Meselâ, benim çocukluğumun geçtiği Abdülhamit devrinde cemiyetimiz neşesizdi. Başta padişahın asık yüzünden gelen ve halka halka etrafa yayılan bu neşesizlik eşyaya da sirayet etmişti. O zamanın vapur düdüklelerinin acılığını, hüznünü, keskinliğini benim yaşımda olanların hepsi bilir. Halbuki hadiselerin lütfuyla birdenbire o kadar gülecek şey bulan bugünkü hayatımızda vapur düdüklelerinin, tramvay seslerinin neşesine bakın! Saatler de böyledir. (Tanpınar, 2008, 15).

Bununla beraber “milli seçkinlerin kendilerini hayal ettikleri fantezi sahnesinde” ortaya çıkan yeni ideal milli duyguların “bize özgü” bir biçimde kurgulanması önemlidir çünkü “Batıyla bir karşılaştırma sonucunda oluşturulan idealin en büyük yargıcı gene “bizi” seyreden Batı olacak”tır (Ahıska, 2005, s. 236-238). Bu dönemdeki kötümser, bedbin havanın savaşlar ve sonrasındaki göç, tehcir, yoksulluklar, hastalıklar gibi pek çok somut gerekçesi vardır. Fakat “çok gülmenin”, “şakalaşmanın” Müslüman Türklerin dini ve kültürel iklimine uygun görülmediğini belirtebiliriz. Ayrıca semavi dinlerin pek çoğunda

fazla gülmek uygun görülmez. Daha çok ağlayıp, daha az gülmek salık verilir. Hassas ve ince kalpler övgüye, kaba, duygusuz kalpler ise yergiye uğrar. Çok gülmenin kalbi kararttığına, bir felaket getireceğine inanılır. 1960'lara doğru gelindiğinde sinema, müzik, edebiyat, eğlencedeki değişimle ve modernleşmenin vasıtalarıyla birlikte artık derdinde keyif, sessizliğinde şiddet, neşesinde hüznün olan Anadolu halkının⁸² halet-i ruhiyesi de değişecektir. Bununla birlikte, bu anlatının da bir inşa olduğunu, toplumsal ve kültürel anlamda “güvenilir” bir gerçekliği de tamamen yansıtmadığını söyleyebiliriz.

4.3.1. Erken Dönem Sinema Anılarında Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımlar

1960'lar ve 1970'lerde büyüyenler için sinema, çocukluktan yetişkinliğe varışta en önemli hayat deneyimlerinden biridir. Sinema deneyimlerine dair erken dönem anılarında insanların hatırlama edimi sırasında kendi yaşam öykülerindeki dönüm noktalarından, kilit anlardan bahsetmeleri de bununla ilişkilidir. Sinema onlara ilk aşklarını, ilk kırgınlıklarını, öfkelerini, kıskançlıklarını, şaşkınlıklarını, meraklarını, hayallerini; yaşadıkları şehirleri, köyleri, evleri, ailelerini ve bütün bunlara dair özel anları, anıları da çağırıştırır. Evliliklerini, anneliklerini, baba oluşlarını, dostluklarını, komşuluklarını, korkularını, yoksulluklarını, yoksunluklarını, kazandıklarını ve kaybettiklerini de... Kısacası söz konusu sinema olunca söz edilen yalnızca sinema olmamaktadır. Sinema hatıraları, bir yaşam öyküsü gibi kurgulanıp anlatılmaktadır.

İlk sinema deneyimine ilişkin anıları “erken dönem anıları” olarak ifade edebiliriz. Bu anılar konuşanın kim olduğuna göre ise farklılaşır. Farklılıklar görüşmecinin sinemaya gittiği yere, aynı zamanda doğup büyüdüğü coğrafyaya, bölgeye, aileye, sınıfsal-etnik-dini kimliğe, ait olduğu cemaate/sosyal gruba, cinsiyete göre de şekillenir. Erken dönem anılarındaki farkın en dikkat çekici olduğu noktalardan biriye erkek ve kadın görüşmeciler arasında ortaya çıkar.

1930'lar Britanya'sında sinemaya gitme deneyimleri hakkında görüşme yaptığı insanların büyüme hikâyelerini dinlerken Kuhn, erkeklerin ve kadınların birbirinden

⁸² Siyasetçi Rüşen E. Ünaydın'ın ifadesiyle “Cefâsı bile lezzet, sükûnu bile cidal, neşesi bile melâl kılıklı Anadolu!...”

farklı şekilde konuştuklarını belirtir (2002, s. 100-101). Erkek görüşmecilerin genellikle, ergenlik dönemlerinden çok çocukluk dönemlerinden bahsettiğini, küçük bir çocukken sinemada gördüklerini nasıl yeniden canlandırdıklarını, hikâyeleştirip oyunlar oynadıklarını anlattıklarını aktarır.

Kadınların ise erkeklere göre, ergenlik/gençlik dönemi öncesi hikâyelerinin nispeten daha az olduğunu, fakat genel olarak büyüme anılarını daha etraflıca, derinlemesine, daha geniş ve çeşitli konular çerçevesinde anlattıklarını fark etmiştir. Benim de alan araştırması sırasında gözlemlediğim üzere kadınlar, anılarını erkeklerden farklı olarak daha kolektif, diğer insanlarla ve topluluklarla ilişkili bir şekilde hatırlamaktadır. “İlk sinema deneyiminize dair neler hatırlıyorsunuz?” diye sorduğumda aldığım cevaplar arasındaki en ayrıntılı, diğer insanlar, olaylar, mekânlar ve duygularla çeşitlendirilmiş hatıralar genellikle kadınlara ait olmuştur. Belleklerinde neredeyse hiç “yalnız” sinemaya gitme anısı olmayan ve “biz” ifadesini en sık kullanan görüşmeciler kadınlardır. Ancak bu kolektiflik hali -sinemaya topluca gitmek veya ailece, kalabalık bir grupta film izlemek- kadınlar için her zaman keyif verici olmamıştır.

Bu konuyu Türk sinemasından bir örnek vererek açmak istiyorum. Maraş’tan İstanbul’a göç eden bir ailenin hikâyesini anlatan *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filminin bir sahnesinde Fatoş (Pervin Par), komşuları Mualla’ya (Gülbin Eray) uğrar. Sohbet esnasında “bıktırıcı” gündelik işlerin yoruculuğundan söz ederlerken, aralarında şöyle bir diyalog geçer:

M: Nerelerdeydin kız, görüldüğün yok hiç?

F: Valla sorma mualla abla ev işlerinden göz açamıyorum ki...o kadar insanın yemeği, evin süpürülmesi, silinmesi bir de çamaşır bitmiyor mu... Al başına belayı.

M: İşittiğime göre sinemadan çıkmıyormuşsun ama.

F: Nerde, arada bir. Kırk yılın başı. O da ailecek, cümbür cemaat.

M: Peki ama nasıl kapanıyorsun eve? (...) [Guguklu saat çalmaya başlar] Ben de sinemaya gidecektim, istersen birlikte gidelim ha?

F. Ah nasıl olur Mualla Abla, sonra keserler beni.

M: Korkak! Sen bu kadar aptal olursan...Fakat bu filmi mutlaka görmelisin ben gördüm ama gene de gidiyorum. Üçüncü seferim bu. Ağlamaktan gözlerimde yaş kalmadı.

F: Evet, ben de duydum çok methediyorlar... ama bugün kabil değil gidemem, başka gün belki.

M: Eve bir yalan atarız sonra burada süslenir boyanır gideriz.

Sözlü tarih görüşmelerinde sinemaya “toplucu” gitmekten genellikle nostaljik bir özlemle söz edilir. Hep birlikte, kalabalık bir grup olarak sinemaya gitmenin ne kadar eğlenceli, mutluluk verici ve birleştirici bir unsur olduğu sıklıkla dile getirilir. Ancak yukarıda verilen diyalogda Fatoş’un “o da ailecek, cümbür cemaat” diyerek aslında hoşuna gitmediğini dile getirdiği şey, yine bu topluca yapılan eylemlerin uyandırdığı bir hoşnutsuzluk duygusudur. Mualla’nın “nasıl bu kadar kapalı kalabiliyorsun” sorusu, Fatoş’un sinemaya dahi kapalı bir ortamda, kapalı bir biçimde yani ailesinin gölgesi altında gidebilmesi bize kadın seyircilerin, sinemaya gitmenin kolektifliğini farklı biçimlerde anlamlandırdığını da hatırlatır. Diğer yandan filmin bu sahnesi “sinemaya giden kadınları” ahlaksız gören ataerkil bir düşünceye uyumlu biçimde yansıtılır. Üstelik komşu kızı Mualla Fatoş’a makyaj yapar, açık saçık giyinmeye, ailesine yalan söylemeye teşvik ederek sinemaya çağırır.

Sinemanın “aileden biri” olma meselesi burada farklı bir görünüme sahiptir. Bu kez “sinemayı bir aile olarak görme”, “aile sineması”, “aile filmleri” gibi ifadelerin, sinemayı ailenin bir uzantısı, ailevi etkinliklerin, durumların, rollerin devam ettirildiği, sürdürüldüğü bir alan olarak görülmesinin, sinemaya ailece gidilmesinin, muhafazakâr ideolojinin aileyi ve toplumu denetim aygıtı olarak görmesinin bir uzantısıdır. Sinemada aile ortamının yeniden kurulması, özellikle taşrayla ve muhafazakârlıkla ilişkili olmakla birlikte Beyoğlu semtinde yaşayan Süheyla Hanım’ın (1939, İstanbul) abileri olmadan sinemaya gidememesi örneğinde olduğu gibi bu durumu kentteki modern-muhafazakâr aile ilişkilerinde de gözlemlemek mümkündür. Oysa Süheyla Hanım o yıllarda “tam bir Kadıköy kızı”dır. Ayrıca piyano çalar, bir Fransız lisesinde okur. Fakat sinemaya “evlenene kadar abilerle, evlendikten sonra eşiyle” birlikte gidebilir. Süheyla Hanım da Fatoş karakteri gibi ancak ailesiyle birlikte sinemaya gidebiliyor olsa da onun deneyiminde önemli farklar da söz konusudur: daha az gürültülü bir ortamda film izliyor olmaları, daha şık giyinmeleri, localarda oturmaları, biletlerinin önceden evin çalışanları tarafından temin edilmesi ve yabancı filmleri tercih etmeleri.

Sinemaya dair ilk anılarda “anne”, hikâyenin yardımcı oyuncusu gibidir ve erken dönem anılarında genellikle babadan önce gelmektedir. Anne sinemaya götüren, sinemaya birlikte gidilen ya da döndüğünde filmi en ince ayrıntısına kadar anlatandır da. Aynı zamanda bu hatıralarda anne, sinemaya karşı uyarıcı, locada nişanlıyla oturulmasına kızan, sinemada çocuğunu emziren ya da uyutan, etrafındakileri besleyen (getirdiği yiyecekleri paylaştıran), öpüşme sahnelerinde gözleri kapatan, soru sorulduğunda “burunlarını ölçüyorlar” diye cevap veren, acıklı sahnelerde ağlayandır da.

Sinemada öpüşme sahnesi oluyor. Annemiz bizim, görmesin diye gözümüzü kapatırdı. Öpüşme sahnesi gelince. “Anne ne oluyor ne oluyor” derdim, “Bir şey yok kızım” derdi, “burunlarını ölçüyorlar.” Benim annem rahmetlik o hep giderdi. “Siz gelmeseniz de olur” derdi başkalarına, çocuklu hanımlara... Gelince filmi olduğu gibi anlatırdı baştan sona kadar. Derlerdi ki “teyze bizim gitmemize gerek kalmadı, görmüş kadar olduk.” (Sevgi, 1952, Yozgat)

Yolda dondurma alıyorsunuz, çekirdekler falan, yani leblebi ve akşam. Bu da çok ayrı bir şey. Ve gidiyorsun, annenle. Kucağında rahmetlinin, uyuyoruz... Ya da belki filmi bitiremiyoruz falan, sıkıyor film. (Ferit, 1958, Ankara)

Ben de her hafta gitmek isterdim ve de giderdim, annem derdi ‘her hafta gidilmez otur ders çalış’, ondan sonra kalkar beni bir güzel döverdi, ağlardım. Babam da parayı verirdi yine de giderdim. Derdi ki ‘şunu ağlatmadan gönderseydin ne olurdu?’ Yemin olsun o kadar da inattım işte. (Hilal, 1960, Erzurum)

Baba karakterinin sinemaya ilişkin anılardaki yeriye anneyle biraz benzer anneden biraz farklıdır. Baba da sinemaya götürür, sinemadan alır, bazen filmin ortasında bir şeye sinirlenir apar topar sinemadan çıkarır, bazen sinemaya gidildiği, bu yüzden dersler ihmal edildiği, ‘abesle iştigal’ edildiği ya da sinemadan geç saatte dönüldüğü gerekçesiyle kızar, döver, filmi önceden denetler uygunsa bilet alır, gazozu çekirdeği ısmarlar.

Babam bizi yazlık sinemalara götürürdü. Ben ilk on yaşında gittim yazlık sinemalara. Valla film şeydi... *Kara Peçe*. Bunlar dağdan tepeden, köy filmiydi. Orda da yazlık sinemada gençler tıkırdadı mı babam sinirlenirdi alırdı bizi götürürdü. Sinemanın yarısında geldiğimiz çok oldu, sonuçlanamazdık. Sonunu şey yapamazdık. Oğlanlar var arkadan. Ben çok iriydim on yaşıdaydım ama genç kız gibiydim. Babam kıskandığından toplardı bizi. Ablam da vardı. Annem de o zaman gençti. (Fatma, 1958, Kayseri).

Kadın seyircinin Türk sineması ve Yeşilçam nezdinde oldukça önemli bir rolü vardır. Bunu hem alan araştırmasında hem de literatürde görmek mümkündür. Her şeyden önce kadın seyirci önemlidir çünkü o sinemaya tek başına gitmez, başkalarını da götürür, film hakkında konuşur ve sinemanın yoğunluktaki seyircisidir (Kirel, 2005, s. 165-168).

Bununla beraber sinemanın, kadınların gündelik hayatlarındaki rolü de göz ardı edilemez. Bu rolü kadınların kamusal alan ve özel alan deneyimlerinden bağımsız bir biçimde okumak ise analizi onların cinsiyet deneyimlerine karşı kör bırakmak olacaktır (Tuncer, 2015).

Bu yıllarda kadın seyircilere dair erken Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan endişelerden ise çok fazla söz edilmez.⁸³ Daha çok, kadın ve genç seyirci sayesinde ayakta kalan bir endüstri varsayımı vardır. Filmler genellikle kadın seyirci beğenirse tutar anlayışı ile çekilir ve denetlenir. Yeşilçam için kadın seyirci bir velinimetdir. Ancak yine de dönemin toplumunda kadının sinema ile çok haşır neşir olması ya da sinemaya tek başına gitmesi hoş karşılanmaz. “Olsa olsa başka amaçları vardır.” Zaten kadının tek başına dışarıda olması da dönemin toplumsal ahlak anlayışı açısından da riskli görülür. Bir ebeveyn için kızının sinemaya yalnız başına ya da karşı cinsle birlikte gitmesi, sinemanın karanlığından istifade edecek ve kendisine zarar verebilecek kişilerle karşılaşma ihtimalini doğurur. Ayrıca sinemada kadının, eve ve topluma dair görevlerini unutturacak hülyalara kapılmasından da endişe edilir. Erkekler için durum biraz daha farklıdır. Sinema onları da felakete sürükleyecek hayallere, “kötü” eş seçimlerine neden olabilir. Onlar da toplumun kurallarına ve değerlerine aykırı davranmama ve en çok da derslerini veya okullarını ihmal etmeme konusunda uyarılar alır. Kadın görüşmecilerimden sadece biri (Hilal, 1960, Erzurum) “derslerimi ihmal edeceği endişesiyle” sinemaya karşı uyarıldığını söyler. Geri kalan kadın görüşmeciler ise sinema konusunda sadece etraftaki erkeklere karşı dikkatli olunması, eve geç kalınmaması, yabancılardan yiyecek kabul etmemesi veya laf atıldığında cevap verilmemesi konusunda ikazlar almıştır.

⁸³ Söz konusu dönemde yayımlanmış romanlardan Mahmut Yesari’nin *Su Sinekleri* (1932), Server Bedi (Peyami Safa)’nın *Sinema Delisi Kız* (1935) ve Ziya Şakir’in *Şark Yıldızı Selma* (1944), sinemaya düşkün genç kız temsillerini içerir. Bu metinlerdeki ortak nokta kendi anne babalarından daha farklı bir hayat yaşamak arzusu içindeki genç kızlar için sinemanın ciddi bir tehdit olmasıdır: “Bu anlatılarda sinema hep, genç kızların içinde bulundukları hayatın koşullarından memnun olmayıp başka hülyalara kapılmalarının müsebbibi olarak sunulur. Sinemayla karşılaştıkları andan itibaren bu kızların hayatları eskisi gibi değildir. Kim bir yıldız olma hayaline, kimiyse hayran olduğu artistle, o olmuyorsa ona benzeyen biriyle aşk yaşama hevesine kapılmıştır. Ancak bu genç kızların tümü, ailenin ve toplumun onlardan beklediği görevleri yerine getirmekten uzaktır ve bunun tek sorumlusu sinemadır” (Özyılmaz, 2014, s. 56). Bu romanların temel anlatısı yaşadığı hayata, köklerine duyduğu hınç, utanç ve öfke ile sinema aracılığıyla gördüğü hayat, fikir ve duygulara kapılıp gitmenin yaratacağı sonuçların dehşetidir. Özellikle 1930’larda kadınlar ve gençler arasındaki sinema merakı, bir “düşkünlük”, ve “salgın” olarak nitelendirilerek dönemin gazete ve dergi köşelerinde eleştirilmiştir.

1960’lı ve 1970’li yıllarda sinema, Türkiye’deki kadınlar ve çocuklar için önemli bir dışarı çıkma/sokakta olma fırsatıdır. Çocukluk dönemi için akşamları sokakta olmanın verdiği heyecana benzer şekilde kadınlar için de o yıllarda dışarıda olmak aynı heyecanla dile getirilir. Sinemanın bir cazibesi de budur. Bununla beraber, Hansen (1983) sinemanın, yoksulları ve okuma yazma bilmeyenleri, kadınları ve çocukları, yabancıları ve yerel halkı bir araya getirebilmesi ve hareketli imgelerin herkesle konuşabilmesi nedeniyle demokratik bir cazibesi olduğuna işaret eder ve şöyle der: “Soğuktan gelip karanlıkta oturma şansından da öte, erken dönem sinema, aynı geçmişe ve statüye sahip insanların arkadaş bulabilecekleri (illa kendi soydaşlarından olmasına da gerek olmadan), genç işçi kadınların annelerinin kaderinden kaçabileceği, ev-içi ve çalışma alanlarından ayrı toplumsal bir mekân imkânı sağlamaktadır” (s. 158).

Hansen, sinema denilen bu yeni aracın/ortamın (*medium*) nasıl yeni bir toplumsal mekâna dönüştüğünü değerlendirirken kamusal ve özel alanların erkek egemen ayrımına bir tehdit olarak kadınların sinema tutkusundan bahseder. Hansen, “tereddütle de olsa, kültürel saygınlığı dolayısıyla da egemen kamusal alana kabule giden yolun üzerindeki en büyük direniş engelinin sınıf temelli olmaktan ziyade cinsel ve toplumsal cinsiyete dayalı” olduğunu öne sürer (s. 173).

Kadınlar için erken dönem anılarında “birlikte izlemenin keyfi” ayrıca önemlidir. Kadınlar her ne kadar kamusal alan ile gerilimli bir ilişki yaşasalar da sinema yoluyla dışarı çıkma fırsatlarını yalnız değil, arkadaşları, eş dostları veya kaçamak da olsa flörtler ettikleri kişiler ile değerlendirmekten keyif aldıklarını belirtmektedir. Sinemaya tek başlarına gidip gitmediğini sorduğumda erkek görüşmecilerimin hemen hepsi buna evet derken, kadın görüşmecilerimin geneli hayır demiştir ve içlerinde bunu yapabilecek koşulda olduğunu ama “tek gitmekten haz almadıklarını”, “yalnız başına eğlenceli bulmadıklarını” ya da “topluya izlemenin daha keyifli” olduğunu ekleyenler olmuştur.

Bu dönemde kadınlar için topluca eğlenmenin en önemli mekânlarından biri de kadınlar matinesidir. Bu mekânlar, hemcinsleri ile birlikte “rahatça” eğlenilen ortamlar olarak işaretlenirken diğer yandan kadınların tıpkı sinema aracılığıyla sokağa çıkabilmelerinde olduğu gibi kamusal alanla ilişki kurabilmeleri açısından da önemlidir. Aynı zamanda

kadınların kamusal alanla kurdukları ilişkilerde kendi deneyimlerini yaşayabildikleri, düşüncelerini ifade edebildikleri mekânlardır. Kadınların kamusal alan ile ilişkilerini değerlendirirken sinemaya gitmeyi ve film izlemeyi gündelik hayatın, kültürün, patriyarkanın dışında bir deneyim olarak görmemiz mümkün değildir. Çünkü salt bir eğlence vasıtası ya da eğlenme mekânı olarak değerlendiremesek de sinemaları ya da ona giden yolları gündelik hayatın, kültürün ve deneyimin içindeki patriyarkadan arınmış ve özel alanla sınırları belirgin, tas tamam bir kamusal alan olarak da ele alamayız. Zekiye Hanım'ın anlattığına göre örneğin, bazı durumlarda bu matinelere “kadınlar arasında olması bile” erkekler için bir sorun yaratabilir:

“Kadınlar matinesini hiç deneyimleyemedim. Çok yaygın ama erkekler çok ataerkildi. Eşlerinin kendilerinden ayrı sinemaya gitmelerinden pek hoşlanmazlardı. Onun için biz hep gece matinelere giderdik. Çünkü yanımızda erkek olacak. Babam o konuda biraz fazla titizdi. Sinemada karışmazdı. Tam tersine sinema dönüşünde beni kucağında taşırdı tam bir buçuk kilometre.” (Zekiye, 1962, Kırklareli)

Kadınlar matinesinin, kaynağını aldığı “haremlik/selamlık” uygulamasına benzediğini söyleyen Kirel, pek az ülkede böyle bir uygulamanın var olduğunu belirtir (2005, s. 165). Bu matinelere kadınların ilgiyle takip ettiği yaygın bir uygulama olarak çıkar karşımıza. Temelde kadınları sinemaya çekme amacıyla gerçekleştirilen matinelere, gündüz saatlerinde olduğu için sinema müşterisi anlamında önemli bir boşluğu da doldurur. Gündüz izlediği filmleri akşam ailesine ve eşine anlatan kadınların bir sonraki sinema ziyareti ise daha kalabalık olacaktır (Kirel, 2005, s. 166). Burada da bir kez daha kadın seyircinin sinema açısından ne kadar önemli bir rolü olduğunu anlarız.

Daha önce, Kuhn’a referansla belirtildiği gibi, kadınların eğlence ve seyir deneyimlerindeki kolektiflik hali, yalnızca tek başına eğlenemediklerini göstermez. Erkek görüşmecilerin bireysel deneyimlerini paylaşma sırasındaki rahatlığı kadınlarda farklıdır. Kadınların evde veya dışarda kendine ait alanlar/odalar açma konusunda karşılaştıkları zorlukların ve engellerin onların anlatılarında yumuşatıldığını ve “normalleştiğini” gördüm. Kadınlar, genellikle tek başına sinemaya gitmediği/gitmesine izin verilmediği bu yıllarda sinemanın tehlikelerine karşı uyarıldıkları anlatırken zaman

zaman “onay” verdiklerini de belli ederler. Bu tehlikelerden en önemlisi dönemin filmlerine de konu olan⁸⁴ “artist olma hevesi”dir.

Fatma Girik’in filmlerini çok izlerdim. Hatta bir kart postalını alıp coğrafya kitabının arasına koymuştum. Orta ikideydim. Babam bir gün bu kitabımı aldı derken Fatma Girik’in resmini görünce ‘gel bakiim kızım buraya’ dedi. ‘Oo maşallah sen artistliğe soyunmuşsun, sen artist mi olmak istiyorsun? Özenme böyle şeylere’ dedi. Çünkü o dönemlerde sinema artisti olmak yani belliydi kızlar harcanıyordu. Fatma Girik Fatma Girik olana kadar, Şoray Şoray olana kadar nice genç kızlar bu yolda harcanıyordu. Babam da bunu bildiği için tamam sinemaya gidin de böyle bu tür hayranlıklar, öyle kitabın arasında koymayı falan kabullenmezdi. Çünkü gençsin yeni yetmesin o dönemde evden kaçan kızlar oluyordu bu sinemalara gittikten sonra ben de artist olacağım! Öyle artist olmak kolay bir şey değil ki. Günün basınında çıkardı bu haberler. İşte Adana’dan kaçan kızlar, Diyarbakır’dan kaçan İstanbul’a gelip heder olan kızlar. (Victoria, 1950, Mardin)

Erken dönem anılarında kadınlarla erkeklerin geçmişi “farklı” anlatmalarına (hikâyenin yaşanması ve anlatılması farklıdır) bir örnek olarak Hasan (1953, Ordu) ve Melahat (1957, İstanbul) çiftinin hatıralarını gösterebiliriz. Hasan Bey eşiyle birlikte gittikleri sinema hatıralarından birini anlatırken “Taksimde bir sinema... *Aydın* sinemasıydı sanırım. Yok ya da *Fitaş*’tı. Filmde ne seyrettin diye sorma ama. [Eşini göstererek] O filme bakıyordu, ben o’na bakıyordum” der. Hemen araya giren eşi ise “ama öyle elimi tutmaya kalkışmadı. Biz zaten kendimizi filme vermiştik” diye ekler. Hasan Bey’in sanki daha fazla uzatmamasını ister gibi sözünü keser. Hasan Bey sohbet boyunca sürekli ona bir şeyleri hatırlatma çabasındadır. Yıllar önce mecburi hizmet için ayrı düşüklerinde birbirine yazdıkları mektuplardan birini gösterir. Bu mektuplarda Hasan Bey eşinin beğendiği artistlere komik lakaplar takıp, deyim yerindeyse dalga geçer. “Ayhan Işık çatal kaşık”, “Filiz Akın cana yakın”, “Güne Bakış⁸⁵ Kele bakış” gibi örnekler göze çarpar. Eşine yazdığı mektuplardan birinde gündelik hayata ilişkin sıradan detaylar paylaşılır ve mektubun sonlarına doğru ise şu cümle yazılıdır: “Bugün Tarık Ağaçekan’ın abuk subuk filmlerinden birini izledik otelde.” Bu mektup bize filmlerin gündem yaratma gücüne, gündelik hayatın ve sosyalleşmenin çok önemli bir referansı olduğunu hatırlatır yeniden. Filmlerden konuşmanın sadece sinemaya gidiş veya dönüş

⁸⁴ Örneğin *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966). Filmde bir sinema mecmuasının artist yarışması için İzmir’deki evinden kaçarak İstanbul’a gelen genç bir kadının Ayşe (Ayla Algan) ile aile serveti tükenmiş eski bir konakta yaşayan ve sokak fotoğrafçılığı yapan Haşmet İbrikaroglu’nun (Sadri Alışık) hikâyesi anlatılır. Filmde Ayşe’nin artist olma merakı ona şöhret kazandırır ancak mutluluk getirmez.

⁸⁵ Güne Bakış, 1970’li yıllarda TRT’de yayınlanan bir programdır. Görüşmeci programın sunucusu Can Akbel’in kel olmasından ötürü böyle bir ifade kullandığını belirtir. Sinema yıldızlarının ve televizyon ünlülerinin isimlerinden maniler çıkarmak, onlara lakaplar takmak sık rastlanılan bir durum.

yolunda, pastanelerde ya da kapı önlerinde gerçekleşmediğini de. Kim bilir daha kaç mektupta sinema anılarına dair notlar vardır.

4.3.2. “İstanbul’un Orta Yeri Sinema”: Sinemanın Merkezi ve Kentli Seyirci

Tarifsiz kederler içinde bir fakir Orhan Veli mırıldanır *İstanbul Türküsü*’nde: “İstanbul’un orta yeri sinema/Garipliğim, mahzunluğum duyurmayın anama.” İstanbul’un orta yeri neresidir bilinmez ama⁸⁶ sinemanın İstanbul’daki başkenti bir zamanlar onlarca sinema salonuna ev sahipliği yapan Beyoğlu/Pera’dır. Kimi birçok kez ad değiştirmiş (yabancı adlar Türkçeleşmiş), kimi kapatılmış, kimi yıkılmış, kimi yakılmıştır. İstanbul’un bir kent olarak hem filmciliğin hem de sinema kültürü ve tarihinin gelişiminde rolü büyüktür. Tarih boyunca İstanbul’da kâh şehri anlatan kâh bu şehri mesken tutan pek çok film çekilmiştir. Bu filmlerde ve ötesindeki anlatılarda İstanbul ya kaybedilen ya yeniden keşfedilen, bazen fethedilmiş bazen de işgale uğramış bir kenttir. İstanbul savaşı hiç bitmez ve İstanbul’un Türk sinema tarihi açısından önemi değişmez. Scognamillo, Beyoğlu sinemalarını anlattığı çalışmasında buranın sinema açısından önemini şöyle izah eder:

Türkiye’ye sinema ve sinemanın tarih öncesi Beyoğlu’ndan giriyor -başka şeylerle, başka etkinliklerle bir arada- Beyoğlu’na yerleşiyor, kopmamacasına, her çeşidi ve işlevi ile. Türkiye’ye sinema ister yerli ister yabancı olsun, komutalarını, emirlerin, Beyoğlu’ndan alıyor ve her zaman almıştır. Ölçüyü Beyoğlu saptıyor, hasılatları Beyoğlu yönlendiriyor. Türk sineması, Yeşilçam’dan önce ve sonra, bir Beyoğlu ürünüdür Yeşilçam sokağı ile Erol Dernek ve Ayhan Işık sokakları arasında büyüyen (2008, s. viii).

Ayrıca Scognamillo semtin film zevkinin tüm Türkiye’ye yayıldığını, 1934-1935 mevsiminde içlerinde Adana, Kırklareli, Giresun, Elâzığ, Zonguldak ve Adapazarı’nın olduğu Anadolu şehirlerinden istatistikler vererek göstermeye çalışır. Ancak verdiği sayısal bilgilere ilişkin bir belge ne yazık ki sunmaz. Sonuç olarak sinemanın Beyoğlu’nda çarptığını belirttiği kalbinin ve beğeni ölçütlerinin, Türkiye’nin başka kentlerindeki seyircileri de etkilediğini öne sürmektedir (2008, s. 68-69). Bir sinema kenti

⁸⁶ Bir rivayete göre eskiden İstanbul’un tam ortasını işaret eden yer Şehzadebaşı’ndadır ve Mimar Sinan’ın bir yeşil sütun taş ile orayı işaretlendiği söylenir. Konuyla ilgili olarak bkz. <https://kulturenvanteri.com/yer/istanbulun-ortasi/#16/41.013145/28.957754> ve <https://core.ac.uk/download/pdf/38314212.pdf>

olan modernleşmenin en somut mekânlarından İstanbul'un sinemalarının ve özelde gayrimüslim azınlığın “çoğunlukta” olduğu bu yıllarda Beyoğlu semtinin kendine özgü bir karakteri vardır.

1941 İstanbul doğumlu bir Türk Yahudisi olan Erdem Bey'in çocukluk ve gençlik anılarında, doğup büyüdüğü Nişantaşı semtindeki *Yeni Sinema*, *Tan Sineması* ve daha sonra açılışıyla büyük bir yankı uyandıran *Konak Sineması* önemli bir yer tutar. Gençlik ve üniversite öğrenciliği yıllarında ise (1950'li yılların sonu ile 1960'lı yılların başlarında) bu kez Beyoğlu sinemalarını keşfeden görüşmeci okuldaki öğle derslerini asıp filme gittikleri günleri şöyle anlatır:

Ben teknik üniversitede [İstanbul Teknik Üniversitesi] okurken Taşkıışla binasına yani şu anda Elmadağ'da [Şişli]. O binada saat 12'ye 10 kala ders biterdi saat 12 dersini asardık biz. Koştura koştura ve pardon hemen araya sokayım biz her birimizin dolabı vardı. Bizim dolaplarda kitaplarımız şuyumuz buyumuz ve tabii ki bir tane kravatımız vardı. Çünkü Beyoğlu'na çıkacağız. Kravatımızı takar koştura koştura Beyoğlu'na gider öğrenciye ve herkes yarı fiyat olan 12 matinesinde film izler 2'ye üç beş kala film den çıkar yine koştura koştura saat 14'teki derse beş on dakikada geç de olsa hocadan özür dileyerek sonra onlar da alıştı artık biz özür bile dilemiyorduk, kafasıyla şöyle arkaya otur diye işaret ediyordu, giriyorduk.

Erdem Bey Beyoğlu'na dair çok bilindik bir rivayeti aktarır kravat örneğiyle. Benzer bir örneği dönemin ünlü aktörlerinden İzzet Günay da verir⁸⁷: “(...) Ağır başlı iyi, giyimli temiz giyimli insanlar vardı. Biz kravatımızı takar, öyle bir ritüel vardı, yani kravatsız Beyoğlu'na çıkılmaz diye.” Beyoğlu İstanbul'un en önemli eğlence mekânlarından biri olmakla birlikte çok şık beylerin ve hanımefendilerin gezindiği, dolayısıyla “harcîâlem” kıyafetle gelenlerin hoş karşılanmayacağı bir semttir.

4.3.3. Anadolu'da Seyir Deneyimleri: Genişleyen Zaman Daralan İmkân

Taşrada zaman geniş, imkanlar dardır. Güne erken başlanır, geceler dinlenmeye ayrılır. Çünkü genellikle taşrada temel uğraş tarım ve hayvancılık üzerinedir. Beden gücü gerektiren bu işlerin yorgunluğu nedeniyle de geceler genellikle dinlenmeye ayrılır. Bununla beraber yine sözünü ettiğimiz yıllarda kültür, sanat ve eğitim açısından sınırlı

⁸⁷ İzzet Günay: Beyoğlu'na Kravatsız Çıkılmazdı <https://www.haberturk.com/video/tv/izle/beyoglu-na-kravatsiz-cikilmazdi/490228>

imkanlara sahip olan taşrada insanları bir araya getiren temel sosyal etkinlikler genellikle düğünler, bayramlar, cenazeler veya asker uğurlamalarıdır. Elektriğin yaygınlaşmaya başlamasıyla beraber gelen sinemalar ise taşranın neredeyse ilk kentli eğlence vasıtasıdır.

Taşranın aksine kentte zaman hızlı akar. Taşrada zaman bolluğu söz konusu iken kentte, gündelik hayatın hızlı temposu nedeniyle zaman kıttır. Kentin imkânları çeşitli, kültürel karşılaşmaları fazladır. Böyle bir ortamda sinema mekânları da taşraya göre oldukça farklıdır. İstanbul'daki lüksün, zenginliğin ve ihtişamın taşıyıcısı sinema mekânları buralarda yoktur. Salonlar muhteşem freskolara sahip değildir. Olsa olsa derme çatma binalardan sinemaya dönüşmüştür. En iyileri ise bölgenin zenginleri tarafından işletilen görece daha konforlu, bakımlı salonlardır. Bu sinemaların balkonları ve locaları vardır. Film seçenekleri görece fazladır. Sadece yabancı film gösterimi yapan salonlar ise nadirdir ve bunların bilet fiyatları daha yüksektir. Anadolu'ya giden filmler ekseriyetle yerli filmlerdir. Zaten o dönem İstanbul'a ithal edilen yabancı filmler de ya gecikmeli ya sansürlü ya da kırpılmış bir şekilde izlenmektedir. Taşraya giden filmler kentli seyircinin eskileri gibidir. Filmlerin ilk gösterimleri yapıldıktan günler belki aylar/yabancı filmler söz konusu olduğunda ise yıllar sonra gelir bu filmler.

Daha önce de sözü edildiği gibi 1950'lerdeki sinema ve izleyici sayısı 1960'larda birden yükselişe geçer, film sayısında da ciddi bir artış olur. Böylece Türkiye'nin pek çok yerinde film gösterimleri yapılır. Anadolu şehirlerindeki sinemalardan pek azı düş şatosu tanımlamasına neden olan dekora, oturma düzenine, statüye, müşteri profiline sahiptir. Daha çok ikinci üçüncü vizyon filmlerini gösteren, düşük kaliteli, şato veya saray denilemeyecek ölçüdeki küçük sinema salonlarının sayısı ise daha çoktur. Modern ölçülerde tasarlanmış düş şatolarından İstanbullu seyircilerin anılarında daha çok bahsedilir. Anadolu'daki seyircilerin hafızasında sinemanın dekoruna ilişkin ayrıntılar onlarınki kadar göze çarpmaz. Bu büyük salonların sağladığı başka imkanlar gerek mimari gerek kültürel imkanlar bu sinemalar için söz konusu değildir. Bunlar İngilizlerin sinemaya gitme alışkanlıklarına dair literatürde "*fleapits*" olarak adlandırılan yerel film gösterim mekânlarına benzer. Argo bir ifade olan *Fleapit* özellikle sinema gösterimleri için kullanılan bakımsız ve yıkık dökük bir oda veya binaya karşılık gelir. Görüşmecilerden bazıları açık hava sinemaları için benzer ifadeler kullanır. Örneğin

Zekiye Hanım o yıllarda İstanbul'un taşrası sayılabilecek Sefaköy'ün açık hava sinemalarını şöyle tarif eder: "Özensiz, birikinti duvarlar, bir badana bile yapılmamış tahta iskemleler." Ferit Bey de (1958, Ankara) benzer şekilde bu tip salonların hem gösteriştten uzaklığını hem de film tercihini betimleyecek şu sözleri paylaşır: "açık hava sinemaları tabi bizim tahta, çok ucuz sandalyelerdi. Büyük bir alandı tabi... ve Yeşilçam sinemasının örnekleri gösteriliyordu."

Sinema için gerekli altyapıya sahip olmayan bölgelerde çocukluklarını ve/veya gençlik dönemlerini geçirmiş olan görüşmeciler arasında sinemadan söz edenler ya şehrin merkezinde yaşamışlardır ya da civar şehirlerin sanayileşen bölgelerinde sinemaya gitmişlerdir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda sinemaya gitmiş Kürt bir sinema seyircisine ulaşma çabam sırasında mütemadiyen karşıma şöyle bir ifade çıktı: "Elektrik yoktu daha ne sineması?" Bunu söyleyenlerden biri de Urfa-Otluca Köyünden Ayşe. O dönem henüz 30'lu yaşlarının sonlarında olmasına rağmen elektriğin köylerine yaklaşık 30 yıl kadar önce geldiğini belirtiyor. Sinema gösterimi için gereken teknolojik altyapının ve en önemlisi de elektriğin yaygınlaşması, altmışlı yıllardaki sanayileşme ile paralel olmasına rağmen bu durum sadece ülkenin belirli şehirleri ve hatta belirli şehir merkezleri için geçerlidir (Cantek, 2013, s. 116). 1969'da *As-Akademî* dergisinin bir araştırmasına göre 1968 yılının sonlarında Güneydoğu Anadolu bölgesinden sonra en az açık ve kapalı sinema salonu sayısı Doğu Anadolu bölgesinde tespit edilir (akt. Kirel, 2005, s. 163).

Dolayısıyla özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde şehir merkezine gitmeyen köy ahalisinin sinema ile ilişkisi neredeyse kulaktan dolmadır ya da hiç böyle bir ilişki var olmamıştır. Bununla beraber Anadolu'da ve taşradaki sinema deneyimleri bize sürekli olarak kadın-erkek ilişkilerine, patriyarkaya ve geleneksel toplumsal yapıya ilişkin ipuçları verir. İstanbul dışındaki kentlerde, kasabalarda, köylerde sinemaya gitmiş insanlarla yaptığım görüşmelerde onların ve yaşadıkları yerin sinemaya yaklaşımı, sinemaya ve film gösterimine bakış açısındaki farklılıklar genellikle dönüp dolaşıp toplumsal cinsiyetle ilişkilendir.

Erzak ihtiyacı için senede belki bir ya da iki kere çarşıya gidenler, genelde evin reisi kabul edilen erkeklerdir. Bu erkeklerin içlerinde mütediyyin olanları sinema kapısının önünden

hızla geçer, film afişlerine göz atmaktan bile imtina eder. Çünkü Ayşe'nin anlattığına göre bu afişlere bakmak dahi günaha girmektir: “Çok küçüktüm ama hatırlıyorum çarşıda babamla sinemanın önünden geçtiğimizi. Orada birtakım erkekler olurdu, sinema kapısının önünde toplaşan. Afişler asılıydı. Babam dönüp bakmazdı bile. Neden? Kadın resmi var ya ondan. Öyle memeli falan da değil yani başı açık ya o da yeter. Kendisi gitmezken şu hâlde kızını, eşini gönderir mi sinemaya?”

Hal böyleyken, kadınlarla erkeklerin birlikte film izlemeye gidip gitmediğini sorduğumda Victoria Hanım (1950, Mardin) şöyle yanıt verir:

- Kadın-erkek birlikte sinemaya gider miydi?

Hiç mümkün değildi yani güneydoğuda mümkün değildi. Batıda Adana'da mümkündü. İki birbiriyle arkadaş olan erkek kız gençler birbirlerini seven flört edenler sinemaya gidebilirdi Adana'dan itibaren bu tarafa doğruya doğru mümkün değildi çünkü yerleşim yerleri küçük nüfus az sinemalar belirgin. Gidemezlerdi. Kız erkek ilişkileri çok da mahduttu. Bugünkü gibi değildi. Ancak bir genç kız veya genç erkek sevdiği kıza mektup yazabilir, not gönderebilirdi.

Sohbetin devamında Urfa'da sinemaya gitme alışkanlığının genellikle şehrin ileri gelen aileleri arasında yaygın olduğunu, “halk tabakası”nın ise hem maddi hem de dini gerekçelerle yazlık veya kışlık olsun, sinemadan uzak durduklarını şöyle anlatır:

O dönemde Urfa'nın da ileri gelen aileleri sinemaya giderlerdi. Diğer halk tabakası sinemaya gitmez hem parasal yönden hem dini inançları gereği gitmezlerdi. Sinemaya gitmenin de çok günah olduğunu oradaki İslam öğreticileri... Yok alim değil, pek öyle. İslam din adamları mollaları meclisler, bu hoca denilenler fetvalarla bu insanların sinemaya gitmesin haram kılarlardı, kıldırdı için daha modern şöyle...

Urfalı Ayşe Hanım'ın anlattıkları da Victoria Hanım'ın hatıralarındakine benzerdir. Görüşmecisi daha sonra Urfa'da o dönem seyircinin genel olarak erkeklerden oluştuğunu, sinemaya gitme kültürününse bu çoğunluğu erkek seyirci tarafından “pavyon” kültürüyle özdeşleştirildiğini anlatır:

Sinemaya da herkes gidemiyordu hatta diyebilirim ki sinema görmemiş insanlar da vardı orda, sinemayı bilmeyenler. (...) Urfa'ya bir tiyatro topluluğu geliyor, gezici bir tiyatro. Urfa'da bir ağa işte, gidiyor. Biletlerin hepsini satın alıyor. Diyor bu gece tiyatro kızları, yani o dönemde tiyatro kızları sanki kullanılacak sanki şey bir görülüyor, ben diyor bu gece bu sinemayı kapatıyorum, kimse. Sonra bunu vali beye şikâyet ediyorlar bilet satıcıları. Vali

bunu çağırıyor diyor bu bir tiyatro. Herkes gelebilir. Sen nasıl kapatırsın? yok demiş vali bey ben bu akşam parasıyla değil mi sinemayı kapatıyorum pavyon kapatır gibi. Yani pavyon zihniyetinde düşünüyor çünkü o yıllarda Urfa'da erkeklerin eğlencesi var. Pavyon kültürü. Tabii Ankara'dan İstanbul'dan gelen saz kızları var, dansözleri. Biz orada Urfa'da Mardin'de saz kızları (derdik). Yani sazla gelen kızlar. Ama şöyle ki o dönemde saz aslında şarkı söylenen bir yer, fasıl geçilen yerler. Fakat o bölge anlamadığı için hatta ben dedemle saza gittim. Dedem götürdü. Sazda şu vardı. Müzisyenler, muganniyeler önde. Fasil başladı işte nişaburek, uşşak, hicaz faslı, neyse. Biz de öyle sırada oturmuş müziği dinliyoruz. Ondan sonra koronun içinde sololar da yapılıyor, soloları da dinliyoruz fakat Urfa halkı buna alışık değildi. Daha sonra o sazlar kapatıldı, pavyon yani şey gibi Afrika'daki Avrupa'daki barlarda hani kızların eğlendirdiği, öyle şeye dönüştü. Pavyon. En meşhur Mehmet Yaman'ın pavyonu vardı da başka kimsenin yoktu. Ankara'dan İstanbul'dan pavyon kızları gelir, erkeklerin eğlence kültürü pavyona gitmekti. Özellikle de harman buğdayı kaldırdıktan sonra haziran temmuzdan sonra erkekler parayı pavyonda kızlarla yer bitirirlerdi. Öyle bir kültür vardı. Yani bu pavyon kültürü olan kesimin de sinema kültürü yoktu. Sinema daha elit insanların eğlencesiydi.

Bununla beraber, halkın büyük çoğunluğu için sinema ucuz bir eğlencedir. Sinema hatıralarında sıklıkla geçen “başka ne eğlencemiz vardı ki?” ifadesi de bu durumu pekiştirir. Sinemanın halk için film izlemenin ötesinde onları bir araya getiren ve eğlendiren bir mutluluk aracı olduğu görülür. Filmler, yönetmenler, künyeler, akımlar, filmin teknik veya estetik yapısı bu tür seyirci için ikinci plandadır. Genel olarak sözlü anlatıya dayanan, görsel açıdan zayıf ve birbirini tekrar eden “formüllerle” yapılan filmler de sayıca çok olduğu düşünülen bu tür seyirciyi hedefler. Seyirciyi sinemaya çekme yarışlarında türlü oyunlar/pazarlama strejileri de vardır. Örneğin, Mustafa Bey'in Sakarya'daki sinema anılarında anlattığı üzere Hint filmleri için civar mahallelerden getirilen bir Roman topluluğu filmin kastı (oyuncuları) gibi sunulur ya da Tamer'in (2004) Antep sinemalarından hatırladığı gibi sinemadan çekinen dindar kesim için hacı olma vaadiyle dini filmler gösterilir, gül suyu dağıtılır. Bir başka örnekte, dönemin meşhur korku filmlerinden biri olan *Suspiria* (Dario Argento, 1977) için seyircilerini sigortalayan sinemalar vardır:



Görsel 11: Beyoğlu Emek Sinemasındaki *Suspiria* (Dario Argento, 1977) ve *Lanetliler Gemisi* (Stuart Rosenberg, 1977) film gösterimleri için gazeteye verilen ilanlardan biri. (Milliyet, 26.09.1977).

En sık rastlanan “pazarlama” faaliyetlerinden bir diğeri de filmin ağılatma potansiyelinin vurgulandığı “mendilli” film gösterimleridir. Özellikle kadın seyircilere hitap eden bu filmler “bol ağlama” vaadi ile seyirci çekmeye çalışır. Filmin iddiası bazen afiştaki “mendilinizi yanınızda getirmeyi unutmayın” cümlesiyle pekişirken bazı sinemalar bu mendilleri bizzat dağıtır.



Görsel 12: Manisa-Alaşehir'deki Mehtap sinemasında seyircilere dağıtılan bir mendil örneği. Hint müzikli, Türkçe sözlü bu film için “gözyaşlarınızı silmek için bu Mendile ihtiyacınız olacaktır” yazıyor. (Kaynak: Orhan Demircioğlu, “Sarı Gölün Orta Yeri Sinama” ve @neredecekildi twitter hesabı)

Son olarak, Anadolu'daki seyir deneyimlerinin çocuksu bir seyircilik profili çizdiğini söyleyebiliriz. Buradaki “çocuksuluk” film beğenisinde ve film tercihlerinde ortaya çıktığı gibi film tüketimi sırasındaki davranışlarıyla da şekillenir. Ayrıca en çok izlenen filmlerin sözlü anlatıya dayanması, görsel olanın ise genellikle ikinci planda kalması ve sinemanın bir arada olmak, ortak hisler/düşünceler besleyerek kolektif bir coşkuya katılmak anlamlarını taşıması da sinemaya gitme nedenlerindendir. Çocuksu seyirciden yetişkin, “ciddi” seyirciye doğru bir “dönüşüm”, “sıradana direnmek” olarak tarif etmek istediğim bir sürecin başlangıcıdır. Bu da yine Rum, Ermeni ve Yahudi azınlığın çoğunlukta yaşadığı İstanbul'da ve orta-üst sınıfın girişim ve teşvikleriyle gerçekleşir.

4.3.4. Sıradana Direnmek ve Yedinci Sanat Seyircisi

Son yıllarda beni en yüreklendiren şey -Avrupa'dan söz ediyorum- insanların sinemaya değil, belirli bir filmi görmeye gitmeleridir.

Rene Clement

1960'lı ve 1970'li yılların Türkiye'sinde de Celement'in sözünü ettiği sinemaya gitmeyi değil de belirli bir filmi görmeyi amaçlayan bir seyirci profili oluşmaya başlar. Bu oluşumun en önemli hafıza mekânı ise "Sinematek"tir. İzmir doğumlu Henri Langlois [1914-1977] hem Fransız Sinematek'ini kurmuş (1936) hem de pek çok sinema kurumunun açılışına yardım etmiştir. Fransız Sinematek'in kuruluşundan 29 yıl sonra 1965'te Langlois'nın da destekleriyle Onat Kutlar tarafından Türk Sinematek'i kurulmuştur.⁸⁸

Sinema bağlamında "yeni" bir sanat anlayışını temsilen kurulan Sinematek derneği bir sonraki yıl 1966'da *Yeni Sinema* adını verdiği bir dergiyi de çıkarmaya başlar. Başgüney bu derginin "Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Brezilya'dan Cinema nova gibi pek çok alternatif sinema hareketini ve yönetmeni sayfalarında okurlara tanıtmaya misyonu" gördüğünü belirtir (2013, s. 68). 1970 yılına kadar 4 yıl boyunca 30 sayı çıkaran dergi 1970-1980 arasında yayın hayatına ara verir. Bunda 12 Mart 1971 yılındaki askeri müdahale sonrasındaki yoğun baskı ortamı belirleyici olmuştur. Sinematek de bu yıllarda etkinliklerine ara verir, derneğin bazı üyeleri ve yöneticileri politik gerekçelerle tutuklanır. Dergi, 1980'de ise iki sayı çıkardıktan sonra bir daha yayımlanmamak üzere kapanır (Kalsın, 2013, s. 77-78). Sinematek broşüründe derneğin genel çerçevesi hakkında şöyle yazar:

"Türk Sinematek'ine de adını vermiş olan Sinematek sözü, Diskotek (plâk arşivi), Bibliotheque (kitaplık) sözlerine benzer bir yolla türetilmiştir. Ve nasıl kitaplık kitapları, diskotek plâkları koruyorsa, Sinematek de, yeryüzünde başlangıcından bugüne kadar çevrilmiş bulunan bütün filimleri toplar, özel depolarda korur ve HALKA SUNAR. Ayrıca günümüzün en etkili sanatı olan sinema ile ilgili fotoğraf, afiş, kitap, makine ve belgeleri de toplayarak gelecek kuşakların yararlanmasına imkân hazırlar. Sinematek'ler birer KÜLTÜR KURUMU'dur ve hiçbir ticari amaç taşımazlar. Kısaca Sinematek, yaşı yüzyıla yaklaşan sinema sanatının tek MÜZE'sidir (Türk Sinematek Broşürü akt. Esmer, 2020, s 91)

Sinematek'in kurulduğu yıllarda Türk sinema önemli bir tartışmanın da fitili ateşlenmiş olur: "Sinema bir eğlence midir yoksa sanat mıdır?" Görüşmelere geri dönecek olursak,

⁸⁸ Ülkü Tamer'e göre Türkiye'deki ilk sinematek İstanbul'da değil, Antep'te "Gaziantep Sinema Tiyatro Derneği" adıyla kurulmuştur (2014, s. 45). 1950'li yılların sonlarında "sinematek" sözcüğünden habersiz olduklarını belirten Tamer, bu derneğin Orhan Barlas, Rauf Kutlar ve Antep'li sinema işletmecisi Nakıp Ali'nin destekleriyle kurulduğunu söyler ve ekler: "Nakıp Ali, 'Hayırlı bir iş yapıyorsunuz, sinemam sizin. Ne zaman isterseniz kullanın,' dedi. Adana'ya film almaya gittim. İşletmecileri dolaştım. İstedğim filmleri bulamıyordum. Sanat filmi deyince neler neler koyuyorlardı önüme. Sonunda akıllı bir işletmeci 'Haa,' dedi, 'sen edebî film istiyorsun' (2014, s. 45-46).

sinemayı yedinci sanat olarak değerlendirilen ve filmleri yönetmenleriyle hatırlayan bir seyirci vardır. Bu seyircinin genel olarak eğitim düzeyi diğer görüşmecilerden yüksek olmakla birlikte yaşadıkları şehirler başta İstanbul olmak üzere Ankara ve Artvin’dir. Görüşmelerde yalnızca bir kadın görüşmeci Bihter Hanım Sinematek’ten söz etmiştir. Bihter Hanım, Robert kolejinde öğrenim görmüş, daha sonra Ankara Üniversitesi Gazetecilik bölümünden mezun olmuştur. Çocukluk döneminde eğlencenin sinemaya gitmekte olduğunu belirten görüşmeci, liseye geldiğinde filmler konusunda seçici olmaya başladığını ve Sinematek ile ilişkisini şöyle anlatır:

Benim içimde kaldı orası. Sinematek İstanbul’daydı, benim üniversite Ankara’daydı. Hiç gitmemiş değilim ama çok da iyi bilmiyorum, onu yaşayamadığım için üzgünüm çok daha hoş bir deneyimdi. Seyirci sokaktan insan değil bilinçli insanlardı. Tanısan da tanımasan da yakın hissettiğin bir kitleyle film izlemek ve özellikle de moda filmler değil, sinema tarihini öğrendiğim filmlerdi... Maalesef kapandı işte sonra. O dönemde ben Ankara’daydım. Burada Sinematek olmasa da daha bir iyi film daha bilinçli seçmek gibi bir yola gitmişim (Bihter, 1949, İstanbul).

Bihter Hanım’ın sözünü ettiği “bilinçli seyirci” özellikle yüksek eğitilmiş ve üst sınıf mensubu kadın görüşmecilerin sıklıkla üstünde durduğu bir konudur. Sokaktaki seyirci onlar için “duygusal seyircidir”. Her an film den etkilenmeye müsait, cahil ve bayağı zevklere sahiptir. Ayten Hanım da benzer bir vurguyu yaparak sinema seyircisinin gürültülü ve heyecanını gizlemeyen topluluğuna dair şöyle söyler: “Tepki veriyordu. Şöyle yapmasana, ulan böyle yapmasana. Hani bir kötülük yapacak diyelim, Allah seni kahretsin, Allah senin müstahakkını versin... O bahçe sinemasında olurdu daha çok. Öbür tarafta hani daha lüks daha bilinçli insanlar geldiği için, olmazdı.”

Boscagli’ye göre geleneksel olarak “uygarlaşmamış” davranışlar, bayağılık, sıradanlık ve alt tabakalarla bağlantılandırılan duygusal ifade “kitle kültürünün alanıdır *kitsch* (ucuz) görülür. Onlar sözlü anlatıya dayalı bu filmleri görselliği daha öne çıkan filmlere tercih ederler çünkü bu tür filmleri anlamak ve en önemlisi de görmekten çok iştihaya dayalı bir etkinlik olduğu için takip etmek daha kolaydır. Bununla birlikte görüşmecilerin bir bölümüne göre filmlerde ağlamak, heyecanlanıp bağırarak ya da çevresindekilerle konuşmak sinemanın adabı muaşeretine aykırı olduğu kadar bu tür duygusal dışavurumlar *kitsch* bir görüntüdür. Zira modernizm duyguları kitle kültürünün ve *kitsch*’in alanı olarak görür çünkü modernizme göre bir olay karşısında direkt olarak

duygularıyla hareket eden bir kişi eğitimsiz, kültürsüz ve olaylara serin kanlı yaklaşamayacak -mesafesini koruyamayacak- kadar saftır⁸⁹ (Boscagli, 1992, s. 65). Böyle bir kişi eleştirel aklın, bireysel düşüncenin, rasyonelliğin karşısında konumlanır.

Kendisini böyle bir duruma düşürmek istemeyen görüşmeci ise, arzularının peşinde sürüklenen biri veya kitle kültürünün bir parçası olmaktansa bu sıradanlığa direnmeyi tercih eder. Ayrıca filminden etkilenip gözyaşı dökmek utanç duyulması, kadınsı, çocuksu ve kontrolsüz bir davranış olarak görülür. Süheyla, Victoria gibi kentli ve yüksek eğitilmiş kadın görüşmecilerde ortaya çıkan bu duygusal ifadelerden utanma eğilimi kent merkezinin dışındaki kadın görüşmecilerde azalmaya başlar. Onların filmlerden nasıl etkilendiğini, hayatlarına filmlerle giren şeylerin ne olduğunu konuşmak görece daha kolay olmuştur. Erkek görüşmeciler de ağlama konusunu genellikle hep kadın seyircilerle ilişkilendirerek eşlerinin, annelerinin ya da kız kardeşlerinin ağlama hikâyelerinden söz etmiştir. Duygusal ifadelerin bir başka görünümü de filmlerde heyecanlanıp bağırma, küfür etmeler, yuhalamalar, film kahramanını yönlendirme komutlarıdır. İş bunlara geldiğinde kadınlar da erkekler de kendi deneyimlerinden söz ederken bu kez erkekler kadınlara göre daha fazla örnek vermiştir.

Bireysel deneyimlerini duygulara mesafeli bir biçimde aktarmayı tercih eden Victoria Hanım başta filmlerle duygusal ilişki kurmanın eğitimsizlik olduğunu söylese de daha sonra bazı yabancı filmlerden örnekler vererek bir süre bunların ne kadar etkisinde kaldığını anlatır. Victoria Hanım'ın etkisinde kalacağı filmler olsa olsa yabancı filmlerdir. Görüşmeci geçmişin söylenemeyen ancak gizlenemeyen duygusal boyutuna değinmemizi sağlarken, film tercihindeki nedenleri de açığa vurur:

- *Bir filmin ya da bir sahnenin çok etkisinde kaldığınız hatta duygulanıp ağladığınız oldu mu?*

Sinemaya gittiğim zaman bilinçli giderdik. Sürekli okuduğumuz için bilinçli bir aileydik. Sinemadaki şeye ne ağlardık? Ağlamazdık yani, onun bir senaryo olduğunu bilirdik. Fakat beni en çok etkileyen film *Ben-Hur* filmidir. Romalılar Ortadoğulular arasındaki o şey. Bir de *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*. O da şöyle bir öyküsü vardı, nasıl desem... Eşini çok seven Amerikalı bir gazetecinin İspanya iç savaş sırasında cumhuriyetçilerin safında çarpışması. Tabi o filmde de milliyetçilerin kazanımıyla gelen Franco'nun taraftarlarını kazanılmasıyla birlikte

⁸⁹ Boscagli 20. Yüzyılda uzunca bir süre "hislenmenin", "duygusallığın" kadınlara, burjuva sanat ve zevk anlayışına uyum gösteren *Biedermeier*cilere ve aşağı ırklara -Yahudilere ve sömürge halklarına atfedildiğini belirtir (1992, s.65).

savaş çok acı geçiyor o gerçek bir hikâyeydi. *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* onu... O çok şeydi. Bir de *Vadimiz O Kadar Yeşildi ki*. O da İskoçya'da mı Galler'de mi yani bu kömür ocaklarının bulunmasıyla birlikte kadınların da iş hayatına girmesi, aile yapısının bozulması. Çocukların evde annesiz kalması... Öyle bir hikâyeydi. Vadimiz o kadar yeşildi ki bu filmi izlemiştim yani çok etkisinde kalmıştım.

Sohbetin devamında sinema atmosferi üzerine konuşurken Urfalı seyircilerin sinemada bazı sahnelerde gürültü çıkardıklarını, bağıştıklarını, coştuklarını söyleyen görüşmeciye göre bunun nedeni filmin çok etkisinde kalacak kadar “eğitimsiz” ve “çocuksu” olmalarıdır. Oysa kendisi ve ailesi daha kontrollü seyircilerdir. Ayrıca etkilendikleri filmin sıradan olmayan, derinlikli bir hikâyesi vardır.

Süheyla (1939, İstanbul) ve Züleyha (1932, İstanbul) kardeşler 19. yüzyıldakine benzer bir konak eğitiminden geçerler. Evlerine dans ve piyano hocalarının geldiği, yabancı lisan olarak Fransızcanın konuşulduğu bu ailede abilerinin ısrarı sebebiyle Notre Dame de Sion Fransız Kız Lisesinde eğitime başlayan Süheyla Hanım'ın, filmler ve duygular meselesindeki mesafeli ve kapalı hali dönemin kadınlara verilen bu tür eğitiminin mahiyetiyle de bağlantılıdır. Işın, Türk kadını gündelik hayata kazandıran bir eğitim biçimi olarak ifade ettiği konak eğitiminin, iş ve el becerileri (nakış oya, temizlik, soba yakma, yemek yapma gibi) öğrenmeyi esas alan mahalle eğitimine benzer olmakla birlikte bazı farklı amaçları olduğunu da söyler (2014, s.10). Konak eğitimi özellikle belirli bir entelektüel kadın tipi yaratmakla beraber, “Osmanlı saraylarındaki klasik harem eğitiminin Tanzimat modernleşmesine ayak uydurmuş bir çeşidi olan bu kültürlenme biçimi, üst tabaka kadınına soyut bilgi aracılığıyla gündelik hayatın düşünsel çerçevesini kazandırır.” Böylece el becerisinden ziyade soyut düşünceyi, duygu yerine pozitif düşünceyi benimsemesi amaçlanır. Süheyla Hanım'ın “*frerler*” ve “*sörler*” (sœur) olarak ifade ettiği rahibe ve rahip öğreticilerden aldığı eğitim ve yetiştiği okulun kültürü de onun duyguları ifade etme konusundaki ketumluğuna ve kişiliğine etki etmiştir. Zira bu “katı disiplinli”, “girmesi ve bitirmesi zor” olan dinsel eğitim veren okulda, sinema ve benzeri eğlencelerin çoğu boş, günah ve hevâ dolu kabul edilir.⁹⁰

⁹⁰ Özellikle Türkiye’de yaşayan Hristiyan toplulukların çocuklarına eğitim vermeyi amaçlayan bu okullara dönemin ileri gelen aileleri de ilgi gösterir. Başlarda halk arasındaki ecnebi rahiplere olan kanaatin “gayri müsait” olduğunu söyleyen Ergin (1977) bu okullara Müslüman Türklerden ilk girenlerin Müşir Fuat Paşa'nın -girmeleri için büyük gayret gösterdiği- çocukları olduğunu söyler ve bundan sonra diğer Müslüman ailelerin çocuklarını bu okullara

Dönemin filmlerini çoğunlukla eleştiren ve “basit”, “gülünç” bulan birçok görüşmeci daha vardır. Çoğunun yaşadıkları bölge sinemalarında alternatif film seçme imkanları kısıtlıdır. Bazısı Türk filmlerindeki “monotonluğu”, “sıkıcılığı”, kendini tekrar eden hikâyeleri yabancı filmleri ve özellikle Amerikan sinemasını izleyerek telafi etmiştir. Bu filmlerin çoğu Hollywood sineması örnekleridir. Aslında Türk sinemasının “taklit” ettiği filmlerdir ancak kadın ve erkek Sinematek seyircisinin dışındaki tüm seyircinin söylediği bir şey vardır: “yabancı filmler daha farklıdır”. Kadınlar için bu farklılık artistlerin güzelliğinden, giyim kuşamından, hikâyenin çekiciliğinden ve filmin heyecanından ileri gelir. Erkekler için de benzer sebepler vardır. Filmlerin “şaşırtıcı sonla” bitmesi, ya da Nejat Bey’in (1929, İstanbul) söylediği gibi “tahmin edilmesi zor olduğu için seyirciyi akıl yürütmeye” götürmesi yabancı filmlerin yerli filmlere nazaran daha çok beğenilmesine yol açar.

“Sinema eğlendirici olabilir ama asla bir eğlence değildir!” Bu cümle kendini 13-14 yaşından beri bilinçli bir sinema seyircisi olarak tanımlayan Erdem Bey’e (1941, İstanbul) ait. Kışları Nişantaşı’nda yazları ise o yıllar hemen her varlıklı İstanbullunun yaptığı gibi Anadolu yakasındaki yazlıklarında geçiren Erdem Bey, çocukken farkında olmadığı ve “bir hayal ürününden ibaretti” dediği sinemanın aslında bir sanat olduğunu fark etmeye başladığı yılları, tüm “imkansızlıklarıyla” birlikte Sinematek’i şöyle anlatır:

Sinematek’in bana çok önemli getirileri var tabi. İçimizde hala taptaze bir yaradır Onat Kutlar, çok şey borçluyuz ona. Çünkü Onat sinemaya aşıktı ve gerçekten de bu aşkı hepimize aşılamıştı. Sinematek’in de kendine göre inanılmaz imkânsızlıkları vardı. Tamam Fransız Sinematek’in kurucusu Henri Langlois bize destek oluyor, müthiş destek oluyor. Ne bulsa gönderiyor izleyelim diye. İyi de o sinematek izleyicisinin belirli bir kültür seviyesinde diyelim yani en azından Fransızca veya İngilizce bilir. Benim yaş kesimim Fransızca bilir, çünkü o zamanlar Fransızca daha moda bir dildi. Yani Fransızca İngilizce bilirdi idare ederdi, ama sen kalkıp Sergey Bondarçuk’un beş filmlik, artık sekiz saat mi sürüyor dokuz saat mi sürüyor, Savaş ve Barış’ını koyuyorsun sahneye. Adamın adını hatırlayamıyorum Allah rahmet eylesin o da bizden çok daha yaşlıydı, eline almıştı mikrofonu, Rusçadan çeviri yapardı. Önemli bir yazarımızdı. Filmin de hafiften sesini kısıp onlar konuşur bizimki tercüme eder, onlar konuşur bizimki tercüme eder.

Elbette bu tercümelerin her zaman yapılması mümkün değildir. Örneğin *Suç ve Ceza* (Sergey Bondarchuk, 1965) filminde filmin yan tarafında düşey olarak beliren Japonca

göndermeye başladıklarını ifade eder. Bu dönemde bu okullardaki Müslüman öğrenci oranları da gittikçe artarak “1900’de %15’ten, 1911’de %56, 1926’da %51, 1931’de %64 ve 1939’da %76’ya” çıkar (1977, s. 777).

yan yazılar vardır, başka da yazı yoktur. Bu filmi artık hikâyeyi önceden bilenler, bildiği ve anladığı kadarıyla izler. “Onun da kendine göre başka bir eğlencesi” vardı diyen görüşmecim Erdem Bey “acaba filmi şimdi görsem o kadar keyif alır mıydım” diye sorar kendine.

Türkiye’nin sinema tarihinde yabancı filmleri tercüme meselesi Sinematek’le ortaya çıkmamıştır. Bunu, Akçura’nın “Seyirci Anılarında Sinema” başlıklı yazısında aktardığı Fikret Adil’in anılarında durumu görmek mümkün:

Sinemanın estairî [antik] devrinde, yani bir nevi pantomima olduğu sessiz zamanlarında, ramazan aylarında, semt semt sinemalar dolaşır, bir arsaya hemencecik kuruluverirdi. Umumi harpten -geçen 1914 harbinden- evvel, bir Ramazan Eyüpsultan’ da böyle bir sinema gelmişti. Sinema operatörü, aynı zamanda spiker vazifesini görürdü. Çünkü o devirlerde filmlerde yalnız Fransızca yazılı izahat vardı ve operatör, yazılar geldikçe yüksek sesle, halka bunları tercüme ederdi. Ben çat pat Fransızca bildiğim ve o seneki sinema operatörü ise bu dili hiç bilmediği için Eyüpsultan’da iskele başındaki bir arsaya bu tahtahavele ile çevrilmiş sinemayı kuran meşhur Hacı Galip, beni, filmleri bâdihava [bedava] seyretmek pahasına tercüman olarak seçmişti (Akçura, 2014, s. 71).

Yabancı filmlerin tercüme edilmesine ek olarak, diğer görüşmecilerden Albert Bey (1940, İstanbul) ve Bihter Hanım (1949, İstanbul) Sinematek’te gösterimden önce film hakkında açıklayıcı metinler dağıtıldığına dair bir bilgi paylaşır. Filmlerin daha rahat anlaşılabilmesi için seyirciye gösterimden önce teksir kağıdına basılı özet metinler dağıtıldığını söyleyen görüşmeciler, seyircilerin filmden önce bu metinleri okuyup ezberlemeye çalıştıklarını anlatır. Görüşmecilerin hatırladığına göre buradaki gösterimlerin çoğu Avrupa filmleridir. Çok az sayıda da Japon, Rus, Uzak Doğu ve Orta Avrupa sinemasından örnekler de olur. Bununla beraber Sinematek seyircisi olan görüşmecilerin “ticari” ve “sanat” sineması olarak ayırdıkları filmlerden, sanat filmi olarak kabul edilenleri (örneğin Fellini filmlerini) bazı ticari sinemalarda da rahatlıkla izlenir. Ancak Sinematek onları bu salonlarda gösterilmeyen daha birçok filmle tanıştırmak, film beğenilerini ve dünya görüşlerini etkiler. Bu durumu Erdem Bey (1941, İstanbul) şöyle açıklar:

Belirli bir toplumsal bilinci biz Sinematek’te izlediğimiz filmlerle edindik. Sinematek’e gidene kadar sinema bizim için farklı bir tutkuydu. Heyecan vericiydi falan ama sinemanın neler yapabileceğini orada gördük. Sinemanın yapamayacağı şey yok yani. Tabi bunu biz bilmiyorduk. Çok enteresan şeyler öğreniyorsun. Ben herhalde çocukluğumda -gelmiş geçmiş en büyük sinemacıdır diyorum- Charlie Chaplin’i çok izlemişimdir, çok

gülmüşümdür. Çok eğlenmişimdir. Şimdi her izlediğimde daha az gülüyorum daha doğrusu daha buruk bir gülümsemeyle izliyorum. Yani, neler anlatmış adam taa yüzyılın öncesinden, nelere uyanmış...

Devamında dönemin sinema-seyirci ilişkisini yine sanat ve eğlence ayrımı üzerinden yaparak şöyle der:

(Eskiden) belirli bir sinema meraklısı insan vardı. Biz çoğunlukla Cumhuriyet filan okurduk, gazete okurduk, Milliyet okurduk. O gazetelerde biz film eleştirisi okurduk. Eleştiri okuyan bir kesim olarak sinemanın yönetmen işi olduğunu bilirdik. Şimdi (o zamanlar) yönetmene bağlayan bir seyirci yoktu. Yani çok uzun yıllar film, öyküsüyle hatta yani daha böyle... tabii, yine sevmiyorum diyorum ama bu “sanat filmi” dediğimiz Antonioni’leri, Fellini’leri özellikle İtalyan sineması bu bakımdan çok önemli, damgasını vuran auteur filmler. Bu filmlerin yönetmenleri birer yıldız olmaya başladılar. Ama sıradaki seyirci daha çok, filmin... filmi okumak derken roman gibi, satır aralarında. Arkadaşınla bir şeyler var keşfedelim diye uğraşırdık. Bunu yapan az seyirci vardı. Vardı yok değil. Oturup keyifle sinema konuştuğumuz bir sürü insan var. Hala bugün bile, yani baksana esas rezaletin büyüğü, film biletinden eğlence vergisi alınmasıdır. Sinema eğlence değildir. Tamam sinema eğlendirici olabilir, sanat da eğlendirici olabilir, karikatür de eğlendirici olabilir ama sanat eğlence değildir. Ama hala böyle bakılan bir ülkede yaşıyoruz üstelik sanat sevmez bir ülkede yaşıyoruz.

Erdem Bey’in sözünü ettiği “eğlence vergisi” ve siyasal iktidarların sinemaya yaklaşımı üzerine Abisel şöyle yazar: “... dikkatlerin siyasal sistem ve ahlak açısından doğabilecek tehlikeler üzerinde toplanması, film yapımıyla gösteriminin denetlenmesi biçiminde olmuştur (...) sinema ayrıca vergi kaynağı olan bir eğlence yeri olarak ele alınmış, tüm ticari faaliyetlere uygulanan çeşitli yasa, tüzük ve yönetmeliklere tabi kılınmıştır” (2005, s.9). Abisel’in sözünü ettiği dönem 1928-1938 arası dönemdir ancak benzer uygulamalar, kanun, yasa ve sansürler, Erdem Bey’in sözünü ettiği yıllar olan 1960’lar için de geçerlidir. Görüşmeci eğlence vergisine ek olarak bir başka “felaketten” daha söz eder: Belediyelerin fiyat politikaları. Bu durum film şirketlerinin ve sinema işletmelerinin de başlıca sorunlarından biri olarak göze çarpar. “İyi ve pahalı filmlerin kötü ve ucuz yapımlarla aynı fiyata tabi” olması; “belediyenin başında bulunan, sinemanın S’sini dahi bilmeyen bürokratlar yüzünden memleketimize kaliteleri ve sanat filmleri gelmez” olması film ithalindeki en büyük sorunlardan biri olarak görülür.⁹¹ Erdem Bey bu

⁹¹ Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi: <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/163093/001508590006.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
Erişim: 20.04.2020

sorunlara değinirken yine Sinematek'in "onlar için" film izleme deneyimi açısından ne kadar önemli bir role sahip olduğunu anlatır:

Şimdi o zamanlar biletlerin bir de şeyi vardı para meselesi vardı. Yani belediye bir üst limit koymuştu, ondan daha pahalı bilet satamazdın. Zaten o başka bir felakete yol açtı. Belediye iki lira iki buçuk lira her neyse biletin bir üst fiyat limiti var. Ee, noluyor? 12-2- 4-6-8 yani 5 seans var. 12-2 işte neyse beş seans var. Tamam, iyi bizimkiler anlamışlar. Zaten 90'dakikadan daha uzun filmler yok pek o zaman. Ama elin Amerikalısı Avrupalısı İtalya'nı o zamanlar taptığımız bayıldığımız çok sevdiğimiz özellikle İtalyan sinemasının büyükleri Viscontiler mesela, aa herif 2 saat film yapıyor, 2,5 saat film yapıyor, 3 saat film yapıyor. Hadi canım sen de. Napardı filmi ithal eden? Alırdı makası eline. Olur olmaz bir yerlerini keserdi. Yani düşünebiliyor musun? Gittik *Leopar*'a. *Leopar* 2 saat. Balo sahnesi yok. Mekânları cennet olsun Sami Şekeroğlular Sinematek'i açtılar biz de Sinemateke gittik. Orada ilk defa elimizde bir teksir. Tabi o zamanlar fotokopi yok, tercüme yok hiç lisanımı bilmediğimiz filmleri sinematek te izlerken *Leopar*'ı da üç saatlik bütün komple 55 dakikalık balo sahnesiyle neredeyse ağzımız açık izleme fırsatımız oldu. (...) (Sinemacı) ücreti artıramıyor. Üç saatlik filmi üç saat gösterecek. Adam beş seans göstermek istiyor. Bilet ücreti sebebiyle. Yani şimdi onlara da bir şey diyemiyorum. Yani bilet fiyatları serbest bırakılana kadar filmler sadece ve üstelik de tabi bunun bilmeyen insanlar tarafından... Yani bir filmin daha kısa bir kopyasını yapan bir kurgucu değil bu. Yaa siktir et şurasını kes burasını kes. Onun için bizim sinema seyircimiz özellikle de benim yaşıma yakın olan sinema seyircisi Sinematek'e de gitmemişse seyrettim zannettiği filmlerin sadece bir kısmını seyretmiştir yani (gülüyor).

Tüm bu bellek metinleri bizi "beğeni" yargısı üzerinden Bourdieu'nun "kültürel sermaye" kavramına götürür (Bourdieu, 2015). Film yönetmenlerinin adlarını bilmek gibi "bedava bilgileri" (*bedava* ifadesindeki ironi takdire şayandır) toplama eğilimi ve yeteneğinin eğitim sermayesiyle yakından ilişkili olduğunu öne süren Bourdieu, bu ilişkinin gelir düzeyi, ikametgâh ve yaşa göre değişen bağlantıları olduğunu belirtir (2015, s. 47). Bunu da alan araştırmasıyla göstermeye çalışır. Sinemaya gitme alışkanlığının daha çok eğitimli, kentli, yüksek gelirli ve genç topluluklar arasında yaygın olduğunu belirten yazar, Reklam Araçları İnceleme Merkezi'nin [Centre d'etudes de supports de publicite] araştırmalarında da benzer sonuçların gözlemlendiğini ifade eder. Sonuçlardan bazılarına göre kadınlar erkeklere göre, kent ve çevresindekiler kırsal bölgede yaşayanlara göre, vasıflı işçiler vasıfsız işçilere göre ve gençler yaşlılara göre daha fazla sinemaya gitmektedir. Son olarak, eğitim düzeyi yüksek olanlar ile olmayanlar arasındaki oranda, eğitim düzeyi düştükçe sinemaya gitmenin azaldığı görülür (2015, s. 47).

Bourdieu (2015, s. 48), yönetmenleri tanımanın, sinemaya gitme eyleminden ziyade sahip olunan kültürel sermayeye bağlı olduğunu öne sürer. Benim görüşmelerden elde

ettiğim sonuçta da benzer şekilde seyircilerin anılarında filmin üreticileri, senaristi, yönetmeni vesaireden çok oyuncular, ortamı, hikâyesi yer etmektedir. Bu durum ise kültürel atmosfer, eğitim ve kültürel sermaye, yaş ve ikamet edilen bölgeye (kent merkezi/taşıra/mahalle vb.) göre değişmektedir.

Bir önceki bölümlerde Kutlar'ın (2018) berber çırakları arasında yaptığı bir küçük alan araştırmasından söz etmiştik. “Türk Sineması” başlıklı yazısında o dönemdeki sinemanın henüz zanaatkâr evresinde olduğu çıkarımını yapan Kutlar, Türkiye'deki sinema endüstrisini yönetenlerin sanıldığı gibi işletmeciler, dağıtımıcılar, yapımcılar, yönetmenler ya da oyuncular olmadığını belirtir ve şöyle der (2018, s. 26): “Kasımpaşalı berber çırakları yönetir sinemayı.” Berber çıraklarını küçümsemediğini fakat bir gerçeği ortaya koymak istediğini belirten Kutlar, sinemayı, yine o sinemanın yozlaştırdığı seyircinin yönettiğini söyleyerek bu konu hakkında bir “soruşturma” yapar. Türk filmlerine en çok giden yani oraya en çok para yatıranlardan berber çıkarlarını seçer ve şu sonuçları paylaşır:

25 kalfadan 24'ü filmin rejisörüne bakmıyor. 25 kalfadan 20'si sevdiği artistin filmi kötü olsa da gidiyor. 25 kalfadan 24'ü eğlenmek için gidiyor. Biri öğrenmek için gidiyor. Öğrendiği şu: nasıl kavga edilir? 25 kalfadan 25'i konu uygun olmasa bile göbek sahnesi istiyor. 25 kalfadan 18'i yabancı filmlere gitmiyor (anlamıyormuş). 25 kalfanın 19'u acıklı sahnelerde ağlıyor. 25 kalfanın 2'si sinema eleştirmeleri okuyor. Onları da beğenmiyorlar. Kötü dediklerine gidiyorlar. 25 kalfanın hepsi *Hürriyet* gazetesi, 9'u *Milliyet*, 2'si de *Yeni İst.* okuyor. 25 kalfanın bir tanesi üç roman okumuş (2018, s. 26-27).

Kutlar'ın soruşturması her ne kadar sığ bir alanı kapsamış olsa da “yerel tarih” örneği olması ve sinema tarihine izleyiciyi dâhil etmesi bakımından önemlidir.⁹² Sığdır çünkü, izleyicinin öyküsünü dinlemeden (belki de dinlemeye hevesli olmadan), izleyicinin filmlerle ilişkisinde “eğitimsellik, bilinçlilik, kültürlülük” gibi niteliklerin aranma çabası, filmi izlemenin tek “doğru” bir biçimi olduğu yönünde bir kabule benzer. Dolayısıyla bu tür bir varsayım ile izleyicinin filmleri nasıl alımladığını, izleme biçimlerini,

⁹² Bununla beraber, ne yazık ki Türkiye'deki sinema tarih yazımı estetik, endüstriyel, teknolojik, politik ve dönemsel olarak yazılalmış; seyirci ise kıyıda köşede, genellikle ne olup bittiği ile çok da ilgilenmeyen bir şekilde karikatürize edilmiştir.

deneyimlerini ve bu deneyimleri şekillendiren sosyo-kültürel sebepleri göz ardı etmiş oluruz.

Sonuçlar toplumun alt sınıfında, yoksul mahallelerinde veya işçi sınıfında nadiren filmin yapımcısına veya yönetmenine önem verildiğini, bu insanların daha çok beğendikleri oyuncular için ve eğlenmek amacıyla sinemaya gittiklerini ve neredeyse hiç sinema/film eleştirisi okumadıklarını ve çoğunun acıklı filmlerde ağladığını belirtmişti. Kutlar, ticari sinema seyircisi olarak değerlendirebileceğimiz bu seyirci türünün Türk sinemasına yön verdiğini bu sebeple de sinemamızın yeterince gelişemediğini düşünmektedir. Kutlar'ın özellikle çoğunun acıklı filmlerde ağlaması, sinemayı bir eğlence olarak görmesi, filmin oyuncularını incelemesi gibi nedenlerle ticari sinema müdavimleri olarak ele aldığı bu seyircinin eğitim düzeyi de ilk ya da orta öğretim düzeyindedir.

Ferit Bey (1958, Ankara), sinemayı bir eğlence değil de sanat olarak görmeyi Sinematek'te izlediği filmler aracılığıyla öğrendiğini söyler:

Tunç Okan'ın *Otobüs* filmi, Yılmaz Güney... Hepsini rahmetle anarım. Sinematek vardı. Sinema teknisyenlerinin oluşturduğu bir merkez, 60'larda... Bizdeki ise Sıraselviler (Taksim) tarafına yakın bir yerdeydi. 80'lerde *Metropol*, *Eti* sineması kuruldu. Bu salonlarda Japon, Fransız, Sovyetlerden bazı klasikler gösterilirdi. O zamanlar elçiliklerden tedarik ediyorlardı bu filmleri. Sinema grameri çok önemli. Bakmak ile değil görmek ile başlar sinema. Sonra sinema sanat dedim, eğlence değildir.

Görüşmecinin sözünü ettiği “filmlerin elçiliklerden tedarik edilmesi” meselesine Albert ve Erdem Bey (1941, İstanbul) de değinir. Yerli filmlere gidenler ile ithal filmlere gidenler ayrımının da kendini iyiden iyiye göstermeye başladığı bu yıllarda elçiliklerin kültür ve sanat anlamında aktif olduğunu görürüz:

Arada buradaki konsoloslukların kültür ataşelikleri başka Fransız kültür taksimdeki bazı Fransız konsolosluğunu söyleyebilirim. Bir sanat hizmeti olarak bazı Fransız filmlerini getirip altyazısız oynatırlardı ücretsiz olarak. Meraklısı bunları takip ederdi. Buna uyan mesela alman Goethe enstitüsü, İngiliz konsolosluğu da benzer kültür etkinliklerine sinema filmlerini de dâhil ederlerdi. Meraklısı bunu bilip takip ederdi. O filmlerden de Türkiye'ye henüz ithal edilmemiş veya imkânı olmayan filmleri örnek sinema klasiklerini biz orada konsolosluklarda keşfettik. (Albert, 1940, İstanbul)

Konsolosluklardan film temin ederek, bir yandan “bilinçli” bir sinema seyircisine hitap eden ve onu yetiştiren bir yanda da yönetmen kuşağı olarak adlandırabileceğimiz yeni bir “sinema sanattır” anlayışı ortaya koymaya çalışan Sinematek’e dair Cemal Bey de şunları söyler:

İlk yıllarını yaşımdan dolayı yetişemedim ama ilk *Konak* sinemasında Harbiye’de belli günler film göstermeye başladılar sinematek derneği olarak. Sonra o film gösterileri rağbet görünce bu sefer dernek kendine at bir binası olsun istedi ve Sıraselviler’de Sinematek’i kurdu. Küçük ölçekte bir salon da kurdular 250 kişilik falan. Onat kutlar vardı başında. Onlar tabi yabancı elçiliklerle kültürel ilişkiler sonucu atıyorum Macar filmleri haftasında Macar başkonsolosluğundan rica ediyorlardı. 3 gösterim hakkı vardı buna para ödemiyo-lardı. Rus filmleri haftası alman filmleri haftası falan hep böyle belli haftalar ya da belli yönetmenlerin filmlerini göstereceğiz derlerdi. Sanat filmleriydi. O yıllar için hem bilinçli bir sinema seyirci yetiştirmek adına hem de yeni bir yönetmen kuşağının ortaya çıkmasını bu etkinlikler sap-ladı çünkü sinema okulu yoktu Türkiye’de.

Görüşmelere geri dönecek olursak, Erdem (1941, İstanbul), Albert (1940, İstanbul), Bihter (1949, İstanbul), Galip (1941, Artvin), Cemal (1958, İstanbul) ve Ferit (1958, Ankara) adlı görüşmecilerin-Sinematek seyircilerinin- “sinema bir sanattır”, “sinema filmlerden ibarettir”, “sinema bir yönetmen işidir” gibi ifadeleri, sinemaya gitme pratiğinin büyük ölçüde kültürel sermayeye bağlı olduğunun işaretidir. Zira bu ifadelerin sahiplerinden biri Fransız, biri Amerikan biri de ünlü bir Türk koleji mezunudur. Film tüketimi dışında, boş zamanlarını müzelere, konserlere, operaya ve tiyatroya ayıran/ayırabilen bu görüşmecilerin “klasik Yeşilçam anlatısı”nın dışında kalan filmleri tercih etmeleri ve kendi gruplarını kurmaları (örneğin Sinematek’i benimseyip kendilerini buraya aidiyet hissetmeleri) onların film haricindeki farklı sanat dallarındaki beğenileri ve yaşam tarzlarıyla da bağlantılıdır. Yine Bourdieu’nun da (2015, s. 46-49) gözlemlediği gibi, bu çalışmada da sinema müdavimi olan görece daha az eğitilmişler, eğitim düzeyi daha yüksek olan sinemaseverler kadar sinema oyuncusu tanısa da yönetmen tanıma oranı lise ve üniversite diplomasına sahip görüşmeciler arasında daha yüksektir.

Büyük kentlerdeki üst ve orta sınıf beğenilerini şekillendiren filmler genellikle Amerika ve Avrupa sinemasına ait örneklerdir. Bu filmleri izlemek kültürel sermayeyle bağıntılı olduğu kadar kültürel kimliğin de bir parçası sayılmaktadır. Albert Bey’e (1940, İstanbul) göre film tercihi bir eğitim ve genel kültür meselesidir ve bu durum dönemin yerli ve yabancı film severlerini “bıçak gibi” ikiye ayırır. Erdem (1941, İstanbul) ve Ferit Beyler

ile Bihter Hanım'ın (1949, İstanbul) da sözünü ettikleri bu ayırım -sinemayı eğlence olarak görenler ile sanat olarak değerlendirenler- için Albert Bey de benzer şeyleri söyler. Dönemin sinema seyircisini ikiye ayıran görüşmeciye göre “sinemaya haftanın en önemli eğlencesi olarak gidenler”in ilgisini daha çok popüler filmler çeker zira “o kitlenin sanat filmlerine kafa yorma arzuları yoktur.” Görüşmeci bu sözleriyle bu tür izleyiciler için sinemanın bir kitle heyecanı, cemiyet eğlencesi olarak görüldüğünü ve filmlerin de kitlelerin zevkine göre onlar için yazıldığını ima eder. Bu sebeple “kitle” heyecanından ayrılma arzusuyla kendisini ikinci seyirci gruba dâhil eden görüşmeci, Sinematek sayesinde sinemayı bir sanat olarak gören izleyicilerin ufkunun açıldığını da belirtir. Sinematek'in kapandıktan sonra önce Sinema Günleri daha sonra da İKSV'nin [İstanbul Kültür Sanat Vakfı] Uluslararası İstanbul Film Festivali adı altında günümüze kadar geldiğini söyleyerek hala sinemayla kurduğu güçlü bağını sürdürdüğünü anlatır. Albert Bey ile olan görüşmemiz sonunda kendisi yıllardır sürdürdükleri bir sinema toplulukları olduğundan bahseder. Görüşmemizden bir hafta sonra katıldığım bu topluluğa ilişkin bazı saha notlarımı paylaşmak istiyorum.

Albert Bey'in (1940, İstanbul) davetiyle bir pazar günü yaklaşık 10 yıldır yapılan ve adına “sinema ortak aşkımız” dedikleri bir grubun çevrimiçi platformda gerçekleştirdikleri toplantılarına katıldım. Bu toplantının pandemi öncesi iki haftada bir pazar günleri “yemekli” yapıldığını belirten görüşmeci sinema yönetmenlerinden eleştirmenlerine, film yazarlarından festival koordinatörlerine uzanan geniş ve zengin bir grupları olduğunu söyledi. Toplantıya katılanların bazılarının yurtdışında bazılarının ise Türkiye’de yaşadığını belirtti. Benim de dâhil olduğum toplantıda 13 kişi vardı. Çoğu Türkiye’deki Fransız veya Amerikan okullarından mezundur. Genel olarak ticari/popüler sinemadan haz etmeyen, sanat filmlerini izleyen ve beğenilerini, eleştirilerini grupta birbiriyle paylaşan kimi zaman birbirine şaka yollu sataşan eğlenceli bu grubun en yaşlısı 1941 doğumlu olmakla birlikte geneli Türkiyeli Yahudilerden oluşmaktadır. Sohbet bir Portekiz-Fransız filmi olan *Son Banyo* (David Bonneville, 2020) ile açıldı. *Baba*'nın (Florian Zeller, 2020) onları ne kadar etkilediğinden, gençlerin bu filmi izlemeleri gerektiğinden ve Türkiye’de bu tür bir filmde oynayabilecek bir yaşlı erkek yıldızın olmamasından bahsedildi. Filmlerin hikâyesinden, oyuncularına kadar pek çok sohbet konusu açıldı ve ara sıra da festival dedikoduları yapıldı. Performanslar değerlendirildi

“o çok büyük oynamış”, “aman canım tiyatronun yeri ayrı sinemanın yeri ayrı” denildi. Sohbetlerin merkezinde filmler vardı. Filmi izleyenler izlemeyenler için *spoiler* vermeden değerlendirmelerini yapmaya dikkat etti. Bazen çevrimiçi film izleme platformlarıyla ilgili bazı püf noktalar, teknik bilgiler paylaşıldı. Toplantının başında Albert Bey, beni gruptaki arkadaşlarına takdim etti. Grup, tez konumun ayrıntılarını sordu, ben de kısaca anlattım. Bir katılımcı “arkeoloji yapıyorsun yani” dedi. Evet, seyirci arkeolojisi. Hoşuma gitti bu tabir. Bir başkası (aynı zamanda tiyatro ve dizi oyuncusu olan) çalışma konumu çok beğenip bir diğer arkadaşına “onun da ne anıları var, ben dinledim bak” diyerek takıldı. Gülüşmeler içinde konu tekrar filmlerden açıldı.

Bu deneyim bana, sinemanın birleştirici yanlarından birinin hatta belki de en önemlisinin “filmlerden konuşmak” olduğunu hatırlattı. Çünkü Ravazzoli’nin de belirttiği gibi sinema pek çok insan için önemli bir ortak referans noktasıdır (2016, s. 39). Ancak sinemaya gitmenin ve filmlerden konuşmanın sosyalleşme açısından önemli bir referans noktası olması bazı topluluklar açısından gayri ahlaki, sakıncalı ve yasaktır.

4.3.5. Sinema Yasaklı Konu

Saint Joseph Fransız Lisesi’nde yedi yıl yatılı okurken sinemaya gitmenin pek de mümkün olmadığını söyleyen Albert Bey (1940, İstanbul), sinemanın bu yıllarda okuldaki “yasaklı” konulardan biri kabul edildiğini belirtir. “Değil film gösterisi gazete getirmek dahi yasaktı” diyen görüşmeci “örneğin bir nehârenin (gündüzcünün) ya da yatılının üstünde gazete bulunması bir ceza sebebiydi. Ceza da ya cumartesi akşamı dışarı çıkma yasağı ya da bir ezber ödeviydi” der ve ekler: “Sinema konuşamazsın ki, bunlar Cizvit papazlardı. Fransız okulları içinde en ciddi ve tek yatılı olan bu okuldu. Ancak edebiyatı tartışabilirdik. Bir romanı falan. Öyle high schoollardaki gibi Robert kolejlerindeki gibi bir düşünce özgürlüğü olamazdı.”

Albert Bey’in sözünü ettiği okullardaki düşünce özgürlüğünün de bir sınırı vardır. Bu okulların talebelerinin sinemayla olan ilişkisi bir nebze daha rahattır ancak film seçimleri, sinemadaki hal ve hareketleri özellikle kız öğrenciler için denetime tabidir. Örneğin Türkiye-Yunanistan ortak yapımı *Sıralardaki Heyecanlar* (Aleko Sakellarios, 1963)

filminde bunu anlatan bir sahne vardır. Filmin başkarakterlerinden Nesrin (Alike Vuyuklaki) bir kız kolejinde lise üç öğrencisidir. Kendisinden yirmi yaş büyük bir doktorla evli olan Nesrin evli olduğunu okuldan, okula devam ettiğini ise kocasından saklar. Bir gün okul müdürü, Nesrin hakkında bir şikâyet alır ve genç kadını derhal odasına çağırır. Hesap öğretmeninin onu sinemada bir erkekle öpüşürken gördüğünü söyler ve “senin gibilerin görmesine müsait olmayan bir filme nasıl gidersin?” diye kızar. Küçük bir sorgulamadan sonra öpüşme meselesinin üzerinde çok durmayacağını ancak ceza olarak 200 kere “iyi talebeler müsait olmayan filmlere gidemez” yazmasını ister.

Sinema için “bu cihette gûnahtı” diyen Fatih-Karagümrüklü Nejat Bey (1929, İstanbul), çocukluk ve gençlik yıllarından hatırladığı kadarıyla sinemanın, radyonun hatta gazete ve dergilerin dahi mutaassıp Müslüman, Hristiyan ve Yahudi cemaatler arasında “yasaklı” ve “sakıncalı” konulardan kabul edildiğini anlatır. Benzer bir durum William Saroyan’ın “Pazar Zeplini” adlı bir öyküsünde de konu edilir.

Pazar günü kilise okuluna giden çocukların Henry Parker ismindeki öğretmenleri o günkü dersin konusunu “neden sinemaya gitmemeliyiz?” olarak belirler. Öğrencilerden teker teker sinemaya gitmemek için iyi ve sağlam gerekçeler sunmalarını ister. Dersin sonunda öğrencilerden biri şöyle der (Saroyan, 1967, s. 30): “Sinemaya gitmemeliyiz, çünkü sinemadan çıkınca kendi kasabamızı sevmez bir duruma geliyoruz (...) her şey kötünün kötüsü görünüyor gözümüze, insan çekeyim gideyim burdan, diyor.” Hilal Hanım (1960, Erzurum), sinemanın güzel olsa da bir yerde insanı etkileyen/ona başka hayatları arzulatan sakıncalı bir tarafı olduğunu düşünür:

Başka bir alemini yaşıyorsun zaten oraya girince. Başka bir alemdesin. Başka bir dünyadasın... hatta hiç unutmam o pamuk prenses şeyde hangi filmdi... *Ayşecik*’in bir filminde... “ay bizim annemiz niye bizi böyle öperek uyandırmıyor” diye geldim anneme dedim “sen bizi niye böyle uyandırmıyorsun?” Bak demek ki çocuk aklında orada onları görünce... Filmler bir yerde güzel ama bir yerde de insanın psikolojisini gerçekten etkiliyordu. Öyle hayatı istemeye başlıyorsun. Özeniyorsun. Aa, ne güzel yaşıyorlar falan...

Hilal Hanım’ın (1960, Erzurum) filmlerde “idealize edilen” anne ve çocuk ilişkisine dair yükselen arzusu gerçek hayatta karşılık bulmuş mudur bilinmez ancak bugün hatırladığı şey filmlerin etki sahasının ne kadar yaygın ve güçlü olduğudur. Çocukken yaşadığı

hayatı, kurduğu ilişkileri filmlere göre değerlendirmesi, onaylama ihtiyacı duyması ona göre “sakıncalı”dır. Çünkü bu kez Henry Parker’ın da dediği gibi yaşadığı hayattan memnun olmamasına, kanaat etmemesine ve belki de başına felaketler açmasına neden olabilir.

Sinemanın bir dönem büyük bir çoğunluk tarafından gayri ahlaki ve günah sayıldığı Urfa’daki sinema günlerine değinen Victoria Hanım (1950, Mardin), sinemaya gitmek için bazı kadınların tanınmamak amacıyla peçe taktığını ve tamamen örtündükleri kıyafetlerle sinemada kendilerini gizlemeye çalıştıklarını şöyle anlatır:

O zamanlar Urfa’da Ermeni, Süryani dönmeleri vardı. Şehrin içinde. Yani itibarlı aileler. Onlar İslam isimleriyle Müslüman dilleriyle her ne kadar şey olsalar giderlerdi, gece. Bu gelen mesela hanımları da hep örüklüydü siyah eşarplar sadece gözleri açık, manto giyerler bürüklü bir şekilde sinemaya eşleriyle/çocuklarıyla birlikte gelirlerdi. Kimse onları tanımamasın bilmesin. Ayıplandığı için İslam kimliğinde. Ama bazıları daha modern çağdaş cumhuriyetçi kesim ki onlar oldukça az bir kesimdi, bunlar gayet modern bir şekilde hani bugünkü açıklık yoktu o kadar, sadece başları açık normal bir çağdaş kıyafetle sinemaya giderlerdi.

Nejat Bey de (1929, İstanbul) ulema sınıfından olan babasının ona sinemaya gitmenin abesle iştigal etmek olduğunu, malayani bir iş olduğunu söylediğini belirtir. Bu sebeple sinemaya suçluluk duygusuyla giden ama gitmekten de bilet parası olduğu müddetçe geri duramayan görüşmeci o yıllarda mutaassıp ailenin kadınlarının da benzer nedenlerden ötürü “pek sinemayla işi olmadığını” belirtir. Sinemanın Türkiye’deki ilk yıllarında 1900’lü yılların başlarında da bu tür mekanlara karşı dini gerekçelerden doğan benzer tepkiler ortaya çıkar. Sermet Muhtar Alus anılarında İstanbul’un Müslüman kesiminin sinemayla olan ilişkisine dair şu notları düşer: “Canlı fotoğraf moda ve lâfı bütün dillerde ya. Duyar duymaz yaşlılar şehadet getirirler, salâvat çekerler: - “Can vermek Tanrı’ya mahsustur; böyle şeyleri seyretmek günahtır, Allah’a şirk koşmaktır!” diye ağızları kapatırlardı” (2001, s. 61).

Kürt görüşmecim Ayşe Hanım da çocukken değil sinemaya gitmenin, sinemanın önünden bile geçmenin “sanki ayıp bir şey yapıyormuş hissi” verdiğini hatırlar. Günlerini radyo başında geçiren ve radyonun, Kur’an-ı Kerim ve ilahi yayınladığı için zararlı olmadığını söyleyen Melek Hanım’ın 96 yaşındaki annesi Perihan Hanım (1926, Batum) sinema için aynı fikirde değildir: “Hocalar günah derdi biz de gitmezdik” der. Bu yaklaşımın 1960’lar

ve 1970’ler söz konusu olduğunda zamanla geride kaldığı görülür. Sinemaya gitme kültürünün yaygınlaşması, açık hava sinemalarının kuşakları bir araya getiren yapısı ve filmlerin daha çok genel seyirciye hitap etmesi de buna katkıda bulunur. Ayrıca zamanın toplumsal işleyişi de kentleşme ve modernleşmeyle beraber değişir, serbest zaman tüketim zamanına dönüşür, “yenilikler” insanların gündelik hayatına sirayet eder. Yeniliğin merakla ve heyecanla takip edildiği bu yıllarla beraber üzerinden geçen onca zamana rağmen geçmiş, seyircilerin dondurup saklamak için gayret gösterdikleri birer nostalji nesnesine dönüşür.

4.4. DONDURULMUŞ GEÇMİŞ ZAMAN: SEYİRCİ NOSTALJİSİ

Bellek ve nostaljiyi nerede birbirinden ayırmamız gerektiği; belleğin, nostaljiye dönüştüğü yeri nasıl tespit edebileceğimiz gibi sorular, çetrefili ve kaygan bir zemine sahiptir. Bu sebeple alan araştırması, kendi içinde bazı yeni kavramlara ihtiyaç duyar, hatta onları kendiliğinden yaratmaya başlar.

Nostalji duygusunu gözlemleyebileceğimiz en iyi yollardan biri olan sözlü tarih, görüşmecilerin geçmişi hem bireysel hem de kolektif olarak kavramaları ve inşa etmeleri açısından önemli bir role sahiptir. Ben de insanların, geçmiş sinema alışkanlıkları ve deneyimlerine ilişkin hatıralarını ve özlemlerini nasıl kurduklarını ve yansıttıklarını anlamaya çalışırken nostaljiyi harekete geçirici veya sabitleyici olarak nasıl kullandıklarına bakacağım.

Nostalji, Yunanca “algea” kökeninden türeyen acı, ızdırap, sıkıntı anlamlarına gelen *algos* [ἄλγος] ile “neomai” kökeninden türeyen, eve/yuvaya/memlekete dönüş anlamlarına gelen *nostos* [νόστος] kelimelerinin birleşmesiyle oluşmaktadır. Bununla beraber tarihte ilk kez Johannes Hofer tarafından İsviçreli askerlerde gözlemlenen “eve özlemle” ortaya çıktığı öne sürülen bitkinlik, uyku, iştahsızlık gibi belirtiler sonucu “tedavi edilebilir” olduğu iddia edilen nörolojik bir hastalığa verilmiş addır. Bugün

ilginçtir ki bu “hastalık” artık tedavide kullanılan bir ilaç gibidir. Modern zamanın tekinsizliğini dindiren bir sığınak olarak görülür (Niemeyer, 2014).⁹³

Herkesin özleyecek bir eskisi vardır. Hatta bir zamanlar Sezen Aksu’nun *Eskidendi*, *Çok Eskiden* şarkısında olduğu gibi “boş olan çerçeveleri artık doldurmaya” başlayan... Bu ve buna benzer diğer “eskiyi yâd eden” şarkılarda olduğu gibi dinleyenin belleğinden kopup gelir mazi ve özlenenler, kendini kıyıda bulur hemencecik. Ve gelen nedense hep “iyi” hatıralardır ya da hatıralar zamanla “iyileşir” gibi olur. Bunda geçmişi, daha doğrusu kendi geçmişi muhafaza etme arzusunun yattığını söyleyebiliriz. Hewison, geçmiş muhafaza etme güdüsünü, insanın kendi benliğini muhafaza etme güdüsünün bir parçası olarak görmüş ve geçmişin, bireysel ve kolektif kimliğin bir zemini olduğunu belirtmiştir:

(...) geçmişin nesneleri kültürel semboller olarak anlam kaynağıdır. Geçmişle şimdiki zaman arasında süreklilik, rastlantılara dayalı bir kargaşanın içinden bir devamlılık duygusu yaratılmasını sağlar; değişim kaçınılmaz olduğundan, istikrarlı bir yapılaşmış anlam sistemi hem yenilikle hem de çürümeyle başa çıkmamızı mümkün kılar. Nostalji güdüsü, krize uyum sağlamanın önemli bir aracıdır; toplumsal bir yumuşatıcı rolü görür ve güvenin zayıfladığı ya da tehdit altına girdiği bir durumda ulusal kimliği güçlendirir (Hewison, 1987, s. 47).⁹⁴

Söz konusu “toplumsal yumuşatıcılık” rolü, son zamanlardaki nostalji furyasının insanlara neden bu kadar “iyi” geldiğini anlaşılır kılabilir. “Geriye/geçmişe dönüşün” aynı zamanda modern dünyanın “güven” ve “huzur” vermeyen karanlığından eski (altın) günlerin renkli mazisine sığınmak anlamına da geldiğinden, geçmişe özlemin yalnızca yaşlı insanlar için geçerli olmadığını da bilmeliyiz.⁹⁵ Nostaljinin bir pazarlama unsuru

⁹³ John Tierney 2013 yılında *The New York Times*’da yayımladığı “What is nostalgia good for? Quite a bit, research shows” başlıklı makalesinde nostaljiyi pasif bir durum belirtisinden çok dönüştürücü, iyileştirici, birleştirici, güçlendirici yönlerin öne çıktığı daha edilgen bir süreç olarak açıklar. Bunun için de “nostalgizing” ifadesini kullanır. Belli başlı araştırma sonuçlarından bazılarını paylaştığı makalesindeki bulgular insanların nostalji duygusu ile birliktelik, dayanışma, topluluk bilinci oluşturdıklarını göstermiştir. Söz konusu bulgularda *nostalgizing* yoluyla insanların köklerine ve ait oldukları kuşağa dair ortak anıları paylaşmak suretiyle daha kendilerini daha az yalnız hissettikleri sonucuna ulaşılmış; anılarını, -kötü başlasa da- iyi bitirmeye ve bugünde var olmaya çalışarak yakınlarına minnet duydukları gözlenmiştir. Niemeyer, sözlüklerde bulunmamasına rağmen, “nostalgizing” ifadesinin nostaljinin yapıcılığını vurguladığını düşünür. Varoluş hali olarak verilen anlamından ve sıfat nostaljisine eşlik eden pasiflik fikrinden farklı olarak, nostaljik davranış “bir topluluğun veya grubun bir parçası olma hissini geliştirmeye yardımcı olur” (Niemeyer, 2014, s. 10). Ayrıca Niemeyer’e göre, nostalji yalnızca bir duygu ifadesi değil, aslında yaptığımız bir şey ve yaratıcı bir sürece dönüştürülebilir bir konuşma eylemidir. Bkz. <http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2013/07/09/science/what-is-nostalgia-good-for-quite-a-bit-research-shows.html>

⁹⁴ Çeviri Sungur Savran’a aittir. Bkz Postmodernliğin Durumu (Harvey, 1997, s. 107).

⁹⁵ Bununla beraber önemli gördüğüm bir not düşmeliyim şuraya: Yaşlı insanların araştırmalara kaynaklık ettiği durumlarda (örneğin bir sözlü tarih çalışmasında) görüşmeler dayanaksız, romantize edilmiş, aşırı nostaljik ve çok da “güvenilir” olmaması gibi nedenlerle tartışılmaktadır (Henige, 1982, s. 46). Bunun bir nedeni de yaşlı insanların olayları “kolay hatırlayamamaları” ya da yanlış hatırlamaları üzerinedir. Ancak söz konusu argüman problemlidir. Çünkü Huggett’in (2002) de dikkati çektiği üzere şayet yaşlı anlatıcıların güvenilir kaynaklar olduğunu iddia edersek

olarak da -üstelik başarılı bir biçimde- kullanıldığını ve talep gördüğünü de göz önünde bulundurursak şayet. Ancak benim görüşmecilerimin yaşlı insanlardan oluşması hasebiyle ele alacağım nostalji daha çok bir kuşak nostaljisidir. Geçmiş deneyimlemiş olan insanların geriye dönüş hikâyesidir. Burada işin deneyim ve nostaljisi hiç görmemiş, yaşamamış olunan zamanlara duyulan nostaljiden farklıdır.

Davis'e göre nostalji acının ortadan kalktığı bellektir (1979, s. 35). Bu bakış açısı nostaljinin her ne kadar geçmişe dayansa da bugünün bir ürünü olduğunu anlatır. Böylesi bir nostalji “kötü günler”in silikleştiği ve geri dönüşü mümkün olmayan “Altın Çağ”ın temsil edildiği bir geçmiştir (Huggett, 2002). Ancak bu tür yaklaşımın sadece kapitalizme ve muhafazakarlık ideolojisine hizmet edebileceğini düşünenler nostaljiyi geçmişin kusurlarını örtmek ve geleceğin devrimsel olanaklarına ket vurmakla suçlar (Battaglia, 1995, s. 93). Buna karşın Huyssen'e göre nostalji ütopyanın karşıtı olamaz çünkü bir anımsama biçimi olarak nostalji her zaman ütopyanın içinde vardır ve orada üretici bir role sahiptir (1999, s. 119).

Nostalji temelde hatırlama/anımsama ile ortaya çıkar ve Huyssen (1999)'e göre, hatırlamak “ele geçirmekten” çok, bir arayıştır. Dolayısıyla her anımsama, yani arayış, geçmiş olaylara ya da deneyimlere bağlı olsa da zamansal statüsü hep “şimdi”dir. Bununla beraber “belleği oluşturan, geçmiş ile şimdi arasındaki bu çok ince yarıktır: bu yarık, belleği güçlü bir biçimde canlı kılar, onu arşivden ya da başka herhangi bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden ayırt eder” (1999, s. 13). Bromley ise belleğin “sadece psikolojik bir süreç ya da kişisel bir “mülk” değil hatırlamak kadar unutmayı, düzeltmeyi, inkârı, uyumu ve güçlendirmeyi de içine alan karmaşık bir kültürel ve tarihsel mesele” (1988, s. 1) olduğunu öne sürmüştür. Her iki ifadeden de belleğin ve bir anlamda da nostaljinin yalnızca geçmiş zamana değil bugünün kültürel ve tarihsel koşullarına da gönderme yaptığını hatta onun bir çıktısı olduğunu anlarız. Bunu hiç yaşamamış

bunun bir uzantısı olarak genç anlatıcıların ise tamamen güvenilir ve anlattıklarının da ince elenip sık dokunmaya ihtiyaç duymadığını varsaymış oluruz ki böylesi bir ayırım -yaşlı insanlar da dâhil- tüm anlatıcılar için hatalı olur (2002, s. 242). Ve yine Huggett, Henige'in sözlü tarihçileri pembe gözlük etkisi (rose colored glass effect) dediği “tuzağa” karşı uyaran iddiasını bireysel anlatıcıların kendi anlatılarını aktarırken eleştirel olabileceği ihtimalini reddettiği ve bireysel farklılıkları göz ardı ederek yaşlı insanların anılarını yalnızca nostaljik yeniden yaratımlar olarak değerlendirdiği gerekçesiyle eleştirir (2002, s. 242-243). Huggett bu eleştirisini toplumda ve akademinin pek çok disiplinde yaşlı insanların nasıl konumlandırıldığı mevzusunu tartışarak örneklendirir

zamanlara ya da deneyimlere duyulan nostalji ile de açıklayabiliriz.⁹⁶ 1990’larda Hollywood’da başlayan ve Türkiye’de de 2000’lerle birlikte sinemada, edebiyatta, popüler müzikte, mimaride, modada ortaya çıkan nostalji furyası, retro (geçmişe dönüş) ve vintage (geçmişin modası), nesnelere duyulan son zamanlardaki büyük ilgi de benzer bir örnektir. Esra Özyürek *Hatırladıkları ve Unuttuklarıyla Türkiye’nin Toplumsal Hafızası* (2012) adlı derlemede nostalji akımını modernist ideolojiye olan inancın kayboluşuyla açıklamaya çalışır. Söz konusu çalışmada bu ilginin Türkiye özelindeki nedenlerini inceler. Bellek üzerine yapılan tartışmaların ortaklaştığı bir noktaya işaret ederek devam eder. Bu noktanın, “belleğin geçmişte olmuş olayların zihinde yeniden canlandırılmasından ibaret olmadığı; içinde bulunulan anın dinamikleri tarafından belirlenen ve değişken bir süreç” olduğunu belirtir (Özyürek, 2012, s. 8).

Geçmişe dönüş/ilgi furyasını toplumsal bellek kaybıyla ilişkilendiren Suner, Türkiye’de kimlik konusunda yaşanan krizin “toplumsal bellek” meselesiyle yakından ilgili olduğunu öne sürer. Kitabına adını veren “hayalet ev” kavramıyla da aslında sadece tahayyül edilen, düşlenen bir şeyi anlatmaya çalışmamış, “hayalet evlerin” öykülerinde Türkiye’nin aidiyet meselesine dair tarihsel ve kültürel birtakım izler bulabileceğimizi söylemiştir:

Ancak benim "hayalet ev" kavramıyla anlatmak istediğim bundan ibaret değil. Arapça kökenli "hayalet" sözcüğü, "tasavvur edilen", "zihinde canlandırılan", "düşlenen" şey anlamını taşıyan "hayal"den türemiştir. Ortasında bir tire ile yazacak olursak, "hayal et"i farklı biçimde yorumlayabiliriz. Böyle bakınca, yeni Türk sinemasının merkezindeki "hayal-et ev", aynı zamanda hayal edilen, düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen, idealleştirilen, nostalji duygusuyla anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvurudur (2006, s. 16).

Türkiye’de 1990’ların toplumsal bellek alanında birbirine zıt iki eğilimin -yükselen nostalji kültürü ile toplumsal bellek kaybının- paradoksal biçimde bir arada yaşandığı bir döneme işaret ettiğini söyleyen Suner (2006, s. 25), Huyssen’den aktardığı üzere, modernliğin “gelecek” saplantısının içinde bu belleğe dönüş “modasının” tezatlık oluşturduğunu kabul eder. Ancak geçmişe ilginin bu denli artmasının toplumsal bellek

⁹⁶ Hiç bilinmeyen, yaşanmamış zamanlara duyulan özlem için bkz. *anemoia*. Bilgilendirici bir video için: <https://www.youtube.com/watch?v=wH6ZCIRj114> Erişim: 20 Ekim 2018

kaybı ile birlikte var olduğunu da belirtir (s. 26). Bunu da Türkiye'nin hem yakın hem uzak geçmişinde yaşanmış olaylarla yüzleşememesi, hesaplaşamaması üzerinden açıklamıştır. Suner'in "nostalji" kavramıyla hatırlattıkları, kolektif bellek çerçevesini kullanırken anlatıların yani hatırlamanın nostalji duygusu ile ne derece gölgelenebileceğini de göstermektedir. Yani hatırlanan zamanın tarihsel zaman olmadığını anlatmıştır.

Kuhn (2002)'un da belirttiği gibi, sinemaya gitme deneyimine dair bir belleğin aktardıkları "bugün ile nasıl ilişkilendiği" hesaba katılmadan anlaşılamaz. Benzer şekilde Portelli de önemli olanın bu belleğin olduğu gibi taşınması ya da muhafazası değil, deneyimin hafızalardaki yerinin geçmişi ve bugünü nasıl anlamlandırdığı olduğunu belirtmiştir (2013, s. 69). Zira hali hazırda geçmişin sesi ve nefesi bellekle taşınır; dil ile hatıralara dönüşür. Bu taşınma sürecinde kırılıp dökülenler, yerine yenisi geçenler, boyası aşınanlar ya da duvar kâğıdı ile kaplananlar olacaktır. Yani gerçek bir taşınma uğraşı gibi bellek de aslında elindekiyle yeni bir düzen (sahne) kuracaktır. Sinema deneyimlerini aktaran görüşmecilerin hikâyeleri de Kuhn'un (2002) belirttiği gibi bir kurgudan çok birer anlatı olarak değerlendirilmelidir.

Tüm bunlarla birlikte, görüşmecilerin anlatılarında ortaya çıkan geçmiş neden daha iyidir? Bu soruyu kimi zaman doğrudan görüşmecilerime sordum kimi zaman da alan araştırması sırasında elde ettiğim verileri analiz ederken aklımda tuttum. Soru, durduk yere ortaya çıkmadı. Geçmişin kutsal anlatısı, bugünün "kötü, zorlu, çürümüş, dağılmış, zarar görmüş, bozuk" kelimeleriyle ifade edilen şimdiki zamanın karşısında ortaya çıktı. Geri dönüşün olmadığı şimdiki zamana mahkûm benliğin geçmiş zamanı da bu yüzden "şimdiki geçmiş zaman"⁹⁷ oldu. Ve şimdiki geçmiş zamanda anılar çoğunlukla siyah beyazdır. Tıpkı erken dönem sinemasındaki renksiz filmler gibi. Bu doğrultuda erken dönem sineması ile erken dönem hatıraları arasında bir ilişki kurulabileceğini düşünüyorum. Bu ilişkide ilk anılar, ki bunlar çocukluk dönemine tekabül ediyor, iyi ve

⁹⁷ Şimdiki geçmiş zaman ile, geçmiş zamanın şimdiki haline, geçmişin bugünkü haline vurgu yapmayı amaçlıyorum. Geçmiş ona dönen her şimdi'de yüz değiştirir. Görüşmelerde bunu sıklıkla farkettim. Geçmiş zaman görüşmecilerin dilinde "di'li" ya da "miş'li" geçmiş zaman ile aktarılırken aslında bugünkü di'leri ve miş'leri paylaşılmaktadır. Bu da geçmiş ile şimdinin arabuluculuğunu yapan bir zaman kipidir benim nazarımda. Geçmiş değil de geçmişle nasıl ilişki kurduğumuzu anlamak için hatırlamanın zamanı ve hatırlama durumunun ayırt edici özelliğine dikkat çekebilemeyi umuyorum.

kötüyü, güzel ve çirkini ayırt etmekte daha keskin olabiliyor. Geçmişe gömüldükçe daha doğrusu geçmişe kazdıkça kuyudaki ışık azalıyor, renkler solmaya başlıyor, anılar belli belirsiz tıpkı sessiz sinemadaki karakterler gibi oradan oraya hızla hareket ediyor ve dağılıyor.

Başa dönmenin olanaksızlığını anladığımızda da artık geçmişin değil, onunla olan ilişkimizin önemi ortaya çıkıyor. Tıpkı bu bölümde yapmaya çalıştığım şeyin geçmişe ortaya çıkarmaktan çok onu nasıl hatırladığımız, onunla nasıl ilişki kurduğumuzu anlamak oluşu gibi. Geçmiş her insanın kendi özel, benzersiz yaşamının dolayısıyla kimliğinin bir parçasıdır. Bu kimliğin yani benliğin korunabilmesi için geçmişten referans almak da çok olağandır. Ancak değişimin hızı ve sonuçlarının radikalleşmesi, (örneğin kentlerin değişmesi, geçmişinin parçası olan mekânların yok olması, tanıdık yüzlerin, dostların ölümü) gibi durumlar kişinin, beslendiği geçmişten kopma tehlikesini taşır.⁹⁸ Böylece sürgün ve nostalji duygusu ortaya çıkar. Çünkü geçmiş artık yabancı bir ülkedir⁹⁹, ve ev çok uzakta kalmıştır.

4.4.1. Nostaljinin Cinsiyeti-Cinsiyetli Nostalji

“Tarihsel bir duygu” olarak ele aldığı nostalji kavramında Boym (2009), üç önemli noktaya işaret eder. İlki, nostaljinin modernitenin karşıtı bir kavram olmayıp onunla yaşıt olduğudur. Janus’un iki yüzü gibi nostalji ve modernite birbirine kardeştir. Ayrıca yerel bir özlemin dışı vurumu olsa da yereli ve evrenseli bölen yeni bir zaman ve mekân anlayışının da bir sonucudur. İkincisi, nostaljinin öncelikle belirli bir eve, yurda yani mekâna duyulan özlemle ilişkilenebilir. Üçüncüsü, nostaljinin bir zaman ve mekân duygusu olarak ele alınması, onunla yaşıt olduğunu gösterir. Nostalji, bir zaman ve mekân duygusu olarak ele alınması, onunla yaşıt olduğunu gösterir.

⁹⁸ Teknolojiye de bağlı olarak modern zamanların hızlı değişimi ve sonuçları yalnızca kullanılan eşyaları, aletleri değil aynı zamanda toplumları, kültürleri, siyasetleri de büyük ölçüde değişime, dönüşüme uğrattırırken bellek ile bellek kaybı meselelerinin de daha fazla önem kazanmasına neden olmuştur: “Bellek için verilen mücadele, sonuçta tarih için ve yüksek teknolojinin yol açtığı bellek yitimine karşı da verilen bir mücadeledir” (Huyssen, 1999, s. 15); “Sürekli olarak hafızadan söz etmemizin bir tek nedeni olabilir: Artık hafıza yok” (Nora, 2006, s. 17).

⁹⁹ L.P. Hartley’nin 1953 yılında yazdığı *The Go Between* romanının ilk cümlesidir. Tamamı şöyledir: Geçmiş yabancı bir ülkedir. Orada her şeyi farklı yaparlar” (Orijinali: The past is a foreign country. They do things differently there”. Romandan uyarlanan iki de film vardır: Yön. Joseph Losey (1971) ve Yön. Pete Travis (2015). Bellek ve tarih ilişkisine dair önemli ipuçları taşıyan bu ifade, görüşmeler sırasında bana kendi “hakikatlerini” kuran/anlatan insanları anlamam konusunda yardımcı oldu. Ayrıca benim şimdiki geçmiş zaman olarak işaretlediğim anlatıları bir “arabuluculuk” olarak düşünmeme de ilham veren bir hikâyedir bu. Geçmişten geleceğe gizli mektuplar taşıyan bir şimdi gibi. Ve şimdi’nin el yazısı her anlatıcıya göre değişmektedir. Kiminin okunaklı, kiminin karman çorman; kiminin kısa, kiminin sayfalarca; kiminin ayrıntılı, kiminin üstünkörü ve kiminin iç parçalayıcı derecede dokunaklı, kiminin tutkulardan uzak bir ağırbaşlılıkta olduğu gibi.

kendisidir. Bu geçip gitmiş” zaman, kişinin çocukluğundan, gençliğine, ilk aşkıdan, hayallerine, masumiyetine, bir zamanların “boş kalan çerçevelerine”, esasında gündelik yaşamının “ağırdan alan” zamanıdır. Bir anlamda aranılan geçmiş değil, zamanın kendisidir. Zaman daraldıkça ya da güven zayıfladıkça insanın kaçtığı dünya hatıralarındaki o tanıdık, bildik yüzlerin, seslerin, renklerin, kokuların olduğu “küçük” sığınaktır. Bu sığınak Bachelard’ın (1996) “düş”ler evine benzer. Ya da Baudelaire’in “Seyahat” (*Le Voyage*) şiirinde sözünü ettiği gibidir: “Ah! Ne büyüktür dünya lambaların ışığında/Hatıranın gözlerinde ne küçüktür dünya!”. Üçüncü noktada ise Boym, nostaljinin her zaman geçmişi değil geleceği de kapsayan bir yanı olabileceğini düşündürür. Geçmişin fantezileri bugünün ihtiyaçlarına göre belirlenir ve dolayısıyla geleceğin gerçeklikleri üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Geleceği bu anlamda değerlendirmek bize nostaljik hikâyelerimizin sorumluluğunu da alma imkânı verir. Bireysel zihnin alanıyla sınırlanmış melankolinin aksine nostaljide bireysel hikâyelerle kolektif hikâyeler, bireysel bellek ile de kolektif bellek arasında bir ilişki kurulur. Bununla birlikte doğrudan geleceğe işaret etmese de nostaljinin de ütöpik bir boyutu vardır (Boym, 2009; Huyssen, 1999).

Greene (1991) “Feminist Fiction and the Uses of Memory” başlıklı makalesine biri Lee Sanders Comer’a (1972) diğeri Monique Wittig’e ait (1969) olan iki alıntı ile başlar. Bu alıntılar kadınlara “kim olduğunu hatırla” çağrısı yaparak kadınlar ve bellek arasındaki ilişkide erkeklerin kadınların belleğine, hatıralarına, geçmişine el koymak suretiyle onların tarihlerini, bugünlerini ve geleceklerini nasıl istedikleri gibi şekillendirdiklerini hatırlatır. Greene, “edebiyattaki feminist kurgu örneklerinin bazılarının nostaljik eğilimler içerdiğini ancak çalışma konusunun geçmişin gönül okşayıcılığını reddeden eleştirel bir nostaljiyi kapsadığını” belirtirken nostaljinin, ilk bakışta “cinsiyet ötesi güçlü bir dürtü” olduğunu söyler. Çünkü herkesin geçmişte kalmış bir imgeye -eve- özlemi vardır. “Yoksulluk olsa da huzur vardı” cümlelerinde, yoksulluğun geçmişin maddi olumsuzluklarına rağmen üzerinde yükselebilecek bir sıcaklığı, erdemi, huzuru olduğu inancı vardır. Fakat tıpkı hatırlamanın kadınlarda ve erkeklerde farklı biçimleri ve anlamları olabileceği gibi (Lourie, Stanton ve Vicinus, 1987) nostaljinin de kadınlar ve erkekler için farklı anlamlara gelebileceğini -bu farklı kadınlıklar için de söz konusudur-

dolayısıyla farklı biçimlerde anlamlandırılabilceğini, deneyimlenebileceğini ve aktarılabilceğini söyleyebiliriz (Greene, 1991, s. 296).

Nostaljinin erkekler ve kadınlar için farklı anlamları olduğunu ileri sürerken iki bakış açısından söz edilir (Greene, 1991). Bunlar ilki kadınların erkeklere göre daha fazla nostaljik olma eğilimi taşımaları, çünkü şimdi'nin onlara verebilecek çok bir şeyi olmadığını dolayısıyla çoğunlukla geçmişte (ve geçmişle) yaşadıklarını -hatta bu yüzden günlükleri, fotoğraf albümlerini, aile kayıtlarını onların sakladığını- ileri süren bakış açısidir. İkincisi ise kadınların çocukluğun, gençliğin özlem duyulacak zamanlarıyla pek tabi uyarılabileceği, binaların bugünkünden daha az olduğu geniş yeşil alanları ve genetiğiyle oynanmamış mis kokulu domatesleri elbette özlemle hatırlayabileceği, fakat bu yılların aynı zamanda bir kadın olarak onlara “yerlerini, hadlerini bildiren” geleneksel ve kısıtlayıcı zamanlar olduğu gerçeğinin bilinmesinden ötürü geri dönüşü (geri dönmenin arzu edildiği) yıllar olmadığı düşüncesidir. Ayrıca, akşam dışarı çıkabilmek, sinemaya gidebilmek için can atan -gerektiğinde kaçan, dayak yiyen- kadınların doğrudan eve dönüş özlemi çektiğini söylemek pek de hoş olmaz doğrusu.

4.4.2. Nostaljik Retorikte Altın Çağ Miti: Yeşilçam'ın Kadın İzleyicileri

“Eskiden güven vardı, kimse kimseden korkmazdı (...) akşam 6'dan sonra dışarı çıkılmazdı.”

“Aman aman gitsin eskiler! Şimdi cennet.”

“Eskiden ne vardı ki be kızım? Şimdi dünyayı görebiliyoruz.”¹⁰⁰

Woolf, *Orlando* adlı romanında belleği kaprisli, dikişçi bir kadına benzetir ve onun, “iğnesini bir aşağı bir yukarı, bir oraya bir buraya batırıp çıkardığını”, böylece “biraz sonra başımıza neyin geleceğini ya da daha sonra ne olacağını” kestiremediğimizi söyler (2014, s. 100). Görüşme yaptığım kadınlar da birer dikişçi gibi iğneyi oradan oraya batırmakta sakınca görmemiştir. Fakat kaprislerinden değildir bu, daha çok bir bilmece oyunu oynar gibidir. Ben de böylece nostaljinin, kadınların deneyimleri ve

¹⁰⁰ Bu cümleler doğrudan doktora tezimin alan çalışması sırasında değil, yaşlı kadınlarla yaptığım sohbetler sırasında ortaya çıktı. Konu nostalji olunca kadınların, geçmişin görkemli anlatısında delikler açan bu sözlerine yer vermemek olmazdı.

anlamlandırma biçimleriyle *bir aşağı bir yukarı bir oraya bir buraya* batırılıp çıkarılabilecek bir iğne olduğunu düşünmeden edemiyorum.

Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarında sinemaya gitme deneyiminin belki de bugünkünden en önemli farkı ucuz, yaygın ve daha erişilebilir bir eğlence biçimi olmasıdır. Bir diğer fark ise mahalle ahalisi gibi şimdikine kıyasla daha geniş grupları içeren daha sosyal bir deneyim olmasıdır. Gerçekleştirilen sözlü tarih görüşmeleri, kadınlar açısından sinemanın ve sinemaya gitme pratiğinin “hoşça vakit geçirmek”, “arkadaşlarla birlikte olmak”, “randevulaşmak”, “yeni insanlar tanımak”, “dışarı çıkmak”, “bir lüksün içine girmek”, “dünyayı görmek”, “nasıl oturup kalkılacağını, nasıl konuşulacağını, nasıl görünmek gerektiğini, nasıl flört edileceğini, sofrada çatalın bıçağın nereye koyulacağını öğrenmek” gibi çok çeşitli anlamlar taşıdığını ortaya çıkarmaktadır.

Sinemayı toplumsal ve kültürel mübadelenin bir alanı olarak gören kadınlar için geçmiş yıllardaki Yeşilçam filmleri bazı açılardan beğenilmekte, bazı açılardan ise komik ve saçma bulunmaktadır. Ancak her şeye rağmen sınırların belirgin olduğu, muğlak karakterlere yer verilmeyen melodramlarda hikâyenin sonu tahmin edilebilir olduğu için bazı kadınlara göre yabancı filmlere nazaran daha az heyecanlı fakat daha duygusallardır: “Kesin kötü, kötülük yapacak diyebilirdik bazı tipler için. İyiler onlar zaten kesin iyilik yapacak öyle bilirdik... Hatta film biraz neşeliyse “ay hiç ağlayamadık” diye yakınırırlardı...” (Zekiye, 1962, Kırklareli).

Kadınlar görüşme sırasında bir filmi hatırlarken o filmin izlendiği salonları, salondaki kokuları, sesleri, neler yaşadıklarını ve hissettiklerini de hatırlamaktadırlar. Film nereden, nasıl, kimlerle izledilerse zihinlerinde tekrar oraya dönmektedirler. Bu durum bize hatırlamanın toplumsallığını yani Halbwachsçı (2017) bakış açısıyla tek başına, olduğu gibi ve birebir gerçekleşmediğini göstermektedir. Ayrıca çocukluk hatıraları da çocukken içinde bulunulan sosyal çevreden edindiği tarihsel belleği yansıtır.

Çocukluğa ilişkin hatıralarda olduğu gibi sinemaya ilişkin hatıralar da toplumsal ilişkilerin ve tarihsel belleğin içinde şekillenirken geçmişteki ve bugünkü sosyal

çerçeveye göre değişir. Kişisel hikâyelerin anlatılması sırasında ortaya çıkan nostalji duygusu da benzer bir toplumsallığın ve tarihselliğin izlerini taşır. Örneğin Lale Hanım (1951, Sakarya) çocukken bayıla bayıla izlediği John Wayne filmlerinden sonra mahallenin marangozuna kılıç yapması için nasıl yalvardığını anlatırken aslında bir yandan bize çocukluk döneminin bellekte nasıl çağrıldığına dair ipuçları vermekle birlikte çocuk olma halinin (bazı durumlarda da kız çocuğu olma halinin) toplumsal tarihini de anlatır. Çocukken izlediği filmlerden etkilenip “mahallenin erkek çocukları” gibi oyunlar oynadığını ise şöyle anlatır:

John Wayne in kovboy filmlerini de çok severdim. Babam da çok severdi. ‘John Wayne var bu gece sinemaya gideceğiz’ derdi. (...) Bizim mahallede marangoz vardı. Gidip ona yalvarırdım. ‘Nolursun bana kılıç yap. Zekeriya amca bana kılıç yapar mısın?’ ‘Erkek çocuğu var o kadar bi tanesi istemiyor sana noluyor’ derdi. Şeker çuvalından da pelerin yapardı annem bana. Abim de bi kartona ay yıldız yapardı. Sobacıydılar. Evimizin altında bir direk vardı. Direğe kartonu kesmiş ay yıldız var ortasında raptiyelemiş soba boyasıyla boyamış altın yaldızlı.. Zekeriya amca Allah rahmet eylesin ‘bi kişi kama istemiyor sen napcan’ derdi. Bende her şey var, evcilik oyunu da var savaş da var.

Çocukluğun, özellikle de kız çocukluğunun toplumsal ve politik inşasında tarihsel belleğin önemli bir işlevi vardır. Bu bağlamda Türkiye’de çocuk olma halinin ve tarihinin nasıl kurulduğuna ve anlamlandırıldığına bakmak önemlidir. Modern anlamda kız çocuklarına ve kadınlara düşen sorumluluklardan birincisi ev/bakım işleri ve en önemlisi anneliktir. Bu anlamda kız çocuklarının erkek çocuklara göre daha erken yetişkin oldukları iddiası esasında bu kurguyu pekiştirmektedir.

Toplumsal bir kavram olarak ele aldığımızda çocukluk, toplumun çocuğa bakış açısını, ona yüklediği anlamı, sorumlulukları, hakları, ceza ve yaptırımları, beklentileri ve eğitimi de kapsar. Türkiye’nin 1960’lı ve 1970’li yıllardaki geleneksel toplum yapısında önceliğin hala evin yetişkinlerine, en yaşlılarına verildiği görülür. Görüşmecilerin çoğu geniş ailelerde büyüyen kişilerdir. Büyüğe saygı meselesi çokça vurgulanır. Konu çocukluk anılarına geldiğinde kadınların anlatıları 5-10 yaş arasındaki dönemlerine işaret ederken erkeklerin hikâyeleri 18’li yaşlara kadar devam eder.

Henüz büyük/geniş aile yapısının korunduğu bu yıllarda çocuğun günümüze oranla öncelik ve değer sırası evin büyüklerinden sonra gelir. Ancak çocuğa verilen önem ve

değer oldukça belirgindir. “Gürbüz çocuklar yetiştirme” politikalarının olduğu erken cumhuriyet dönemi yıllarında çocuk hem soyun ve ailenin hem de ülkenin ve milli değerlerin devamlılığını temsil eder. Gelecek onlardır ve onlar da öğretmenlere emanettir. “*En Büyük Vazife*” adlı şiirinde Halide Nusret Zorlutuna çocukları sevip onlara saygı göstermenin gerekçesini “her küçük kız bir annedir” ve “her erkek yarının çok şerefli bir askeri”dir (1927, s. 28) şeklinde açıklar. Dolayısıyla çocuklar istikbalin ta kendisidir ve “doğru” eğitime muhtaç görülür.

Ele aldığımız dönemdeki anlayışta kız çocuklarından bir an önce çocukluktan yetişkinliğe geçmesi beklendiğini görürüz. Kadın görüşmecilerimin anlattıklarına göre çocukluk “göz açıp kapayıncaya kadar” sürer ve ara bir dönem/ara bir form yoktur. Zaten kıyafetler de bu iki kutbu yansıtır. Çocuk giyiminde 11-12 yaş sonrası genellikle yetişkin kıyafetleridir. Her ne kadar Amerikan rüyasının görüldüğü yıllarda 1950’lili ve 60lı yıllarda çocukluğun dış görünümünde değişiklikler olsa da ergenlik dönemini yansıtacak çok fazla malzeme bulamayız. Ergenlik kavramı, ergenliğin tartışılması da geç dönemlere rastlamaktadır. Örneğin çocuk yıldızların ortaya çıktığı dönemdeki filmlere baktığımızda kız çocuklarının henüz çok küçük yaşlarda dahi ablalık, annelik içgüdüleriyle hareket ettirildiği görülür. Ayşecik biraz daha büyüdüğünce Ömercik’e abla olur anne olur. Bununla birlikte cinsiyet kalıpları da çocuk oyunlarına yansır. Lale Hanım’ın (1951, Sakarya) erkek çocuklarına özenip kılıç kuşanmasında, kovboyculuk oynamasında bir sorun yoktur. Bu en fazla gülüp geçilecek bir hadiseyken bir erkek çocuğunun kızların oyunlarına özenmesi “sorunlu” bir durumdur. Kadın görüşmecilerin alan araştırması boyunca çocukluk anılarında bu tür savaş oyunları oynadıklarından rahatlıkla bahsedip erkeklerin cinsiyet kalıplarının dışına çıkmadıkları/çıktılsa bile bunu anlatmadıkları görülmüştür.

En az haftada bir ya da iki haftada bir sinemaya gidilen bu yıllarda pek çok kadın için “sıra dışı” olarak nitelendirilen sinemaya gitme pratiği gündelik hayatın tekrara dayalı işlerinden sıyrılmayı sağlamakta, her bir kadın için farklı amaçlar ve farklı yollarla gerçekleşerek ortaya çeşitli hikâyelerin çıkmasına sebep olmaktadır. “Özlenen yıllar” onlar için hala heyecan duyabildikleri zamanlara işaret etmektedir:

Bu kan kardeşim dediğim Yasemin’le ikimiz de, ailecek, kadınlar matinesine anneleriyle... Çok güzeldi o zaman ya kadınlar matinesi. Çarşamba olurdu. Ona çok gittik. Matinelerde sanatçılar çıkıyor, biz de izliyoruz, görüyoruz canlı canlı. Biz oynamazdık. Oynayanlar vardı ama. Annesi dolma poğaça börek yapardı. Öyle bir güzellik vardı şimdi yok tabi. Biz o günleri hatırlıyoruz ama en güzel günlerimizdi. Heyecanlanırdık ay sinemaya gideceğiz ne sineması var. Afişlere bakardık. Ay ne gün oynayacak diye heyecanlanırdık sevinir mutlu olurduk. (Melek, 1954, Gemlik).

Kadın izleyiciler, geçmiş sinema günlerinin acı-tatlı hatıralarını bugün gülümseyerek ve özlemle hatırlarken filmlere ilişkin duygusal deneyimlerinde ortaya çıkan dönemin toplumsal kaygılarına, beklentilerine, yargılarına, umutlarına kısacası ethosuna dair ipuçları da vermiş olur. Örneğin, görüşmecilerin en çok hatırladıkları filmlerden biri olan *Senede Bir Gün* (Ertem Eğilmez, 1970), onların ifadesiyle “çok naif, güzel, duygusal” bir filmidir.¹⁰¹ Ancak görüşmeler derinleştikçe bu filmi izlerken çok ağlayan kadınların vaktiyle sevdikleri kişilerden hangi sebeplerle uzak durduklarına ve aşkı nereden, nasıl öğrendiklerine dair hikâyeler dinleriz.

Hülya Koçyiğit’in *Boş Çerçevesi* var, o da çok güzel ama o *Senede Bir Gün* başkaydı. (*kısık sesle*) bir sevdiğim vardı... Erişemeyeceğin bir şeydi çünkü o taraf Acemdi. Aceme kız verilmez...bilmiyorum annem rahmetli öyle derdi ve olmadı zaten. Belki onlar beni çok etkiliyordu, yani duygu yüklü...ve hala gönderdiği bir kartı vardır. Balıkesir’den göndermişti. Hala albümde o kart durur. Eskiden tebrik kartları olurdu ya öyle. Belki de ondan o kadar duygu yüklüydü bilemem... Gelmiş geçmiş... (Ayten, 1940, İstanbul).

Kadınların geçmiş yılların aşklarına dair nostaljik anlatıları kimi zaman klasik Yeşilçam melodramlarının anlatısıyla paralel giderken söz konusu kendi yaşam deneyimleri olduğunda geçmişten kaçınma tavrının ortaya çıktığını ve eski günlere dair eleştirilerin yapıldığını görürüz. Geçmişten kaçınma tavrı geçmişin bir eleştirisine dönüşür. “O zamanlar öyleydi tabi ama yanıltı” şeklinde ifade edilen bazı olaylar bugün “keşke öyle olmasaydı”ya dönüşür. Bunlar en çok da “gönül hikâyeleri” paylaşılırken ortaya çıkar:

Nazlı, abimden hoşlanıyordu. Anam istemedi. Alevi diye. O zaman öyle fittırk kafa vardı herkeste, cahillik. Yoksa Nazlı çok iyi bir kızcağızdı, dikiş nakış... işe de gidip geliyordu. Abim de hoşlanıyordu tabi. Eh ara ara mektuplaşmışlar. Kız kaçıp bize bile gelmişti. Bu evden gittik işte aşağı eve taşındık. Kız oraya bile geldi. İşte isteyenleri varmış, istemiyormuş, abimle istiyormuş. Annem demiş ben nişanladım oğlumu. Alamadı o kızcağızı. Abim de sessiz sakindi. Diyemiyordu ki ben bunu sevdim ana. Annem ne derse o oluyordu. Öyle karıydı ki o amaaa... Ufak tefek olduğuna bakma yıkardı ortalığı. Diğer abime

¹⁰¹ Filme dönüp baktığımızda, pek çok melodram örneğinde olduğu gibi, aşkta ve ailede ideal kadınlığın nasıl kurgulandığına dair sahneler görürüz. Nazlı’nın (Selda Alkor), Emin’e (Kartal Tibet) saçını hibe ettiği yerde “erkeğine saçını süpürge etmeyene kadın denmez derdi ninem” repliği bunlardan biridir.

de ilk sevdiğini aldirtmadı. O da Koca Mustafapaşa'da ev sahibinin kızını seviyormuş. Çok sokaklarda geziyormuş da orda burda... ondan istemedi. Yani demem o ki kimse ilk sevdiğini alamamış. İlk sevdiğini ala ala bir Kemal abim olmuş, o da kaçırmış. Kaçırarak almış, ondan... (Melahat, 1957, İstanbul).

Ben hiç evlenmedim. Ne nişanlandım ne evlendim. Sevdığım vaktiyle oldu onda annemin küçümsemesi dolayısıyla. Kürt'tü. Annem daha ziyade beni İslamlara vermek istemiyordu. Şimdi gittiğimiz yerde Ermeniliğimi başıma kakacaklar, gavurun kızı diyecekler yani evlilik bir gün iki gün değil ki. (Victoria, 1950, Mardin).

Melahat'ın “kimse ilk sevdiğini alamamış” cümlesi bize sadece kendi deneyimini anlatmaz. Onun, Ayten'in ve Victoria'nın cümlelerinde toplumsal ve kültürel tarihi - Melahat'ın deyimiyle “fıttırık” tarihi- de okuruz.

Ayten (1940, İstanbul), Melahat (1957, İstanbul) ve Victoria'nın (1950, Mardin) sözünü ettiği hikâyelerin ortak noktası dönemin birbirini dışlayan, “öteki” addeden toplulukları arasındaki “yasak aşk”tır. Sünni-Alevi ya da Sünni-Acem, Ermeni-Kürt, Kürt-Türk vb. topluluklar arasındaki ilişkiler sınırlı ve gergindir. Birbiriyle komşuluk yapan ancak birbiriyle aile, akraba olmaktan kaçınan bu sosyal gruplar içinde en belirleyici mesafe unsurları din ve mezhep farklılıklarıdır. Farklı sosyal kimliklere sahip gruplar arasındaki önyargıların aşılmasının bu dönemde çok zor olduğunu görürüz. Bununla beraber bu zorluğun mevzu bahis “aşk” olduğunda bugün nasıl daha anlayışlı hatırlandığını da. Sosyal çerçeve değiştikçe ve zaman geçtikçe geçmişteki kararları eleştiren bu kadınlar için bugün aşılması güç olan toplumsal birliktelikten çok “sevdiğine kavuşamamak” fikridir. “Komşuluklar çok güzeldi” diyen ama komşunun oğluyla evlenmesi yasak olan kadınların ikircikli tavrı tam da bu bireysel ile kolektif arasındaki ilişkide deneyimin belleğe belleğin de tarihe dönüşü esnasındaki duygulara bakmamızı sağlıyor. Duygular burada, olduğu ve olması gerektiği (öğretildiği) yer arasında salınıp duruyor.

Örneğin, kadınlar bir yandan “eskiden geceleri hiç korkmazdık, kimsenin zararı olmazdı, güven vardı” derken bir yandan da kadınların geçmiş yıllarda “dışarı çıkma” ve “seçim yapma” imkanlarının ne kadar sınırlı olduğunu anlatmaktadır. Bu anlamda Sevgi Hanım (1952, Yozgat) aynı görüşmede iki farklı tavrı ortaya koyar. Geçmiş özlemi “dayanışma, birlik ve beraberlik, aidiyet” duygusu üzerinden olumlu bir çağrışımla tanımlarken, diğer yandan geçmişin kısıtlayıcı, denetleyici ve sınırlı

koşullarını dönemin toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden aktararak bir nevi “geçmişten kaçınma halini” örneklendirir:

Gece yalnız gidemeyiz. Annemin ablamız, kardeşimiz yani erkek kardeş. Hep beraber gidilirdi veya komşularla. Eskiden komşuluk çok iyiydi, bir akraba gibiydik komşularla. Gece gündüz zaten birlikte vakit geçirirdik. Akşamları oralarda, küçük yerlerde gezme falan fazla olmazdı herkes kapısının önünde otururdu, çocuklar oynardı. Biz oynardık, ailemiz de kapısının önünde komşularla otururlardı. Açık hava sinemasını işte büyük bir alana kurarlardı, etraftan apartmandan hep seyredenlerdi gelmeyenler. Güzeldi.

(...)

Sosyal hayat şimdiki hayatla mukayese edilemez. Tabi o zaman her şey kısıtlıydı. Şey karşılanmazdı. Bir genç kız dışarı fazla çıkamazdı. Sinemaya falan yalnız gitmek nerde... O zamanlar her şeyimiz kısıtlıydı. Arkadaşımız olmadan dışarı çıkamazdık çarşıya, arkadaşla. Yaşınız başına çıkamazdık. Şimdi ne güzel özgürlük var. Eğitimli gençlik var. Kız olsun erkek olsun hepsi eğitimli.

Çocukluğu Yozgat'ta, genç kızlığı ise Konya'da geçen Sevgi Hanım çocukken annesiyle gittiği sinemalardan sonra bu kez de öğretmenlik yaptığı Konya Merkezde yer alan *Zafer* sinemasını keşfeder. Zaten “neresi yakınsa orada gidilir sinemaya”. Elbette burada da yalnız değildir. Evli bir abisi vardır ve eşi Sevgi Hanım'ın yakın arkadaşısıdır. Böylece sinemaya ya abisinin eşiyle ya öğretmen arkadaşlarıyla ya da komşu genç kızlarla hep beraber gidilir. Bir kadın için yalnız başına sinemaya gitmenin “sıradışı” kabul edildiği ve hatta “iyi gözle bakılmadığı” günlerden söz ediyor bize Sevgi Hanım. Hem güven hem güvensizlik içindeki bu eski günlerde kadının “kendini koruma görevi” ya ona ya da hemcinslerine (anneye, bababanne veya anneanneye, ablaya, teyzeye, halaya) verilir.

“Eskinin” film artistlerini, sinema salonlarını, kentlerini, ilişkilerini, değerlerini, aşklarını bugünküyle kıyaslayan kadınlarda nostalji eskinin iyi yönlerinin öne çıkarılıp değerlendirildiği bir biçimde ortaya çıkar. Bu karşılaştırma ve kıyaslama esnasında melodramlardakine benzer şekilde iyi-kötü, dost-düşman cephelerinin sınırları belirgindir. Bugün geçmişin o belirgin sınırlarının bulanıklaşmaya başlaması görüşmeciler için ahlaki bir yozlaşma, çöküş işareti olarak anlamlandırılmaktadır. Bu anlamlandırma sürecinde karşımıza en çok “huzur”, “güven”, “komşuluk” anahtar kelimeleri çıkar. Eski “mutlu” günler bugünün “mutsuz” günleriyle kıyaslanır:

Huzur vardı. Az yenirdi ama daha mutluydu insanlar. Neden? Beklentileri hiçbir zaman fazla olmadı. Ekmeğim yağım olsun diyorlardı şimdiki nesil gibi doyumsuz değillerdi. İnsanlar şimdi doyumsuz. Aile ilişkileri akraba komşu ilişkileri daha sağlamdı. Bir komşusu hasta oldu mu yemeği yapılır, evi temizlenirdi. (Melahat, 1957, İstanbul).

Kızım eskiden güven vardı giderdin, hiç korkusuz gider idin mesela. Şimdi beyini almadan şeyini almadan gidebiliyor musun? ... ama eskiden birbirine güven vardı tat vardı çok güzeldi sanatçılarımız güzeldi konular güzeldi. Bugün Türk sineması olsun gene giderim. Şimdi de gidiyoruz. Ama ben şimdi sevmiyorum. Mesela aynısını tekrar televizyona koyuyorlar. O tat yok, eski tat yok yani... (Fatma, 1958, Kayseri).

Ve yine o günleri yaşamış, görmüş ve ideal geçmişin terbiyesinden geçmiş olmanın gururu paylaşılır:

“Bi bardak su isteyecek di mi kızından? ‘Rabia Hanım kızım bir bardak su lütfeder misiniz?’ Yaa... eski terbiyeyi [elini masaya vurarak] gel de arama! Yaa, bak, bir bardak su istemeye bak. ‘Bir bardak su getir’, şimdi. O da cevap verir ki ‘kalk kendin iç’. Şimdi. Öyle bi devir geçirdik biz” (Züleyha, 1932, İstanbul).

“Biz böyle günler gördük”, “öyle bir devir geçirdik biz” cümlelerinde gizlenen mağrur tanıklık, tanıdık bildik olandan uzaklaşanı ise tekinsizlik anları üzerinden tanımlar. Artık yabancı gelen nesneler, mekânlar ve değerler tanıdık olanın dışına itilmektedir. “Şimdi”nin eleştirisi en çok tekinsizlik anlarında ortaya çıkmaktadır:

[Büyükada’nın] o insanları... Ben buraya geldiğimiz zaman aşağıya inerdik. Tanıdıklardan yani 4-5 saat evvel gelirdik. Şimdi gidiyorsun hiçbir tanıdık sima yok. Bakmadan görmeden eve dönüyorsun yani. Bunlar aranıyor. Dükkancılar bile, esnaf, arıyor eski şeyleri. Nerde o günler diyorlar. Nerde o bizim... Başka türlü alverişlerimiz olurdu... Her şey başka türlüydü. Siz ufaksınız şimdi anlamazsınız onları görmediğiniz için ama çok değişti, çok değişti hayat. (Maria, 1936, İmroz).

Ancak kimi zaman bu yabancılıklardan bazıları “yenilik” ve “kolaylık” olarak adlandırılır. Özellikle teknolojinin nimetleri ile hayatlarının kolaylaştığını söyleyen kadınlar için “yeni icatlar” nostaljik bir alana işaret etmez; nostalji duygusu uyandıran daha çok yabancılaşan ilişkiler ve değerlerdir:

Saygıyı düzeni kuralı kaybettik. Kurationsızlık diz boyu... Dayıdan geçilmiyor pazarda. Herkes dayı hayat pazarında. Burası Türkiye sana mı soracağım diyorlar... Bunları kaybettik daha ne kaybedelim? Saygı ile sevgi olmadığı zaman hiçbir şey olmaz. Yardımlaşmayı kaybettik, destek olmayı birbirimize. Çok şey kaybettik çok güzel hayattı. Asla eskiye özlem değil. Yeni daha güzel. Her şeye ulaşabiliyoruz. Gurbette mi, şu telefonla arıyoruz. Benim annem, hasreti o yaşadı, telefonumuz yoktu. Postaneden bisikletli adam gelir... Telefon var size Kanada’dan. Onun saatine göre bir de. Kalkarız gideriz, onlar seslenir. Geçmişe özlem

derken, ay ben geçmişte yaşayayım değil, bugünde yaşayım. Ne güzel şimdi uçak var. İlla at arabasına binip gitmek mi güzel olan araba varken 5 dakikada. Fayton nostaljik evet ama bir yere yetişeceksem taksiye binmeyi tercih ederim. (Lale, 1951, Adapazarı).

“Kadının adı yoksa asıl şimdi yok” diyen Lale Hanım, geçmişte kadınlara daha çok değer verildiğini düşünmektedir. Bununla beraber, çocukken izlediği kovboy filmlerinden sonra Zekeriya Amca’sına kılıç yapması için yalvardığını anlatırken, aynı görüşmede bir kadının nasıl görünmesi gerektiğine dair şunları söylerken bellek iğnesini bir de toplumsal cinsiyetin kurulduğu yere batırır:

Bankada penye bluzla oturmak... hala sindiremiyorum. Şimdi bankama gidiyorum kendi çalıştığım döneme bakıyorum. Döpiyes... Çanta ayakkabı takım... Yüksek topuk... İnce çoraplar... Döpiyes içinde fırfırlı ipek gömlekler. Şimdi öyle bir şey görmüyorum. Bunları sevmiyorum böyle olmamalı diye düşünüyorum. Kadına saygı emin ol daha güzeldi. Kadının adı yoksa şimdi yok. O zaman vardı. Bir yere gittiğimiz vakit bizi önden buyur ederlerdi.

İdeal geçmişin yani “Altın Çağ”ın geleneksel-ideal kadınlık kurgusunun nasıl yeniden üretildiğini şu cümlelerde de yakalamak mümkündür:

Şifon elbiseler çok modaydı. Hiç unutmam o zaman bu kadar bina yok, rüzgâr alıyor buraları. O şifonlarla ablaların dalgalanan elbise kolları, etek kolları, boyları. Hala gözümün önündedir. Ve sinema artistleri gibi saçlar taranmaya başlandı. Kesinlikle bugüne kıyasla kıyasladığımda kadınlar daha bir kadınsıydı o dönemde. (Zekiye, 1962, Lüleburgaz).

“Kadınlar daha bir kadınsıydı” diyen Zekiye Hanım’ın cümlelerinde hem kadınlığı, modayı, cazibeyi, güzelliği, seksiliği işaret eden hem de geçmişin idealleştirilen “makbul” kadınlık ve erkeklik kurgusunu “feminist korkular” (Doane ve Hodges, 1987) üzerinden yeniden üreten bir anlatının izleri vardır.

Kadın nasıl olunur? Kadın dediğin “nasıl” görünür, davranır? Bu soruların cevaplarını önce milli tedrisatta sonra da filmlerde bulan kadınlar, geçmiş günlerin kadınlık ve erkeklik rollerini bugün ile kıyasladıklarında geçmişi her zaman daha iyi, güzel ve doğru bulma eğilimindedirler. Kadınlar için geçmiş, onlara gençlik ve güzellik yıllarını hatırlatırken bu yıllardaki yoğun stereotipleştirmeden yani arzu edilen kadın imgesinden de uzaklaşamadığını anlarız. Bugün en genci 60’lı yaşlarında olan kadın görüşmecilerin yirmi yaşlarda izledikleri filmlerin ve hayran oldukları kadın yıldızların yaşadıkları ataerkil kültür içerisinde nasıl önemli bir rol oynadığını görürüz. Kezâ Stacey’nin de ifade

ettiği gibi hem geçmişte hem de bugün kadınsı olmak ve kadınsı kimlik, arzulanan ve çekici olanın idealize edilmiş halidir (1994, s. 208). Bu doğrultuda Zekiye Hanım'ın “kadınlar daha bir kadınsıydı” cümlesinin neredeyse birebir örneğini Janice Doane ve Devon Hodges'un (1987) “korkutucu, antifeminist bir içgüdü” şeklinde açıkladıkları nostalji tanımında bulabiliriz. Doane ve Hodges'a göre nostalji “Amerikan siyasetinin ve kitle kültürünün içine nüfuz eden, “erkeklerin erkek gibi, kadınların kadın gibi ve hakikatin sorgulanamaz bir gerçekliğe sahip olduğu zamanlardaki “kadının geleneksel yerini-konumunu tasdik eden hayali bir geçmişin arzusudur” (s. xiii-3).



SONUÇ

1960’lı ve 1970’li yıllarda sinemaya gitme deneyimlerine ve bu deneyimlerin bugün nasıl hatırlandığına odaklanan bu tezde, toplumsal ve kültürel bir deneyim olarak sinemaya gitmenin bu yılların Türkiye’inde yaşamış seyirciler açısından ne anlama geldiği; seyircinin filmlerle, yıldızlarla, sinema mekânıyla nasıl ilişkilendiği; gündelik hayatta sinemanın yeri ve sinema aracılığıyla ortaya çıkan ritüeller; bir sosyalleşme ve modernleşme aracı olarak sinemanın rolü ve tüm bunlarla birlikte, sinema anılarının bugün hangi duygularla nasıl hatırlandığı irdelenmiştir.

Bu çalışmada etnografik araştırma yöntemlerine ve tekniklerine başvurulmuş, alan araştırması için yaşları 54-92 arasında olan sınıf, cinsiyet, eğitim düzeyi açısından çeşitli; etnisite, dini inanç, sosyo-ekonomik ve politik kimlikleri farklı 15 kadın ve 15 erkek toplam 30 kişiyle sözlü tarih görüşmeleri yapılmıştır. En uzun 4,5 saat süren mülakatlarda görüşmecilerin duygu durumları, hatırlama/unutma esnasındaki davranışları, mimikleri, görüşme yapılan mekânla ilişkileri de gözlenmiştir.

“Yeni sinema tarihi” yaklaşımı, Kuhn’un sinema belleğini bir metin olarak ele alışı ve sözlü tarihin sessiz kalan/bırakılan topluluklara ses veren bakış açısı bu tez için hem epistemolojik hem de metodolojik anlamda yol gösterici olmuştur. Çalışmada sözlü tarihin, sinema tarihinin hem içeriğini hem de amacını dönüştürebilme olasılığı da irdelenmektedir. Sinemaya gitme anıları tarihsel bir perspektifle incelenerek, görüşmecilerin ortaklaştığı hatırlama, aidiyet, gündelik hayat, komşuluk ilişkileri, toplumsal cinsiyet, kültürel kimlik, kolektif bellek, mekân, filmler, nostalji duygusu gibi temalar üzerinde durulmuştur.

Tezin kuramsal çerçevesi sinema araştırmalarındaki tarihsel dönüş, izleyiciyi tarihselleştirme meselesi ve toplumsal bir deneyim olarak sinemaya gitme üzerine kuruludur. İzleyicilerin sinemayla nasıl bir ilişki kurdukları ve bu ilişkinin hatırlama biçimlerine etki eden tarihselliği tartışılmaktadır. Alan araştırmasının bulgularına baktığımızda ise öncelikle 1960’lı ve 1970’li yıllarda Türkiye’de sinemaya gitmenin ve

film izlemenin kolektif bir etkinlik olduğunu, sinema mekânının sosyalleşme ve modernleşme aracı olarak kullanıldığını ve açık hava sinemaları veya sinema salonlarının kolektif belleğin inşasında spesifik bir rolünün bulunduğunu, sinemaya gitme etkinliğinin film izlemenin ötesine geçtiğini ve sinemaya gitme anlarında belleğin sınıf, toplumsal cinsiyet, eğitim düzeyi, yaşanan yere göre farklı biçimlerde işlendiğini, görüşmelerde ortaya çıkan en belirgin duygunun ise “nostalji” olduğunu belirtebiliriz.

Çalışmanın bulgularına dayanarak bir değil birden çok sinema tarihinden söz etmek mümkündür ve bu anlamda sinemanın kelimenin ilk anlamıyla yalnızca bir “sinema” olmadığı söylenebilir. Değişen salonlar, ritüeller, ayrıcalıklar, sınırlılıklarla birlikte farklı amaçlarla ve koşullarda deneyimlenen sinemalar ve farklı biçimlerde hatırlanan hikâyeler söz konusudur. 1980’lerden itibaren, özellikle de 1990’lar ve 2000’lerde sinema izleyicilerine ve onların kültürel, toplumsal koşullar içerisindeki farklı deneyimlerine, filmleri nasıl alımladıklarına odaklanan, disiplinler arası olma eğilimindeki pek çok çalışma yapılmıştır, yapılmaktadır. Bununla beraber bellek çalışmalarının da sinema araştırmaları açısından önemli bir rolü vardır. Sinemanın bireysel ve kolektif belleği nasıl kurduğuna, canlandırdığına ve yeniden ürettiğine eğilen araştırmalar, izleyiciyi odağa alan çalışmalar için yeni araştırma yöntemlerinin geliştirilmesini sağlamıştır. Örneğin son yıllarda GIS (Coğrafi Bilgi Sistemi) kullanımı, Duygusal Haritalama da dâhil olmak üzere çeşitli araştırma teknikleri deneyerek, özellikle belirli bölge veya zaman aralıklarına odaklanan araştırmacılar, sinema deneyimlerini değişen zamanın ve mekânın koşulları çerçevesinde analiz etmektedirler. Tezin I. Bölümünde detaylı bir şekilde tartışıldığı üzere yeni sinema tarihi yaklaşımıyla birlikte de sinemanın toplumsal, kültürel, tarihsel ve mekânsal çerçevede değerlendirildiği araştırmaların sayısı giderek artmaktadır. Bununla beraber hem Türkiye’de hem de Batı’da yapılan öncü çalışmalardan güncel araştırmalara doğru bir hat çizdiğimizde sinemaya gitmenin ne anlama geldiği, sinemaya gitme amaçlarındaki çeşitlilik ve mekânsal deneyimler gibi konularda önemli ortaklıklar ve benzerliklerin mevcut olduğunu görebiliriz. Bu durum, sinema kültürünün evrensel ve müşterek bazı alışkanlıkları, ritüelleri ve koşulları da yarattığını ortaya koyar. Kültürel, tarihsel ve toplumsal farklılıklara rağmen sinemanın seyir ve mekân deneyimi açısından ortaklaştığı en önemli nokta ise sinemadan alınan kolektif hazdır.

Bu çalışma çoğu zaman “yanıbaşımızdaki” sinema seyircisinin (ailemizin, komşularımızın, akrabalarımızın, arkadaşlarımızın, sokakta/yolculukta karşılaştıklarımızın) kişisel tarihine ses vermek amacıyla 1960’lı ve 1970’li yıllarda Türkiye’de sinemaya gitme deneyimlerini ve bu deneyimlerin bugün nasıl hatırlandığını irdellemektedir. Bu çerçevede gerçekleştirilen sözlü tarih görüşmelerinde hemen her bir görüşmecinin geçmiş gündelik hayatında alıştığı ve özlediği bir “sinema”nın var olduğu ancak bu “sinemaların” farklı biçimlerde anlamlandırılıp hatırlandığı ortaya çıkmaktadır. Elde edilen bu bulgu, çalışmanın özgün yanlarıyla ilgilidir. Bu çalışma, izleyicilerin yalnızca sinema deneyimlerini kayıt altına almakla kalmamış, sinemaya gitme deneyimlerinin hatırlanma biçimlerine ve hatırlama sırasında ortaya çıkan duygulara da odaklanmış ve Türkiye’de ele alınan dönemde sinemaya gitmiş olan gayri-müslimlere de ulaşarak izleyici çeşitliliği bakımından literatürdeki benzer araştırmalardan farklılaşmıştır.

Görüşmecilerin 1960’lı ve 1970’li yıllara ilişkin sinema hatıralarında karşımıza çıkan kolektif duygulardan en belirgin olanı “nostalji duygusu”dur. Geçmiş sinema deneyimlerinin dönüp dolaşıp edebi ve romantik bir anlatıya dönüşmesi; hatırlamanın kendisinin parçalı, tekrara dayalı, “hatalı”, öykülemeye ve önceliğe dayalı “değerli anıları” öne çıkaran yapısı çalışmanın odağına ve diline de yansımaktadır. Alan araştırmasına dayalı incelemelerde sıkça karşımıza çıktığı üzere araştırmacının başta yola çıktığı kavram setlerini ve yaklaşımını değiştirmesine neden olacak “sürprizler” bu tez için de geçerlidir. Sinemaya gitme anılarını düşünsel (toplumsal, kültürel, ekonomik, teknolojik, politik vb.) olduğu kadar duygusal olarak da kavramaya ihtiyacımız olduğunu gösteren bu çalışma belleğin, geçmişteki bir şeyin gerçekte ne olduğundan ziyade nasıl hatırlandığı ve aktarıldığıyla ilgili olduğunu öne sürer ve bunu toplumsal yaşamda hangi duyguların daha öne çıktığıyla ilişkili bir biçimde inceler. Ancak “bir bellek araştırması tasarlamamanın en güç yanlarından biri belleğin dinamik doğasını araştırmanın her aşamasında göz ardı etmemek için harcanan yoğun çabadır” (Orhon, 2015, s. 16-17). Bu sebeple sinemaya gitme deneyimlerinin neden ve nasıl böyle hatırlandığını doğrudan açıklayabileceğimiz “tek” bir alan yoktur. Sinema belleği içinde seyircinin “seçtiği” anıları “ayıklaması” araştırmacının teoride yakın olduğu alanlarla ilişkilidir.

Bir aşkın hatırlama biçimi ve duyguları üzerine Aristoteles şöyle der: “Gerçekten de birinin varlığından hoşlanmamız yanında, gittiğinde onu anımsamamız, artık burada olmadığı için zevk kadar acı da duymamız aşkın daima ilk belirtisidir” (1993, s. 75). Bu açıklamanın “sinema aşkı” söz konusu olduğunda ne kadar isabetli olduğunu sözlü tarih görüşmelerine tekrar dönüp baktığımızda anlarız. Gerçekten de sinemanın varlığından duyulan “mutluluk” hissi, sinemaya gitme anılarının paylaşıldığı sırada çokça ortaya çıkar. Ancak “bugün” eski tadı vermeyen sinemaya gitme deneyimi ve artık “eskisi” gibi olmayan sinemalar hatırlandığında mutlulukla beraber acı da duyulur. Geçmiş anımsarken bugünün zevkleri ve gelecek tasavvuru mutluluk, acı ve umut arasında gidip gelir. Çünkü bir şekilde “şimdiki zamandaki zevkleri algılar, geçmiş olanları anımsar ve gelecektekileri umut ederiz” (Aristoteles, 1993, s. 74).

Belleği aktif bir anlam yaratma süreci olarak ele aldığımızda hatıraların genellikle “iyi hikâyeleri” hatırlama/anlatma eğiliminde olduğunu görürüz. Bu durumu Stacey (1994) “değerli anılar” (*treasured memories*), Treveri Gennari (2018) ise “keyif/haz anıları” (*memories of pleasure*) olarak değerlendirir. Bireysel ve kolektif hatıraların seçici işleyişinde sıkça tekrarlara, parçalı anılara, bazı olayların/isimlerin unutulduğuna, yeniden yaratıldığına veya hatırlamada zorlanıldığına ve en çok da “iyi bir hikâyeye” anlatma çabasına şahit oluruz (Biltreyst, vd. 2010, s. 322). Bu da genellikle bazı anıların görüşmeciler için öncelikli ve özel olduğunu ve diğer anıları geri plana atıldığını gösterir. Bu bağlamda, Stacey, Gennari ve Biltreyst katılımcıların bireysel anılarını tanımlamak için “iyi”, “keyifli”, “değerli” gibi ifadeler kullanır. Bu çalışmada da benzer bir sonuca ulaşılmıştır. Sözlü tarih görüşmeleri boyunca tarihsel seyircinin “seçtiği” anılar, genellikle onlar için en “değerli ve keyifli” olanlarıdır. Acı veren ya da bugün onaylamadıkları deneyimlerine ilişkin ise, görüşmecilerden bazıları bu hikâyelerinin tezde yer almasını istememişler bazıları ise bunları geçmişin acı-tatlı hatıralarından biri sayarak bugün üzerinde çok durmamayı tercih etmişlerdir.

Sinemaya gitme deneyimlerinden bahsederken, önceliğin “değerli/keyifli/iyi hikâyelere verilmesi hatırlama kadar unutma süreçlerinin de nasıl işlediğine ilişkin önemli ipuçları taşır. Örneğin “erotik film furyası” gibi tabu sayılan konular bunlardan biridir. Literatürde 1970’lerin ortalarından itibaren çok sayıda erotik filmin çekildiği bilgisi yer alır ancak

bunların seyirciyle ilişkisi, Zekiye Hanım'ın (1962, Lüleburgaz) “Arkadaşlarım gitmişti öyle filmlere ama ben hiç o kadar çılgın olamadım” sözlerinde ve Evren (1997) gibi bazı araştırmacıların kendi anılarında o da yine “başkalarının” hikâyesi olarak yer bulur. Bu filmleri sinemada izlediğini ifade eden sadece bir erkek görüşmecim olmuştur. O da (Ferit, 1958, Ankara) benimle bunları konuşmaktan çekinerek sohbetin sonunda “Allah affetsin izledik” diyerek konuyu geçiştirmiştir.

1960'lar ve 1970'lerde büyüyenler için sinema, çocukluktan yetişkinliğe geçişte en önemli yaşam deneyimlerinden biridir. Sinema deneyimlerine dair erken dönem anılarında kişilerin kendi yaşam öykülerindeki dönüm noktalarından, kilit anlardan bahsetmeleri de bununla ve gündelik hayatın nasıl işlediğiyle ilgilidir. Sinema onlara ilk aşklarını, ilk kırgınlıklarını, öfkelerini, kıskançlıklarını, şaşkınlıklarını, meraklarını, hayallerini, yaşadıkları şehirleri, köyleri, evleri, ailelerini ve bütün bunlara dair özel anıları, anıları da çağrıştırmaktadır. Sinema hatıraları bir yaşam öyküsü gibi kurgulanıp anlatılmaktadır. Farklı hikâyelerin ortaklaştığı konular ise gündelik hayat, mahalle, aile ve komşuluk ilişkileridir. Sinemaya “ailece, mahallece, komşularla” birlikte gidildiği belirtilen bu yıllarda söz konusu ilişkilerin ne denli yoğun yaşandığı ve sinemaya gitme kültürüne de yansıdığı görülür. Bununla beraber alan araştırması boyunca tıpkı Cicero'nun *De Oratore*'de sözünü ettiği “*Historia est Magistra Vitae*” yani “tarih hayat öğretmenidir” ifadesindeki gibi görüşmeciler tarafından sıklıkla geçmişin öğretici yanına vurgu yapılmıştır. Görüşmecilerimin “bunlar hayat dersi”, “bakın bunları okullarda öğrenemezsiniz, yaşam tecrübesidir” şeklinde ifade ettikleri -kendi dillerince aktardıkları- *historia est magistra vitae*'daki tarihin ta kendisidir.

Görüşmeler sürecinde gözlemlenen en belirgin eylem elbette hatırlama ve unutma olmuştur. Hatıralarının kaydedileceğini ve bilimsel bir metne dönüştürüleceğini bilen görüşmeciler ilkin, cümlelerinde ve hikâye örgülerinde daha dikkatli olmaya çalışmışlardır. Hatırlamak başta onlara kamusal bir görev, yerine ciddiyetle getirilmesi gereken bir sorumluluk gibi gelmiş olsa da anıların içerisine girdikçe -ya da gömüldükçe- bu görev bilincini bir kenara koyup eski günleri yâd etmeye ve bireysel hatıralarını daha açık anlatmaya başlamışlardır. Sinema hakkında spesifik bilgiler paylaşma gayreti aşıldığında -buna daha az önem verilmeye başlandığında- ise daha fazla bireysel

hikâyelerden söz edilmiştir. Bireysel hikâyeler ve kimlikler zaman zaman kolektif olanla pekiştirilmeye çalışılmıştır. Çocukluk ve gençlik yıllarından söz ederken “benim zamanımda” değil “bizim zamanımızda” denilmesi bunun en açık örneklerinden biridir. “Ben çocukken” ya da “ben gençken” diye başlayan hikâyeler ise genellikle erkeklere aittir. Görüşmeler sırasında kadınların kolektivite vurgusu erkeklere nazaran daha görünür olmuştur. Kadınların hatıralarının, diğer insanlarla ve çevreleriyle daha yoğun ilişkili aktarılması erkeklerinkinden daha fazla nostaljik geri dönüşlere de sebep olmuştur. Buradan kadınlar daha nostaljiktir diye bir genellemeye varamayız kesinlikle. Ancak alan araştırması boyunca kadınların, hatırlamayı da nostaljiyi de daha kolektif bir biçimde kavrayıp inşa ettiklerini belirtebiliriz. Ayrıca, kadınlar büyüme hikâyelerini ve hatıralarını daha etraflıca, derinlemesine, daha geniş ve çeşitli temalar çerçevesinde aktarmışlardır. “İlk sinema deneyiminize dair neler hatırlıyorsunuz?” diye sorduğumda aldığım cevaplar arasındaki en ayrıntılı, diğer insanlar, olaylar, mekânlar ve duygularla çeşitlendirilmiş hatıralar genellikle kadınlara ait olmuştur.

Bireysel görüşmelerin haricinde görüşme sırasında kalabalık olunduğu durumlarda (görüşmecinin aile üyelerinin, akrabalarının veya komşularının da görüşme mekânında olduğu zamanlarda) güncel bir olay, geçmişteki değerlerin önemi ve bugün bu değerlerin zayıflaması üzerinden tahlil edilip karşılıklı onay beklenmiştir. Birbirlerine “hatırlıyor musun” diye sordukları geçmişe dair her ayrıntıda eğer benzer olaylar, kişiler üzerinden bir ortaklık kuruluyorsa bundan heyecan ve mutluluk duydukları da görülmüştür. Aynı şekilde geçmişin yıldız oyuncularını bugünküyle kıyasladıklarında birleştikleri noktalar da yine geçmişin ortak değerleri etrafında bize söz konusu yılların beklentileri, beğenileri ve onaylanan/onaylanmayan davranışları hakkında da fikir vermiştir. Bununla birlikte, hakkındaki olumlu veya olumsuz eleştirileri bir kenara koyduğumuzda nostaljinin, görüşmeler sırasında insanları harekete geçiren, duygusal katılımlarını arttıran bir etkisi olduğu görülmüştür. Örneğin, eski bir filmin şarkısından bahsederken o şarkıyı söylemeleri ya da bir hikâyenin hatırlattığı üzüntüyü yeniden yaşayarak gözyaşlarına boğulmaları gibi. Bu bağlamda hatıraların ve hatırlamanın hem aidiyeti güçlendiren, topluluk kurucu, müşterekler yaratan ve birleştirici bir yanı olduğu hem de tüm bunların araştırmacı olarak benim de dâhil edildiğim kolektif bir deneyime dönüştüğü anlar yaşanmıştır. Görüşmeler sırasında hatıralarından bahsederken bazı kişiler bu hatıraları

güçlendirecek belgeler paylaşmak istemiş, kimi gençlik fotoğraflarını, aile albümlerini ya da anı defterlerini göstererek kişisel geçmişlerini benim gözümde de canlandırmayı seçmiştir. Geçmişte insanların birbirlerine birer hatıra olarak kimi özel günlerde kimi sebepsiz gönderilen veya hediye edilen fotoğraf arkalarında yazan “baktıkça hatırlaman hatırladıkça bakman için” ibaresine benzer şekilde, insanlar sinemaya gitme anılarını anlatırken hatırlamış, hatırladıkça da anlatmaya devam etmişlerdir. Bu benim adıma bir nevi hediyeleşmeye dönüşmüştür.¹⁰² Böyle zamanlarda araştırmaya dair “nesnel” ve “mesafeli” olma kaygısının önüne geçen sıcak ve güvene dayalı ilişkiler kurulmuştur. Bu önemlidir çünkü, burada sözü edilen son derece “mahrem” sayılan kişisel tarihlerdir, yaşamöyküleridir ve bunları bir “yabancı”ya anlatmak duygusal bir yakınlık kurmayı da gerektirir. Bu doğrultuda seyirci deneyimlerini ele alacak olan ileriki çalışmalar için tamamen duyguların odağa alındığı bir araştırma tasarısı önerilebilir. Zira böylesi bir araştırma Türkiye’nin duygusal tarihyazımı için verimli bir kaynak olabilecektir. Ayrıca, Türkiye’de yaşamış gayri-müslimlerin sinema hatıralarına, sınıf, kimlik ve aidiyet temaları çerçevesinde bakılabilir veya yalnızca Sinematek, İstanbul Film Festivali gibi tarihsel anlamda önemli bazı kuruluşların, derneklerin, etkinliklerin merkeze alındığı yeni sözlü tarih çalışmaları yapılabilir.

Geçmiş her insanın kendi özel, benzersiz yaşamının dolayısıyla kimliğinin de bir parçasıdır. Bu kimliğin yani benliğin korunabilmesi için geçmişten referans almak da çok olağandır. Ancak kentlerin değişmesi, sinema gibi önemli bellek mekânlarının yok olması, komşuların, dostların, yıldızların ölümü gibi radikal değişimler, beslenen geçmişten kopma tehlikesi taşır. Bu durum sürgün ve nostalji duygusunu ortaya çıkarır. Çünkü geçmiş, ne de olsa artık yabancı bir ülkedir¹⁰³ ve “ev” bilinen

¹⁰² Etik ilkeler bağlamında, görüşmecilerin rızası olmadığı ve sadece görüşme anına özgü bir paylaşım olduğu belirtildiği için tezde bu belgelere yer verilmemektedir. Bu tezi bitirmeye yakın bir zamanda izlediğim *Nomadland* (Chloé Zao, 2020), bana filmin genel hikâyesinden biraz farklı bir biçimde ulaştı. Yaşlılığın, sönmek üzere olan yaşamın cılız kandiline olan düşkünlüğü, görüşmecilerimin, ki bazıları artık aramızda değil, gözlerindeki ışığı hatırlattı. Aslında “buz gibi” bir tarihsel gerçekliğin yanında “sıcak” olanın, edebiyatın, romantizmin ve sevginin ne denli besleyici ve ister istemez çalışmayı da kendine çeken bir gücü olduğunu anladım. Zaten tarih de bunları dışlayarak bilim olmuyordu, farkındaydım.

¹⁰³ L.P. Hartley’nin 1953 yılında yazdığı *The Go Between* romanının ilk cümlesidir. Tamamı şöyledir: Geçmiş yabancı bir ülkedir. Orada her şeyi farklı yaparlar” (Orijinali: The past is a foreign country. They do things differently there”. Romandan uyarlanan iki de film vardır: Yön. Joseph Losey (1971) ve Yön. Pete Travis (2015). Bellek ve tarih ilişkisine dair önemli ipuçları taşıyan bu ifade, görüşmeler sırasında bana kendi “hakikatlerini” kuran/anlatan insanları anlamam konusunda yardımcı oldu. Ayrıca benim şimdiki geçmiş zaman olarak işaretlediğim anlatıları bir “arabuluculuk” olarak düşünmeme de ilham veren bir hikâyedir bu. Geçmişten geleceğe gizli mektuplar taşıyan bir şimdi gibi. Ve şimdi’nin el yazısı her anlatıcıya göre değişmektedir. Kiminin okunaklı, kiminin karman çorman; kiminin kısa, kiminin

aşinalıklar/müşterekler çok uzakta kalmıştır. Eski sinemalar aracılığıyla geçmişe uzanma hali ise nostaljinin yalnızca harekete geçiren değil aynı zamanda bağılıklar da yaratan bir duyguya dönüşmesidir. İnsanın köklerine, ait olduğu toprağa, eve dönüş özlemine geri dönecek olursak da hatıralar, onun bağılıklarını ve yakınlıklarını gösteren, Baudelaire’in sözünü ettiği o “küçük” dünyanın ta kendisidir ve güvenlidir.

Hartaya, baskı resme sevdalı çocukların,

Evren denk düşer elbet güçlü arzularına.

Ah! Dünya ne büyüktür ışığında lambanın!

Anıların gözünde ne kadar küçük dünya!¹⁰⁴

sayfalarca; kiminin ayrıntılı, kiminin üstünkörü ve kiminin iç parçalayıcı derecede dokunaklı, kiminin tutkulardan uzak bir ağırbaşlılıkta olduğu gibi.

¹⁰⁴ Baudelaire, C. (2001). Kötülük Çiçekleri, çev. Ahmet Necdet, Adam Yayınları. s. 169.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, N., Arslan, T. U., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S., Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yârim Üzerine*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Abisel, N. (2006). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. İstanbul: Phoenix Yayınevi.

Adorno, T. W. (2009). *Minima Moralia* (O. Koçak & A. Doğukan Çev.). 6. Baskı. İstanbul: Metis.

Ahıska, M. (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis Yayınları.

Akay, H. (2010). Güvenlik Sektörü Reformu Siyasa Raporu Tanıtımı. N. Boztekin. (Ed.). *Türkiye Siyasetinde Ordunun Rolü: Asker-Sivil İlişkileri, Güvenlik Sektörü ve Sivil Denetim* (s.102-110). İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Yayını.

Akbal Süalp, Z.T (2006). Bir Deneyimin Tarihi: Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (s.41-47). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akbaul Süalp, Z.T. (2004). *Zaman Mekân-Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akbulut, H. (2014). Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması. *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırmalar Dergisi*, 2 (2), 1-16.

Akbulut, H. (2018). Bir Seyirci Araştırmasından Etnografik Deneyimler ve Hikâyeler. *Folklor/Edebiyat* 24 (95), 13-34.

Akbulut, H. vd. (2018). Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye’de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması Program Kodu: 1001 Proje No: 115K269.

Akça, İ. (2010). Ekonomide Askerin Varlığı, Askerî Sermaye, OYAK. N. Boztekin (Ed.). *Türkiye Siyasetinde Ordunun Rolü: Asker-Sivil İlişkileri, Güvenlik Sektörü ve Sivil Denetim*. (s.17-24). İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Yayını.

Akçura, G. (2004). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: İthaki.

Akçura, G. (2014). Dert Ortağım Benim. N. Can Kantarcı. (Ed.). *Yüzyıllık Aşk: Sinema ve Seyirci İlişkisi* (s. 68-98.). İstanbul: İstanbul Modern.

Allen R. C. (2006). Relocating American Film History. *Cultural Studies*. 20 (1), 48–88.

Allen R. C., Gomery, D. (1985). *Film History, Theory and Practice*. New York: McGraw Hill.

Allen, R. C. (1990). From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. *Screen (London)*, 31(4), 347-356.

Allen, R.C. (2006). The Place of Space in Film Historiography. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 9(2), 15–27.

Althusser, L. (2004). *John Lewis’e Cevap*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Alver, K. (2012). Kent İmgesi. K. Alver (Ed). *Kent Sosyolojisi* (s. 9-29). Ankara: Hece Yayınları.

Andrew C. Sparkes (2009). Ethnography and the senses: challenges and possibilities. *Qualitative Research in Sport and Exercise*, 1:1, 21-35.

Aristoteles (1993). *Retorik*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: YKY.

Arkın, C. (1964). Dr. Cüneyt Arkın sinemayı ve insanı anlatıyor: Sinema bizim yaratıp sığındığımız bir özelemler dünyasıdır. *Sinema Ekspres*, 2 (2).

Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*. New York: Oxford University Press.

Arslan, T. U. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Atılğan Y. (2005). *Aylak Adam*. İstanbul: Metis Yayınları.

Ayça, E. (1992). Türk sineması seyirci ilişkileri. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 11(11), 117-133.

Bakthin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Barthes, R. (1986). Leaving the movie theatre (R. Howard, Çev). *The Rustle of Language* (s. 345–349). London: Blackwell.

Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*. (A. Ece, N. K. Sevil, E. Gökteke, Çev.) İstanbul: YKY.

- Barthes, R. (2014). Sinema Salonundan Çıkmak (C. Akyüz, Çev.). *Çağrılmayan Cemaat*. Kocaeli: Kült Neşriyat.
- Başgüney H. (2013). *Türk Sinematek Derneği- Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma.2*. Baskı. İstanbul: Libra Yayıncılık.
- Baudelaire, C. (2001). *Kötülük Çiçekleri*. (Ahmet Necdet, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.
- Belge, M. (2011). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.), İstanbul: YKY.
- Bennet, T. (1983). Text, Readers, Reading Formations. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 16(1), 3-17.
- Bergstrom, J., Doane, M. A. (1989). The female spectator: Contexts and directions. *Camera Obscura*, 20-21, 5-27.
- Biltreyst D., Lotze K., Meers P. (2012). Triangulation in Historical Audience Research: Reflections and Experiences from a Multi-Methodological Research Project on Cinema Audiences in Flanders. *Particip@tions* 9 (2), 690–715.
- Biltreyst, D., Meers, P. (2016) New cinema history and the comparative mode: reflections on comparing historical cinema cultures. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 11, 13-32.
- Biltreyst, D., Maltby R., & Meers, P. (2012, Eds.). Cinema, audiences and modernity: an introduction. *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives On European Cinema History* (s. 1–16). New York: Routledge.

- Biltereyst, D., Meers P., and Van de Vijver L. (2011). Social Class, Experiences of Distinction and Cinema in Postwar Ghent. R. Maltby, D. Biltereyst, and P. Meers (Ed.). *Explorations in New Cinema Histories: Approaches and Case Studies* (s.101-124). Oxford: Blackwell.
- Biltereyst, D., Meers, P., Lotze, K., & Van de Vijver, L. (2012). Negotiating cinema's modernity: strategies of control and audience experiences of cinema in Belgium, 1930s - 1960s. *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History* (s. 186-201). New York: Routledge.
- Bobo, J. (1988) The Color Purple: Black Women as Cultural Readers. Pribram, D (Ed.) *Female Spectators: Looking at Film and Television* (s. 90–109). London: Verso Print.
- Boscagli, M. (1993) A Moving Story: Masculine Tears and the Humanity of Televised Emotions. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 15(2), 64-79.
- Bowles, K., Maltby, R. Verhoeven, D., Walsh, M. (2011). *The New Cinema History: A Guide*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (F. B. Aydar, çevir). İstanbul: Metis.
- Brook T. (1991). *The New Historicism: And Other Old Fashioned Topics*. Princeton: Princeton University Press.
- Calvino, I. (2006). *Palomar*. (R. Teksoy, Çev.). İstanbul: YKY.
- Calvino, I. (1986). *The Uses of Literature: Essays*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

- Cantek L. (2019). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı. Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carr H. E. (2018). *Tarih Nedir? Genişletilmiş Baskı*. (M.G. Gürtürk, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Casetti, F. (2011). *Sinemasal Deneyim* (D. Kırmızı, Çev.). *Sinecine*, 2(2), 81-93.
- Caunce, S. (2016). Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi. (B. Can ve A. Yalçinkaya, Çev.). İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Classen, C. (1997). Foundations for an Anthropology of the Senses. *International Social Science Journal*,153: 401-412.
- Collins, R. (1981b). Micro-Translation As A Theory-Building Strategy. K. K. Cetina, A.V. Cicourel (Ed.). *Advances in Social Theory And Methodology: Toward A Integration Of Micro-And Macro- Sociologies* (s.81-100) Chicago: The University of Chicago Press.
- Culler, J. (1990). *Barthes*. London: Fontana Press.
- Çam, A. ve Şanlıer, Ö. İ. (2019). Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma. *SineFilozofi (Özel Sayı)*, s. 415–436.
- Çam, A. ve Şanlıer, Ö. İ. (2020). Türkiye Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 18 (36), 593-692.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer.

- Danacıoğlu, E. (2001). *Geçmişin İzleri, Yanıbaşımızdaki Tarih İçin Bir Klavuz*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- De Certeau M. (1988). *The Writing of History*. (T. Conley Çev.). New York: Columbia University Press.
- De Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi I; Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. L.A. Özcan (Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Doane, J., & Hodges, D. (1987). *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism*. London: Routledge.
- Durkheim, E. (2010). *Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri*. (Ö. Ozankaya, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Elias, N (2004). *Uygarlık Süreci I* (E. Ateşman, Çev). İstanbul, İletişim Yayınları.
- Elsaesser, T. (1987). *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. Christine. M.Land (Ed.). *Imitation of Life a Reader on Film & Television Melodrama*, (s.68-91). Detroit: Wayne State University Press.
- Engin A. (1992). Türk sineması seyirci ilişkileri. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 11 (11), 117-133.
- Erdoğan N. (2001). Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar. D. Derman (Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2* (s.201-219). İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Ergin, O. (1977). *Türk Maarif Tarihi 1-2. Cilt*. İstanbul: Eser Matbaası.

- Erkan, H. (2015). Tahta İskemle Üzerine Bir Kûlah Çekirdekle Sinema Keyfi: Açık Hava Sinemaları Üzerine Bir İnceleme. D. Bayrakdar (Haz.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-II* (s. 224-240). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Evren B. (1989). Çocuk Kahramanlı Filmler Fırtınası. *Beyazperde Dergisi Türk Sineması* 75. Yılında Eki, 1,11-12.
- Evren B. (1997). *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Eyman S. (2008). *Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer*. New York: Simon & Schuster.
- Flinn, C. (1989). Untitled Entry. *Camera Obscura* 20 (21), 151–154.
- Gardiner, M. (2016). *Gündelik Hayat Eleştirileri*. (D. Özçetin, B. Taşdemir, B. Özçetin Çev.) Ankara: Heretik.
- Geertz, C. (1990). History and Anthropology. *New Literary History*, 21(2), 321-335.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması* (H.Gür, Çev.). Ankara: Dost.
- Geraghty, C. (2000). *British Cinema in the Fifties: Gender, Genre and the 'New Look'*. London and New York: Routledge.
- Gledhill, C. (1987). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and The Woman's Film*. London: British Film Institute.

- Gökmen, E., Gür, H. (2017). Yazlık Açık Hava Sinemaları: Sinema Mekanlarının Sosyal Bir Alan Olarak İşlevleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(2), 2-18.
- Greene, G. (1991). Feminist Fiction and the Uses of Memory. *Signs*, Winter, 16 (2): 290-321.
- Green, A. (2004). Individual Remembering and Collective Memory: Theoretical Presuppositions and Contemporary Debates. *Oral History*, 32 (2),35–43.
- Guba, E.G., Lincoln, Y.S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. N.K. Denzin, & Y.S. Lincoln (Eds.). *Handbook of qualitative research* (s. 105–117). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Güçhan G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. İmge Kitabevi, Ankara.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*. Ankara: İmge.
- Güçhan, G. (1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, 12, 51-71.
- Gürbilek, N. (1987). Parçalanmış Zamanın Akışında. *Defter Dergisi*, 1, 89-102.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*. İstanbul: Heretik Yayıncılık.
- Hamilton P. (1993). Optimism and Pessimism of New Historicism. *English* 42,173, 109-123.
- Hansen, M. (1986). Pleasure, ambivalence, identification: Valentino and female spectatorship. *Cinema Journal*, 25 (4). 6-32.

- Hansen, M. (1983). Early Silent Cinema: Whose Public Sphere? *New German Critique*, (29), 147-184.
- Haşim, A. (1991). *Bize Göre İkdam'daki Diğer Yazıları*. (İ. Enginün, Z. Kerman, Haz.). İstanbul: Dergâh Yay.
- Hegel, F. (1986). *Tinin Görüngübilimi* (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınları.
- Heidegger, M. (2008). İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek (A. Aydoğan, Çev.). *Düşüncenin Çağırıldığı* (s. 71-97). İstanbul: Say Yayınları.
- Hiley, N. (2012). At the picture palace: The British cinema audience, 1895–1920. I.Christie (Ed.). *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 25–34.
- Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. İstanbul: Kabalcı.
- Howes, D. (2003.) *Sensual Relations: Engaging The Senses in Culture And Social Theory*. Ann Arbor MI: University of Michigan Press.
- Huggett, N. (2002). A cultural history of cinema-going in the Illawarra (1900–1950). *Yayınlanmamış Doktora tezi*. Avustralya: Wollongong Üniversitesi.
- Hunnicut B. K. (2006). The History of Western Leisure. C. Rojek, S.M. Shaw, A.J.Veal. (Ed). *A Handbook of Leisure Studies* (s. 55-74). London: Palgrave Macmillan.
- Iggers, G. G. (2016). *Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı* (G. Ç. Güven, Çev.). İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- İnal, A. (2003). Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı. *İletişim: Araştırmaları*, 1(1), 9-38.
- Jarvie, I. C. (1993). Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitme. (G. Güçhan, Çev.). 25. *Kare*, 5, 22-25.
- Jones, J. (2011). When the Movie Started, We All Got Along: Generation Y Remembers Movie Night. *Media International Australia*, 139, 96-102.
- Jones, M. (2017). Memories of British Cinema. Hunter, I.Q., Smith, J., & Porter, L. (Eds.). *The Routledge Companion to British Cinema History* (s.397-405). 1st ed. London: Routledge.
- Kabir, S. (1998). *Daughters of Desire. Lesbian Representations in Film*. London and Washington: Cassell.
- Kammen, M. (1991) *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture*. New York: Knopf.
- Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, İstanbul: Es Yayınları.
- Karabağ Sarı, Ç. (2012). 12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alınlanması *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karabağ Sarı, Ç. (2014). İzleyici Araştırmaları ve Politik İmkân Sorunu. *Moment Dergi*, 1 (2), 241-269.
- Karabağ Sarı, Ç. (2018). Sinema İzleyicisi Araştırmalarında Etnografik Yaklaşımlar: Jackie Stacey ve Lakshmi Srinivas'ın Çalışmaları. *Kültür ve İletişim*, 21(41). 34-59.

- Kaya Mutlu, D. (2002). Yeşilçam in Letters: A ‘Cinema Event’ in 1960s Turkey From The Perspective of An Audience Discourse. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaya, D. (2019). Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8 (2), 93-138.
- Kaynar, H. (2012). *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul’undan Gündelik Fragmanlar*. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Kellner, D. (1994). *Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture*. Austin: University of Texas.
- Kıraç, R. (2008). *Hürrem Erman*. İstanbul:Can Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Knudsen L.V., Levesque A.P, Jones L., Preminger J.E., Nielsen C. , Lunner T., Hickson L., Naylor G. and Kramer S.E. (2012).Conducting qualitative research in audiology: A tutorial, *International Journal of Audiology*, 51(2), 83-92.
- Kolker, R. (1999). *Film Form and Culture*. Boston: McGraw – Hill College.
- Kolker, R. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema. (E. Yılmaz,Çev.). B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji (Ed.). *Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar 1* (s. 97-144). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Kuhn A, Biltereyst D, Meers P. (2017). Memories of cinemagoing and film experience: An introduction. *Memory Studies*, 10(1), 3-16.

Kuhn, A (1994). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. 2nd ed. London: Verso.

Kuhn, A (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: I.B. Tauris.

Kuhn, A. (2011). What to do with cinema memory? Maltby, R, Biltereyst, D, Meers, P. (Eds). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (s. 85-97). Malden, MA: Blackwell.

Kuhn, A. (1984). Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory. *Screen*, 25(1), 18-28.

Kuhn, A. (1992). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Routledge: London.

Kuhn, A. (2011). What to do with Cinema Memory? R. Maltby, D. Biltereyst, and P. Meers (Ed.). *Explorations in New Cinema Histories: Approaches and Case Studies* (p.85-99). Oxford: Blackwell.

Kuhn, A., Biltereys, D., Meers, P. (2017). Memories of cinemagoing and film experience: An introduction. *Memory Studies* 10(1), 3-16.

Kyvig D. E., Marty, M. A. (2000). *Yanibaşımızdaki Tarih*. (N. Özsoy, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Lasch, C. (1990). Memory and Nostalgia, Gratitude and Pathos. *Salmagundi* 85-86: 18-26.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Malden, MA: Blackwell.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

L'heuillet, H. (2019). *Komşuluk*. (A. Beyaz, Çev.). İstanbul: YKY.

Lipponen, K., Jefimova J., Rebelo A. (2003). *Semiotics of cultures The Notion of "Cinema Going"*. Universitat Bayreuth.

Lupton, D. (2002). *Duygusal Yaşantı Sosyo-Kültürel Bir İnceleme*. (M. Cemal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lüleci, Y. (2020). 1960'lı Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 8 (2), 1200-1233.

Lynch, K. (2010). *Kent İmgesi*. (İ.Başaran Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Malay,H. (2010). *Çağlar Boyu Kölelik*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.

Maltby R. (2006). On the Prospect of Writing Cinema History from Below. *Tijdschrift voor mediageschiedenis*. 9 (2). 74–96.

Maltby, R (2011). New Cinema Histories. Maltby, R, Biltereyst, D, Meers, P. (Eds.). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (s. 3–40). Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Maltby, R., Biltereyst, D., Meers, P. (Eds). (2011). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Malden. MA: Wiley-Blackwell.

Maltby, R. (2006). On the Prospect of Writing Cinema History from Below. In: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9,2, 74–96.

Maltby, R. (2011). New Cinema Histories. Eds. R. Maltby, D. Biltereyst, and P. Meers (Ed.). *Explorations in New Cinema Histories: Approaches and Case Studies* (s.3-40).Malden:Wiley, Blackwell.

- Maier, S. C. (1999). The End of Longing? Notes toward a History of Postwar German National Longing. *The Postwar Transformation of Germany: Democracy, Prosperity, and Nationhood*, John S. Brady, Beverly Crawford, Sarah Elise Wiliarty (Eds.). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Manning S. (2020). Cinema going experience. *Cinemas and Cinema Going in the United Kingdom: Decades of Decline, 1945-65* (s. 17-50). London: University of London Press.
- Meers, P., Biltereyst, D., Van De Vijver, L. (2010). Memories, movies, and cinema-going: an oral history project on film culture in Flanders (Belgium). *Film-Cinema-Spectator: Film Reception*. Irmbert Schenk, Margrit Tröhler, Yvonne Zimmerman (Eds.). 24: 319-37. Zürich: Schüren.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis And The Cinema: The Imaginary Signifier*. (Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti, Çev.). Macmillan Press, London.
- Metz, C. [1982] (1977). *The imaginary signifier*. Bloomington: Indiana University Press.
- Miller, S. D. (1994). Oral History: Provenance and Intellectual Access. *Provenance, Journal of the Society of Georgia Archivists* 12(1): 131-150.
- Moore, S. (1995). *Interpreting Audiences*. London: Sage Publications.
- Morrissey, E. K. (2016). Gender and Fandom: from spectator to social audiences. K. L.Hile, D. Jelaca, E. A. Kaplan, P. Petro.(Ed.). *The Routledge Companion to Cinema & Gender*. London: Routledge.
- Mutlu, K. D. (2001). Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım. D. Derman (Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. (s. 111-120). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Müldür L. (1992). *Kuzey Defterleri*. İstanbul: YKY.

Neyzi, L. (2011). *İstanbul'da Hatırlamak ve Unutmak: Birey, Bellek ve Aidiyet*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Neyzi L. (2013). *Ben Kimim? Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Niemeyer, K. (2014). *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*. Hampshire, New York.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Mehmet Emin Özcan, Çev.). Ankara: Dost.

Oktay, A. (2002). *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1999). *Türk Sineması 1*. Ankara: Kitle Yayınları.

Orhon, G. (2015). Medya ve Bellek Çalışmaları: Paralellikler, Gerilimler. *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 13 (2), 9-31.

Özbay F. (2014). Akrabalık ve Komşuluk İlişkileri. Türkiye Aile Yapısı Araştırması İleri Analiz Raporu. Ankara: T.C Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı.

Özgüven, F. (1996). Sinema Kaçmayı Kışkırtır - Bilmem Anlatabildim Mi?. *İstanbul Dergisi*, 18, 84–85.

Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı.

Özsoy, A (2020, ed.), *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye'de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Konya: Literatürk Akademia Yayınları.

- Öztürk, M. (2002). *Sinemasal Kentler*. İstanbul: Om Yayınları.
- Öztürk, S. (2013). Türkiye’de Sinema Mekanlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak. *Milli Folklor*, 25 (98), 19-31.
- Özyürek, E. (2012). *Hatırladıkları ve Unuttuklarıyla Türkiye’nin Toplumsal Hafızası*. İstanbul: İletişim.
- Percy W. (2005). *Sinema Müdavimi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Petro, P. (2004). Reflections on Feminist Film Studies, Early and Late. *Journal of Women in Culture and Society*, 30(1),1272-1278.
- Philips, P. (2012). Spectator, Audience and Response. J. Nelmes (Ed.). *An Introduction to Film Studies* (s. 92-128). Third Edition. London: Routledge.
- Popular Memory Group (2003). Popular Memory: Theory, Politics, Method. R. Perks and A. Thomson (Ed.). *The Oral History Reader* (s.75–87). London: Routledge.
- Portelli, A. (1991). *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. *SUNY Series in Oral and Public History*. New York: State University of New York Press.
- Portelli, A. (2006). What Makes Oral History Different? R. Perks and A. Thomson (Ed.). *The Oral History Reader* (s.61–74). London: Routledge.
- Proust, M. (2006). *Kayıp Zamanın İzinde 1 Swann’ların Tarafı* (R. Hakmen, Çev.). 6. Baskı. İstanbul: YKY.
- Pusnik, M. (2015). Cinema culture and audience rituals : early mediatisation of society. *Anthropological notebooks*. 3 (21), 51–74.

- Radstone, S. (2000). *Memory and Methodology*. Oxford: Berg.
- Radway, J.A. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Ravazzoli, E. (2016). Cinemagoing as spatially contextualised cultural and social practice. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 11. 33–44.
- Richards, H. (2003). Memory Reclamation of Cinema Going in Bridgend, South Wales, 1930-1960. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 23(2), 341-355.
- Ritchie D.A. (2014). *Doing Oral History A Practical Guide*. 2nd ed., Oxford: Oxford University Press.
- Robert C. A. (1990). From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. *Screen*, 31(4), 347–356.
- Robert C. A. (2006). Relocating American Film History. *Cultural Studies*, 20 (1), 48–88.
- Robert C.A., Gomery D. (1985). *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf.
- Roberts, B. (2002) *Biographical Research*. Buckingham: Open University Press.
- Rothenbuhler, E. W. (1998). *Ritual communication: From everyday conversation to mediated ceremony*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Safa, P., (2017). *Fatih Harbiye*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Sarlo, B. (2011). *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*. (P. B. Charum, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Sartre, J.P. (2009). *Varlık ve Hiçlik*. (T. Ilgaz ve G. Ç. Eksen). İstanbul: İthâki.

Scheff, T. (2003). Shame in Self and Society. *Symbolic Interaction*, 26(2), 239-262.

Scognamillo G. (2011). *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*. İstanbul: Küre Yayınları.

Scognamillo, G. (2009). 1960'lı Yıllar: Yeşilçam Sinemasının Altın Yılları 60'ların Türk Sineması. Z. Dadak ve B. Göl (Haz.). 13-22.

Scognamillo, G. (1979). Ah, Vah Beyoğlu Sinemaları! *Milliyet Sanat Dergisi*, 306, 28-29.

Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Shingler, M. (2001). Interpreting All About Eve: A Study in Historical Reception. Melvyn Stokes & Richard Maltby (Ed.), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences* (s. 46-62). London: BFI.

Sontag, S. (25 Şubat 1996). The Decay of Cinema. New York Times. Link: <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontagcinema.html?mcubz=0>
Erişim Tarihi: 05.08.2019

Sorlin, S. (2014). The 'Indisciplinarity' Of Stylistics. *Topics in Linguistics*, 14, 15- 9.

Srinivas, L. (2002). The Active Audience: Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India. *Media, Culture&Society*. Sage Publications,24,155-173.

- Srinivas, L. (2010). Ladies Queues, 'Roadside Romeos,' And Balcony Seating: Ethnographic Observations On Women's Cinema-Going Experiences. *South Asian Popular Culture*, 8(3), 291- 307.
- Stacey, J (1994a). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship in 1940s and 1950s Britain*. London: Routledge.
- Stacey, J. (1994b). Hollywood memories. *Screen*, 35(4). 317-35.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. New Jersey: Princeton UP.
- Staiger, J. (2004). The Future of the Past. *Cinema Journal*, 44(1), 126-129.
- Stokes M., Jones M. (2017). Windows on the World: Memories of European Cinemas in 1960s Britain. *Memory Studies*, 10 (1), 78-90.
- Stoller, P. (1997). *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Tamer, Ü. (2004). *Yaşamak Hatırlamaktır*. İstanbul: YKY.
- Tan, M. (2019). Çağlar Boyunca Çocukluk. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 22 (1), 71-88.
- Taylor, H. (1989). *Scarlett's Women: Gone With The Wind And Its Female Fans*. London: Virago Press.
- Thomas, A. B. (2004). *Research Skills For Management Studies*. London, UK: Routledge.

- Thompson, P. (1999). *Geçmişin Sesi Sözlü Tarih* (Ş. Layıkel, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Tonkin, E. (1992). *Narrating Our Pasts: The Social Construction of Oral History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Treveri Gennari, D., O'Rawe, C., Hipkins, D. (2011). In Search Of Italian Cinema Audiences in the 1940s And 1950s. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 8(2), 538-553.
- Treveri Gennari, D. (2018). Understanding the Cinemagoing Experience in Cultural Life: The Role of Oral History and the Formation of 'Memories of Pleasure'. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 21, no. 1, 39-53.
- Trouillot, M. R. (2015). *Geçmişi Susturmak*. (S. O. Zeybek, Çev.). İstanbul: İthâki Yayınları.
- Tuncer, S. (2015). Dışarı Çıkmak: Özelden Kamusal Feminist Bir Saha Hikâyesi. *Moment Dergi*, 2 (2), 30-58.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Turner, G. (1999). *Film As Social Practice*. London: Routledge.
- Uçar, İ. E. (2017). 1960-1970'li Yıllarda Kent ve Taşra Karşıtlığında Türkiye'de Kadınların Sinema İzleme Pratikleri Üzerine Bir Araştırma. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı: 45, 388-402.
- Uçar, İ. E. (2018). 1960-1970'li Yıllarda Antalya'da Sinema İzleme Deneyimleri. *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, 5(1), 61-90.

Voloşinov, V. N. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. (M Küçük, Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. (E. Tarım Çev.). İstanbul: Adam Yayıncılık.

Zorlutuna, H. N. (1927). En Büyük Vazife, *Gürbüz Türk Çocuğu*, 9, 21.

