

**SİNEMATOGRAF'TAN VIDEO'YA
TÜRKİYE'DE SİNEMA DENEYİMİ VE TÜRK EDEBİYATINDAKİ
YANSIMALARI**

Meltem GÖNDEN ÖKTEM

**DOKTORA TEZİ
İletişim Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Sezen ÜNLÜ**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kasım 2010**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Meltem GÖNDEN ÖKTEM'in "Sinematograf'tan Video'ya Türkiye'de Sinema Deneyimi ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları" başlıklı tezi 01 Kasım 2010 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, İletişim Anabilim Dalında Doktora tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Sezen ÜNLÜ
Üye : Prof.Dr.Ahmet Haluk YÜKSEL
Üye : Prof.Dr.Ali Murat VURAL
Üye : Prof.Dr.Suat GEZGİN
Üye : Yard.Doç.Dr.Canan ULUYAĞCI

İmza




Prof.Dr.Ramazan GEYLAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

DOKTORA TEZ ÖZÜ

SİNEMATOGRAF'TAN VIDEO'YA: TÜRKİYE'DE SİNEMA DENEYİMİ VE TÜRK EDEBİYATINDAKİ YANSIMALARI

Meltem GÖNDEN ÖKTEM

İletişim Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Danışman: Prof. Dr. Sezen ÜNLÜ, Kasım 2010

Edebiyatın tarihselliği ve sosyolojik imkanlarının Türkiye’de sinemanın sosyal tarihini ve film merkezli sinema tarihçelerinde boşlukta bırakılmış konularını anlamlandırma noktasında sunacağı olası katkı ve Türk edebiyatçılarının sinemaya olan yoğun ve çok yönlü ilgisi gözetilerek hayata getirilen bu çalışmada, öykü ve roman türü ağırlıkta olmak üzere Türk edebiyatında sinema olgusu araştırılmıştır. Nitel araştırma yaklaşımına ve tarihsel bir perspektife dayalı olarak Türk edebiyatı ve Türk sinema tarihinin irtibatlandırıldığı ve sinemanın erken döneminden TV ve video teknolojisiyle sosyal yaşantıdaki merkezietini görece yitirdiği sürece uzanan yaklaşık doksan yıllık zaman dilimine odaklanan çalışmada, sinemanın ağırlıkla modernleşme ve Yeşilçam olgusu odağında ve bunlarla ilintili konular dahilinde edebiyata yansıdığı gözlenmiştir. Türk modernleşmesinin Batılılaşmadan Amerikanlaşmaya evrildiği zaman aralığında modernitenin simgesi ve aracı olarak sinemanın sosyokültürel platformda hangi deneyimlere konu olduğu, gelenek ve modernlik arasında yaşanan gerilimin sinema bahsindeki devamı, mekansal bir unsur olarak sinemanın kent modernleşmesindeki rolü, sinema salonlarının seyir mekanı olmanın ötesindeki kullanılış biçimleri, sinema sektörü zincirinin çeşitli halkalarında yer alan sinema emekçilerinin tipolojileri, mesleki kimlikleri ve bunların sektörün tarihsel gelişim çizgisi içindeki değişimi, sektördeki farklı seslerden Yeşilçam’ın hikayesi, Türk toplumunun sinema ve Yeşilçam sevgisi gibi mevcut sinema tarihçelerinde yer al(a)mayan konuların edebiyatın imkanları dahilinde ortaya konduğu çalışmanın, Türk sinema tarihi çalışmalarına açılım kazandıracağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk sinema tarihi, Türk edebiyatı, Türk öykü ve romanı, Sinema tarihyazımı, Sinemanın toplumsal tarihi, Modernleşme, Gündelik hayat, Sinema kültürü, Yeşilçam

ABSTRACT**FROM CINEMATOGRAPH TO VIDEO:
CINEMATIC EXPERIENCE IN TURKEY AND
REFLECTIONS OF CINEMA ON TURKISH LITERATURE****Meltem GÖNDEN ÖKTEM****Department of Communication****Anadolu University, Graduate School of Social Sciences****Advisor: Prof.Dr. Sezen ÜNLÜ, November 2010**

This study was realized in accordance with its potential contribution in explaining the social history of Turkish cinema by the historical aspect and sociological prospects of literature, and filling the gaps left in movie-oriented cinema history studies as well as the reckoning of the author of the multifaceted and heavy interest of Turkish writers towards cinema. Thus, the author explored the fact of cinema in pieces of Turkish literature mainly through short stories and novels. The study, which focuses on a 90 years period from early ages of cinema to an era where it lost its centrality on the social life as a consequence of evolving technologies like TV and video through qualitative research approach and historical perspective that associates Turkish literature and history of Turkish cinema, reveals that cinema was mainly reflected on literature in terms of modernization, the fact of Yeşilçam and issues related to these topics. Certainly within the prospects and borders of literature, this study uncovers themes like social experiences related to cinema which became the symbol and means of modernity throughout the period where Turkish modernization evolved from Westernization to Americanization; reflections of the tension between the tradition and modernity on issues about cinema; role of cinema as a socio-spatial element of Turkish urban modernization; various usages of cinemas other than being a location of watching films; typologies and professional identities of miscellaneous cinema workers that serve at different links of the cinema industry chain and their transitions throughout the historical development of the industry; the story of Yeşilçam from distinct voices of the industry; and the affection of Turkish society for cinema and Yeşilçam, all of which do not (or could not) take place in existing studies of cinema history. As a result of these

distinctive findings, it is believed that this study would provide new perspectives for studies on Turkish cinema history.

Key Words: Cinema, Turkish cinema history, Turkish literature, Turkish short stories and novels, Cinema historiography, Social history of cinema, Modernization, Daily life, Cinematic culture, Yeşilçam

ÖNSÖZ

Edebiyat ürünlerinin sosyal olgu ve olaylara ilişkin içeriği sosyal bilimciler için her zaman ilgi çekici olmuştur. Tarihin kurmaca niteliğinin ısrarla altının çizildiği ve edebiyatla yeniden kucaklaştığı günümüzde, Türkiye'nin sinema deneyimi tarihini edebiyat aracılığıyla okumanın gereği gözetilerek hazırlanan bu tezde ağırlıklı olarak öykü ve roman türü olmak üzere Türk edebiyatında sinema olgusu araştırılmıştır.

Disiplinlerarasılığın kavşağında konumlanmış olan “İletişim” alanında, edebiyat gibi sosyal dünyanın en ince ayrıntılarına vakıf ayrıcalıklı bir mecrayı işin içine katarak çalışmak, cazibesi bir yana, tahmin edilebileceği üzere oldukça zorlu bir çalışma sürecini de beraberinde getirmiştir. Tezin bir ilk çalışma olmasının getirdiği sıkıntılarla daha da sancılı ve uzun bir serüvene dönüşen doktora süreci, kuşkusuz ki bu süreçte yanımda olan ya da hissettiğim değerli hocalarımla, dost ve yakınlarımla desteğiyle aşılabılmıştır ve O'nlara burada anmak herşeyden önce vefa gereğidir.

Tez danışmanım Prof. Dr. Sezen ÜNLÜ'ye, dilediğim konuda çalışmama imkan verdiği ve tez süresince güvenini bir an olsun esirgemediği için müteşekkirim. Tez izleme ve savunma kurulunda yer alan Prof. Dr. A. Haluk YÜKSEL'in ve Prof. Dr. Ali Murat VURAL'ın önerileri ve yapıcı eleştirilerinin tezdeki katkısı büyüktür; kendilerine teşekkür ederim. Prof. Dr. Suat GEZGİN'e ve Yard. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI'ya tez savunmadaki yapıcı tavırları, verdikleri pozitif enerji ve tezle ilgili ileriye dönük projelerim konusunda beni yüreklendiren önerileri için; Prof. Dr. Kurtuluş KAYALI'ya, edebiyat eleştirmeni Ömer LEKESİZ'e ve araştırmacı Gökhan AKÇURA'ya teze ilişkin soru ve iletilerimi yanıtsız bırakmadıkları, bilgi ve görüşlerini esirgemedikleri için teşekkür borçluyum. Akademik hayatın bu en zorlu yolculuğunda içtenlikle paylaştığı bilgisi ve sevgisinden güç aldığım, kaybolduğum hissine kapıldığım anlarda adı gibi bir yıldız misali ışığım ve rehberim olan Prof. Dr. Yıldız UZUNER'e minnettarlığımı ne kadar ifade etsem azdır. Teze sundukları katkı ve kilometrelerce öteden uzanan dost elleri için kadim dostlarım Onur ÖKSÜZ'e ve Bilgen AYDIN SEVİM'e; 35. madde gereği Eskişehir'de geçirdiğim dört yılı aşkın sürede her daim yanımda olan; bilgimizden acı ve sevincimize kadar herşeyimizi kardeşçesine paylaştığımız çok değerli dostlarım İçlem ER'e, Tuğba ve Kerem KILIÇER'e; içtenlikle paylaştığı bilgisi,

deneyimleri ve arkadaşlığı için sevgili Arzu ARIKAN'a; leziz tost ve kekleri eşliğindeki keyifli sohbetleri için sevgili Ezgi Başak DEMİRAYAK'a ve Pelin YALÇINOĞLU'na; arkadaşlığı ve kedileriyle güzel zamanlar paylaştığım sevgili İlke ORUÇ'a; mola anlarında dahi tez konuşup dertleştiğimiz, tanımaktan büyük mutluluk duyduğum kader arkadaşım Meral GÜRBÜZ'e ve elbette ki tez sürecinin zamanla yarıştığım en koşuşturmalı ve sancılı son dönemlerinde bana evini ve yüreğini açan can dostum Elvan GÜNEL'e sonsuz şükranlarımı belirtmek isterim...Ve sevgili kedilerim ESTER ve YAMAN... İki yıl önce hayatıma teklifsizce giriveren ve bilgisayar başında geçen uzun ve yorucu saatlerime mırıltılarıyla eşlik eden ESTER; tarifsiz sevgisiyle hayatıma renk katan YAMAN; bu sevimli yoldaşlarım herhalde bir teşekkürü fazlasıyla hak ediyor. A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde özellikle son iki yılda kurulan aile atmosferinin moral düzeyimin yükselmesinde, dolayısıyla da tez çalışmamdaki payı yadsınamaz; bu nedenle enstitüdeki değerli hocalarıma ve çalışma arkadaşlarıma da sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Eşim Levent ÖKTEM'e gelince... Uzun zaman bir arada olamamayı göze alıp beni doktora teşvik ettiği ve kariyerimi desteklediği için kuşkusuz O'na da gönülden minnet borçluyum.

Tezin ortaya koyduklarıyla ve koy(a)madıklarıyla yeni çalışmalara kapı aralayabilmesi dileğiyle...

Meltem GÖNDEN ÖKTEM

ÖZGEÇMİŞ

Meltem GÖNDEN ÖKTEM

İletişim Anabilim Dalı

Doktora

Eğitim

Yüksek Lisans Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı, 2001

Lisans Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü, 1997

İş

2001 – 2005 Öğretim Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi

2005 – 2006 Araştırma Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi

2006 – Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yayın

Öktem, Meltem G. “Türk Sinema Tarihinin Erken Dönemini Aydınlatma Çabalarına Bir Katkı: Edebiyatçılarımızın Sinema Hatıraları”. **Civilacademy Sosyal Bilimler Dergisi**. C.7. S.2. Yaz 2009. s.65-81

Öktem, Meltem G. “Türk Edebiyatının Gözde Simaları: Sinema Salonlarında Çalışan Gayrimüslim Kadınlar”. **Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi**. İzmir. 13-16 Ekim 2009

Öktem, Meltem G. “Şevket Rado’nun Hayat Mecmuası”. **Uluslararası Medya ve Siyaset Sempozyumu** (Bildiri Kitabı). C.I. E.Ü. İzmir. 15-17 Kasım 2007. s.518-528

Öktem, Meltem G. “Sinemadaki Belediyeciler: Mehmet Seyda’nın ‘İçedönük ve Atak’ Adlı Romanı Üzerine Bir İnceleme”. **Uluslararası Medya ve Siyaset Sempozyumu** (Bildiri Kitabı). C.I. E.Ü. İzmir. 15-17 Kasım 2007. s.577-587

Öktem, Meltem G. “Sinema, Çocuk ve Sokak”.**4. Uluslararası Çocuk ve İletişim Kongresi.** İstanbul. 22-24 Ekim 2007.

Öktem, Meltem G. “Çocuktan Haber Almak: Türk Basınından Çocuk Portreleri”.
2. Uluslararası Çocuk ve İletişim Kongresi. (Bildiri Kitabı). C.1. İ.Ü. İstanbul. 22-24 Ekim 2007. s.597-606

Öktem, Meltem G. “Bir İleti Biçimi Olarak Nasreddin Hoca Fıkraları”.
1. Uluslararası Nasreddin Hoca Sempozyumu (Bildiri Kitabı). Akşehir. 6-7 Temmuz 2005. s.336-340

Öktem, Meltem G. “Sporcu Kadının Türk Yazılı Basınındaki Temsili: Süreyya Ayhan Örneği”. **Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma.** (Sempozyum Bildirileri Kitabı). C.3 Yeditepe Ü. GSF Yayını. İstanbul. 1-4 Mart 2004. s.167-176

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1975 Cinsiyet: Kadın Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

Sayfa

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vii
ÖZGEÇMİŞ	ix
RESİMLER LİSTESİ	xiii
 1. GİRİŞ	 1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	11
1.3. Önem	11
1.4. Sınırlılıklar	12
 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	 13
2.1. Tarihsel-Toplumsal Araştırmalarda Bir Bilgi/lenme Mecrası Olarak Edebiyat	 13
2.2. Sinematograf'tan Video'ya: Türk Sineması ve Sinema Tarihi Çalışmalarının İmkan ve Sınırlılıkları Çerçevesinde "Türk Sinema Tarihi"ne Bir Bakış	 23
2.2.1. Osmanlı ve Milli Mücadele Dönemi Türkiye'si'nde Sinema (1896- 1923).....	28
2.2.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'si'nde Sinema (1923-1950).....	39
2.2.3. Demokrat Parti ve Darbeler Dönemi Türkiye'si'nde Sinema (1950'den 80'lere)	51
 3. YÖNTEM	 76
3.1. Araştırma Modeli	76
3.2. Nitel Araştırmalarda Belge İncelemesi ve Bir Belge Türü Olarak Edebiyat Metinleri.....	77
3.3. İncelenen Edebiyat Metinlerinin Seçilmesi, Toplanması ve Analizi	78

4. BULGULAR VE YORUM	90
4.1. Modernleşme Sürecinde Sinema ve Gündelik Hayat Yahut Türk’ün “Sinema” İle İmtihanı	90
4.1.1. Sinematograf Yılları: Büyülü Kordelalar, Sakıncalı Hikayeler	96
4.1.2. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Toplumsal Bir Fenomen: “Hollywood’un Şeritleri” ve Sarmalındaki Kimlikler	109
4.1.3. 1950’li ve 60’lı Yıllar: Amerikanvari Hayatlar, Yeşilçam Düşleri	131
4.1.4. Kentsel-Toplumsal Statünün Simgesi: Sinema Salonları ve Localar	142
4.1.5. Locaların Perde Arkası.....	154
4.2. Kurmaca ve Gerçeklik Arasında: Türk Sinema Sektörü ve Yeşilçam Olgusu	165
4.2.1. Yeşilçam Sineması ve Yeşilçam Sokağı’nın İç Dünyası	167
4.2.2. Yeşilçam-Seyirci İlişkisi: “Çeyrek Asırlık Saadet”	181
4.2.3. Seks Furyası	189
4.2.4. Yeşilçam’a Veda: Yıkılan Sinemalar, Değişen Filmler ve “Dün’e Özlem	196
4.2.5. Sinema Sektörü Emekçileri.....	201
4.2.5.1. Yeşilçam’dakiler	201
4.2.5.1.1. Sinema Oyuncuları.....	201
4.2.5.1.2. Film Yapımcıları, Yönetmenler, Senaristler	215
4.2.5.2. Sinema Mekanı’ndakiler	239
4.2.5.2.1. Sinemacı Hayret Efendi’den Sinemacı Metin Bey’e: Sinema İşletmecileri.....	239
4.2.5.2.2. Gölgedeki Kahramanlar: Sinema Makinistleri.....	250
4.2.5.2.3. Ester ile Roza, Madam Krista ve Diğerleri: “Gişe”dekiler, Yer Gösterciler.....	254
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	264
KAYNAKÇA.....	282

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1 İtalyan dram yıldızı Pina Menichelli	103
Resim 2 Sinema Delisi Kız romanının Münif Fehim imzalı kapak resmi	111
Resim 3 Hollywood tutkusunun boyutlarını sergileyen bir karikatür	121
Resim 4 Amerikalı aktör Clark Gable	124
Resim 5 ve 6 Sinema salonlarının cinsel ilişkilere sahne olduğu iddiasına dair iki karikatür	157

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problemi, amacı, önemi ve sınırlılıkları tanımlanmıştır.

1.1. Problem

*Şiir tercüme edilemeyendir.
Sanat tanımlanamayandır.
Sinema açıklanamayandır.¹*

Günümüz sosyal bilimler pratiğinde “kültür”ün önem kazanmaya başladığı, disiplinlerarasılığın temel bir yönelim halini aldığı, sözlü tarihin, edebiyat incelemelerinin ve hermeneutik ya da eleştirel yaklaşıma dayalı medya analizlerinin de bu paralelde önemsenen ve kullanımı yaygınlaşan yöntemler arasına girdiği gözlenmektedir. Sosyal bilimlerin evrensel (tekil) doğrularını meşrulaştıran “realist” zeminin giderek kayganlaş(ması)² ve yorumsamacı paradigmanın yükselişi, başta tarih ve sosyoloji olmak üzere sosyal bilimler çatısı altında toplanan tüm disiplinleri kaçınılmaz olarak arayışa itmiş; temsiliyet sorunu ve metodolojik açmazları aşmaya dönük bu yeniden yapılanma arayışı³, sıralanan sözkonusu değişim ve eğilimleri de beraberinde getirmiştir.⁴ Modernizm eleştirileriyle birlikte gündeme gelen ve çeyrek yüzyılı aşkın süredir sosyal bilimler alanında yoğun bir özeleştiri ve değişim rüzgarı

¹ James Monaco. **Bir Film Nasıl Okunur**. Çev. E. Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. 2001. s.66

² Ayşe Öncü. “Sosyal Bilimlerde Yeni Meşruiyet Zemini Arayışları”. **Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek**. İstanbul: Metis Yayınları. 1998. s.48

³ Modernizm eleştirisine dayanan ve sosyal bilimleri yeni bir dönemecin eşiğine getiren gelişmeler 1995 yılında farklı disiplinlerden on bilim adamının bir araya geldiği Gulbenkian Komisyonu’nda masaya yatırılmış, komisyonunun hazırladığı ve 1996 yılında Türkiye’de de yayınlanan “Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılandırılması” raporu, amaçlandığı üzere konuyu dünya çapında tartışmaya açmış ve yeni araştırmalara itilim vermiştir. Gelişmelerin, genel itibarıyla sosyal bilimler arasındaki ayrımların ve bilimsel bilginin evrenselliği ilkesinin sorgulanması bağlamında ele alındığı raporun ayrıntıları için bkz: Gulbenkian Komisyonu. **Sosyal Bilimleri Açın**. Çev. Ş. Tekeli. İstanbul: Metis Yayınları. 2000

⁴ Modernizm eleştirileri ile birlikte gündeme gelen epistemolojik tartışma ve yönelimlerin günümüzde halen birçok sosyal bilimci tarafından moda eğilimler olarak görülüp yadsındığını, öte yandan meselenin kendini postmodernist düşünce rüzgarına kaptırmış sınırlı bir çevrenin suyu bulandırması şeklinde de yorumlanabileceğini belirten Öncü, sonuç olarak bu eleştiriler hiç yapılmamışçasına kalınan noktadan devam etmenin çok da mümkün ve kabul edilir görünmediğini kaydetmektedir (Öncü. **a.g.e.** s.49). Nitekim sosyal bilimlere yönelik modernizm sonrası eleştiriler ve hem konu hem bakış açısı hem de yöntemsel olarak bu paralelde gündeme gelen değişim ve dönüşümler, Türkiye ölçeğinde de gözlenebileceği üzere, bir yandan “ne yadsınır ne kutsanır” misali temkinli bir biçimde kabullenilirken, diğer yandan aşırı kutuplaşma da yaratmıştır ki sorun asıl olarak postmodernist yaklaşımı kutsayan çevrelerin sosyal bilimlerin açılım sürecini salt etnisite ve kimlik siyasetine indirgelemeleri noktasında su yüzüne çıkmaktadır. Kuşkusuz öteki, etnisite, kimlik gibi kavramlar temsiliyet açısından postmodernist yönelimin anahtar kavramları olarak öne çıkmakla birlikte, konunun sadece resmi tarihin tam zıttı bir tarihin kurgulanması noktasına taşınması tartışmaları gerilimli bir atmosfere taşımaktadır.

estiren tartışma ve yönelimler, yine sosyal bilimler çatısı altında farklı disiplinler kuramlarla gelişen iletişim alanını ve özelde sinema çalışmalarını da etkilemiş; film incelemesi, eleştirisi ve kuramı kültürel çalışmalar geleneğiyle etkileşim sonucu eleştirel perspektifte yeni boyutlar kazanırken, sinema tarihi çalışmalarında da film merkezli ve kronolojik tarih anlayışı yavaş yavaş terk edilmeye başlanmıştır.

Sinema tarihi çalışmak ve sinema tarihi yazmak, Süalp'in de dikkat çektiği gibi tarihyazımına özgü aynı sorunsallı alanlardan geçmektedir⁵ ve nelerin yazılıp nelerin dışarıda bırakıldığı sorusu, yaklaşık otuz yıldır tarih disiplinindeki dönüşümlerden etkilenecek geleneksel çizgisinden sıyrılmaya çalışan sinema tarihi anlatısının da temel problemlerinden birini oluşturmaktadır. Bununla birlikte sinemanın birbiri ile iç içe geçmiş teknolojik, ekonomik, sanatsal, siyasal, toplumsal, kültürel boyutları olan çok katmanlı ve komplike bir olgu oluşu sinema tarihi çalışmayı/yazmayı daha da zorlu bir uğraşı haline getirmekte, tüm bunlara bir de yerel düzeyde sorunlar eklenince sinema tarihi, dünyanın her yerinde sinema çalışmaları içinde en fazla bocalanılan ve son tahlilde ihmal edilen alanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir sanat formu, kitlesel bir eğlence biçimi, bir endüstri/iş kolu, bir kitle iletişim aracı ya da bir görsel teknoloji harikası olarak da tarifi mümkün olmakla birlikte, Amerikalı sinema eleştirmeni ve yazarı J. Monaco'nun epigraf olarak kullanılan "sinema açıklanamayandır" sözüyle imlediği üzere, hiçbir boyutuyla tek başına açıklanamayacak kadar karmaşık bir olgu olan sinemanın tarihi uzun yıllar- ki halen hakimiyeti süregelen bir yaklaşımdır- salt filmlerden ibaret görülmüş ve sinema tarihi anlatısı filmler temel alınarak kurgulanmıştır.⁶ J. Chapman ve diğerlerinin belirttiği gibi, özellikle 1960'ların sonuna dek edebiyat ve sanat tarihinin etkisinde kalan ve bir sanat türünün evrimsel

⁵ Zeynep Tül Akbal Süalp. "Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. Der. D. Bayrakdar. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2006. s.44

⁶ N. Abisel'in, sinema olgusunun çok katmanlılığına işaret eden açıklaması, konuyu anlamlandırmak bakımından önemlidir. Nitekim Abisel'e göre, "örneğin, film aygıtlarının doğası esas alındığında, sinemanın hareketli görüntüyü kaydedip yeniden üreten bir araç olduğu söylenebilir. İşlevleri açısından bakıldığında bir eğlence, eğitim, propaganda ya da kitle iletişim aracıdır denebilir. Filmlerin üretimiyle seyirciye sunulduğu arasındaki bütün işlemler, süreç ve örgütlenmeler çıkış noktamız olduğunda ise sinema bir endüstridir. Sinema salonlarında film izlemenin, kendine özgü koşullarıyla etkileri açısından bir ritüel, "film" denilen bütün temel alındığında bir anlatı ya da anlam yaratma biçimi, özgün estetik değerleri açısından bir sanat dalı olarak görülebilir (Nilgün Abisel. **Sessiz Sinema**. Ankara: De Ki Basım Yayım. 2006. s.10-11).

öyküsü biçiminde yazıldığından tek nesnesi “filmler” olan bu kurgulamayı, “film tarihi” olarak da nitelendirmek mümkündür.⁷ Oysa sinema E. Özen’in de dikkat çektiği üzere sadece filmler ve bu filmleri yapanların özgeçmişleri üzerinden tarihi açıklayamayacak kadar komplike bir olgudur ve filmleri üretenler, bu üreticilerin dahil olduğu endüstri, finans ve politika dünyası, filmleri tüketen izleyiciler ve bu izleyicilerin hep birlikte teneffüs ettikleri sosyokültürel iklim, o filmleri şekillendiren etmenler ve süreçler olarak sinema tarihinin de farklı veçhelerini oluştur(maktadır).⁸

Özen’in sinema tarihi çalışmalarının eleştirel bir değerlendirmesini yaptığı ve tarih disiplini içindeki farklı ve eğilim ve tartışmaların bu çalışmalara etkisini incelediği makalesine göre, sosyal bilimlerdeki ve özellikle de bu üst kimlik altındaki tüm disiplinlerin referans noktası olan tarih alanındaki dönüşümlerin sinema tarihi çalışmalarındaki en belirgin etkisi, film merkezli tarih yaklaşımlarının etkisinden uzaklaşmaya başlanması olmuştur.⁹ Tarihyazımında nelerin ya da kimlerin dikkate alındığının tarih anlatısını kaçınılmaz olarak şekillendirdiği- ki bu eleştirel tarihsel yaklaşımın temel argümanlarından- düşünüldüğünde bu başlangıç, temsiliyet sorununun aşılması açısından son derece önemlidir. Nitekim henüz yeterli düzeyde değilse de, görece yakın tarihte kaleme alınmış sinema tarihi çalışmalarında, sinemanın filmler dışındaki boyut ve unsurlarının da kayda alındığı, en azından bunun bir farkındalık olarak dile getirildiği dikkat çekmektedir. Örneğin G. Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi* (1996) adlı derleme kitabının önsözünde sinemanın sınırlarının kurumun üretip dolaşıma soktuğu filmlerden daha geniş olduğunu, seyirciden yer göstericiye kadar sinemayla ilintili tüm unsurların bu sınır dahilinde yer aldığını, kendi dışındaki gelişmelerden de durmaksızın etkilenen sinemanın tarihini tüm boyutlarıyla ele almak güçse de kitabın “film tarihi” değil, “sinema tarihi” odaklı kurgulanmaya çalışıldığını ifade etmektedir.¹⁰ S. Öztürk’ün, Türkiye’de sinemanın toplumsal ve siyasal boyutuna odaklı kaleme alınmış sayılı çalışmalardan biri olan *Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Sinema Seyir Siyaset* (2005) adlı kitabının önsözünde de benzer hususlara vurgu

⁷ James Chapman, Mark Glancy, Sue Harper. **The New Film History Sources, Methods, Approaches.** Palgrave Macmillan. 2007. s.3

⁸ Emrah Özen. “Geçmiş Bakmak: Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme”. **Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi.** S. 27. 2009. s.150

⁹ Özen. 2009:150

¹⁰ Geoffrey Nowell-Smith. “Genel Giriş”. **Dünya Sinema Tarihi.** Der. G. N. Smith. Çev. A. Fethi. İstanbul: Kabcı Yayınevi. 2008. s.13

yapıldığı göze çarpmaktadır. Nitekim yazdığı önsözde kitabının “konulu ve uzun metrajlı filmlerin tarihine ilişkin olmadığını” kaydeden Öztürk, sinema tarihi denilince, konunun sadece “film” bağlamına oturtulması ve bu konuda kapsamlı çalışmaların olması, sinema tarihine ilişkin çalışmaların izleyici ve siyasal iktidar boyutları ele alınmaksızın incelenmesi, sadece filmler üzerinde çözümlemelerle yetinilmesi ve filmlerin tarihine ilişkin gelişmelerle özetlenmesi dolayısıyla tercihen, boşlukta bırakılan konulara yöneldiğini beyan etmektedir.¹¹

Sinema tarihi Türkiye’de gerek tarihyazımına özgü sorunlar ve buna ilişkin akademik gündemin yeterince takip edilmemesi gerekse arşiv ve belge yoksunluğu gibi yerel düzeyde sıkıntılar nedeniyle sinema çalışmaları içinde en az ilgi gören alandır. Nitekim Özen, Türkiye’deki sinema çalışmalarının, teorik tartışmaları ya da metodolojik yönelimleri takip etmede bile önemli sıkıntıları olduğunu, tartışmaların birçoğunun doğrudan sinema tarihiyle bağlantılı bir biçimde akademinin gündemine çok giremediğini ifade etmekte, sinema tarihinin filmler dışındaki boyutlarına ışık tutacak araştırmaların, arşivcilikteki ‘kötü ünümüz’ dolayısıyla ivedilik gerektirdiğini kaydetmektedir.¹² Sinema tarihine ilişkin gelişim çizgisinin tam anlamıyla anlaşılması ve bu çerçevede kuramsal ve sosyolojik bir kavrayışın geliştirilebilmesi için izleyici, alımlama, üretim gibi boyutların da inceleme dahilinde yer alması gerektiğinin ısrarla altını çizen Öztürk’ün de belirttiği gibi yapılan yorumlar arasındaki bazı farklılıklara rağmen, literatürde Türk sinema tarihi “filmler”, “yönetmenler” ve “sansür” kavramları çerçevesinde ele alınmış; ama “filmlerin tarihi” çalışmalarda özel bir yer tutmuştur.¹³ *Kebikeç* dergisinin “Sinema ve Tarih” dosyasına yazdığı sunuş metninde aynı noktaya temas eden A. Gürata da sinema tarihine yönelik ilgi artışına rağmen çalışmaların daha çok filmlerin tarihçesine ve oyuncu/yönetmen yaşamöykülerine odaklandığını, usta yönetmenler (autuer), yıldız oyuncular ve onların filmlerine (başyapıt) odaklanan “film tarihi” anlayışı yerine, izleyiciler ve onların bu ürünleri nasıl algıladıkları üzerine yoğunlaşılmalı bir “sinema tarihi”ne ihtiyaç duyulduğunu ifade etmekte ve son tahlilde “sinemaya ve toplumsal yaşamdaki rolüne eğilen kapsamlı bir Türkiye cumhuriyeti

¹¹ Serdar Öztürk. **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset**. Ankara: Elips Kitap. 2005. s.18

¹² Özen. **a.g.e.** s.151

¹³ Öztürk. **a.g.e.** s.16-18

tarihi henüz yazılmayı bekliyor” demektedir.¹⁴ Benzer biçimde sinema tarihi diye nitelendirilen bütünü -özelde Türk sinema tarihi kurgusunun- neleri kapsaması gerektiği konusunu tartışmaya açan Süalp de, bir ülkenin sinema tarihinin, ulus devletleşme süreçlerinin tarihinden, ulusal kimliğin, kültürün inşasından ve baskın ideolojik söylemlerin yeniden üretiliş ve eklemlenme süreçlerinin tarihinden, gündelik hayatın pratiklerinden, baskın anlatılardan, edebiyattan ve diğer bütün sanatsal ve kültürel üretim alanlarından ayrı düşünölemeyeceğini ifade etmektedir.¹⁵

Her tarih anlatısı gibi içeriği kadar göz ardı ettikleriyle de kendi karakterini kazanan ve genelde birbirinin tekrarı niteliğindeki mevcut tarihçelerin karşılaştırılması suretiyle görölebileceği üzere, sinemanın bilhassa toplumsal-kültürel boyutunun ihmal edildiği, filmlere indirgenmiş bir anlatı biçiminde kurgulanmış olan Türk sinema tarihi, günümüzde nihayet konuya ilgili çok az sayıda akademisyen ve sivil tarihçi tarafından eksik yanları ve geleneksel çizgisi itibarıyla sorgulanmaya başlanmıştır. Bu yöndeki çaba henüz yetersizse de, azımsanamayacak ölçüdedir. Nitekim resmi arşivler, gündelik yaşamın nabzı gazeteler ve magazin dergileri son on-on beş yıldır “sinema” için daha bir titizlikle taranmaya başlanmış, sinemanın toplumsal tarihi –gerek filmlerin toplumsal analizi gerekse sinemanın topluma etkisi bağlamında- daha fazla önemsenir olmuş, sinemanın içinden kişilerle –ağırlıkla oyuncular ve yönetmenler- görüşmelerin gerçekleştirildiği çalışmalar artış göstermiştir. J. Tosh’un deyimiyle “sosyal tarihe insan çehresi kazandırma”¹⁶ amaçlı bir yöntem olarak Batı’da 1950’lerden bu yana toplum bilimleri ve tarih alanı içinde yaygınlaşan ve Türkiye sosyal bilim literatüründe her geçen gün daha fazla kabul gördüğü dikkat çeken sözlü tarih, tek tük çalışmalarla da olsa Türk sinema tarihine katkısı bağlamında gündeme gelmeye başlamıştır. Sözlü tarih yönteminden yararlandığı ve yöntemin Türk sinema tarihine olası katkılarını değerlendirdiği makalesinde “sesi duyulmayanların aktardıkları deneyimlerin sinema tarihine ilişkin hakim anlatıların değişmesine yol açacağını”¹⁷ söyleyen Ö. Gökçe’nin bu tespitinden de anlaşılacağı üzere sözlü tarihi önemsenir kılan, tıpkı diğer metodolojik

¹⁴ Ahmet Gürata. “Sunu”. **Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi**. S. 27. 2009. s.108

¹⁵ Süalp. **a.g.e.** s.45

¹⁶ John Tosh. **Tarihin Peşinde**. Çev. Ö. Arıkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. 2005. s.194

¹⁷ Övgü Gökçe. “Türk Sinemasının Sözlü Tarihini Ararken”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. (Bağlam, 2006). s.85

eğilim ve yönelimler gibi geleneksel sinema tarihçelerinin sınırlılıklarını aşma ihtiyacıdır.

Tosh'un, "bir tarihçinin görüşme yaptığı kişilerin ilk elden anıları"¹⁸ şeklinde tanımladığı sözlü tarihin, yazılı kaynakların sınırlı olduğu, varolan kaynakların ise "film" unsuruna odaklı değerlendirildiği Türk sinema tarihine açılım kazandıracağı muhakkaktır. Nitekim Gökçe'nin de kaydettiği gibi, daha önce dinlenmemiş olanların sesi ya da onların anlattığı haliyle sinemanın tarihi, sözkonusu edilen dönemlerin ve Türk sinemasıyla ilişkili diğer alanların farklı yönleriyle anlaşılması için ipuçları taşıyabilir.¹⁹ Mevcut sinema çalışmalarında hasbelkader kendine yer açabilmiş olan yazıya dökülmüş tanıklıkların bu yöndeki katkısı göz önündedir. Yazar Ercüment Ekrem Talu'nun İstanbul'daki halka açık ilk sinema gösterimine tanıklığını anlattığı, Türk sinema tarihi çalışmalarının bir çoğuna girizgâh olmuş olan anı metni, bu açıdan çarpıcı örnektir. Talu'nun metninin, yazarın ilk seyir deneyimine ilişkin kişisel bir tarih vesikası olmanın ötesinde, sinemayla yeni tanışan bir kitlenin ilk tepkilerinin, dönemin gösterim pratiklerinin, sinemanın gündelik hayatta hangi tartışmalara konu olduğunun kaydını tutan önemli bir belge olduğu rahatlıkla ifade edilebilir. Ne var ki, sinemanın toplumsal tarihini anlamlandırma noktasında katkı sunabilecek nitelikteki bu belge, Türk sinema tarihindeki evveliyat tartışmaları dışında önemsenmemiş; salt zaman, mekan ve izlenilen filmler dahilinde ilk gösterimin kaydını tutması dolayısıyla mevcut çalışmalardaki yerini alabilmiştir. Bu noktada Türk sinema tarihçelerinin sınırlılıklarını aşma ve sinema tarihi araştırmalarına ivme kazandırma çabasının henüz farkındalık düzeyinde de olsa yolunun açıldığı günümüzde anıların, otobiyografik anlatıların ve hatta kurmaca metinlerin bu yönde sunacağı imkanları tartışmaya açmak gerekir. Elbette şu da ifade edilmelidir ki anı ve otobiyografiler, yanısıra fıkra, deneme gibi edebi türler tarih ve toplumbilim araştırmalarında genelde birincil kaynak düzeyinde itibar görmekle birlikte, roman, öykü gibi kurmaca metinlerin sosyal araştırmalarda nasıl kullanılacağı, bunlardan elde edilen verilerden nasıl yararlanılabileceği halen ayrıca bir tartışma konusudur. Öte yandan Köksal'ın da dikkat çektiği gibi yorumsamacı geleneğin kazandığı güç paralelinde edebiyatın, daha da sıklıkla kurmacanın sosyal

¹⁸ Tosh. a.g.e. s.190

¹⁹ Gökçe. a.g.e. 85

bilim jargonunda fazlasıyla önemsenir hale geldiği²⁰ ve pozitivist ilkelerle yolları ayrılan tarih ve edebiyatın biraz boyut değiştirmiş olarak yeniden kucaklaştığı günümüzde, Türk sinema tarihi araştırmalarındaki yeni yönelimleri tartışmaya açarken edebiyatın olası katkılarına bakılmaması, tablonun eksik kalması anlamına gelecektir. Üstelik tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de yüzyılı aşkın süredir sosyal-kültürel hayatın önemli bir parçası olan sinemanın doğal olarak edebiyatta da yansımaları bulabileceği varsayımıyla birlikte Türk yazarlarının sinemaya yönelik sık dile getirilmiş ilgisi, Türk edebiyatının “sinema” olgusu odağında sorgulanmasını daha da önemli ve bir o kadar cazip kılmaktadır.

Türk edebiyatçılarının sinemaya ilgisi, hatta bir çok yazarın bilfiil sinemayla uğraştığı bilinen bir gerçekse de, bu ilginin edebiyatta nasıl ifade bulduğu istisnai birkaç çalışma dışında gündeme gelmemiştir. Oysa ki edebiyatın tarihselliği ve sosyolojik imkanlarının yanı sıra yazarlarımızın kişisel deneyimleri (seyircilik ya da sinemacılık) ve sosyal gözlemleri dahilinde sinemaya kayıtsız kalmamış olmaları, edebiyatın Türkiye’nin sinema deneyiminin anlamlandırılmasında göz önünde bulundurulması gereken bir mecra olduğuna işaret etmektedir. N. Erdoğan’ın konuya ilişkin az sayıdaki çalışmadan biri olan *Edebiyatımızda Sinema* adlı makalesi, bu açıdan çarpıcı ipuçları sunar.²¹ Erdoğan, Talu’nun anı metni, Nazım Hikmet’in sinemacılığı, yazarların sinemanın yararları, zararları, kültürel yaşamda oynadığı rol ve çocuklar üzerindeki etkilerine dair araştırma konusu olmuş tartışmaları örneğinde Türk edebiyatçılarının sinemaya ilgisini vurgulayarak söze girdiği ve Cumhuriyet döneminin ilk edebiyatçılarından A. Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim ve Ziya Osman Saba’nın sinemaya bakışı ve sinemayla ilişkilerini incelediği makalesinde, edebiyatta sinema olgusunu imlemenin yanında edebiyatçıların sinemaya kayıtsız kalamamalarının ardındaki psiko-sosyal etkenleri de çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Burada ön plana çıkan temel olgu, kuşkusuz ki modernleşmedir. Türkiye’nin modernleşmesinin, İstanbul’un bir kent olarak modernleşmesinin, Doğu-Batı geriliminin edebiyattaki temsilinde sinemanın sunduğu imkanlara rağmen Tanpınar’ın *Huzur* romanında –hocası Yahya Kemal gibi- sinemasız

²⁰ Duygu Köksal. “Sosyal Bilimlerin Kısısında Edebiyat”. *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek*. İstanbul: Metis Yayınları. 1998. s.221

²¹ Nezih Erdoğan. “Edebiyatımızda Sinema: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim ve Ziya Osman Saba”. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5*. (Bağlam, 2006).

bir İstanbul kurgulamayı tercih ettiğini kaydeden Erdoğan'ın yazarın *Beş Şehir* adlı yapıtına ilişkin değerlendirmelerine göre Tanpınar, daha çok bir kültür adamı olarak sinemanın- ki bu daha ziyade *Hollywood* 'dur- toplumsal hayatımıza girmesine endişeyle bakmış ve altyapısal aksaklıklar ile sinemanın problemlerinin birbirini desteklediğini düşünmüştür.²² Tanpınar'ın sinemaya bakışı, Öztürk'e ait makalede de bu kez yazarın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı örneğinde benzer ayrıntılarla gündeme getirilmektedir ki yazarın tahliline göre romanda Cumhuriyet'in ilk yıllarında bazı toplum kesimlerinin gerçek yaşamdan fantazyaya kaçış için sinema salonlarını doldurdukları anlatılmakta, fantazyanın salon dışına, gerçek dünyaya da yansıdığı imlenmektedir.²³ Bu bağlamda yine Erdoğan'ın deyimiyle "toplumsal değişimin can acıtıcı yanları teşhir edilirken"²⁴ sinema modernleşmenin başat aktörü olarak romanın dokusuna yerleşmiştir.

Özen'in Türk sinema tarihinin boş kalan sayfası olarak işaret ettiği "Batılılaşma serüvenimizin sinemayı nereye yerleştirdiği"²⁵ konusu, Erdoğan'a ve Öztürk'e ait anılan iki makaleye bakılırsa, edebiyat mecrasında ifadesini bulmuş gibi görünmektedir. Zira Türk modernleşmesinin sosyal bilim araştırmacılarını her geçen daha fazla cezbeden özgün yapısının, modernitenin simgesi, Batılı bir kültür formu ve taşıyıcısı sinemayı edebiyatçıların ilgi odağı haline getirdiği açıktır. Nitekim Nilgün Abisel, Serdar Öztürk, Levent Cantek gibi sinemanın toplumsal tarihine ilgi duymuş araştırmacıların çalışmalarında da bir çoğu aynı zamanda gazeteci olan Cumhuriyet döneminin ilk edebiyatçılarının basında yer almış sinemaya dair toplumsal-kültürel temelli tartışmaları geniş çapta gündeme getirilmiştir.²⁶ Genel olarak sinemanın özellikle de dış kaynaklı yapımların sosyal-kültürel yapıya etkileri, sinema ve kültür emperyalizmi konuları üzerinde yoğunlaşan ve aynı zamanda 30'lu ve 40'lı yılların sinema gündemini ve toplumsal sinema deneyimini ele veren bu tartışmaların kurmaca dünyada yer bulup bulmadığı ise yukarıda da değinilen yazar özelinde kaleme alınmış bir kaç çalışma

²² Erdoğan. **a.g.e.** s.108, 110, 113

²³ Serdar Öztürk. "Tanpınar'ın Oyun Dünyaları: Sinema-Enstitü-Kıraathane". **Toplum ve Bilim**. S. 106. 2006. s.158

²⁴ Erdoğan. **a.g.e.** s.108

²⁵ Özen. **a.g.e.** s.152

²⁶ Bkz: Nilgün Abisel. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: İmge Yayınları. 1994; Öztürk. **a.g.e.** 2005; Levent Cantek. **Cumhuriyet'in Buluş Çağı**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2008

dışında sinema araştırmalarına konu olmamıştır.²⁷ Kuşkusuz sinema ve modernleşme konusu, erken Cumhuriyet dönemiyle sınırlı değildir. Tarihsel akış içerisinde Batılılaşma'dan Amerikanlaşma'ya evrilen modernleşme sürecinin sinema bahsinde edebiyatçılarımızı hangi temalara yönelttiği ve yirminci yüzyıl başından bu yana gündelik hayatın merkezinde olan sinemanın yazarları hangi zaman diliminden itibaren ve ne zamana kadar bu minvalde meşgul ettiği sorusu, edebiyatta sinema olgusunun araştırılmasını Türkiye'nin sinema deneyimi açısından ayrıca cazip kılmaktadır.

Anılar dahil olmak üzere edebiyatın, özellikle de erken döneme ilişkin sık gündeme getirilen belge yoksunluğu sorununa rağmen Türk sinema tarihi çalışmalarında dikkate alınmaması, hem salt “film” tarihinin önemsenmesi hem de Kayalı'nın ifadesiyle “Türkiye’de edebiyat alanının sosyal bilimciler tarafından genellikle ikincil, tabiri caizse sufli bir alan olarak telakki edilm(esi)”²⁸ ile ilişkilendirilebilir. Ercüment Ekrem Talu'ya ait anı metninin ilk tartışmaları içinde kaybolması, çağdaşı Sermet Muhtar Alus'un sinemanın ilk yıllarındaki seyir(cilik) deneyimlerini anlattığı ve dönemin sinema hayatına dair bir çok ipucu taşıyan yayınlanmış anılarının²⁹ kayda geçmemesi, bu bakış açısını açıkça ele vermektedir. Yine Erdoğan'ın makalesine konu olan Ziya Osman Saba gibi çocukluğunun sinema deneyimini otobiyografik öykülerine taşıyan yazarlar ve ilgili metinleri ise, yazar özelinde kaleme alınmış sayılı çalışmalar dışında bu amaçla ele alınıp değerlendirilmemiştir. Oysa ki bu metinler, Erdoğan'ın yaptığı gibi “yazarın kendi tarihini yazışında sinemayla kurduğu kişisel ilişki”³⁰ bağlamında okunabileceği gibi, dönemin sinema iklimini anlamlandırma amaçlı da ele alınabilir. Nitekim Erdoğan da Saba'nın çocukluk yıllarında -1910'ların sonu 20'lerin başı- babasıyla çıktığı İstanbul gezintilerini konu ettiği *Değişen İstanbul* adlı eserini yazara odaklı değerlendirmekle birlikte, eserde dönemin “film gösterim ve izleme pratikleri

²⁷ H. Kaynar'ın tarih sahasında hazırlanmış doktora çalışması, erken cumhuriyet dönemi edebiyatındaki sinema olgusuna işaret etmesi bakımından dikkate değerdir. Kaynar erken Cumhuriyet dönemi İstanbul'unun gündelik hayatını basın, hatıratlar ve kısmen edebiyat eserleri üzerinden incelediği çalışmasında sinemanın İstanbul ve İstanbullu'nun modernleşmesinde, salt modernleşmenin siyasi anlamlarıyla açıklanamayacak ölçüde etkin rol oynadığını dikkat çekmekte ve sinemanın toplumsal-kültürel etkilerinin edebiyata da genelde olumsuz şekilde yansıdığını kaydetmektedir. Ayrıntı için Bkz: Hakan Kaynar, **Cumhuriyet İstanbul'nda Modernlik Fragmanları**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi. 2007

²⁸ Kurtuluş Kayalı. “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisinin Önündeki Açmazlar Üzerine Bazı Düşünceler”. **Edebiyat Sosyolojisi**. Der. K. Alver. Ankara: Hece Yayınları. 2006. s.201

²⁹ Bkz: Sermet Muhtar Alus. **Eski Günlerde**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2001

³⁰ Erdoğan. **a.g.e.** s.112

üzerine belge niteliğinde tasvir ve açıklamalar”ın³¹ yer aldığını not düşmeden geçememiştir. Kaldı ki, yukarıda da belirtildiği gibi, edebiyatçılarımızın sinema tutkusu bir vakıadır ve Oktay Akbal, Ülkü Tamer gibi daha bir çok yazarın Saba gibi sinema hatıralarını öykülerine konu ettikleri bilinmektedir.³² Bu, edebiyatta sinema olgusunun sorgulanmasını önemli kılan bir diğer konudur.

Türk sinema tarihi açısından şans kabul edilebilecek bir durum da edebiyatçılarımızın gerek sinema yazarı gerekse senarist ve/veya yönetmen olarak sinemayla bilfiil ilgilenmiş olmalarıdır. T. Abacı’nın ifadesiyle “*Yeşilçam Dedikleri Türkiye* ile konunun ‘münhasıran’ romanını yazan Vedat Türkali”³³ örneğinde olduğu gibi bazı sinemacı kimliğine sahip yazarların bu mesleki sahadaki gözlem, birikim ve deneyimlerini edebiyata taşımış olmaları- ki Orhan Kemal de hep Yeşilçam temalı romanları/öyküleri ile anılır- edebiyatın tarihselliği ve sosyolojik imkanlarının sinema bahsinde çarpıcı ipuçları sunacağına işaret etmektedir.

Edebiyatçılarımızın sinemaya tarihsel akış içerisinde yeni yeni boyutlar kazanan yoğun ve çok yönlü ilgisinin, edebiyatta sinema olgusunu bir potada eritmeyi zorlaştıran da bir durum olduğunu en başından kabul etmek gerekir. Öte yandan bugüne dek bir çok sosyal olgu ve olay odağında sosyal bilim araştırmalarına itilim vermiş olan Türk edebiyatı, özellikle de Türk öykü ve romanı, Türkiye sinema deneyiminin –artık sözlü tarihin imkanlarıyla da geri getirilemeyecek kadar uzakta kalmış dönemlerini de kapsayacak şekilde - ihmal edilmiş ya da geri planda kalmış konu ve boyutlarına perde aralayacak bir mecra olarak olanca cazibesıyla araştırmacıları ilgisini beklemektedir. Sinemanın Türkiye’deki ilk yıllarından TV ve video teknolojisinin devreye girişiyle sosyal yaşantıdaki hegemonyasını görece yitirdiği yirminci yüzyıl başından 80’li yıllara tekabül eden zaman aralığındaki sinema deneyiminin edebiyattaki yansımaları

³¹ Erdoğan. **a.g.e.** s.112

³² Oktay Akbal’ın öyküleri üzerine yaptığı araştırmada, Akbal öyküsünde sinemanın tematik bir unsur olarak önemli bir fonksiyona sahip olduğunu kaydeden ve bu teme özel bir başlık açan Gündüz, özellikle konusunu yazar “ben” in 1930’lu yıllarda geçen çocukluk ve ilk gençlik dönemlerinden alan öykülerinde sinema/kültürü ve bu kültürün sunduğu düş dünyasının sosyal hayatın belirleyicisi olarak yer aldığını kaydetmektedir (Osman Gündüz. **Düş ile Gerçek Arasında Oktay Akbal’ın Öykücülüğü**. Ankara: Akçağ Yayınları. 2003. s.232). Ülkü Tamer de çocukluk yılları olan 1940’lar ve 50’lerde memleketi Gaziantep’teki sinema hayatını çeşitli gazetelerde kaleme aldığı yazılarda konu etmiş; sinema anılarına kitabında da yer vermiştir. (Ülkü Tamer. **Yaşamak Hatırlamaktır: Anılar Kitabı**. İstanbul: Kitap Yayınevi. 2005.

³³ Tahir Abacı. “Sinema Edebiyat Yaparken”. **Varlık**. S.1184. 2006. s.13

izlemekse, sinema salonunda film izlemenin bir ritüel olmaktan çıktığı ve M. Öztürk’ün deyimiyle “sinemanın seyirlik, düşsellik, kamusalılık, toplumsalılık vb. niteliklerinden çok şey kaybetti(ği)”³⁴ günümüzde, kuşkusuz ki çok daha anlamlı olacaktır.

Yukarıdaki değerlendirmeler ışığında bu araştırmada, sinema olgusunun Türk edebiyatına nasıl yansıdığı sorusuna Türkiye’nin sinema deneyimi tarihi odağında yanıt aranmaktadır.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın genel amacı sinema olgusunun Türk edebiyatındaki tematik konumunu saptamak, bunun Türkiye’nin sinema deneyimi açısından ifade ettiği anlamları ortaya koymak ve sinemadan edebiyata düşen tematik izlerin Türk sinema tarihi çalışmalarında veri olarak kullanılıp kullanılamayacağını değerlendirmektir. Bu genel amaç doğrultusunda araştırmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- Sinema olgusu Türk edebiyatına nasıl yansımıştır?
- Türk edebiyatındaki sinema olgusu Türkiye’nin sinema deneyimine dair hangi verileri içermektedir?
- Türk edebiyatçılarının sinemaya ilgisinin ardında yatan etmenler nelerdir?
- Türk edebiyatındaki sinema içeriğinin Türk sinema tarihi çalışmalarında veri olarak kullanımı mümkün müdür?

1.3. Önem

Tarihselliği ve sosyolojik imkanlarıyla sosyal bilimlerin temsiliyet sorunu ve metodolojik açmazlarına çözüm sunma potansiyeline sahip olan edebiyatın, sinema olgusu ve Türkiye’nin sinema deneyimi açısından mercek altına alındığı ilk araştırma olan bu çalışmanın, geleneksel sınırlılıklarını aşma ihtiyacında olan Türk sinema tarihi çalışmalarına açılım sağlayacağı öngörülmektedir. Diğer yandan araştırma Türk edebiyatında sinema temasının ele alınışına dair bulgularıyla, sinemanın Türkiye’deki toplumsal serüvenini, sinemanın “film” merkezli tarihçelerde ihmal edilen boyutlarını

³⁴ Mehmet Öztürk. **Sine-Masal Kentler**. İstanbul: Donkişot Yayınları. 2005. s.444

anlamlandırma çabasında olan araştırmacılara kaynaklık edebileceği ve potansiyel çalışmalara kapı aralayabileceği düşünülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

—Araştırma, sinemanın Türk edebiyatındaki tematik konumuyla ilgilidir; edebiyattaki sinematografik anlatımlar araştırmanın kapsamı dışındadır.

—Araştırmada, insanın zaman ve mekandaki duruşunun anlatısı olarak toplumsal-tarihsel araştırmalara en yatkın türler olarak görülen roman ve öykü türü tercih edilmiş; tiyatro, şiir gibi diğer kurmaca yönü ağırlıklı türler kapsam dışı bırakılmıştır. Elbette ki araştırmanın sinema içeriği olan tüm metinleri tüketme gibi bir iddiası yoktur ki bu mümkün de değildir. Öte yandan araştırmanın tarihsel-toplumsal gerçekliği anlamlandırmaya dönük perspektifi gereği Türk sinema tarihi araştırmalarında kısmen de olsa yararlanılmış bir tür olan anı türü ve edebiyatçıların sinemaya dair toplumsal-kültürel temelli değerlendirmeler içeren deneme ve fıkra türünde metinleri de katkısı dahilinde araştırmaya dahil edilmiştir.

—Araştırma, örneğin Yeşilçam, sinemacı kimliği, sinema mekanı gibi, sinema olgusuna ilişkin ya da Türkiye'nin sinema deneyimine özgü belirli bir konu ya da duruma odaklı olmadığı gibi tek bir dönemle de- erken Cumhuriyet dönemi gibi- sınırlandırılmamıştır. Türkiye sinema deneyiminin edebiyattaki yansımalarına odaklanan ve dolayısıyla da tarihsel bir perspektife dayanan araştırma dönem itibarıyla sinemanın Türkiye'ye girişinden (1896), TV ve video teknolojisiyle gündelik yaşantıdaki merkeziliğini görece yitirdiği sürece (1980'li yıllar) uzanan yaklaşık doksan yıllık bir zaman aralığını kapsamaktadır. Araştırmanın genel tarihsel aralığı ve ilgili ara dönemler belirlenirken mevcut sinema çalışmalarından yararlanılmakla birlikte hiçbir dönemselleştirme kıstas alınmamış; Türkiye tarihinin büyük ölçüde sinema ve edebiyat tarihini de etkileyen önemli kırılma noktaları ve edebiyat metinlerinden elde edilen veriler temelinde araştırmanın kendi tematik/ve/veya dönemsel çerçevesini oluşturması öngörülmüştür. 1990 sonrası kaleme alınmış olan metinler -yazıldıkları dönem de kuşkusuz önemsenmekle birlikte-diğerleri gibi iç kronolojileri itibarıyla ve ilgili döneme katkıları dahilinde değerlendirmeye alınmıştır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Tarihsele-Toplumsal Araştırmalarda Bir Bilgi/lenme Mecrası Olarak Edebiyat

*Edebiyat, bilimin küçük aralıklarında çalışır.*³⁵

Sosyal bilimlerin pozitivist kabullerine yönelik itirazların daha yüksek sesle dile getirildiği ve disiplinler arasındaki sınırların hızla aşıldığı günümüzde sanata ve özelde edebiyata toplumsal gerçekliğin farklı boyutlarının kavranmasına imkan tanıyan bir kültür alanı olarak daha fazla önem atfedilmeye başlandığı gözlenmektedir. İnsan ve toplum üzerine çalışan araştırmacıların uzun zamandır ilgisi dahilinde olan fakat “kurgusal” doğası dolayısıyla genelde ikincil bir referans kaynağı olarak görülen edebiyat, yorumsamacı paradigmanın güç kazanmasıyla birlikte, belge niteliğinin yanı sıra kurgusallığında saklı duran varoluşa ilişkin anlamlarla bizzat keşfi önemsenen bir bilgi(lenme) mecrası olarak değerini ortaya koymaya başlamıştır. Edebiyat metnlerinin sosyal araştırmalar açısından değerine dikkat çeken F. Bilkan “sosyal ve kültürel değişmeler, tip tahlilleri, zihniyet araştırmaları, psikoloji çalışmaları, yabancı ülke ve kültürlerin algılanış biçimleri, ekonomi ve ahlâk anlayışları gibi farklı sosyal alanlara ait çalışmalarda edebiyat eserlerinin değeri ve ihtiva ettiği örneklemeler oldukça önemlidir”³⁶ derken günümüzde edebiyatın tarihselliği ve sosyolojik imkanlarından önemli ölçüde yararlanan ve/veya yararlanılması elzem olan alanların da altını çizmektedir.

Asıl olarak estetik bir çabanın ürünü olan edebiyat, insan-toplum gerçeğine dilin olanaklarıyla yeni yorumlar getirmekle birlikte, kuşkusuz hiçbir zaman bilimin hedeflediği doğrultuda bir gerçeklik arayışı ve iddiası taşımamıştır. Öte yandan edebiyat, K. Alver’in de belirttiği gibi, oluşum ve gerçekleşme aşamalarında salt estetik ve edebi kaygıların öne çıkmasıyla varlık bulmanın yanında toplumsal, siyasal, dinsel, ideolojik bilgi gövdelerinin de bir yerinde bulunmak, o yerin önemli bir aktörü olmakla da görünürlük kazanmakta ve bu niteliğiyle kendinden çıkışlı incelemelere de kapı

³⁵ Roland Barthes, *Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi*. Çev. M. Rifat-S. Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2008. s.49

³⁶ A. Fuat Bilkan, “Tarih Araştırmalarında Edebi Metinlerin Değeri ve Divanların Tarihçiye Sundukları”. *Yağmur*. S.23. 2004. s.36

aralamaktadır.³⁷ Üstelik D. Köksal’a göre gerçekte var olanla kurgulananı aynı anda bünyesinde barındırma potansiyeliyle edebiyat, toplumsal/tinsel olanın anlaşılması noktasında ayrıcalıklı bir konuma sahiptir³⁸. Edebiyattan hareketle toplumsal bilgi üretmenin sağlayacağı açılımları değerlendiren A. Swingwood edebiyatın toplumsal yaşamın katmanlarına nüfuz edip bireyin toplumu duygulanım olarak hangi yollarla tecrübe ettiğini gösterdiğini ve böylelikle salt betimleyici nesnel bilimsel çözümlemelerin ötesine geçtiğini ifade etmektedir.³⁹ Benzer bir yaklaşımla D. Ergun, edebiyatın bilim alanlarındaki nesnellik ilkelerini aşan sezgi ve duygu boyutuyla sosyal bilimcilerin algısını ve yöntemini zenginleştirdiğini belirtmekte ve bu potansiyelin göz ardı edilmemesi gerektiğine dikkat çekmektedir.⁴⁰ Edebiyatın bilgiyi fetişleştirmeyen doğasına ve varoluşa ilişkin çok anlamlılığına işaret eden Fransız dilbilimci Roland Barthes’ın “Edebiyat bilimin küçük aralıklarında çalışır” sözü, sosyal bilimlerin toplumsal olayların anlaşılmasında göz ardı ettiği/etmek durumunda kaldığı bir takım unsurların kavranması noktasında edebiyatın önemini açıkça gözler önüne sermektedir. Bu anlamda “edebiyat metinlerinin sosyal yaşama ilişkin oluşumları bilimsel çalışmalarda yer almayan, bazen de alması mümkün olmayan boyutlarıyla kavrayabilmesi onlara ayrı bir değer katmakta”⁴¹ ve sosyal araştırmacıları bir bilgi ve öğrenme türü, etkin bir tahlil yöntemi olan edebiyat incelemesine yöneltmektedir. Ayrıca geçmişe ilişkin argümanlara ulaşmada yaşanan zorluklar, R. Wellek ve A. Warren’in ifadesiyle önceki dönemlerin toplumbilimcilerinden, siyasal, ekonomik konuları ve genel kamu sorunlarını ele alan yazarlardan kalan kanıtların yetersizliği farklı kaynakların kullanımını zorunlu kılmakta ve edebiyat metinleri bu noktada başvuru referans kaynakları arasında yer almaktadır.⁴² K. Kayalı’nın “Türk edebiyatı geçmiş dönemde sosyal konuların işlenişi bakımından Türk sosyal biliminden ileri bir noktadadır”⁴³ şeklindeki beyanı, K. Karpat’ın bir edebiyat sosyolojisi örneği olan “Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular” başlıklı çalışmasında dile getirdiği

³⁷ Köksal Alver. “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı”. **Edebiyat Sosyolojisi**. (Hece, 2006). s.11

³⁸ Köksal. **a.g.e.** s.221

³⁹ Alan Swingwood. “Edebiyat Sosyolojisine Yaklaşımlar”. Çev. K. Bayraktar. **Edebiyat Sosyolojisi**. (Hece, 2006). s.102-103

⁴⁰ Doğan Ergun. **Türk Bireyi Kuramına Giriş**. İstanbul: Gerçek Yayınevi. 1991. s.145

⁴¹ Ahmet Makal. “Türkiye Emek Tarihinin Bir İzdüşüm Alanı Olarak Edebiyat”. **Çalışma ve Toplum**. S.3. 2008. s.19-20

⁴² René Wellek ve Austin Warren. **Yazın Kuramı**. Çev. Y. Salman-S. Karantay. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi. 1982. s.137

⁴³ Kurtuluş Kayalı. “Siyaset Kıskaçından Biçimcilik Kısacağına Tarihsel ve Sosyolojik Damarını Kaybetme Tehlikesi Sınırlarında Gezinen Türk Edebiyatı”. **Doğu-Batı**. S.22. 2003. s.84

“Türkiye’nin sosyal tarihini yazacak olanların ilk sağlam dayanağı şüphesiz ki edebiyat olacaktır”⁴⁴ sözleri, Türkiye ölçeğinde edebiyatın geçmişe ve geçmişin kültürel birikimine ulaşma noktasında ne kadar kritik bir konumda olduğunu açıkça gözler önüne sermektedir.

Tarihi ve sosyal fenomenleri anlamlandırmak amacıyla edebiyat metinlerine başvurma gerekliliğini dile getirenler “bütün kurgusallığına, imgeselliğine, simgesel ve alegorik anlatımlarına, çarpıtmalarına, bozmalarına karşın sanatsal üretimin her biçiminin sosyolojik bir imkanı elinde bulundurduğu”⁴⁵ savunusundan hareket etmektedirler. Bununla birlikte T. Erdoğan’ın da altını çizdiği üzere “pozitivist paradigmanın gerçeklik anlayışına ilişkin farklı anlama biçimleri, gerçeğimsi-kurmaca yönü itibarıyla edebi eserin toplumsal gerçeklikle ilişkisinde tekilliğinin ve tarihselliğinin göz ardı edilmesine yol açmış olduğu gibi, metodolojik yönden edebiyatın sosyolojik çözümlemesinin önüne de bir takım açmazlar koymuştur.”⁴⁶ Sosyal dünyanın ancak yorumsamacı bir bakış açısıyla kavranabileceği ve varoluşu anlamlandırma sürecinde sanatın/debiyatın bilimden daha az değerde kabul edilmemesi gerektiği sosyal bilimlerin kendilerini ayrı birer akademik disiplin olarak tanımlamaya başladığı onsekizinci yüzyıl sonlarından itibaren çeşitli yaklaşımlar çerçevesinde dile getirilmişse de, bu görüşler pozitivist kabuller karşısında marjinal kalmış, edebiyatsa kanıtlığına güvenilmeyen ya da toplumsallık niteliğinden ikincil düzeyde yararlanılan bir yan alan olarak değerlendirilmiştir. Pozitivizmin yorumsamacı paradigmaya yönelttiği “yorumlama kavramı altında sosyal gerçekliğin nedensellikler düzeyinde açıklanmasından çok hikayeleştirilmesi”⁴⁷ şeklindeki eleştiri, kurgusal ve öznel bir dünyayı ifade eden sanat/debiyat ürünlerinin incelenmesi söz konusu olduğunda daha da su yüzüne çıkabilmektedir. Ayrıca A. Harrington’un ifadesiyle “edebiyatın lirik ve metaforik/mecazi olma özelliğinin oturmuş ve kararlı sosyolojik anlamlara

⁴⁴ Kemal Karpat. **Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1971. s.15

⁴⁵ Kenan Çağan. “Şiirin Sosyolojik İmkani Bağlamında Mehmed Akif Şiirin Toplumu Anlamaya Katkısı”. **Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri**. Der. K. Alver. Ankara: Hece Yayınları. 2004. s.298

⁴⁶ Türkan Erdoğan. “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisinin Gelişimi Üzerine Düşünceler”. **Edebiyat Sosyolojisi**. (Hece, 2006). s.213

⁴⁷ Belkıs Kümbetoğlu. **Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma**. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2005. s.31

dönüştürülmeye karşı dirençli olduğu itirazı”⁴⁸ da, geçmiş dönemlerdeki kadar olmasa da bugün de çeşitli şekillerde gündeme getirilmektedir. Öte yandan yine Köksal’ın deyişiyle “yeniden kurmanın cazibesi ile toplumsal olanın ağırlığını taşıyabilen bir bilgi türü”⁴⁹ oluşturma çabasında edebiyat sosyal bilimcileri her geçen daha fazla cezbeden bir alan haline gelmekte, edebiyat sosyolojisi disiplinlerarası bir yönelim olarak gerçek-kurmaca ikilemini bertaraf etme noktasında çıkış yolları aramaktadır. Nitekim B. Moran’ın da kaydettiği gibi edebiyatı sosyal koşullarla açıklamaya çalışanlar günümüzde daha kesin ve sağlam yöntemlere başvurumaktadırlar ki araştırmacı/eleştirci belli bir yazarı, eseri ya da türü, yazıldığı yılların ortamını ve koşullarını inceleyerek daha iyi açıklayabilmektedir.⁵⁰ Ayrıca çağdaş yaklaşımlar ekseninde edebiyat metninin kurmaca dünyasının dış gerçekliğin yanısıra okurun alımlamasıyla etkileşim sürecinde gerçeklik kazandığı ileri sürülmekte⁵¹, dolayısıyla metnin anlamlandırması sürecinde okurun rolüne de önem atfedilmektedir. Metnin yazarından, yazıldığı dönemden, kullanılan dilden hareketle yorumlanması anlamına gelen ve Kolcu’nun da belirttiği gibi bir bakıma diğer edebiyat kuramlarını da neredeyse içine alan bir okuma-yorumlama eylemi olan hermeneutik/debiyat hermeneutiği⁵², sosyal bilimlerin bir arayış ve değişim süreci içinde olduğu günümüzde edebiyatın tarihselliğinden ve sosyolojik imkanlarından yararlanmak isteyenlere farklı çıkış kapıları aralamaktadır.

Hermeneutik yöntemin kurucularından W. Dilthey’in vurgulamış olduğu gibi, insani-tarihsel dünyanın tipik yanlarını bilimsel uğraşlardan çok önce doğasına katan, yaşamı temsil eden ve bu nedenle yaşamayı anlamanın organonu niteliğini taşıyan sanatı/debiyatı⁵³ fiziksel gerçeği açıklamaya çalışan bilimle karşıt çizgide konumlandırmak ya da birini diğerinden ayrı düşünmek yanıltıcı olacaktır. D. Özlem’in de aktardığı üzere insan, tarih, toplum ve kültür dünyasının yasalarla

⁴⁸ Austin Harrington. “Sosyal Dünyanın Edebiyat Yoluyla Kavranması: Robert Musil’in Niteliksiz Adam Romanı Üzerine Sosyolojik Düşünceler”. Çev. N. Çalışkan. **Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri**. (Hece, 2004). s.65

⁴⁹ Köksal. **a.g.e.** s.226

⁵⁰ Berna Moran. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-II**. İstanbul: İletişim Yayınları. 1994. s.85

⁵¹ Sevdije Köksal. “Yazın ve Gerçeklik”. **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. S.1. 2004. s.227

⁵² A. İhsan Kolcu. **Edebiyat Kuramları**. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları. 2008. s.432

⁵³ Wilhelm Dilthey. **Hermeneutik ve Tin Bilimleri**. Çev. D. Özlem. İstanbul: Paradigma Yayınları. 1999. s.42

açıklanamayacağını, ancak anlama/yorumsama konusu olabileceğini savunan⁵⁴ ve bilimin tümelciği ve rasyonalizmiyle insani boyutu elinden kaçırdığını ileri süren Dilthey, bilimde tekilci ve tıpsal düşünebilmenin ancak sanatsal erk ve araçlarla mümkün olabileceğini belirtmiş ve tespitlerine ilk tarih metnindeki edebi boyutu imleyen şu sözleriyle açıklık getirmiştir:

“Tarihyazımcısı, toplumsal konular üzerinde yazan bir yazar, siyaset düşünürü, ancak sanatsal erk ve araçlar sayesinde insan ve insani halleri canlandırabilirler. Bu yüzden tarih yazımcılığında en yüksek noktaya ulaşmak, daima ve özellikle, böyle bir edebi canlandırma faaliyetini, bir poetik faaliyeti gerekli kılar. Büyük tarih yazımcılarının işe şairce denemelerden başlamaları hiç de nadirattan değildir ve büyük şairler, sık sık, tarihçilik sanatına güçlü bir itilim vermişlerdir.”⁵⁵

Dilthey’in de dikkat çektiği gibi klasik çağda tarih edebiyatla özellikle de şiir sanatıyla iç içe geçmiş durumdadır. Onsekizinci yüzyıl sonuna dek edebiyat gibi bir yazı çeşidi olarak tanımlanan ve retoriğin içinde incelenen tarih, ondokuzuncu yüzyılda ilke ve yöntemleriyle doğa bilimlerine yaklaşmış ve edebiyata oranla çok daha önemli ve bilimsel bir alan olduğu iddiasıyla edebi niteliğinden önemli ölçüde uzaklaşmıştır.⁵⁶ Öte yandan tarihin edebiyat gibi kurgulanan bir söylem alanı olduğu ve dolayısıyla nesnellik iddiasının sorgu gerektirdiği yönündeki eleştiriler, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında artış göstermiş ve bu duruma koşut olarak tarih yeniden edebiyatla ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Geleneksel tarih anlayışına ve onun nesnellik iddiasına karşı çıkan postmodern tarih kuramının öncüsü Hayden White, tarihsel metinlerin edebi karakterini dolayısıyla da çeşitli yorumlara açık anlatı türleri olduğunu vurgulamış,⁵⁷ tarihsel anlatının geçerliliği kanıtlanmış olay ve olgulardan yola çıkarken, bunları tutarlı bir anlatıya dönüştürmek üzere zorunlu olarak hayali adımlar atılmasına gerek duyduğunu dile getirerek kurgusal unsurların tarihsel söyleme girmesinin kaçınılmazlığına dikkat çekmiştir.⁵⁸ 1980’lerin başında White’ın ve sonraki tarih kuramcılarının geleneksel tarih anlayışına yönelttikleri eleştiriler üzerinden yükselen ve S. Oppermann’ın “aynı tarihsel döneme ait yazınsal (edebi) ve yazınsal olmayan

⁵⁴ Doğan Özlem. “Doğa Bilimleri ve Sosyal Bilimler Ayrımının Dünyası ve Bugünü Üzerine. **Toplum ve Bilim**. S.76. 1998. s.19

⁵⁵ Dilthey. **a.g.e.** s.33, 42

⁵⁶ Serpil Oppermann. **Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselelilik ve Roman**. Ankara: Phoenix Yayınevi. 2006. s.33-35

⁵⁷ Oppermann. **a.g.e.** s.7

⁵⁸ George G. Iggers. **Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme: Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı**. Çev. G. Çağlalı Güven. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. 2007. s.2

metinlerin paralel okunuşuna dayanan bir eleştiri yöntemi”⁵⁹ olarak tanımladığı Yeni Tarihseleçilik, tarihle edebiyat arasındaki çok yönlü ilişkiyi tartışmalı bir biçimde yeniden gündeme getiren en iddialı yaklaşımlardan biridir. Geleneksel tarih yazımını, toplumların, gündelik hayatını, kültürel altyapılarını göz ardı ettiği, bağlamı dikkate almadığı yönünde eleştiren Yeni Tarihseleçilik⁶⁰, edebiyat ürünleri dahil tüm metinlerin fark gözetmeksizin değerlendirildiği bir tarih yazımı anlayışı öne sürmekte ve “öznel bakış açısıyla tarihçilerin boş bıraktıkları kimi alanları doldurmayı amaçlayan”⁶¹ bir yaklaşım tarzı ortaya koymaktadır. Kuşkusuz, Yeni Tarihseleçilik ve genel olarak postmodern kuramlar çerçevesinde dile getirilen ve “gerçeklik”, “nesnellik” kavramlarının sorgusu üzerinden tarihe, topluma ve edebiyata yeni bakış açıları öneren bu tür epistemolojik yaklaşımlar ve tartışmalar, özellikle de tarihin yoruma açık olduğu iddiası, Kolcu’nun dikkat çektiği üzere metodolojik açıdan eleştiri konusu olduğu/olabileceği gibi “değerler halesi”nin tehdidi anlamında karmaşa yaratabileceği öngörüsüyle dışlanabilir.⁶² Öte yandan tüm bu tartışma ve iddialar, insanlığın durumunu ve “geçmiş”i geniş perspektiften kavramak adına bir çıkış noktası olarak da değerlendirilebilir. Keza sosyal bilimlerin temsil sorununa ve metodolojik açmazlarına parantez açan kuramsal tartışmaların en önemli getirisi de, sosyal yaşamın ve kültürün gerek tarih yazımında gerekse tarihsel ve sosyolojik araştırmalarda ihmal edildiğine ve bu bağlamda disiplinlerarasılığın, özellikle de edebiyatla irtibatın kaçınılmaz olduğuna ilişkin ciddi bir farkındalık yaratmış olmalarıdır.

Tarih-edebiyat-toplum ilişkisine çekilen dikkati göz önünde bulunduran araştırmacının çalıştığı dönemin sosyo-kültürel hayatını ve değerler sistemini daha kapsamlı bir biçimde kavrayabileceği açıktır. Batı’da son otuz yıldır süregelen tartışmalar bir yana, edebiyatın tarihsel-toplumsal araştırmalar açısından önemine çalışmalarıyla daha 1950’lerde somut olarak dikkat çekmiş düşünürlerden Sabri F. Ülgener’in kaydettiği gibi “içimizde hala sürüp giden izleri ile beraber gerilerde bırakılan bir çağı bizzat ve dosdoğru yaşamak mümkün olmadığına göre, çağın sanat ürünlerinden gidilerek bu

⁵⁹ Oppermann, **a.g.e.** s.16

⁶⁰ Şamil Yeşilyurt, “Nedim Gürsel’in Romanlarının Yeni Tarihseleci Bağlamda Okunması”. **Turkish Studies**, S. 4/1-2, 2009, s.1993

⁶¹ Kolcu, **a.g.e.** s.397

⁶² Postmodernist kuramların ve Yeni Tarihseleçiliğin gündeme getirdiği öznel tarih anlayışının yaratabileceği öngörülen fayda ve sakıncalar konusundaki görüşleri için Bkz: Kolcu, **a.g.e.** s.324-336, 392-402

dönüşümün analizi daha sağlıklı yapılabilir.”⁶³ Bu tespiti yer verdiği “İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası” adlı çalışmada, divan şiirinden yararlanarak bir dönemin ahlak/zihniyet haritasını çıkaran Ülgener, toplumdan soyut olarak addedilen divan edebiyatının dahi sosyal boyutu olduğunu alenen ortaya koymuş ve edebi ürünlerin sosyal, kültürel ve ekonomiyle ilgili çalışmalarda ihmal edilmemesi gereken kaynaklar olduğunun önemle altını çizmiştir. Bu noktada edebiyat tarihçisi M. Fuat Köprülü’nün tarihin edebiyatla irtibatının kaçınılmazlığına dikkat çeken açıklamalarını da hatırlatmakta yarar söz konusudur. R. Ersoy’un da aktardığı gibi bir edebi metnin tarihsel bir belge olarak nasıl kullanılacağı konusunda da Türkiye’de bir öncü olan Köprülü, tarihi sadece kronoloji ve biyografiye indirgeyen yaklaşımların tutarsız ve eski olduğunu, edebiyat eserlerinin zaman zaman asli kaynakları aşabileceği kanaatini taşıdığını belirtmiş⁶⁴ ve bu tespitleriyle tarihe/tarih araştırmalarına açılım kazandırmıştır. Benzer şekilde Şerif Mardin Osmanlı romanının Türk modernleşmesini incelemek için az yararlanılmış bir kaynak olduğuna dikkat çektiği “Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma” (1971) adlı makalesiyle⁶⁵ Türk edebiyatının sosyal konular için bir inceleme alanı olabileceğini açıkça göstermiş ve edebiyatı tarihsel-sosyolojik çerçevede incelemek isteyenleri cesaretlendirmiştir. Türkiye’nin Batılılaşma sürecini ve kimlik oluşumunu ele alırken edebiyat metinlerine başvuran tarih bilimci Taner Timur da bu yönelişin gerekçesini edebiyatın/Türk edebiyatının özellikle tarih ve sosyoloji açısından elverişli bir gözlem alanı olduğunu imleyen şu sözleriyle açıklamaktadır: “Tarihçiler ve kamu gözlemcileri eserlerini daha çok siyasi hayatla sınırlı tutarken romancılarımız topluma daha geniş bir açıdan bakabilmişlerdir.”⁶⁶

Roman ve öykü, insanın zaman ve mekandaki duruşunun ve gerçekte olan/olması muhtemel olayların-durumların anlatısı olmaları dolayısıyla edebiyatın sosyal bilimlerde bir tahlil aracı olarak kullanımına en yatkın türler arasında gösterilmektedir. Özellikle roman, başından itibaren insanın varoluş serüveninin en yakın tanığı olmuş, toplumsal olay ve olguları kendi özel dili ile anlatmaya, açıklamaya çalışmıştır.

⁶³ Sabri F. Ülgener. **İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası**. İstanbul: Der Yayınları. 1981. s.16

⁶⁴ Ruhi Ersoy. “Sözlü Kültür ve Sözlü Tarih İlişkisi Üzerine Bazı Görüşler”. **Milli Folklor**. S.61. 2004. s.107

⁶⁵ Şerif Mardin. “Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma”. **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4**. İstanbul: İletişim Yayınları. 1995

⁶⁶ Taner Timur. **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**. Ankara: İmge Kitabevi. 2002. s.10

Edebiyatda gerçekçilik akımının temsilcilerinden Fransız yazar Henri B. Stendhal'ın "Roman, uzun bir yol üzerinde dolaştırılan bir aynadır"⁶⁷ sözü romanın gerçeklik/yansıtma potansiyelinin en açık ifadesidir ki bu söz edebi metinlerin, özellikle de romanın belge niteliğinden söz edilen/yararlanılan çok sayıda çalışmada giriş cümlesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Stendhal, Zola, Balzac, Tolstoy, Gorki gibi ondokuzuncu yüzyılın gerçekçi kalemlerine dayanak oluşturan yansıtma kuramını sistematize ederek edebiyatın alt yapının ve sınıf mücadelesinin bir yansıması olduğunu ilan eden Marksist estetiğin son temsilcilerinin ortaya koydukları kuramlar/savlar ekseninde edebiyatı hayatı doğrudan yansıtan bir fenomen olarak algılama yaklaşımı yavaş yavaş terk edilmişse de edebiyatı/romanı gerçeğe ilişkilendirmekten hiçbir zaman tam anlamıyla vazgeçilmemiştir. Nitekim önde gelen Marksist kuramcılardan olan ve yazar-eser-toplum arasındaki ilişkiyi merkeze aldığı yaklaşımlarıyla edebiyat-toplum ilişkisine yeni bakış açıları öneren edebiyat sosyoloğu L. Goldmann⁶⁸ romanın gerçeklik potansiyelini Stendhal'ın ayna metoformunu anımsatan şu sözleriyle ortaya koymaktadır: "Temelde roman, tarihi boyunca, bir biyografi ve toplumun yaşadığı tüm olayların kaydedildiği bir günlük olduğuna göre; böyle bir günlüğün, az ya da çok dönemin toplumunu yansıttığını görebilmek için bir sosyolog olmaya gerek yoktur."⁶⁹

Roman-hayat ilişkisi, romanın tarihselliği ve sosyolojik imkanları, bir toplum tarihçisi ve sosyolog olarak romancının önemi örnekler üzerinden sık sık gündeme getirilmiştir. Edebiyatın bir bilgi/lenme mecrası olduğuna dikkat çeken Wellek ve Warren'e göre "Paris ve Fransa'da Restorasyon sonrası yaşam, Balzac'ın Human Comedy'sinin sayfaları arasında (...) on dokuzuncu yüzyıl toprak ağaları Rusya'sı, Turgenyev ve Tolstoy'un romanlarında gösterilir"⁷⁰ Tarih bilimci J. Tosh, yaratıcı edebiyatın tarih bilimi açısından önemini vurgularken İngiliz yazar C. Dickens'a işaret etmekte ve Victoria döneminde orta sınıfın İngiltere'nin durumunu nasıl değerlendirdiğini anlamak için Dickens'a başvurmak gerektiğini belirtmektedir.⁷¹ Timur'un da dikkat çektiği üzere

⁶⁷ Henri B. Stendhal, **Kırmızı ve Siyah**, Çev.C. Perin, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s.434

⁶⁸ S.Akten'in ifadesine göre Goldmann özetle "Oluşumsal Yapısalcılık" adını verdiği yöntem doğrultusunda yazınsal yapıtı içerisinden çıktığı toplumun tarihi, siyasal, ekonomik ve kültürel bir kısım toplumbilimsel verilerden hareketle incelemeye ve böylece yazar-yapıt-toplum ilişkisini ortaya koymaya çalışmıştır. Ayrıntı için Bkz: Sevim Akten, "Yazın Toplum İlişkisi Üzerine Kuramsal Bir Yaklaşım", **Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildirileri**, Gaziantep: TÖMER, 1999

⁶⁹ Lucien Goldmann, **Roman Sosyolojisi**, Çev. A. Erkay, Ankara: Birleşik Yayınevi, 2005, s.24

⁷⁰ Wellek ve Warren, **a.g.e.** s.135

⁷¹ Tosh, **a.g.e.** s.39

K. Marks'ın Kapital'de Balzac'ın köylü-tefecî ilişkileriyle ilgili betimlemelerinden yararlanmış olması⁷² ve yine Marksist kuramın temsilcisi F. Engels'in "Gerçekçilik ve Roman" başlıklı yazısında Balzac'a istinaden "O'ndan, zamanın profesyonel tarihçi, iktisatçı ve istatistikçilerinin tümünden öğrendiğimden daha fazla şey öğrendiğimi belirtmek isterim"⁷³ demesi, insanlık tarihine yön vermiş isimlerin ondokuzuncu yüzyıldaki radikal dönüşümleri eserleriyle kayıt altına almış ve sosyolog vasfıyla anılan gerçekçi kalemlerden yararlandıklarını ortaya koymaktadır. Keza A. Harrigton'un ifade ettiği gibi Benjamin, Lukacs, Adorno, Jameson gibi sosyologlar/toplum kuramcıları da modernitenin geleneksel toplumsal oluşumlar üzerindeki etkisini kalemîyle dile getiren yazarları dikkate almışlardır.⁷⁴

Yukarıdaki satırlarda Ülgener, Mardin ve Timur'un çalışmaları özelinde kısaca değinildiği üzere Türk edebiyatı/romanı da başlangıcından görece yakın tarihe uzanan dönemdeki gerçekçi/toplumcu çizgisiyle edebiyat dışı araştırmalar için de verimli bir kaynak olarak hep göz önünde bulundurulmuştur. Türk romanının genelde gerçekçi bir tutum izlediğini ve toplumsallığın her zaman başat eğilim olarak öne çıktığını⁷⁵ belirten Ecevit'e koşut biçimde H. Elçi, "Türk roman tarihine bakıldığında, çok yakın dönemlere kadar toplumsal sorunların birinci dereceden konular olarak seçildiği görülür" demektedir, özellikle bir medeniyet değiştirme projesi olarak başlatılan Batılılaşma ile imparatorluktan cumhuriyete geçişin yarattığı bunalımların Türk romancıları için zengin bir malzeme ortaya çıkardığını ve Türk romancısının bu malzemeyi işlerken topluma yön vermekle yükümlü bir aydın tavrı içinde olduğunu kaydetmektedir.⁷⁶ Nitekim özellikle Türk tarihinin Tanzimat'tan 1950'li yıllara uzanan kesiti ele alındığında Türk yazarı aydın ve sanatçı olmanın yanında, bir sosyolog, bir eğitimci işlevi üstlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır ki bu durum Türk edebiyatının toplumla içiçe oluşunun bir yansımasıdır.

Türk öykü ve/veya romanının bir bilgi/lenme mecrası, bir tahlil aracı olarak kullanıldığı çalışmalara rastlamak mümkünse de Erdoğan'a göre yapılan çalışmalar henüz arzu

⁷² Timur, **a.g.e.** s.53

⁷³ Karl Marx ve Friedrich Engels, **Sanat ve Edebiyat Üzerine**. Çev. M. Belge. İstanbul: Birikim Yayınları. 1980. s.39

⁷⁴ Harrigton, **a.g.e.** s.67

⁷⁵ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2001. s.83

⁷⁶ Handan İ. Elçi, **Roman ve Mekan: Türk Romanında Ev**. İstanbul: Arma Yayınları. 2003. s.11

edilen seviyede ve nitelikte değildir.⁷⁷ Öte yandan dünya ölçeğinde tarih anlayışında meydana gelen gelişme ve değişmelere koşut olarak sosyal bilimlerin araştırma sahasının genişlemesi ve toplumsal tarih çalışmalarına yönelme eğiliminin artmasıyla birlikte edebiyatın/Türk edebiyatının konusu insan olan tüm akademik disiplinlerin uğrak noktası haline geldiğini de yine yapılan çalışmalar ele vermektedir. Edebiyat sahasında uzman olan ve yukarıda Türk romanına ilişkin tespitlerine değinilen H.İnci Elçi Türk romanında “ev”in tematik bir unsur olarak nasıl işlendiğini araştırdığı “Roman ve Mekan: Türk Romanında Ev” (2003) başlıklı çalışmasında “ev”in medeniyetin kırılma süreçlerini imlediğine dikkat çekmekte, dolayısıyla da Türk romanının Türk modernleşmesinin farklı ve özgün yapısına ilişkin heyecan verici veriler barındırdığını bir kez daha gözler önüne sermektedir. E. Köroğlu’nun Birinci Dünya Savaşı sırasında Türkiye’deki edebi üretimi ve ulus devlete geçişte edebiyatın rolünü tarihçi bakış açısıyla mercek altına aldığı “Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı” (2004), siyaset bilimi sahasından Herkül Millas’ın gayrimüslimlerin Türk edebiyatındaki temsilini araştırdığı “Türk Romanı ve Öteki” (2000), edebiyatın farklı disiplinlere sağladığı açılım söz konusu olduğunda ilk akla gelen çalışmalar arasındadır. Bununla birlikte A. Sınar Çılğın’ın “Türk Roman ve Hikayesinde İkinci Dünya Savaşı” (2003), N. Gürani Aslan’ın “Türk Edebiyatında Amerika ve Amerikalılar” (2000), Ramazan Gülendamlar’ın “Türk Romanında Kadın Kimliği” (2006) adlı yayınlanmış çalışmalarının ve burada tek tek değinilmesi mümkün olmayan kitap/makale/tez düzeyinde kaleme alınmış çok sayıda çalışmanın edebiyat alanında yapılmış sosyolojik nitelikli araştırmalar olduğu görülmektedir ki bu edebiyat metinlerinin tahlil aracı olarak kullanımının halen edebiyat disiplini içinde yoğunluk kazandığını ortaya koymaktadır.

Türkiye’nin sinema deneyimini anlamlandırma çabasında Türk edebiyatının referans alındığı bu çalışma ise iletişim sahasında gerçekleştirilmiştir ve araştırmacının ilgisi-formasyonu gereği sinema olgusu/sinema tarihi esas alınarak edebiyata Türk sinema tarihi/deneyimi penceresinden bakılmıştır. Türkiye özelinde sinema olgusunun ve sinema tarihinin edebi metinlerdeki yansımalarına bakarken kısmen Türk sinema tarihi kaynaklarıyla paralellilik kurulacaksa da hem analize alt yapı oluşturmak hem de sinema tarihindeki edebiyatın dolduracağı öngörülen boşluklara dikkat çekmek üzere

⁷⁷ T. Erdoğan, **a.g.e.** s.244

çalışmanın bundan sonraki kısmında sinema/sinema tarihi konulu akademik literatür doğrultusunda bir Türk sinema tarihi çerçevesi çizilmeye çalışılacaktır.

2.2. Sinematograf’tan Video’ya: Türk Sineması ve Sinema Tarihi

Çalışmalarının İmkan ve Sınırlılıkları Çerçevesinde “Türk Sinema Tarihi”ne Bir Bakış

Sinema olgusunun Türk edebiyatındaki yansımalarına bakabilmek ve sinemadan edebiyata düşen tematik izleri Türk sinema tarihiyle irtibatlandırabilmek için, Türkiye’deki sinema çalışmalarının sunacağı açılıma ihtiyaç vardır. Bu çalışma, az sayıdaki Türk sineması ve sinema tarihi kaynağının ışığında kendine zemin ararken, temelini de yine önemli ölçüde bu kaynakların sınırlılıkları üzerine kurmuştur.

Türk sinema tarihinin bilimsel ve analitik bakış açısıyla ele alındığı tarih araştırmalarının var olmadığını, mevcut tarihçelerin içerik ve kapsam yönünden çeşitli sorunlar taşıdığını ifade etmek, kuşkusuz yeni bir şey söylemek anlamına gelmez. Bu noktada öncelikle, sinema sanatına düşünsel yazılarıyla da katkı sunmuş olan yönetmen Metin Erksan’ın 1994’te yazdığı ve o tarihte mevcut olan -bugün de temel referans kabul edilen- tarihçelerin açmazlarını dolaylı biçimde imleyerek sinema tarihi yazımında dikkate alınması gereken noktaları gündeme getirdiği *Sinemanın 100. Yılı*⁷⁸ (1994) adlı makalesine bir göz atmak gerekir. Erksan, Kurtuluş Kayalı’nın ifadesiyle, “Türk sinema tarihinin dönemlendirilmesini de içerecek şekilde, bu tarihçenin elifbası olduğu kabullenilen yaklaşımları sorguladığı”⁷⁹ söz konusu makalede, sinema tarihinin bilimsel bir yaklaşımla, yeni bilgi ve belgelere göre güncellenerek yazılması gerektiğini belirtmiş, ayrıca “bir sanatın tarihsel dönemlerinin başlangıç ve bitiş sınırlarını, o sanatın içinde olduğu siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, teknolojik olgular ve ortam saptar” diyerek Türk sinema tarihini önemli ölçüde Türkiye’nin siyasal-toplumsal tarihinde dönüm noktası olarak kabul edilen süreçleri dikkate alarak dönemselleştirmiştir.⁸⁰

⁷⁸ Metin Erksan. “Sinemanın 100. Yılı”. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Der. S. M. Dinçer. Ankara: Doruk Yayıncılık. 1996

⁷⁹ Kurtuluş Kayalı. “Türk Sinema Tarihlerinin Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları”. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Doruk, 1996). s.6

⁸⁰ M. Erksan’a göre Türk sinemasının tarihsel dönemleri:
1–1895–1923 (29 Ekim 1923 Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu)

Erksan'ın makalesi, 1962 yılında Türk sinema tarihi konulu ilk bilimsel nitelikli çalışmaya imza atan alanın referans ismi Nijat Özön'ün, Giovanni Scognamillo ve Alim Şerif Onaran başta olmak üzere kendisinden sonraki sinema tarihçileri ve araştırmacıları tarafından da benimsenen dönemlendirmesine yönelik üstükapalı eleştiriler içermektedir. Özön'ün, günümüz sinema/sinema tarihi çalışmalarında da belirleyiciliği göze çarpan Türk sinema tarihi dönemlendirmesi, İlk Dönem (1914–1923), Tiyatrocular Dönemi (1923–1939), Geçiş Dönemi (1939–1950), Sinemacılar Dönemi (1950–1970) ve Genç/ Yeni Sinemacılar Dönemi (1970–1987) şeklindedir.⁸¹ Özön, Erksan'ın “hiçbir sanatın kendi iç dinamiğini oluşturan öğelerden hareketle tarihsel dönemlere ayıramayacağı”⁸² yönündeki saptamasının uzağına düşen şekilde dönemlendirmesinde film/yönetmen bazında bir sınıflandırmaya gitmiş, doğal olarak Türk sinema tarihini de, ilk Türk filminin çekildiği tarih kabul edilen 1914'ten başlatmıştır. Aslında sinemanın Osmanlı topraklarına icadından hemen sonra girdiği ve 1895-1914 arası dönemin Türk sinema tarihi açısından bir çok başlangıca sahne olduğu yine Özön'ün ve onu takip eden diğer tarihçilerin çalışmalarında ayrıntılarıyla kaydedilmişse de bu süreç dönemlendirme safhasında göz ardı edilmiştir.⁸³

N. Özön'ün sinemanın kendine özgü dinamikleri açısından geleneksel bir boyut kazanmış olan dönemlendirmesinin dışına çıkan ve Erksan gibi Türk sinema tarihi yazımında siyasal ve toplumsal tarihle, ekonomiyle irtibat kurmanın, farklı

2–1923–1932 (19.7.1932 “Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik” yürürlüğe girdi)

3–1932–1939 (14.7.1934 tarih ve 2559 sayılı “Polis Ödev ve Yetkileri Yasası”nın 6. maddesine uyularak yapılan 09.07.1939 tarih ve 2/11551 sayılı “Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne ilişkin Yönetmelik” yürürlüğe girdi.)

4–1939–1950 (14 Mayıs 1950 çok partili siyasal dönem başladı)

5–1950–1960 (27 Mayıs 1960 Devrimi)

6–1960–1971 (12 Mart 1971 Ordu Muhtırası)

7–1971–1980 (12 Eylül 1980 Ordu Yönetimi)

8–1980–1986 (7 Şubat 1986–3257 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası” yürürlüğe girdi)

9–1986–1994 (Süreğiden dönem) Erksan. **a.g.e.** s.157-158

⁸¹ Nijat Özön. **Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi.** İstanbul: Hil Yayınları. 1985. s.337

⁸² Erksan. **a.g.e.** s.157

⁸³ N. Özön Türk sinema tarihi yazımında bir öncüdür. Burada vurgulanmak istenen haddi aşır Özön'ün geleneksel tarihçelerini yadsımak değil, ilerleyen satırlarda da değinileceği üzere O'nun “film” tarihini kriter alarak başlıklandığı dönemselleştirmesinin sonraki çalışmalarda da aynen kabul görmesi ve bunun giderek film ve yönetmenlere, kronolojik döküme odaklı bir Türk sinema tarihi yazımı anlayışının kanıksanmasına yol açmasıdır. Oysa ki Özön, sinemanın kendine özgü dinamiklerini dikkate almışsa da, sinemanın Türkiye tarihine koşut bir gelişim çizgisi takip etmesinden dolayı yine aşağı yukarı Erksan'ın dikkat çektiği tarihsel dönüm noktalarına denk düşen dönemlendirmesinin altını gerek tarihçelerinde gerek sinemaya dair çok sayıda metninde derinlemesine doldurmuş, tarihsel gelişmelerin sinemayı nasıl etkilediğini ayrıntılarıyla işlemiştir.

değişkenlerin ve belirteçlerin dikkate alınmasının gereğine dikkat çeken sinema yazarı-yönetmen Engin Ayça'nın da bu yöndeki katkıları önemlidir. Ayça, gerek sinemayı Türkiye tarihinin içinde bir yere oturttuğu sınıflandırması gerekse sinema-seyirci ilişkisine odaklı tespitleri ile sinema tarihine ilişkin kanıksanmış bakış açılarının sorgulanmasına ve konunun Türkiye'deki sinema araştırmacılarının gündemine kısmen de olsa girmesine önayak olmuştur.⁸⁴

Erksan'ın sinemanın tarih yazımı bağlamında önemine dikkat çektiği bilgi-belge sorgulamasına ve güncellemesine gidilmemesi sonucu uzun yıllardır yanlış bilgi üretimi ve dolaşımı sorunuyla karşı karşıya olan Türk sinema tarihi⁸⁵, alanın film tarihine ya da film analizi, eleştirisi ve kuramına odaklı çalışmaların hakimiyetine terk edilmiş olmasından dolayı, üzerindeki sis perdesinden az sayıdaki araştırmacının gayretiyle sıyrılmaya çalışmaktadır. Türk sinema tarihi yazımına ilişkin sorunlara çözüm önerileri sunduğu 1996 tarihli makalesinde “şimdiye kadar somut bilgi ve tekerleme haline gelmiş genelleme aktarma denemesinin ötesinde geçmiş dönemin geniş kapsamlı bir şekilde araştırılmaya çalışıldığı görülmemiştir” diyen ve bu durumu sinema tarihi yazımının “durup dururken, nedenleri saptanmadan” gündeme gelmesiyle ilişkilendiren K. Kayalı'nın bu tespitleri halen önemli ölçüde güncelliğini korumaktadır.⁸⁶ Kayalı'nın makalesinde önemle altını çizdiği nokta Türkiye'de mevcut yaklaşımların ve yaygın genellemelerin sorgulandığı, kültür eksenli bir tarih yazımı anlayışının geliştirilmesi gerektiği ise de Türk sineması ve tarihine odaklı son çalışmalardan biri olan “Rekin Teksoy'un Türk Sineması”nı⁸⁷ kaleme alan sinema yazarı ve eleştirmen Teksoy'un,

⁸⁴ E. Ayça, Türk sinemasının dönemselleştirilmesine ilişkin olarak şunları ifade etmektedir: “Türk sineması bugüne kadarki gelişmesi içinde başlıca üç evreye ayrılabilir: İlk evre başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemi kapsar ve İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul tekeline dayanır (Kentsel dönem). İkinci evre savaş sonrasında ama asıl ve özellikle 1950 sonrasında 1970'lerin sonlarına kadar getirebileceğimiz (şimdi de bir ölçüde süren Türk sinemasının Yeşilçam dönemidir (Kırsal dönem). Üçüncü evre ise 1970'lerin sonlarından başlayarak ve özellikle de 80'lerde gelişen Türk sinemasının yeni dönemi, yönetmenler dönemidir (Yeniden kentsel dönem).” Ayça'nın Türk sinemasının dönemselleştirilmesine ve sinema-seyirci ilişkisine dair tespitleri için Bkz: Engin Ayça. “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”. **Kurgu**. S.11. 1992; Engin Ayça. “Yeşilçam'a Bakış”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. (Doruk, 1996).

⁸⁵ Türkiye'deki sinema çalışmalarında temel başvuru kaynağı olarak kabul edilen Özön'e ve Scognamillo'ya ait tarihçeler, 1940'lı ve 50'li yıllarda Türk sinema tarihi üzerine çalışmalar yapan Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen'in belgelere dayanmayan metinleri ışığında kaleme alınmıştır. Özön ve Scognamillo'nun aktardığı bilgilerin sonraki çalışmalarda da aynen ve anonim biçimde tekrarlanması, özellikle de erken döneme dair belirsizlikleri çoğaltmış ve Türk sinema tarihini kısır döngü tartışmaların içine itmiştir.

⁸⁶ Kayalı. **a.g.e.** s.57, 69, 72

⁸⁷ Rekin Teksoy. **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. 2007

çalışmasında hem dönemselleştirme hem de içerik bakımından öncüllerini tekrarlamış olması, sinema tarihi yazımına ilişkin olarak gündeme getirilen hususların çok da dikkate alınmadığını göstermektedir.

Özen'e göre Türkiye'de sinema tarihi çalışmalarındaki eksiklikler genel olarak sinema çalışmaları alanındaki eksikliklerle paralellik içerdiği gibi, kısmen de dışarıda yapılan sinema çalışmalarının ve akademik tartışmaların çok takip edilmemesiyle ilişkilidir.⁸⁸ Nitekim Türk sinema tarihi çalışmalarındaki boşluklar ve genel olarak tarihçelerin "film" odaklılığıyla bağlantılı temsiliyet sorunları çeşitli ortamlarda kısmen gündeme getirilmişse de Batı'da aynı bağlamda son otuz yıldır süregelen ve tarih disiplindeki yeni yönelimlerin de etkisiyle sinema tarihi yazımında/çalışmalarında "film" merkezlilikten sıyrılma ve kültür-toplum perspektifli bir tarih kurgusu oluşturma yönünde ciddi farkındalık yaratan farklı eğilim ve tartışmaların Türkiye'de geniş ölçüde yankı bulmadığı bir gerçektir. Özen'in Türkiye'deki sinema tarihi çalışmalarındaki boşluklara söz konusu eğilim ve tartışmalar paralelinde dikkat çektiği ve konuya ilişkin çok az sayıdaki yayından biri olan makalesi, bu açıdan oldukça aydınlatıcıdır. Günümüzde sinema çalışmalarının yeni teknolojik gelişmeler, 1970 sonrasında etkisi artan postyapısalcılık, post kolonyalizm, postmodernizm gibi teorik yaklaşımlar ve sosyal bilimlerin diğer alanları ile olan etkileşimler sonucunda farklı açılımlara sahne olduğunu ve bu gelişmelerin sinema tarihi çalışmalarını da etkilediğini kaydeden Özen⁸⁹, bu noktada sinema tarihi çalışmalarını başlangıcından bu yana meşgul eden temel problemlerin dile getirildiği kuramsal tartışmalara parantez açmaktadır. Özen'in aktardığına göre özellikle, iletişim ve sinema alanında söz sahibi kuramcı ve araştırmacılar arasında anılan James Curran, Francesco Casetti ve Richard Maltby'nin geleneksel iletişim/sinema tarihi çalışmalarının sınırlılıkları üzerine söyledikleri, Türk sinema tarihçelerindeki boşlukları da imler niteliktedir. Medya tarihi çalışmalarının pek çoğunun aracın (medium) tarihi olduğunu ve bunun medyanın toplumla olan ilişkisi hesaba katılmadan tarihinin yazılması sonucunu doğurduğunu kaydeden Curran'ı destekler biçimde Casetti, geleneksel sinema çalışmalarının temel sınırlılıklarından birinin araştırma merkezine filmlerin yerleştirilmesi olduğunu belirtmiş, benzer bir yaklaşımla Maltby, "sinema tarihyazımı, sinemanın ticari bir sektör olarak nasıl

⁸⁸ Özen. **a.g.e.** s.132

⁸⁹ Özen. **a.g.e.** s.132

işlediğini, ekonomik, endüstriyel ve kurumsal tarihini ele almayı gerektiren bir projedir; aynı zamanda izleyicinin sosyokültürel tarihini de içermek durumundadır” diyerek filmlerin özgüllüğüne dayanan tarihyazımı anlayışının terk edilmesi gerektiğine işaret etmiştir.⁹⁰ Tüm bu yaklaşımlardan hareketle Türk sinema tarihçelerindeki boşlukları değerlendiren ve “Türkiye sinema tarihi, adeta kendisini kuşatan bir ekonomik, kültürel ve toplumsal evren yokmuş gibi, filmlerden yayılan görece güçsüz bir ışık altında yazılmakta ve mütamadiyen kendi içine/üzerine kapanmaktadır” diyen Özen de özellikle sinemaya gitme deneyimleri ve film izleme pratikleri gibi “izleyici” kapsamına giren konuların Türk sinema tarihinin boş kalan sayfaları olduğuna dikkat çekmektedir.⁹¹

Sinema tarihçisi Geoffrey Nowell-Smith’in Özen’in makalesi gibi ve bu çalışmaya da kaynak teşkil eden “Dünya Sinema Tarihi” adlı derleme kitabının önsözünde dile getirdikleri ise bir bakıma sinema tarihi çalışmalarının temel problemini özetler niteliktedir. “Dünya Sinema Tarihi”nin bir “film tarihi” değil, “sinema tarihi” kitabı olduğunu belirten Smith, “sinema”nın sınırlarının “film”lerden daha geniş olduğunu; izleyiciyi, endüstriyi, bu endüstride çalışan yıldızlardan teknisyen ve yer göstericilere kadar herkesi, izleyiciyi hangi filmi izlemeyeceği konusunda yönlendiren düzenleme ve kontrol mekanizmalarını da kapsadığını ve öte yandan daha geniş anlamda tarih, savaşlar ve devrimler dünyası, kültür, demografi ve yaşam tarzlarındaki değişimler dünyası ve jeopolitik ekonomi dünyasının dışardan sinema kurumunu durmaksızın etkilemeye devam ettiğini kaydetmektedir.⁹² Bununla birlikte, sinema olgusunu tüm veçheleriyle ve siyasal, toplumsal, ekonomik yapı ve değişimlerle ilişkili olarak ele alma zorunluluğu ise sinema tarihi yazımını dünyanın her yerinde kaçınılmaz olarak zorlu ve sorunlu bir alan haline getirmektedir. Smith, “Bu karmaşık tarihi tek bir kitaba sığdırmaya çalışmak kuşkusuz cesaret verici bir iştir” derken tam da bunu kastetmekte, öte yandan bunun “film” odaklı bir tarihçe yazmanın gerekçesi ve savunusu olamayacağının tekrar tekrar altını çizerek “dünya sinema tarihi” ana metnini sinema tarihinde yer almayı hak eden farklı kişi ve unsurlara ilişkin “çerçeve yazılar” dahilinde

⁹⁰ Curran, 2000; Casetti, 1999; Maltby, 2007’den aktaran Özen. **a.g.e.** s.2009: 133-134, 150.

⁹¹ Özen. **a.g.e.** s.152

⁹² Smith. **a.g.e.** s.13

çeşitlendirmeye çalıştıklarını ifade etmektedir⁹³ ki olası Türk sinema tarihi çalışmalarında bu tür yaklaşım ve uygulamaların dikkate alınması elzemdir.

Sonuçta, Türkiye tarihindeki sosyo-politik kırılma noktalarının esas alındığı bir Türk sinema tarihi kurgusu, her koşulda, “film”lerle birlikte diğer unsurları hak ettikleri sayfalardaki yerlerini almaya kendiliğinden zorlayacak gibi görünmektedir. Bunun için de sinema/sinema tarihi çalışmalarında, mevcut kaynakların özellikle de geleneksel tarihçelerin imkanları kadar sorun ve sınırlılıklarının da dikkate alınması gerekmektedir ki bu, günümüzde kısmen de olsa ivme kaydettiği gözlenen Türk sinema tarihi alanına daha nitelikli yayınların kazandırılması açısından atılması gereken en öncelikli adımdır.⁹⁴

Türk sinema tarihi çalışmalarının film merkezliliği ve buna bağlı temsiliyet sorunları, edebiyatta sinema olgusunun sorgulandığı bu çalışmaya da bir anlamda hayat vermiştir. Çalışmada edebiyat, mevcut sinema kaynaklarından bağımsız ele alınması gereken bir ikincil alan olarak düşünülmemiştir. Bununla birlikte sonraki bölümlere temel ve hazırlık niteliğinde bir Türk sinema tarihi öykülemesi için, edebiyatın bu yönde sunacağı katkıyı imleyen istisnai birkaç çalışma dışında, tercihen mevcut sinema kaynaklarından yararlanılmış, Türkiye tarihindeki, sinema ve edebiyat alanına da etkileyen dönüm noktası süreçlerin dikkate alındığı bu öykülemenin gerek edebi metinlerin okunması gerekse edebiyatın imkanlarının sorgulanması noktasında yol gösterici olacağı öngörülmüştür.

2.2.1. Osmanlı ve Milli Mücadele Dönemi Türkiye’sinde Sinema (1896-1923)

Sinemanın Osmanlı topraklarına girişinden Cumhuriyet’in ilanına uzanan 1896-1923 arası dönem, Türkiye’nin sinemayla tanışma dönemidir. Dönemin özellikle ilk on beş

⁹³ Smith, **a.g.e.** s.13-15

⁹⁴ Son yıllarda erken dönemin arkeolojisine ve sinemanın toplumsal-kültürel boyutuna odaklı çalışmaların kaleme alınmış olması Türk sinema tarihi adına umut vaat edicidir. A. Özuyar’ın *Devlet-i Aliyye’de Sinema* (2007) başlıklı çalışması yanı sıra S. Öztürk’ün *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset* (2005) ve L. Cantek’in *Cumhuriyet’in Buluş Çağı* (2008) adlı çalışmaları, Türk sinema tarihi birikimine önemli katkılar sunan ve farklı araştırmalara da kapı aralayan yakın tarihli çalışmalar arasındadır.

yılı, belge yoksunluğu gerekçesiyle ama asıl olarak bu tarihlerde Türk filmciliğinde belirgin mesafe kaydedilememiş olması nedeniyle sinema çalışmalarında eksik bırakılmıştır. Öte yandan sinemanın doğduğu ve filizlendiği ortam ve koşulların anlaşılması açısından 1895-1923 arası dönemin çok özenli bir araştırmaya tabi tutulması gerektiğini kaydeden M. Erksan'ın bu yöndeki ısrarı⁹⁵, çok sınırlı sayıda da olsa, dönemin arkeolojisine odaklı çalışmalar hayata geldikçe, daha net anlaşılmaktadır.

Fransız Louis ve Auguste Lumière kardeşlerin nüvesi buluşlardan yararlanarak oluşturdukları sinematograf cihazı, 28 Aralık 1895'te Paris'te düzenlenen halka açık ilk gösterimin hemen ardından dünyanın sayılı kentleriyle birlikte İstanbul'da da tanıtılmış, dolayısıyla sinema Osmanlı topraklarına Batı'yla eş zamanlı girmiştir. Öte yandan modern dünyanın bu yeni icadı, siyasal, ekonomik ve sosyokültürel yapısı itibarıyla doğuşuna tanıklık etmiş Batılı ülkelerden son derece farklılık arz eden Osmanlı coğrafyasında doğal olarak bambaşka şekillerde tecrübe edilmiş, sanatsal gelişimini farklı bir çizgide sürdürürken toplum nezdinde de yine farklı anlamlar yüklenmiş, kendine has deneyimlere konu olmuştur. Nitekim sinemanın ilk yılları, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine rastlar. Dönemin temel özellikleri, II. Meşrutiyet'in kısa süren özgürlük ortamı dışında, sansür (II. Abdülhamit dönemi), savaşlar (Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı), işgal ve mücadele (1919-1922) gibi olağanüstü tarihsel koşulları içermektedir. Batı'dan farklı olarak sanayileşmenin olmadığı dışa bağımlı bir ekonomiye, otoritesini yitirmiş ve Batı'nın yörüngesine girmiş bir iktidar yapılanması içine dahil olan sinema, bu kaos ortamına bağlı olarak Osmanlı topraklarındaki ilk yıllarında sadece Batı'dan gelmiş yeni bir icat, yeni bir seyirlik olarak ilgi görmüş, buna karşılık yabancı ve azınlıkların öncü faaliyetleri sayesinde Türkiye'deki tarihini Batı'yla yakın zamanda yazmaya başlamıştır.

Sinemanın Türkiye serüveni, II. Abdülhamid'in tahtta olduğu 1896 yılında Yıldız Sarayı'nda düzenlenen tanıtım gösterileriyle başlar.⁹⁶ Lumière operatörlerinin Osmanlı topraklarındaki çekim faaliyetlerine de sahne olan bu tarihten çok kısa bir süre sonra sinema, "canlı fotoğraf" adıyla İstanbul halkına da tanıtılmış, kentin kozmopolit semti,

⁹⁵ Erksan. **a.g.e.** s.158

⁹⁶ Sinemanın Yıldız Sarayı'na getiriliş öyküsü için Bkz: Ali Özuyar. **Devlet-i Aliyye'de Sinema.** İstanbul: De Ki Basım Yayım. 2007

Osmanlı'nın Batı'ya açılan kapısı Beyoğlu (Pera), Batı menşeli diğer yenilikler gibi sinemaya da ilk evsahipliği yapan semt olmuştur. Döneme ilişkin gazete ve el ilanlarının yanısıra Ercüment Ekrem Talu'nun Türk sinema tarihine mal olmuş "İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramofon" (1943) başlıklı anı metniyle de belgelendiği üzere, halka açık ilk sinema gösteriminin gerçekleştiği mekan Beyoğlu'ndaki Sponeck Birahanesi'dir.⁹⁷ O dönemde bir süredir İstanbul'da ikamet etmekte olan Henri Delavallée adında bir Fransız ressam, sinemayı önce Sponeck'te ardından da İstanbul'un diğer yakasında, dönemin önemli eğlence merkezlerinden Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'nde tanıtmış ve böylece sinema İstanbul'a girer girmez geleneksel Ramazan eğlenceleri arasında yerini almıştır.⁹⁸

Karagöz'ün perdesinden sonra Beyoğlu'ndaki bir başka eğlence mekanı Odeon Tiyatrosu'nda bu kez sirk ve tiyatro gösterileri arasında kendine yer açan sinema⁹⁹, henüz gündelik hayata dair anlık görüntülerden ibaret basit bir temaşa oluşu ve yanısıra gösterimdeki aksaklıklar nedeniyle, daha bir süre çeşitli eğlenceler yanında gösterilmeye devam etmiştir. Tarihi kaynaklara göre, film gösterimlerini olumsuz etkileyen ve sinemanın başbaşa bir seyirlik haline gelişini geciktiren temel nedenlerden biri, II. Abdülhamid'in elektriğe karşı olan temkinli yaklaşımından kaynaklı elektrik yasağıdır.¹⁰⁰ Sultan Abdülhamid'in yangın tehlikesi dolayısıyla sinemaya mesafeli yaklaştığı ve bu durumun film gösterimlerinin yaygınlaşmasını

⁹⁷ E. Ekrem Talu'nun anı metni ve İstanbul'daki ilk sinema gösterimlerine ait gazete ve el ilanları hakkında ayrıntı için Bkz: Burçak Evren. **Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg**. İstanbul: Milliyet Yayınları. 1995. s.26-41

⁹⁸ Yeni bilgi ve belgelere göre İstanbul'daki halka açık ilk gösterimlerini gerçekleştiren kişi sanıldığı gibi Sigmund Weinberg değil, Henri Delavallée'dır. B. Evren tarafından gündeme getirilen ve sinema tarihçileri arasında polemik yaratan bu konu, yani ilk gösterimcinin D. Henri olduğu iddiası, A. Özuyar ve son olarak da M. Özen'in çalışmalarıyla da desteklenmiştir. İlk gösterimci tartışması ve İstanbul'daki ilk sinema gösterimleri hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz: Evren. **a.g.e.** s.39; Özuyar. **a.g.e.** s.34; Mustafa Özen. "Hareketli Resimler İstanbul'da (1896-1908)". **Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi**. S. 27. 2009. s.186

⁹⁹ M. Özen. **a.g.e.** s.187

¹⁰⁰ II. Abdülhamid'in elektriğe karşı olan antipatisi ve elektrik yasağı, tarihi kaynaklarda sık sık gündeme getirilmiştir. Örneğin Ş. Süreyya Aydemir, İstanbul'da elektrik tesisatının yapılmamasının, telefon şebekesi kurulmamasının, bu yollardan sarayın havaya uçurulacağı veya suikastlar tertip edileceği yönündeki ihbarlara dayandığını ifade etmektedir (Şevket Süreyya Aydemir. **Enver Paşa-I**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1995. s. 115). Konuyu sinema tarihi açısından incelemeye alan Özuyar da, Osmanlı topraklarında sinema gösterimi yapacak olan yabancıların elektrik yasağı engelini aşabilmek için beraberlerinde dinamo getirdiklerini, öte yandan sinematografları ve dinamoları ülkeye sokma esnasında da yine bürokratik engellerle karşılaştıklarını kaydetmektedir (Özuyar. **a.g.e.** s.23).

engellediği de tarihe düşen notlar arasında ise de,¹⁰¹ N. Abisel, “sinematograf” a yönelik bu çekincenin aynı tarihlerde cihazın anavatanı Fransa’da da hakim olduğunu, bir film gösterisi sırasında göstericinin eter lambasının patlaması sonucu çıkan yangın nedeniyle sinemanın uzun bir süre endişeyle karşılandığını ve yaygın bir gösterim haline dönüşemediğini ifade etmektedir.¹⁰² Özuyar’ın resmi arşivlerden derlediği bilgi ve belgelere göre, yirminci yüzyılın başında Osmanlı topraklarında sinemanın gelişimini sekteye uğratan öncelikli sorunlardan biri de, film gösterme hakkının devlet tarafından ağır koşullara bağlanmış olmasıdır. Osmanlı devletinin, çok erken sayılabilecek bir tarihte 29 Mart 1903’te sinema işlerini düzene koymak ve kontrol altında tutabilmek için ilk Nizamname’yi yayınladığını belirten Özuyar, film gösterme hakkının oldukça zor şartlar altında verildiği Osmanlı’da filmlerin içeriğinin de yine devlet tarafından denetim altına alındığını kaydetmektedir ki sansürün sinemanın henüz hareketli kısa görüntülerden ibaret olduğu bir dönemde gündeme geldiğini öğrenmek ilginçtir.¹⁰³

Özön’ün kaydına göre İstanbul’daki elektrik yasağı- ve belki de sözkonusu nizamnamenin İstanbul’da daha etkin oluşu -nedeniyle sinema, Pera’nın ayrıcalıklı konumuna karşın bir ara Selanik, İzmir gibi Osmanlı kentlerinde daha hızlı gelişme kaydetmiştir.¹⁰⁴ Nitekim Oğuz Makal’ın İzmir sinemalarına ilişkin çalışması, Rauf Beyru’nun da yine “İzmir’de İlk Sinema Gösterimleri” başlıklı metni İzmir’in sinematograf ve nüvesi aygıtlarla İstanbul’la yakın zamanda tanıştığını belgelerken¹⁰⁵, Hilmi A. Malik, sinemanın toplumsal tarihine ilişkin ilk çalışmalardan biri olarak kabul edilebilecek 1933 tarihli kitabında, Selanik’te sinema gösterimlerinin İkinci Meşrutiyet’in ilanı (1908) öncesinde başladığını ve ilk gösterimlerden birine bizzat katıldığını kaydetmektedir.¹⁰⁶ Selanik’te, İzmir’de, İstanbul’un Pera’sında, Şehzadebaşı’nda ve yine seyyar sinemacılar aracılığıyla İstanbul’un kibar konaklarında düzenlenen gösterilerle seyircisine ulaşmaya başlayan sinema, on yılı aşkın bir süreden sonra 1908 yılı başlarında Tepebaşı Pathé Sineması’nın açılmasıyla birlikte nihayet

¹⁰¹ Evren. **a.g.e.** s.23

¹⁰² Abisel (2006). **a.g.e.** s.37

¹⁰³ İlk sinema nizamnamesinin içeriği ve Özuyar’ın konuyla ilgili tespitleri için Bkz: Özuyar. **a.g.e.** s.11-14.

¹⁰⁴ Özön. **a.g.e.** s.335

¹⁰⁵ Oğuz Makal. **Tarihin Penceresinden İzmir Sinemaları**. İzmir: Alo Bilgi Yayınları. 1992; Rauf Beyru. “İzmir’de İlk Sinema Gösterileri”. **Antrakt**. S. 52. 1996

¹⁰⁶ Hilmi A. Malik. **Türkiye’de Sinema ve Tesirleri**. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası. 1933. s.8.

yerleşik bir mekana kavuşur. O tarihlerde dünya sinema piyasasını ele geçirme hedefinde olan Fransız Pathé Frères firmasının Tepebaşı Tiyatrosu'nda hizmete açtığı ve firmanın Türkiye temsilcisi Sigmund Weinberg'in işlettiği mekan, Özen'e göre sinemanın İstanbul'da kurumsallaşması yönünde atılan önemli bir adımdır.¹⁰⁷ Pathé'nin geniş bir seyirci kitlesine ulaşabilmek için yangın tehlikesi konusunda garanti vermek dahil her yolu denediğini ve seyircisine belgesel, komik, dramatik gibi değişik türde kısa filmlerden oluşan ve orkestra müziğiyle renklendirilmiş bir programla seslendiğini kaydeden¹⁰⁸ Özen'in verdiği bilgilerden anlaşılan o ki bu yerleşik sinema mekanıyla birlikte, sinema İstanbul'un sosyal hayatında merkezi bir yer edinmeye başlamıştır. İkinci Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamı ve sosyal değişimler, seyirci profilini kısmen değiştirecekse de, bu süreçte İstanbul'da ve sinemanın ulaştığı diğer merkez kentlerdeki seyirci yoğunluğunun yabancı ve azınlıklardan ve Türk kadının kamusal alandaki kısıtlılığı dolayısıyla Türk erkek seyirciden oluştuğunu kaydetmek mümkündür.

Birinci Dünya Savaşı arifesi yıllar, uzun metrajlı konulu filmlerin yapılmaya başlandığı, edebiyat uyarlaması yapımların, dram ve komedi türünün yaygınlık kazandığı dönemdir. İstanbul'da temsilcilik açan Gaumont adlı bir başka Fransız film şirketinin de film gösterilerine başlaması, çeşitli tiyatro salonlarının sinemaya kapılarını aralaması ve yeni mekanların açılması ile birlikte doğal olarak bir rekabet ortamının oluştuğu bu tarihlerde¹⁰⁹, gerek İstanbul'da gerekse impatorluğun diğer büyük kentlerinde ardı ardına vizyona giren yabancı sessiz filmleri izleyici için daha çekici hale getirme amaçlı çeşitli uygulamalar da gündeme gelmiştir. Kaydedilenlere göre sessiz film döneminde dünya çapında revaçta olan müzik eşliğinde gösterim Türkiye sinemalarında da uygulanan bir seslendirme yöntemi olmuş ve bu süreçte filmler mekanların niteliğine ve kapasitesine de bağlı olarak genellikle gayrimüslim kadınlardan oluşan müzisyenlerin ezgileri ya da orkestra müziği eşliğinde gösterilmiştir.¹¹⁰ Filmlerin sessiz oluşunun her

¹⁰⁷ Mustafa Özen. "Fransız Firma Pathé Frères İstanbul'da" 1908-1914". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. (Bağlam, 2006). s.57

¹⁰⁸ M. Özen (2006). **a.g.e.** s.59-60

¹⁰⁹ M. Özen (2006). **a.g.e.** s.60-61; 1910'ların ilk yarısında faaliyete giren sinemalar için ayrıca Bkz: Mustafa Gökmen. **Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları**. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi. 1989. s. 15-16

¹¹⁰ Konuya ilişkin ayrıntı için Bkz: Sadi Konuralp. "Türkiye'de Sessiz Film Döneminde Film Müziği". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. (Bağlam, 2006). s.65-67

dilden her kültürden seyirciyi beyazperde karşısında buluşturduğunu, sinema konserlerinin de yine filmleri cazip kılan bir gösterim pratiği olduğunu kaydetmek mümkünse de, filmlerin yabancı dilde arayazıyla gösterilmesi Türk seyirciler için sorun olmuş, 1910'ların ilk yarısında özellikle Beyoğlu'ndaki sinemalarda süregelen Fransız dili egemenliğinin sona ermesi ve filmlerdeki arayazıların Türkçe düzenlenmesi konusunda protestoların gündeme gelmesi üzerine rekabet halindeki İstanbul sinemalarından bazılarında Türkçe arayazı uygulaması başlatılmıştır.¹¹¹ Kısa bir zaman sonra yine bir kültür kenti olan İzmir'de de yankı bulduğu kaydedilen Türkçe arayazı protestosunun¹¹², Özen'in de dikkat çektiği gibi bu tarihlerde gündemde olan Türkçülük hareketinin bir yansıması olma ihtimali büyüktür.¹¹³

İkinci Meşrutiyet'in ilanından Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına uzanan dönemde süregelen sinema faaliyetleri İstanbul ve kısmen İzmir ve Selanik merkezli olmakla birlikte bu kentlerle sınırlı değildir. Nitekim Batı'nın sinema alanında her geçen gün daha fazla yol kat etmeye başladığı ve Osmanlı Türkiye'si'nin içinde bulunduğu olumsuz siyasi ve ekonomik koşulların etkisiyle sinemaya halen "seyirci" kaldığı bu dönemde sinemanın Türkiye'de tanıtılmasına ve kurumsallaşmasına öncülük eden yabancıların ve azınlık nüfusun ticari ve kültürel alanda etkin oldukları başka kentlerde de sinemaya ilişkin faaliyetlerini sürdürdükleri, bugün Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki belgelerle açığa çıkarılmış durumdadır.¹¹⁴ Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na girmesi, kısmen taşraya da yayılmış olan sinema faaliyetlerinin duraklamasına yol açmışsa da, savaş yılları Türk sinema tarihi açısından çok önemli gelişmelere sahne olmuş, Türk girişimcilere ait ilk sinema salonlarının açılması, sinemaya özel Osmanlıca yayınların çıkarılması¹¹⁵, konulu uzun metraj Türk filmlerinin çekilmesi bu süreçte gerçekleşmiştir.

¹¹¹ M. Özen (2006). **a.g.e.** s.63; Özuyar. **a.g.e.** s.91-92

¹¹² Özuyar. **a.g.e.** s.92-94

¹¹³ M. Özen (2006). **a.g.e.** s.64

¹¹⁴ Ayrıntı için Bkz: Süleyman Beyoğlu. "Sinema Karadeniz'de (1909–1933). **Toplumsal Tarih.** S.92. 2001; Mesut Çapa. "Milli Mücadele'den Cumhuriyet'e: Trabzon'da Tiyatro ve Sinema". **Toplumsal Tarih.** S. 94. 2001; Özuyar. **a.g.e.** s.77-81

¹¹⁵ İlk sinema yayınları hakkında ayrıntı için Bkz: Burçak Evren. **Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri.** İstanbul: Korsan Yayınları. 1993; Ali Özuyar. **Sinemanın Osmanlıca Serüveni.** Ankara: Öteki Yayınevi. 1999; Ali Özuyar. **Babıali'de Sinema.** İstanbul: İzdüşüm Yayınları. 2004

Bilindiği üzere Osmanlı Türkiye'sinde 1908'den itibaren art arda faaliyete giren ilk sinema gösterim mekanlarının işletmeciliğini ülkedeki yabancılar ve azınlıklar üstlenmiştir. 1914 yılında Türk girişimciler de sinema işletmeciliğine soyunmuş, Murat ve Cevat Bey Şehzadebaşı'nda Milli Sinema'yı, Şakir ve Kemal (Seden) kardeşler de dayıları Ali Efendi (Öztuna) ile birlikte yine aynı semtte Ali Efendi Sineması'nı işletmeye açmışlardır.¹¹⁶ Halkın sinemaya giderek artmakta olan ilgisinin bu yıllarda sinema işletmeciliğini cazip bir yatırım alanı haline dönüştürmeye başladığını ifade etmek mümkünse de, film gösterimi için gerekli düzeneğin ve malzemenin sağlanması yüksek maliyet gerektirdiğinden sinemacılık genelde başka alanda da yatırımı olan çok az sayıda kişinin yönelebildiği bir iş sahası olmuştur. Ayrıca tarihi kaynaklar, yine erken dönemden itibaren çeşitli vergi uygulamalarının gündeme geldiğini yazmaktadır¹¹⁷ ki vergi sorunu, tarihsel akış içerisinde de çeşitli şekillerde sinemacılığın gelişimine sekte vurmaya devam etmiştir.

1910'lu yıllar, film gösterimlerinin yanı sıra film çekme faaliyetlerinde de aşama kaydedilen, Türk sinemasının ilk örneklerinin hayata geldiği dönemdir. Osmanlı Türkiye'si'ndeki ilk film örnekleri ise, yabancı ya da Osmanlı gayrimüslim nüfusuna kayıtlı tebadan kameramanlar tarafından çekilen belgesellerdir. 1914'te Yeşilköy'deki Ruslar'a ait anıtın yıkılışını görüntüleyen Osmanlı Ordusu subayı Fuat Uzkınay, "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" adlı bu belgesel nitelikli filmiyle ilk Türk sinemacısı unvanını kazanmışsa da, Erksan'ın kaydettiği gibi 1907'de film çekmeye başlayan ve 1911 Haziran'ında Sultan V. Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyaretini görüntüleyen Manastırlı Yanaki ve Miliadiades Manaki kardeşleri de ilk Türk sinemacıları arasında anmak yerinde olacaktır.¹¹⁸

¹¹⁶ Gökmen. **a.g.e.** s.67

¹¹⁷ S. Beyoğlu'nun Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nden sunduğu belgelere göre 1909 yılında Trabzon'da 'Osmanlı Sinematograf Şirketi' adıyla bir şirket kuran Pilosyan adındaki sinemacı, elektrik masrafı, salon kirası gibi giderlerinin yanısıra ödemek durumunda olduğu "Düyunu Umumiye Pulu", "Hicaz Demiryolu Yardım Pulu", "Darülaceze Yardımı" gibi ağır vergiler nedeniyle mesleki faaliyetlerini sürdürmekte zorlanmış ve sonraki yıllarda belediye vergilerinin de gündeme gelmesiyle yasal bir takım girişimlerde bulunarak mağduriyetinin giderilmesi talebinde bulunmuştur (Beyoğlu. **a.g.e.** s.48). Sinemacı Pilosyan'ın ve ilk sinemacıların vergi sorunlarıyla ilişkili olarak ayrıca Bkz: Özuyar (2007). **a.g.e.** s.77-81

¹¹⁸ Erksan. **a.g.e.** s.159

Birinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye’de filmcilik faaliyetlerinin başlamasında sinemayla Almanya’da tanışan ve sinemanın propapaganda gücünün farkına varan dönemin Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa’nın girişimleri yönlendirici olmuştur. Türk sinemacılara ait ilk yapımlar, Enver Paşa tarafından 1915’te kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) çatısı altında çekilen belgesel nitelikli filmlerdir. MOSD’da Sigmund Weinberg öncülüğünde çekimine başlanan konulu ilk uzun metraj film çalışması savaş koşullarında sekteye uğrarken, sonraki yılların ünlü gazetecisi Sedat Simavi, yine bu süreçte kurulan ve savaş belgeselleri de çeken Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adına “Pençe” (1917) ve “Casus” (1917) adlı uzun metrajlı filmleri çekmiştir. Mondros Mütarekesi’nin ardından İstanbul’un kontrolünün işgal güçlerine geçmesiyle birlikte, her iki kurumun elindeki sinema aygıtları güvenlik amacıyla Malul Gaziler Cemiyeti’ne devredilmiş, 1919 yılında “Mürebbiye” ve “Binnaz” adlı iki uzun metrajlı yapıma imza atan ve aynı zamanda İstanbul’da İzmir’in işgalini protesto amaçlı düzenlenen mitingleri de filme alan kurum, işgal güçlerinin hüküm sürdüğü İstanbul’da sinema faaliyetlerini güçlkle yürütebilmiştir.¹¹⁹

İlk Türk film yapım şirketi olan Kemal Film’in kuruluşu (1922), asker-sivil bürokrasisi içinde kurumsallaşma adımları atan Türk sinemasına kısa vadeli de olsa yeni bir soluk getirmiştir. İlk sinema işletmecilerinden Seden kardeşler tarafından kurulan Kemal Film, sadece iki yıl devam edecek olan faaliyet sürecinin ilk etabında, Türk sinema tarihine uzun yıllar damgasını vuracak olan tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Muhsin Ertuğrul’la birlikte, aralarında Kurtuluş Savaşı konulu bir Halide Edip uyarlaması olan “Ateşten Gömlek” (1923)’in de yer aldığı dört uzun metrajlı filme imza atmış, Türk sinemasının ilk önemli örnekleri olan bu filmler, işgal güçleri bir yana, gerici çevrelerin engellemeleri nedeniyle güçlkle çekilebilmiştir.¹²⁰ Müslüman kadının beyazperdede görünmesi dinsel-geleneksel normlar engeline takıldığından ilk Türk filmlerinde Ruslar ya da Ermeni ve Rum azınlıktan kadınlar rol alırken, Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir,

¹¹⁹ Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı romanından uyarlanan ve İstanbul’da çalıştığı konaktaki erkekleri baştan çıkaran Anjel adındaki Fransız mürebbiyenin hikayesini konu alan filmin gösteriminin Fransızlar’ı küçük düşürdüğü gerekçesiyle işgal kuvvetlerince yasaklanması, işgal İstanbul’unda sinema faaliyetlerinin ne kadar zor koşullarda yürütüldüğünü ortaya koyan bir olaydır. Türkiye’de asker-sivil dayanışması içinde gerçekleşen ilk çekim faaliyetleri, ilk konulu filmler ve “Mürebbiye”nin sansüre uğrama olayı ile ilgili ayrıntı için Bkz: Erman Şener. **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız**. İstanbul: Dizi Yayınları. 1970

¹²⁰ Alim Şerif Onaran. **Türk Sineması-I**. Ankara: Kitle Yayınları. 1999. s.20-21

büyük bir cesaret örneği sergileyerek Cumhuriyet'in ilanı arifesinde çekilen “Ateşten Gömlek” te oynamış ve ilk Türk kadın sinema oyuncusu unvanını kazanmışlardır.¹²¹

Avrupa sinemasının savaş nedeniyle gerileme sürecine girdiği ve Amerika'nın dünya sinema piyasasını fethetmeye başladığı Birinci Dünya Savaşı sonlarında Türk sineması, yabancıların elinde ve ordu bünyesinde ilk ürünlerini vermeye başlamışsa da, olumsuz siyasi ve ekonomik koşulların ülkede bir sinema endüstrisinin filizlenmesine imkan vermediği açıktır. Öte yandan İstanbul'daki düşman işgaline rağmen film yapımına devam edilmesi, üstelik konulu uzun metraj filmlere imza atılabilmesi dikkat çekicidir ve aynı zamanda İstanbul'da ve sinemanın ulaştığı diğer kentlerde yerli film seyircisinin oluşmaya başladığının da kanıtıdır. Bu dönemde yerli filmlerin, ama asıl olarak tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı Türkiye'sinde de sürece damgasını vurmuş Batı yapımı ilk sinema örneklerinin sinemayla tanışabilmiş Osmanlı kentlerinde ne ölçüde rağbet gördüğünü istatistiksel olarak tespit etmek, bu yılların izleyicisinin sinema hayatı ve deneyimi hakkında fikir yürütmek güçtür. Tarihsel kaynaklara göre Birinci Dünya Savaşı'nın son dönemlerinden itibaren Beyoğlu, Şehzadebaşı, Kadıköy, Pangaltı gibi semtlerde sayıları gittikçe artan sinemalarda gösterime giren filmler, bu tarihlerde dünya sinema piyasasında ağırlığı hissedilir durumda olan Fransız ve İtalyan sinemasının genelde aristokrat çevrelerdeki aşk ve entrika ilişkilerinin anlatıldığı dram türünde örnekleridir.¹²² G. Scognamillo'nun, “Cine Eclair'in veya Cine Magic'in perdesinde İtalyan sinemasının ünlü dramları, Bertiniler, Menichelliler, ağır makyajları ile geniş bol yastıklı divanlarda çılgınca yuvarlanıyorlar, cins köpekler besliyorlar, uzun tırnaklarını tüylere batırarak acılarını, arzularını, mutsuz aşklarını ve kıskançlıklarını dile getiriyorlar”¹²³ şeklindeki yorumunda dile getirildiği üzere İstanbul'da da gösterime giren ve vamp kadın tipinin öne çıktığı bu filmlerin toplum hayatında özellikle de kadın seyirci cephesinde nasıl gündemler yarattığı ise, Türk sinema tarihinde boş bir sayfa

¹²¹ Agah Özgüç, **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**. İstanbul: Broy Yayınları. 1988. s.23; Onaran, **a.g.e.** s.21-22 (Özuyar, *Ateşten Gömlek* filminden önce 1922'de çekilmiş olan *Esrarengiz Şark* filminde başrol oynayan Nermin Hanım'ın Türk sinemasının ilk kadın oyuncusu olduğunu ileri sürmektedir (Özuyar (1999). **a.g.e.** s.18). Burada tekrar bir ilk tartışmasına girmektense, Türkiye'nin en zorlu döneminde ve koşullarında büyük bir cesaretle beyazperdeye çıkıp bu yolda Türk kadınına öncülük eden yerli-yabancı tüm oyuncularını saygıyla anmak yerinde olacaktır.

¹²² Döneme tanıklık etmiş olan H. A. Malik, savaş yıllarında sinemalarda ağırlıklı Fransız, İtalyan, Alman, İskandinav filmlerinin gösterildiğini ve özellikle romantik aşk serüvenleri üzerine kurulu dramların yoğun ilgi gördüğünü kaydetmektedir (Malik. **a.g.e.** s.8).

¹²³ Giovanni Scognamillo, **Cadde-i Kebir'de Sinema**. İstanbul: Metis Yayınları. 1991.s.21

olarak kalmıştır. Gerçi Osmanlı Türkiye'si'nde İslam dinine mensup kadınların sinemaya gitmesi ancak belli ölçüler içerisinde (özel gündüz matineleri-haremlik selamlık uygulaması gibi) mümkün olabilmiş,¹²⁴ Türk kadını Cumhuriyet dönemine kadar sinema salonlarındaki yerini tam manasıyla dolduramamıştır. 1912 yılında İzmir'de bazı kesimlerin Vali'den Müslüman kadınlara sinema yasağı uygulanmasını talep etmeleri ve bu talebin Vali tarafından yerine getirilmesi ise¹²⁵, Türk kadınının sinema seyircisi olma yolunda karşılaştığı engelleri ve dinsel-geleneksel normların bu yöndeki etkisini ele veren çarpıcı bir örnektir.

Yazılanlardan, sosyokültürel yaşamın dini ve örfi hukuk normları çerçevesinde sürdüğü, öte yandan Batılılaşma sürecinin ivme kazanmasıyla birlikte günlük pratiklerde belirgin kırılmaların yaşandığı bu dönemde, dışa kapalı Osmanlı toplumunu Batı'yla ve Batılı değerlerle tanıştıran sinemanın modernleşme, gündelik hayat, kadın, toplumsal değerler vd. konularda kendine özgü deneyimler ürettiği şeklinde bir çıkarıma gidilebilirse de mevcut sinema çalışmaları ışığında konuya ilişkin ancak dolaylı şeyler söylenebilir. Özuyar'ın, dinsel ve törel değerlerin sinemanın erken döneminde Türkiye'nin sinema hayatında etkin rol oynadığını belgelerle ortaya koyduğu "Devlet-i Aliyye'de Sinema" başlıklı yakın tarihli çalışmasının bu yönde sunduğu katkı önemlidir. Nitekim suret yasağının ilk yıllarda sinema izleyiciliğinin önünde ciddi bir engel teşkil ettiği, özellikle E. Ekrem Talu'nun Türkiye'deki sinema tarihi çalışmalarında girizgah olarak yer alan anı metni belge gösterilerek çeşitli kereler dile getirilmişse de, sinemanın henüz hareketli kısa görüntülerden ibaret bir seyirlik olduğu dönemde, yirminci yüzyıl başında sansür engeliyle karşılaştığı, müstehcenliğin bir şikayet konusu, sinemacıları ve salon sahiplerini uğraştıran bir sorun haline geldiği Özuyar'ın Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgeleriyle gün ışığına çıkardığı yeni ve oldukça önemli bir bilgidir. Osmanlı'da sansüre dair müstehcenlik gerekçesiyle belgelenebilen ilk olayın Ekim 1908'de yaşandığını kaydeden Özuyar'ın verdiği bilgilere göre bu tarihte Odeon Tiyatrosu'nda gösterilen bazı filmler bir grup seyirci tarafından toplum ahlakına aykırı bulunmuş, konuya ilişkin şikayetler üzerine Beyoğlu Mutasarrıflığı filmlerin gösterilmesini

¹²⁴ M. Gökmen'in, yirminci yüzyılın başındaki sinema hayatına tanıklık etmiş yazarlardan Sermet Muhtar Alus'a ait bir anı metninden aktardığı bilgiye göre Türk kadınları başlangıçta özel matinelerle sinemalara dahil olurken, 1915 yılında gösterime açılan İstanbul'daki "Askeri Müze" sinemasında salonun ikiye bölünmesi suretiyle kadınlar ve erkekler ilk kez aynı anda film izlemişlerdir (Gökmen. **a.g.e.** s. 68).

¹²⁵ Makal. **a.g.e.** s.52

yasaklamıştır.¹²⁶ Konulu uzun metraj filmlerin, toplumsal değerlerle çelişen içerikteki İtalyan ve Fransız melodramlarının gösterime girdiği yıllarda ise ahlaki temelli tepki ve şikayetler daha yoğun biçimde gündem oluşturmaya devam etmiştir. Nitekim yine Özuyar’a ait çalışmada, Himaye-i Etfal Cemiyeti (Çocuk Esirgeme Kurumu)’nin 1922 yılında, Kadıköy ve Beyoğlu sinemalarında bazı film afişlerinin ya da ilanlarının üzerinde yer alan “gençlere memnu” ibaresinin adaba ve ahlaka aykırı nitelikteki bu filmlere olan ilgiyi daha da artırdığı, sözkonusu filmlerin gençlerin ve memleketin ahlakını olumsuz yönde etkilediği gerekçesiyle Dahiliye Nezareti’ne şikayette ve yasaklama talebinde bulunduğu, yapılan soruşturma sonucu “Fahişenin Kızı” ve “Karnaval” adlı filmlerin gösterimden kaldırıldığı kaydedilmektedir.¹²⁷

Devlet arşivinden derlenen son bilgilerden anlaşılan o ki Türkiye’nin sinemayla ilişkisinin ilk yılları, özellikle seyircinin sosyokültürel tarihi açısından çeşitli boyutlarda ele alınabilecek ilginç gelişmelere sahne olmuştur. İstanbul’un erken dönem sinema hayatına toplum-kültür perspektifli bakmayı deneyen Z. Süalp’in, haremlik-selamlık usulü düzenlenmiş sinema salonlarında İstanbullu kadınların ve erkeklerin hangi düşler ve kırılganlıklarla film seyrettikleri, bu oturma düzeninde zamanın müstehcen filmini seyretmenin nasıl bir deneyim olduğu, kadınların saçlarını filmdeki Fransız mürebbiye gibi tarayıp taramadıkları gibi sorulardan hareketle anlamlandırmaya çalıştığı ilk yıllara özgü ve tarihe şu ya da bu nedenle kaydı düşül(e)memiş deneyimler¹²⁸, sözlü tarihin imkanlarıyla geri getirilemeyecek kadar uzaklarda kaldığından dönemin kaydını tutan her yazılı belge, özellikle de süreli yayınlar ve edebiyat metinleri bu anlamda son derece önem taşımaktadır. Hatta döneme ait ve tanıklığa dayalı edebi ürünlerin sinemanın sosyokültürel tarihi açısından bir çok belgeden daha değerli olduğu söylenebilir. Çatısını genel olarak modernleşme sorunu üzerine kurmuş olan dönem edebiyatına “sinema” açısından bakılmamış olmaması, bu nedenle Türk sinema tarihi açısından önemli bir eksikliktir.

¹²⁶ Özuyar (2007). a.g.e. s. 27-28

¹²⁷ Özuyar (2007). a.g.e. s.30-31

¹²⁸ Z. Tül Akbal Süalp. **Zamanmekan: Kuram ve Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. 2004. s.187

2.2.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Sinema (1923-1950)

Sinemanın ilk yılları gibi erken Cumhuriyet döneminin sinema deneyimi de yine film merkezli çalışmaların gölgesinde kalmış, Türk modernleşme sürecinde bir dönüm noktası olan bu süreçte bir modernite unsuru olarak sinemanın Türkiye'nin sosyokültürel hayatında nerde durduğu sınırlı sayıdaki araştırmaya ya da sadece satır aralarına konu olabilmıştır. Bilindiği üzere, laik Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve yapılanma dönemi olan 1923-1939 arası dönem, bu yıllarda Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasının tek yönetmeni oluşu dolayısıyla sinema tarihi çalışmalarında “Muhsin Ertuğrul” ya da “Tiyatrocular Dönemi” şeklinde sınıflandırılmış, değerlendirmeler buna göre yapılmıştır. Öte yandan Türkiye'deki sinema çalışmalarına yön veren ilgili sınıflandırmanın mimarı Özön'ün de dikkat çektiği gibi Cumhuriyet'in ilanından İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına uzanan bu dönemde, ülkede yeni bir düzen kurulmuş ve bu düzeni kökleştirmek için toplum yaşayışının hemen her alanında devrim hareketlerine girişilmiştir¹²⁹ ki hilafetin kaldırılmasından Latin alfabesinin kabulüne kılık-kıyafet devriminden medeni kanunun kabulüne kadar çok sayıda devrimin gerçekleştiği bu süreçte toplumsal-kültürel hayatı topyekun dönüşüme uğratan bu değişimlerin salt filmlerin değil, sinemaya ilişkin ve sinema tarihinin sınırları dahilinde olan tüm unsurlar açısından kader tayin edici olduğunu belirtmek gerekir.

Türk sinema tarihi çalışmalarında 1923-1939 dönemine ilişkin olarak en sık gündeme getirilen konu, yeni Türkiye Cumhuriyeti devletinin sinemaya gerekli desteği vermemiş olmasıdır. Türk sinemasının dönem boyunca Muhsin Ertuğrul'un, dolayısıyla da tiyatrocuların vesayetinde kalmış ve yeterince gelişme kaydedememiş olması, devletin sinemaya yönelik kayıtsızlığının ve hatta bilinçli bir siyasetin sonucu olarak da halen tartışılmakta, eleştirilere konu olmaktadır. Kaydedilenlere göre, Cumhuriyet'in ilanının ardından yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşüm sürecinde sanat ve kültür hayatı da Cumhuriyet yönetiminin genel felsefesi ve siyaseti doğrultusunda devletçe yapılandırılmış, Batı uygarlığı temelinde inşasına girilen laik Türkiye Cumhuriyeti, Batı kaynaklı Türk müziğine, tiyatro ve operasına büyük destek vermiş, öte yandan Atatürk'ün sinemanın önemini kavradığını gösterir beyanlarına rağmen, devletin

¹²⁹ Özön. a.g.e. s.346-347

doğrudan ve özel olarak sinema alanına dönük bir yapılandırma girişimi olmamıştır.¹³⁰ N. Özön, genç Cumhuriyet'in eğitim ve kültür alanındaki savaşımı açısından, sinemanın eğitim, sanat, kültür, propaganda gücünden yararlanmanın kaçınılmaz olduğu bir ortamda, SSCB örneğinde olduğu gibi bu fırsatın değerlendirilemediğini, halk evleri ve halk odaları aracılığıyla film gösterimlerine destek verilmekle birlikte sinemanın yapım olarak, endüstri olarak aynı destekten yoksun kaldığını ifade etmektedir.¹³¹ Yine Özön'e göre bu ihmalin nedenleri, sinemanın sanat, kültür, ekonomi ve endüstriyel boyutunun birbiri içine geçen çapraşık yapısı, bu yapının tümüyle kavranamamasının ortaya çıkardığı engeller, yol açtığı yanlışlıklar ve de sinemacıların, sinema için yeterli insan malzemesinin bulunmayışındır.¹³² Erksan ise Türkiye Cumhuriyeti devletinin ve onun siyasal yetkesinin başından bu yana sinemanın gücünden ve etkinliğinden çekince duyduğunu ve bu nedenle Türk sinemasına siyasal, toplumsal, ekonomik, hukuksal, yönetsel, kültürel, sanatsal, teknolojik yönlerden ağır ve tehlikeli baskılar uygulayarak onun gelişimini engellediğini kaydetmektedir.¹³³

N. Abisel'in erken Cumhuriyet döneminde sinemanın devlete vergi sağlayacak bir ticarethane ve eğlence yeri olarak kabul görmenin ötesinde önemsenmediği yönündeki beyanıyla da dikkat çektiği üzere,¹³⁴ ilgili tarihlerde sinemanın gelişimini sekteye uğratan temel nedenlerden biri sinemanın ülke ekonomisine katkı sağlayacak bir getiri aracı olarak görülmesi ve bu amaçla konulan vergilerdir. Nitekim S. Öztürk'ün dönemin sinema-siyaset ilişkine odaklı çalışmasında yerel idarelerin yetki alanını genişleten yeni yasalarla birlikte sinema salonlarının kalkınma amaçlı vergilendirme girişimlerinden kayda değer oranda etkilendiği ve ağır vergilerin İstanbullu sinemacıları belediye ve maliyeyle karşı karşıya getirdiği belgeleriyle ortaya konmaktadır.¹³⁵

Tek partili dönemin ürünü olan sansür yasası da yine ilgili dönemde Türk sinemasının gelişimine engel teşkil eden bir diğer temel sorun olarak cereyan etmiştir. 1932'de "Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik", 1939'da da sinema filmlerinin her

¹³⁰ Ayça. **a.g.e.** s.118

¹³¹ Nijat Özön. **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları-1**. Ankara: Kitle Yayıncılık. 1995. s.54-55

¹³² Özön (1995). **a.g.e.** s.56

¹³³ Erksan. **a.g.e.** s.170

¹³⁴ Abisel (1994). **a.g.e.** s.59.

¹³⁵ Öztürk (2005). **a.g.e.** s.127-151

aşamada denetlenmesini öngören “Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik” yürürlüğe girmiş¹³⁶, söz konusu yasaların yıkıcı ve sınırlayıcı etkisi, Türk film yapımını köklü bir biçimde etkilemiştir.

Halkın sinema gereksiniminin halen büyük ölçüde ithal filmlerle karşılandığı, Avrupa ve Amerikan sinemasının popüler örneklerinin İstanbul’da, İzmir’de, yeni başkent Ankara’da ve sinemanın ulaştığı diğer kentlerde ardı ardına gösterime girdiği bu dönemde vergi kaynağı ve sansür konusu olmanın haricinde devletin ilgi alanı dışında kalan Türk sinemasına Muhsin Ertuğrul ve İstanbul Şehir Tiyatroları damgasını vurmuştur. Kemal Film’in 1924’te yapımcılığı bırakarak sinema işletmeciliğine ve yabancı film dağıtımcılığına geri dönmesinin ardından¹³⁷, birkaç sinema salonunun da sahibi olan İhsan-Kani İpekçi kardeşlerin kurduğu İpek Film (1928) bünyesinde sinemacılık faaliyetlerini yürüten M. Ertuğrul, sinema tarihçilerinin ortak kanaatlerinden yansıdığı üzere, Türk sinemasının emekleme döneminde “ilk”lere ve “tür” lere imza atan bir öncü ise de Türk sinemasını tiyatro etkisine soktuğu, özgün sinemacıların önünü kapadığı ve Batı sinemasını taklide yöneldiği gerekçeleriyle çok eleştirilmiştir.¹³⁸ Dünyada tüm filmciliklerin benzer bir gelişim sürecinden geçtiği, sinemanın ilk etapta tiyatro ile şekillendiği bilinmekteyse de, dönemin “tek adamı” olarak anılan Ertuğrul’un sineması, bugün özellikle tek partili devletin kültür politikasıyla uygunluğu bağlamında çeşitli boyutlarıyla tartışılmaya devam edilmektedir. Örneğin Y. Kaplan, bu dönemin tiyatrosu gibi sinemasının da, Türk entelektüellerini Batı toplumunun kültürel, toplumsal ve siyasal yapılarını yansıtan bir “tasarlanmış topluluk” yaratmaya yönlendiren resmi ideolojiye uygun olarak, Batı tiyatrosunun etkisinde kaldığını, filmlerin Fransız ve Alman vodvillerinden, operetlerden ve oldukça abartılı Alman melodramlarından birebir uyarlandığını ve bu eğilimin üzerinde ulusal bir Türk sinemasının temelleri inşa edilebilecek zengin ve benzersiz müzikal, görsel ve teatral geleneklere sahip Türkiye’de gerçek bir ulusal

¹³⁶ Erksan. **a.g.e.** s.163

¹³⁷ Kemal Film’in yapımcılığı bırakmasının öne sürülen birkaç gözle görülür olay bir yana tamamen ekonomik olduğunu kaydeden Burhan Arpad’ın bu konudaki tespitleri ve genel olarak Türk sinemasının ekonomi politikası hakkındaki değerlendirmeleri için Bkz: Burhan Arpad. “Ekonomi Temeli Açısından Türk Filmi”. **Türk Dili**. S.196. 1968

¹³⁸ Ayrıntı için Bkz: Agah Özgüç. **Türlerle Türk Sineması**. İstanbul: Dünya Yayıncılık. 2005. s.17; Giovanni Scognamiglio. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 1998. s.58-61; Özön (1995). **a.g.e.** s. 236-239

sinemanın yaratılmasını önlediğini kaydetmektedir.¹³⁹ Konuya benzer bir yaklaşımla toplum bazında eğilen G. Güçhan da toplumun o güne dek alıştığı değerler sisteminin, yaşama biçiminin karşısında Batı'nın, kurumları, ilişkileri ve bütün kültürel öğeleri ile benimsetilmeye çalışıldığı dönemde M. Ertuğrul sinemasının da devletin o süreçteki kültür politikası ile uyumlu olarak Batı'yı uyarladığını ve taklit ettiğini ifade etmektedir.¹⁴⁰

Genelde yabancı sinema ve tiyatro örneklerinin hem biçim hem içerik açısından şekillendirdiği Türk sineması Muhsin Ertuğrul vesayetinde ilk on yılını doldurduğunda, yerli filmlerin konu itibariyle toplumsal değerlerle çelişik olduğu yönünde eleştiriler de gündeme gelmeye başlamış, Özön'ün kaydına göre gerek basında gerek mecliste, yerli filmlerde izleyici toplamak gayesiyle gereksiz yere müstehcenliğe yer verildiği yönünde tartışmalar yaşanmıştır. Özön, buradan da hareketle devletin hoşnut kalmadığı yerli yapım yerine, dışalım filmleriyle halkın sinema gereksinimini karşılamanın daha yerinde ve kolay olduğunu benimsemiş olabileceğini ifade etse de¹⁴¹, Abisel'in ilgili dönemde farklı kültür ve yabancı yaşam biçiminin örneklerini içeren Batı filmlerinin devlet tarafından Batılılaşma yolunda yararlı araçlar olarak görüldüğü ve yabancı filmlerin toplum üzerinde olumsuz etkiler yarattığına dair eleştirilerin bu sebeple dikkate alınmadığı şeklindeki tespiti¹⁴², eleştirilen yerli yapımlar için de aynı durumun söz konusu olduğunu düşündürmektedir. Bilindiği üzere M. Ertuğrul'un yönettiği genelde yabancı kaynaklı birçok filmin senaryosu, aynı yıllarda İpek Film stüdyosunda dublaj yönetmenliği de yapan ünlü şair Nazım Hikmet tarafından takma adla kaleme alınmıştır. Sinema sanatıyla yakından ilgilenen ve kültürel değerleri yansıtan filmler yapma arzusunda olduğunu her fırsatta dile getiren Nazım Hikmet'in senaryolarında kendi adını kullanmaktan kaçınma nedeni belli ki toplumsal değerlerle çelişkisi yönünden de sık tenkit ettiği Batı filmleriyle benzeşen senaryolarının sinemaya yüklediği anlamdan uzak oluşudur.¹⁴³ Kuşkusuz geçmişe ilişkin bugünden hüküm vermek zordur fakat yansıdığı ya da yansıtıldığı kadarıyla devletin o dönemki kültür politikası, sansür, ekonomik altyapısızlık ve de mesleki-teknik donanımsızlık, taklidi ve

¹³⁹ Yusuf Kaplan. "Türk Sineması". **Dünya Sinema Tarihi**. (Kabalıcı, 2008). s.740

¹⁴⁰ Gülseren Güçhan. **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**. Ankara: İmge Kitabevi. 1992. s.75

¹⁴¹ Özön (1995). **a.g.e.** s.56-57

¹⁴² Abisel (1994). **a.g.e.** s.65

¹⁴³ Nazım Hikmet'in sinema hayatı ve sinemayla ilgili görüşleri hakkında ayrıntı için Bkz: Oğuz Makal. **Beyazperde ve Sahnede Nazım Hikmet**. İstanbul: YGS Yayınları. 2003

kötü uyarlamaları da beraberinde getirmiş ve doğal olarak dönemin sineması da seyirci beğenisi de ithali yoğun Batı sinemasına göre şekillenmiştir.

Zahit Atam'ın kaydettiğine göre 1922–1939 arası dönemde yerli üretimin düşük olması nedeniyle sinemalarda gösterilen Batı kaynaklı filmler aşırı rağbet görmüş ve bu yıllarda sinema ve sosyal statüye göre düzenlenmiş sinema salonları, kentte sosyal alana çıkışın önemli bir parçası haline gelmiştir.¹⁴⁴ Cumhuriyet Türkiye'si'nin özellikle ilk yıllarında, yeni bir yabancı filmin gösterime girmesinin başta İstanbul olmak üzere ülkenin diğer büyük şehirlerinde büyük heyecan yarattığını, itinayla tanıtılan ve genelde klasik müzik konserleri eşliğinde gösterilen filmleri seyretmeye gitmenin ayrı bir ritüel haline geldiğini kaydeden Özuyar, buna ek olarak sinemanın bu yıllarda toplumun sosyo-kültürel hayatında önemli etkiler bıraktığını, sinemalara artık “çarşafsız” ve çekincesizce dahil olan kadınların perdedeki efsanevi yıldızlarla özdeşleştiğini, modayı sinema yıldızlarının belirlediğini ve erkeklerin ve çocukların da bu değişimden payını aldığını ifade etmektedir.¹⁴⁵ G. Scognamillo, sinemanın başta İstanbul olmak üzere İzmir ve -yeni başkentliği dolayısıyla- Ankara gibi büyük kentlerde yaşayanlar için seçkin bir eğlence haline geldiği ve Batı sinemasının en göz alıcı filmlerinin sinema salonlarında ilgiyle karşılandığı 1920'li ve 1930'lu yıllarda sinemaya yönelik ilginin bir göstergesinin de (özellikle İstanbul için) yabancı sinema dergilerinin yüksek satış rakamları olduğunu ifade etmektedir.¹⁴⁶ Sinema dergileri aracılığıyla da tanıtılan Hollywood'un büyük çaplı yatırımlarının ürünü filmler, sınırlı sayıdaki yerli yapıma, siyasal iktidarın desteklediği tanıtıcı, öğretici, haber içerikli kısa filmlere, halkevi gösterimlerine¹⁴⁷ doğal olarak tercih edilmiş ve bu filmler seyirciyi ve günlük hayatı daha fazla etkilemiştir.

Sesli filme geçişin neden olduğu maliyet artışlarının da etkisiyle film yapımcılığında rekabetin gelişmediği ve İpek Film'in tekelinde sürdüğü erken Cumhuriyet döneminde Avrupa ve Amerikan filmciliği, gittikçe artan sayıdaki sinema salonlarının

¹⁴⁴ Zahit Atam. “Sosyolojik Bir Yaklaşım Ya da Sinemamızın Kentsel Kültür Dönemi”. **Tarih ve Toplum**. S. 227. 2002. s.326

¹⁴⁵ Özuyar (1999). **a.g.e.** s.25-26

¹⁴⁶ Scognamillo (1991). **a.g.e.** s.56

¹⁴⁷ Erken cumhuriyet döneminde siyasal iktidarın desteklediği filmler ve halkevi gösterimlerine ilişkin ayrıntı için Bkz: Öztürk (2005). **a.g.e.** s. 180-188; Abisel (1994). **a.g.e.** s.45-61; Özön (1995). **a.g.e.** s.55

programlarını doldurmaktadır. Scognamillo'nun kaydettiği üzere İpek Film'in 1935–1936 sinema mevsimi için yayınladığı listedeki 54 film içinde yalnızca bir Türk filmi bulunması¹⁴⁸, yerli sinemanın bu yıllardaki ahvalini açıkça gözler önüne sermektedir. Milli duyguların zirvede olduğu günlerde “Ateşten Gömlek”le seyirciyi yerli sinemaya ısındıran ve 30'ların başında sinema tarihçilerinin de başarısına ve popülaritesine dikkat çektiği “Bir Millet Uyanıyor”a ve Cahide Sonku'yu efsaneleştiren “Aysel Bataklı Damın Kızı”na imza atan Ertuğrul'un Türk sinema tarihine adını kazıdığı on altıncı yılın sonunda, 1938 yılında, sinema salonları ve filmlerden alınan vergi ve harçlarda kayda değer oranda indirime gidilmesi Türk sinemasını bir atılım noktasına getirmiş fakat Özön'ünde kaydettiği gibi İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve savaş koşulları yüzünden beklenen atılım gerçekleşmemiştir.¹⁴⁹

Türk sinemasında tiyatro kökenli olmayan yönetmenlerin adlarını duyurmaya başlamış olmaları, E. Ayça'ya göre de asıl olarak Tiyatrocular Dönemi'nin anlayışından Yeşilçam Sineması anlayışına adım atılan bir süreç olması¹⁵⁰ dolayısıyla “Geçiş Dönemi” olarak sınıflandırılan 1939-1950 yılları arası, İkinci Dünya Savaşı ve çok partili hayata geçiş denemeleri gibi çok önemli gelişmelere sahne olmuş ve kaydedilen gelişmeler, Türk sinema tarihini de tüm yönleriyle derinden etkilemiştir. Özön'ün de belirttiği gibi, Türkiye savaşa katılmasa da, savaşın getirdiği sıkıntılardan yoğun olarak etkilenmiş; savunma giderlerinin ağırlığı, dış ticaretin azalması, ekonomik darboğaz, yiyecek sıkıntısı, karne yöntemi, karaborsa, geçim darlığı, olağanüstü vergiler, sıkıyönetim, sansür, yansız Türkiye'yi savaşa sokmak için yapılan propaganda ve baskı gibi sorunlar ortaya çıkmış ve savaş koşulları kaçınılmaz olarak sinemada da etkisini göstermiştir.¹⁵¹ 1938'deki vergi indiriminin savaş nedeniyle değerlendirilememesinin yanısıra Özön, bu tarihlerde kapanan Avrupa pazarlarının yerini alan ve sınır tanımaksızın ülkeye giren Amerikan ve Mısır filmlerini, savaşın geçiş sürecindeki Türk sinemasına yönelik bir diğer olumsuz etkisi olarak kaydetmekte ve özellikle Mısır'da filmcilik faaliyetleri yürüten bir Türk tiyatrocusu olan Vedat Örfi'nin kurduğu Mısır sinemasına ait örneklerin sinemacı ve seyirci beğenisinde bozulmaya yol açtığını ileri

¹⁴⁸ Scognamillo(1991). **a.g.e.** s.63

¹⁴⁹ Özön (1985). **a.g.e.** s.352

¹⁵⁰ Ayça (1996). **a.g.e.** s.133

¹⁵¹ Özön (1985). **a.g.e.** s.352

sürmektedir.¹⁵² Halkın büyük ilgisi üzerine savaş süresince ithaline girilen acıklı ve bol şarkılı Mısır melodramları, o tarihlerde halen kendi dilini ve seyircisini aramakta olan yerli sinemaya da örnek teşkil etmiş, sinema yazarı Ç. Özkırım'ın benzetmesiyle “yumurta mı tavuktan çıkar, tavuk mu yumurtadan” misali Türk sineması ve Türk seyircisi, bu filmlerin etkisinde kalarak yıllarını sürdürmüştür.¹⁵³ L. Cantek'in Türk sinema tarihinde bir vakıa haline gelen Mısır sineması ve etkileri konusundaki kanıksanmış bilgi ve bakış açılarını sorguladığı makalesindeki belirlemelere göre Türkiye’de 1938-1950 yılları arasında gösterime giren Mısır filmleri melodramatik özellikleri ve müzik ağırlıklı biçimleri nedeniyle büyük ilgi görmüş, yerli yapımlarda taklit edilmeye başlanan bu filmlerin Arapça sözlü şarkılarla gösteriminin yasaklanmasının gündeme gelmesi Türkçeleştirme ve müzikal adaptasyon, yani “yerlileştirme” sürecini başlatmıştır. Mısır sinemasının Vedat Örfi Bengü tarafından kurulduğu bilgisinin çok da doğruluk payı içermediğini, Bengü’nün aralarında anılmadığı kurucu yapımcı ve yönetmenler bir tarafa Mısır sinemasının bir endüstri olarak güçlenip yaygınlaşmasında Türk seyircisinin bir dönem radyolardan aşına olduğu tanınmış Arap şarkıcı-oyuncuların büyük katkısı olduğunu da kaydeden Cantek, her ne olursa olsun Mısır sinemasının yerli sinemayı hareketlendirdiğini ve seyircisinin beklentilerini yakalayamayan sinemayı geride bıraktığını belirtmektedir.¹⁵⁴ Mısır ve Amerikan yapımı filmlerin seslendirilerek ve yabancı unsurları gidermeye dönük taktiklerle seyirciye sunulmasına dayanan “dublajla yerlileştirme”nin de yine 1940’lardan Yeşilçam’a miras kalan bir uygulama olduğunu söyleyen Ayça da “dublajla yerlileştirme” sürecini bir tür “ön-Yeşilçam” dönemi olarak nitelemekte ve ilaveten seslendirmedeki kendine özgü üslubu ve doğaçlamalarıyla yabancı filmleri seyirciye aşına kılan dönemin ünlü dublaj sanatçısı Ferdi Tayfur’un yerlileştirme sürecindeki katkısına dikkat çekmektedir.¹⁵⁵

Dünya sinemasında farklı oluşumların yaşandığı ve sinemaya özgü akımların ortaya çıktığı (İtalya’da Yeni Gerçekçilik, Fransa’da Şiirsel Gerçekçilik, İngiltere’de savaş

¹⁵² Özön (1985). **a.g.e.** s.352

¹⁵³ Çetin A. Özkırım. “Türk Sinemasının Elli Yılı”. **Hayat Tarih.** S. 11. 1973. s.79

¹⁵⁴ Levent Cantek. “Türkiye’de Mısır Filmleri”. **Tarih ve Toplum.** S. 204. 2000. s.31-37

¹⁵⁵ Ayça (1996). **a.g.e.** s.134-138; İlk seslendirmeci Ferdi Tayfur ‘a ilişkin ayrıntılı bir okuma için Bkz: Gökhan Akçura. **Aile Boyu Sinema.** İstanbul: İthaki Yayınları. 2004. s.307-333

belgeselleri vb.)¹⁵⁶ 1940'lı yıllarda halen yoksunluğa ve yasaklara maruz konumda olan ve M. Ertuğrul'un teatral geleneğini devam ettirdiği Türk sinemasında, Mısır ve Amerikan sinemasının popülaritesinin ve Ertuğrul-İpek Film tekelinin seyirci beğenisini karşılayamamasının bir sonucu olarak yeni yapımevleri kurulmaya, Türk seyircisine hitap etmeyi hedefleyen yeni yönetmenler devreye girmeye başlamıştır. E. Berktaş, iyi eğitilmiş, dünya sinemalarındaki gelişmeleri takip eden ve sinemanın kendine has bir dili olduğunu gören Faruk Kenç, Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Aydın Arakon gibi sürecin öne çıkan yönetmenlerinin özgün filmler hedeflediklerini ancak “sinemada bize haz bir üslup” geliştirme sorununu ekonomik, tarihsel ve politik sebeplerle aşamadıklarını ifade etmekle birlikte 1940'lı yılların sanatsal duruşunu kendi sosyo-ekonomik koşulları içinde öncü olarak nitelemektedir.¹⁵⁷ Kaplan'a göre de geçiş dönemi yönetmenleri, hala bir ölçüde tiyatronun etkisinde olmalarına rağmen hem sanatsal hem de endüstriyel bakımdan tiyatrocuların Türk sineması üstündeki egemenliklerinin kırılmasına katkıda bulunmuşlar, diğer gençlerin de oyuncu, yönetmen, yapımcı ve teknisyen olarak film sektörüne girmelerini teşvik etmişlerdir.¹⁵⁸ Köy filmi, kent filmi, polisiye film, korku filmi, tarihi film, kahramanlık filmleri gibi farklı türlerin denendiği bu sürecin ilk yıllarında yerli film üretiminde belirgin oranda artış olmamışsa da¹⁵⁹, 1948'de yerli yapımlardan alınan vergide (belediye eğlence resmi) kayda değer indirimle gidilmesi sonucu yapım evi sayısında büyük artış meydana gelmiş¹⁶⁰, Türk filmciliğinin ivme kazandığı ve Yeşilçam perdesinin aralanmaya başladığı 1948 yılı Türk sinema tarihinde bir dönüm noktası olmuştur.

Türk sineması ve sinema tarihi literatürü doğrultusunda özetlenen Cumhuriyet'in ilanından çok partili hayata uzanan erken cumhuriyet döneminin sinema deneyimi, görüldüğü üzere, özellikle sinemanın sosyokültürel serüveni bağlamında açığa kavuşturulma ihtiyacındadır. Sinemanın toplumsal serüveninin ve kültürel boyutunun önemsendiği sinema çalışmaları yok değilse de, yok denecek kadar az sayıdadır ki bu çalışmalara da önemli oranda gündeliğin nabzını tutan gazetelerin, diğer süreli

¹⁵⁶ Güçhan. **a.g.e.** s.76-77

¹⁵⁷ Esin Berktaş. “1940'lı Yıllarda Türk Sineması”. **Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi**. S.27. 2009. s.231-250

¹⁵⁸ Kaplan. **a.g.e.** s.741

¹⁵⁹ Geçiş dönemi filmografisi için Bkz: Nijat Özön. **Türk Sineması Kronolojisi**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1968; Scognamillo (1998). **a.g.e.** s.105-133

¹⁶⁰ Özön (1985). **a.g.e.** s.356

yayınların, tarihin geri planındaki seslerin deneyimlerini yansıtan anı metinlerinin ve sözlü tarihin ışık tuttuğunun da altını çizmek gerekir. Film tarihine odaklı çalışmaların satır aralarında kalmışsa da, erken cumhuriyet döneminde ve özellikle de Batılı anlamda laik ve modern bir toplum yaratma hedefi doğrultusunda devrim hareketlerinin hayata geçirildiği ilk on beş yıldaki gelişmeler, sinemanın tüm veçhelerini etkilemiş, tüm sinema unsurları açısından ilginç sonuçlar doğurmuştur. Sinemacılık serüvenini kitaplaştırarak Türk sinema tarihine önemli katkı sunan dönemin sinema işletmecisi Cemil Filmer'in, Latin harflerinin kabulü (1928) ertesinde elindeki değeri sıfıra inmiş bütün eski harfli filmleri yaktığını kaydetmesi¹⁶¹, harf devriminin sinemacı cephesindeki yansımalarını göstermesi açısından çarpıcı bir örnektir. Türk kadının kamusal alandaki özgürlüğünün resmiyet kazanması da, dönemin Türk sinema tarihindeki yeri ve etkisi çok yönlü ele alınabilecek önemli gelişmelerindendir. Nitekim Cumhuriyet'in ilanından kısa bir süre sonra kamusal alandaki cinsiyet ayrımına dayalı uygulamalar son bulmuş ve sinema artık Türk kadını için de sosyal hayata çıkışın önemli bir parçası haline geldiği gibi beyazperdesiyle O'nun modernleşmesinde de etkin rol oynamıştır. Abisel'in yukarıda da değinilen Batı filmlerinin bu dönemde devlet tarafından Batılılaşma yolunda yararlı araçlar olarak görüldüğü yönündeki saptaması dikkate alındığında, sinemanın Cumhuriyet modernleşmesindeki yeri ve rolünün başlı başına bir tarih oluşturduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan bu "tarih"i kavrama çabasında, gündelik hayattaki değişimleri öngörmenin ve tek elden yönlendirmenin mümkün olmadığı gerçeğini de gözden uzak tutmamak gerekir ki H. Kaynar, "Cumhuriyet İstanbul'unda Modernlik Fragmanları" adlı doktora çalışmasında tam da bu noktaya işaret etmekte ve döneme ait gazetelerden, hatıratlardan ve kısmen de edebiyat eserlerinden elde ettiği veriler doğrultusunda sinemanın İstanbul'un bir kent olarak modernleşmesinde salt siyasi erkin talebi olarak kaydedilemeyecek ölçüde etkin rol oynadığını ileri sürmektedir.¹⁶² Sinemanın Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'de sosyal hayata dair yaşanacak değişimin bilfiil habercisi olduğunu belirten Özuyar'ın aynı paraleldeki yorumu ise şöyledir: "Sinema toplumun bu değişime ayak uydurmasına yardım etmiş, eski ile yeninin mukayesesini perdeye aksettirdiği görüntüler vasıtasıyla

¹⁶¹ Cemil Filmer. **Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl**. İstanbul: Emek Matbaası. 1984. s.168-169

¹⁶² Kaynar. **a.g.e.** s.151

kişilerin önüne sermiş ve değişim talebinin az ya da çok halktan gelmesine ön ayak olmuştur.”¹⁶³

Erken cumhuriyet döneminde sinemanın günlük yaşantıdaki yeri ve özellikle de döneme damgasını vurmuş olan Batı kaynaklı yapımların toplumsal ve kültürel alandaki etkileri basın gündeminde önemli yer işgal etmiş; dönem içerisinde sinemaya toplum hayatındaki rolü itibarıyla eğilen kitaplar da kaleme alınmıştır. Hilmi A. Malik’in 1930’larda Türkiye’de sinemanın durumuna ilişkin bir özete ek olarak sinemanın olumlu-olumsuz etkilerini test etmek üzere Ankara’daki ilk-orta-lise düzeyindeki bir grup öğrenciyle gerçekleştirdiği araştırmaya yer verdiği “Türkiye’de Sinema ve Tesirleri” (1933) adlı kitabı, eksiklerine rağmen sinemanın sosyal tarihine ayna tutan ilk yayınlardan biri olması bakımından önemlidir. Çocukların, gençlerin ve hatta orta yaştakilerin “adap ve muaşerete ait” bir çok şeyi sinema perdesinden, denetimsizce gösterime giren yabancı filmlerden öğrendiklerini ve araştırma sonuçlarının da buna işaret ettiğini kaydeden Malik, eğitici nitelikte filmler yapılmasını, milli filmlerin çoğalmasını, yabancı yapımların denetimden geçirilmesini sinemanın olumsuz etkilerinin önüne geçecek çözüm yolları olarak önermektedir.¹⁶⁴ Kitapta sinemaya giden gençler ve ebeveynleri arasında çıkan anlaşmazlıklara gerekçe olarak gösterilen sinema salonlarının randevu mekanı olarak kullanılışı ve gençlerin sinema kartpostalı biriktirme merakı da, dönemin koşulları dahilinde düşünüldüğünde bir hayli dikkat çekicidir. Malik’in çalışmasından on yıl sonra, 1943’te yayınlanan Dr. Osman Şevki Uludağ’a ait “Çocuklar Gençler Filmler” adlı kitapta da yine sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki etkileri konusu işlenmiş, farklı ülkelerdeki sansür uygulamalarından, çocuk-geç izleyiciye yönelik kısıtlayıcı düzenlemelerden söz edilmiştir.¹⁶⁵

Erken cumhuriyet döneminde sinemanın çocuklara yasaklanması ve eğitici öğretici nitelikte filmlerin yapılması konusunun yoğun gündem oluşturduğu, O. Şevki Uludağ gibi bir tıp doktoru ve milletvekili olan Fuat Bey’in (Umay) 1926, 1928, 1935 ve 1941 yıllarında TBMM’ye sinemanın çocuklara yasaklanması konusunda yasa teklifleri sunduğu, S. Öztürk’ün “Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset” başlıklı

¹⁶³ Özuyar (2004). **a.g.e.** s.61

¹⁶⁴ Hilmi A. Malik. **a.g.e.** s.52-53

¹⁶⁵ Osman Şevki Uludağ. **Çocuklar, Gençler, Filmler**. İstanbul: Kader Basımevi. 1943

çalışmasında ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Sinemanın Türkiye’deki sosyokültürel serüvenine ayna tutması açısından önem arz eden bu çalışmada da ortaya konulduğu üzere, sinemanın çocuklar ve genel olarak toplum hayatı üzerindeki etkileri konusunu basın gündemine taşıyanlar arasında Fahri Celal Göktulga, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa gibi edebiyat sahasından aydınlar da yer almaktadır.¹⁶⁶ Abisel’in 1928-1938 dönemi Türkiye’sinin sinema gündemini Resimli Uyanış, 7 Gün, Yeni Adam, Ülkü, Hayat, Resimli Ay, Ar, Sinema Mecmuası gibi dönemin öne çıkan dergileri üzerinden araştırdığı çalışmasında yer alan bilgi ve belgelere göre de bu tarihlerde gündelik yaşantıda yabancı filmlerden yayılan kültürün izleri görülmeye ve gençlerin Hollywood’a gitme, sinema artisti olma gibi talepleri gündeme gelmeye başlamış, bu doğrultuda sinema en çok da sosyal etkileri bağlamında aydın gündemine oturmuş ve yazarın da örneklerle kaydettiği gibi toplumsal yaşamdaki değişimlerin sinemanın etkileri biçiminde değerlendirildiği yazılar basında geniş yer tutmuştur.¹⁶⁷ Dönemin sosyal hayatını basından takip eden tarihçi İlbeyi Özer’in kaydına göre Cumhuriyet’in ilk yıllarında gençlere Hollywood’da ün vaat eden artist yarışmaları gündemdedir.¹⁶⁸ İhtimal ki bu nedenle de sinema artistliği erken Cumhuriyet döneminde sosyal bir vaka olarak başgöstermiş; Özuyar’ın kaydına göre Avrupa ya da Amerika’ya gidip (kaçıp) film yıldızı olma düşleri kuranlar, hatta bu durumu abartıp Avrupa’ya kaçanlar olmuş ve bu olaylar doğal olarak basına da malzeme teşkil etmiştir.¹⁶⁹ L. Cantek’in demokrasiye geçiş süreci sayılan 1945-1950 yılları arasındaki günlük hayatı basından takip ettiği çalışmasına göre sinemanın sosyal-kültürel etkilerine dair tartışmalar bu sürece de damgasını vurmuş, yazarın “denetleyici kuşak” olarak andığı ve çoğu aynı zamanda edebiyatçı (romancı) olan dönem entelektüelleri, Türkiye’de sinemanın halen film ithaline ve gösterimine dayalı (yabancı) oluşundan da kaynaklı olarak sinemayı ahlak ve yozlaşma şikayetleriyle gündemlerine taşımışlardır. Cantek’in yıllarca alafranga ve Batı eleştirisi yapmış olan denetleyici kuşağın bu dönemde sadece filmlerle değil salonlarıyla ve seyircisiyle de yeni bir alafranga ikonu olarak sinemayı hedef aldıklarını kaydettiği¹⁷⁰, kırklı yılların toplumsal sinema deneyimini imleyen ve basının bu anlamdaki potansiyel değerine dikkat çeken çalışmasının, özellikle

¹⁶⁶ Öztürk (2005). **a.g.e.** s.188-196

¹⁶⁷ Abisel (1994). **a.g.e.** s. 33-43

¹⁶⁸ İlbeyi Özer. **Osmanlıdan Cumhuriyete Yaşam ve Moda**. İstanbul: Truva Yayınları. 2009. s.322-323

¹⁶⁹ Özuyar (1999). **a.g.e.** s.26

¹⁷⁰ Cantek (2008). **a.g.e.** s.29

romancıların sinema gündemini ortaya koyması açısından bu çalışmaya büyük katkı sunduğunu belirtmek gerekir. Cantek'e ait çalışmada adı geçen ve sinemaya dair toplum-kültür temelli tartışmalara girmiş olan edebiyatçıların ya da genel olarak dönemi tecrübe etmiş yazarların edebi eserlerinin spesifik olarak sinema olgusu açısından ele alınıp incelendiği herhangi bir çalışmaya rastlanmamaktadır.¹⁷¹

Sinemaların İstanbul'un kent hayatında canlılığını koruyan nadir mekanlardan biri olduğu, yazlık bahçe sinemalarının yaygınlaştığı, sınırlı sayıdaki yerli filmler ve Mısır filmleriyle birlikte birlikte kovboy ve gangster filmlerinin, Amerikan sinemasının savaş yıllarında yaygınlaşan avantür, komedi, müzikal ve melodram türünde örneklerinin Beyoğlu, Şehzadebaşı ve Kadıköy gibi sinema semtlerinde haftalarca gösterimde kaldığı savaş koşullarındaki 1940'lı yıllar kendi edebiyat kuşağını da doğurmuş, gerek bu kuşağın gerekse döneme tanıklık etmiş kimi yazarların anılarına, günlüklerine, denemelerine kaydettikleri sinema deneyimleri, sinemanın toplumsal tarihini aydınlatma noktasında sinema araştırmacıları için de yol gösterici olmuştur. Örneğin Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema* adlı kitabında İstiklal Caddesi'nin 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki sinema iklimine, Fikret Adil, Burhan Arpad, Afif Yesari, Salah Birsell, Haldun Taner, Attila İlhan gibi yazarların anlatılarıyla ayna tutarken, B. Evren, İstanbul sinemalarının arkeolojisini yaptığı çalışmasında ünlü Süreyya Sineması'nı Afif Yesari'nin anıları ışığında tanıtmakta, yazarın Süreyya localarının dönem gençlerinin buluşma ve cinsel yakınlaşma mekanı olduğuna ilişkin kaydından yola çıkarak, sinemanın sosyokültürel tarihinde yeri olan bu konuya da parantez açmaktadır. Genelde seçkin kesimin seyir mekanı olan locaların, H. A. Malik'in daha 1930'ların başında bir sosyal mesele olarak gündeme getirdiği bu işlevsel dönüşümünü cinsellik konusundaki toplumsal baskılarla ilişkilendiren Evren, localardaki serencamın dönem basınına da malzeme olduğunu, magazinlerde localarda unutulmuş eşya listelerinin yayınlandığını

¹⁷¹ Hakan Kaynar'ın tarih disiplini çatısında gerçekleştirdiği ve yukarıda da temas edildiği gibi, erken Cumhuriyet dönemi İstanbulu'nun gündelik hayatını basın, hatıratlar ve edebi eserlerden takip ettiği *Cumhuriyet İstanbulu'nda Modernlik Fragmanları* başlıklı doktora çalışması, bu konuda bir istisna ise de çalışma spesifik anlamda sinema olgusuna odaklı değildir ve sinema olgusu açısından değerlendirilen öykü/roman sayısı diğer kaynaklara oranla azdır. Bununla birlikte çalışma dönem edebiyatının dönemin toplumsal sinema deneyimi hakkında son derece çarpıcı ipuçları içerdiğine ve yazarların basındaki sinemaya dair kaygılı söylemlerini edebi metinlerine de yansıttıklarına işaret etmesiyle bu çalışmaya önemli ölçüde yol göstermiştir. Çalışmanın sinemayla ilintili bölümü için Bkz: Kaynar (2007). **a.g.e.** s.146-195

kaydetmektedir¹⁷² ki Cantek'in kaydına göre "sinema locaları", bir yakınma konusu olarak dönem entelektüellerinin gündelik hayata dair tartışmaları içerisinde de yer bulmuştur.¹⁷³

Farklı kuşaktan yazarların sinemaya ilişkin bireysel deneyimlerini yansıttıkları ya da toplum-kültür temelli tartışmalara girdikleri metinlerden de yararlanılarak kısmen de olsa anlamlandırılmaya çalışılmış olan 40'lı yılların sinema deneyimi, kuşkusuz daha bir çok boyutuyla araştırmacıların ilgisini beklemektedir. Örneğin Evren'in İstanbul sinemalarını anlatırken adeta sinemaların o tarihlerdeki sembolü gibi bahsettiği genelde gayrimüslim kadınlardan oluşan gişe görevlileri ve yer göstericilerin hikayeleri¹⁷⁴, sinema sektörü zincirinin çeşitli halkalarında yer alan kişilerin mesleki serüvenleri¹⁷⁵, dönem içerisinde yaygınlaşmaya başlamış olan bahçe sineması kültürü, sinemanın görece erken ulaştığı taşra illerinin sinemayla karşılaşma öyküsü, seyircilerin yerli ve yabancı filmlerle ilişkisi ve daha bir çok konu, sinema tarihi açısından en az filmler kadar değer arz etmektedir. Dönem tanığı yazarlara ait edebi eserler, sözlü tarihin olanaklarıyla geri getirilme şansı da yitirmek üzere olan bu sürecin sinema deneyiminin takip edilebileceği dokümanlar arasında yer alsalar da, bu yönde bir incelemeye gidilmemiştir.

2.2.3. Demokrat Parti ve Darbeler Dönemi Türkiye'si'nde Sinema (1950'den 80'lere)

Çok partili hayata geçişle birlikte Türk siyasi tarihinde yeni bir dönemin başladığı 1940'ların ikinci yarısında yerli filmlere uygulanan vergi indiriminin de etkisiyle atağa geçen yerli sinemanın, Özön'ün "Sinemacılar", Ayça'nın ise "Yeşilçam" olarak adlandırdığı ve yaklaşık 80'li yıllara kadar devam edecek olan yeni dönemi, rastlantı

¹⁷² Evren (1998). **a.g.e.** s.108, 140-144

¹⁷³ Cantek (2008). **a.g.e.** s.25

¹⁷⁴ Evren (1998). **a.g.e.** s.149-150

¹⁷⁵ Ö. Gökçe'nin 1940'ların ünlü yönetmeni İlhan Arakon'la görüşme gerçekleştirdiği ve sözlü tarih tekniğinin sinema tarihi yazımı açısından önemine dikkat çektiği makalesi, bu açıdan önemli bir çalışmadır. Gökçe, Arakon'la hem seyircilik hem de sinemacılık deneyimi üzerine görüşme gerçekleştirdiği çalışmasının sonunda, "...Tarih anlatısının içermediği noktaları öğrenmek ve Türk sinema tarihini onlar aracılığıyla baştan düşünmek, kurgulamak, bugünle kurduğumuz ilişki açısından gözden kaçırılmayacak bir öneme sahip" demektedir, Arakon'un tarihe malol(a)mamış deneyimleriyle Türk sinema tarihinin farklı bir sestene dinlenmesine imkan verdiği gibi, sözlü tarihin bu yöndeki öneminin bir kez daha altını çizmektedir (Gökçe. **a.g.e.** s.91).

sayılamayacak bir zamanlamayla 1950’lerde, Demokrat Parti iktidarıyla başlamıştır. Nitekim DP ile başlayan siyasal, ekonomik ve kültürel yaşamdaki yeni oluşumların, Yeşilçam sinemasına da kaynaklık ettiğini söyleyen Ayça’nın bu tespitle de altını çizdiği üzere¹⁷⁶, siyasette popülizm döneminin başlaması, özel sektörün desteklenmesi, elektrik ve ulaşım hizmetlerinin artması, hızlı kentleşme, kırsal kesimden göç, tüketim taleplerinde artış, ABD ile artan yakınlaşma, sansür gibi dönemin karakteristiğini yansıtan gelişmeler, Türk sinemasının kaderini tayin ettiği gibi sinemanın Türkiye’deki sosyokültürel serüveni açısından da ilginç sonuçlar doğurmuştur.

14 Mayıs 1950 seçimiyle iktidara gelen Demokrat Parti Hükümeti’nin Marshall Yardımı’yla da desteklenen sanayileşme hamleleri kısa zamanda sinema alanında da yansımaları bulmuş; 1948 vergi indiriminin etkisiyle canlanma kaydetmiş olan sinema piyasası, özel girişimin teşvik edildiği, yol ve elektrikleştirme hizmetlerindeki artışla birlikte sinema salonlarının taşrada da yaygınlaştığı 1950’li yıllarda film yapımcılığını karlı bir iş sahası olarak gören ülke genelinden çok sayıda küçük iş adamının akınına uğramıştır. A. Daldal’ın da belirttiği gibi, halkın beklentilerine seslenerek “ürününü” en uygun şekilde değerlendirmek isteyen, pragmatik ve bir ölçüde “naif” tüccar yatırımcı kesimin doldurduğu sinema piyasasında,¹⁷⁷ talebi karşılayacak sermaye birikimi, yetişmiş eleman ve mesleki-teknik donanım mevcut olmadığından DP liberalizminin pazar politikaları burada da geçerli olmaya başlamış; yatırımın hemen geri dönmesi hedefiyle arzın talebe göre belirlendiği bir üretim anlayışının benimsendiği bu süreçte Türk sinemasının Yeşilçam sineması olarak adlandırılmasına yol açacak bir yapım patlamasına tanık olunmuştur.¹⁷⁸ Kısa zaman zarfında yapımcıyı seyircinin temsilcisi konumundaki bölge işletmecilerine ve salon sahiplerine bağımlı hale getirecek olan kabaca siparişe ve ön ödemeye dayalı bir üretim tarzının temellerinin atıldığı bu evreye damgasını vuran çok sayıda yapım, eldeki imkanlar ölçüsünde “deneye yanıla”, taklit yöntemiyle ve seyirci eğilimleri gözetilerek hayata getirilmiş; ABD sineması başta olmak üzere Batı sineması, Muhsin Ertuğrul filmleri, Mısır sineması ve 50’lerle birlikte

¹⁷⁶ Ayça (1996). **a.g.e.** s.119

¹⁷⁷ Aslı Daldal. **1960 Darbesi ve Türk Sineması’nda Toplumsal Gerçekçilik**. İstanbul: Homer Kitabevi. 2005. s.64

¹⁷⁸ Ayça (1992). **a.g.e.** s.120-121; Kaplan. **a.g.e.** s.741

popülerleşen Hint filmleri örnek alınarak, geniş halk yığınlarının isteklerine, beklentilerine ve kültürlerine göre filmler üretme yoluna gidilmiştir.¹⁷⁹

Devletin sinema alanını önceki dönemde olduğu gibi ticaret ilişkileri içinde gelişmeye terk etmesinin bir sonucu olarak seyirci ilgisi ve desteğiyle filizlenen ve bu anlamda da ticari/popüler bir “sinema” anlayışını temsil eden Yeşilçam, 1950’ler boyunca seyircisine özellikle de sinemayı bir merak unsuru, bir eğlence biçimi olarak ilgiyle karşılayan Anadolu halkına, konu ve temasını popüler romanlardan, köy ya da kent yaşantısından, tarihten ve savaşıardan alan; folklorik ya da dini öğelerin, şarkıcı-oyuncuların kullanıldığı, dram, komedi, melodram, polisiye gibi farklı film türlerinden oluşan geniş bir yelpazede seslenmiştir. Düşünce özgürlüğü ve demokrasiden söz etmenin pek de mümkün olmadığı bu yıllarda yerli sinemada “suya sabuna dokunmayan” yapımlar ağırlıktadır. Yeşilçam adıyla endüstrileşme adımı atan sinema piyasası, toplumsal kaygıları olan ve bunu sinema diliyle anlatmak isteyen yeni bir yönetmen kuşağına zemin hazırlamışsa da, günden güne artan denetleme baskısı, sosyal meselelerin sinemaya yansımaya imkan vermemiştir. Keza Türkiye’de yine bu dönemde filizlenen sinema yazarlığı geleneğinin öncülerinden olan B. Arpad, 50’ler filmografisine yönelik eleştirilerini saklı tutmakla birlikte, bu yıllarda Hollywood taklidi gangster filmlerinin ve Arap melodramı kopyalarının ağırlık kazanmasının önemli bir nedenini de, sansür yönetmeliğinin toplum gerçeklerinin beyazperdeye aktarılmasını engellemesiyle açıklamaktadır.¹⁸⁰ Dönemin ve Türk sinemasının film duyumuna sahip başarılı yönetmenlerinden olan ve edebiyattaki “köy” akımını sinemaya taşımak isteyen Metin Erksan’ın “Aşık Veysel’in Hayatı” adlı “gerçekçi “bir köy filmi denemesi olan ilk uzun metrajlı filminin sansür engeline takılması ve bir hayli kesintiden sonra gecikmeli olarak gösterime girebilmesi,¹⁸¹ türün döneme damgasını vuran diğer örneklerinde köyün sadece bir dekor, bir manzara olarak öne çıkması¹⁸², karşılaştırmalı olarak bakıldığında sinema endüstrisi üzerindeki siyasi baskıyı açıkça göz önüne sermektedir.

¹⁷⁹ Ayça (1992). **a.g.e.** s.120

¹⁸⁰ Arpad. **a.g.e.** s.291

¹⁸¹ Özön (1968). **a.g.e.** s.2-27; Daldal. **a.g.e.** s.68

¹⁸² Özgüç (2005). **a.g.e.** s.125

Türkiye'nin Kore Savaşı'na katılması sebebiyle bu savaşı konu alan çok sayıda filmin çekildiği, Kurtuluş Savaşı filmlerinin ve tarihsel filmlerin (Lale Devri, Cem Sultan gibi) ardı ardına gösterime girdiği, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant gibi popüler yazarların “hafif aşk romanı” tabir edilen eserleriyle bir adaptasyon furçasının başgösterdiği, Zeki Müren'in şarkıcı-oyuncu modasıyla sinemaya transfer edildiği 1950-1960 arası dönemde,¹⁸³ dini içerikli filmler de artış göstermiş; ezan, cami, mevlüt, minare, mezarlık gibi dinsel motifler filmlerin başat öğeleri haline gelmiştir. Sinema tarihine gerici akımların sinemadaki yansıması olarak kaydedilen ve özellikle geri kalmış yörelerde geniş bir sömürü alanı bulduğu ifade edilen bir çoğu din istismarına dayalı yapımların, siyasal havanın getirdiği boşluklarla ülke genelindeki gerici faaliyetlerde tetikleyici rol oynadığı da tarihe düşen notlar arasındadır.¹⁸⁴

1950'ler, ABD ile yoğun ittifakın da etkisiyle Hollywood filmi akınının artarak devam ettiği, Amerikan kültürünün sinema ve magazinler aracılığıyla yaşamı daha fazla kuşatma altına aldığı ve Amerikanlaşma eğiliminin başgösterdiği yıllardır. Büyük kentlerde sinema salonlarının yerli-yabancı film tercihinine göre ayrılmaya başladığı bu dönemin başında, sinemanın Anadolu'ya yayılma sürecinin bir ürünü olarak kendini var eden ve dolayısıyla da öncelikle kırsala, kentteki kırsal kökenlilere, yabancı filmlerden hoşlanmayan kitleye seslenen Yeşilçam, üretimini çoğaltırken yabancı sinemayı uyarlamış ve taklit etmiş fakat Ayça'nın çok yerinde bir tespitle ileri sürdüğü gibi yerlileştirmede “mekanik bir taklit”in ötesine geçerek, kendine has anlatı yapısını sağduyuya dayalı bir biçimde oluşturmayı başarmıştır. Bu sebeple de Ayça, kültür çevrelerinde salt “taklit” ve “ticari” bir sinema olarak görülüp dışlanan Yeşilçam'ın aslında geleneksel sözlü kültürden beslenen ve anonim yaratıcılığın ağır bastığı popüler bir sinema olduğunu belirtmekte ve geleneksel masal ve oyunların bir bileşeni, sürdürücüsü olarak halk yaşamındaki yerini aldığını kaydetmektedir.¹⁸⁵ Yeşilçam geleneğinin temellerinin atıldığı 1950'li yılları Ayça'ya koşut bir yaklaşımla değerlendiren A. Şaşa da bir avuç okumuş sinemacının, geneli hiç belirlemeyen, sıra dışı sayılabilecek kişisel çabaları dışında Yeşilçam'ın bu dönemde bütünüyle anonim

¹⁸³ Dönem filmografisi ve filmlerle ilgili ayrıntılar için Bkz: Özgüç (2005); Özön (1968); Scognamiglio (1998); Onaran (1999)

¹⁸⁴ Özön (1968). **a.g.e.** s. 25-26; Güçhan. **a.g.e.** s.78-79; Özgüç (2005). **a.g.e.** s.187

¹⁸⁵ Ayça (1992). **a.g.e.** s.122-124; Ayça (1996). **a.g.e.** s. 137-144

karakteristikler taşıdığını; hiçbir fikri ve sanatsal iddiası bulunmadığını belirtmekte ve hep sanatsal yönden, içerdiği seviyesizlik açısından ele alınan, ileriye dönük potansiyeli görmezden gelinen bu ümmi dönemdeki sanatsız sahiciliğin kendine has folklorik ve popüler bir şiiriyeti olduğunu söylemektedir.¹⁸⁶

Türk sinemasının ekonomik yapısını inceleyen H. Erkılıç'ın da belirttiği gibi yerli filmlere olan seyirci ilgisinin ve ekonomik döngünün ithalat ve işletmecilik yapan sinemacıları da cazip gelmeye başladığı, İpekçi ve Seden aiesinin yeniden yapım alanına döndüğü, ilk sinemacılardan Cemil Filmer'in de yapımcılar kervanına katıldığı 1950'li yıllarda,¹⁸⁷ halkla buluşan popülist sinemanın tipik yönetmeni ise, gişe rekorları kıran melodramlarıyla Yeşilçam'da bir ekol haline gelen Muarrem Gürses'tir. Özgüç, 40'lı yıllarda aile faciaları içeren ağdalı melodramlarıyla ünlenen V. Örfi Bengü çizgisini en uç noktaya taşıyan Gürses'in sinemasının, ilkel teknik yapısı ve vıcık vıcık melodram kokan “duygu sömürüsü” dayalı içeriğiyle aydın kesim tarafından haklı olarak çok eleştirildiğini kaydetmekte, öte yandan Gürses'in kendine özgü melodram anlayışıyla Türk sinemasında bir çok yönetmeni etkileyip bir “Muarrem Gürses okulu” yarattığı gerçeğinin de unutulmaması gerektiğini ifade etmektedir.¹⁸⁸

Ekonomik sıkıntılar, acımasızca süren sansür uygulamaları ve sinemacıların bu sorunlar karşısında halkın beğeni düzeyine bağımlı kalmayı yeğlemeleri sonucu tutan yapımların yinelenmesi alışkanlığına dayalı “kendine has” bir sinema geleneğinin temellerinin atıldığı 1950'li yılların artan film enflasyonu içinde, Şasa'nın “küçük burjuva kökenli bir avuç sinemacı” dediği yeni bir yönetmen kuşağı da filizlenmiş; Ö. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün gibi Türk sinemasının ünlü yönetmenleri, sinema kariyerlerinin bu başlangıç evresinde tiyatrodan bağımsızlaşmış, olgun bir sinema dili geliştirmenin mücadelesini vermişlerdir.¹⁸⁹ Düşünce özgürlüğünün her alanda kısıtlandığı bu dönemde toplum gerçeklerine eğilme imkanı bulamayan bu “bir avuç yönetmen”, keşfettikleri sinema dilini ancak görece özgür koşulların olduğu 1960 sonrası dönemde sosyal temalar çerçevesinde konuşturabilmişlerdir.

¹⁸⁶ Ayşe Şasa. **Yeşilçam Günlüğü**. İstanbul: Gelenek Yayıncılık. 1993. s.39-40

¹⁸⁷ Hakan Erkılıç. **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri**. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. 2003. s.72

¹⁸⁸ Özgüç (2005). **a.g.e.** s.111, 242-243

¹⁸⁹ Daldal. **a.g.e.** s.72

1950’ler, Türkiye’de sinema yazarlığı geleneğinin başlangıcına da sahne olmuş, çeşitli nitelikteki gazete ve dergilerde düzenli film eleştirileri yayınlanmaya başlanmıştır. Bu önemli gelişmeye Nijat Özön, Attila İlhan, Burhan Arpad, Metin Erksan, Oktay Akbal, Halit Refiğ, Çetin A. Özkırım, Salah Bırsel, Tarık Dursun Kakinç gibi aralarında edebiyatçıların da bulunduğu isimler öncülük etmiş; A. İlhan, T. Dursun Kakinç ve yanı sıra Orhan Kemal yine aynı dönemde Yeşilçam’a senarist olarak girmiş ve sinema/Yeşilçam tecrübesi, her üç yazarın edebiyatına da geniş malzeme vermiştir. Örneğin, edebiyat disiplini altında yapılan çalışmalarda konu edildiği üzere,¹⁹⁰ İstanbul’da artist olup sınıf atlamak isteyen kasabalı gençlerin hikayelerini bu dönemden itibaren anlatmaya başlayan toplumcu gerçekçi yazar Orhan Kemal’in edebiyatının sinema, modernleşme ve Yeşilçam olgusu bağlamında sinemanın Türkiye’deki toplumsal serüveni adına çarpıcı sonuçlar ortaya koyacağı açıksa da yazar da eserleri de sinema çalışmalarına hiç bu perspektifte konu olmamıştır. Sonuçta, 1950’lerle birlikte hızla kapitalistleşme sürecine giren ve gelir farklılıklarının arttığı, sınıfsal eşitsizliklerin belirginleştiği, lüks tüketim ve gösterişin belli bir kesimin yaşam tarzı geniş bir kesimin özenci haline geldiği bir ülke vaziyeti alan Türkiye’de, hem kentte hem taşrada en popüler eğlence olarak kabul görmeye başladığı bilinen sinemanın sosyal yaşantıda hangi tecrübelerle konu olduğunun araştırılabileceği en değerli mecralardan biri de edebiyattır ki Türk yazarlarının sinemayla çok yönlü ilgilenmiş olmaları, bu mecranın dokümanter değerini daha da artırmaktadır.

Orhan Kemal’in karakterlerinin sinema artisti olma hayalinde etkisi var mı bilinmez ama 1950’li yıllar, tüm olumsuz koşullarına rağmen endüstrileşme hamlesi içinde olan ve günden güne yeni emekçiler, yeni yüzler kazanan Türk sinemasında “yıldız” sisteminin de temellerinin atıldığı dönemdir. Kimi tesadüfen kimi de sinema ve magazin dergilerinin açtığı yarışmalarla sinemaya atılmış olan Ayhan Işık, Belgin Doruk, Muhterem Nur, Göksel Arsoy, Neriman Köksal gibi ünlü oyuncular bu dönemde parlamış ve Kaplan’ın da kaydettiği gibi özellikle tipik Türk erkek karakterinde Ayhan Işık ve yüksek sosyete filmlerinin “küçük hanımefendi”si Belgin Doruk, asıl olarak

¹⁹⁰ Ayrıntı için Bkz: Mehmet Narlı. **Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2002. (Narlı’nın çalışması, Orhan Kemal’e ve edebiyatına ilişkin tüm bilgi, belge ve yorumları kapsayıcı niteliktedir.)

1960'lı yıllarda Yeşilçam'a damgasını vuracak olan ve oyuncunun film üretim sürecindeki ağırlığını ifade eden yıldız sisteminin ilk temsilcileri olmuşlardır.¹⁹¹

1950'li yıllarda sinema salonu sayısının ülke genelinde artmasıyla birlikte popüler bir eğlence biçimi olarak yaygınlaşmaya başlayan ve gezici sinemalar aracılığıyla en ücra köy ve kasabalara kadar ulaşan sinema¹⁹², 1960'lardan 70'lerin ilk yıllarına uzanan süreçte en parlak dönemini yaşamış; gündelik hayatın vazgeçilmez eğlencesi ve en popüler iletişim ortamı haline gelmiştir. 60'ların Türkiye'nin siyasal ve toplumsal tarihi gibi, Türk sinema tarihinde de bir dönüm noktası sayılan en önemli olayı kuşkusuz 27 Mayıs 1960 İhtilalidir. DP iktidarını deviren 27 Mayıs İhtilali ile başlayan ve 12 Mart 1971 Ordu Muhtırası'na uzanan evre; sosyal devlet ilkesiyle öne çıkan 1961 Anayasası'nın kabulüne, yeni anayasal düzenin getirdiği görece özgür bir ortama, sendikalaşma hareketlerine, sanayileşmede artışa, kente göçün önlenemez yükselişine, gecekondulaşma olgusunun ortaya çıkışına, dış göç sürecinin başlamasına, gelenek-değer-tüketim anlayışında değişmelere, 1965 seçimi ve Adalet Partisi iktidarına, gerici faaliyetlere, siyasal gruplaşmalara, öğrenci hareketlerine ve kültürel, siyasal ve toplumsal alanlarda daha bir çok önemli gelişmeye sahne olmuş ve bu gelişmeler Türk sineması ve ülkedeki sinema hayatını da çeşitli boyutlarıyla etkilemiştir.

Dönemin Türk sineması üzerindeki olumlu etkilerinden biri, 27 Mayıs'ın ve 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük havası içinde sinemacıların sosyal sorunlara eğilme fırsatı bulmaları ve daha erken tarihte edebiyatı da etkilemiş olan "toplumsal gerçekçilik" akımının sinemaya yansımaya bastırılmış konu ve sorunların ele alınmaya başlanmasıdır. Devamında, Kaplan'ın ifadesiyle Türkiye'nin görsel, edebi, teatral, müzikal geleneklerinden esinlenen bir sinemanın¹⁹³, bir ulusal Türk sinemasının yaratılmasıyla ilgili tartışma ve yönelimleri gündeme getirecek olan Türk sinemasındaki bu değişim hareketi, Süalp'e göre, örneğin Fransız sinemasındaki Yeni Dalga hareketi gibi formda ve anlatımda bir kırılmayı ve başkaldırıyı barındırmasa da toplumla

¹⁹¹ Kaplan. **a.g.e.** s.741

¹⁹² Kirel'in kaydına göre, 1950'lerde sinemanın kar getiren bir eğlence olduğunu anlayan girişimciler arasında gezici sinema kuranlar da olmuş, sinema sı olmayan köy ve kasabalarda jeneratörler ve ithal film makineleri yardımıyla film gösterimleri düzenlenmiştir Serpil Kirel. **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil Yayınları. 2005. s.43-44

¹⁹³ Kaplan. **a.g.e.** s.742

ilişkilenme arayışına girilmiş olması önemlidir.¹⁹⁴ Hak ve özgürlükleri görece teminat altına alan yeni anayasaya rağmen sansür konusunda olumlu bir gelişme kaydedilememişse de, 60'ların ilk yarısında Türk sinemasında ilk kez ve sansüre rağmen toplumsal sorunlar gündeme gelmiş; Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç başta olmak üzere bir grup sinemacı, edebiyattan da artan oranda yararlanarak, dönemin sosyo-politik ikliminden izler taşıyan iç göç, hızlı kentleşme, işsizlik, sendikalaşma ve kırsal kesimde yaşanan sorunların ele alındığı yapımlara imza atmışlardır.¹⁹⁵

1960'ların ilk yarısında bir yandan sansürün elverdiği ölçüde sosyal içerikli ürünler verilirken diğer yandan Yeşilçam geleneği, sinemaya en ucuz tek eğlence aracı olarak yoğun ilgi gösteren geniş halk yığınlarının film gereksinimini “en kolay, en kestirme, en ucuz” yoldan karşılamaya devam etmiştir.¹⁹⁶ Üretilen film sayısı 1961 yılından itibaren sürekli ve hızlı bir biçimde artmış ve 1960'lar yılda ortalama “iki yüz”e varan yapımla Türkiye’yi film üretiminde dünya sıralamasına yükselten Yeşilçam sinemasının en parlak dönemi olarak tarihe geçmiştir.¹⁹⁷ Fakat bu film enflasyonu, gerçekte sermayesi olmayan ve film işletmecilerinden temin edilen “bono”larla kendine has bir tarzda üretim yapan Yeşilçam için giderek bir sorun halini almaya başlamış; kazancın yatırıma dönüştürülmemesi ve film giderlerindeki artışın da etkisiyle “bono” sistemine bağımlı hale gelen yerli sinema sektörü, güçlü bir endüstriye dönüşme imkanını yakaladığı bu parlak döneminde tezat biçimde adım adım krize sürüklenmiştir. Bu çelişkili durumu anlayabilmek için, Yeşilçam’ın büyük oranda 50’li yılların mirası üzerine şekillenen kendine has üretim sistemine, dolayısıyla da 60’ların film üretim ortamına bir göz atmak gerekir.

1950’lerde devlet desteğinden yoksun biçimde halkın ilgisi ve desteğiyle filizlenen Yeşilçam, üretimde her geçen yıl artış kaydetmekle birlikte, gerçek bir sermaye

¹⁹⁴ Süalp (2004). **a.g.e.** s.216

¹⁹⁵ Metin Erksan’ın “Gecelerin Ötesi” (1960), Yılanların Öcü” (1962), Acı Hayat” (1963), “Susuz Yaz” (1963); Halit Refiğ’in “Gurbet Kuşları” (1964); Ertem Göreç’in “Karanlıkta Uyananlar” (1965); Duygu Sağıroğlu’nun “Bitmeyen Yol” (1965) toplumsal gerçekçi akımı temsil eden belli başlı filmler olarak gösterilmektedir. Bu filmler ve yönetmenleri hakkında detaylı bir okuma için Bkz: Daldal. **a.g.e.** s.93-116

¹⁹⁶ Özön (1985). **a.g.e.** s.367-368

¹⁹⁷ Özön, 1966’da Türkiye’nin 229 filmle Japonya, Hindistan ve Hong Kong’tan sonra dünyada en fazla film üreten dördüncü ülke olduğunu kaydetmektedir (1995. **a.g.e.** 34).

birikimine sahip olamamıştır. Yeşilçam'da film yapımcılarının genelde kısa vadede kazanç hedefleyen küçük yatırımcı kesimden oluşması ve Abisel'in de dikkat çektiği üzere kazanç sağlamanın yanısıra, maceralı bir işe girişme, meşhur olma ya da meşhurlarla ilişki kurabilme gibi amaçların film şirketi kurmada etkili olması, yapımcılıkta uzun vadeli politikaların saptanmasını engellemiş,¹⁹⁸ sinema dışı kaynaklara gereksinimini çoğaltmıştır. Kırel'in de kaydettiği gibi Yeşilçam'ın en büyük zaafı sektör dışından kaynaklara bağımlı olmasıdır ki Yeşilçam filmlerinin arkasındaki sermaye desteği de, genellikle sinema dışındaki alanlardan gelmiştir.¹⁹⁹

Yeşilçam film üretim sistemini ekonomik anlamda ayakta tutan temel dinamolardan biri "bölge işletmeciliği"dir.²⁰⁰ 1950'li yıllarda kurulan ve 60'ların başında yerli film üretiminde önemli bir finans kaynağı haline gelen bölge işletmeciliği, 60'ların ortasında üretim tarzına tamamen egemen olmuştur. Türkiye 6 işletme bölgesine ve alt bölgelere ayrılmış; yapımcı ile söz sahibi oldukları bölge halkı arasında bir tür köprü oluşturan ve bölgenin film tercihi göre yapımcıya ön ödemede (genellikle bono ve senet) bulunarak satış garantisi sağlayan bölge işletmecileri, sektördeki finansal ağırlıkları dolayısıyla zamanla konu, oyuncu, tür gibi temel unsurları da belirlemeye başlamışlardır. Keza bölge işletmeciliği sisteminin en büyük olumsuzluğu, farklı bir film yapmak isteyen yapımcı ya da yönetmenin şansının azalması; artan film sayısı nedeniyle benzer üretimlere yönelmesi ve kaliteden verilmesi olmuştur.²⁰¹ Özön, filmlerdeki niteliksizliği mazur göstermek için öteden beri ileri sürülen "Anadolu böyle istiyor" deyişinin ardında yatan gerçeğin de bölge işletmeciliği sistemi olduğunu ileri sürmektedir.²⁰² Yaygın ifadesiyle "halk böyle istiyor" anlayışına sığınarak üretimde yerleşik kalıpları yinelemenin sinemaya getirdiği olumsuzluklar bir yana, söylemin gerçeklik payının olduğunu da belirtmek gerekir. Nitekim Samsun bölgesinin dinsel motiflerin ağır bastığı, fedakarlık ve iman örneklerinin sergilendiği filmlere yatkın oluşu, Adana bölgesinin kavga sahneleri içeren filmleri talep etmesi²⁰³ ve sıralanabilecek benzeri örnekler, sadece bölgesel tercih farkını değil, Türk seyircisinin

¹⁹⁸ Abisel (1994). **a.g.e.** s.99

¹⁹⁹ Kırel. **a.g.e.** s.58, 65

²⁰⁰ Kırel. **a.g.e.** s.102

²⁰¹ Erkıılıç. **a.g.e.** s.93-95; Kırel. **a.g.e.** s.102-106

²⁰² Özön (1995). **a.g.e.** s.46

²⁰³ Abisel (1994). **a.g.e.** s.101

film tercihini ve beğenisini de ele vermektedir. Sonuçta Yeşilçam, sinema sahipleri ve film üreticileri arasında komisyoncu gibi çalışan bölge işletmecilerinden alınan “bono”lar sayesinde üretebilmiş, Halit Refiğ’in de söylediği gibi, bonoların gerçek sahipleri Türk filmi seyircileri olduğu için de (...) halkın sevdiği hikayeler, halkın tuttuğu yıldızlar, moda müzikler filmlerin çıkış noktası haline gelmiştir.²⁰⁴

Bölge işletmecileri egemenliğindeki üretim tarzında film yapımının filmin kendi masrafını çıkarmasına dayalı “bono” sistemiyle yürütülmesi de sinema sektörünü bir çok yönden olumsuz etkilemiş; “bono” yu nakite çevirme ihtiyacıyla tefecilere yönelinmesi, yapımcının elindeki parayı kaybetmesine ve/veya paranın sinema sektörü dışına kaymasına yol açmıştır.²⁰⁵ Bölge işletmeciliği ve bono sistemi üzerine kurulu üretimde, hem maliyet dengesini bozan hem de sinemayı konu bakımından şartlayan en önemli etken ise, “yıldız sistemi” olmuştur.²⁰⁶ Nitekim sinema oyuncuları, dünyanın her yerinde film üretim sürecinin her anlamda ön plandaki temel unsurlarından ise de, Yeşilçam’da halkın sinemaya ilgisini sürekli kılmak ve gişe garantisi sağlamak için üretimde oyuncuların, halkın ilgi gösterdiği “yıldız”ların bilhassa öne çıkarılması, “yıldız”a göre senaryolar, roller üretme yoluna gidilmesi, film giderlerinde oyuncu ücretinin payını artırmış, üstelik de oyuncuları belli kalıplara, rollere, tiplere mahkum etmiştir.²⁰⁷ Yukarıda da değinildiği gibi, Yeşilçam’ın film üretimine ilişkin olarak sık dile getirilen “halk böyle istiyor” söylemi, en yoğun olarak “yıldız sistemi”nde ifadesini bulmuştur. “Yıldız”lar, Bükler ve Uluyağcı’nın ifadesiyle, toplumun düşlerinin, gereksinimlerinin dolaylı ya da dolaysız yansılardır²⁰⁸ ve bu sistemde de Türk sinemasının yıldızlarını, ilgi ve beğenisiyle seyirci yaratmış, yapımcı da seyircinin seçimini değerlendirmiştir. “

²⁰⁴ Halit Refiğ. **Ulusal Sinema Kavgası**. İstanbul: Hareket Yayınları. 1971. s.90

²⁰⁵ Erkalıç’ın da kaydettiği gibi, geri ödemeler düzenli yapılmadığı için 60’lı yılların sonunda bankalar sinemacılara kredi vermeyi kesmiş; sektörün tefeci ve bankarlara bağımlı hale geldiği bu süreçte, ünlü genelev işletmecisi Manukyan’ın kardeşi banker Ferdinand Manukyan, “bono-senet” kılarak Yeşilçam’a dolaylı finans sağlayan önemli isimlerden biri olmuştur (Erkalıç. **a.g.e.** s.103-104). Ayrıca Bkz: Kirel. **a.g.e.** s.65; Özön (1995). **a.g.e.** s.367-368

²⁰⁶ Erman Şener. **Yeşilçam ve Türk Sineması**. İstanbul: Kamera Yayınları. 1970. s.124

²⁰⁷ Özön (1995). **a.g.e.** s.312-314; Kirel. **a.g.e.** s.68-102

²⁰⁸ Seçil Bükler- Canan Uluyağcı. **Yeşilçam’da Bir Sultan**. İstanbul: AFA Yayınları. 1993. s.11

Yıldız sistemi”nin Türk sinemasına damgasını vurduğu, Yeşilçam’ın gerek “Ses” ve “Artist” dergisinin düzenlediği “yıldız” yarışmalarıyla²⁰⁹ gerekse rastlantılarla yeni yüzler kazandığı 1960’lı yıllarda yıldız statüsüne yükselmiş; adıyla, filmleriyle, tiplerleriyle fenomen haline gelmiş oyuncu sayısı bir hayli fazla ise de, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Kartal Tibet, Filiz Akın, Göksel Arsoy, Ekrem Bora, Ayhan Işık ilk ağızda akla gelenler arasındadır. Erol Taş, Hulusi Kentmen, Neriman Köksal, Vahi Öz gibi belli başlı rollerle özdeşleştirilmiş karakter oyuncularını da yine “yıldız sistemi” içinde anmak gerekir. Toplumun sinema oyuncularına yönelik ilgisinin ve bu ilginin bir sonucu olarak bölge işletmeciliği tarzı üretimin en belirleyici unsuru haline gelen “yıldız sistemi”nin çarpıcı bir örneği de kuşkusuz ki Yılmaz Güney’dir. Güney, sinemacı kimliğiyle konuşulacağı sosyal içerikte gerçekçi filmlere geçiş yapmadan önce, kahramanlık mitosuna dayalı filmleriyle büyük bir ticari potansiyele ulaşmış²¹⁰; Özön’ün söylediği gibi, vur kırın, kavga dövüşün, kabadayılığın gırla gittiği bu filmlerde, hep horlanan, toplum dışına itilen yalnız adamın direnme gücü, savaşımı seyirciyi çekmiştir.²¹¹ 1960’lar, Yılmaz Güney’in Yeşilçam’da “çirkin kral” olarak ün yaptığı dönemdir. Bu unvan, O’nun siyasi fikirleri, oyunculuğu ve özel yaşamı üçgeninde vücut bulan yıldız kimliğini daha da pekiştirmiş, avantür filmlerin yoksul ama mağrur kahramanı, Özgüç’ün ifadesiyle “çirkin olmasına rağmen kızları kendine aşık edebilen”²¹² bir halk delikanlısı olarak da, Anadolu’da neredeyse bir efsane haline gelmiştir.

Film üretiminin bölge işletmeciliği egemenliğinde ve “yıldız sistemi”ne odaklı sürdüğü, filmlerin oyuncuya göre ve/veya belli konular dahilinde sipariş üzerine üretildiği,

²⁰⁹ Kayalı’nın kaydettiği gibi 1960’ların en revaçta olan ve yerli sinemayı da konu alan dergileri “Ses” ve “Artist”tir. “Ses” zaman zaman ağırlıklı olarak yabancı sinemanın magazin yanını esas alsa da “Artist” neredeyse tümüyle Türk sinemasının aktüalitesine hasredilmiştir. Orada Türk sinemasının artistlerinin çoğunun çarpıcı hayat hikayeleri biraz cilalanarak yankı bulmuştur. (...) Bu iki dergi artist yarışmaları da düzenlemişler, Türk sinemasının iyice popülerleştiği bu dönemin starları bu yarışmalar vasıtasıyla sinemaya başlamışlardır. Yarışmayı kazananların beş-on filmlik kontratları garantidir (...) Filiz Akın’dan Ajda Pekkan’a, Tamer Yiğit’ten Ediz Hun’a çoğu star sinemaya açılan bu pencereden girmiştir (Kurtuluş Kayalı. **Sinema Bir Kültürdür**. Ankara: Alaz Yayıncılık. 1998. s.9-10). Kirel de dönemin büyük film şirketlerinin de destek verdiği ve magazin basınının yoğun ilgi gösterdiği geleneksel “Ses Mecmuası Yıldız Müsabakası”nın Yeşilçam sinemasının yeni yüzler kazanmasında önemli işlevi olduğunu kaydetmektedir (2005. **a.g.e.** 70-75).

²¹⁰ Kurtuluş Kayalı. **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**. Ankara: Ayyıldız Yayınları. 1994. s.144

²¹¹ Özön (1985). **a.g.e.** s.384

²¹² Ağah Özgüç. **Neden Yılmaz Güney**. İstanbul: Göl Yayınları. 1974. s.35

sansürün devam ettiği 60'lı yıllar, tahmin edilebileceği gibi Türk yönetmenleri ve senaryo yazarları açısından üretken ama yaratıcılığın kısıtlı olduğu bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Hızla artan film talebi karşısında sektörün kendine özgü koşullarda büyümeyi ve üretmeyi sürdürdüğü bu dönemde, istisnalar dışında, yönetmenler ve senaryo yazarları yapımda günümüzdeki gibi belirleyici konumda ol(a)mamışlardır. 1960'larda, Kırel'in ifadesiyle "Yeşilçam'ın film üretim ortamına ayak uyduran hızlı rejisörler" arasında Nejat Saydam, Ülkü Erakalın, Hulki Saner ismi öne çıkmış; Bülent Oran, Safa Önal, Erdoğan Tünaş da yine bu yıllarda rekor düzeyinde senaryoya imza atarak "Yeşilçam'ın senaryo fabrikaları" olarak anılan senaristleri olmuşlardır.²¹³

Artan film gereksinimini karşılamak için kısıtlı sürede benzer öykülerin ve klişelerin ufak tefek değişikliklerle yinelenildiği, kimi zaman birkaç filmin iç içe çekildiği 1960'ların üretim ortamında yabancı yapımlar ve popüler romanlar, Yeşilçam'a önceki dönemlerde olduğu gibi yine kaynak teşkil etmiş; konu sıkıntısı büyük ölçüde yabancı filmleri yerlileştirme ve uyarlamalar yoluyla aşılmaya çalışılmıştır. 1960'lar filmografisinde de melodramlar ve güldürü türü ağırlık kazanmış; yanısıra polisiye, western, macera türünde örnekler de verilmiş, fantastik türde yapımlar denenmiş ve döneme çocuk kahramanlı filmler furyası (Ayşecik vd.), şarkıcı filmleri, tipleme seriyaller (Turist Ömer vd.), salon komedileri, dinsel filmler, duygu yoğun melodramlar; erkeksi tavırlı kadınlar (Şoför Nebahat vd.), "küçük hanımefendi"ler, "Battal Gazi"ler, yerli "Killing"ler damgasını vurmuştur.²¹⁴

1960'lı yıllarda çığgınca bir tempo ile binlerce film üreten ve hangi türde ne üretirse üretsın halktan yoğun rağbet gören Yeşilçam sineması, sanatsal beklentileri olan entelektüel bir kesim tarafından aynı yoğunlukta eleştirilmiştir. Gerçekçilik çabalarının 1965'te AP'nin iktidara gelişi sonrasında oluşan baskı ortamıyla birlikte son bulduğu ve yerli sinema piyasasının basit kurgulu, ucuz yapımlarla konfeksiyon üretime son hızla devam ettiği dönemin ikinci yarısında Hollywood ve Yeşilçam'ın popüler örnekleri dışında film izlemek isteyen seyirci kitlesi için bir alternatif oluşturan Türk Sinematek Derneği, sinemayı sanatsal ve kuramsal düzeyde takip eden ve Batı sanat sineması

²¹³ Kırel. **a.g.e.** s.108-120

²¹⁴ 1960'lı yılların filmlerine ilişkin ayrıntılı bir okuma için Bkz: Neşe Kaplan. **Aile Sineması Yılları 1960'lar**. İstanbul: Es Yayınları. 2004

söylemini benimseyen bir aydınlar platformu olarak Yeşilçam'ı tam manasıyla reddetmiştir. 1965 yılında Eczacıbaşı firmasının finansal desteğiyle kurulan Sinematek ve yayın organı Yeni Sinema dergisi etrafında bir araya gelen sol tandanslı bu bir grup aydının Yeşilçam karşıtlığı ve Batı'nın sanat sineması formunda Yeşilçam'a alternatif ulusal bir sinema söylemi içinde olmaları, kaçınılmaz olarak aydın-sinemacı çatışmasını doğurmuş; “devrimci sinema”, “halk sineması”, “ulusal sinema”, “milli sinema” gibi ulusal sinema hareketinin farklı versiyonları, Sinematek ile Yeşilçam yönetmenleri arasındaki bu çatışma zemininde ifadesini bulmuştur.²¹⁵

Kurucuları arasında yazar Onat Kutlar'ın da yer aldığı Sinematek çevresi, sinemada ulusal kimliğin Yeşilçam dışında, onun sömürüye dayalı düzeninden bağımsız oluşabileceğini savunmuş; egemen sınıfların değerlerini yansıtan yerleşik sinema kültürü yerine Avrupa sanat sinemasının model alındığı halkçı ve ulusal nitelikte bir sinema olarak “devrimci sinema”yı önermiştir. Sinematek'in Batı sineması övgüsü ve Yeşilçam'ı yadsıması, Yeşilçam'a sahip çıkan yönetmenler tarafından şiddetle eleştirilmiş; 61 anayasasının getirdiği özgürlük ortamında toplumcu gerçekçi filmlere imza atmış olan ancak 1965 sonrasının baskıcı koşullarında bu akımı yaşatamayacaklarının bilinci ve filmlerinin Yeşilçam tarzı yapımlar karşısında yeterince ilgi görmemesinin de etkisiyle yeni arayışlara giren H. Refiğ, M. Erksan, D. Sağıroğlu gibi yönetmenler, eleştirilerini ve savunularını önce “halk sineması”, sonrasında da “ulusal sinema” kavramları odağında dile getirmişlerdir. Diğer yönetmenler tarafından, özellikle Sinematek çevresine karşı, genel itibarıyla desteklenmekle birlikte daha çok H. Refiğ'in kavramsallaştırdığı ve sözcülüğünü yaptığı “halk sineması” anlayışının temel argümanı, Türk sinemasının seyirciye dayalı bir endüstri olduğu ve bu yüzden de kendi halkına ve tarihine yönelmesi gerektiğidir. Sürecin devamında romancı ve düşünür Kemal Tahir'in etkisiyle “ulusal sinema” kavramını ortaya atan yönetmenler, Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) modeliyle kuramsal altyapı kazandırmaya çalıştıkları bu kavram çerçevesinde “devrimci sinema” söyleminin aksine Türk toplumunun sınıflardan oluşmadığını ve Batı'dan farklı bir gelişim çizgisi takip ettiğini öne sürmüşler; Türk

²¹⁵ Güçhan. a.g.e. s.84-85

halkının özelliklerinin göz önüne alındığı ve geleneklerin değerlendirildiği bir sinemanın savunucusu olmuşlardır.²¹⁶

Ulusal sinema hareketi, dönem içerisinde de sonrasında da yoğun eleştirilere konu olmuş; en acımasız şekilde, sansür ve sektörden dışlanma endişesinin doğurduğu popülist bir yönelim ve eleştirmen cenaha karşı geliştirilen bir savunma refleksi olarak değerlendirilmiştir.²¹⁷ Öte yandan, “ulusal sinema” hareketi içinde yer alan yönetmenler, çok tartışılan kuramsal savunularını somutlaştırmayı denedikleri yapımlarıyla Türk sinemasına kısa vadede de olsa yeni bir soluk getirmiş ve sinemanın sanatsal gelişimine büyük katkıda bulunmuşlardır.²¹⁸ Batı karşıtlığı ve geleneksel kültürün öne çıkarılması noktasında Sinematek’e karşı ulusal sinemacılara yakın duran “Milli Sinema” akımı da bu dönemde filizlenmiş; milli öğeler olarak yalnızca dini ve dine bağlı ahlaki savunmasıyla onlarla da ayrışan Yücel Çakmaklı öncülüğündeki akım, belirgin örneklerini 1970’li yıllarda vermiştir.²¹⁹ Türk sinemasının yeni kuşak yönetmenlerini şekillendirecek olan Devrimci Sinema akımı da yine 1970’lerde temelde Yılmaz Güney’de somutlaşmıştır.²²⁰ Fakat ne ilginçtir ki akımın savunucusu olan aydın kesim, Kayalı’nın dikkat çektiği gibi, daha altmışların sonunda Türkiye’de sinema olmadığını söylerken, iki yıl sonra Türk sinemasının görkemli bir biçime büründüğü ve en gelişkin temsilcisini de Yılmaz Güney’in şahsında bulduğu kanaatine varmış; dolayısıyla da çok kısa bir zaman aralığında olağanüstü gelişkin bir sinemanın yaratıldığı kanaati içinde, Güney’in çizgisini yukarıya taşıyan öncüller görmezden gelinmiştir.²²¹

²¹⁶ Ayrıntı için bkz: Refiğ. **a.g.e.** s.87-99; Nezih Erdoğan. “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı”. **Toplum ve Bilim**. S. 67. 1995. s.182; Esin Coşkun. **Türk Sinemasında Akım Araştırması**. Ankara: Phoenix Yayınevi. 2009; Mukadder A. Çakır. “1960’lar Türkiye’sinde Sinemadaki Akımlar”. **25. Kare**. S.21. 1997; Kurtuluş Kayalı. **Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek**. Ankara: Dost Kitabevi. 2004

²¹⁷ Ayrıntı için Bkz: Daldal. **a.g.e.** s.120-125; Abisel (1994). **a.g.e.** s.184; Güçhan. **a.g.e.** s.86

²¹⁸ “Halk Sineması” ve “Ulusal Sinema” akımını temsil eden belli başlı filmler: M.Erksan’ın “Sevmek Zamanı” (1965) ve “Kuyu” (1968); H. Refiğ’in “Haremde Dört Kadın” (1965) “Bir Türk’e Gönül Verdim” (1969); Ö. Lütfi Akad’ın “Kızılırmak-Karakoyun” (1967), Atıf Yılmaz’ın Kozanoğlu (1967).

²¹⁹ Güçhan. **a.g.e.** s.87

²²⁰ Kayalı (1994). **a.g.e.** s.18-19

²²¹ Kayalı (2004). **a.g.e.** s.83. (Kayalı, daha erken tarihli bir başka metninde yerli sinemayı yadsıma eğilimini ve gerekçelerini tartışmaya açmakta, aydınların yerli sinema konusunda yeterli birikime sahip olmamalarının bir sonucu olarak genelleştirdikleri birtakım önyargıların, halk ile yerli sinema arasındaki güçlü bağın anlaşılmasını engellediğini kaydetmektedir. Buna göre, aydınların yerli sinemaya dönük “sınıf atlama özlemi yaratma” ve “tevekküle yöneltme” şeklindeki gelenekselleşmiş iki eleştirisinin “devrimci sinema” ve “milli sinema” akımlarına yöneltildiğinde geçerlik kazandığını söyleyen Kayalı, yerli sinemanın halka zorla benimsetildiği ve Amerikan sinemasının kopyası olduğu şeklindeki

Sinematek ve Türk Film Arşivi'nin kurulduğu, sinema ile ilgili yayınların arttığı, film festivallerinin düzenlenmeye başladığı dolayısıyla da canlı bir sinema kültürü ve birikiminin olduğu 1960'ların Türk sinema tarihindeki en ayrıcalıklı yönü, kuşkusuz ki Yeşilçam'ın yükselişi ve buna koşut olarak sinemanın toplum hayatında bir fenomen haline gelişidir. "Yeşilçam Öykü Sineması" adlı çalışmasında altmışlı yıllarda sinemanın gündelik yaşıntıdaki yerini ayrı bir başlık altında ele alan Kirel'in de belirttiği gibi, bu tarihlerde evin içinde radyo, evin dışında da sinema gündelik yaşamın en vazgeçilmez eğlence araçlarıdır. "Beyazperde" hayatın içindedir. Çünkü altmışlı yılların seyircisi televizyon çağının başlamasından önceki son seyirci kuşağıdır ve birçok açıdan günümüzden çok farklı bir konumdadır. Evlerden film izlemek için çıkılmakta, sevilen artistlerin oynadığı filmlere çoluk çocuk, konu komşu hep beraber gidilmekte, yazlık sinemalarda gazoz ve çekirdek bu seyre her daim eşlik etmektedir.²²² 60'lardaki toplumsal sinema deneyimini anlamlandırmak üzere, dönemin tanıklarına da başvuran Kirel'e verilen yanıtlar, sinemanın en popüler yıllarındaki özgün seyir/cilik deneyimini çarpıcı biçimde yansıtmaktadır. Öyle ki vurdulu-kırdılı sahnelerde tepkinin yüksek sesle dile getirilmesi, teknik arızalarda makiniste tepki gösterilmesi, dram türünün özellikle tercih edilmesi, sinemaya gidilirken giyim kuşama ayrı özen gösterilmesi, locaların hem kalburüstü kesimin hem de başbaşa kalmak isteyen çiftlerin mekanı oluşu, kadınlar matinesi kültürü, hiç kuşkusuz bu toplumsal özgüllüğün örnekleridir.²²³ Ayrıca Kaplan'ın da belirttiği gibi henüz televizyonun olmadığı 60'lı yıllarda sinemanın toplumu, toplumsal yapının temel birimlerinden olan aileyi, özellikle de kadınları ve çocukları yönlendirmede önemli bir yeri olmuştur.²²⁴ Örneğin moda 50'lerde daha çok dergilerden takip edilirken 60'larda modayı yaygınlaştıran büyük ölçüde sinema olmuş ve D. Bayrakdar'ın da söylediği gibi Türk sineması bu yıllarda özellikle kadın seyirciye yönelik olarak kimlik yapılandırma/olgunlaştırma işlevi görmüştür.²²⁵

eleştirilerin de toptancı bir zihniyetle dile getirilmiş önyargılar olduğunu ifade etmektedir. Ayrıntı için Bkz: Kurtuluş Kayalı. "Yerli Sinema Konusunda Genelleşmiş Yargılar Üzerine". **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yıllık -1977-1978**. 1978

²²² Kirel. **a.g.e.** s.144-146

²²³ Kirel. **a.g.e.** s.156-158

²²⁴ N. Kaplan. **a.g.e.** s.11

²²⁵ Deniz Bayrakdar. "Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(Tır)Ma Enstitüsü." **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. (Bağlam, 2006).

Sinema salonlarının Anadolu'dan büyük kentlerin varoşlarına kadar uzandığı, semt/bahçe/mahalle sinemalarıyla ve “matine” kültürüyle bu coğrafyaya has seyretme biçimlerinin oluştuğu “aile” sineması yılları olarak anılan 1960'ların seyir/cilik deneyimi karmaşık ve sorunlu bir alan olarak “film” merkezli tarihçelerin geri planında kalmışsa da, sektörden kişilerle görüşme yoluyla gerçekleştirilen çalışmaların Türk sinema tarihinin farklı veçhelerinin kavranması açısından son derece önemli katkıları olmuştur.²²⁶ Bu dönemde sinemaya adım atan Vedat Türkali'nin, sektörle ilişkileri devam eden Orhan Kemal, Tarık Dursun K. gibi yazarların sinemaya dair deneyimlerini ya da görüşlerini paylaştıkları yayınlarından faydalanılmışsa da dönemi tecrübe etmiş edebiyatçıların eserlerinin sinema olgusu, unsurları ve tarihi açısından dikkate alındığı herhangi bir çalışmaya rastlanmamaktadır.²²⁷

Türk sinemasının altın çağı, ülkedeki politik ve ekonomik sarsıntıların etkisi ve katlanan üretim maliyetleri (renkli film yapımında artış, ham film getirme sorunu vd.) nedeniyle ne yazık ki çok kısa sürmüştür; 1970'ler devlet desteğinden yoksun biçimde kendine has tarzda üretim yapan Türk sinema endüstrisi için zorlu bir evrenin daha başlangıcı olmuştur. 1970'lerin başı, siyasal ve sosyal yaşamda yoğun hareketliliğin yaşandığı bir süreçtir. Ordunun, “ülkenin, anarşiye, bölücü çatışmalara, sosyal ve ekonomik bozulmalara sürüklendiği” gerekçesiyle verdiği 12 Mart 1971 Muhtırası ile başlayan ara rejim sonrasında politik yaşamdaki gerginliğin günlük yaşantıdaki etkisi alabildiğine artmış; 12 Mart'a zemin hazırlayan toplumsal huzursuzluk, tırmanan anarşi, kökeni belli olmayan terör olayları, bozulan ekonomi, sarsılan toplumsal dengeler, Türk sinemasını ve ülkedeki sinema hayatını derinden etkilemiştir.²²⁸

²²⁶ İbrahim Türk'ün Halit Refiğ ile söyleşi gerçekleştirdiği çalışması, dönemin sinemacılarıyla kitap düzeyinde ya da daha küçük çapta gerçekleştirilmiş azımsanmayacak orandaki çalışma arasında önemli bir örnektir (İbrahim Türk. **Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2001).

²²⁷ F. Ş. Cantek'in V. Türkali'nin sinemacı kimliğine odaklandığı ve yazarın yaşamı ve sinemacılık deneyimlerinden izler taşıyan “Yeşilçam Dedikleri Türkiye” romanına bu kapsamda parantez açtığı makalesi, dolaylı da olsa Türk edebiyatçılarının sinemayla olan yoğun ilişkisi temelinde edebiyatın sinema tarihi açısından potansiyeline dikkat çeken istisnai çalışmalardan biri olarak bu çalışma için de yol gösterici olmuştur. Funda Şenol Cantek. “Abdülkadir Demirkan'ın Vedat Türkali Olarak Portresi”. **Gazi İletişim**. S.3. 1999

²²⁸ Atilla Dorsay. **Sinemamızın Umut Yılları: 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1989. s.14

12 Mart'tan 12 Eylül 1980 darbesine uzanan dönemde sinema alanında gözlenen belli başlı gelişmeleri, seks ve arabesk filmlerinin yaygınlaşması, sansür baskısının artması, televizyon ve terörün etkisiyle aile/kadın seyircinin sinemadan uzaklaşması ve “devrimci sinema” söyleminin öne çıkması olarak sıralamak mümkündür. Dönemin ön plandaki ismi ise kuşkusuz 1970 yılında çektiği “Umut” filmiyle Yeşilçam’ı reddeden çevreler tarafından da sahiplenilen Yılmaz Güney’dir. 1960’lı yıllarda avantür nitelikte filmleriyle kitlesel başarı yakalayan Güney, sinema kariyerinde bir dönüm noktası sayılan “Umut”la birlikte devrimci sinema akımının temsilcisi ilan edilmiştir ki kapitalizm kurbanı faytoncu Cabbar’ın trajik hikayesini konu alan “Umut”, bir çok sinema yazarı, eleştirmen ve akademisyen tarafından da Türk sinemasında bir kırılma noktası, “umut”lu bir başlangıç olarak kabul edilmektedir.²²⁹ 1970’ler, siyasal konjonktüre koşut olarak devrimci ve milli sinema akımının örneklerinin verildiği, Ö. Lütfi Akad başta olmak üzere eski kuşak yönetmenlerle sektöre yeni adım atan genç yönetmenlerin sansüre rağmen edebiyatla paralel çizgide kırsal kesim sorunları, göç ve gecekondulaşma olgusu, işçi sorunları, sendikal mücadele gibi sosyal konuların işlendiği yapımlara imza attıkları yıllar ise de²³⁰, döneme asıl olarak seks ve arabesk furyası damgasını vurmuş; sürecin ilk yarısında karate ve seks filmi ithalatıyla başlayan furya, televizyonun da etkisiyle yerli versiyon seks filmi üretimiyle son hızda devam etmiştir.²³¹ Nitekim Yeşilçam’ın seks ve ucuz serüven filmlerine yönelmesinde televizyonun yaygınlaşmasının rolü büyüktür. Düzenli televizyon yayıncılığının başladığı ve halkın artan terör olaylarının da etkisiyle yeni ve ucuz bir eğlence türü olarak televizyona yöneldiği bu tarihlerde Yeşilçam, daha çok işsiz-eğitimsiz kesimi, Ayça’nın ifadesiyle lumpen erkek seyirciyi salonlara çekebilecek türdeki seks ve şiddet içeren filmlere ağırlık vermiş; TV’nin veremediğini vermek çabası, ailelerin sinema salonlarından kaçışını hızlandırmıştır.²³² Bu dönemde Türk sinemacılarının TRT için film ve dizi çekmeleri, sinema-televizyon işbirliği açısından önemli bir gelişme ise de,

²²⁹ Bkz: Güçhan. **a.g.e.** s.88-89; Dorsay. **a.g.e.** s.18-19; Oğuz Makal. **Sinemada Yedinci Adam**. İzmir: Ege Yayıncılık. 1994. s.22-24

²³⁰ Dönemin sosyal içerikli filmleri: Y. Güney’in “Umut (1970); Ö.Lütfi Akad’ın iç göç üçlemesi “Gelin-Düğün-Diyet” (1973-1974); A. Yılmaz’ın “Selvi Boylum Al Yazmalım” (1977); S. Duru’nun “Bedrana” (1974); T. Okan’ın “Otobüs”; E. Kırıl’ın “Kanal” (1978); Z. Ökten’in “Sürü” (1978); Y. Özkan’ın “Maden” (1978); A. Özgentürk’ün “Hazal”(1979); Ö.Kavur’un “Yusuf ile Kenan” (1979)

²³¹ Makal, 1970’lerdeki ekonomik krizin az sayıda nitelikli pahalı film yerine çok sayıda karate ve seks filmlerinin getirilmeye başlanması ve bunun yerli küçük yapımcıyı benzer tür filmler yapmaya itmesiyle sonuçlandığını kaydetmektedir (1994. **a.g.e.** s. 21).

²³² Ayça (1992). **a.g.e.** s. 126

gerekli önlem ve düzenlemelere gidilmemesi nedeniyle sinema-TV ilişkisi genel olarak olumlu bir tablo çizmemiştir.²³³

Yeşilçam'ın, televizyonun sinemaya tercih edilir hale gelmesiyle birlikte adeta bir can simidi gibi sarıldığı seks furyası 1970'lerde dünya sinemalarını da etkilemiş ancak Batı sineması buna rağmen nitelikli ürünler vermeyi sürdürmüştür.²³⁴ Türkiye'de de kısıtlı imkanlara rağmen önceki on yılın birikiminin de etkisiyle toplumcu gerçekçi filmler yapılabilmişse de artarak devam eden sansür, yerli-yabancı seks filmlerine tepkisiz kalırken, nitelikli sinemaya yaşama ve gelişme şansı vermemiştir. Nitekim Türk sinemasının 1970'li yıllar boyunca sansürle boğuştuğunu kaydeden Dorsay'ın da belirttiği gibi Milliyetçi Cephe (MC) koalisyonunun iktidarda olduğu 1975-76'larda sansür kurullarında politik, ilerici eğilimli filmlere görülmemiş bir baskı uygulanmış, 1974'ten itibaren artış gösteren garip isimli seks filmleri ise tezat biçimde bu iktidar döneminde en görkemli dönemini yaşamıştır.²³⁵ 1974-1979 arası döneme damgasını vuran ve iflasın eşiğindeki sinemacılara kısa vadeli bir altın çağ yaşatan seks güldürüleri, isimlerinden afişlerine, oyuncularından gösterim pratiklerine kadar tüm yönleriyle Türk sinema tarihinde bir vakıadır. Furya 1974 yılında belli dozda seks ve cinsel espri içeren "Tak Fişi Bitir İşi", "Ah Deme Oh de" gibi ilginç isimli güldürülerle başlamışsa da ilerleyen yıllarda müstehcenliğin sınırları fazlasıyla aşılmış; ima yoluyla cinsellik, belli ölçüde erotizm vb. sınırlar, açıkça "porno" bir sinemaya doğru genişlemiştir.²³⁶ Yakın plan sevişme sahnelerine pornografik filmlerden sahneler ekleme (döşemecilik), eski filmleri yeni eklerle, isimlerle ve afişlerle sunma (dönme film), normal film aralarına pornografik parçalar yerleştirme (blok-seks) gibi kendine has tanım ve uygulamaları da beraberinde getiren seks filmlerinde Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş gibi tanınmış tiyatro ve sinema aktörlerinin rol alması da ayrı gündem oluşturmuş, yine Yeşilçam oyuncusu olan Zerrin Egeliler, Arzu Okay, Mine Mutlu gibi

²³³ Televizyon 1970'lerde yaygınlaşmışsa da, deneme yayınlarının sürdüğü 1960'lı yıllarda, bu yeni kitle iletişim aracının sinemaya ne tür etkileri olacağı konusu gündeme oturmaya başlamış, örneğin Özön, 1967'den başlayarak televizyonun olası etkileri ve alınacak tedbirler üzerine metinler kaleme almıştır. Ayrıntı için Bkz: Nijat Özön. **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları-2** Ankara: Kitle Yayıncılık. 1995. s.337

²³⁴ Güçhan. **a.g.e.** s.90

²³⁵ Dorsay. **a.g.e.** s.20

²³⁶ Dorsay. **a.g.e.** s. 16

isimler asıl olarak bu furyayla şöhret kazanmışlardır.²³⁷ Seks filmlerinin yaygınlaşması kamuoyunda tepkilere yol açmış ve artan ihbarlar yeni bir sansür tüzüğünü de beraberinde getirmiştir. 23 Eylül 1977 tarihli sansür tüzüğünün temel gerekçesi genel ahlakı korumak ve sayıları gittikçe artan yerli-yabancı cinsel sömürü filmlerinin önünü almaksa da ağır sansürden en fazla etkilenen sosyal içerikli filmler olmuş, ilgili maddelere rağmen seks furyası tüm hızıyla devam etmiştir.²³⁸ Çeşitli sansür hileleriyle vizyona sokulan ve gösterildiği salonlarda polis baskınlarına karşı ilginç tedbirleri de gündeme getiren seks filmleri,²³⁹ baskınların artmasıyla birlikte son bulmuştur.

Yeşilçam sinemasının, seks furyası ve televizyona rağmen, 1970’li yıllarda popülaritesini bir ölçüde de olsa sürdürebilmesinde, aile/kadın seyirciyi salonlara çekebilecek türde güldürüler, yanısıra da “arabesk film”ler etkili olmuştur. Metin Akpınar-Zeki Alasya ikilisi, Adile Naşit, Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen gibi komedyenlere ün kazandıran Osman F. Seden, Ertem Eğilmez imzalı aileye dönük salon komedileri, yine Eğilmez’in çektiği Hababam Sınıfı serisi ile aile sineması dönemini yaşatmaya çalışan Yeşilçam, ayakta kalmak için ürettiği yeni bir politikayla arabesk furyasına yönelmiş; göç ve gecekondu kültüründen yükselen arabesk müziği ve popüler şarkıcılarını beyazperdeye taşıyan bu furya, 80’lerin ortasına dek bir olay-tür olarak seyirci çekmeye devam etmiştir. Ne var ki Yeşilçam’ın klasik çizgisinin devamı niteliğindeki geniş kadrolu salon komedileri de arabeskin popülaritesinden fayda sağlamak amacıyla üretimine girilen arabesk yapımlar da kaybedilen seyirciyi geri kazanmaya yetmemiş; pornografik çalışmaların ağırlıkta olduğu ve salon-seyirci sayısının düşüşe geçtiği 1970’lerin ikinci yarısında seyirciye dayalı üretim tarzı kaçınılmaz olarak krize sürüklenmiştir. Nitekim Erkılıç, terör olayları, ekonomik kriz ve televizyonun etkisiyle büyük seyirci kaybının yaşandığı 70’li yılların son evresinde, yapımcıların bölge işletmecilerinden bono ve nakit temin edemez duruma geldiklerini,

²³⁷ Özgüç (1988). **a.g.e. s. 116-117**; Özgüç (2005). **a.g.e. s.150-151**

²³⁸ Özön (1985). **a.g.e. s.391**

²³⁹ Özgüç, seks filmi gösterimlerinde polis baskınlarına karşı alınan önlemleri şöyle anlatmaktadır: “...Bu ilginç önlemlerden birinin adı sinemacı deyimiyle “şanzıman” dı. Şanzıman adı verilen bu önlem, yalnızca iki göstericisi, yani iki sinema makinesi olan salonlarda uygulanabiliyordu. Örneğin, göstericiden biri normal filmi oynatırken araya girecek olan blok seks parçası diğer sinema makinesine takılıyordu. Araya girme sırası gelince de makinist, normal filmi oynatan göstericinin çalışmasını kesiyor ve bu ara blok seks parçasının takılı olduğu yedek gösterici devreye giriyordu. Böylece de bir polis baskını sırasında ele geçirilen filmin kontrolünde, blok seks kaseti yedek göstericide takılı olduğundan tüm sorumlu kişiler, bu gizli önlem sayesinde yakayı kurtarabiliyorlardı.” (1988. **a.g.e. s.116-117**).

film üretiminin düştüğünü ve bono sıkıntısı nedeniyle bir çok sinema oyuncusunun da peşin ve yüksek ücretlerle gazinolara transfer olduğunu kaydetmektedir. Yine Erkalıç'ın verdiği bilgiye göre, özellikle 78 ekonomik krizi Türk film endüstrisine büyük darbe vurmuş, film giderleri ve renkli film maliyeti katlanarak artmış; büyük yapımevleri bu koşullarda üretimi düşürürken, küçük şirketler seks, avantür, karate ve arabesk filmleriyle ucuz seri üretime devam etmişlerdir.²⁴⁰ Sonuçta, sinemanın salt sinema salonlarında seyircilerle buluşması dönemi, 1970'lerle birlikte sona ermiş²⁴¹, TV ile rekabet sürecinde önlenemez bir hızla yükselişe geçen pornografi Yeşilçam seyircisini daha da küstürmüş, bir vakitler ailece gidilebilen ünlü sinemalar da dahil bir çok sinemanın porno batağına dönüştüğü bu süreçte, sinema kültüründe önemli payı olan semt ve bahçe sinemaları da birer birer kapanmaya başlamıştır.²⁴² Ayrıca Dorsay'ın kaydettiği gibi, özellikle küçük Anadolu kent ve kasabalarında sinemaların ortadan silinmesi olgusu da kökenlerini yine seks furçasının hüküm sürdüğü bu dönemden almaktadır.²⁴³ Sinema sektöründe 70'lerin ikinci yarısında başgösteren kriz, yine bir askeri darbeyle başlayan ve Türk sinemasının bu kez "video" filmi üreterek seyirci kazanma mücadelesi içine girdiği 80'li yıllarda da artarak devam etmiştir.

Türkiye tarihinde bir kırılma noktası olan 12 Eylül 1980 darbesi, Türk sinema tarihi açısından da yeni bir dönemin başlangıcına işaret etmektedir. Ülkede hızla tırmanan anarşi ve terör ortamı ve süregelen siyasi-ekonomik istikrarsızlık gerekçe gösterilerek gerçekleştirilen 12 Eylül darbesiyle birlikte Türkiye, ordunun sadece siyasete değil hayatın her alanına el koyduğu, depolitize edilmiş bir toplum yaratma projesinin dayatmalarla ve bilinçli politikalarla adım adım hayata geçirildiği yeni bir döneme girmiş; basın, edebiyat ve diğer kültürel alanlar gibi sinema da kaçınılmaz olarak bu yeni oluşumlardan nasibini almıştır.

Türk toplumunun Amerika merkezli liberal dünya sistemine entegre olmaya programlandığı ve ordu-devletin düşünce özgürlüğünü, özellikle sol/sosyalist ideolojiyi baskılama ve yok etme yönündeki sert müdahaleleriyle başlayan 1980'li yıllar, Türk

²⁴⁰ Erkalıç. **a.g.e.** s.133-137

²⁴¹ Ayça (1992). **a.g.e.** s.126

²⁴² Seks furçası yıllarında sinema mekanlarının (İstanbul özelinde) durumu üzerine ayrıntılı bir okuma için Bkz: Evren (1998).

²⁴³ Dorsay. **a.g.e.** s.18

ekonomisini dışa bağımlı hale getiren 24 Ocak 1980 ekonomik kararları, demokrasiyi kilit altına alan 82 anayasası, Turgut Özal başkanlığındaki ANAP iktidarı ve onun girişimi ve tüketimi özendiren liberal ekonomi uygulamaları, işsizlik ve yoksulluğun artışı, renkli televizyon, videonun yaygınlaşması, reklamcılık sektörünün gelişimi, magazinleşme olgusu, cinselliğin ön plana çıkışı gibi bir çok önemli gelişmeye sahne olmuş, bu değişim ve dönüşümler Türk sinemasını ve ülkedeki sinema hayatını derinden etkilemiştir. Nitekim 12 Eylül'den dijital teknoloji çağının başlangıcı olan 90'lara uzanan süreçte sinema alanında meydana gelen değişimleri, seks filmlerinin yasaklanması, arabesk furiasının yükselişi, video ile “evde sinema” döneminin başlaması, sektörün video filmi üretimine yönelmesi, sosyal içerikli yapımlara yönelik denetleme baskının artması, sinemacıların kadın, cinsellik, yabancılaşma gibi bireysel temalara yönelmeleri, film festivalleri aracılığıyla kendine özgü bir seyirci kitlesinin oluşması, genç kuşağın sinemaya ilgisinin artması, Sinema-Video ve Müzik Eserleri Yasası'nın çıkarılması ve Amerikan film şirketlerinin dağıtım ağında söz sahibi olmaları şeklinde sıralamak mümkündür.

1980'li yıllar, Dorsay'ın da söylediği gibi Türk sinemasının geniş bir kitleye seslenen popüler bir sinema olmaktan yavaş yavaş çıkıp, kişisel, özgün, bireyci ve dolayısıyla çok daha küçük seyirci kitlesine seslenen bir uğraş haline gelmesinin öyküsüdür.²⁴⁴ 12 Eylül'ün ardından yaşanan yasaklama ve sansür uygulamalarına ek olarak, sosyal yapıyı kuşatan depolitizasyon süreci, toplumsal gerçekçi filmlerin üretim koşullarına büyük oranda darbe vurmuş; bu süreçte yeni kimlik arayışlarına giren Türk sineması bir yandan bireysel temalara ağırlık verirken, diğer yandan TV ve video teknolojisiyle ortaya çıkan yeni oluşumlara ayak uydurma ve onlara rağmen varolma mücadelesi içine girmiştir. Vardan'ın da belirttiği gibi, toplumsal hayata siyasi anlamda Özal önderliğindeki liberal görüşün damgasını vurması ve ekonominin tercihlerinin bu yönde olması yüzünden sanatın her zamankinden daha fazla geri plana itildiği ve devletin sinemayı yine görmezlikten geldiği 80'li yıllarda,²⁴⁵ kendini ve iç dünyasını seyircisiyle paylaşmaya çalışan, bu anlamda Yeşilçam seyircisine pek de hitap etmeyen yeni bir sinemacı kuşağı filizlenmiş, Yeşilçam geleneği ise seyircisini önce eski kalıplardan beslenen arabesk furiasıyla sinemalarda, sonrasında da ucuz ve seri video filmi

²⁴⁴ Atilla Dorsay. **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1995. s.21-22

²⁴⁵ Uğur Vardan. “1980'lerden Sonra Türk Sineması”. **Dünya Sinema Tarihi**. (Kabalıcı, 2008). s.745

üretimiyle evinde yakalama uğraşı içinde son demlerini yaşamıştır. Nitekim özellikle sürecin ilk yarısında magazin basını ve gazino dünyasının ünlülerini perdeye taşıyan arabesk yapımlar ve yanısıra güldürü filmleriyle seyirciye dayalı üretim tarzı bir ölçüde sürdürülebilmiş, sinema salonları, bireyi her geçen gün evine ve kendi dünyasına hapseden TV'nin rekabetine rağmen bir müddet daha seyirci çekebilmiştir. Ne var ki 1980'li yılların başında yaygınlaşmaya başlayan video, film üreticileri açısından olumlu bir başlangıcı müjdelerken sektörün diğer ayağını oluşturan sinema salonu işletmecilerinin bir çoğunu iflasa sürüklemiş, 80'li yıllar boyunca sinema sayısında artan oranda düşüş kaydedilmiştir.²⁴⁶

N. Abisel'e göre bir paradoks gibi görünmekle birlikte video, Türk filmciliğinin kurtuluşunda önemli rol oynamış, başlangıçta azalan sinema seyircisinin tümüyle yitirileceği endişesiyle videoya tepkiyle yaklaşan sinema piyasası, videokaset dağıtımını yapan şirketlerin yerli film talebiyle bir toparlanma sürecine girmiştir.²⁴⁷ Özellikle yurt dışında yaşayan Türkler'e yönelik videokaset dağıtımcılığı yapan şirketlerin önce yerli filmlerin video haklarını satın almaları, ardından video filmi yaptırmaya yönelmeleri, krizdeki sektörü canlandırmış, bölge işletmecilerinin yerini video işletmecilerinin almasıyla birlikte Yeşilçam bu kez video şirketlerinin verdiği avanslarla üretim yapmaya başlamıştır.²⁴⁸ Nitekim sinemaya gitme alışkanlığını yitirmiş ama seyretme alışkanlığı televizyon aracılığıyla pekişmiş olan geniş bir kesimin mutlaka bir video aygıtı edindiği ve görüntü kalitesini ve niteliği dikkate almaksızın film talep eder hale geldiği 80'li yıllarda, yine ucuz ve seri üretim mantığı içerisinde çok sayıda filme imza atılmıştır.²⁴⁹ Ancak videonun sadece evlerde değil, kafeterya, kahvehane, bar, çay bahçesi türü mekanlarda da yaygınlaşması, her köşe başını dolduran ve vergi ve denetime tabi tutulmayan video kulüplerinde yerli-yabancı filmlerin telif sözkonusu olmadan kopyalanması ve dolaşıma sokulması haksız kazanç doğurmuş, sinemacıların bu konudaki yasal önlem talepleri üzerine 1986 yılında telif hakları ve korsan kasetçilik olayına belirli yasal engeller getiren "Sinema Video ve Müzik Eserleri Yasası"

²⁴⁶ Dorsay, 80'ler boyunca önceki yıllarda 2500'ü bulan salon sayısının, bunların kapanmasıyla birlikte 300'e kadar indiğini, bu duruma eskimiş sinema salonlarına yatırım yapılmamasının da etkisi olduğunu kaydetmektedir (1995. a.g.e. s. 17).

²⁴⁷ Abisel (1994). a.g.e. s.108-109

²⁴⁸ Erkılıç. a.g.e. s.140

²⁴⁹ Abisel (1994). a.g.e. s.111

çıkarılmıştır.²⁵⁰ Video piyasası, bu yasanın etkisi ve piyasada oluşan doygunluk sonucu etkinliğini yitirmiş, dolayısıyla da videonun sektöre getirdiği canlılık kısa soluklu olmuştur.

Türkiye’de toplumsal yapıyı oluşturan temel dinamikleri topyekun dönüşüme uğratan 12 Eylül sürecinin, Türk sinemasındaki etkileri büyüktür. Yukarıda da kısmen temas edildiği üzere, darbeyi izleyen dönemde toplumsal içerikli filmlerin üretiminin zorlaşması film sayısında düşüşe yol açtığı gibi yeni konu ve anlatım arayışlarını gündeme getirmiş; darbeci zihniyeti meşrulaştırılmış biçimde sürdüren Özal hükümetinin inşasına giriştiği tüketime odaklı yeni yaşama biçiminde bireyin/bireyselin öne çıkması, edebiyat sahası gibi sinemada da birebir yansıma bulmuştur. Türk sinemasında önceki yirmi yılda da çeşitli şekillerde gündeme gelen popüler sinema/sanat sineması ayrımını artık seyirci boyutunda da belirgin hale getirecek olan bu arayış döneminde Türk sineması Vardan’ın ifadesiyle kamerasını geçmişten farklı olarak köyden kente taşır olmuş, sinemada köy gerçeği ya da Doğu patentli öyküler yerine şehirleşme sürecini henüz tamamlayamamış ve bu yüzden hem toplumsal hem bireysel anlamda kimlik bunalımı yaşayan karakterlerin sorunları ön plana çıkmıştır. Bu arayışın bir anlamda kendi iç sesini dinleyen ve üsluplarını oluşturma gayretine giren yeni yönetmenlere de yaradığını, fakat döneme popüler sinemanın temsilcisi isimlerin hakim olduğunu belirten Vardan, Türk sinemasındaki bu yeni eğilime örnek olarak Atıf Yılmaz’ın kadının modern Türk toplumundaki yerini tarif etmeye çalışan filmlerini örnek göstermektedir.²⁵¹ Nitekim 80’li yıllar filmografisinde kadının kimlik arayışının, özgür bir birey olma mücadelesinin, cinselliğini sorgulayışının ön planda olduğu filmler çoktur.²⁵² Zira kadının toplumsal değişmeler karşısında aile ve ekonomik yaşamdaki yeni rolü, kimlik arayışları, feminizm akımının daha çok yandaş bulması Türk sinemasına da yansımış²⁵³, döneme damgasını vuran kadın filmlerinde T. Şoray, H. Koçyiğit gibi Yeşilçam’ın geleneksel oyuncularını cinselliği yaşayan gerçekçi kadın figürlerini canlandırırken, özellikle Müjde Ar, bu yıllarda güç kazanan kadın

²⁵⁰ Dorsay (1995). **a.g.e.** s. 24

²⁵¹ Vardan. **a.g.e.** s.746

²⁵² 80’li yıllar sinemasında kadın figürün ön plana çıktığı filmler hakkında ayrıntılı bir okuma için Bkz: Şükran Esen. **80’ler Türkiye’sinde Sinema**. Eskişehir: ETAM A.Ş. 1996. s.22-67

²⁵³ Güçhan. **a.g.e.** s.94-95

hareketinin adeta sinemadaki sözcüsü olmuştur.²⁵⁴ Denetleme baskısının görece azalması sonucu siyasal-toplumsal eleştiri içeren yapımların, 12 Eylül'ün toplumsal ve bireysel etkilerini konu alan filmlerin de çekildiği, muhafazakar çizgideki “Milli Sinema” akımının daha siyasi bir çizgide İslami kimlik üzerindeki baskıya odaklı ürünler verdiği 1980'lerin ikinci yarısında Türk sinemasında bireysel eğilimler devam etmiş, iletişimsizlik, yabancılaşma, psikolojik sıkıntı ve açmazlar üzerine kurgulanmış, düş ve fantazyaya ögesinin ön plana çıktığı Yeşilçam geleneği dışındaki yeni filmler, uluslararası platformda başarı kazanıp ağırlıklı olarak kentli ve genç kesimden oluşan kendine has bir seyirci kitlesi yaratırken, geniş bir halk kitlesini sinemadan iyiden iyiye uzaklaştırmıştır. Yeni Türk sinemasının seyirci tarafından benimsenmemesi durumunu hem 12 Eylül süreci hem de seyirci açısından değerlendiren Vardan, ülkede bir kafa karışıklığının hakim olduğu 80'lerde bu tür entelektüel hesaplaşmaları kaldırmaya uygun bir ortamın bulunmadığını, siyasetten uzaklaştırılan, Özal ve ideolojisine koşut olarak sınıf atlama heyecanı içine sokulan ve üstelik ülkeye artık doğrudan gelebilen Hollywood patentli filmleri dünyayla aynı anda izleme şansına sahip olan kitlelerin Türk sinemasındaki kişisel arayışlara prim vermediklerini, bunda ‘öz’den uzak, genellikle sıkıcı ve ne dediğini yönetmenlerinin de pek anlayamadığı türden filmler ortaya konmasının da önemli bir etken olduğunu ifade etmektedir.²⁵⁵

1980'lerin sonunda uygulanmakta olan neoliberal ekonomi politikalarının bir sonucu olarak Amerikan film şirketlerinin Türkiye’de şube açmaları ve dağıtım el atmaları, Türk sinemasının 90'lardaki çöküşüne zemin hazırlayan nedenlerin başında gelmektedir. Sinema salonlarının Amerikan majörlerinin denetimine girmesi sayıca her geçen gün azalmakta olan Türk filmlerinin vizyon olanağı kısıtlarken²⁵⁶, salon sahiplerini daha da güçsüz konuma getirmiş; yerini bir otopark ya da işhanına terk etmiş olan çok sayıda sinema arasında ayakta kalabilenler, vizyon şansı bulabilen yerli-yabancı sanat ve festival filmlerine de kapılarını aralayarak, seyirci kazanma çabalarını

²⁵⁴ Dorsay (1995). **a.g.e.** s.19-20

²⁵⁵ Vardan. **a.g.e.** s.747

²⁵⁶ 1989 yılında United International Pictures (UIP) ve Warner Bros (WB)'nin Türkiye’de şube açtığını kaydeden Erkılıç'ın B. Evren (1997:91)'den aktardığı bilgiye göre aynı yıl 210 yabancı filme karşılık 13 Türk filmi gösterime girebilmiştir (Erkılıç. **a.g.e.** s.145, 156).

sürdürmüşlerdir.²⁵⁷ Ne var ki sayılan nedenlerle nihayetinde “küreselleşen sinema sanayiinin ülke sinemalarına bıraktığı tek alan olan sanat filmleri ya da festival filmlerine kayan Türk sineması²⁵⁸, seyircisiyle de öyküleriyle de artık Yeşilçam sineması değildir ve “aile sineması” yılları her ne kadar diriltilmeye çalışılsa da bugün sadece belleklerde ve anlatılarda yaşamaktadır.

²⁵⁷ Ayça, 1980’li yıllarda önce İstanbul’da, ardından Ankara’da başlayan uluslararası film festivallerinin bir anlamda 60’larda etkinlik gösteren Sinematek ve Film Arşivi’nin bıraktığı boşluğu farklı bir boyutta kapattığını ve filmleri sinema salonunda seyretmeyi tercih eden kent kültürüne sahip kendine has bir seyirci kitlesi yarattığını kaydetmektedir (1992. **a.g.e.** s.127).

²⁵⁸ Süalp (2004). **a.g.e.** s.219

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi; araştırmada kullanılan belgelerin/edebiyat metinlerinin seçilmesi, toplanması ve analiz süreci anlatılmıştır.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma, Türkiye’de sinema deneyiminin Türk edebiyatındaki izdüşümünü tespit etmeye yönelik “belge (doküman) incelemesi”ne dayanan nitel bir araştırmadır. Pozitivist paradigmanın modelleştirici, yasa koyucu, sebep-sonuç ilişkisini açıklayıcı nedensellik ve genellemelerini reddeden ve sosyal olanın bilgisinin insanların kendi ifade ve anlatılarından derlendiği, anlamlandırma ve yorumsamaya dönük bir araştırma özelliği gösteren nitel araştırmanın²⁵⁹, edebiyatın “belge” niteliği dikkate alınarak tarihsel perspektifte tasarlanan ve dolayısıyla da yorumsamacı bir bakış açısına gereksinim duyan bu araştırmanın doğasına uygun olduğu öngörülmüş ve araştırma, nitel araştırmalarda tek başına bir araştırma yöntemi olarak da kullanılabilen ve edebiyatın da bu yöndeki önemine işaret eden “belge incelemesi” yöntemine dayalı olarak yürütülmüştür.

Bu kapsamda aşağıda öncelikle belge incelemesi yöntemi ve araştırmaya belge oluşturan edebiyat metinlerinin bu yöntem dahilindeki yerine ilişkin kısa bir değerlendirmeye gidilmiştir. İkinci alt başlıkta da incelemeye konu olan edebiyat metinlerinin seçilmesi, toplanması (veri toplama) ve incelenmesi (veri analiz) süreci anlatılmıştır. Ancak tam da bu noktada araştırma ve bunun yazıya dökülmesi sürecine ilişkin olarak şu notu düşmek gerekir ki her ne kadar ve olabildiğince aşama aşama yazılmaya çalışılmışsa da, araştırma süreci genel itibarıyla doğrusal ve ardışık bir çizgi izlememiş; araştırma salt belgelere dayalı yapılandırıldığından kullanılan belgelerin tespit edilmesi, bunlara ulaşılması ve analiz süreci birlikte örülen süreçler olarak devam etmiştir. Nitel araştırmaların (ve özelde bu araştırmanın) doğasıyla da ilişkili bu durum ifadesinde zorlanılan kısımlar olarak yer yer metinde de kendini göstermiş olabilir. Bu bölümün, sürece dair bu not göz önüne alınarak okunması, yönlendirme değil yalnızca bir öneridir.

²⁵⁹ Kümbetoğlu. **a.g.e.** s.38-48

3.2. Nitel Araştırmalarda Belge İncelemesi ve Bir Belge Türü Olarak Edebiyat Metinleri

Belge incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı ve/veya görsel-işitsel materyallerin, bir diğer ifadeyle olguya ilişkin belge ve kalıntıların analizini kapsar.²⁶⁰ Tarananlar, geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç, bina, heykel vb. kalıntılarla; olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküleri,²⁶¹ yanısıra gazeteler, romanlar, anılar ve günlüklerdir.²⁶² Genellikle tarihçi, antropolog ve dilbilimcilerin başvurduğu bir araştırma yöntemi olarak bilinen belge incelemesinin, sosyoloji, psikoloji ve iletişim bilimleri alanında da gittikçe artan oranda kullanılmaya başlandığı gözlenmektedir.

Belge incelemesinde hangi belgelerin önemli olduğu ve veri kaynağı olarak kullanılabileceği araştırma problemi ile yakından ilgilidir. Türkiye’de sinema deneyiminin Türk edebiyatındaki yansımalarına odaklanan bu araştırmaya belge teşkil eden edebiyat metinleri yöntemin kullanılabilir veri kaynakları arasında yer almakta ve yorumsamacı paradigmanın yükselişi, tarih anlayışındaki dönüşümler ve sosyal tarihe ilginin artması paralelinde edebiyat ürünlerinin belgesel değerine her geçen gün daha fazla önem atfedilmektedir. “İkinci bölüm”de de ayrıntılı olarak değinildiği üzere varoluşa ilişkin çok anlamlılığı ile edebiyat, tarihsel-toplumsal araştırmalarda bir bilgi/lenme mecrası olarak önemli bir yere sahiptir ve edebiyat metinlerinin özellikle insan ve toplum bilimleri üzerine çalışan araştırmacılar tarafından gözden kaçırılmaması gereken kaynaklar arasında yer aldığı çeşitli kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde de sık sık dile getirilmiştir. Edebiyat metinlerinin belge incelemesinde kullanılabilirliği metodoloji literatüründe de benzer noktalarla vurgulanmakta; “kurmaca”nın sosyal araştırmacılar

²⁶⁰ Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek. **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayıncılık. 2005. s.187; Niyazi Karasar. **Bilimsel Araştırma Yöntemi**. Ankara: Alkım Yayınevi. 1995. s.183

²⁶¹ Karasar. **a.g.e.** s.183

²⁶² Sharan B. Merriam. **Qualitative Research and Case Study Applications in Education**. San Francisco: Jossey-Bass Publishers. 1998. s.112

için belgeye dayalı tanıklık konusunda önemli bir kaynak olduğu²⁶³, özellikle yazarın birinci elden kaynak konumunda olduğu durumlarda topluma ilişkin bilgi verebileceği²⁶⁴ ifade edilmektedir. Topluma yönelik sistematik çalışmalarda kurmaca metnin kullanılabilirliği üzerine güçlü önermeler geliştiren Joan Rockwell'in de belirttiği gibi edebiyat basit bir fantezi ya da eğlence değil; yasalar, görenekler, sosyal yapı ve kurumlar, değerler ve özellikle önemli sosyal değişikliklerin zamanına yönelik bilgi sağlayan toplumsal bir üründür²⁶⁵ ve bu sebeple de edebiyat ürünleri sosyal dünyaya ilişkin bütüncül bir resim ortaya koyma amacı doğrultusunda keşfe dayalı çalışan nitel araştırmacılar için zengin bilgi kaynaklarıdır. Keza nitel yaklaşımın “tarihçesi retorik, hermeneutik ve göstergebilim yanında çeşitli sosyal bilim okullarına dek uzanan analiz yaklaşımları”²⁶⁶, edebiyat metinlerini tarihsel-toplumsal bağlamda, yanı sıra okur ya da metin merkezli inceleme çabasında olan araştırmacılara farklı bakış açıları sunmaktadır. Bu bağlamda, edebiyat metinlerinin “belge” değerinin bilim çevrelerince onaylanması ve edebiyat yazarının birincil tanıklığına atfedilen önem bu araştırmanın tasarlanmasında belirleyici rol oynamış ve araştırma, sosyal dünyaya ilişkin bir gerçeklik olarak sinema olgusunun Türk edebiyatına nasıl yansıdığını, önemli bir bölümü sinemayla çeşitli yönlerden yakından ilgili olan Türk edebiyatçılarının sinemaya dair deneyim, birikim ve sosyal gözlemlerini eserlerine nasıl taşıdıklarını ve edebiyatın bu minvalde Türkiye'nin sinema deneyimini anlamlandırmak açısından alternatif bir bilgi/lenme mecrası olup olmayacağını keşfetme arzusuyla hayata getirilmiştir.

3.3. İncelenen Edebiyat Metinlerinin Seçilmesi, Toplanması ve Analizi

Araştırmada ağırlığı roman ve öykü türü metinler oluşturmuş; 47 Türk yazarına ait, 1908-2004 tarihleri arasında yayınlanmış 55 öykü 22 roman incelemeye girmiş, bununla birlikte –istisnası dışında- genelde kitap olarak basılmış, derlenmiş ya da çeşitli araştırmalara girmiş olan anı, deneme, fıkra, söyleşi türünde metinler de katkısı

²⁶³ Gary McCulloch. **Documentary Research In Education, History and the Social Sciences**. London: Routledge-K. Paul. 2004. s.95

²⁶⁴ Robert C. Bogdan ve Sari K. Biklen. **Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods**. Boston: Allyn and Bacon. 1998. s.137

²⁶⁵ Joan Rockwell. **Fact in Fiction: The Use of Literature in the Systematic Study of Society**. London: Routledge-K. Paul. 1974. s.4

²⁶⁶ Haluk Geray. **Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş**. Ankara: Siyasal Kitabevi. 2006. s.176

gözetilerek araştırmaya dahil edilmiştir (Refik Halid Karay'ın dergi ve gazetelerdeki günlük yazılarından oluşan *Guguklu Saat*'i, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir*'i, Afif Yesari'nin *İstanbul Hatırası* gibi).²⁶⁷

İncelenen metinlerin tespit edilmesi süreci, araştırmanın en uzun ve zorlu evrelerinden biri olmuştur. Araştırma problemi ve amaçlar doğrultusunda birtakım ölçütler dikkate alınarak ilgili literatür ve uzman paneli katkısıyla seçilen metinler, başlangıçtan belirtilen orana ulaşıncaya kadar, elemenden ziyade eklemelerle, adeta bir kartopu örneği büyümüş ve dönüşmüştür. Hep vurgulandığı üzere nitel araştırmada, pozitivist ilkeleri kriter kabul eden eden nicel araştırmalarda olduğu gibi araştırma evrenini temsil edici nitelikte örnekleme ulaşma ve genellemeye gitme hedefi sözkonusu değildir. Niteliksel araştırma yönteminin örneklem seçimi bilgi kaynağı açısından zengin örneklerle ulaşma amacı doğrultusunda oluşturulmakta, örneklem büyüklüğü, araştırmanın ana kavram tema ve sorunlarına ilişkin en ayrıntılı veriye ulaştığını veya bu veriyi bulabileceğini düşünen araştırmacının kendisi tarafından bir doyum noktasına varıldığı zaman belirlenmektedir.²⁶⁸ Bu araştırmada da problem ve amaçlara mümkün olduğunca karşılık verecek nitelikte verilerin derlenebileceği metinleri bulma gayesi ve gayretiyle hareket edilmiş; araştırma bilfiil bu metinlere dayalı yapılandığından, veri kaynaklarının belirlenmesi süreci diğer süreçlere eklenilerek geniş bir zamana yayılmıştır.

Araştırma, başından bu yana yinelendiği üzere sinemanın Osmanlı Türkiye'si'nde bir eğlence biçimi olarak kendinden söz ettirmeye başladığı yirminci yüzyıl başından TV ve videonun yaygınlaşması paralelinde sinemanın sosyal-kültürel yaşantıdaki merkezietini yitirdiği ve Türk ulusal sineması Yeşilçam'ın çöküş sürecine girdiği 1980'li yıllara; Türkiye'nin bu seksen yılı aşkın süreçteki sinema deneyiminin edebiyattaki temsiline odaklıdır. İncelemeye dahil olan edebiyat metinleri de, konusu bu sürecin herhangi bir/birkaç evresinde geçen; sinema olgusunun bu dönem/dönemlerin deneyimini yansıtır biçimde görünürlük kazandığı metinlerdir. Bu noktada metinlerin iç kronolojileri dikkate alınmış olmakla birlikte Türk edebiyatında sinema olgusunun hangi dönemlerde hangi temalarla ağırlık kazandığının, bunun Türkiye'nin sinema

²⁶⁷ İncelenen öykü ve romanlar tez kaynakçasının sonunda ayrı bir liste halinde sunulmuştur. (İncelemede yararlanılan diğer edebi türler (anı, fıkra, deneme vd.) ve dipnotlarda adı geçen, konu edilen öykü ve/veya romanlar bu listeye dahil edilmemiş, kaynakça içinde gösterilmiştir.

²⁶⁸ Kümbetoğlu. **a.g.e.** s.97

deneyimiyle ilintisinin sorgulanması açısından metinlerin yazılış/ilk yayın tarihleri de kendi içinde önemsenmiştir.

Araştırmada kullanılan öykü ve romanlar, sinema olgusunun çeşitli unsurlarıyla (sinema salonu, film, sinemacı gibi) bir bağlam içinde yer aldığı, Türkiye'nin sinema deneyimine özgü konular (Yeşilçam gibi) içeren, sinemayla ilgili bir bakış açısı, bir toplumsal durum ya da olayı yansıtır nitelikte metinlerdir. Yoksa, bilindiği ya da tahmin edilebileceği üzere toplumsal yaşamdaki merkezi konumu, kent yaşantısının bir parçası olması, üstelik Türk edebiyatının İstanbul merkezli oluşu dolayısıyla “sinema”, özellikle bir mekan unsuru olarak bir çok öykü ve romanda karşılaşılan/karşılaşılması olası bir olgudur. Araştırma için sinemanın salt bir dekor olarak görünürlük kazandığı ve/veya kentsel bir mekan, bir eğlence yeri olarak ismen ve yüzeysel biçimde anıldığı metinler tercih edilmemekle birlikte, bu tercih azlık-çokluk şeklinde niceliksel bir değerlendirmeye göre yapılmamıştır. Nitekim incelenen öykü ve romanlardan bazıları sinema teminin ön plana çıktığı, bazıları da sinemanın tematik bir unsur olarak az işlendiği, geri planda kaldığı anlatılardır. Vedat Türkali'nin *Yeşilçam Dedikleri Türkiye* adlı romanı, Füzûzan'ın *Benim Sinemalarım* öyküsü örneğinde olduğu bir kısmı sinema içeriğini adıyla da teyit eder nitelikteki bilindik sinema yoğun anlatılar araştırmaya katkıları gözetilerek özellikle seçilmekle birlikte, nicelik bu ölçüde kıstas alınmamış, yukarıda da ifade edildiği üzere, sinema olgusunun az ya da çok bir bağlama oturduğu anlatılar da incelemeye dahil edilmiştir. Bununla birlikte araştırma edebiyat mecrasından Türkiye'nin sinema deneyimine dair mümkün ölçüde veri devşirmeyi amaçladığından, genellikle zamanın ve mekanın karmaşıklaştığı son dönem postmodern anlatılarda rastlandığı üzere sinema unsurlarının fantastik bir kurgu içinde yer aldığı öykü ve romanlar²⁶⁹, bu amaca cevap veremeyecekleri düşüncesiyle tercih edilmemiştir.

İncelenen romanlar arasında popüler olanlar da estetik roman grubunda değerlendirilenler de vardır. Bu araştırma açısından önem arz eden estetik ya da popüler

²⁶⁹ M. Mungan'ın sinematografik unsurlardan sık yararlanılmış masalsı tarzdaki “Alice Harikalar Diyarında” öyküsü bunun çarpıcı bir örneğidir. Yazarın Lewis Carroll'un “Alice Harikalar Diyarında” adlı dünyaca ünlü eserinden esinlenerek aynı adla kurguladığı öyküsünün kahramanı günün birinde ünlü bir yıldız olmayı düşleyen ve filmlere sığınıp yaşayan Alice adında kasabalı hayalperest bir kızdır. Uzun uğraşlardan sonra dünyaca ünlü bir yıldız olan Alice, bir gün konser verdiği sırada bir ışık tarafından gökyüzüne çekilir ve bir anda kaybolur. Uzaylı bir aşığı Alice'i kendi galaksisine kaçırmıştır. (Murathan Mungan, “Alice Harikalar Diyarında”. **Üç Aynalı Kırk Oda**. İstanbul: Metis Yayınları. 1999).

olsun metinlerin belgesel değeridir ve bu nedenle romanların seçiminde edebi değer kıstası gözetilmemiştir. Kaldı ki estetik yönü tartışılrsa da “yazıldıkları dönemin sosyal şartları ve zevkini yansıtan birer belge”²⁷⁰ olarak değerlendirilen popüler romanlar, bu araştırma ve benzer nitelikte çalışmalar açısından adeta bir veri deposu niteliğindedir ve bu tip metinlerin araştırmaya ayrıca büyük katkısı olmuştur.

İncelenen öykü ve romanların tamamı, konusu ve/veya araştırmaya ilişkin içeriği yazarın yaşamının herhangi bir/birkaç evresinde tanıklık ettiği dönem/dönemlerde geçen metinlerdir. “Yazar tanıklığı” bu araştırmada bir rastlantı değil; araştırma amaçları doğrultusunda belirlenmiş temel bir ölçüttür. Kuşkusuz her metin bir kurmacadır fakat tanıklık edebiyatının gerçekliğe tekabülünden öte geçmişini anlamlandırma noktasında sunacağı katkı da yadsınamayacak ölçüdedir. Bu ölçüt de, yazma kültürü olmayan bir toplumun üyesi ve sinemaya ilgisi hep süregelen bir kültür insanı olarak Türk yazarının Türkiye’nin sinema deneyimine dair gözlem, birikim ve deneyiminden olabildiğince yararlanmanın bir yolu-yordamı olarak anlaşılmalıdır. Bir örnek vermek gerekirse, araştırmada 1931 doğumlu yazar ve sinemacı Tarık Dursun K.’nın 1970’lerdeki seks furçasının toplumsal alandaki ve sinema emekçileri üzerindeki etkisini yansıtan *Alçak Uçan Güvercin* (1980) romanı değerlendirmeye alınmakla birlikte, yazarın, Muhsin Ertuğrul’un yaşam öyküsünden esinlenerek kurgulanmış ve Ertuğrul’un Cumhuriyet’in ilanı öncesindeki ve ilk yıllarındaki sinemacılık faaliyetlerinin de konu edildiği *Bağışla Onları* (1989) adlı romanı kapsam dışı bırakılmıştır.²⁷¹

Araştırmada, sinemacı kimliğiyle tanınmış, sinemanın sanatsal-kültürel-toplumsal açıdan ele alındığı ve/veya seyircilik deneyimlerinin paylaşıldığı çalışmalar/metinler kaleme almış yazarlar, tıpkı sinema içeriğini adıyla teyit eden anlatılar gibi, özellikle dikkate alınmış ve eserlerine mutlaka bakılmışsa da, bu seçmeci yaklaşımın araştırmanın bütününe hakim olduğu söylenemez. Nitekim incelenen öykü ve romanlara

²⁷⁰ Osman Gündüz. “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı”. **Yeni Türk Edebiyatı: 1839–2000**. Der. R. Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayıncılık. 2005. s.397,400).

²⁷¹ Tarık Dursun K.’nin röportaj tekniği ile kaleme alınmış *Bağışla Onları* adlı romanı kuşkusuz Ertuğrul’un yaşamına romanın imkanları dahilinde yeni bir yorum getirmekle birlikte, romandaki birçok ayrıntıyı Ertuğrul’un Türk sinema tarihi çalışmalarında da yararlanılmış, K.’nin romanıyla aynı tarihli *Benden Sonra Tufan Olmasın* adlı anı kitabından da okumak mümkündür.

bakıldığında salt Orhan Kemal, Vedat Türkali, Tarık Dursun K, Attila İlhan, Selim İleri, Nazım Hikmet, Oktay Akbal, Ülkü Tamer, Murathan Mungan, Sadık Yalsızuçanlar gibi sinemacılığı/sinema metinleri ile tanınan yazarların değil, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Aka Gündüz, Peyami Safa, Memduh Şevket Esendal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Aziz Nesin, Tahsin Yücel, Orhan Duru, Cemil Kavukçu, Necati Güngör gibi farklı dönem ve/veya edebi anlayışları temsil eden, sinemaya ilgisi dile gelmiş ya da gelmemiş, bir çok yazarın imzasının bulunduğu görülecektir.

Bir yazara ait birden fazla menin incelemeye dahil edilmesi, niceliksel açıdan bir sınırlandırma konusu olmamakla birlikte, istisnası ve her metnin özgün nitelikler taşıdığı düşüncesi saklı kalmak kaydıyla aynı yazara ait benzer içerikte öykü ve/veya romanlar arasında seçime gidilmesi bir ölçüt kabul edilmiştir. Bu ölçüt uyarınca örneğin Orhan Kemal'in Yeşilçam temalı popüler romanları arasında anılan *Yalancı Dünya* ve *Kötü Yol* arasında tercihe gidilmiş, konusu ve içeriği itibarıyla tam bir Yeşilçam romanı olan *Yalancı Dünya* incelemeye alınmıştır. Bununla birlikte bu ve benzeri ölçütlerle elenen bazı metinler, gerekli durumlarda dipnotlarda gösterilmek üzere kayıt altına alınmıştır.

Sayısı yok denecek kadar az olmakla birlikte, sinemanın toplumsal-kültürel boyutuna odaklanan ya da Türk edebiyatında sinema olgusuna yazar özelinde işaret eden literatürdeki mevcut çalışmalar, incelenen metinlerin tespitinde son derece yol gösterici olmuştur. S. Öztürk'ün *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset* adlı çalışması, N. Erdoğan'ın *Edebiyatımızda Sinema* başlıklı makalesi, katkısı araştırmanın raporlaştırılmasına dek devam eden çalışmalar arasındadır. Bununla birlikte öykü ve roman antolojisi niteliğinde çalışmalar, yanısıra benzeri bir çok araştırmaya rehberlik etmiş olan Behçet Necatigil imzalı *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü* ve *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*²⁷², metinlerin seçilmesi sürecinde adeta bir başucu kitabı olarak yararlanılmış yayınlardır.

Araştırmanın ağırlıklı türü olan öykü ve romanlar belirlenirken, hem farklı yazarlara ve metinlere ilişkin öneriler almak hem seçilenlerin araştırmaya katkısını, olası yanılgıları

²⁷² Behçet Necatigil. *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.1989; Behçet Necatigil. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları. 1991

önlemek amacıyla alan uzmanlarına da başvurulmuştur. Sinema, edebiyat ve tarih alanında beş uzmanın yer aldığı “uzman paneli” ile gerek internet ortamında gerekse yüzyüze görüşmelerle süreç boyunca irtibat halinde olunmuş; öneri ve eleştirileri mutlak surette dikkate alınmıştır. Aralarında Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı, edebiyat eleştirmeni Ömer Lekesiz ve sinema çalışmalarıyla da tanınan araştırmacı Gökhan Akçura’nın da bulunduğu uzman panelinin yazar ve metin önerileri getirmenin dışında; metinlerin yazılış/ilk yayın tarihlerine ulaşmada da önemli katkıları olmuştur.

İncelenen edebiyat metinlerine Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi ve Milli Kütüphane’den ulaşılmıştır. Metinlerin tamamına yakını kitap halinde basılmış metinler olduğundan, baskısı bulunabilir olanlardan bazıları, özellikle romanlar, analiz sürecinde kolay erişilebilirlik açısından kişisel kütüphaneye dahil edilmiştir. Yeni baskısı yapılmamış kitaplar ve yanısıra antoloji, derleme, dergi vd. yayınlardan ulaşılan metinler ise fotokopi yoluyla temin edilmiştir. Bunlar daha çok öykü türündeki metinlerdir. Sayıca yok denecek kadar az olmakla birlikte incelemeye alınan öyküler arasında kitaplara girmemiş olanlar da vardır. Bunlar *Varlık*, *Türk Dili*, *Akbaba* gibi edebiyat ya da edebiyat ağırlıklı mizah dergilerinin taranmasıyla ulaşılan metinlerdir. Örneğin Tahsin Yücel’in kitapları arasına girmemiş olan 1953 tarihli *Kasabamız Sinema Kavuştı* adlı öyküsü, olası potansiyeli gözetilerek 1933 tarihli ilk sayısından itibaren taranan *Varlık* dergisinden edinilmiştir.

Bununla birlikte diğer türler için bu tür bir tarama sürecine girilmemiştir. Örneğin gazete-dergilerde tefrika olarak kalmış romanlara bakılmamıştır. Harf devrimi öncesi yayınların taranmama nedeni araştırmacının dil noksanlığıyla da ilintili olmakla birlikte sonrası için de bu tür bir çabaya yönelinmemesi araştırmanın tek ve özel bir döneme (Mütareke dönemi, Erken cumhuriyet dönemi gibi) odaklı bir araştırma olmamasıyla ilişkilidir. Üstelik şu da ifade edilmelidir ki roman türü araştırma açısından özellikle önemsenen bir tür olmuş, incelemeye sadece 22 roman girmiş olmakla birlikte, bunlara ulaşınca dek yüz’ü aşkın roman yoğun ve hızlı bir okuma sürecinden geçirilmiştir. Bu noktada öykü ve/veya romanları incelemeye giren Türk edebiyatının farklı dönemlerinden 47 yazarın, sinema öncesi dönemin konu edildiği aşık eserleri dışında, basılmış ve Türkçe yayınlanmış tüm eserlerinin bizzat okunduğunu ifade etmek gerekir. Öte yandan araştırmada öykü türünün ağırlık kazanmış olmasının, türün olası

kitaplaşmamış öyküler için dergilerden de taranmasıyla ilişkili olduğu söylenemez çünkü yoğun taramaya rağmen bu şekilde sadece iki öyküye ulaşılabilmektedir.

Öykü antolojileri ve derleme çalışmaları yukarıda da belirtildiği üzere baskısına ulaşılabilen bazı öykülerin temininde büyük katkı sağlamış, ama onun da ötesinde incelemeye yeni öykü ve/veya romanların katılmasına doğrudan ya da dolaylı aracı olmuştur. Örneğin Aka Gündüz'ün *Sinemacı Hayret Efendi'nin Hikayesi* adlı öyküsüne *Hikayeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek* adlı çalışmanın gözden geçirilmesi sırasında ulaşılmış, böylece potansiyel bir yazar olarak araştırmanın gündemine dahil olan Gündüz'ün diğer öykü ve romanları da taranmış ve yazarın *Yayla Kızı* adlı romanına bu şekilde ulaşılmıştır.

Araştırmada kullanılan diğer türlere gelince; “uzman paneli”nden Kayalı'nın da incelemede yer almasını önerdiği, bu çalışmada da başından bu yana Türk sinema tarihine katkısı vurgulanan anı türü, yanısıra fıkra, deneme, söyleşi türü metinler başta “yazar tanıklığı”na atfedilen önem gereği tamamen inceleme dışında bırakılmamışsa da -birkaç istisna dışında- bu türlere ilişkin olarak daha ikincil düzeyde bir araştırma yürütülmüş; genelde kitap halinde basılmış ya da derlenmiş, veya farklı araştırmalara kaynaklık etmiş metinlerden yararlanılmış; özel olarak bir arşiv taramasına gidilmemiştir.

İncelenen öykü ve romanların (ve diğer türlerin) büyük bir bölümünün ikinci veya daha sonraki baskılarına ulaşılabilmek ve bunlar referans alınmıştır. Sayıca çok az olmakla birlikte harf devrimi öncesi yayınlanmış olanlar için tahmin edileceği üzere bu bir zorunluluk halidir. Metnin orijinaline ulaşamama/kullanama, araştırmanın amaçları açısından genel itibarıyla bir sakınca doğurmasa da, bazı dönemsel ifade ve deyişlerin tercüme sırasında değişikliğe uğratılmasından kaynaklı sorunlarla karşılaşıldığı olmuş; böylesi durumlarda varsa orijinaline mümkün ölçüde sadık kalınan baskılar tercih edilmiş; yoksa ilgili literatür ve uzman katkısı alınabildiği takdirde metin incelemeye dahil edilmiştir. Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Eti Senin Kemiği Benim* adlı kitabında yer alan *Çocuklara Yasak* (1908) adlı öyküye ilk olarak kitabın tarihsiz bir baskısından ulaşılmış; tarihli (1972) diğer bir baskıda öyküde yer alan “sinematograf” sözcüğünün “sinema” olarak değiştirildiği görüldüğünden, araştırılan döneme ilişkin bir

gerçekliği aynen koruyan tarihsiz baskı tercih edilmiştir. Hem Gürpınar'ın öyküsü hem de incelemeye giren bir çok öyküyle ilgili olarak karşılaşılan bir başka sorun da, yeniden basımlarda genellikle öykülerin yazılış ya da ilk yayın tarihlerinin not düşülmemiş olmasıdır. Bu tür durumlarda ise yazarlara ilişkin bibliyografyalardan ve biyografi çalışmalarından yararlanılmış, dolayısıyla da metinlerin yazılış/ilk yayın tarihleri başta da ifade edildiği gibi mutlak surette önemsenmiştir. Bu aşamada alan uzmanlarının da katkısı olmuş, örneğin Reşat Nuri Güntekin'in *Tanrı Misafiri* adlı öykü kitabında yer alan ve hiçbir baskıya yazılış/ilk yayın tarihi not düşülmemiş olan *Sinema Çocuk ve Sokak* adlı öyküsü bu nedenle inceleme dışında bırakılacakken, Akçura bu konudaki bilgisini paylaşıp *Aydabir* dergisini işaret ederek metni araştırmaya kazandırmıştır. Tam da bu nokta da, yine Güntekin imzalı bu öykünün incelemeye dahil ediliş sürecinde gelişen ve araştırmanın evrilişine dair fikir vermenin yanı sıra araştırma güvenilirliğine ilişkin kıstasların dikkate alındığını gösteren şu durumu not düşmek de yarar sözkonusudur. Aslında Güntekin'in öyküsüne ilk olarak *Tanrı Misafiri* adlı kitabın 1979 tarihli yeniden basımında rastlanmıştır. Kitabın ilk baskısının 1927 yılında yapıldığı, dolayısıyla öykünün ilk olarak bu eski harfli baskıda bulunabileceği düşünülebilirse de- ki buna örnek bir çalışma mevcuttur²⁷³- öykünün konu itibarıyla 1930'ların sinema gündemiyle paralellik taşıdığı dikkat çekmiş, bu kuşku üzerine 1927 tarihli ilk baskı eski dile vakıf bir alan uzmanıyla gözden geçirilmiş ve sonuçta, öngörüldüğü gibi, metnin- kitabın aynı tarihte iki farklı baskı yapmış olması ihtimali saklı kalmak kaydıyla- ilk baskıda yer almadığı ortaya çıkmıştır. Sürece ilişkin yazılanlardan da anlaşılabileceği üzere araştırmada “belgede kayıp ya da eksik bölümlerin olması, belgenin orijinaline ulaşamama/kullanamama, okunabilirlik”²⁷⁴ gibi belge incelemesi yöntemine özgü sınırlılıklar, en azından araştırmayı ilgilendirdiği ölçüde önemsenmiş, bu konuda farkındalıkla hareket edilmiştir.

Araştırmanın temel veri kaynaklarını oluşturan edebiyat metinleri bu şekilde seçilip derlendikten sonra analize geçilmiş ve metinler, nitel paradigmanın edebiyatın tarihselliği ve sosyolojik imkanlarından aşkın bir öznellik anlayışıyla faydalanmaya imkan veren analiz yaklaşımlarından hermeneutik (yorumsamacı) yaklaşımla

²⁷³ A. Sınar'ın çalışmasında, *Sinema, Çocuk ve Sokak* adlı öykü için “Tanrı Misafiri” adlı kitabın ilk baskısı referans gösterilmiştir. Alev Sınar. **Hikaye ve Romanımızda Çocuk**. İstanbul: Alfa Yayınları. 1997

²⁷⁴ Yıldırım-Şimşek. **a.g.e.** s.192

çözümlemiştir. Metni, söylenmeyeni de kapsayacak şekilde tüm düz ve örtük anlamları, bağlamı ve yazarından soyutlamadan analitik bir bakış açısıyla çözümleme imkanı veren ve bu bağlamda okurun “dün”ün koşullarını anlama gereksimine yanıt verdiği gibi bu hususta ona bilfiil önem atfeden hermeneutik yaklaşım, özellikle edebiyat metnlerinin incelenmesinde önemli bir yere sahiptir ve bu tür metin incelemeleri son yıllarda yaygındır. Kökeni antikçağa dayanan bir yorumlama sanatı olan hermeneutik, ondokuzuncu yüzyılda onu bir tın bilimleri yöntemi olarak tanımlayan modern hermeneutiğin kurucusu W. Dilthey, sonrasında H. Gadamer, M. Heidegger gibi düşünürlerin varoluşun anlamlandırılmasında edebiyatın önemine işaret eden görüşleriyle, pozitivistin edebiyattan soyutladığı bilimlerin onunla yeniden kucaklaşmasına kapı aralayan bir yöntem olarak kabul görmüş ve edebiyat alanında da yeni dinamikler kazanmıştır.²⁷⁵

Öte yandan bu araştırmada hermeneutiğin bir edebiyat kuramı, dizgesel bir çözümleme yöntemi olarak değil, “dün”le empati kurmaya, geçmişin kültürel birikimini bugünden anlamaya ve yorumsamaya imkan veren bir yaklaşım olarak benimsendiğini belirtmek gerekir. Keza veri kaynağı edebiyat metinleri, Türkiye özelinde “dün”ün sinema deneyimine dair “konuşturulmak” üzere incelemeye dahil edilmişlerdir ve geçmişe köprü oluşturan, geçmişle irtibat kurmak isteyenlere her daim amade yegane kaynaklardan biri olan bu metinleri, günümüzün değerler ağı içinde bir parça da olsa anlayabilmenin ancak hermeneutik/yorumsamacı bir yaklaşımla mümkün olabileceği düşünülmüştür. Öyle ki analiz sürecinde gerektiği durumlarda metinlerin yeni bir yorum oluşturacak şekilde özetlendikleri ya da yeniden düzenlendikleri olmuş, kimi anlamlar, anlamlararası ilişkiler bu yolla gösterilmeye çalışılmıştır. Metinlerin bu şekilde ve araştırılan fenomen odağında yapıbozuma uğratılması durumu ise, özü itibarıyla zaten yorumsamacı paradigmanın analiz süreci için işaret ettiği hermeneutik, söylem analizi, niteliksel içerik analizi vb. yaklaşım ve yöntemlerin genel karakteridir.

Analiz sürecine ilişkin bilgi vermeden önce şunu itiraf etmek gerekir ki metin sayısının fazlalığı ve araştırmanın odaklanılan dönem itibarıyla uzun bir zaman dilimini kapsıyor oluşu nedeniyle tahmin edilebileceği gibi çok çeşitli ve oldukça hacimli bir veri

²⁷⁵ Bkz: İkinci Bölüm. s.16

yığınyla karşı karşıya kalınmış, bu durum heyecan verici olmakla birlikte bir endişe hali de yaratmıştır. Bununla birlikte niteliksel araştırmalarda, araştırmacının artık tamamen verileriyle (görüşme, gözlem notları ve/veya belgeler) başbaşa kaldığı veri analiz sürecinin en fazla bocalanan süreç olduğu, toplanan verilerin analiz edilerek yazılı bir rapor haline getirilmesinin deneyimli araştırmacılar için bile kolay olmadığı çok kereler dile getirilmiş bir durumdur.²⁷⁶ Bu noktada ilk eylem, araştırmanın temel veri setini oluşturan edebiyat metinleri büyük bir dikkatle birkaç kez okunduktan sonra metinlerin araştırma konusuyla ilgili/ilgili olduğu düşünülen kısımlarının indekslenmesi olmuştur. Yöntembilim literatüründe “kodlama”, özellikle metin incelemelerinde tematik kodlama” olarak terimlenen ve analiz boyunca farklı aşamalarda iç içe ve tümevarımsal bir çizgide devam eden bu veri etiketleme işleminden önce araştırmanın tarihsel perspektifi ve araştırmanın veri kaynağı edebiyat metinlerinin bağlam gözetilerek irdelenmesi gerekli metinler olduğu düşüncesiyle okunan her bir metin yazılış/ilk yayın tarihi mutlak surette kaydedildikten sonra, konu aldığı dönem/dönemler, yani kendi iç kronolojisine göre de sınıflandırılmış, metinler buna göre yeniden düzenlenmiştir. Ayrıca bazı metinler, özellikle sinema teminin ön plana çıktığı romanlar birebir alıntı yapılması mümkün kısımları not edilerek özetlenmiştir.

“Tematik kodlama” işlemi sırasında temelde yapılan, ilgili fenomen Türkiye’nin sinema deneyimi özelinde sinema olgusu olduğundan araştırmanın kavramsal çerçevesinden yararlanılmakla birlikte asıl olarak metinlerden/verilerden yola çıkılarak buna ilişkin kodlar ve temalar üretilmesi olmuştur. Her bir metin üzerinde ayrı ayrı gerçekleştirilen, bazen çok uzun bir paragrafı bazen bir/birkaç cümleyi kapsayan kodlamada, açıkça yazılmayanlar, imalar da dahil olmak üzere sinema ile ilgili/ilgili görülen her unsur, her olgu ve her durum dikkate alınmıştır. Örneğin söz konusu olan sinema mekanı ise mekanın varsa adı, iç ve dış fiziksel özellikleri, coğrafi konumu, öykü/roman kişilerinin varsa sinema mekanı ile ilgili ifadeleri, mekanla kurdukları ifadelendirilmiş ya da ima edilmiş ilişkilerini yansıtan ibareler, metinde bir sinema mekanından söz edilmemiş olması dahi gerekli görüldüğü takdirde anlamlı bir durum olarak kaydedilmiştir.

²⁷⁶ Yıldırım-Şimşek. **a.g.e.** s.221; Keith F. Punch. **Sosyal Araştırmalara Giriş**. Çev. D. Bayrak ve diğerleri. Ankara: Siyasal Kitabevi. 2005. s.189.

Sinemacı (tüm sinema meslekleri), sinema çalışanı, film, seyirci gibi diğer sinema olgusu dahilindeki temel öğelerin ve Yeşilçam, seks furyası, yıldız olgusu, sansür, sinema artistliğine öykünme gibi daha spesifik ya da çıkarıma dayalı olgu, olay ya da durumların da aynı şekilde ve ilgili ayrıntılar dahilinde kodlanmasının, sınıflandırılmayan ve bazısı elenen verilerden bir kısmının araştırmaya katkısı gözetilerek dipnot edilmesinin ardından, tematik açıdan ilgili metinler bir araya getirilmiş ve saptanan temalar altında bir bütün oluşturacak şekilde yeniden düzenlenmiştir. Bu temalardan ilişkili olanlar da yine araştırmanın kavramsal çerçevesi ile de ilintili kurularak geliştirilen daha genel düzeydeki ana temalar altında gruplandırılmış ve tanımlanmıştır. Tüm bu işlemler sırasında ilgili literatürden etkin biçimde yararlanılmış, kullanılacak/kullanılabilir alıntılar kaydedilmiş, incelenen metinlerin de bazı kısımları araştırma amaçlarına katkısı dahilinde alıntılanmak üzere birebir not edilmiştir.

Bulgular aktarılırken, incelenen metinlere dayalı, genelde araştırma konusu çerçevesinde olaydizimsel fakat gerektiğinde metinlerin iç kronolojileri ve ilgili literatür doğrultusunda zaman kaymaları da olacak şekilde yorumsamacı bir anlatım ve açıklama tarzı tercih edilmiştir.

Bulgulara geçmeden önce, araştırmanın güvenilirliğine ilişkin birkaç not düşmek, bu konuda alınan bazı önlemlerden söz etmekte yarar sözkonusudur. Araştırma, edebiyat metni gibi diğer belgelerden/metinlerden ayrıcalıklı olarak okuyana göre anlam değiştiren, yoruma son derece açık metinlerle gerçekleştirilmiş olmakla birlikte, yukarıda anlatılanlardan kısmen anlaşılacağı üzere, gerek metinlerin tespiti ve toplanması gerekse analiz sürecinde nitel yaklaşım çerçevesinde önerilen geçerlik-güvenirlik ölçütleri mümkün ölçüde göz önünde bulundurulmaya çalışılmıştır. Nitekim ilgili belgelerin/metinlerin seçiminde uzman katkısı alınması, metinlerin seçilmesi ve toplanması sürecinin uygunluk, doğruluk, çeşitlilik sağlamak üzere kaynaklarla uzun süreli etkileşim içinde yürütülmesi; bu sürecin araştırmacının rol ve donanımının yanı sıra yetersizlikleriyle ve buna ilişkin önlemlerle de açık biçimde tanımlanması, analiz sürecinde iki alan uzmanıyla etkileşim halinde olunup katkı ve önerilerinin değerlendirilmesi, veri kaynaklarının büyük bölümünden doğrudan alıntılara yer verilmesi, verilerden elde edilen sonuçların birbiriyle ve literatürle ilişkilendirilerek

raporlandırılması araştırmanın güvenilirliği için alınan önlem ve uyulan stratejiler olarak sıralanabilir

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Modernleşme Sürecinde Sinema ve Gündelik Hayat Yahut Türk’ün “Sinema” İle İmtihanı

Türk modernleşme sürecinin en kritik evresinde Batı menşeli yeni bir kültür unsuru olarak toplum hayatına giren ve sürecin her aşamasında yaşamı daha fazla kuşatan ve dönüştüren sinema, doğal olarak Türk edebiyatında en yoğun biçimde yine modernleşme olgusu odağında görünürlük kazanmıştır. Nitekim Tanpınar’ın bir medeniyet kriziyle birlikte başladığını kaydettiği²⁷⁷ ve Türk toplumunun Tanzimat sonrası hızlanan değişiminin bir belgesi niteliğini taşıyan modern Türk Edebiyatı, Batılılaşma ve onun kapitalizme içkin biçimde süregeldiği Amerikanlaşma sürecinde sinemanın nerede konumlandı(rıl)dığı, toplum hayatında nasıl bir yer işgal ettiği ve sinemaya atfedilen anlamlar üzerine tespit olanağı sağlayan en dikkate değer mecralardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kuşkusuz bir toplum mühendisliği projesi olarak da nitelendirilen Kemalist modernleşmenin radikal ve tavizsiz bir biçimde hayata geçirildiği ve sinemanın, bu projenin dahilinde ya da dışında, başta İstanbul olmak üzere kent hayatının simgesi haline geldiği ve onu kuşattığı erken Cumhuriyet dönemi, sinemanın “edebiyat”taki tematik tezahürü açısından da bir dönüm noktasıdır fakat bu yönde bir milada işaret etmez. Nitekim icadından kısa zaman sonra, 1896 yılında İstanbul halkına tanıtılan sinema, günlük yaşama dair anlık görüntülerden ibaret niteliğiyle hemen dikkat çekmese de, konulu filmlerin ve Avrupa yapımı dramların gösterime girdiği 1910’lu yıllarla birlikte kitlesellik vasfını kazanmaya ve bu doğrultuda edebiyatta da yankı bulmaya başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun art arda yaşanan savaşlar sonucu siyasi ve ekonomik yönden Batı’ya bağımlı hale geldiği bu tarihlerde toplumsal yapıdaki aksaklıkları ve değer yargılarındaki değişimi tüm yönleriyle sorgulayan dönem “aydın”larının hem basında hem edebi eserlerinde mercek altına aldıkları konulardan biri de sinemanın, her geçen gün ithali artan Avrupa filmlerinin topluma ne anlattığıdır. Özellikle Mütareke ve Milli Mücadele yıllarında, edebiyata ekseriya toplumsal yozlaşmayı vurgulamak üzere konu olan balo, çay, dans gibi Batı tarzı eğlence biçimleri

²⁷⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar. **Edebiyat Üzerine Makaleler**. İstanbul: Dergah Yayınları. 1977. s.101

arasında sinemadan da söz edilmeye başlanmış, üstelik sinema, moda ve eğilimler yaratan bir kültür unsuru, bir kamusal mekan, bir “gündelik hayat gerçeği”²⁷⁸ olarak modernleşmenin ifşasında ve eleştirisinde yazarlarımıza daha geniş imkanlar sunmuştur.²⁷⁹ İkinci Meşrutiyet’le birlikte kamusal alanda görece özgürlüğe kavuşan Türk kadını²⁸⁰ ve toplumun korunmaya muhtaç bireyleri olarak çocuklar, toplumsal hayata ilişkin tüm konularda olduğu gibi, sinema bahsinin de odak noktasındadır.²⁸¹ Gerçi 1908-1923 dönemi edebiyatında sinemanın tematik olarak ön plana çıktığı eser sayısının büyük yekun tuttuğu söylenemez. Fakat bu çalışmanın ulaşabildiği az sayıda öyküde-romanda, dönemin sinema deneyiminin anlamlandırılmasına imkan veren çok çarpıcı ipuçlarına rastlanmış ve bunlara ilaveten birinci elden tanıklar tarafından yazılmış sinema hatıraları dikkate alınarak Türk sinema tarihinin bu kayıp dönemine, bir diğer ifadeyle “sinematograf yılları”na ait bütüncül bir tablo çizilmeye çalışılmıştır.

Erken cumhuriyet döneminde, özellikle de Kemalist modernleşme projesiyle üst yapıda köklü bir değişimin meydana geldiği, Batılı hayat tarzının kurumsallaşması yönünde düzenlemelerin yapıldığı 1920’li ve 30’lu yıllarda sinemanın gündelik hayatta nasıl bir

²⁷⁸ Gündelik hayat gerçeği ifadesi burada sinema ve sözü edilen diğer eğlence türleri arasındaki bir ayrıma dikkat çekmek üzere kullanılmıştır. Nitekim –reelde ya da kurguda- balo ve dans türü etkinlikler aristokrat zümrenin hayatı dahilinde yer alırken sinema her kesimden insanın katılabildiği, dolayısıyla da gündelik hayatın ritminde yer edinmiş bir eğlence biçimidir.

²⁷⁹ Sinema ve diğer Batılı kültür unsurlarıyla ilişkili olarak edebi platformdan yansıyan bu mücadele, Türk modernleşme sürecinin “Batı’nın ilmini alma, değerlerini reddetme” mantalitesi üzerine temellenmesiyle ilişkilidir. Böyle olması gerektiği ama aslında bunun pek de mümkün olmadığı, en geniş biçimde edebiyat mecrasında ifadesini bulmuştur. Nitekim gerek Tanzimat dönemi edebiyatında gerekse Osmanlı’dan Cumhuriyete geçiş sürecini yaşayan yazarların romanlarında Batı tarzı eğlence adabının İstanbul’da giderek yayıldığı ve yazarların bu durumdan yakındıkları göze çarpmaktadır. (Ayrıntı için Bkz: Niyazi Berkes. **Türkiye’de Çağdaşlaşma**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1973: Ömer Türkeş. “Cumhuriyet Romanında Cumhuriyet Tarihi (1920-1970)”. **Tarih ve Toplum**. S.198. 2000. s.389).

²⁸⁰ Kuşkusuz bu tespit kentli kadına ilişkindir. Göle, İkinci Meşrutiyet döneminde özellikle kentli kadınların moda, eğlence, eğitim, çalışma gibi yollarla haremlik-selamlık geleneğini kırarak toplumsal yaşama erkeklerle bir arada katılmaya başladıklarını ve sonuç olarak mahrem alandan sıyrılarak hem kıyafet açısından hem de toplumsal düzeyde görünürlük kazandıklarını kaydetmektedir (Nilüfer Göle. **Modern Mahrem**. İstanbul: Metis Yayınları. 1998. s.72).

²⁸¹ Sınır, toplumumuzda savaşın getirdiği ekonomik ve siyasi çözülmeye, Batılılaşmanın yarattığı kültür çözülmelerinin aynı döneme rastladığını, bu çöküşün en büyük mağdurlarının çocuklar ve kadınlar olduğunu, özellikle toplumda çok özel ve hassas bir yere sahip olan kadının Birinci Dünya Savaşı’ndan Milli Mücadele’nin sonuna kadar geçen dönemde anlatılan romanlarda medeniyet krizinin kurbanı olarak karşımıza çıktığını ifade etmektedir. (Alev Sınır Çılgın. “Edebiyata Yansıyan Kriz: Söзде Kızlar ve Zaniyeler Örneği”. **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. S.4. 2003. s.141). Bu yıllarda-ve elbette sonrasında-sinemanın “etki” boyutunun ekseriya kadın özelinde gündeme getirilmesi, kadının medeniyet krizinin baş aktörü olarak sunulmasıyla doğrudan ve çok yönlü olarak ilişkilidir. Basite indirgeme riskini göze alarak ifade edebiliriz ki, Tanzimat döneminden itibaren “iyi bir anne-iyi bir eş” olarak idealize edilen Türk kadınının, yeni bir tarz oluşturma çabası içinde olduğu bu yıllarda, yabancı moda dergilerinden ve yanısıra sinemadan edindiklerini hayatına nasıl taşıdığı/taşıyacağı kaçınılmaz olarak merak ve endişe konusu olmuştur.

işlev ve role sahip olduğunu edebiyattan takip etmek kuşkusuz ki heyecan vericidir. Bu süreç, Avrupa ve sonrasında Amerikan sinemasının tüm dünyada büyük seyirci kitlelerine ulaştığı yıllardır. Aynı dönemde başta İstanbul ve İzmir olmak üzere Türkiye'nin belli başlı şehirlerinde açılan yeni sinema salonları halkın temel eğlence mekânları hâline gelmiştir. Bu anlamda sinema dünyanın farklı coğrafyalarında benzer ölçüde bir popülerite yakalamış olmakla birlikte, Türkiye'nin ve öncelikle İstanbul'un, toplumsal yapısı ve günün koşulları gereği bir çok dünya ülkesinden farklı bir sinema deneyimi yaşadığı da aşikardır. Nitekim Kaynar, Cumhuriyet'in ilk on beş yılında İstanbul'un gündelik hayatını basın, hatıratlar ve edebiyat eserleri üzerinden incelediği *Cumhuriyet İstanbul'unda Modernlik Fragmanları* başlıklı tezinde, sinemanın iki medeniyet arasında "araf"ta kalmış İstanbullular için bir "eğlence" den öte değişim arayışlarına cevap veren bir mecra işlevi gördüğünü ifade etmektedir.²⁸² Kaynar'ın da örneklerle vurguladığı üzere, özellikle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecine tanıklık eden yazarlar, sinemanın önerdiği yeni hayat tarzlarının, davranış biçimi ve alışkanlıkların toplum katında hızla yayılışından, çocuklar, gençler özellikle de kadınlar üzerinde yarattığı etkilerden son derece rahatsızdılar.²⁸³ Bu anlamda Cumhuriyet modernleşmesiyle yaşanan dönüşüm ve bu dönüşümden doğan değerler karmaşası

²⁸² Kaynar, **a.g.e.** s.186

²⁸³ Bu noktada söz konusu rahatsızlığın İslamcı çizgide ve topyekun Batılılaşma karşıtı kesim bir tarafa, Cumhuriyet'in kurucu kadrosunda yer alan veya Kemalist modernleşmeyi önemli ölçüde destekleyen yazarlar tarafından dile getirildiğini vurgulamak gerekir. Kadına odaklı eleştiriler, söz konusu süreçte bürokrat ve aydınlar tarafından kadınlara da önemli roller ve görevler biçilmiş olmasıyla ilişkilidir. Nitekim Toska'ya göre Cumhuriyet döneminde, tıpkı Tanzimat döneminde olduğu gibi, ülkenin geri kalmışlığıyla kadının geri kalmışlığı arasında kurulan bağıntı ve bunu giderme çabaları, kadını yeniden biçimlendirmiş, görevlerini yeniden belirlemiştir. Berktaş'ında özetlediği gibi Cumhuriyet'in resmi ideolojisi kadınların kamusal alana çıkmalarından ve meslek sahibi olmalarından yanadır. Bununla birlikte Kemalist erkeklerin hayalindeki yeni kadın ailevi, içtimai, milli vazifelerini benimseyen ve başkaları için yaşayan bir varlıktır ve bu anlayış kadına biçtiği toplumsal cinsiyet rolleri açısından gelenekçi kalıptan temel bir farklılık göstermez. Kandiyoti de, milliyetçi ideolojinin bir yandan kadınları ulusal aktörler olarak öğretmen, işçi, savaşçı kimlikleriyle modern yaşama katılmaya teşvik ederken, diğer yandan kültürel açıdan tasvip edilebilir davranışlarla sınırladığını kaydetmektedir. Dolayısıyla dönem edebiyatında aşırı Batılılaşmış, özgürlüğünü toplumsal fayda için kullanmak yerine eğlence hayatına yönelmiş kadın tiplerinin yaratılması ve eleştirilmesi tamamen bu durumla ilişkilidir. Toska, Kandiyoti ve Berktaş, bu tespitlerden hareketle Türkiye'de kadın özgürlüğünün kendiliğinden oluşmadığına, "öteki" eliyle biçimlendirildiğine dikkat çekmektedirler (Ayrıntı için Bkz: Fatmagül Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**. İstanbul: Metis Yayınları. 2003. s.108; Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**. İstanbul: Metis Yayınları. 1997. s.184; Zehra Toska. "Cumhuriyet'in Kadın İdeali:Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar". **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. Der. A. Berktaş Hacımirzaoglu. İstanbul: Türkiye İş Bankası, İMKB, Tarih Vakfı. 1998. s.75; Göle. **a.g.e.** s.101). Tüm bunlarla birlikte, İslami kültür yapısının gereği toplumsal hayatta Göle'nin deyişiyle bir "fitne" unsuru olarak algılanan kadının yine aynı toplumun "her açıdan" özgür üyesi haline gelebilmesine Atatürk ve Cumhuriyet rejiminin zemin hazırladığını vurgulamak gerekir. Üstelik söz konusu süreçte bazı kesimlerin topyekun muhalefeti sürdürdüğü de göz önüne alınırsa, kadının toplumsal yaşamdaki varlığını kısıtlayan engellerin ne kadar zor koşullarda aşıldığı daha iyi anlaşılabilir.

konusuna odaklı erken cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında sinema ağırlıklı olarak toplum hayatını olumsuz etkileyen ve sosyal-kültürel dejenerasyona yol açan bir kültür unsuru görünürlük kazanmıştır. Amerikan'ın dünya sinema piyasasına hakim olduğu II. Dünya Savaşı yıllarında, özellikle de çok partili demokrasiye geçiş, uluslararası konjonktürdeki değişim ve Amerika'nın etkisiyle Türkiye'deki modernleşme çizgisinin rota değiştirmeye başladığı 1940'ların ikinci yarısında da, Hollywood sinemasının toplumsal değişimdeki rolü, "kültür emperyalizmi" eleştirileriyle birlikte basında yoğun gündem oluşturmuş²⁸⁴, tüm bu gelişmeler edebiyatın imkanları dahilinde de dile getirilmiştir. 1930'larla birlikte kısmen de olsa sınıf sorgusu içermeye başlayan cumhuriyet dönemi edebiyatından sinemanın sosyal tabakalara göre farklılaşan anlamı ve etki düzeyi üzerine de ipuçları elde etmek mümkündür.

Türk edebiyatında, daha başlangıçtan itibaren sinemaya ilişkin bir endişeden söz edilebilir. Bununla birlikte sinemanın, 20. yüzyılın ilk yarısında modernleşmenin dinamik ve itici güç olduğu gelişmiş ülkeler dahil dünyanın farklı coğrafalarında benzer içerikli yargı ve eleştirilere konu olduğu da bilinmektedir. Örneğin kendi içlerinde farklı görüşler taşımakla birlikte genel anlamda Frankfurt Okulu düşünürleri açısından sinema, kapitalizmin suretini gizleyen ve kitleleri edilgenleştiren en etkin mecradır.²⁸⁵ Türkiye gibi modernleşme sürecinin henüz kendini bulmadığı ve modernizmin M. Berman'ın ifadesiyle tuhaf ve tutarsız bir hal aldığı²⁸⁶ ülkelerde ise sinemanın günlük yaşantıdaki yeri ve toplumsal-kültürel değişimdeki rolü başlıbaşına vurgu kazanmıştır. Bu anlamda Harootunian'ın, modernleşme deneyimi açısından Türkiye ile benzerlikleri ve farklılıkları sık sık kıyas konusu edilen Japonya ve Japon edebiyatı özelinde sunduğu örnekler, Türk edebiyatıyla benzerliği açısından da oldukça dikkat çekicidir. Nitekim Harootunian, Japonya'da edebiyat ve kültür eleştirmenlerinin, yazarların Amerikan maddi kültürü ve onun sinematik temsillerini, Japon toplumuna derinlemesine bir Batılılaşma empoze ettiği gerekçesiyle eleştirdiklerini, Junichiro, Yasunari gibi

²⁸⁴ Ayrıntı için Bkz: Canteke (2008)

²⁸⁵ Frankfurt Okulu düşünürlerinin sinema hakkındaki görüşleri için Bkz: Martin Jay. **Diyalektik İmgelem**. Çev.Ü. Oskay. İstanbul: Belge Yayınları. 2005

²⁸⁶ Modernizm ve mekan ilişkileri üzerine analizler ortaya koyduğu çalışmasında Berman, modernleşme sürecinin henüz kendini bulmadığı ülkelerde modernizmin gerçeklerle değil, fantezi ve düşlerle beslenmek zorunda kaldığını, yerleşik hayat biçimi ve yeni arasındaki çelişki dolayısıyla tutarsız ve sorunlu bir karakter arz ettiğini ifade etmektedir (Ayrıntı için Bkz: Marshall Berman. **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**. Çev. Ü. Altuğ-B. Peker. İstanbul: İletişim Yayınları. 2005. s.311)

yazarların, öykü ve romanlarında Batılı'ya özellikle film artistlerine benzeyen biraz da abartılı figürler yaratarak, yeni kimlikleri ve bunların yerleşmiş toplumsal ilişkiler açısından sonuçlarını sorguladıklarını ifade etmektedir.²⁸⁷ Yu Jen-Chih'in kaydettiğine göre Çin'in sinema alanında da gelişme kaydetmiş Batılılaşmış kentlerinden olan Şangay'ın 1920'lerdeki sinema deneyimi de popüler romanlara konu olmuş; Batı filmlerinin yeni kuşak Şangaylılara duygusal aşk konusundaki önyagılgılarını sorgulattığı, aynı zamanda sinema salonlarının onlar için bir uygulama ve tecrübe alanı haline geldiği sinemaya bakış biçimi ile ilgili konular olarak ön plana çıkmıştır.²⁸⁸

Nezih Erdoğan'ın da dikkat çektiği üzere Türk modernleşmesinin, İstanbul'un bir kent olarak modernleşmesinin edebiyattaki temsilinde sinemanın sunduğu imkanlar bir hayli fazladır.²⁸⁹ Modernleşme ve kent, kent ve mekan, mekan ve edebiyat arasındaki çok yönlü bağ göz önüne alındığında, sinema olgusunun en az filmler kadar önemli bir parçası olan sinema mekanının modernleşme sürecinde hem fiziksel hem de toplumsal bir gerçeklik olarak edebiyatımıza nasıl yansıdığı da önem kazanmaktadır. Bilindiği üzere yabancı ve azınlık nüfusun yoğun olduğu İzmir, Trabzon gibi sinemayla görece erken tanışan kentlere ve yeni başkent Ankara'ya rağmen sinemanın filizlenip geliştiği kent olan İstanbul, sinema salonu sayısı bakımından da uzun yıllar ayrıcalıklı konumda olmuştur. Sinemanın Türkiye'nin diğer coğrafyalarına yayılışı uzun zaman aldığından, her iki yakasına konuşlanan irili ufaklı çok sayıda salonuyla İstanbul, sinemayla adeta özdeşleşmiş, modernliğin merkezi olduğunu, biraz da bu ayrıcalığıyla hafızalara kazımıştır. Bu durumun gözle görülür şekilde ifade bulduğu mecra da doğal olarak İstanbul'u "gözde" kent olarak seçmiş olan Türk edebiyatıdır. Nitekim cumhuriyet dönemiyle birlikte, modern kent hayatının simgesi haline gelen sinema salonları, edebiyat eserlerinde kente ve daha ziyade İstanbul'a özgü bir gerçeklik olarak daha belirgin biçimde kendini göstermeye başlamış, yanısıra fiziksel varlığı ve görünümü itibarıyla bulunduğu coğrafyanın statüsünü ortaya koyan ve farklı sosyoekonomik düzeye mensup kişileri statüye dayalı oturma düzeni içinde bir temaşa karşısında buluşturan bu mekan, bir seyir mekanı olmanın ötesinde, farklı açılımlara, yorumlara

²⁸⁷ Harry Harootunian. **Tarihin Huzursuzluğu**. Çev. E. Dinçer. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. 1996. s.140-151

²⁸⁸ Yu Jen-Chih. "Şangay Modeli: Modern Kapitalizmin Bir Meyvesi". **Sinematografik Kentler**. Der. M. Öztürk. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2008. s.185

²⁸⁹ N. Erdoğan (2006). **a.g.e.** s.108

imkan tanıyan sosyolojik bir gerçeklik olarak edebiyatımızda yeni yeni anlamlar kazanmıştır. Sinema salonları, dünyanın her noktasında modern kent hayatının bir yüzü, toplumsal yapı ve ilişkilerin gözlenebildiği temel kamusal mekanlardan biri ise de, Türkiye gibi kendine has bir inanç ve kültür dünyasına sahip olan, üstelik asırlardır süregelen haremlik-selamlık geleneği bir anda tarihe gömülen bir ülkede bu mekana atfedilen anlamlar, bu mekanla kurulan ilişkiler de özgün bir karakter arz etmiş, bu durum yazarlarımıza da çeşitli şekillerde ilham kaynağı olmuştur.

Demokrat Parti'nin 14 Mayıs 1950 seçimleri sonrasında iktidara gelişiyle, Türkiye'de yepyeni bir dönem başlamış, 1950'ler Türk sinema ve edebiyat tarihi açısından da bir dönüm noktası olmuştur. DP'nin on yıl boyunca iktidarını koruduğu bu dönemde Amerika, siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan Türkiye'yi etkileyen en önemli Batılı güç konumundadır. Türkiye, Amerika'yla yakınlaşma çabasıyla Kore'ye asker gönderir; ardından NATO'ya kabul edilir. Bu süreç, Amerika'dan süt tozu, blue jean, cadillac marka otomobillerle birlikte gelen Hollywood sinemasının gündelik hayatı temelden etkilediği ve Türkiye'nin modernleşme macerasının tam manasıyla makas değiştirdiği yıllar olur. Kente göç akımının hız kazandığı, gecekondulaşmanın yaygınlaşmasına paralel olarak kent dokusunda ve yaşayışında farklılıkların olduğu 50'li ve 60'lı yıllarda, tüketim alışkanlığı yerleşmiş, gelenekler sarsılmış, toplumun günlük hayatı, değerler, tutum ve davranışlar hızlı bir değişme sürecine girmiştir. Türk sinemasının ivme kazandığı, sinemanın kente özgü olmaktan çıktığı bu evrede, kentte, kent varoşlarında ve taşrada yaşanan sinema deneyimleri romancılara oldukça geniş malzeme imkanı sunmuş, 1950'lerden 70'li yıllara uzanan süreçte kaleme alınan eserlerde, Hollywood'un, Amerikan yaşam tarzını telkin eden sinema ve magazin dergilerinin bir ölçüde Yeşilçam'ın toplumsal hayata etkileri, kültür sorunsalının yanısıra sosyo-ekonomik perspektiften de ele alınmıştır. Ayrıca sinemanın taşra modernleşmesinin de bir parçası olduğu, kent/İstanbul sinemalarının sayıca arttığı, semt sinemalarının yaygınlaştığı, her kesimin kendi gelir ve beğeni düzeyine uygun sinemayı seçme şansına sahip olduğu bu dönemde sinema mekanı edebiyatımızda topluma ilişkin başlıbaşına bir gösterge niteliği, apayrı bir temsiliyet değeri kazanmıştır.

Tüm bu ön bilgi ve değerlendirmeler kısmen de olsa göstermektedir ki, modernleşme süreçlerinde Türkiye’de sinema deneyiminin nasıl bir seyir izlediğini edebiyat aracılığıyla takip etmek, Türk toplumunun sinema olgusuyla kurduğu ilişki üzerine ilginç sosyo-kültürel veriler sunacaktır. Bu bağlamda çalışmanın bu kısmında, sinemanın Türkiye’deki ilk yıllarından en popüler kitle iletişim aracı olarak kabul gördüğü 1960’lı yıllara uzanan evrede toplumsallıkla ilişkisi bağlamında Türk edebiyatındaki yansımaları, yazarların sinema olgusuna kayıtsız kalmamalarının ardında yatan çeşitli ideolojik ya da psiko-sosyal etmenler dahilinde analitik bir bakışla ortaya konmaya çalışılmıştır.

4.1.1. Sinematograf Yılları: Büyülü Kordelalar, Sakıncalı Hikayeler

*Bir uzun müddet ona,
beynelmilel ismiyle sinematograf,
sonra da sinema denildi.*

Refik Halid KARAY, Sinema

Sinemanın Osmanlı’ya ilk girişi sırasında ve ilk dönemlerinde toplum katında nasıl anlamlar içerdiği, toplum üzerinde nasıl etkiler yarattığı, Öztürk’ün de söylediği gibi, sinema tarihi çalışmalarında eksik kalmış konulardır.²⁹⁰ Ne şanstır ki, çocukluk yıllarında İstanbul’daki halka açık ilk sinema gösterimine tanıklık etmiş olan yazar Ercüment Ekrem Talu (1886-1956)’nun bu tanıklığını kaydettiği anı metni sayesinde erken dönem biraz olsun toplumsal bir boyut kazanabilmiş; görsel gerçeklikle ilk karşılaşma anından sinemaya dair ilk toplumsal tepkilere kadar bir çok önemli detay, sinemanın icadı ve Osmanlı’ya girişinden yaklaşık yarım asır sonra, bu metinle birlikte bilinir, tahayyül edilir olmuştur. İstanbullular’ın sinemayla karşılaşma hikayesini anlatan ve doğaldır ki Türk sinema tarihi çalışmalarında girizgah olarak karşımıza çıkan bu metinde anlatıldığı kadarıyla, İstanbul’da “canlı fotoğraf” tercümesiyle tanıtılan sinema, suret yasağı dolayısıyla bazı kesimler tarafından yadsınmışsa da, genelde yeni bir eğlence türü, yeni bir “medeniyet unsuru” olarak ilgiyle karşılanmıştır. Sinema tarihçelerindeki bilgilere göre Beyoğlu Sponeck Birahanesi’ndeki ilk gösterimden sonra İstanbul’un öte yakasına girip Şehzadebaşı’ndaki Ramazan eğlenceleri arasına karışan

²⁹⁰ Öztürk (2005). **a.g.e.** s. 158

ve ilk olarak da Karagöz perdesinde seyircisiyle buluşan sinema, bu anlamda Osmanlı topraklarına gelir gelmez geleneksel eğlence anlayışını dönüştüreceğinin de ilk işaretini vermiştir.

Dönemin ünlü kalemi Samipaşazade Sezai (1860-1936), 1898 yılının bir Ramazan gecesinde, Şehzadebaşı'nda gördüğü tezat tabloya dikkat çekmeden geçemez: Çaycı dükkanları karşısında sirk (...) Beş on adım ileri de fonograf! Karagöz! Yanıbaşında sinematograf!".²⁹¹ Osmanlı sosyal hayatının nabzını tutan Ahmet Rasim (1864-1932)'in notlarına bakılırsa, gözde eğlence merkezlerinden Şehzadebaşı'nda meydana gelen bu kültürel çok seslilikte, dönemin yeniliklere açık Karagözcüsü Katip Salih'in rolü büyüktür. Keza Rasim'in Karagöz perdesinde kanto söylediği için muhafazakarlar tarafından eleştirildiğini, "Alafranga Karagöz oynatıyor, bu nasıl olur" şeklinde tepkilere maruz kaldığını yazdığı Katip Salih²⁹², ihtimal ki bu tepkilere pek de kulak vermediğinden ne yapıp edip sinemaya da perdesini açmış, Direklararası'na eğlenmeye gelen kibar İstanbul efendilerinden müteşekkil müşterilerine o Ramazan gecesini Karagöz değil de "canlı fotoğraf" seyrettirmiştir. İşte o geceki seyircilerden biri de sonraki yıllarda bir kalem erbabı olarak adını duyuracak olan henüz çocukluk çağındaki Refik Halid Karay (1888-1965)'dir. Karay'ın bu tarihi olayı not düştüğü *Sinema*²⁹³ başlıklı anı metninde anlatılana göre "didon sakallı" bir Fransız ressam -ki yakın tarihli çalışmalarla ortaya konduğu üzere adı Henri Delavallée'dır- Beyoğlu'ndaki prömiyerden sonra "sinematograf"ı Direklerarası'ndaki meşhur Fevziye Kırathanesi'ne getirmiş, o tarihte "Frenk semti" namıyla maruf "Beyoğlu'na geçmek" zahmeti bir yana, birçoklarına göre "ayıp" sayıldığından, İstanbul'un yerli halkı sinemayı bu mekanda seyretmiştir. Karay, Fevziye Kırathanesi'ndeki ilk sinema gecesinde, -Talu'nun, Sponeck Birahanesi'ndeki ilk gösterimde seyircilerde ezilme endişesi yarattığını kaydettiği ve birçok ülkede de benzer rivayetlere konu olan- "Trenin İstasyona Girişi" filmi ile "tahtakuruları ile yatağında boğuşan ve saplı süpürge ile bunları temizlemeye çalışan entarili bir adam"ın komedisinin gösterildiğini, filmleri şaşkınlıkla ve de gülerek seyrettiklerini söyler. Gündelik yaşantıya dair olayların bir dakikalığına da olsa beyazperde üzerinde yeniden

²⁹¹ S.Sezai'nin bu satırlara yer verdiği "Muhasebe" başlıklı yazısı için Bkz: Zeynep Kerman. **Samipaşazade Sezai**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 1986 s.86

²⁹² Ahmet Rasim. **Muharrir Bu Ya**. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. 1969. s.70

²⁹³ Refik Halid Karay. "Sinema". **Deli**. İstanbul: Ş. Lütfi Kitabevi. 1939. s.82-86

nüksetmesi, farklı yüzler, farklı yerler görmek, dışa kapalı Osmanlı halkını en az başka ülke halkları kadar şaşırtmış ve de heyecanlandırmışsa da Karay'ın deyişine göre, adına yaraşır biçimde durmaksızın titreyen ve seyircide “deniz tutması” benzeri bir etki yaratan “canlı fotoğraf”ın başlangıçta ismi de kendisi de pek tutmamıştır. Sinemayı aynı tarihlerde ve yine çocuk yaşlarda babasıyla birlikte Beyoğlu'nda, sirk gösterileriyle meşhur Halep Çarşısı'nda seyreden Sermet Muhtar Alus (1887-1952) da, seyir esnasında beyazperdede beliriveren “şakuli şakuli (dikey) çizgiler”den, “kurdela”nın durup durup kopmasından şikayetçidir. Niagara Şelalesi ve Alp Dağları manzaralarının, hırsız kovalayan göbekli Amerikan polislerinin gösterildiği sinema programı bittiğinde Sermet Muhtar'la babası ve çoğunluğunu Beyoğlu'nun kibar takımının oluşturduğu seyirci kitlesi, tıpkı Direklararası'ndaki İstanbul efendileri gibi kulaklarında uğultu ve gözleri şişmiş bir halde, caddede güçlkle yol alırlar.²⁹⁴ Aradan kırk yılı aşkın zaman geçince çocukluğun sinema hatırası biraz mizahi bir boyut kazanmışsa da, sinema tarihçelerinde de yazdığı gibi, sinema, henüz bir dakikalık sessiz bir gösteri oluşunun yanısıra Karay ve Alus'un sözünü ettiği aksaklıklar sebebiyle, bir müddet daha tiyatro, sirk, Karagöz gibi eğlenceler arasında parça parça gösterilmiştir. Üstelik sinematograf cihazının çalışması esnasında oluşan yangın tehlikesi, Alus'un “patlama, cana okuma tehlikesi de cabası” diye belirttiği gibi halkta sinemaya karşı korku ve endişe yaratmış, hal böyle olunca da “canlı fotoğraf”ın yaygın bir seyirlik haline dönüşmesi biraz zaman almıştır.

1900'lerin başında sinema ABD'de bir atraksiyon, İngiltere'de bir zanaat, Fransa da ise gerçek bir endüstri olma yolunda ilerlerken²⁹⁵, filmlerin ve film gösterme hakkının bir Nizamname'yle kontrol altına alındığı Osmanlı'da sinema göstermek dahi sorun olmuş²⁹⁶, buna rağmen yabancı ve azınlıktan sinemacılar, sinemayı yayma çabalarını imkanları zorlayarak da olsa sürdürmüşlerdir. Sinemanın, o tarihlerde Osmanlı'nın önemli büyük kentlerinden olan Selanik'te tanıtılması, Rus-Japon Savaşı'nın (1904-1905) olanca hızıyla sürdüğü döneme rastlar. Gündelik yaşama dair görüntülerin yanısıra önemli olaylara ve kişilere ait belgesellerin çekilmeye başlandığı bu yıllarda

²⁹⁴ Sermet Muhtar Alus. “Sinema: Biraz Tarihi, İstanbul'a Düşüşü.” **Eski Günlerde**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2001. s.57-58

²⁹⁵ Abisel (2006). **a.g.e.** s.42

²⁹⁶ Özuyar (2007) **a.g.e.** s.11

Rus-Japon Savaşı'nı yerinde belgeleyen filmler de piyasaya sürülmüş²⁹⁷, Selanik'teki ilk sinema programında da işte bu savaş belgesellerinden biri gösterilmiştir. Bir tesadüf eseri, Selanik'teki bu ilk gösterime tanıklık eden seyircilerden biri de, o yıllarda ilkgençlik çağına adım atmak üzere olan ünlü yazar Enis Behiç Koryürek (1892-1949)'tir. Gösterime Selanikte askeri hekim olan babasıyla katılan Koryürek bu tarihi olayı anlattığı *Bir Hikaye*²⁹⁸ adlı metninde, Port-Arthur muharebesi, Tulun'daki bahriye zabitlerinin manevraları ve Fransa Cumhurbaşkanı Loubet'in görüntülerinden oluşan Rus-Japon Savaşı konulu filmi, sinemacının ilginç yorumu eşliğinde seyrettiklerini kaydetmektedir. Koryürek'in kaydına göre Selanik'teki ilk gösterimde "Şimendifer'de İki Sevgilinin Yolculuğu" adlı bir film daha gösterilmiştir. Ekrem Talu'nun Sponeck Birahanesi'ndeki sinema programından bahsederken "Şimendüferle Seyahat" diye yalnız adını verdiği filmin aynısı olması muhtemel filmde, kompartımanda birbirlerine kur yapan iki sevgili, Koryürek'in kaydıyla "bir herifle bir madam" görüntülenmektedir. Ne var ki iki sevgilinin sarmaş dolaş olduğu esnada perde aniden kararmış, sinemacı da "Tünele girmişler" diye haykırınca salonda hafif kıpırdanmalar, gülüşmeler olmuştur. Koryürek başka ayrıntı vermez ama bu yakın plan kucaklaşma anında beyazperdenin birdenbire simsiyah kesilmesi kuşkusuz ki bir rastlantı değildir. Zira o tarihte gösterilen filmlerin ne derece müstehcenlik içerdiği bilinmez²⁹⁹ ama Özuyar'ın resmi arşiv belgeleriyle ortaya koyduğu üzere Osmanlı'daki 1903 tarihli sinema Nizamnamesi'ne göre toplum ahlakına aykırı nitelikte filmler göstermek yasaktır fakat denetim mekanizması halktan gelen şikayetlere yönelik olarak işletildiğinden yasağın çiğnendiği de olmuş, hal böyle olunca da ahlaki tepkiler günden güne artmıştır.

Özuyar'ın verdiği bilgiye göre, bu hususta belgelenen ilk olay ise, Ekim 1908'de Odeon Tiyatrosu'nda gösterilen bazı filmlerin bir grup seyircinin şikayeti üzerine Beyoğlu

²⁹⁷ Teksoy. **a.g.e.** s.141-142

²⁹⁸ Hangi tarihte kaleme alındığı belirtilmemiş olmakla birlikte, içerisindeki ifadelerden Cumhuriyet'in onuncu yılında yazılmış olduğu anlaşılan Enis Behiç Koryürek'e ait *Bir Hikaye* adlı anlatı, Fethi Tevetoğlu'nun yazarın biyografisine ilişkin araştırmasından temin edilmiştir. Tevetoğlu araştırmasında tam metin olarak aktardığı "Bir Hikaye"nin tarihi nitelikte bir metin olduğunu ifade etmektedir (Ayrıntı için Bkz: Fethi Tevetoğlu. **Enis Behiç Koryürek: Hayatı ve Eserleri**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 1985. s.123-134).

²⁹⁹ N. Abisel'in verdiği bilgiye göre daha 1895 yılında, Edison şirketine ait ilk yakın çekim ölçekli kucaklaşmayı beyazperdeye taşıyan "Mary Irwin ve John Rice'in Öpücüğü" adlı film, gösterildiği kentlerde ahlaki açıdan ilk tepkilerin oluşmasına yol açmıştır (2006. **a.g.e.** s.32-33). Dolayısıyla müstehcenlik Batı'da sinemanın icadıyla birlikte bir sorun olarak gündem yaratmaya başlamıştır.

Mutasarrıflığı tarafından yasaklanmasıdır.³⁰⁰ Ne rastlantıdır ki sinemanın konu edildiği ilk edebi metinlerden biri olan Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) imzalı *Çocuklara Yasak* adlı öykü de 1908’de yazılmıştır ve öyküde sinemanın toplum ahlakına özellikle de çocuklara uygun olup olmadığı sorgulanmaktadır.³⁰¹ Gürpınar’ın öyküsünün mekanı, bu tarihte artık yerleşik bir “sinema”sı olan Beyoğlu değil de, sinemanın Ramazan eğlenceleri arasında kendine yer açtığı ve geleneksel yaşam tarzı dolayısıyla sinemayı tepkiyle karşılaması daha olası görünen Şehzadebaşı’dır. Anlaşılan o ki sinemanın edebi serüveni veyahut Türk’ün sinema ile imtihanı, Batı medeniyetinin bu önemli icadının konulu içeriğini tam manasıyla oluşturmaya da “canlı fotoğraf” kisvesinden yavaş yavaş sıyrıldığı ve seyirci karşısına günden güne yeni atraksiyonlarla çıktığı yıllarda başlamıştır.

*Çocuklara Yasak*³⁰², yirminci yüzyıl başında sinemaya yönelik yaygın bakış açısını yansıtan en eski tarihli edebi metinlerden biri, belki de ilkidir. Öykü, babasıyla Şehzadebaşı’na “sinematograf” seyretmeye giden küçük Şekip’in sinemaya alınmadığı için ağlayarak eve dönmesiyle başlar. Annesine, eğlence mekanının kapısına içeriye çocuk alınmayacağını bildiren bir kağıt astıkları için eve dönmek zorunda kaldığını söyleyen Şekip, sinemada “ayıp şeyler” gösterildiğini ve bu nedenle sinemaya alınmadığını iddia etmektedir. Evin uşağının da sinemada “abdest bozar” türden gösterimlerin yapıldığını söylemesi üzerine sinirlenen kadın, komşusuna danışıp bir de onun ağzını yoklar. Komşu kadın, uşağın ifadelerini doğruladığı gibi, “Şehzadebaşı’na o maskaralar geleli bizimkini geceleri bir yere salıvermiyorum” (s.34) diyerek kadına da aynı tavsiyede bulunur. Sinemada çıplak kadın görüntüsü içeren bir filmin gösterildiği ve çocukların bu nedenle sinemaya alınmadığı evin beyinin itirafıyla netlik kazanır. “Kadına anlatılmaz, çocuğa gösterilmez, kimbilir ne kepaze şeyler” (s.37) diyerek kocasını itirafa zorlayan kadın, onun bu tür bir film izlemesine fena halde içerler.

³⁰⁰ Özuyar (2007). a.g.e. s.27-28

³⁰¹ Gökman tarafından hazırlanan bibliyografyada öykünün ilk olarak 20 Ekim 1908’de *Boşboğaz ve Güllabi* dergisinde yayınlandığı kaydedilmektedir (Muzaffer Gökman. **Hüseyin Rahmi Gürpınar: Açıklamalı Bibliyografya**. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. 1966. s.41).

³⁰² Hüseyin Rahmi Gürpınar. “Çocuklara Yasak”. **Eti Senin Kemiği Benim**. İstanbul: Gürpınar Yayınları. (tarihsiz). s.32-38.

Dönem İstanbul’unu bütün sosyal meseleleri, yaşam tarzı, inanç ve gelenekleriyle yakın takibe almış kalemlerden Gürpınar’ın, 1908 İstanbul’unda, çocukların izlemesinde sakınca görülen bir takım filmlerin oynatıldığını haber veren öyküsünde sinema, henüz seyirci profiline dahil olmayan kadınlar için hem endişe hem de merak konusudur. Bununla birlikte, İkinci Meşrutiyet döneminde elde ettiği kısmi özgürlük sonrası Türk kadını sinemaların “özel seanslarıyla” salonlardaki yerini almaya ve sinemayla kurduğu ilişki itibarıyla bu kez kendisi merak ve endişe konusu olmaya başlayacaktır. Türk kadını sinema mekanı içerisinde gösteren ilk edebi metinlerden biri, Servet-i Fünun dönemi yazarı Mehmet Rauf (1875-1931)’un *Genç Kız Kalbi*³⁰³ (1912) adlı romanıdır. Roman kişisi Pervin, İzmir’de “Feminya Sinematografhanesi”ndeki “kurdeler” dan gördüğü Avrupa’nın zevk ve eğlence hayatından öylesine etkilenir ki, İstanbul ziyareti sırasında uğradığı geleneksel mesire yeri Göksu’yu ve buradaki eğlenceleri son derece sıradan bulur (s.16). Sinemaya dair az veri sunmakla birlikte, Batı kültürü ve yaşantısının dönemin en etkin yayın organları olan gazete, dergi ve romanlar dışında sinema kanalıyla da tanınmaya başladığına ve sinemanın geleneksel eğlence anlayışını dönüştüreceğine işaret etmesi bakımından önem arz eden romanda³⁰⁴, Pervin’i büyüleyen “kurdeler”, aydınlık rıhtımlarla çevrili bir akarsuda gerçekleştirilen İngiliz yelkenli yarışlarına dair görüntülerden ibarettir. Fakat sinema, çok kısa bir zaman zarfında “dram” türünün yaygınlaşmasıyla birlikte, “toplumun maneviyatında yeri olmayan”³⁰⁵ öyküler anlatmaya başlayacak, gündelik hayatın Batılılaşmasında ve toplumdaki kadın imgesinin değişmesinde belirgin rol oynayacaktır. Memduh Şevket Esendal (1883-1952)’ın sinemanın İstanbullu kadınların gündeminde önemli yer işgal

³⁰³ Mehmet Rauf. *Genç Kız Kalbi*. İzmir: İlya Yayınları. 2004 (Çıkla’nın sunduğu bilgilere göre “Genç Kız Kalbi” ilk olarak 1912 yılında Servet-i Fünun dergisinde tefrika edilmiştir (Selçuk Çıkla. **Kültür Değişimleri ve Servet-i Fünun Romanı**. Ankara: Akçağ Yayınları. 2004. s.384). Çıkla’nın dönem romanlarını kültür değişimleri açısından incelediği araştırmasında romanın 1925 tarihli baskısını kullandığı, bu baskıda da döneme uygun olarak “sinematografhane” ve “kordela” sözcüklerinin kullanıldığı görülmektedir. Oysa romanın bu çalışmada kullanılan 2004 tarihli baskısında bu iki sözcük “sinema” ve “film” olarak değiştirilmiştir. Gürpınar’ın *Çocuklara Yasak* adlı öyküsünün sadeleştirilmiş yeniden basımında da karşılaşılan bu durum, sadeleştirme yapılırken özellikle dönemsel ifade ve deyişler konusunda özen ve dikkat gösterilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

³⁰⁴ Mehmet Rauf ve topyekun Batılılaşma taraftarı diğer Servet-i Fünun dönemi romancılarında, Kavcar’ın da özetlediği gibi modern kültürün ve yaşayışın türlü unsurlarını, Batılı bilgi ve davranışları tanıtır yayma konusunda büyük çabalar görülür. Bu romancıların eserlerinde bazı karakterler, medeniyet, yaşayış, kültür ve zevk bakımından Avrupalıları çok üstün bizi de küçük görme eğilimindedirler (Cahit Kavcar. **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 1985). Piyano çalan, sanata ve edebiyata meraklı son derece hassas bir genç kız olan Pervin de Avrupa’nın zevk ve eğlence hayatını geleneksel eğlencelere tercih eder. Geleneksel-modern karşılaştırmasının “sinema” ve “mesire” zıtlığı üzerinden yapılması ise son derece ilginçtir.

³⁰⁵ Cantek (2008). a.g.e. s.102

edinmeye başladığını bildiren *Bir Cinayet*³⁰⁶ (1918) adlı öyküsü bu açıdan çarpıcı veriler sunar. Öyküde taşralı genç bir kadının evliliği sonrasında eşine ve değişen çevresine uyma çabası içinde Batılı hayat tarzını benimsemesi, bu değişim sürecinde yaşanan ve sonu felaketle biten olaylar anlatılmakta, sinemanın genç kadının değişimindeki rolüne temas edilmektedir. Doktor kocasının İstanbul'a görevlendirilmesinin ardından kendini alışmadığı bir çevrenin içinde bulan genç kadın, şık ve zarif olma çabası içindeki kadınların arasında her geçen değişmeye başlar ve bambaşka bir kimliğe bürünür. Asrileşme sürecinde genç kadına yön veren kocasından ve çevresinden edindiği bilgiler, gittiği konferanslar³⁰⁷ ve sinemadır. Önceleri bu değişimden ve karısının sosyal hayata katılımından son derece hoşnut olan doktor koca, taşra vilayetlerinden birine görevli gittiği süreçte, karısının bir başka erkekle ilişkiye girdiğini öğrenir. Karısını evden kovar, aşığını da öldürür. Gerçi genç aşık ölümünden önce yazdığı mektupta, “Bu kadın sandığınız derecede günahkar değildir (...) Onu biz hazırladık, bir çok da siz hazırladınız. Bütün bu müterakki İstanbul hazırladı” (s.53) diyerek öfkeli kocayı vicdan muhasebesine çağırmıştır çağırmasına fakat bu samimi itirafı onu bir kurşunun hedefi olmaktan kurtaramamıştır. Öykülerinde evlilik, aile, kadın-erkek ilişkisi, yozlaşma gibi temalara ağırlık veren Esendal'ın, sinemanın İstanbul'un ve kadının modernleşmesindeki yerini imleyen, özellikle genç kadınlar açısından bir parça da “muzur” addedildiği öyküsü, devlet denetiminden yoksun ithal yoğun sinemacılık anlayışına yönelik tepkisini, sinema filmlerinin gündelik hayatı biçimlendiren söyleminden duyduğu rahatsızlığı her fırsatta gündemine taşıyan Refik Halit Karay'ın endişelerinden izler taşır. Nitekim Türk toplumunun geçirdiği kültürel değişimlerin an be an takipçisi olmuş kalemlerden Karay, aynı tarihlerde kaleme aldığı *Sinema Derdi* başlıklı yazısında, sinemadan edinilen “şıklık, moda, israf, sefahat derslerinin ve macera hevesinin” kadını ve erkeği mutsuzluğa sürüklediğini, gerçek yaşamda karşılığını bulamayan bu arayışlar sonucu ayrılıklar, boşanmalar, firarlar ve feci olaylar yaşandığını kaydetmektedir.³⁰⁸ İstanbul'un her semtine dağılan ve “geceli

³⁰⁶ Memduh Şevket Esendal. “Bir Cinayet”. **Veysel Çavuş**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1984. s.45-54

³⁰⁷ İkinci Meşrutiyet sonrasında kadınların terakkisi için atılan önemli adımlardan biri de bu dönemde kurulan feminist karakterli kadın dernekleri ve kadın sorunlarının tartışıldığı dizi konferanslardır. Doğan'ın kaydettiği bilgilere göre 1911 yılında İstanbul'da feminist kadın konferansları başlar ve bu konferanslarda erkeklere tepkiler dile getirilir (Ayrıntı için Bkz: İsmail Doğan. **Osmanlı Ailesi**. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. 2001. s. 135-139).

³⁰⁸ Refik Halit Karay. “Sinema Derdi”. **Guguklu Saat**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2005. s.170-175. (Aktaş'ın kaydına göre “Sinema Derdi”, 9 Mayıs 1918 tarihli *Yeni Mecmua*' da yayınlanmıştır. (Şerif

gündüzlü” dolup boşalan sinemaların çocuklara “serserilik”, kadınlara “sefihlik”, erkeklere “havailik dersi” verdiğiinden yakınan Karay, İstanbullu bir memurun günlüğünden notlar düştüğü *Bir İstanbullu’nun Yirmidört Saati-I*³⁰⁹ (1921) adlı güncel metninde Avrupa filmlerinin bilhassa kadınlar üzerindeki etkisini mizahi bir bakışla ortaya koyar. Sigarasını yakarken kibritin pahalılığını düşünecek kadar geçim sıkıntısı içinde olmasına rağmen iş çıkışı meyhaneye uğramadan edemeyen memurun karısı ve kayınvalidesi de tüm yokluğa rağmen sinema parasını denkleştirme derdindedir. Memur, ailesinin sinemaya gitmesinden hem memnun hem de bir o kadar dertlidir. Karay’ın memurun bu konudaki ikilemini aktardığı cümleler, sinemanın toplumsal hayatın ve değer yargılarının dönüşümündeki rolünü yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir:

“Daima dikkat ederim, sinema dönüşü bizim kadınlar sarhoşluğunu mazur görürler; zahir, bakıyorlar, Avrupa filmlerinde erkeklerin içmesi tabii görünüyor, onlar da ses çıkarmıyorlar. Lakin fenalığı da var, tuvalet, elbise lafı... Pinamenikelli veya Franseska Bertini her vakit kavgaya sebep olur, kahpeler!” (s. 16–17).

Karay’ın giyim tarzlarıyla kadınları etkilediklerinden yakındığı İtalyan dram yıldızlarından Pina Menichelli, aynı tarihte Fahri Celal Göktulga (1895-1975)’nın bir



Resim 1 İtalyan dram yıldızı Pina Menichelli, <http://classicfilmheroines.tumblr.com/post/468607738>

öyküsüne de benzer eksende esin kaynağı olur. Aynı zamanda psikiyatr olan Göktulga, *Pina Menikelli*³¹⁰ (1921) adını verdiği öyküsünde Menichelli’nin ve başrolünü oynadığı “Tigre Reale” filminin birey davranışları üzerindeki etkisini ilginç ayrıntılarla yansıtmakta³¹¹, sinemanın toplumun beğeni ölçütlerini nasıl yönlendirdiğinin çarpıcı bir örneğini vermektedir. Öyküde vaka, Refik adlı genç bir adamın davetli gittiği bir salon toplantısında

Aktaş. **Refik Halit Karay**. Ankara: Akçağ Yayınları. 2004. s.404). Karay’ın çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan yazıları daha sonra *Guguklu Saat* adlı eserde bir araya getirilmiştir.

³⁰⁹ Refik Halit Karay. “Bir İstanbullu’nun Yirmidört Saati I”. *Guguklu Saat*. (İnkılap, 2005). s.11-17 (“Bir İstanbullu’nun Yirmi Dört Saati I”, 1921 yılının Ekim ayında *Peyam-ı Sabah*’ta yayınlanmıştır (Aktaş. **a.g.e.** s. 412).

³¹⁰ Fahri Celal Göktulga. “Pina Menikelli”. *Bütün Hikayeler*. İstanbul: Cem Yayınları. 1973. s.82-84

³¹¹ Döneme tanıklık etmiş yazarlardan Sermet Muhtar Alus da anılarında “Tigre Reale” adlı filmin başrol oyuncusu ve “cihanda biricik” namıyla anılan Pina Menichelli’nin güzelliğiyle herkesi büyülediğini, dönemin genç kadınlarının hal ve davranışlarında onu örnek aldıklarını kaydetmektedir (S. Muhtar Alus. “Sinemalar: Meşhur Filmleri, Yıldızları”. *Eski Günlerde*. (İletişim, 2001). s. 64

Menichelli'ye benzetilen Şehper adlı güzel bir kadınla tanışması ekseninde gelişir. Daveti düzenleyen Kemal Hanımefendi'nin az sonra salona İstanbul'un en güzel kadınının gireceğini "Şimdi Pinayı benim salonumda göreceksiniz" (s.82) sözleriyle ilan etmesi konukları meraklandırmış; tüm bakışlar ünlü yıldızın "Şahane Kaplan"³¹² filmindeki rol arkadaşı Jorj'a benzetilen Refik'e yönelmiştir. Refik, "Aman beni tutunuz, düşünüyorum" (s.82) edasındaki yürüyüşü ve kesik kesik öksürüşüyle kendisine - *Menichelli*'nin canlandırdığı- Kontes Natka karakterini anımsatan Şehper Ziya Hanım'dan oldukça etkilenir.³¹³ Evsahibesinin "Bakınız Şehper, Refik Bey ne kadar Jorj'a benzer değil mi?" (s.83) şeklindeki arabuluculuk kokan takdimi sonrasında Refik, "Darül'bedayi'den, siyasetten, aşktan, muharebeden, sinemadan bahisler" (s.83) açarak genç kadının ilgisini çekmeye çalışır. Ne var ki sohbetin koyulaştığı bir anda Şehper salonu aniden terk eder ve Refik o geceden sonra genç kadınla yeniden karşılaşmak için fırsat kollamaya başlar. Bir süre sonra yanında bir kadınla Şişli civarında gezintideyken Şehper'le uzaktan göz göze gelen Refik hemen "*Jorj*'un kontesin arkasından gittiği" sahneyi hatırlayıp genç kadının peşine düşer fakat yetişemez. Şehper'i yeniden görmek için "sinemaların o güzel tesadüflerinden birini beklemekten başka" (s.84) çaresinin kalmadığını düşündüğü umutsuz bir anında beklenen tesadüf gerçekleşir ve çapkın ruhlu Refik *Menichelli*'ye benzettiği Şehper'e nihayet kavuşur.

Mütareke ve işgal dönemini kapsayan ve İstanbul'un toplumsal yapısı ve gündelik hayatında köklü değişimlerin yaşandığı 1918-1922 yılları arasında sinema kentin iki yakasında da eğlence hayatının önemli bir ögesidir. Bu süreçte sinemanın gördüğü ilgiye koşut olarak filmlerin gündelik hayatın referansı haline gelmesi kadar, sinema artistliğine özenme de edebi platformda sosyal bir mesele olarak yansımaları bulur. Konunun en çarpıcı biçimde ve aşırı batılılaşma eleştirisi perspektifine oturtularak ele

³¹² Öyküde bahsi geçen, "Pina Menichelli'nin 'Kontes Natka', Alberto Nepoti'nin 'Giorgio' rolünde oynadığı 1916 yapımı "Royal Tiger" (Tigre Reale) adlı filmidir (<http://www.imdb.com/title/tt0007459/>). Öyküde, İstanbul'da "Şahane Kaplan" adıyla gösterildiği kaydedilmekle birlikte, Sermet Muhtar Alus filmin "Malikane Kaplan" adıyla gösterildiğini beyan etmektedir (Alus. a.g.e. 63).

³¹³ Fahri Celal Göktulga, Öztürk'ün araştırmasına da konu olan 1936 tarihli yazısında Pina Menichelli'nin 1910'lu yıllarda dönem kadınına nasıl örnek teşkil ettiğini, öyküsüyle koşutluk içeren şu ifadelerle ortaya koymaktadır: "Yirmi sene evvel bir Pina Menikelli vardı. Şu meşhur Şahane Kaplan filminde, bu kadın, vakanın sonuna doğru verem olur, öksüre öksüre asabi bir buhran içinde ölür... Onun kırıla kırıla yürüyüşü, kesik kesik, gamlı gamlı öksürüşü, hanımlar arasında nasıl yaman bir salgın yapmıştı... Onun gibi saçlarını taramak, sevmek, gülmek, ağlamak tam bir moda idi..." (Ayrıntı için Bkz: Öztürk (2005). a.g.e. s. 191).

alındığı ilk edebi metinlerden biri Peyami Safa (1899-1961)'nın *Sözde Kızlar*³¹⁴ (1923) romanıdır. Bir kültür adamı olarak sinemanın toplumsal hayatımıza girmiş olmasına endişeyle bakan ve konuyu ileriki yıllarda gazete ve dergilerdeki yazılarında da sık sık gündeme getirecek olan Safa, Milli Mücadele sürecinde cephe gerisi konumundaki İstanbul'da safahat içinde yaşayan Batı taklitçisi zümreye odaklandığı bu ilk romanında sinemaya Batı'nın maddi değerlerini yayan bir kültür unsuru olarak yer vermekte, sinema filmlerinin toplumsal değerler üzerindeki "sarsıcı" etkisine dikkat çekmektedir. İşgal sırasında izini kaybettiği babasını bulmak için İstanbul'daki akrabalarının yanına sığınan Mebrure'nin kendisini ahlaki açıdan yozlaşmış bir çevrenin içinde bulması ve bu ortamdan uzak kalma mücadelesinin konu edildiği romanın bu bağlamda en dikkate değer kahramanı, trajik öyküsüne Mebrure'nin serüveni ekseninde tanıklık edilen artistliğe hevesli Belma'dır. Romanda ilk olarak Mebrure'nin sığındığı akraba köşkündeki zevk ve safahat ortamında, köşkün yakışıklı ve uçarı delikanlısı Behiç'in sevgilisi olarak karşımıza çıkan Belma, aslında artistliğe olan aşırı hevesi, filmlerde gördüğü debdebeli hayata özentisi nedeniyle bu çevreye girmiş, Behiç tarafından Avrupalı aktrislerle tanıştırılma vaadiyle kandırılıp kullanılmış yoksul bir kenar mahalle kızıdır. "Şık, serbest tavırlı, biraz şımarık" (s.39) biri olarak betimlenen yirmi beşini henüz doldurmamış Belma'nın ilk gençlik yıllarına dayanan sinema artistliği hevesi romanda şu ifadelerle ortaya konmaktadır:

"Belma'nın aktrisliğe hevesi meşhurdu. Daha çarşafa girmeden evvel, Şehzadebaşı sinemalarından aldığı tesirlerle aktris olmaya karar vermiş, o günden beri, her yerde her vesile ile bu arzusunu anlatmış, arasıra meclislerde monologlar söylemiş, tek roller temsil etmişti. Bu kızın sinemaya ve aktrisliğe zaafı o dereceydi ki, emeline kavuşmak için mukaddes tanıdığı herşeyi feda edebileceğini açıkça söylerdi." (s.50).

"Ben aktris olacağım, evimi barkımı terk edeceğim, ailemden, anamdan, babamdan nefret ediyorum" (s.59) diyen ve bu hevesle Şişli sosyetesinde kendine bir yer edinmeye çalışan Belma'nın asıl adı Hatice'dir. Eski hayatıyla bağlarını koparmaya niyetlendiğinde ilk önce adını değiştiren genç kız, din adamı olmasına rağmen göreviyle çelişen bir yaşam biçimi sürdüren babasının kendisine ve kardeşi Salih'e karşı ilgisizliğinden de yararlanarak salon hayatında Belma adıyla boy göstermeye başlar.

³¹⁴ Peyami Safa, *Sözde Kızlar*. İstanbul: Alkım Yayınevi. 2007 (Tekin'in kaydına göre roman, 1922 yılında *Sabah* gazetesinde tefrika edilmiş, gazetenin kapanmasıyla tefrikası yarıda kalan eser, 1923'te kitap olarak yayınlanmıştır (Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*. İstanbul: Ötüken Yayınları. 1999. s.61).

Beyazperdede seyrettiği renkli ve hareketli hayatın çekiciliği Belma'yı Cerrahpaşa'daki köhne evinden iyice uzaklaştırmış, davetlerde sahnelediği gösterilerin ilgi görmesiyle artistliğe heveslenen genç kız, Avrupa'ya gidip para ve şöhret sahibi olmayı adeta bir saplantı haline dönüştürmüştür. Viyana'daki birçok aktrisle mektuplaştığına inanıp yıllarca umut bağladığı Behiç yüzünden çok acı çeken Belma, yaşadıklarına ve Behiç'in kendisine yüz çevirmesine dayanamayarak intihar eder. Ölmeden önce, Behiç'in yeni kurbanı olarak gördüğü Mebrure'ye yaşadığı acıları anlatırken kendisini felakete sürükleyen artist olma hayallerinden de söz eder:

“Bilmiyorum, bir ilkbahar, bundan altı sene evvel, şu mahalleden, şu evden, şu köşedeki mescitten, babamdan, annemden birdenbire iğrendim. Ama nasıl bir iğreniş. Tahmin edemezsin. Atılmak, başka bir dünyaya, başka bir hayata atılmak istiyor, bunun için deliriyordum. Kendi kendime süslü bir istikbal düşündüm: Aktris olmak! Aktris olmak! Huu..Dehşet! Bir aktris ne serbesttir, ne iyi, rahat, eğlenceli yaşar! Eğer bir sinema filmine girebilirse Avrupa'ya gider, Amerika'yı da görür, para da kazanır, şöhret de alır, beğenilir de, sevilir de, alkışlanır da...Mükemmel mükemmel diyordum, isimden başlayarak kendime ait her eski şeyi bıraktım. Haticeydim, Belma oldum. Cerrahpaşa kıızıydım, Beyoğlu kadını oldum” (s.155).

Acı dolu itirafının ardından zehir içerek intihar eden Belma, bu intihar şeklini de yaşamına yön veren sinema karakterlerini örnek alarak tasarlar. Romanda bu detaya Behiç'in “Belma Pinamenikellivari ölmek istediğini bana söylerdi.” (s.182) şeklindeki sözleriyle yer verilir. Filmlerine gösterilen yoğun ilgiye, sinema kapısında müşteri bekleyen arabacının “Bu kadının oyunu oldu mu bütün Şişli, Altınbakkal'a kadar, erkekli karılı buraya dolarlar” (s.5) şeklindeki ifadesiyle dikkat çekilen *Pina Menichelli*, Göktulga'nın öyküsünde de konu edildiği gibi, söz konusu yıllarda kırılğan tavırları ve kesik kesik öksürüşüyle kadınlar tarafından örnek alınmış, filmleriyle yaşam ve davranış kalıplarını biçimlendirmiş bir isimdir. Trajik intihar sahneleriyle de ün yapmış Menichelli'den bu yönde de etkilenen sinema tutkunu Belma, Türk edebiyatında sinema artistliğini refah bir yaşam için çıkış kapısı olarak gören kadınların ilk örneğidir. Behiç gibi, kadınları “sinema artisti yapma vaadiyle kandıran” uçarı tipler de sonraki romanlarda sık başgösterecektir.

Sinema filmlerinin Batı tarzı yaşantıya yönelik özenci yaydığına ve pekiştirdiğine dikkat çekilen romanda kısmen zengin zümrenin sinema gündemine ilişkin ayrıntılar da göze çarpar. Şişli sosyetesinin gözde karakterlerinden biri olarak çizilen Behiç'in kız kardeşi Nevin, her konuda olduğu gibi giyimde de Avrupa modasını takip eden, “Eğer sürmenin üstüne bunu sürmezsem renk tabii olmaz. Bütün Avrupa aktrisleri bu kulörü

kullanıyorlar.” (s.35) şeklindeki sözlerinden de anlaşılacağı üzere makyaj stilinde Avrupa aktrislerini örnek alan gösterişe düşkün bir tiptir.

Safa’nın “ideolojisiyle”³¹⁵ bağlantılı abartılı tipler ve tezli anlatımına rağmen döneminin sinema gündemini ve toplumsal sinema deneyimini yansıtan bir belge niteliği taşıyan *Sözde Kızlar*’da, sinemanın genç kuşak üzerindeki etkisinin yanısıra sinema konusundaki yaygın toplumsal kanaatler, sinema oyuncularına, Müslüman kadınların oyuncu olmasına yönelik tepkiler de aktarılır. Belma’nın dejenere bir tip olarak çizilen sorumsuz ağabeyi Salih, kız kardeşinin felakete sürüklenmesine sinemanın zemin hazırladığını düşünmekte, bu nedenle kendince Belma’yı başıboş bırakan ve sinemaya gitmesine ses çıkarmayan babasını suçlamaktadır (s.74). Mebrure’ye babasını ararken yardım eden Nadir adlı gencin yaşlı ve mazbut annesi Hayriye Hanım da gençliğin gidişatından endişelidir ve genç kızların gezip eğlenmesini, çalışma hayatına katılmalarını onaylamakla birlikte sinema artistlerini, gençlerin artistliğe heves etmelerini hoş görmez:

“Ben mutaassıp bir kadın değilim. Genç kızların memur, muallime, mağazalarda tezgahlar olmalarına itiraz etmem. Tiyatroya gitsinler, çalgılı kahveye de gitsinler, kızmam. Ama, aktrisliği zihnim almıyor, bir Müslüman kızına yakıştıramıyorum, ayıp değil a (...) Zaten oyuncular bizde, kim ne derse desin, adi insanlar. Hiç kibar sınıfında, asilzade bir gencin oyuncu olduğunu gördünüz mü?” (s.190–191).

Sinema konusundaki mesafeli tavır, Safa’nın görücü usulü evliliğe zorlanan baba baskısına maruz Nedime adındaki genç kızın günlük kayıtlarını içeren *Gençliğimiz*³¹⁶ (1922) adlı uzun öyküsünde de kendini gösterir. Nedime’nin dinine ve ailesine hürmetini kaybetmiş “edepsiz” bir kız olduğunu düşünen ve kendince onu içinde boğulduğu hayal aleminden çekip çıkarmaya çalışan baba, bir tartışmaları esnasında kızına, “gençlerin manasız, eblehçe, cahilane bir frenk mukallitliği yüzünden kendilerini felaketlere sürüklediklerini, roman, tiyatro, sinema gibi misyoner eğlenceleri ile

³¹⁵ Türk modernleşmesi tartışmalarında sentezci görüşleriyle tanınan Safa’nın “Türk milletinin varlığını devam ettirebilmesi için tarihine ve geleneklerine bağlı olmaya devam ederken, benliğini kaybetmeyecek derecede değişmesi ve yenileşmesi gerekmektedir” şeklindeki beyanı, onun ideolojisini ve romancılığını özetler niteliktedir. (Bkz: Peyami Safa. **20. Asır Avrupa ve Biz**. İstanbul: Ötüken Yayınları. 1990. s.262-263). Batılılaşma yanlısı olmakla birlikte özentiye dayalı Batı hayranlığının Türk kültürüne yıkım getireceğine inanan Safa, romanlarında Doğu-Batı çatışmasının yarattığı toplumsal sorunları, törel çöküntü, kuşaklar arası anlaşmazlıklar, gençlerin ve özellikle de kadınların Batı tipi yaşantı hevesi temaları etrafında gündeme getirmiş ve iki medeniyete özgü değerler arasında uzlaşma noktaları aramıştır.

³¹⁶ Peyami Safa. **Gençliğimiz**. İstanbul: Ötüken Yayınevi. 1966

zehirlendiklerini” (s.24) haykırır. Aslında eğitimli ve zeki bir kız olan ancak ebeveyn baskısı ve psikolojik şartlarının tahrikiyle eğlenceli, heyecanlı bir hayata istek duyan Nedime’nin öykünün ilerleyen kısımlarında babasının kaygılarını haklı çıkaran ruhsal çalkantılar yaşaması, Beyoğlu’nda, sinema köşelerinde taşkınlıklar sergilemesi gösterir ki Safa, sinemaya ön yargı ve tepkiyle bakan bir neslin sözcüsü olmaya devam edecektir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun (1889-1974), “Ahali (...) alafranga sefahati, Amerikanvari cesareti hep oradan öğreniyor”³¹⁷ şeklindeki yakarışına bakılırsa, sinema daha ilk dönemlerinde Batılı hayat tarzının yayılmasında etkin rol oynamış, hal ve davranışlarda, beğenilerde, aşk hayatında kısaca hayatın farklı alanlarında temel referans kaynağı olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Toplumun maneviyatıyla çelişkili öyküler anlatan sinemanın yeni nesli, seyirci kitlesinin önemli bir bölümünü oluşturan çocukları ruhsal, fiziksel ve ahlaki yönden nasıl etkileyeceği de bu bağlamda toplumsal endişe konusu olmuş, bu endişe de yine yoğun olarak modernleşme süreciyle yapılanan edebiyatın imkanları dahilinde dile getirilmiştir. Daha sinemanın ilk yıllarında filmlerin çocuk seyirci için uygun olup olmadığını *Çocuklara Yasak* adlı öyküsüyle tartışmaya açan ve sinemaya dair ilk toplumsal endişeleri aktaran Hüseyin Rahmi Gürpınar, Cumhuriyet’in ilanı arifesinde kaleme aldığı *Eşkya Oyunu*³¹⁸ (1923) adlı öyküsünde yine benzer tepkileri gündeme getirir.

“Abdülhamit zamanı vükelasından” Ali İzzet Paşa’nın çocukları ve yeğenlerinden oluşan “en büyüğü on dört, en küçüğü yedi yaşında altı yaramaz çocuk”

³¹⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu’na göre sinema, Nedime’nin babasının “frenk mukallitliği” tabir ettiği Batı taklitçiliği hususunda diğer kültür unsurlarını, bilhassa romanı bir hayli geride bırakmıştır. Safa’nın öyküsüyle aynı tarihte (1922) *İkdam* gazetesinde yayınlanan yazısında Karaosmanoğlu, sinemayla birlikte edebiyatın ruhunun kaybolduğunu, artık romanlar yerine sinemadaki kahramanlara özenildiğini ifade etmekte, üstelik sinemadan edinilen davranışların birkaç kuşak öncesinin Batı özentisi tiplerini arar duruma getirdiğini ileri sürmektedir: “Ahali bütün edebi zevklerini şimdi bu perdeler üzerinde tatmin ediyor. Mehtaplı gecelerde kol kola gezmeleri, bir salonda güzel bir kadın önünde diz çöküp ilan-ı aşk etmeleri, zina ihtiraslarını, ihanet arzularını, alafranga sefahati, Amerikanvari cesareti hep oradan öğreniyor. Keşke bütün yeni türeyen züppelerimiz ‘Aşk-ı Memnu’daki Behlül’e, keşke bütün hafif meşrepliğe özenen kadınlarımız şehvetli ve ateşli Bihter’e, keşke genç şairimiz ‘Mai ve Siyah’taki uzun saçlı Ahmet Cemil’e benzese idi de muhitimiz bir takım ‘Makus’lar, ‘Gribouille’lar, ‘Pina Menichelli’ler, ‘Bertini’ler, ‘Pola Negri’lerle dolmasa idi.” (Y. Kadri’nin “Edebiyat-ı Cedide ve Sinema” başlıklı yazısı için Bkz: M. Emin Uludağ. **Üç Devrin Yol Ayrımında: Yakup Kadri Karaosmanoğlu**. Ankara: Anı Yayıncılık. 2005. s.136).

³¹⁸ Hüseyin Rahmi Gürpınar. “Eşkya Oyunu”. **Namusla Açlık Meselesi**. İstanbul: Atlas Kitabevi. 1972. s.52-57

haşarlılıklarıyla ev halkını ve tüm mahalleyi yıldırılmışlardır. Kapsollu tabancaları, gizli saklı taşıdıkları sustalı çakılarıyla vurdulu kırdılı oyunlara meraklı bu küçük haydutlar, yaşadıkları yalıyı yerle bir ettikleri yetmezmiş gibi evin yaşlı emektarını da eşkıyalık oyunlarına alet edip canından bezdirirler. “Zamane ahlakıyatından” yaka silken ve “çocuklarımız bütün uygarlık cihanından yok olan terbiye, hak, adalet, fazilet ve olgunluk yerine bu zamanın olaylarıyla haşır neşir olan kitaplardan, gazetelerden, sinemalardan eşkıyalık dersi alıyorlar” (s.56) diyen Paşa, yeni neslin ahvalinden ilgiyle okudukları cinayet romanlarını, gazeteleri ve yanısıra sinemayı sorumlu tutar. Gürpınar’ın değişik dönemlerde edebi eserlerine konu ettiği sinema konusundaki endişeler, Cumhuriyet’in ilk yıllarında meclise de taşınacak, çocukların sinema seyirciliğini kısıtlamaya yönelik yasa tasarıları gündeme gelecektir.

Sinemanın, Türkiye’deki ilk yıllarında ne ölçüde rağbet gördüğü istatistiksel olarak belgelenmemişse de, edebiyattan yansıyanlar İstanbullular’ın sinema merakını çarpıcı ayrıntılarla göz önüne sermektedir. Üstelik edebi haritadaki izdüşümler, siyasi erk tarafından Batı ölçüt alınarak programlanan modernleşme girişimlerinin ivme kazandığı bu aşamada, toplumun sinemayı yeni hayat tarzı oluşturmada referans noktası olarak kabul ettiğini ortaya koymaktadır. Bu durumun yazarlar tarafından toplumsal değişimin can atıcı yanları teşhir edilirken benzeri temalar ekseninde ön plana çıkarılması, ilk bakışta aleni bir sinema eleştirisi gibi gözükse de aslında eleştirilen sinema değil, özensizce seçilen filmler ve bu filmlerin moral değerler üzerinde yarattığı tahribattır. Sinemanın toplum hayatındaki yeri, yeni rejim sonrası yaşanan radikal değişimler, sinema salonlarının yaygınlaşması ve artan film ithaline koşut olarak Cumhuriyet dönemi edebiyatında daha yoğun olarak ele alınacak ve genel anlamda olumsuz imlemelerle ifadesini bulacaktır.

4.1.2. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Toplumsal Bir Fenomen: “Hollywood’un Şeritleri” ve Sarmalındaki Kimlikler

Cumhuriyet’in ilanıyla (1923) başlayan ve çok partili hayatın (1946) ilk yıllarına dek uzanan erken cumhuriyet döneminde sinema başta İstanbul olmak üzere yeni başkent Ankara’da, İzmir’de ve yabancı nüfusun ekonomik ve sosyal alanda etkin olduğu bazı merkez kentlerde sosyal hayatın en gözde eğlencesidir. Batılılaşma hareketlerinin hayat

pratiği bakımından da dalga dalga yayıldığı cumhuriyetin ilk on beş yılında sinema salonlarının hızla ve hayat tarzını etkileyecek şekilde yaygınlaşmasıyla seyretme oranı artan sinema, toplumun farklı kesimlerine ulaşabilme gücü sayesinde ve yaydığı moda ve davranış kalıpları aracılığıyla toplumlar üzerindeki etkisini giderek artırmıştır. Türk sinema ve tiyatrosunun öncü ismi Muhsin Ertuğrul’un çektiği filmler başta olmak üzere, 1920’lerden 40’lı yıllara uzanan süreçte yerli filmler de gösterimde olmakla birlikte döneme Avrupa ve özellikle 30’lu yıllarla birlikte Amerikan sineması damgasını vurmuştur. Buna bağlı olarak da Türk insanının sinema zevki ve kültürü daha ziyade yabancı yapımlarla şekillenmiş, yanısıra giyimde, saç stilinde, hayat tarzı oluşturmada bu filmler kriter kabul edilmiştir. İlgili dönemde çekilen yerli filmlerin ekseriya yabancı yapımların birebir versiyonu, yayın hayatındaki sinema dergilerinin bir çoğunun da Batı menşeli olduğu ya da Hollywood’a ağırlık verdiği göz önüne alındığında durum daha net olarak anlaşılabilecektir. Örneğin Özer’in verdiği bilgilere göre dönemin Türkçe sinema yayınlarından olan *Sinema* gazetesi, gündemde olan Amerikan sinema sanatçılarının isim ve adreslerini yayınlamak mektup göndermek isteyenlere bir nevi hizmette bulunduğu gibi “Hollywood’a birisi erkek diğeri kız olmak üzere iki genç gönderiyoruz” sloganıyla düzenlediği müsabakalarla yoğun ilgi görmüştür.³¹⁹

Yine Özer’in de kısaca altını çizdiği ve Öztürk’e, Abisel’e, Kaynar’a ait araştırmalarda konu edildiği üzere cumhuriyet’in ilk yıllarıyla birlikte sinemanın toplum hayatındaki etkileri, özellikle çocuklarda ve genç kitlede fiziksel, ahlaksal ve kültürel çözülme meydana getirip getirmediği dönemin en çok tartışılan konusudur. Önemli bir kısmı dönemin aynı zamanda romancı olan aydınları tarafından yürütülen bu tartışmalar, edebiyatın imkanları dahilinde de dile getirilmiştir. Bu dönemde elde ettiği yasal hakları sayesinde kamusal alana çekincesizce dahil olan Türk kadını da sinema gündemiyle tartışmaların odağına yerleşmiş ve kaçınılmaz olarak sinema bahsinde de edebiyattaki “gözde” mevkiini korumuştur.

Erken Cumhuriyet döneminde Batılılaşma ve onun ileriki bir aşaması Amerikanlaşma kültürünün sinema filmleriyle aracılığıyla nasıl yayıldığı, moral değerleri nasıl etkilediği, sinemanın farklı sosyo-ekonomik çevrelerce, farklı kuşaklarca nasıl anlamlandırıldığı, her yazarın gündemdeki gelişmeler, dünya görüşü ve edebi anlayışı

³¹⁹ Özer. **a.g.e.** s.323

çerçevesinde benzer ya da özgün temalarla vurgu yaptığı kültür ve/veya ekonomi perspektifinden ele aldığı öncelikli konular arasındadır. Sinemanın bu süreçteki kent merkezli toplumsal serüveni, dönem içerisinde yazılmış eserlerin yanı sıra 1950 sonrasında kaleme alınmış öykü ve romanlardan da izlenebilmektedir.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş süreci yazarlarından Peyami Safa, özellikle Server Bedi imzalı popüler romanlarında mutlak surette yer verdiği sinema bahisleriyle döneminin tipik bir yazarıdır.³²⁰ Safa, 1935 yılında Server Bedi müstearıyla yayınladığı



Resim 2 *Sinema Delisi Kız* romanının Münif Fehim imzalı kapak resmi

*Sinema Delisi Kız*³²¹ adlı romanında gençlerin sinema merakını sosyal vaka olarak ortaya koyar. *Sinema Delisi Kız*'da sinemaya olan aşırı merakı ve artist olma hayalleri yüzünden zor duruma düşen Sabiha adında bir genç kızın trajikomik serüveni anlatılır. Başından itibaren dönemin genç kızlarına ders verme niteliği taşıyan roman, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki sinema kültürünü ve zevkini yansıtmaya açısından hayli ilginçtir. Hayal dünyası içinde yaşayan ve tek beğeni ölçütü sinema olan roman kişisi Sabiha, kuşkusuz abartılı bir

imgedir fakat sinemanın belirlediği ve yaygın bir özentiye dönüşen yeni davranış kalıplarını sergilemesi açısından da dikkate değerdir. Olayların Sabiha'nın bakışıyla aktarıldığı romanda vaka şöyle gelişir:

Kendisini “sinema delisi” (s.3) olarak tanımlayan Sabiha, film seyretmeye ve sinema artistlerine ait kartpostal serileri biriktirmeye meraklı bir genç kızdır. O, seyrettiği filmleri evde canlandırmaktan da büyük keyif alır. Annesini, babaannesini hatta evin yaşlı emektarını bile sinemacılık oyununa ortak eden Sabiha'nın en büyük derdi rol

³²⁰ Peyami Safa'nın 1931 tarihli *Fatih-Harbiye* adlı romanında da sinema yine toplumsal endişe konusudur. Sinemaya ilişkin az sayıda ayrıntıya yer vermesi dolayısıyla dipnot olarak değinmeyi tercih ettiğimiz romanda, muhafazakar bir ailenin kızı olan Fatihli Neriman'ın yaşadığı medeniyet ikilemi, “Resmi kanunun herkese kabul ettirdiği asrileşmeye, gittikçe medenileşen İstanbul'un değişen dekoruna ve kitap, sinema, tiyatro gibi Batılı kültür ürünlerinden gelen telkinlere” bağlanır. (Bkz: Peyami Safa. **Fatih Harbiye**. İstanbul: Ötüken Yayınları. 1989. s.53).

³²¹ Server Bedi. **Sinema Delisi Kız**. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi. 1935

verebileceği bir erkek bulamamaktır. Ağabeyi yatılı okulda okuyan, sinema hevesi yüzünden sık sık azar işittiği babasından zaten ümidi olmayan Sabiha, biraz da bu sebeple, yolda gördüğü erkeklere bir rejisör gözüyle bakmaya başlar ve etrafındaki insanları sinema artistlerine benzeterek değerlendirmek onda zamanla bir takıntı, kendi ifadesiyle “illet” haline gelir:

“Zaten yollarda bütün erkeklere bir rejisör gözüyle bakarım. Andre Roan’a mı, yoksa Alber Prejan’a mı benziyor? Şu adam bir sinema artisti olsaydı, Adolf Moaenju gibi “Yanık Kalpler” filminde oynayabilir mi idi? Falan, filan, hep bunları düşünürüm. Sinema artistlerinden birine benzemeyen erkek, benim gözümde adamdan sayılmaz. Bizim mahallenin bekçisinde bile böyle bir benzeyiş arıyorum. Hem de bilir misiniz? Hınzır herif o pos bıyıklarını kesse, tıpkı Emil Yaninks olacak. Fakat budala ömründe sinema görmemiş (...) Bizim komşularda da artiste benzer bir erkek çocuğu yok ki, eve alayım da bizimle beraber oynatayım (...) Onun için gözüm hep dışarıda, büyük caddelerde Beyoğlu kaldırımlarında. Hele bir sinemadan çıktım mı, Beyoğlu caddesinde yanımdan ne kadar genç erkek geçerse yüzlerine yan gözle bir bakarım ve kime benzediğini düşünürüm. Artık bu bende illet haline girdi” (s.5-6).

Sabiha, yine Beyoğlu’na sinemaya gittiği günlerden birinde sinema çıkışı tramvay istasyonunda rastladığı bir genci, ünlü Fransız aktör *André Roanne*’a benzetir. Daha dikkatli inceleyince gencin filmlerini hayranlıkla seyrettiği *Roanne* olduğundan şüphesi kalmaz. Bu ilgiyi fark eden ve genç kızın elindeki *Pour Vous* sinema dergisinden lafa girip tanışmak için ilk adımı atan delikanlı, zaten sanrılar içinde yaşayan Sabiha’yı *André Roanne* olduğuna kolayca inandırır. Sabiha “Fransız Sörlük Mektebi”nde okumuş olduğundan kolayca anlaşılır. Sinema artistliğine yeteneği olduğuna inanan Sabiha, genç adamın Türkiye’ye kimseye haber vermeden film çekmek üzere geldiğini, film için bir Türk kızı aradıklarını söylemesi üzerine sevinçten deliye döner: “Ne tesadüf! Ne talih! Kendimi şimdiden bir sinema yıldızı olmuş görüyordum” (s.11).

Sabiha’nın mutluluğuna gölge düşüren tek şey, ailesinin sinema artisti olmasına karşı çıkacak olmasıdır. Orta halli bir memur olan babası, yirmi yaşındaki Sabiha’nın iyi bir iş bulup çalışmasını yahut uygun bir evlilik yapmasını istemektedir. Aile dostlarının Fransa’da tahsil görmüş oğlu Pertev, onlar için uygun bir eş adayıysa da Sabiha sinemadan anlamadığı için onunla evlenmeyi istemez. Önceleri “hiçbir sinema artistine benzemediği” için ilgilenmediği Pertev’i Fransa dönüşü kendisine biraz *Con Barimur*’u biraz *Moris Şövalye*’yi anımsatan görünümü ve tavırları nedeniyle beğenmişse de, Sabiha, evlenmeyi değil, “Paris’e, Holivud” a (s.19) gidip artist olmayı düşlemektedir. Hem bu sebeple hem de bir Avrupalı’ya modern bir Türk kızı olduğunu ispatlama uğruna *Roanne* olduğuna inandığı gencin buluşma tekliflerini geri çevirmez. Eline bir

senaryo taslağı tutuşturan ve prova yapmaları gerektiğini söyleyerek kendisini bir apartman dairesine götüren gençten şüphe etmeyi aklından bile geçirmez. Gencin fırsatçı bir çapkın olduğunu düşünüp kendisini uyaran en yakın arkadaşı Pakize'ye bu sebepten darılır. Sahte *Roanne*'ın sinema için evden kaçması gerektiği yönündeki telkinlerinden cesaret alıp bunun için yollar arayan Sabiha'nın tuhaf davranışları ailesini de tedirgin eder ve evde bu yüzden sık sık tartışma yaşanır. Bu gerilimli ortamı fırsat olarak görüp kaçma kararını kesinleştiren Sabiha, başarılı ve ünlü bir yıldız olunca ailesinin zaten kendisini affedeceğini düşünüp huzursuzluğunu gidermeye çalışır. Ne de olsa o biraz *Klara Bov*"a biraz *Marlen Dietrich*'e (s.52) benzemektedir ve *Roanne*'ı sayesinde “üç sene sonra” onlar gibi ünlü bir sinema yıldızı olacaktır. Ne var ki romanın sonunda sahte *Roanne*'ın maskesi düşer, uçarı mizaçlı bir Türk genci olduğu anlaşılır. Sabiha, Pertev'le evlenir, bir çocukları olmuştur ve o artık “sinema delisi” değildir.

“Modern genç” imajının ve sinemanın bu imajın şekillenmesindeki rolünün imlendiği *Sinema Delisi Kız*'da nesiller arasında yaşanan sinema konusundaki anlaşmazlıklar, sinemaya dair yaygın toplumsal kanaatler de aktarılır. Sabiha'nın anne ve babası, sinemanın kızlarının ahlakını ve ruh sağlığını bozduğunu, mizacını değiştirdiğini düşünürler:

“Artık sana evhamlar gelmeye başladı. Hep bunlar sinema yüzünden. Bilmiyor muyum ben? Perdede o cinayetleri, o kazaları, o hırsızları, o ayılıp bayılmaları, kendini öldürmeleri göre göre sapıtmaya başladın. Bundan sonra sinema minema yok” (s.21).

“Sinemada parlak yıldızlı hayatlar görüyor, ben niçin böyle yaşamıyorum diye kendini yiyor. Sinema çıktıktan sonra kız çocuğu büyötmek çok zor oldu” (s.45).

Sabiha sinema artisti olmak istediğini anne ve babasına söyleyemez. Çünkü O'na göre anne ve babası gibi “alaturka” ve “eski kafalı” olanlar, sinemayı, sinema artistliğini ahlak dışı görürler (s.46). Aslında Sabiha'nın sinema artistlerine ilişkin yargısı anne ve babasından farklı değildir. Sabiha'ya göre de “artist denince akla evvela... Çok serbest bir kadın gelir” (s.40). Bunun için kendisi sinema artisti olduğunda, “namusunu muhafaza etmeyi” bilecektir (s.54). Sabiha'nın denizcilik okulunda okuyan ağabeyi Mecdi ise, sinemacılığın ve sinema artistliğinin Avrupalı'nın işi olduğu görüşündedir. “Bizde de milli film yapacak oldular, yüzlerine gözlerine bulaştırdılar” (s.63) diyerek kuşkusuz Safa'nın da sözcülüğünü yapan Mecdi, kardeşinin artist olma hevesini anlayışla karşılasa da itirazını “Bu muhitte böyle şeyler olmaz. Avrupa'da bulunsaydın,

belki” (s.63) şeklindeki sözleriyle dile getirir. Manevi değerlerine bağlı bir genç olan Pertev ise ilgi duyduğu Sabiha’nın bir aktörle birlikte olma hayalini çocukluk ve tecrübesizlik olarak değerlendirir. Çünkü Pertev’e göre sinema artistlerinin hayatı da aşk ilişkileri de tasvip edilecek türden değildir (s.89).

Dönemin bir başka ünlü yazarı Mahmut Yesari (1895-1945)’nin *Su Sinekleri*³²² (1932) adlı popüler romanında da Sabiha gibi sinema meraklısı beş liseli kızın maceraları anlatılır. *Su Sinekleri*’ni Yesari’nin diğer romanlarından ayrı bir yere koyduğunu kaydeden Dizdaroğlu’nun romana ilişkin tespitleri şöyledir:

“Su Sinekleri’nde bir sosyal konuya dokunulmuştur. Sinema ve onun genç kızların ruhları üzerindeki menfi etkisi. Tez bu olunca, romancı, bizi bu dünyanın en gizli köşelerine götürür, aile yuvalarındaki sarsıntıları belirtir, moda salgınının karmaşalarını önünüze serer.”³²³

Dönemin sinema gündemini yansıtması açısından da belge değeri taşıyan *Su Sinekleri*’nde gündeme koşturarak Amerikan sineması ve artistleri daha öne çıkar. Zaten roman Gürani’nin de kaydettiği üzere, “Amerikan sinemasının Türk insanı üzerindeki yabancılaştırıcı etkisini erken keşfederek anlatan romanlardan biri, belki de ilkidir.”³²⁴

Sabbek, Dürdane, Nuran, Fatma ve Ayfer, davranışlarını, konuşmalarını hatta isimlerini bile Amerikalı sinema artistlerine benzetmeye çalışan ve sinemayla ilgili hiçbir gelişmeyi kaçırmak istemeyen beş yakın arkadaşdır. “Ayrı mekteplere gittikleri, nispeten ayrı semtlerde oturdukları halde” (s.17), “sinema hastalığı”yla birbirlerine bağlanan, sinema dergilerini ve özenle biriktirdikleri ünlü film yıldızlarına ait kartpostal serilerini incelemek üzere sık sık bir araya gelen kızlar, hayranlık duydukları sinema artistlerinin hayat hikayelerini ezbere bildikleri gibi onlardan yakınlarıymış gibi söz ederler:

–Şekerim, Con Cilbert!
–Cicim...Ninem!
–Greta Garbo, canımın içi...
–Yavrucuğum; annem benim!
–Aşkım, hayatım! (s.21-22)

³²² Mahmut Yesari. **Su Sinekleri**. İstanbul: Toker Yayınları. 1975

³²³ Hikmet Dizdaroğlu. “Ölümünün Onuncu Yıldönümünde Mahmut Yesari”. **Varlık**. S.421. 1955. s.13

³²⁴ Nur Gürani Aslan. **Türk Edebiyatında Amerika ve Amerikalılar**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. 2000. s.236

Beş arkadaş, sinema afişi ve kartpostal bulma konusunda birbirleriyle ve diğer yaşıtlarıyla yarış halindedirler; hatta Sabbek, kendine yakıştırdığı ismiyle Sabişi, *John Gilbert*'in afişi için hırsızlığı bile göze alır. Nuran'ın, nam-ı diğer Nora'nın, vapur seyahati esnasında karşılaştığı genci kast ederek "Kalbimden hastayım, Valantino'mu buldum" (s.31) demesine bakılırsa, onun hayallerini süsleyen erkek, sessiz film döneminin fenomen ismi *Rudolph Valentino*'dur. Zaten karşılaştıkları kişileri film artistlerine benzetmeyi, yaşadıkları olayları film sahneleriyle ilişkilendirmeyi adeta bir oyuna dönüştüren genç kızlar, yalnızca hayranlık duydukları aktörleri çağrıştıran delikanlıları ilgiye değer bulmaktadırlar:

- Villi Friç geldi... Villi Friç'e bak..
- Aman, tamam! Bu soğuk nevalenin neresini Villi Friç'e benzetiyorsun?
- Yürüyüş tıpkı, vallahi... İyi dikkat et ama...Hakkı inkar etmemeli, hissine mağlup olma!
- Sen, sağdaki, sondan dördüncü sıranın başında yüzü bizim tarafa dönük çocuğa bak...
- Ne güzel gözleri var, İvan Petroviç'i hatırlatmıyor mu? (s.43)

Sık sık sinemaya giden ve sinemada tanıştıkları *Douglas Fairbanks* benzeri Turhan Tahir adlı gencin kamp davetini "dimağlarındaki hayalle uyuşan" delikanlılarla tanışmak için fırsat olarak gören kızlar, büyük bir heyecanla kamp hazırlığına başlarlar. En az kızlar kadar sinema meraklısı olan ve dış görünüşleri, jestleri, mimikleri itibariyle sinema aktörlerini anımsatan Turhan Tahir ve arkadaşları, romanda şu cümlelerle tasvir edilmektedir:

"Turhan Tahir, Douglas'a benzemeye uğraşıyordu. Vamık Behçet, İvan Petroviç; Ekrem Besim, Ramon Novarro; Naim Naci, Con Jilbert; Hüsrev Hakkı da Valantino idi. Fakat bu özenişi, benzeyiş, benzetiş; kendi hayallerinin doğurduğu bir kuruntudan başka bir şey değildi" (s.166–167).

Kamp sırasında gençler arasında duygusal yakınlaşmalar olur. Sabbek, *John Gilbert*'e benzettiği Naim Naci'ye ilgi duyar ve *Gilbert*'e hayran olduğundan söz açarak imalı bir biçimde delikanlıya hislerini sezdirmeye çalışır.³²⁵ Ancak sinema perdesindekileri

³²⁵ Sabbek'in imalı aşk itirafı, Nazım Hikmet'in, sinemanın gençler arasındaki duygusal iletişimi de etkilediği yönündeki gözlemini ortaya koyduğu *Yeni Usul İlan-ı Aşk* (1935) başlıklı yazısından izler taşır. Hikmet yazısında, genç bir kızla bir delikanlının konuşmalarına kulak misafiri olduğundan söz açarak kötü ve manasız sinemanın gönül işlerine dahi bulaştığından yakınmaktadır. Ünlü şairin kaydına göre, Gustav Fröylih'e benzetildiğini iddia eden genç yanındaki kıza Kamilla Horn'u andırdığını söyleyince genç kız önce kızarmış sonra ikisi göz göze bakışıp gülüşmüşlerdir. Bu konuşmadan bir anlam çıkaramayıp sinema işlerinden anlayan bir dostuna danışan N. Hikmet, Fröylih ve Horn'un her filmlerinde aşık rolünü oynayan bir çift olduğunu öğrenmiş ve bir aşk ilanına tanıklık ettiğini anlamıştır (Bkz: Nazım Hikmet. "Yeni Usul İlan-ı Aşk". **Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil (Yazılar-1)**. İstanbul: Adam Yayınları. 1993. s.102–103).

anımsatan bir aşkın ve dramlardaki uzun ve süslü diyalogların arayışı içinde olan genç kızlar, özellikle de dar gelirli ailelerin çocukları olan Sabbek ve Nuran, jönlere benzettikleri delikanlılardan umdukları ilgiyi göremeyince hüsrana uğrarlar. Kamp dönüşü iki genç kız, yaşadıkları hayal kırıklığı nedeniyle intihara karar verip kendilerini gazetelerin ilk sayfasına taşıyacak, film sahnelerini anımsatan bir intihar planı hazırlığına girişirler:

- Nina Petrovna zehir içerek öldü. Fakat bunun tabanca kadar etkisi yok. Denizde intihar etmek daha şairane! Coolen Moore, “Sefalet Zambağı”nda nasıl kendini denize atar?
- Ah, ne budalayız! En mükemmeli unutuyoruz.
- Neyi?
- Vilma Banki, “Seher Vakti”nde...
- Evet... Evet... Evinin kapısına katran sürerler...
- Fakat sevinci çok sürmemiştii:
- Vilma Banki, kendini göle atar...
- Uzun etme... Biz de kendimizi okyanusa atacak değiliz ya, Marmara gölün biraz büyüğü sayılır!
- Vilma Banki’nin bütün jestlerini hatırlıyorum.
- Yok Sabiș, bizim jestimiz daha artistçe olacak! (s.318)

Sonunda, filmlere çok konu olan ve Sabbek’e çok şairane gelen denizde intihar etme fikrinde karar kılınır. Artistik jestlerle kendilerini Marmara sularına bırakacakları anın provasını yapan ve gece yarısı geride birer mektup bırakıp Bostancı iskelesine giden iki arkadaş, bilekleri birbirlerine ipek bir kurdeleyle bağlı biçimde, aldıkları kokainin de verdiği cesaretle suya atlarlar. Balıkçılar tarafından kurtarılan Sabbek ve Nuran’ın intihar girişimi gazetelerde “intihar salgını” başlığıyla yayımlanır.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında gençliğin imajından aşk hayatına kadar bir çok konuda etkisi olduğu anlaşılan sinema filmlerinin intihar vakalarında Yesari’nin kaydettiği ölçüde referans alınıp alınmadığı bilinmez ama ebeveynlerin sinema konusundaki endişeleri, döneme ait bir çok yayın organında yer aldığı gibi *Su Sinekleri*’nde de sosyal bir vaka olarak kaydedilir. Sabbek’in ailesi de Ayfer’in babası Fazıl Bey de, lise çağındaki kızlarının sinemaya olan aşırı merakından dolayı kaygı içindedirler. Ayfer’in annesi Cevriye hanım kızının merakını çocukça bulduğunu söyleyerek kocasının endişelerini hafifletmeye çalışır.

Yeni neslin sinemaya olan aşırı tutkusuna ve Hollywood’da sinema artisti olmanın nasıl bir saplantı haline geldiğine toplumcu gerçekçi edebiyatın öncülerinden Sadri Ethem

(1898-1943)'in *Yazın Aşık Kışın Kokot*³²⁶ (1933) adlı öyküsünde de tanık olunur. Lüks hayat peşinde koşarken hayat kadını olan Zekiye'nin serüveni olarak kurgulanan öyküde, gösterişle, şıklıkla ve maddiyatla özdeşleştirilen çarpık modernleşme anlayışı ve sinemanın bu yöndeki işlevi sınıf vurgusu dahilinde çarpıcı ayrıntılarla ön plana çıkar. Öykünün kahramanı Zekiye, daha "iptidai mektebi"nde öğrenciyken izlediği filmlerin etkisiyle lüks hayata merak sarar. Davranışlarında ve beğenilerinde de sinemayı ölçüt alan Zekiye'nin, yoksulluğundan dolayı yüz vermediği Ahmet'le birdenbire ilgilenmeye başlamasının sebebi de modern kıyafetler içinde gördüğü delikanlının kendisine Amerikalı aktör *Jackie Coogan*'ı anımsatmasıdır:

"O günden sonra Ahmet, Zekiye'nin gözlerinde yeni bir insan oldu. Sanki Ahmet eski hüviyetinden çıkmış, yepyeni bir insan olmuştu, bir stüdyo kahramanı idi (...) Zekiye bundan sonra, cebinde taşıdığı Ceki Kuganın resmine ad koydu: Ahmet" (s.36-37).

Disiplinsiz davranışları nedeniyle okuldan atılan Zekiye, sinema artistliğine hevesli olduğundan bu durumu önemsemez. Her davranışını hoş gören, eve geç gelmesine, aldığı pahalı hediyelere ses çıkarmayan anne ve babasını da hayallerine ortak etmiş, onları Amerika'da bir yıldız olacağına inandırmıştır:

"Anneciğim, yakında gidiyorum. Bak bugün bir iskarpin aldım. Amerikalı sinema müdürü bana alelhesap para verdi" (s.40)

...

"Anneciğim, bak ne güzel bir el çantası aldım. Benim pozlarımı müdür çok beğendi. Ben çanta almayacaktım ama "artistler çantasız olmaz" dedi" (s.41).

Ertem, boş hayallerinin ve ebeveyn kayıtsızlığının kurbanı olan Zekiye'nin trajedisini anlattığı öyküsünde tıpkı çağdaşı yazarlar gibi sinema filmlerinin ahlaki değer boşluğu yarattığına dikkat çeker; gençliğin buhranından sinemayı da sorumlu tutar. Dönem basınına yansıyan haber ve yorumlara bakılırsa, genç kuşağın kimlik bunalımında, kendi hayat tarzına ve kültürüne yabancılaşmasında sinema filmlerinin etkisi yadsınamayacak düzeydedir. Amerikan kültürünü telkin eden filmler, çocukların ve gençlerin ruhsal durumunu etkilemekte, onları imkansız hayallere sürüklemektedir. Dönemin nabzını tutan en önemli yazarlardan biri olan Memduh Şevket Esendal'ın

³²⁶ Sadri Etem (Ertem) "Yazın Aşık Kışın Kokot". **Silindir Şapka Giyen Köylü**. İstanbul: İstiklal Lisesi Talebe Kooperatifi Neşriyatı. 1933. s.34-49

1930’larda kaleme alınmış *Artist Olacak Kız*³²⁷ adlı öyküsünde de büyük şehrin ışıltısına kapılmış, “Ben sineması olmayan yerde oturamam” (s.134) diyerek kocasını terk eden genç bir kızın hayalleri anlatılır. Jandarma subaylığından emekli bir babanın kızı olan ve ailesiyle birlikte İzmir’de yaşayan Mükerrerem, taşrada bir orman işletmesinde memurluk yapan Hürrem adlı gençle, “Sinema artistine benzeyen bir yanı da var” (s.133) diyerek evlenmiş, taşra hayatından sıkılınca da kocasına büyük şehirde iş bulması yahut kendisini İzmir’e götürmesi için baskı yapmaya başlamıştır. Baba evine sözde misafirlğe gelen Mükerrerem’i anne babası da, kardeşinin sinema yüzünden yanlışla sürüklendiğini düşünen İstanbul’daki ağabeyi de kocasına dönmesi konusunda ikna edemezler. Gördüğü romantik bir filmde etkilenererek kocasına “Beni bırak” diye mektup yazan ve karşılığında duygu yüklü bir yanıt bekleyen Mükerrerem, kocasının ayrılık kararı üzerine yıkılmış, “şuuraltında yaşayan senaryonun değişmesi”(s.136) genç kadını çileden çıkarmıştır. Buna karşın daha boşanmadan eski serbest hayatına geri dönen Mükerrerem, bu kez de Amerika’ya gidip artist olmanın yollarını araştırmaya başlar.

Hayatını sinema perdesinden referansla yönlendiren, filmlerdeki serüvenleri kendi hayatlarında deneyimlemeye kalkan gençler, sadece İstanbul’da, İzmir’de değil, sinemanın ulaştığı her yerdedir. Cumhuriyet döneminin önde gelen kalemlerinden Nahid Sırrı Örik (1895-1960)’in yeni başkent Ankarayı mekan seçtiği *İki Kız Kardeş ve Bir Delikanlı*³²⁸ (1939) adlı uzun öyküsünde de sinema perdesinde gördüğü ışıltılı hayata öykünüp geleceğini bu yönde tayin eden ve sonunda mutsuz olan Sacide’nin hikayesi anlatılır. Sinemaya ilişkin ayrıntılı değilse de çarpıcı verilerin yer aldığı öykü kısaca şöyledir: Sacide, evlilik yoluyla sınıf atlayan sinema karakterlerine özenip genç nişanlısından ayrılmaya, yaşlı ve zengin talibiyle evlenmeye karar verir. Ailesinin, özellikle de Sacide’nin sinemadan edindiği terbiyeyle başına buyruk kararlar aldığını düşünen annesinin itirazlarına rağmen evlilik gerçekleşir. Ne var ki “İstanbul’da ve Ankara’daki en hayalperest kızlarla kadınların solgun akislerini sinema filmlerinden

³²⁷ Memduh Şevket Esendal. “Artist Olacak Kız”. **Veysel Çavuş**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 2007. s.133-137 (Öykünün yazılış tarihi verilmemiş olmakla birlikte Esendal, bu öykünün devamı niteliğini taşıyan *Bir Karı Koca* adlı öyküsünün sonuna 1936 tarihini not düşmüştür).

³²⁸ Nahid Sırrı Örik. “İki Kızkardeş ve Bir Delikanlı”. **Kırmızı ve Siyah**. İstanbul: Oğlak Yayınları. 1996. s.117-166

görüp mest tahayyül ettikleri bu hayatın kendisi için bir hakikat olması” (s.153) Sacide’ye umduğu mutluluğu getirmez.

Sunulan örneklerden anlaşılacağı üzere kadınların ve gençlerin sinema tutkusu dönem edebiyatında daha öne çıkar. Ekseriya karikatürize figürler olmakla birlikte döneminin sinema gündemini ve zevkini ele veren bu tiplerin sinema filmlerinden edinilmiş “alamerikan” halleri, dönem yazarlarının hassas karnıdır. Sinemanın, özellikle de sinema piyasasındaki hükümranlığını ilan etmiş Hollywood sinemasının başta kadınlar olmak üzere toplum üzerindeki etkilerine odaklanan bu yazarlardan biri de dönemin önde gelen kadın romancılarından Halide Edip Adıvar (1884-1964)’dır. *Yolpalas Cinayeti*³²⁹ (1937), “Amerika’nın ana esaslarından ziyade kısa süren geçici modalarını kendimize mal etmek temayülünü gösteriyoruz”³³⁰ düşüncesinde olan Adıvar’ın farklı toplumsal katmanlarda görülen şekilci modernleşmeyi sinemanın bu bağlamdaki belirleyiciliğinin altını çizerek resmettiği ilk romanıdır.³³¹ Anadolu’dan İstanbul’a çocuk bakıcılığı yapmak üzere gelmiş Nadire adında genç bir kadın katilin psikolojisinin konu edildiği romanda, İstanbul’un zengin çevrelerinde ve kenar semtlerinde Amerikan tarzı yaşam ve düşünüş kalıplarının filmler aracılığıyla nasıl yayıldığı sınıf vurgusu dahilinde çarpıcı ayrıntılarla gözler önüne serilir. İstanbul modasını belirleyen değerlerin Amerika’dan ithal edilmeye başlandığı, tüketim eğiliminin başgösterdiği, bu konudaki eleştirilerin Hollywood filmlerinin kültürel ve ideolojik etkileri bağlamında basında gündem oluşturduğu bir dönemin ürünü olan romanda, temelde İstanbul sosyetesinin yaşam biçimlerine odaklanılmakta ve sinemanın gündelik yaşantıda görülen etkileri gündeme koştur biçimde betimlenmektedir. Romanın bu bağlamdaki en dikkate değer kişisi, İstanbul sosyetesindeki önemli karakterlerden biri olarak çizilen Sacide’dir. Nadire’nin çocuk bakıcısı olarak çalıştığı Yolpalas

³²⁹ Halide Edip Adıvar. *Yolpalas Cinayeti*. İstanbul: Atlas Kitabevi. 1971

³³⁰ Halide Edip Adıvar. *Türkiye’de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları. 1955. s.200

³³¹ Kurtuluş Savaşı’nın hazırlık evresinde Amerikan mandasını bir çözüm yolu olarak benimseyenler arasında yer alan Halide Edip, bu düşüncesindeki kırılmalara rağmen “Amerika hakkında çok olumsuz fikirler beslememiş, politikasının olumsuz yönlerini vurgulamakla birlikte bütünüyle kötü olmadığını ancak Türklerin gereksiz bir taklide giderek Amerikan tesirini yozlaştırdıklarını ifade etmiştir (Aslan. a.g.e. s.168). Yazar, *Yolpalas Cinayeti*’nden sonraki romanlarında da, Amerikan yaşama biçiminin bilinçsizce taklit edildiğini vurgulamak için Hollywood filmlerinin gündelik hayattaki etkilerini karikatürize eden ifadelere yer vermiştir. Cumhuriyet’in yeni kuşaklarından beklentilerin ele alındığı *Tatarcık* (1939) ve İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki toplumsal buhranın sergilendiği *Sonsuz Panayır* (1946), yazarın, Hollywood’un sosyal alandaki etkilerine çok küçük detaylarla dikkat çektiği romanları arasındadır.

Apartmanı'nın sahibi milyoner Murat Sallabaş'ın karısı olan Sacide, alt tabakaya mensup yoksul bir ailenin kızıyken evlilik yoluyla Şişli sosyetesine dahil olmuş, yeni yaşantısında kendini gösterişe vermiş ve babasını evine kahya yapacak derecede manevi değerlerini yitirmiş bir “moda kuklası” olarak betimlenir. Kendisinden önce Şikagolu bir milyonerin karısına hizmet etmiş Fransız yardımcısının sık sık eski hanımından söz etmesiyle giyim kuşamından yaşam biçimine kadar her şeyiyle Amerikalı “madam”ı taklit etme çabasına giren Sacide, evinde düzenlediği danslı toplantılarda beyazperde yıldızlarını aratmayan gösterişi ve “Marlene Dietrich usulü” salınışıyla (s.165) göz doldurmaktadır.³³² Sacide'nin yüzmeye ve kayak sporuna heveslenmesi, otomobil kullanma merakı, sosyete çevresinde ün salan saksafonlu caz-bant eşliğindeki görkemli davetleri gibi anneliği de tamamen bir gösterişten, belli ki filmlerden esinlenerek “küçük lord esvabı” (s.169) ile süslediği oğlunu konuklarına gururla takdim etmekten ibarettir.

Adıvar, Hollywood yapımlarının toplumun her kesiminden yoğun rağbet gördüğü dönemde kaleme aldığı romanında zengin çevrelerin yanısıra yoksul kesimlerin sinema deneyimine de dikkat çekmekte, lüks ve gösteriş merakının, sınıf atlama arzusunun toplumun bütün katmanlarına nüfuz etmesinde sinemanın belirgin rolünün altını çizmektedir. Yazarın, romanın bu kısmında akıl hastalıkları kliniğinde görevli bir hastabakıcı aracılığıyla ortaya attığı “dedoublement” (kişilik bölünmesi/ikilemi) kavramı, sinemanın toplumsal alandaki etki gücünü yansıtmaya bakımından son derece ilginçtir. Çocuk bakıcısı Nadire'nin işlediği cinayet sonrası yatırıldığı akıl hastalıkları kliniğinde karşımıza çıkan ve genç kızın avukatıyla ayaküstü sohbet eden hastabakıcı, bu kavramı sinema karakterleriyle patolojik düzeyde özdeşim kurmuş ve klinikte kişilik bozukluğu teşhisiyle tedavi gören, genelde yoksul kesimlere mensup kadın hastalar için kullanır:

“Son yıllarda kadınlar arasında “Dedoublement” olayları en çok Zeyrek'ten, bir kız kendini Greta Garbo zannediyor. Yüksek aileden bir kadın Kleopatra'dır. Cibalili bir küçük tütün işçisi Brigitte Helm'dir” (s.175).

³³² Sacide'ye ilişkin betimlemelerle, Nazım Hikmet'in aynı tarihlerde kaleme aldığı ve sinemanın Türk kadınlarının giyim kuşamındaki belirleyiciliğine dikkat çektiği *Çok Açılıyorsun Kadınım* (1934) başlıklı yazısı arasında paralellik kurmak mümkündür. Hikmet, yazısında varlıklı bir tanıdığının düğününde rastladığı Fransız gazetecinin dekolte yarışındaki kadınları artist zannettiğini ifade ederek Türk kadınının sinema artistlerinden etkilenen giyim tarzını hicvetmektedir. (Nazım Hikmet. **a.g.e.** s.190-191)

Hastabakıcının anlattıklarını dikkatle dinleyen avukat, “salgın” olarak nitelendirdiği kişilik bölünmesinin Şişli’den ziyade yoksul semtlerde görülmesini, referans kabul edilen kimliklerin sinema ve ‘ecnebi’ ünlüleri olmasını bir hayli şaşırtıcı bulur.

Meşhur sinema yıldızlarından Jan Harlov öldü



–Birdenbire söylemeyelim, belki bayılır, yüreğine iner, bir şey olur...
–Akrabalarından biri mi öldü?
–Daha büyük felaket: Jan Harlov öldü!

Resim 3 Hollywood tutkusunun boyutlarını sergileyen bir karikatür, *Akbaba*, 18 Haziran 1937

1930’larda Amerikan sineması, dünyanın her noktasında olduğu gibi İstanbul’da ve diğer merkez kentlerde sayısı giderek artan salonlarda kitlelere ulaşmaya, filmler haricinde sinema dergileri ve magazinler aracılığıyla da gündelik hayatın farklı alanlarını, toplumun farklı kesimlerini etkisi altına almaya devam etmektedir. Aynı yıllarda gösterimde olan yerli film sayısı, Hollywood yapımlarıyla kıyaslandığında yok denecek kadar azdır. Sermet Muhtar Alus’un nesiller arasında beğeni ve anlayışların nasıl farklılaştığını sinema bahsi üzerinden konu ettiği *Kadıköy Vapuru’nda*³³³ (1939) adlı öyküsüne bakılırsa, 1930’lu yıllarda sinema, özellikle genç kuşak için *Hollywood* demektir. Öykünün olay

örgüsü, yaşlı bir adamla bir grup genç kızın vapurda karşılaşması üzerine kuruludur.³³⁴

“Omuzlarında dalga dalga saçlar, sırtında empermeabl, ellerinde portföy ve sinema gazeteleri bulunan dört küçük bayan” (s.8) kendilerinden geçmiş bir halde Amerikalı aktör *Gary Cooper*’dan ve yeni filminden söz etmektedirler. Yaşlı adam bahsi geçen

³³³ Sermet Muhtar Alus. “Kadıköy Vapurunda”. *Akbaba*. S..303. 1939. s.8

³³⁴ Necip Fazıl Kısakürek de 1948 tarihli *Yeni Nesil* başlıklı yazısında Kadıköy Vapuru’nda karşılaştığı üç gencin “yüzde yüz Amerikalı tavırlar sergilemesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirmekte, Alus’un edebiyatın imkanları dahilinde dikkat çektiği bu konuyu, sitemkar bir söylemle gündemine taşımaktadır. Cümleler arasına yabancı sözcükler sıkıştırmanın, Hollywood yıldızlarını kışkırtacak türde bezginlik edaları ve mizaç havalara bürünmenin sinemadan öğrenilmiş davranışlar olduğunu kaydeden Kısakürek’e göre Amerikan sineması gençlerde kimlik bunalımına yol açmaktadır (Bkz: Necip Fazıl Kısakürek. *Yeni Nesil*”. **Çerçeve-2 (Tüm Yazıları)**. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları. 1999. s.113-114)

kişinin *İpekçi Kani*³³⁵ olduğuna kanaat getirirse de, bu isim genç kızlar için hiçbir anlam taşımaz.

Hollywood filmlerinin toplum gündeminde önemli yer işgal etmesi ve kitlelere aşıladığı katılma biçimi Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962)'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*³³⁶ (1962) adlı romanında da bir toplumsal eleştiri konusu olarak ön plana çıkar.³³⁷ Batı'dan ithal düzene ayak uydurmaya çalışan kurum ve kişilerin ironize edildiği romanın bu anlamda göze çarpan kişisi Pakize'nin sinemayla kurduğu ilişki adeta patolojik düzeydedir. Modernliği şekilcilikten ibaret gören ve Hollywood filmlerini bu anlamda kendine rehber kabul eden Pakize, sinemayla ilişkisi bakımından öncüllerinin bir çoğu gibi abartılı olarak çizilmişse de, erken Cumhuriyet döneminde yüksek tabakanın sinema deneyimi hakkında ipuçları sunması bakımından önemli bir figürdür. Filmlerdeki serüvenleri kendi hayatında yaşamaya kalkan ve sinema karakterleriyle özdeşim kuran Pakize'nin sinema tutkusu, kocası Hayri İrdal tarafından şöyle dile getirilmektedir:

“Hayatta sevdiği tek bir şey vardı, o da sinema idi. Pakize sinemanın sadece terbiye değil, tatmin ettiği insandı da. Beyaz perdenin karşısında o kadar kendinden geçer, o kadar herşeyi bırakırdı ki, sonunda yaşadığı hayatla seyrettiği macerayı birbirinden ayıramaz hale gelirdi” (s.149)

İrdal'ın ifadesine göre evlendikleri günden itibaren Pakize'yle tek gittikleri yer sinemadır. Ne var ki Pakize zamanla kendisine fantazyalarla örülü bir dünya yaratmış, kocasını ve çevresindekileri de bu dünyanın bir parçası yapmıştır. “Kendisini bazen Jeanette Mac Donald bazen Rosalinne Russel sanan” (s.150), kocasını *Charles Boyer*,

³³⁵ Türk sinema sektörünün önde gelen ismi İpekçi ailesindendir. Yeğeni İhsan İpekçi ile 1928 yılında İpek film şirketini kurmuş ve bu tarihten itibaren yapımcı olarak çok sayıda filme imza atmıştır. (Filmografisi için Bkz: <http://www.imdb.com/name/nm0409703>).

³³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergah Yayınları. 1977 (1954 yılında *Yeni İstanbul*'da tefrika edilen ve ilk baskısı 1962'de yapılan romanın “sinema” olgusuyla ilintili olarak ele alındığı bir başka çalışma için Bkz: Öztürk (2006)

³³⁷ Roman, Tanpınar'ın konusunu “hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştiaak (arzu)” şeklinde açıkladığı *Beş Şehir* (1946) adlı yapıtındaki sinemaya dair değerlendirmelerden izler taşır. Medeniyet çatışmasına dair rahatsızlıklarını dile getirdiği yapıtında, çatışmanın kök saldığı Beyoğlu'ndan bahsederken “sinema ve münevverin Beyoğlu'na taşınmasıyla” (s.169), İstanbul'un topluluk hayatında ve eğlence anlayışında büyük değişim meydana geldiğini belirten, yanısıra Hollywood'un topluma aşıladığı düşük zevkten rahatsızlık duyan Tanpınar, sinemanın olumsuzladığı etkilerinin temelini altyapısal aksaklıklarda arar. Zira “yeni”yi benimserken “eski”nin reddedilmediği, özümüze uygun bir üretim programı öneren ve üretimden yoksunluğun toplumları çöküntüye sürükleyeceği görüşünde olan yazar bu paralelde Erdoğan'ın da belirttiği gibi, “altyapısal aksaklıklar ile sinemanın problemlerinin birbirini desteklediğini” düşünmüştür. (Ayrıntı için Bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar. *Beş Şehir*. Ankara: T.C. Ziraat Bankası Matbaası.1946. s. 126, 169; Erdoğan (2006). a.g.e. s. 110)

Clark Gable ya da *William Powel* ile karıştıran, *Martha Egerth*'e benzettiği komşu kızına bu isimle seslenen Pakize, gerçek hayata tam manasıyla sırt çevirmiş durumdadır:

“Karım, dediğim gibi sinema ile tatmin oluyor, hayatımızın aksak taraflarına bakmıyordu. Vakıa Adolf Menjou gibi en aşağı yüz otuz kat elbisem olduğu için artık düğmelerim dikilmiyordu. Fakat ceketimin dirsek yerlerinin çıktığını da pek fark etmiyordu. Gördüğü filmlerdeki her şey bizimdi, şatolar, elmaslar, bahçeler, asil kibar dostlar... Bu itibarla bu akşamki yemeği mutfakta yememizin veya hiç yememekliğimizin ehemmiyeti yoktu...” (s.150).

“Kainata beyazperdeden bakan” (s.273) Pakize, bir gazeteyle kocası üzerine yaptığı röportajda, ondan Hollywood’dan film teklifleri almış bir artist diye söz etmekten de geri kalmaz. Karısının sinemaya olan aşırı tutkusunu alaya alan Hayri İrdal, zaman zaman istemeden de olsa onun Hollywood eksenli dünyasına dahil olmaktadır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974)’nun *Panorama*³³⁸ (1953-1954) romanının kahramanı Sevim’in sinemayla kurduğu ilişki de Pakize’ninkinden farklı değildir. Karaosmanoğlu, Cumhuriyet’in onuncu yılından 1950’lere uzanan süreçte Türk toplumunda görülen değişimleri can acıtıcı yönleriyle ortaya koyduğu romanında, toplum hayatındaki Amerikanlaşma eğilimine, Hollywood’un ışıltılı dünyasına kendini kaptırmış Sevim karakteri aracılığıyla dikkat çeker.³³⁹ Cumhuriyet hükümetinin Ankara’da görevlendirdiği ilk bürokratlardan Servet Bey’in kızı Sevim, sinema ilanları dışında gazete takip etmeyen, film artistlerinin yaşantısına özenen gösteriş meraklısı bir tiptir:

“...Genç kız, bu dünyaya yalnız Hollywood’un selüloit şeritleriyle bağlıydı. Sevebileceği delikanlılar, benzemek istediği genç kızlar bu şeffaf kurdelelerden beyaz patiska perde üstüne akseden gölgelerdi. Bir dere, bir ağaç, bir bahçe, bir deniz kıyısı, bir mehtaplı gece eğer bu perdenin dışında ise, ona hiçbir şey söylemiyor, hiçbir duygu, hiçbir heyecan vermiyordu. Sevim, sinemada görmediği ve sinemadan öğrenmediği hiçbir harekette bulunmak, hiçbir iş yapmak istemezdi. Bugün tenis dersi almaya başlamışsa, bunun başlıca sebebi, ekran üstünde pek hoşuna giden birkaç film yıldızının bu top oyunlarındaki zarafetlerine hayran kalmış olmasıydı. Yine böyle bir sebeple ata binmek emelindeydi” (s.30).

³³⁸ Yakup Kadri Karaosmanoğlu. **Panorama**. İstanbul: İletişim Yayınları. 1987

³³⁹ Milli edebiyatın öncü kalemi Karaosmanoğlu, yeni başkent Ankara’yı dünü, Cumhuriyet’in ilk yılları ve gelecek ütopyası aşamalarında anlattığı 1934 tarihli *Ankara* adlı romanında da, “bayağı ve zevksiz ithal yapımlar yerine millî davalara hizmet eden satirik ve epik filmlerin gösterildiği” bir Ankara düşler. (Bkz: Yakup Kadri Karaosmanoğlu. **Ankara**. İstanbul: Birikim Yayınları. 1981. s.170)

Sevim, Hollywood'un büyüüne kendisini öylesine kaptırmıştır ki bindiği taksinin soförünün tacizine uğradıktan sonra bir hendeğin içinde kendine geldiğinde, bulunduğu yeri Amerikan filmlerindeki Teksas ovalarına benzetir. Hayatı film karelerinden ibaret



Resim 4 Amerikalı aktör Clark Gable, *Akbaba*, 28 Mayıs 1937

gördüğünden sevgilisini de sinemayı ölçüt alarak seçmiş, taciz olayı sonrası ruhsal tedavi için gittiği İsviçre’de, *Clark Gable*’e benzettiği bir delikanlıyla gezip tozmaya başlamıştır. Sevim, aşırı sinema tutkusu yüzünden gerçek hayatla film sahnelerini sık sık birbirine karıştırır. Savaş konulu bir filmini izlediği *Gable*’ın gerçekte “subay olarak Amerikan ordusuna girip Pasifik’te bir yerde harp ettiğini” (s.458) öğrenince nihayet “bir harp devresi içinde yaşadığının” farkına varan genç kız, beklenmedik şekilde “dünya işleri”yle ilgilenmeye, “Amerikan ordusunda Eisenhower ya da MacArthur’dan sonra gelen

meşhur bir kumandan” (s.458) olduğunu düşündüğü ünlü aktörün sağlığından endişe etmeye başlamıştır.

Sinema dergilerini, Hollywood gündemine dair son gelişmeleri ilgiyle takip eden, film karakterlerine öykünen, hal ve davranışlarında sinemayı ölçüt alan modaya ve gösterişe düşkün “genç” figürleri, erken cumhuriyet dönemi edebiyatında sık karşımıza çıkar. Sinemaya yönelik muhalif tavrını 1940’lı yıllarda da kararlı bir biçimde sürdüren Refik Halit Karay’ın *Garaz*³⁴⁰ (1947) adlı öyküsünün genç kahramanı Nebile de Amerikalı yıldız *Veronica Lake*’in yerli bir kopyasıdır.³⁴¹ İstanbul’da iş kuran “harp zengini” babası sayesinde taşradaki sıkıcı hayatından kurtulan ve Beyoğlu sinemalarının müdavimi olan genç kız, *Lake*’i model alarak biçimlendirdiği yeni tarzıyla bambaşka bir

³⁴⁰ Refik Halit Karay, “Garaz” *Öykülerde İstanbul*. Der. Semih Gümüş. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2000. s.68-74

³⁴¹ Levent Cantek’in 1945-1950 dönemi basını gündelik yaşam sorunsalı çerçevesinde irdelediği çalışmasında kaydettiği üzere Karay, 2 Mart 1947 tarihli *Akşam* gazetesinde yayınlanan yazısında da Veronica Lake’i taklit eden bir kadından duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir. Yazıdaki şu ifadelerin öyküyle benzerliğiyle dikkat çekicidir: “Benzemiş miydi? Madem ki bana o sinema yıldızını hatırlatmıştı, benzemiş olacaktı. Ama benzeyen tarafı sadece bir gözünü örten perçemden ibarettir.” (Cantek (2008) a.g.e. s.103)

kimliğe bürünür: “Saçlarını sarıya boyatmış, perçemlerini bir gözünün üstüne indirerek Veronica Lake’e benzediğine inanmıştı” (s.71–72).

Hollywood sinemasının gündelik hayatın merkezine oturduğu 30’lu ve 40’lı yıllar sinema gündemiyle, sinemanın toplumun farklı katmanlarındaki tecrübe ediliş biçimleriyle, 1950 sonrası dönemde kaleme alınmış öykü ve romanlara da konu olur. Öncülü Tanpınar gibi, erken cumhuriyet döneminin sinema deneyimine 1950’li yıllardan bakan toplumcu gerçekçi edebiyatın usta kalemi Orhan Kemal (1914-1970), Amerika’ya gitme hayalleri kuran on üç yaşındaki işportacı Cevdet’in trajik hikayesini anlattığı *Suçlu*³⁴² (1957) adlı romanında, kahramanının sinemayla kurduğu patolojik ilişkiyi ekonomi perspektifinden mercek altına alır. *Suçlu*, bireyin mutsuzluğunu, yozlaşmasını bozuk toplum düzenine dolayısıyla da kapitalist ekonomik anlayışa bağlayan Orhan Kemal’in³⁴³ sinemanın toplum katındaki anlamını, Amerikan sinemasının yoksul kesimlerde yarattığı sınıf atlama özlemini gözlem altına aldığı ilk romanlarındandır. İstanbul’un kenar semtlerinde ya da Anadolu kentlerinde hayat mücadelesi veren insanların kendi hayat tarzlarından uzaklaşmalarında sinema ve magazinlerin nasıl rol oynadığı, yazarın ileriki yıllarda kaleme aldığı Yeşilçam temalı öykü ve romanlarında da yine sosyo-ekonomik arka planda belirgin bir tema olarak öne çıkacak, yanısıra Amerikan filmlerinin yarattığı kültürel dejenerasyon inceden inceye toplumsal eleştiri konusu olacaktır.

1930’ların başında İstanbul’un fakir bir semtinde babası ve üvey annesiyle yaşayan, ilkokulu dördüncü sınıfta bırakıp işportacılığa başlayan Cevdet’in tek hayali, filmlerden, dergilerden tanıdığı ve “her gidenin hemencecik her istediğini oluverdiği” (s.18) Amerika’ya gidip *Aslan Tomson* olmak ve hayattan intikam almaktır. *Aslan Tomson*, *Demir Maskeli Haydut* filminde, patronu *Tom Miks*’le haydutlara kafa tutan bir karakterdir. Zorlu hayatında Teksas kovboylarının hikayelerini anlatan filmlere ve dergilere sığınan Cevdet, okulu bıraktırdı boynuna işportayı taktıran üvey annesinin, anneciğinin genç yaşta ölümüne sebep olarak gördüğü babasının, semtlerindeki şımarık zengin çocuklarının karşısına güçlü olarak çıkmak için Amerika’ya gidip *Aslan Tomson* olmak, hem kendisinin hem de küçük yaşına rağmen bedenini satmaya zorlanan

³⁴² Orhan Kemal. *Suçlu*. İstanbul: Tekin Yayınevi. 2003

³⁴³ Orhan Kemal’in romancılığı ve öykücülüğünün karakterini oluşturan “toplumcu gerçekçilik” konusundaki görüşleri ve eserleri hakkında ayrıntı için Bkz: Narlı (2002).

arkadaşı çingene kızı Cevriye'nin intikamını almak ister. O, “sinema artistlerini, kopukları mı taklit ediyorsun, onlara mı özeniyorsun itoğlu, it” (s.14) diye yakınmanın dışında kendisiyle ilgilenmeyen yaşlı ve biçare babasına inat, işten arta kalan zamanlarında sinemaların önünde gezinir, sinema afişlerinin karşısında hayaller kurar. Yüksekaldırım sinemasında *Kırmızı Eşarp Çetesi* adlı filmin afişindeki kovboyu görünce aklından şunlar geçer:

“Bacaklarına yapışık dar pantolonu, belindeki kemerinde çifte tabancası, boynunda mendili, başında geniş kenarlı şapkasıyla iriyarı bir kovboy. Tıpkı, tıpkı böyle olmak istiyordu. Uzun boylu, geniş omuzlu, ince belli, sağlam yumruklu. Bunun içinse Amerika'ya gitmekten başka çare yoktu. İcini çekti. Gidecekti, dünya dünyaya geçse gidecek, düşmanlarını birer yumrukta tepeleyip, canlarını cehenneme yollayacak hale gelecekti” (s.45).

Cevdet, işportacı Rum arkadaşı Kosti'den dinlediği *Kırmızı Eşarp Çetesi* filminin hikayesi ile kendi yaşantısı arasında benzerlik kurar; kendisini filmin kahramanı *Bill* ile özdeşleştirir. “O da benim gibi işportacılıkla başlamış. Ben de onun gibi, hak için çocuk çalıcılarıyla, kaçakçılarla, hırsızlarla dövüşeceğim” (s.61) diyen küçük işportacı, hayal dünyasındaki adil düzenin arayışı içinde oradan oradan savrulmaktadır. Roman, üvey annesi ve onun şoför aşığı tarafından oyuna getirilen babasının suçunu üstlenip bir süre hapis yatan Cevdet'in, arkadaşı Cevriye'yle birlikte Amerika'ya gitme hayaliyle gizlice bindiği gemide yakalanması ve iyi bir iş bulup çalışma kararı almasıyla son bulur.

Cevdet'in Amerika'ya gitme hayali, Abisel'e ve Kaynar'a ait çalışmalarda da yer verildiği üzere 1920'li ve 30'lu yılların basınında, ilk gençlik çağına adım atmak üzere olan çocukların gazetelerden, Amerika'ya, Hollywood'a nasıl gidileceği konusunda fikir istediklerine dair haberlerin yer aldığı, sinema filmleri ve macera romanlarının bu husustaki rolüne ilişkin yorumların kaleme alındığı gerçeği dikkate alındığında kuşkusuz daha bir anlam kazanır.³⁴⁴ Hatta Cevdet'in hikayesi Ahmet Haşim (1884-1933)'in 14 Temmuz 1928 tarihli *İkdam* gazetesinde yayınlanan yazısında³⁴⁵ sözünü ettiği Amerika'ya gitme hayali içindeki küçük gazete satıcısının serüveniyle benzerlik taşır. Haşim'in uzaktan uzağa izlediği gazete satıcısı çocuk sinemanın büyüyle hayal ve hakikat arasındaki sınırı kaybetmiş bir vaziyette Hollywood'a gitme hayaline kapılır.

³⁴⁴ Bkz: Kaynar. **a.g.e.** s.174; Abisel (1994) **a.g.e.** s 41

³⁴⁵ Ahmet Haşim. “Hayal Kurbanı” **Bütün Eserleri-2: Bize Göre-İkdam'daki Diğer Yazıları**. Haz. İ. Enginün-Z. Kerman. İstanbul: Dergah Yayınları. 2003. s.139-149

Gazete satıcısı çocuğun, işportacı Cevdet'ten farkı bu hayalini gerçeğe dönüştürmesidir. Ancak bir ecnebi aracılığıyla çıktığı Amerika seyahatinin daha ilk aşamasında hayalleri suya düşen genç, ümit ettiği gibi Hollywood'da değil Marsilya'dadır ve Ermeni bir aşçının yanında çıraklık yaparak hayat mücadelesi vermektedir.

Cevdet, adı verilmeyen gazete satıcısı ve yaşlılarının Hollywood ve devri-alem hayalleri, kuşkusuz erken cumhuriyet döneminde “onaltı” yaşından küçüklerin sinemalara girmesini kısıtlamaya yönelik yasa tasarılarının ve buna ilişkin tartışmaların gündeme gelmesinde etkili olmuştur. Nitekim Abisel ve Öztürk'e ait çalışmalarda da ilgili yasa tasarılarının, çocukların, ergen yaştakilerin sinemadan ahlaksal, ruhsal ve fiziksel açıdan olumsuz etkilenecekleri düşüncesiyle hazırlandığı, konunun basından da yoğun olarak destek gördüğü ancak sinemanın çocuklara yasaklanması ve eğitici filmler yapılması konusunun bir hayli sürüncemede kaldığı kaydedilmektedir. Reşat Nuri Güntekin (1889-1956)'in ilk olarak 1935'te *Aydabir* dergisinde yayınlanan *Sinema, Çocuk ve Sokak*³⁴⁶ adlı öyküsündeki sinema görevlisinin on iki yaşındaki çocuğu sinemaya sokmadığı gibi anne-babasına “Pek yakında çocuk sanatı uzmanları yetiştirerek hemen çocuk senaryoları yazdırılıp filme çektirilecek...” (s.142) diyerek ahkam kestiğine bakılırsa, durum parodileştirilecek ölçüde “yılan hikayesi”ne dönmüş, zararlı olduğu iddia edilen filmler, sinemalarda gösterilmeye ve başta çocuklar olmak üzere seyirci üzerindeki etkileriyle gündem oluşturmaya devam etmiştir. Çocukluğu bu döneme rastlayan, ilk ağızda akla gelen isimlerden Oktay Akbal (d.1923) gibi sonraki yıllarda kalem erbabı olmuş yazarların geçmiş özlemiyle kaleme aldıkları ve *Tarzan*, *Tom Miks* gibi Amerikan sinema ikonlarıyla ilgili maceralarını anlattıkları anı ve anlatıları, ilgili dönemde tüm engellemelere rağmen sinemanın, özellikle de Hollywood yapımlarının çocukların hayatında önemli yer işgal ettiğini de ortaya koymaktadır.

Kovboy filmlerine tutkun olan işportacı Cevdet'in hikayesi, “kötü”lerin(!) ergeç cezalandırıldığı“ western türünün toplum katındaki anlamını sergilemesi bakımından da çarpıcıdır. Behçet Necatigil'in “Kötüler ceza yer sonda/ Adalet var, işte onda/ Hak hukuk dağıtma yeri/Kovboy filmleri”³⁴⁷ dizeleriyle dile getirdiği bu duygusal boşalımı

³⁴⁶ Reşat Nuri Güntekin. “Sinema, Çocuk ve Sokak”. **Tanrı Misafiri**. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi. 1979. s.142-145

³⁴⁷ Necatigil'in “Kovboy Filmleri” adlı şiiri için Bkz: Behçet Necatigil. **Sevgilerde**. İstanbul: Hürriyet Yayınları. 1976. s.64

ve yanısıra sınıf atlama hayaliyle birleşen artist olma hevesini yine 1930’lu ve 40’lı yılların iklimiyle gündeme getiren en güzel öykülerden biri de Naci Girginsoy (1924-1982)’un kaleme aldığı *Artist Tevfik*³⁴⁸ (1978)’tir. Türk öykücülüğünün az bilinir isimlerinden Girginsoy, kovboy filmlerinin kahramanlarına öykünen Tevfik’in dramatik hayatını anlatan öyküsünde yoksul kesimlerin sinema deneyimine Orhan Kemal gibi ekonomi penceresinden bakar.

1930’lu yılların sonunda İstanbul yakınlarındaki bir kentte yaşlı annesiyle yoksul bir yaşam sürdüren demirci kalfası Tevfik, aktörlük tutkusu nedeniyle “artist” lakabıyla çağrılan, sinema kadar değilse de edebiyata da ilgi duyan melankolik ruhlu bir gençtir. Çocukluğunda da kovboyculuk oyunlarına meraklı olan, ilk gençlik yıllarında, yaşadığı kente az sayıda kovboy filminin geliyor oluşuna hayıflanarak Tevfik’in sinema tutkusu günden güne artmış, delikanlı artık Türkiye’de bir sinema endüstrisinin kurulduğu ve artist olduğu günlerin hayalini kurmaya başlamıştır. Kovboy filmlerinde rol alan aktörler kadar yakışıklı ve yetenekli olduğuna inanan Tevfik, artist olmayı, para ve şöhret kazanmak, annesiyle birlikte refah bir hayata kavuşmak için ister. Zaman zaman ayna karşısında film provaları yapan, demir döverken bile sinema hayalleri kuran delikanlı, annesi ve ustasının ikazlarına rağmen artistliği, yaşadığı yoksul çevreden kurtulmanın tek çaresi olarak görmektedir:

“Başoyuncuya, kovboya bakıyor, daha yakışıklı değil kendisinden. Daha sağlam, daha atletik de. Aynada eş hareketleri yaparken ince bıyıklarına, duru mavi gözlerine, şişen pazularına, kuvvetli ellerine, yumruklarına bakıp ‘ondan, onlardan üstünüm bile!’ diyor. Ah, anlasalar; olanak sağlasalar, neler yapmayacak. Yurdunda, dünyada tanınacak, ün, onu, para, sevgili; onun tümü. Yaşlı anacığı sultan, başköşede. O bile anlamıyor, ‘işine bak, ekmeğini kazan, bırak boş hayalleri’ diyor (...) Vuruyor balyozu hınçla, damarları fırlamış, terlemiş; demirin, örsün üstüne. Bazen dalıyor, vuruşuyor, dövüşüyor hainlerle, atına atlıyor hızla uzaklaşıyor, demirciden de, dar çevresinden de. ‘Dalgayı bırak, işine bak!’ diyor ustası (...) Demirci olmayacak işte, artist olacak” (s.15).

Demirci atölyesinden ayrıldıktan sonra kent gazetesinde şiir ve aşk romanları kaleme almaya başlayan Tevfik, bu işten para kazanamayınca kentteki fabrikaya usta olarak girer ve önce geçim derdi sonra da askerlik yüzünden beyazperde hayallerini ertelemek zorunda kalır. Sinema dünyasına atılmaya, sinema dergilerinden görüp imrendiği hayatın kapısını aralamaya kararlı olduğundan terhis olur olmaz hemen İstanbul’a gidip yıldız yarışmalarına başvurur ve bu arada annesinin ısrarları üzerine tekrar çalışmaya

³⁴⁸ Naci Girginsoy. “Artist Tevfik”. **Varlık**. S.845. 1978. s.15-16

başladığı fabrikada, tıpkı beyazperdedeki haksızlıklara direnen kovboylar gibi patron karşısında işçilerin haklarını savunur. Kovboy yıldızı olma hayalini gerçekleştiremeden bir otel odasında yalnız ve bitap halde hayata veda eden Tevfik'in "kovboyculuğu" alaycı söylencelere konu olmaktan öteye gidememiştir.

1950 sonrası Türk edebiyatına dahil olan fakat erken cumhuriyet döneminin sinema gündemini ve deneyimini yansıtmaması bakımından bu kısımda değerlendirmeye alınan Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Kemal ve Naci Girginsoy'a ait anlatılarda da görüldüğü üzere, Türk siyasi ve toplumsal hayatında bir dönüm noktası olan 1950 yılı ve sonrasında Türk insanının sinema serüveni edebiyatta moda tutkusu, artistliğe/artistlere öykünme, sınıf atlama gibi iç içe geçmiş arzu ve beklentilere ilişkin temalarla ve farklı bakış açılarıyla işlenmeye devam eder. Gündelik hayatın Amerikanlaştığı ve Amerikan kültürünün sinema ve magazinler aracılığıyla Anadolu kasabalarına kadar ulaştığı 1950'li yıllardaki sinema hayatının edebiyattaki akislerine bakmadan önce, erken cumhuriyet dönemi anlatılarındaki sinema bahsi üzerine genel bir değerlendirme yapmakta yarar söz konusudur.

Amerika'nın tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'deki en etkin propaganda aracı olan Hollywood sinemasının Türk insanını zannedildiğinden erken tarihlerde etkilemeye başladığını öğrenmek ilginçtir. Yazarlarımız, özellikle 1930'lu yıllarla birlikte kent hayatının en önemli eğlence unsuru haline gelen sinemalarda ardı ardına gösterime giren, bir yandan eğlendirirken diğer yandan Amerikan kültürünü telkin eden filmlerin hayalci, çevresine yabancılaşmış ve mutsuz kitleler yarattığı konusunda hemen hemen hemfikirdirler. Hatta aynı yıllarda dünyanın bir başka noktasında sinemayı kitlelere aşılacağı katılma biçimi dolayısıyla "...günün birinde Los Angeles'ta "star" olmak gibi gülünç bir umudun dışında hiçbir umut uyandırmayan bir gösteri"³⁴⁹ şeklinde olumsuzlayan Georges Duhamel'in bu görüşünün, Türk yazarlarınca da paylaşıldığı

³⁴⁹1935/1936 tarihli *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde Duhamel'in bu tespitini yüzeysel bulduğunu açıklayan ve manipülasyon gücünü yadsımamakla birlikte sinemanın farklı dünyaları anlamamızı sağlayarak bir çeşit özgürleşme ve farkındalık yarattığını söyleyen W. Benjamin, sinemanın kitleleri pasifize ettiği görüşünde olan Frankfurt Okulu çatısı altındaki arkadaşlarından bu noktada ayrılmaktadır. Ünlü Alman düşünürün sinemanın potansiyeline ilişkin bu değerlendirmelerini yadsımak olanaksız da, özellikle Batı dışındaki ülkelerin ve özelde de Türkiye'nin sinema deneyimi, edebiyata da yansıdığı üzere, arkadaşlarının görüşlerini de doğrular bir tablo çizmektedir. (İlgili makale ve Benjamin'in sinemaya dair görüşleri için Bkz: (Walter Benjamin. **Pasajlar**. Çev. A. Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1995)

öykü ve romanlarda öne çıkan temalardan da net olarak anlaşılmaktadır. Batı'nın özellikle gündelik hayatına ait bir çok unsurun sinema filmleriyle yoluyla Türk toplumsal hayatına girmesi, sinemanın dünya ölçeğinde olduğu gibi yaşamın farklı alanlarını moda eğilimler yaratarak tektipleştirmesi ve dönüştürmesi, sinema filmlerinin bu minvalde toplumun farklı tabakalarındaki algılanış biçimleri, siyasal ve toplumsal sorunlarla iç içe gelişen Türk edebiyatında benzer konu ve temalar ekseninde görünürlük kazanmıştır. Sonuçta yazarlarımızın toplumsal hayata ayna tutarken, kendini tekrar eden durumlara, olaylara kayıtsız kalmaları beklenemez. Bununla birlikte basında yer alan gündelik hayata ilişkin yorumlarında, toplumda görülen olumsuzlukları abartı düzeyinde sinemayla ilişkilendirdikleri görülen yazarlarımızın, öykü ve romanlarında bu iddialarını yine abartılı olmakla birlikte, sosyolojik, kültürel, ekonomik koşullar ve aksaklıklar temelinde temalaştırdıkları göze çarpmaktadır. Kuşkusuz yüzeydeki benzerliklere rağmen her yazarın dönemi, fikir evreni ve edebi anlayışına koşut olarak sinemanın toplum hayatındaki yerine bakışı, olumsuz etkilerine dönük çözüm önerileri ve bunları iletme biçimleri çeşitli yönlerden birbirinden farklıdır. Örneğin Batı'ya özenme yerine özümüzle uyuşan bir kültürel yapılanma ve üretim programı öneren Tanpınar, alt okumada, İstanbul'a, Cumhuriyet Türkiye'si'ne ve dolayısıyla "Hollywood tutkunu Pakize"ye kendi çehresini bulma çaresi olarak bedeli ağır bir çözüm reçetesi sunarken, Batılılaşma sorunsalı konusunda Tanpınar'la temelde aynı görüşleri paylaşan Safa, kahramanı Sabiha'yı "sinema illeti"nden evlilik yoluyla kurtarır ya da alternatifi genç kızın "uygun" bir meslek edinmesidir. Bununla birlikte sinemanın kitlelere empoze ettiği katılma biçimlerinden duyulan rahatsızlık ve bu rahatsızlığın kadın özelinde sergilenmesi noktasında iki roman arasında hiçbir fark yoktur.

Erken cumhuriyet dönemi romancılarının da aralarında bulunduğu birkısım aydınların, basın kanalıyla da gündeme getirdikleri, Amerikan sinemasının, kültürel dejenerasyon, yabancılaşma, kimlik bunalımı, ahlaki değer boşluğu yarattığı yönündeki eleştirilere rağmen bu dönemde film ithaline ağırlık verilmesi, Abisel'e göre bu filmlerin devlet tarafından Batılılaşma yolunda yararlı araçlar olarak görülmesiyle ilişkilidir ve bu nedenle sinemaya dair eleştiriler dikkate alınmamıştır.³⁵⁰ Cumhuriyet iktidarının kendini "modernleştirici" olarak tanımladığı, gündelik hayattaki modernleşmenin siyasi

³⁵⁰ Abisel (1994). **a.g.e.** s.59

hayattaki değişimler paralelinde başladığı göz önüne alındığında, bu yargıya bir ölçüde katılmak mümkündür. Bununla birlikte Kaynar'ın da vurguladığı gibi gündelik hayattaki modernleşme tek bir özne tarafından yönlendirilemeyecek, sonuçları öngörülemez ölçüde girift ve çok boyutludur³⁵¹ ki, bu çok yönlülük ve karmaşı, öykü ve romanlardan yansıyan detaylarla da kendini göstermiştir. Ayrıca da Osmanlı-Türk toplumu daha Cumhuriyet'in ilanı öncesinde, Batılılaşmaya yönelik politikaların kurumsal bir hal aldığı II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda yeni hayat tarzı oluşturmada sinemayı referans kabul etmeye başlamış, sinema, bu süreçten itibaren sıradan insanın, gündelik hayatın modernleşmesinde başlıbaşına rol oynamıştır.

Türk toplumu, siyaset pusulasının artık tam olarak ABD'yi işaret ettiği ve Amerikan sinemasının sadece kentleri değil tüm Türkiye'yi kuşatma altına aldığı 1950 ve sonrasında da sinema perdesi ve magazinler aracılığıyla "Amerikan rüyası" görmeye devam eder. Artık bir film endüstrisine de sahip olan "küçük Amerika"da kimin hangi rüyayı gördüğüne ilişkin ipucu yakalamak için de yine öykü ve romanların satır aralarına bakmak gerekecektir.

4.1.3. 1950'li ve 60'lı Yıllar: Amerikanvari Hayatlar, Yeşilçam Düşleri

Türkiye'de sinemanın 1950'li ve 60'lı yıllardaki toplumsal serüveni, oldukça özgün ve bir o kadar da karmaşık bir yapı arzeder. Edebiyat haritası, 1950 yılında DP'nin iktidara gelişiyile başlayan ve sürece damgasını vuran siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmelerin, Türk toplumunun sinema hayatındaki belirleyiciliğini çarpıcı ayrıntılarla ortaya koymaktadır. Bilindiğı üzere 1950'ler, Türkiye'yi "küçük Amerika" yapma fikrinin DP hükümeti açısından çağdaşlaşmayla eşdeğer görüldüğü, ABD'den çıkar sağlamanın koşulu olarak özel sektörün desteklendiğı, Anadolu'da ticaret ve sanayi burjuvazisi oluşturma yönünde adımların atıldığı, "iç göç" ün ve hızlı kentleşmenin başgösterdiği, tüketimin ve gelir uçurumunun arttığı yıllar olarak tarihe geçmiştir. Dış politik gelişmelerin bir uzantısı olarak kültürel eksenin "Amerikalı gibi olmak" düşüncesi etrafında şekillendiğı bu yıllarda ve sonrasında Amerikan değerlerinin ve yaşam tarzının toplum hayatına nüfuz etmesinde önemli rol oynayan Hollywood

³⁵¹ Kaynar. a.g.e. s.311

sineması, toplumun farklı katmanlarındaki tecrübe ediliş biçimleri ve etki düzeyi doğrultusunda edebiyatımızda yine toplumsal eleştiri konusu olarak ön plana çıkar. 1950’lerde yükselişe geçen ve kırsal kesimin, kentteki göçmen kitlenin ve yoksul semtlerin sahiplenmesiyle 60’lı yıllarda popülerleşen Türk sineması (Yeşilçam) da, Hollywood ölçüsünde değilse de, özellikle Orhan Kemal’in Anadolu kasabalarının nabzını tuttuğu anlatılarında toplumsallıkla ilişkisi bağlamında ve altyapısal aksaklıklar temelinde, kültür emperyalizmi eleştirileriyle birlikte belirgin bir tema olarak yer alır.

Amerikan’ın hayat tarzıyla, eğlence hayatıyla, sinemasıyla, müziğiyle tam manasıyla bir çekim merkezi olduğu bu yıllarda, Batı hayranlığının sinema filmleri aracılığıyla nasıl pekiştiğine dikkat çeken en çarpıcı öykülerden biri Haldun Taner (1915-1986)’in kaleme aldığı *Made in USA*³⁵² (1950)’dir. Özellikle tiyatro oyunları ile bilinen Taner’in, Peyami Safa’nın *Sinema Delisi Kız*’ını anımsatan öyküsünün kahramanı, sinemada gördüklerini gerçek yaşamla özdeşleştirmek isteyen moda ve gösteriş meraklısı kolejli bir kızdır. Genç kızın arkadaşına yazdığı mektup şeklinde kaleme alınmış öyküde, kızın Fred O’Connor adında bir bahriyeliyle tanışması ve sonrasında başından geçen olaylar ekseninde Türkiye’deki Amerikan hayranlığı hicvedilirken Hollywood filmlerinin yarattığı kültürel dejenerasyon önemle vurgulanır.

Kolejli kız, arkadaşının doğum günü partisinde tanıştığı ve *Carry Grant*’a benzettiği Amerikalı bahriyeliyi çok beğenir. Kendisine “clark çeken”, sonra da dansa kaldıran gencin ilgisini karşılıksız bırakmaz ve ilişkileri kısa sürede ilerler. Texaslı zengin bir ailenin oğlu olduğuna inandığı gencin evlilik teklifiyle kendinden geçen kız, Amerikalı nişanlıyla samimiyetin dozunu artırmakta da sakınca görmez. Gencin kaldığı pansiyonda “Calvados içip” seviştiklerinde kendisini film karakterleri gibi hissettiğini mektubunda arkadaşına şu cümlelerle not düşer: “Hatırlıyorsun değil mi, Zafer Abidesi filminde de iki sevgili hep Calvados içerler” (s.21). Kolejli kız, uğruna baba evini terk etmeyi göze aldığı jön kılıklı bahriyelinin poliste “Teksaslı Don Juan” diye kaydı bulunan çapkın ruhlu bir Türk genci olduğunu öğrendikten sonra da yaşadıklarından pişmanlık duymaz ve uçarı hayatına kaldığı yerden devam eder.

³⁵² Haldun Taner. “Made in USA”. **Tuş**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1951. s. 17-28

Türk mizahının güçlü kalemi Aziz Nesin (1915-1995) 'in *Yerli Amerikalı*³⁵³ (1959) öyküsünün kahramanı da tıpkı Taner'in *Teksaslı Don Juan*'ı gibi kendine Amerikalı süsü veren bir Türk gencidir. Dönem gençlerinin neden Amerikalı ve jön kisvesinde dolaştıklarını anlamlandırmak için gencin hikayesine kulak vermek gerekir. Genç adam, tanıştığı genç kızların Amerikalı aktörlere olan ilgi ve hayranlığından, filmlerdeki Amerikan gençlerine bakıp iç geçirmelerinden bıkip usanmıştır. Sinemaya götürdüğü kızın kendisine *Brando...Brando* diye seslenişi, *Ceymis*, *Ceymis* nidasıyla sarılışı bardağı taşıran son damla olmuş, “Ben bu artistlerin vekili umumiyesi miyim?” (s.83) diyerek isyan bayrağını çeken delikanlı ne olursa olsun Amerikalı gibi olmaya karar vermiştir. Genç adam bu uğurda tayfalık yoluyla çeşitli ülkelere gider, İngilizce öğrenir ve dönüşünde Amerikalı kimliğiyle Türk kızlarının gözdesi olur.

Türkiye'nin sinema filmleriyle, magazinleriyle tam manasıyla Hollywood kuşatması altında olduğu 1950'lerde gerek Nesin'in gerek Taner'in kent hayatında benzerlerine sık rastlanan isimsiz kahramanları gibi “jön” özentisi tipler, filmlerdeki Amerikanvari hayatı taklit etmeye çalışırken gülünç durumlara düşen “burjuva” figürleri, dönem edebiyatında sık sık boy gösterir. Sanayileşme sonrası toplumsal sancıkların ve sınıfsal tabakalaşmanın temel izlekler olarak öne çıktığı bu dönemde madalyonun bir yüzünde onlar, diğer yüzünde ise büyük kentlerin ücra köşelerinde, Anadolu kasabalarında Hollywood özentisi yaşam düşleri içinde sınıf atlama çareleri arayan “yoksun” ve “yoksul” insan suretleri vardır. 1950'li yıllarda İstanbul sinemalarında bilet kontrol memurluğu yapan Mehmet Seyda (1919-1986)'nın bu süreçteki gözlemleri üzerine kurguladığı³⁵⁴ *Sinema Delisi Kız*³⁵⁵ (1955) öyküsünün yeni yetme kahramanı varoş kızı Hatçe, bunlardan sadece biridir. Hatçe, henüz ortaokul öğrencisidir. Arkadaşları tarafından *Jennifer Jones*'a benzetilen yeni yetme kızın hayali, “ileride artiz olmak” (s.495) tır. Hatçe, tutkunu olduğu sinemaya verecek parası olmadığından, kendince

³⁵³ Aziz Nesin. “Yerli Amerikalı”. **Gıdı Gıdı**. İstanbul: Adam Yayınları.1994. s.81-86

³⁵⁴ Mehmet Seyda'nın biyografisi ve eserlerine yönelik araştırmasında, yazarın 06.02.1951–12.07.1960 tarihleri arasında İstanbul Belediyesi Hesap İşleri Kontrol Kurulu Müdürlüğü'nde “kontrolör” olarak görev yaptığını kaydeden Tümer, yazarın sinemalarda, stadyumlarda ve plajlarda yerine getirdiği bu görevin, ona hikaye ve romanlarında kullanabileceği, hayatın içinden gelen zengin bir malzemeye ulaşabilme imkanı sağladığını, “Sinema Delisi Kız” ın da aralarında yer aldığı bir çok anlatısında hayatının bu dönemine ait tecrübelerinden yararlandığını kaydetmektedir (Ayrıntı için Bkz: Cem Şems Tümer. **Mehmet Seyda (Çeliker) Hayatı ve Eserleri Üzerine Monografik Bir İnceleme**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi. 2000. s.23)

³⁵⁵ Mehmet Seyda. “Sinema Delisi Kız”. **50 Yıllık Türk Edebiyatı**. Haz. R. Mutluay. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 1976 s.492-496

geliştirdiği masum oyunuyla erkekleri kandırıp sinema locasında film seyretmenin keyfini sürer. Ne var ki bu oyun, zamanla masumiyetini yitirir. Artist olmak, öykündüğü film karakterleri gibi mutlu sonlar yaşamak isteyen Hatçe bir süre sonra hayalindeki kürklü mantoya, naylon çoraba ve dekolte papuçlara kavuşmuştur kavuşmasına ama tüm bunların bedeli, sinema localarında kalantor beylerin arzularına boyun eğmektedir. Sinema tutkunu Hatçe'nin, "loca"ların ahvalini de ortaya koyan trajik öyküsü aslında aynı tarihlerde beyazperdeye alternatif bir hayat özlemiyle bakan ve sinema artistliğini yoksulluk cenderesinden sıyrılmanın çaresi olarak gören binlerce gencin de hikayesini anlatır. "Ayna"sını toplumun bu kesimlerine çevirmiş yazarlardan Orhan Kemal'in 1950'li ve 60'lı yıllarda kaleme aldığı Yeşilçam temalı öykü ve romanlarında sinema artistliğinin sınıf atlama hayaliyle nasıl bir tutku haline geldiği, Hollywood filmlerinin ve sinema ağırlıklı magazin dergilerinin bu tutkuyu nasıl perçinlediği kurguya yer bırakmayacak bir gerçeklikle gözler önüne serilir. Yerli filmciliğin sektörleşmesi, Yeşilçam'a "yeni yüz"ler bulmak için açılan artist yarışmaları, gençleri bir hayli heveslendirmiş olmalı ki, Orhan Kemal'in kahramanları Hollywood'a değil Yeşilçam'a "kapak atma"nın peşindedir. *Çamaşırcının Kızı*³⁵⁶ (1952) ve *Delikanlı*³⁵⁷ (1955), sinemanın bu yönde bahis konusu edildiği Orhan Kemal imzalı ilk öykülerdendir. *Çamaşırcının Kızı*'nda, film artisti olup yoksulluktan ve yaşadığı dedikoducu mahalleden kurtulmak isteyen Neriman'ın trajik hikayesi anlatılır. Harap bir konağın alt kat odasında annesiyle yaşayan Neriman, liseli sevgilisinin kendisini İstanbul'a götürüp film yapımcısı tanıdıklarıyla görüştüreceği yönündeki vaatlerine umut bağlar. Türk kökenli oyuncu *Turhan Bey*³⁵⁸ ile film çevirdiğini sinema dergilerinden öğrendiği, evlerinin duvarını resimleriyle süslediği *Lana Turner*'e öykünen ve bir gün onun gibi ünlü bir yıldız olmanın hayalini kuran Neriman, çamaşırcılık yapan annesini de hayallerine ortak eder. Oysa serseri ruhlu sevgilisi, artist acentelerine tanıtma vaadiyle kandırdığı Neriman'la sadece gönül eğlendirmektedir. *Delikanlı* da yine artist olma hayaliyle İstanbul'a giden taşralı genç bir adamın hikayesidir. "Deste deste magazinlerle sinema dergilerinin, memleketteki garajdan bozma harap sinemada bıkmadan usanmadan seyrettiği filmlerin havalandırdığı delikanlı" (s.95) yaşadığı kasabaya

³⁵⁶ Orhan Kemal. "Çamaşırcının Kızı". *Çamaşırcının Kızı*. İstanbul: Tekin Yayınevi. 1984. s.5-13

³⁵⁷ Orhan Kemal. "Delikanlı". *Sarhoşlar*. İstanbul: Tekin Yayınevi. 1986. s.94-100

³⁵⁸ Babası Türk olan 1922 Viyana doğumlu T. G. Selahattin, Eroll Flynn, Katharine Hepburn gibi ünlü oyuncularla da film çevirmiştir. (Bkz: <http://www.imdb.com/name/nm0001947/>)

sığamaz olur. Sinema jönlerine benzediği inancıyla artistlik hevesine kapılan ve yüksek tahsil bahanesiyle İstanbul'a kapağı atan genç adam, kendini idealleri uğruna baba parasından vazgeçen sinema karakterleriyle özdeşleştirir ve bir pansiyon odasında sanrılar içinde film yapımcıları tarafından keşfedileceği günü bekler. Kendince o, asilzade ama sanat düşmanı ve geri kafalı babasının boyunduruğundan kurtulmuş bir *Armand Duval* bir *Toulouse Lautrec*'tir (s.96).

1950'lerde adım attığı İstanbul'da geçim kaygısıyla senaristliğe başlayan ve yerli film sektörüne aşına olan Orhan Kemal'in *Yalancı Dünya*³⁵⁹ (1963) adlı romanında da sinema ve magazinlerdeki film artistlerinin yaşantısına özenip Yeşilçam hayaline kilitlenen ve artist olmak isterken "kötü yol"a düşen Neriman'ın serüveni anlatılır. Kasabalı Neriman, pazarcılık yapan sözde dindar bir babayla, kendi halinde bir annenin tek evladıdır. Arkadaşından temin ettiği magazinlerdeki film artistlerinin yaşam hikayelerini okuya okuya yaşadığı dar çevreden, yoksulluktan ve baba baskısından daha da bunalmaya başlayan genç kızın sinema artistliği hevesi zamanla saplantıya dönüşür. *Sophia Loren*'e benzetilen ve bir zamanlar kendisi gibi sefil bir hayatı olduğunu sinema dergilerinden öğrendiği aktristle adeta özdeşleşen Neriman, bir gün *Loren*'in *Carlo Ponti*'si gibi bir yapımcıyla karşılaşma hayali içindedir:

"Demek benziyordu Sophia Loren'e. Madem benziyordu, o halde ne yapıp yapıp Türk Hollywood'una kapağı atmalı, günün birinde de (...) Hem ne belliydi günün birinde onun da karşısına bir Carlo Ponti'nin çıkmayacağı? Bir zamanların Sophia Loren'inden daha fakir değillerdi ya!" (s.6).

Sinema ve magazin dergilerinden, seyrettiği filmlerden aldığı kültür, Neriman'ın gelecek planları gibi hâl ve davranışlarını da etkiler. Yürürken, selamlaşırken, konuşurken hatta yatağında uzanırken bile artistçe pozlar takınmak onun için neredeyse bir alışkanlık haline gelmiştir. "Amerikalılar, film yıldızları tıpkı böyle dinlenirler" (ss.37-38) diyerek yatağında yarı çıplak serilişi annesini fena halde sinirlendirse de Neriman buna aldırış etmez. Uysal bir kadın olan annesi Neriman'a kızıp söylense de kızını elinden geldiğince babasının hışmından korumaya çalışır. Baba pazarcı Haydar, kasaba imamından aldığı vaazların da etkisiyle Neriman'ı çarşıya, sinemaya göndermez. Genç kız bütün zamanını evde ayna karşısında artist taklitleri ve film provaları yapmakla geçirmektedir. Gizli saklı gittiği arkadaş toplantılarında film sahnelerini ve

³⁵⁹ Orhan Kemal. *Yalancı Dünya*. İstanbul: Tekin Yayınevi. 2001

hayalinde ürettiği senaryoları canlandırmaktan büyük keyif alan Neriman, yeteneği ve güzelliğiyle kendini yerli film dünyasına ve sinema jönlerine layık gördüğünden kasaba delikanlılarının hiçbirine yüz vermez:

“Onun seveceği burada değil, İstanbul’daydı. Ayhan Işık’tı, Orhan Günşiray’dı, Öztürk Serengil’di. Daha yeniler de olabilirdi şüphesiz. Yeter ki beyazperdede ün salmış, seyircilerin çılgın gibi alkışladıkları biri olsun. Bir Sami Hazinses’i bile bu kasabanın en yüklü para babalarına değişirdi, hem de gözünü kırpmadan!” (s.15).

İstanbul’a kaçıp artist olmak için umutla on sekiz yaşını doldurmayı bekleyen Neriman, arkadaşının evinde Bülent Nejat adında bir rejî asistanıyla tanışınca fırsatın ayağına geldiğini düşünür. Saçları ve kılık kıyafetiyle film jönlerine benzettiği rejî asistanının ilgisi ve vaatleri karşısında başı dönen genç kız, elini şimdiye kadar yalnız filmlerde gördüğü şekilde öpen gencin kendi *Carlo Ponti*’si olacağı ümidine kapılır. Sinema dergilerinde, film yıldızlarının şöhret uğruna türlü bedeller ödediklerini okuduğundan, kendisine istikbal vaat eden rejî asistanıyla ilişkiye girmekte bir an bile tereddüt etmez. Peşinden İstanbul’a gittiği ve aslında bir film şirketinde ayak işlerine baktığını bilmediği Bülent’in askere alınmasıyla birbaşına kalan ve Yeşilçam piyasasında artist yapma vaadine inandığı düzenbaz tiplerin oyuncağı olan Neriman, bir film teknisyeniyle evlenerek düştüğü bataktan kurtulur.

Orhan Kemal’in bazılarını Yeşilçam için senaryolaştığı öykü ve romanları, rastlantılar ve benzer temalar üzerine kurulu oluşu nedeniyle eleştirilere konu olmuşsa da, modernleşmenin bu süreçte Anadolu kasabalarına da sirayet etmiş sancılarını, sinema ve magazinlerin bu doğrultudaki rolünü sergilemeleri açısından da eşsiz birer sosyal belge değeri taşırlar.³⁶⁰ Sunulan üç anlatının ortaya koyduğu verilere göre sinema perdesinden yansıyan hayatlar, magazinlerde anlatılan “sefalet”ten “yıldız”lığa uzanış öyküleri, yoksulluk, dışa kapalılık, aile ve çevre baskısı gibi sosyoekonomik açmazlar içinde boğulan gençleri, kendi yaşantılarından ve değerlerinden uzaklaştırmakta, onları sanal arzulara kilitlemektedir. Türk öykücülüğünün usta kalemi Füzûzan (d.1935)’ın *Benim*

³⁶⁰ Keza Selim İleri de, Orhan Kemal’in pembe edebiyatın verilerinden yararlandığı ancak ereklere bakımından bambaşka boyutlar edinebilmiş eserleri üzerinde çok durulmadığını; romancının çabasının yorumlanmadığını ileri sürmekte ve şunu ifade etmektedir: “Asıl Orhan Kemal’i, başarıları vurgulanmış romanları ölçüsünde, bu tarz, melodram kokan, ne var ki yaşarlıkları zamanla kanıtlanmış romanlarında aramak gerekir.” (Bkz: Selim İleri. **Türk Romanından Altın Sayfalar**. İstanbul: Doğan Kitap. 2001. s.272).

*Sinemalarım*³⁶¹ (1972) öyküsünün kahramanı onaltı yaşındaki Nesibe de, sinema perdesinde gördüğü hayatlara özenip kendi yoksul dünyasından her geçen gün biraz daha uzaklaşır. Beyoğlu'nun arka mahallelerinden birinde anne ve babasıyla sefalet içinde yaşayan Nesibe, çalışma hayatına girdikten sonra edindiği çevrenin de etkisiyle küçüklüğünden beri tutkunu olduğu sinemaya bambaşka gözlerle bakmaya başlar. Annesinin nasihatlarına,

“Yaşıtlarımla gezmeyecek miyim? Beni de beğeniyorlar işte... Yavuz Sineması'ndaki filmde nasıldı? Yoksulun yoksulu kızı, koskoca kont dedikleri adam alıverdi... Namusmuş, vururmuş babam. Kendi paralı iş bulsun da beni çalıştırmasin” (s.27).

diye isyan edip beyazperdedeki masalsı yaşantılara öykünse de, her geçen gün daha fazla hissettiği baba baskısı ve yoksulluk onun gerçeğidir. Semt sinemasında seyrettiği filmler, denizci sevgilisinin kaptan olup filmlerdeki uzak diyarlara gitme ihtimali, çaresizlik içinde bedenini satmaya başlamış olan Nesibe için tam manasıyla bir kaçıştır. Öykü, ailesinin riyakar namus anlayışına, gördüğü baskı ve şiddete isyan ederek evden kaçan Nesibe'nin sinemaya bilet alan kalabalığa karışmasıyla son bulur. Yine Füzûzan'ın *Kuşatma*³⁶² (1971) adlı öyküsünün on dört yaşındaki tezgahkar kahramanı Nazan da müdavimi olduğu öğlen on iki matinesinde izlediği filmler ve okuduğu fotoromanların da etkisiyle kendi sınıfına yabancılaşır ve nihayetinde hem de ilk olarak bir sinema locasında fuhuş batağına sürüklenir.

1950'li ve 60'lı yılların en yaygın ve toplum hayatını en çok etkileyen eğlence ve kültür aracı olan sinemanın, özellikle öncelikli tüketicisi konumundaki genç kitle ve kadınlar üzerinde bariz tesirleri olduğu, sinema yıldızlarına benzemenin, onlar gibi yaşamının sosyal bir vaka haline geldiği roman dünyasından da izlenebilmektedir. Attila İlhan (1925-2005)'in *Sırtlan Payı*³⁶³ (1973) romanında, Hollywood sinemasının Amerikan kültürünün gündelik hayata taşınmasındaki ve toplumumuzdaki kadın imgesinin değişimindeki rolü vurgulanır. “Hollywood sinemasının 30 'lu ve 60'lı yıllar arasındaki şehirli kuşakta tam anlamıyla bir kültür emperyalizmi etkisi yarattığını”³⁶⁴ kaydeden Attila İlhan, bu tespitini, komprador burjuvaziye yönelik eleştirisine hedef olan Dr.

³⁶¹ Füzûzan. “Benim Sinemalarım”. **Benim Sinemalarım**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1996. s.7-40

³⁶² Füzûzan. “Kuşatma”. **Kuşatma**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1996. s.41-85

³⁶³ Attila İlhan. **Sırtlan Payı**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1973

³⁶⁴ Attila İlhan. **Açtırma Kutuyu-Röportajlar-1** Der. B. Sarmaşık. Ankara: Bilgi Yayınevi. 2004. s.332

Sevim Merdoğlu tiplemesiyle somutlaştırır. Filmlerden gördüğü Amerikanvari yaşantıya özenen, kendi değerlerine yabancılaşmış bir tip olan Sevim'in zengin hayatındaki ve yoksulluk yıllarındaki sinema deneyimi, sinemanın sosyal tabakalara göre değişen anlamını da net olarak ortaya koymaktadır.

Attila İlhan'ın İsmet Paşa dönemine, bu süreçteki Amerika yaklaşmasına, ticaret kapitalizminin ortaya çıkışına, DP hükümetine ve 27 Mayıs'a yönelik eleştirisini Milli Mücadele'de yer almış Miralay Ferid'e geçmişini ve bugünü sorgulatarak yaptığı romanda Sevim, 1960'ların başında, miralayın doktoru olarak karşımıza çıkar. Yüksek sosyete mensubu ünlü kardiyolog Sevim Merdoğlu'nun bugünkü konforlu yaşantısı gibi İstanbul'da yoksul bir kenar mahallenin tanıklık ettiği gençlik hayallerine de önemli ölçüde sinema ve magazinler yön vermiştir. Üvey baba elinde işkence ve yokluk içinde bir çocukluk geçiren ve kötü yaşam koşullarının itici gücüyle mevki sahibi bir kardiyolog olmayı başaran Sevim, seyrettiği filmleri, okuduğu sinema dergilerini gençliğinden itibaren adeta bir yaşam rehberi olarak görmüş, "çağdaş kadın olma yollarını" Amerikan filmlerinden öğrenmiştir (s.199). Sevim'in sinema perdesindeki yaşamlara özentisi, hayal ettiği lükse ve hedeflediği mevkiye sahip olduktan sonra da boyut değiştirerek devam eder. O, ülkesini birçok yönüyle alaturka bulduğundan giyim kuşamından fiziğine, tavırlarına hatta yeme alışkanlıklarına kadar her şeyini Hollywood filmlerinden aldığı kültürle biçimlendirmektedir:

"Sevim'in olduğuyla olmak istediği kadın arasındaki farkı yaratan da kapatan da sinema olmuştur denebilir; davranışlarıyla Joan Crawford, alımıyla Ava Gardner, sporculuğuyla Esther Williams olacaktı o, oldu da: bilerek bilmeyerek davranışlarına Joan Crawford kesinliğini ve keskinliğini nasıl yedirdiyse, burnunun Ava Gardner burnu olmasını Viyana'daki estetik ameliyatlarıyla öyle sağladı. Doktor Sevim'in kurt köpeği, Jaguar arabası, Bandit kokusuyla ulaştığı etkileyici kişilik ortaokul yıllarından bu yana seyredilmiş yüzlerce filmde içsıra oluşturduğu, sonra gerçekleştirdiği bir bileşim: bütün öğeleri şık ve yakın toplumsal çevresinden değil, sinemadan geliyor. Evini döşemesi gerekince elinde olmadan bir Hollywood living room'una özenmesi, villasını alçak plastik koltuklar, cart perdeler, cam masalarla donatıp, yoksul ilk gençliği boyunca düşlediği bir dekoru somutlaştırmak istemesi neden, besbelli bundan! Mutfağı bile böyledir, aracı gereci Amerikan pazarlarından, Px'lerden, yemek tarifleri İngilizce dergilerden derlenmiştir; aşçılığını Hatice'ye emanet etmesi önemli bir şeye, bu kızın daha önce iki yıl Amerikalıların yanında çalışmasına bağlı: öyle hamburger yapar, öyle sandviç hazırlar ki, Metro Goldwyn-Mayer'in en debdebeli filmlerinde eşi yoktur..." (s. 199-200).

Amerikanlaşma eğiliminin körüklediği lüks hayat özentisi, Amerikan sinemasının bu yöndeki aracılığı, yüksek sosyete çevresi ve varoşlardaki yansımalarıyla Peride Celal

(d.1916)'in öykü ve romanlarına da konu olur.³⁶⁵ Yazarın *Jaguar*³⁶⁶ (1978) adlı novellasında, sinema ve fotoroman karakterlerine özenen “yeni yetme” bir kızın düşleri anlatılır. Üsküdar’da, cumbalı ahşap bir evde babasıyla yaşayan debdebeli yaşam heveslisi genç kızın eğilimleri şu ifadelerle ortaya konur: “Ev işi sevmezdi o. Gezme, sinema severdi. Fotoroman okumak severdi. Güzel araba, süslü giysiler, gülmek, eğlenmek severdi.” (s.9). Babasının, benzin istasyonu sahibi patronundan temin ettiği magazinler sayesinde arabalara merak saran genç kız, tutkunu olduğu Jaguar marka arabaya, özenti duyduğu lüks hayata kavuşmak için “Hollywood’a kapak atmayı” düşünecek kadar hayalperesttir. O, ait olmak istediği “sosyete” çevresinde olup bitenleri magazinlerden takip etmekte, mahalleden bir yetişkinin refakatinde gidebildiği sinemadan öğrendiklerini evde tekrarlamaktadır:

“Kız sinemada gördüğü gibi yapıyordu. Elinden geldiği kadar! Yavaş yavaş kollarını oynatıp, başını sağa sola çevirip hafiften omuz atarak oturduğu yerde, yarı beli ile dans ediyor, kurumlu kurumlu gülüyordu bir yandan da. O neler bilmezdi ki! Bütün artistlerin adlarını, Adamo’nun şarkılarını örneğin! İngilizce de bilirdi tek tük: Yes, olrayt, kısmi, aylavyu (...) Kentte hangi karı kocasını aldatır, hangi koca hangi artiste tutkundur, kumarbazı, fingirdeşi, güzeli, çirkini, kaymak takımında ne var, ne oluyor hepsini bilirdi” (s.19–20)

Kız, en çok gazetede romanını okuduğu ve filmini de gördüğü *Güzel Anjel* karakterine özenir. Çünkü *Anjel*, başka filmlerdeki kadınlar gibi “bir herife kapılanıp kalmamış”, “koskoca bir kontu” elde edebilmiştir. Lüks arabalara kurulup resim çektiren sinema artistlerinden, *Türkan Şoray*’dan bile güzel olduğunu, iyi bir hayatı onlardan daha çok hak ettiğini düşünen kızın film şeritleriyle örülü hayal dünyası, Jaguar marka arabalı delikanlıyla tanıştıktan sonra daha da genişler. Kendisine “sinema yıldızları kadar güzel” (s.59) olduğunu söyleyen, elini “sinemalardaki gibi” (s.61) öpen delikanlıyla semt sinemasında filmleri oynayan Zeki Müren’in pahalı gazinolardaki konserlerine gitme ihtimaline bile keyiflenen kız,³⁶⁷ bundan böyle hayatının film ve romanlardaki gibi yön bulacağına inanmaya başlamıştır:

³⁶⁵ Peride Celal’in burjuva kesimindeki yozlaşmaya ayna tuttuğu *Evli Bir Kadının Günlüğünden* (1971) romanında da Hollywood sineması, bu kesimdeki etkisi itibarıyla, kısa ama çarpıcı vurgularla ön plana çıkar. Roman kişilerinden Nilüfer, *Sırtlan Payı*’ndaki Sevim gibi, yaşantısında sinemayı ölçüt alır. Yardım derneği toplantılarına bile gösteriş olsun diye katılan, konuşmaları arasına Fransızca sözcükler sığdırmayı ihmal etmeyen Nilüfer, hayranı olduğu aktör Alain Delon’u kızından bile kıskanacak derecede benliğine yabancılaşmış ve hayalperest bir kadındır.

³⁶⁶ Peride Celal. “Jaguar”. **Jaguar**. İstanbul: Milliyet Yayınları. 1978. s.5-100

³⁶⁷ Rekin Teksoy’un tespitlerine göre Zeki Müren filmleri, o yıllarda ünü gittikçe artmakta olan şarkıcıyı dinlemek için pahalı gazinolara gidemeyen dar gelirli seyircilere bu olanağı sağladığından semt sinemalarında yoğun ilgi görmüştür. (Teksoy. **a.g.e.** s.31). Dolayısıyla *Jaguar*’da da konu edildiği üzere Zeki Müren’i gazinoda dinlemek, o dönem için bir ayrıcalıktır.

“Paralı oğlan bir görüşte sevdalanıyor yoksul kıza. Anası babası engel olmak için dolaplar çeviriyorlar. Kara çalışıyorlar “kötüdür” diye kıza. Arabayla çiğnetmek, öldürmek istiyorlar. Oğlanı kızdan uzaklaştırmak için uğraşıyorlar ama, sonunda? Sonunda gerçek gün ışığı gibi ışıyor, oğlanla kız sarmaş dolaş, kötüler cehennemin dibine!” (s. 69–70).

Genç kız, buluştuklarında delikanlıya karşı nasıl tavır alacağını da okuduğu romanları ve seyrettiği filmleri ölçüt alarak belirler. Delikanlı biraz sıkıştırıp öpse bile, tıpkı filmlerdeki ve fotoromanlardaki kızlar gibi, hemen karşı koymayacaktır (s.76). Hayalindeki senaryolara bakılırsa “fabrikatör oğlu-yoksul kız” hikayeleri anlatan yerli melodramların hayli etkisinde kaldığı anlaşılan genç kızın hikayesi yine melodramatik bir sonla, yoksul kız ve Jaguar’ın şoförü olduğu anlaşılan gencin yaklaşmasıyla son bulur.

1950’lerden 70’li yıllara uzanan süreçte sinema, istatistiklere yansıdığı ve bilimsel araştırmalara da konu olduğu üzere, Türkiye’nin hemen her coğrafyasında gündelik hayatın merkezindedir. Fakat, sinemanın gündelik hayat üzerindeki hükümlerine ilişkin olarak edebiyattan yansıyanlar, bilimsel araştırmalarla anlamlandırılmaya çalışılan bir deneyimi, Barthes’ın “edebiyat, bilimin küçük aralıklarında çalışır”³⁶⁸ şeklindeki beyanını kanıtlarcasına, ayrıntılı, somut, çarpıcı yönleriyle ortaya koymaktadır. Popüler olsun ya da olmasın politik auradan mutlak surette beslendiği anlaşılan döneme ilişkin anlatılarda sinema gündelik hayatın Amerikanlaşmasında, Türkiye’nin tüketim toplumu olarak kurgulanmasında etkin rolü olan bir kültür unsuru olarak ön plana çıkar. Bilimsel araştırmalara da “sorunsal” teşkil etmiş bu durum, edebiyat haritasında toplumun farklı katmanlarından insan suretleriyle göz önüne serilir. DP iktidarının palazlandığı burjuva sınıfından Sevim, sinema perdesinden referansla statü parlatma peşindeyken, Jaguar’ın varoшта yaşayan ve kendi gibi nicelerini temsil eden isimsiz kıızı, sinema ve magazinlerin tahrikiyle sınıf atlama rüyasındadır. Kapitalizmin ve onun gizil sureti olan sinemanın hedef kitlesi ve baş müdavimi kadınlar ve gençler olduğundan, sinemayla körüklenen tüketim arzusu, lüks merakı ve eğilimi, reelde olduğu gibi kurguda da bu kitlenin, Sevim, Neriman, Nesibe Hatçe ve diğer isimsiz figürlerin hikayelerinden yansır.

³⁶⁸ Barthes. **a.g.e.** s.49

Bilindiği üzere sinema bu dönemde popülerliğini önemli ölçüde yerli sinemanın gelişimine, Yeşilçam'a borçludur. Fakat Hollywood sinemasının piyasadaki ağırlığını kaybetmediği, Amerikan kültürünün sinema ve magazinler aracılığıyla Anadolu kasabalarına kadar taşındığı öykü ve romanlardan da izlenebilmektedir. Özellikle Orhan Kemal'in kaleme aldığı anlatılarda, Türk sinema sektörünün oluşmasıyla birlikte Hollywood rüyasının Yeşilçam'a evrildiği, bu rüyayı kurgulayanın ve pekiştirenin Hollywood ağırlıklı magazin dergileri olduğu görülmektedir.³⁶⁹

Türk toplumunun sinemayla kurduğu ilişki, önceki dönemlerde olduğu gibi bu süreçte de, ister kültür sorunsalı ister ekonomik yapıdaki aksaklıklar temeline oturtulmuş olsun, nihayetinde modernizasyonla ilişkisi bağlamında edebiyata taşınmış ve toplumsal bir yergi konusu olarak ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte gerek yukarıda ayrıntılarına girilen gerekse yine araştırmaya dahil olan başkaca anlatılarda dikkatten kaçmayacak ölçüde görünürlük kazanan ve yine modernleşme süreçleriyle ilişkilendirebileceğimiz bir başka konuda sinema mekanının kullanılışı ve bu mekana atfedilen anlamlardır. Öztürk, sinema filmlerinin bir mekanda gösterime sunulmasının bu mekanın içerisine girmemiz gerektiğine işaret ettiğini, bu mekanın nasıl kullanıldığının başlı başına bir araştırma yapılmasını gerektirecek kadar önemli olduğunu kaydetmektedir.³⁷⁰ Ayrıca sinemaların kent modernleşmesinin en önemli göstergelerinden biri olduğu gerçeği göz önüne alındığında bu mekanın fiziksel varlığı ve özelliklerinin kent ve toplum açısından ne ifade ettiği de en az mekanın kullanılışı kadar önem arz etmektedir. Sinema tarihi kaynaklarındaki değinilerden kısmen çıkarımlar yapmak mümkünse de, sinemaların geçmiş dönemlerde nasıl kullanıldığını ya da anlamlandırıldığını bugün itibarıyla anlamak güçtür. Sinemanın sosyal tarihine ilişkin bir çok konuda olduğu gibi bu konuda da anı metinleri, Türk sinema tarihçesine önemli katkılar sunmuştur. Araştırmanın bundan sonraki kısmında, sinema mekanının toplumsal serüveni, anı metinlerinin yanısıra öykü ve romanlardan takip edilmeye çalışılacaktır.

³⁶⁹ Ahmet Oktay, 1950-1970 arasında yayınlanan magazin dergilerinin alt ve orta tabakayı egemen sınıfın yaşam biçimine özendirdiğini, sınıf atlama güdüsünü kıskırttığını ve geleneksel kültürün çözülmesinde önemli rol oynadığını kaydeder. (Bkz: Ahmet Oktay, **Türkiye'de Popüler Kültür**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1993. s.59-71). Bu bağlamda Oktay'ın magazinlere ilişkin tahlillerinin en somut ifadesini bu dönemde toplumcu gerçekçi bir karakteristik sergileyen Türk edebiyatında bulduğu söylenebilir.

³⁷⁰ Öztürk. 2005: 19

4.1.4. Kentsel-Toplumsal Statünün Simgesi: Sinema Salonları ve Localar

Sinema salonları L. Creton'un da belirttiği gibi metropol merkezlerinde ve çevrelerinde çağdaş kentli dünyanın simgeleridir.³⁷¹ Sinemaya ilk evsahipliği yapan sayılı dünya kentlerinden olan İstanbul, sinemayla erken tanışıklığını yabancı ve azınlık nüfusuna borçlu olan İzmir ve bazı kıyı Karadeniz kentleri, elbette ki “yeni başkent”liği dolayısıyla Ankara, Cumhuriyet döneminde modernliğin toplum düzleminde önemli ölçüde sinemayla deneyimlendiği ayrıcalıklı kentlerdir. Kuşkusuz modern kent imajını sinemalarıyla belleklere yerleştiren İstanbul'un bu konuda kıyas kabul etmeyeceği aşıkardır. Henüz Cumhuriyet arifesi yıllarda Beyoğlu başta olmak üzere çeşitli semtlerine inşa edilmiş birinci ve ikinci sınıf sinemalarıyla kendi sakinlerine modernliğin merkezi olduğunu bir kez daha kanıtlayan İstanbul'un sinemanın henüz ulaştığı hele ki hiç tanınmadığı yörelerde sinemalarıyla anılan, özlenen, arzulanan bir fantezi şehir olduğu edebiyat haritasından net olarak izlenebilmektedir.

Sinema salonları, özellikle 1920'li yıllarla birlikte, farklı sosyal kesimlerin en sık bir araya geldiği ve locaları, balkonları, birinci ve ikinci mevki koltuklarıyla toplumsal ayrışmanın gözlenebildiği mekanlar olarak da başlıbaşına bir gösterge niteliği kazanmış, bu durum bazı anlatılara konu teşkil ederken bazılarında da satır aralarındaki ayrıntılarda ifadesini bulmuştur. Memduh Şevket Esendal'ın yeni başkent Ankara'daki sosyal yapılanmayı resmetmek üzere sinemayı seçili bir mekan olarak kullandığı *Sinema*³⁷² (1926) adlı öyküsü, bu açıdan son derece çarpıcıdır. Gerçi öyküye mekan olan Ankara'nın sayılı sinemalarından *Kulüp Sineması*³⁷³, -henüz çehresini bulamamış yeni başkent gibi- ihtişamdan uzak bir görünümde fakat beyazperde karşısında “balkon, loca ya da yer katı” seyircisi olarak statülerine göre konumlanan Ankaralıların sınıfsal ayrışmayı en çok da bu mekanda yaşadıkları ve hissettikleri, aşağıdaki satırlardan net olarak anlaşılmaktadır:

³⁷¹ Lauren Creton. “Kentte Sinema Salonlarının Statüsü: Fransız Kent Modeli”. Çev. M. Baydur. **Sinematografik Kentler**. (Agora, 2008). s.93

³⁷² Memduh Şevket Esendal. “Sinema”. **Türk Dili (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)**. S. 286. 1975. s.216-221

³⁷³ Hilmi A. Malik, 1932 yılında Ankara'da *Kulüp Sineması*, *Yeni Sinema* ve *Halkevi Sineması* adında üç sinema bulunduğunu kaydetmektedir (Malik. **a.g.e.** s.12).

“Salon dolu, her yer dolu; balkonda orta dereceli memurlar, zabıtlar, kadınlar, bunların arasında göze çarpan iki hanım, (...) omuzlarına tilkilerini almış, kurulmuşlar (...) Daha arkada bölmelerin içinde, gene bu sınıftan insanlar oturuyorlar. Hariciye Muhasebesi’nden bir efendi, (...) bu akşam dört arkadaşına içirmiş, yedirmiş, üste de sinemaya getirmiş. Kurulmuşlar, locanın keyfini sürüyorlar. Yanındaki bölmede, çok zayıf bir asker hekimi, yanında iki şişman hanım (...) Sinema başlamasına yakın, localardan birine dört efendi daha geldi (...) Sonradan öğrendim ki, bu efendiler ticaret kongresine gelmiş delegelermiş. Yer katını dolduran gençlerin çoğu, işçiler. Yakın matbaalardan, iş gömlekleriyle gelmiş mürettepler, makinistler;askeri fabrika amelesi, ustaları, şoförler; demiryolu memurları, bunların arasında köylü adamlar, lokanta, otel garsonları; berber kalfaları, kıyafetlerinden belli oluyorlar” (s.216-217).

Bürokratından işçisine varsılından yoksuluna Ankara halkı, 1920’li ve 30’lu yıllarda, kentin iki ya da üç sinemasında ister istemez sık sık bir araya gelmektedir. Öyküye de konu olduğu üzere, “efendice” filmin başlamasını bekleyen “üst kat” seyircileriyle, aralarında şakalaşan, “gazoz fıstık” ikramlaşan “yer katı”ndakilerin o esnada hangi tür bir diyalog içinde oldukları bilinmez ama bu karşılaşmaların sinemaların dışına nasıl taşıdığına, toplumsal hayatı nasıl etkilediğine Örik’in *İki Kız Kardeş ve Bir Delikanlı* öyküsünde tanık olunur. Öykü kişisi Sacide’yi Ankara’daki mütevazı yaşantısından ve yakışıklı fakat sefil nişanlısından uzaklaştıran sadece beyazperdedeki masalsi hikayeler değil, *Yeni Sinema*’da rastladığı zengin zümreye mensup kadınlar karşısında duyduğu aşağılık kompleksidir. “Sorarım sana anne, bu sinemanın kapısından evlerine, apartmanlarına lüks otomobillerle giden kadınların benden fazla neleri var?” (s.120) diye isyan eden Sacide, o kadınların mevkiine ulaşmak uğruna kendisinden hayli yaşlı olan zengin talibiyle hiç tereddütsüz hayatını birleştirir. Aslında Aka Gündüz (1886-1958)’ün *Yayla Kızı*³⁷⁴ (1940) romanındaki verilere göre cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara’nın sinemaları da, bu sinemalarda boy gösteren sosyetik hanımları da İstanbul’dakilerle kıyaslandığında bir hiçtir. Romanın sonraları ünlü bir sinema yıldızı olan Ankaralı yoksul kızı Petek, “sinema diye Yenibahçe’nin salaşını gördüğünden” Beyoğlu’ndaki *Elhamra Sineması*’na girince salonun dekoru ve hanımların gösterişi karşısında şaşkına döner: “Hele hanımlar! Hele hanımların akıllara durgunluk veren süsleri! Ankara’da bunların binde birini görmemişti” (s.143)

Yirminci yüzyılın başında çoğunluğunu yabancıların ve azınlık nüfusun oluşturduğu seçkin davetlilerini ağırlayan Beyoğlu sinemaları da, yabancılar tarafından işletilen bu sinemalara öykünerek yapılandırılan İstanbul yakasındaki salonlar da, cumhuriyetin ilk yıllarında, Ziya Osman Saba (1910-1957)’nin ifadesiyle “o zamanlar pek ehemmiyet

³⁷⁴ Aka Gündüz. **Yayla Kızı**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi. 1940

verilen içtimai sınıf farkı”nın su yüzüne çıktığı temel kamusal mekanlardır. O yıllarda ilköğrenlik çağına henüz erişmiş olan Ziya Osman ve babası binbaşı Osman Bey de İstanbul yakasının seçkin mekanlarından *Kemal Bey Sineması*’na giderler ve “sinema hayatının şehkarlarından mürekkep filmleri” (s.55) elbette ki kibar takımın mevkiî olan üst kattan seyrederekler.³⁷⁵ Eski İstanbul sinemalarını anılarıyla ölümsüz kılan Burhan Arpad (1910-1994) ’ın *Matine*³⁷⁶ (1955) adlı öyküsünde sergilendiği üzere “maroken koltuktaki kürk manto, paradinin kenarına yapışan kasket” (s.7) beyazperde karşısında “yekvücut” görünse de yine bu betimlemeden anlaşılacağı üzere İstanbullular kuşkusuz ki “içtimai sınıf farkını” en yoğun olarak sinemalarda hissetmişlerdir.

Erken cumhuriyet döneminde çok sayıda birinci ve ikinci sınıf sinema, İstanbullular’ın hizmetindedir. Kimi gelirine uygun sinemayı tercih eder kimileri de yine statüsüne ve kesesine uygun şekilde loca ya da parter bileti kestirip mekandaki yerini alır. Nazım Hikmet (1902-1963)’in 1930’larda kaleme aldığı *Sinemada Loca*³⁷⁷ adlı yazısında, dönem İstanbulu’nda sinemaların semtlere ve niteliklerine göre sınıflandığı, sinema locasında film izlemenin varlık göstergesi olarak kabul gördüğü mizahi bir anlatımla sergilenir ve ünlü şair ideolojisine koşut olarak sinemadaki statüye dayalı ayrışmayı ustalıklı hicveder. Muzip bir dostun kendileri için loca ayırttığına inanan Yekta ve eniştesi o gece büyük bir keyifle sinemaya giderler:

“Biz enişteyle lord gibi, elimizi kolumuzu sallaya sallaya dolaşmaya başladık, kapının önünde. Sanki “bizim locamız var, aşağısına tenezzül etmeyiz” gibilerden piyasa ediyoruz” (s.294).

Locaya “Roçıld”ın damadı gibi kurulan” (s.295) Yekta ve eniştesi, locanın asıl sahiplerinin gelmesiyle oyuna getirildiklerini anlarlar. Yekta, o günden sonra locaya girmeye tövbe etmiş ve ikinci sınıf sinemalara taşınmaya başlamıştır. Hem böylesi, serde demokratlığına daha uygun düşmektedir. Orhan Kemal’in *Suçlu* romanının on üç yaşındaki işportacı kahramanı Cevdet ve arkadaşı Kosti de, aynı tarihlerde Sirkeci ve Şehzadebaşı’ndaki ikinci sınıf sinemaların önünde dolaşırlar. İkisinin de bir “paradi” biletine yetecek kadar bile parası yoktur. Zaten bu ucuz sinemaların çoğunluk müşterisi

³⁷⁵ Ziya Osman Saba. “Kış Gezintileri”. **Değişen İstanbul**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1959. s.55

³⁷⁶ Burhan Arpad. “Matine”. **Dolayısıyla Hikayeler**. İstanbul: Yeditepe Yayınları. 1955. s.7-11

³⁷⁷ Nazım Hikmet. “Sinemada Loca”. **İt Ürür Kervan Yürür**. İstanbul: Tipo Basımevi. 1965. s.292–296 (Kitap, Nazım Hikmet’in 1930’lu yıllarda çeşitli gazetelerde yayınlanmış ve bir çoğu Orhan Selim mahlasıyla kaleme alınmış fıkralarından oluşmaktadır.)

de tıpkı *Cevdet* ve *Kosti* gibi “irili ufaklı çocuklar, berber çırakları, işportacılar, kundura boyacıları, nereden, nasıl geçindikleri belirsiz, saçları briyantınli esrarkeşler, üstleri başları harap, çoğu yalınayak serserilerle, etekleri havalı hoppala kızlar”dır (s.103). Oysa ki *Cevdet*’in hayali tutkunu olduğu kovboy seriyallerini, öykündüğü film kahramanlarını lüks sinemaların balkon ya da localarında “bacak bacak üstüne atmış” vaziyette kurularak izlemektir (s.46-47).

Sinema salonlarının kentsel ve toplumsal modernleşmenin göstergesi, sınıfsal ayrışmaların sahnesi olarak öne çıktığı en çarpıcı erken cumhuriyet dönemi anlatılarından biri, kuşkusuz ki Nahid Sırrı Örik’in *Kıskanmak*³⁷⁸ (1937) romanıdır. Yabancı nüfusun ticari ve sosyal alanda etkin olduğu Zonguldak’a odaklanan romanda, cumhuriyetin ilk yıllarında modernliği gösterişten ibaret sayan yüksek tabaka için sinemaya gitmenin nasıl prestij meselesi haline geldiği, sinemaların nasıl “arz-ı endam” mekanı olarak görüldüğü dikkat çekici ayrıntılarla göz önüne serilir. Ayrıca İstanbul’a ve yeni başkent Ankara’ya açılan parantezlerde, bu merkez kentlerin sosyal hayat açısından Zonguldak’tan üstünlüğü vurgulanırken sinema sözkonusu üstünlüğün temel unsurlarından biri olarak ön plana çıkar.

Romanda Zonguldak, yabancı işletmecilerin kömür madenlerine ve taş ocaklarına yatırım yaptıkları, yabancıların ve azınlık nüfusun sosyal yaşama canlılık kattığı küçük bir taşra kenti olarak betimlenir. Balo salonları ve özellikle de sinemalar, kentin sıkıcı ortamına renk getiren başlıca eğlence mekanları arasında yer alır. Kentteki kömür ocaklarının büyük kısmına sahip bulunan Fransız şirketine ait *Şirket Sineması*, “haftada, bazen de on beş günde bir” iki akşam film gösterilen, sadece şirket mensuplarına ve hatırlı davetlilere açık olan bir sinema salonudur. “Perşembe akşamları, şirketin birinci sınıf mühendis ve memurları ile hatırlı ve davetlilerine, ertesi akşam yani cuma akşamı da öteki memurlarla onların tanıdıklarına” (s.32) hizmet veren bu sinemaya perşembeleri “davetli sıfatı ile gitmek” (s.32) herkes tarafından son derece önemsenmekte, “içtimai bir mevki olmanın delili” (s.32) olarak görülmektedir:

“Davetlilerin davetlisi sıfatı ile gidenler bile konu komşularına: “-Dün akşam pek geç yattık. Şirketin sinemasına davetli idik de!” diye övünürler, birçok kadınlar ise: “-Bu sinema için hala

³⁷⁸ Nahid Sırrı Örik. **Kıskanmak**. İstanbul: Oğlak Yayınları. 1994

sana davetiye göndermiyorlar, bey! Ele güne karşı küçük düşüyoruz” diye söylenir, sitem ve hatta kavgaya ederlerdi” (s.32).

Fransız maden şirketinin genelde lojman olarak kullanılan tek katlı binasındaki büyükçe bir salondan ibaret olan *Şirket Sineması*’nı bu denli ayrıcalıklı kılan önemli etkenlerden biri de yüksek tabakanın kentteki alt gelir düzeyine seslenen diğer sinemaya gitmeyi tercih etmemesidir. Eğlence mekanı olarak fazla seçenek yoksa da bu kesim, amele ve hamalların rağbet ettiği “kahveden bozma” ucuz sinemaya gitmek istemez:

“İskelenin yanındaki kahveden bozma sinema pek berbat bir şeydi. Gösterdiği filmler sade en kötü neviden kovboy ve polis filmleri olduğu gibi en pahalı birkaç sırası elli kuruştı ve yirmi beşi gözden çıkaran amele ve hamallarla her gece hıncahınç dolardı. Bu sebeple şirketin sinemasına perşembe akşamı davetli sıfatı ile gitmek pek istenen bir şeydi ” (s.32).

Romanda, sinema salonlarının erken Cumhuriyet döneminde bazı kesimler için statünün ve ayrıcalıklı yaşam biçiminin göstergesi haline geldiği, *Şirket Sineması*’nın davetli listesinde ön sırada yer alan kişiler aracılığıyla sergilenir. “Dünya harbinin dalavereli ticaret işlerine karışarak” (s.32) servet sahibi olmuş kömür ocağı sahibi Hayrettin beyin “yaşlı, sakil, kendini beğenmiş” velakin “tuvaletleri ve hele elmasları” (s.53) ile ilgi uyandıran karısı Nuriye açısından *Şirket Sineması* gösteriş için en ideal mekanlardan biridir. Salon adabına kulaktan dolma bilgilerle riayet etmeye çalışan ve bunu bir gösteriş malzemesi yapan insanların gülünç halleri de yine Nuriye aracılığıyla karikatürize edilir. Salona en son gelmek ve arka sıralarda oturmak kibarlık icabı sayıldığından “tabii en gerilerde bulunan Nuriye” (s.34), Avrupa’ya sık giden hanımefendilerden edindiği bilgilere mukabil, film senasında yüksek sesle konuşmayı dahi kibarlık gereği sayar.

Örik’in mekan olarak seçtiği Zonguldak, sosyal hayatını ve bilhassa sinemayla tanışıklığını yabancı nüfusa borçlu ayrıcalıklı kentlerden biri olsa da, bu dönemde sinema denince ilk akla gelen ve sinemanın sosyo-kültürel modernleşmede rol oynadığı öncelikli kentler İstanbul, İzmir ve bir ölçüde yeni başkent Ankara’dır. Zaten roman kişilerinden genç ve güzel bir kadın olan Mükerrerem de, eşinin tayini nedeniyle Ankara’yı bırakıp gelmek durumunda kaldığı Zonguldak’ı eğlence ve sinema hayatı açısından son derece renksiz bulur. Sadece iki sinemaya sahip olmasına rağmen yeni başkent, mevki sahibi kocası sayesinde İstanbul’daki sefil hayatından kurtulan

Mükerrem'e son derece cazip görünmüştür. "1923–1924 Ankarasını çok latif, vakti hoş geçirmek için birçok eğlence vasıtalarına da malik bir yer" (s.80) olarak gören ve "şehrin iki sinemasına gelen hiçbir filmi" (s.80) kaçırmayan Mükerrem, Zonguldak'taki yeni yaşantısında mutsuzdur. Genç kadın, özellikle İstanbul'dan gelen gazetelerde balo, konser, tiyatro ve büyük sinemalarda değişen filmler hakkında ilanlar gördüğünde bu hayattan mahrum kaldığına daha da çok üzülür (s.18). Memduh Şevket Esenal'ın *Artist Olacak Kız* öyküsünün İzmirli kızı Mükerrem de "ben sineması olmayan yerde oturamam" (s.134) diyerek taşrada memurluk yapan kocasını terk eder. O'nun arzusu doğup büyüdüğü İzmir gibi modern ve elbette ki sineması olan bir büyük kentte yaşamaktır. Naci Girginsoy'un *Artist Tevfik* adlı öyküsündeki Tevfik de, yaşadığı kentte sinema olmasına karşın en yeni filmleri seyredebilmek için İstanbul'da olmak ister: "Buraya tümü gelmiyor kovboy filmlerinin. İstanbul'a gitmeli, Kemal Bey sinemasına, en yenilerini görmeli" (s.15).

Özellikle 30'lu ve 40'lı yıllarda sinemalar konumlandıkları coğrafyaya statü kazandıran en önemli mekanlardır. Sineması olmayan yerlerde yaşamak adeta modernlikten uzak olmak demektir. Gerçi kırklı yılların bitimine doğru, Anadolu'nun bazı yöreleri daha ziyade gezici operatörler aracılığıyla sinemayla tanıştırılmıştır fakat sinema hayatı söz konusu olduğunda İstanbul'a kıyasla her yer taşradır. Refik Halid Karay'ın *Garaz* adlı öyküsü bu realiteyi göz önüne sermesi açısından son derece çarpıcıdır. "Harp zengini" babası sayesinde taşradan ayrılıp İstanbul'a yerleşen ve Beyoğlu sinemalarının müdavimi olan Nebile, babasının iflasının ardından doğup büyüdüğü kasabaya geri dönmek zorunda kalınca hayata küser. İstanbul'dan, kentin "lavantalı kadın ve briyantınli erkek kokusuyla" hatırladığı sinemalarından mahrum kaldığı için annesine de babasına da garaz bağlayan genç kız, kasabanın ardiyeden bozma sinemasında, katı iskemle üzerinde dakikada bir kopan kovboy filmini seyrettiği günün akşamı öfkeden baygınlık geçirir. (s.73). Nebile, bir zamanlar müdavimi olduğu Beyoğlu sinemalarıyla kıyasladığı için beğenmese de, o tarihlerde salaş da olsa bir sinemaya sahip olmak, daha da ötesi sinemayla tanışmış olmak, hem kasaba hem de kasabalılar için bir prestij göstergesidir. Üstelik sinemalar kentin kibar takımı gibi taşralı ağababalar için de en ideal gösteriş mekanlarıdır. İlhan Tarus (1907-1967)'un Karadeniz civarında ücra bir

Anadolu kasabasını mekan seçtiği *Bizim Memleket*³⁷⁹ (1948) adlı öyküsü, bu konuda ilginç ayrıntılar içerir. Aslında öyküye mekan olan kavakların çevrelediği küçük kasabanın henüz bir sineması yoktur. Ancak yaz ayları gezgin sinemacı geldiğinde dondurmacı Kazım'ın bahçesinde film gösterilmekte, Kazım, kasabanın hatırı sayılırları için bahçenin bir köşesine tahta parmaklıklı bir bölme hazırlamaktadır. Harp zengini Darendeli Osman Efendi, kızı Gülsüm ve Gülsüm'e biçki dikiş kursu veren sanat okulu öğretmeni, sinema zamanlarında, "Osman Efendi'nin yağız kadanalarının koşulduğu gözalıcı körüklü" (s.11) ile Kazım'ın bahçesine gelirler ve kendileri için hazırlanmış bölmedeki yerlerini alırlar.

1950'ler ve 60'lar sinemanın önce gezgin operatörler ardından sayıları her geçen gün artan sinema salonları aracılığıyla Anadolu kent ve kasabalarına ulaştığı, taşrada da merkeziyetini ilan ettiği yıllardır. Ancak İstanbul, sinema sayısı bakımından üstünlüğünü bu dönem de korumayı sürdürmüştür. Üstelik aynı tarihlerde İstanbul'da semt sinemaları yaygınlaşmış, sinemalar yerli-yabancı film tercihiine göre ayrılmış, dolayısıyla İstanbullular/İstanbul'da yaşayanlar gelir ve beğeni düzeylerine uygun sinemayı seçme şansına kavuşmuşlardır. Bu anlamda İstanbul'un mekan seçildiği anlatılarda sinemalar kentin bir parçası olarak kendilerinden söz ettirdikleri ya da anlatılara konu oldukları gibi, gerek konumlandıkları semt gerekse yine birinci-ikinci mevki koltuklardan ve localardan oluşan iç düzenekleri itibariyle topluma/toplumsal yapıya ayna tutan mekanlar olarak da bir biçimde görünürlük kazanmışlardır.

Bu dönemde her Anadolu kenti ya da kasabasının sinemayla tanıştığı, bir sinemaya sahip olduğu söylenemez. Fakat artık sinema o kadar da uzak değil, en azından İstanbul demek değildir. Bu anlamda sinemayla görece erken tanışan, kuşkusuz görünüm ve konfor açısından kent sinemalarıyla kıyaslanmasa da bir sinema mekanına kavuşan yerleşim bölgeleri, sineması olmayan yörelerden daha ayrıcalıklı konuma yükselmiş, bir bakıma "modern"leştiklerini de böyle ilan etmişlerdir. En azından, taşrayı ve taşra sinemalarını dikkatten kaçırmamış yazarlara ait anlatılar, durumun böyle olduğunu göstermektedir. Tahsin Yücel (d.1933)'in 1953 yılında *Varlık* dergisinde yayınlanan

³⁷⁹ İlhan Tarus. "Bizim Memleket". *Varlık*. S.341. 1948. s.11-12

*Kasabamız Sinemaya Kavuştu*³⁸⁰ adlı öyküsü, bu açıdan oldukça çarpıcı ipuçları sunar. Adından da anlaşılacağı üzere bir kasabanın sinemayla tanışma serüvenini konu alan öyküde vaka, yörenin mürekkep yalamış bir yerlisi tarafından anlatılır. O, “*sinema müsveddesi*” demeyi tercih ettiği sinemanın geceyarılarına dek süren gürültüsünden hoşnut değilse de, kasabalılar sinemayla tanışmış olmanın heyecanı içindedirler. Aslında, kasaba meydanına çakılmış tahtalardan, mazotla işleyen bir motordan ve sağdan soldan tedarik edilmiş birkaç iskemleden oluşan sinema, bilindik salonlardan değil, anlatıcının dediği gibi adeta bir “sinema müsveddesidi”r. Fakat şöyle veya böyle bir sinemaya sahip olmanın, sineması olan yerde yaşamının nihayet keyfine varmış olan kasabalılar artık yaşadıkları yere daha farklı bir gözle bakmaya başlamışlardır. “Kasabayı eskiden çirkin ve geri bulanların çoğu fikirlerini değiştir(irirler)”. Sinema kasabalıların gözünde bir medeniyet ölçütü haline geldiğinden, sineması olmayan civar kasabaların bahsi açılınca, “Sinemasız şehir mi olur?” diyerek burun kıvrıyanlar bile vardır. Kasabanın kodamanları da, sinema sayesinde sıradan insanlar olmadıklarını bir kez daha hatırlatma fırsatı bulurlar(!):

“İktidar mensuplarıyla ağa geçinenler herkesin arasında, herkes gibi” oturmuyorlar artık. Birer masa getiriyorlar. Üstüne sigaralarını, çakmaklarını, eğlencelik yiyeceklerini koyuyor, kendilerine göre pozlar alıp efendi efendi film seyrediyorlar” (s.)

Bir “sinema”nın, ücra bir Anadolu kasabasını sakinlerinin gözünde “şehir” statüsüne yükseltmesi, boşuna değildir. Çünkü sinema, dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye’de de kente özgüdür ve kenti kent yapan en önemli olgudur. Bu nedenle ister “garajdan bozma ve harap” (*Delikanlı*), ister “handan bozma” (*Depmik Sultan Hazretleri*), ister “gazhaneden bozma” (*Sümbülteber*) olarak nitelensin, bir “sinema”sı olan yörenin, emsallerinden ayrıcalıklı bir konuma yükseldiği de bir gerçektir. Aziz Nesin’in *Depmik Sultan Hazretleri*³⁸¹ (1959) adlı öyküsünün kahramanı sinemacı Mehmet Bey’in doğup büyüdüğü Anadolu şehrine çeşitli teknolojik yenilikler bir yana en çok da sinemayı getirdiği için övünmesi bu yüzdendir. “Ben olmasam burası medeniyet mi bilecekti?” (s.92) diyen sinemacı Mehmet Bey’in ve genel olarak taşralı sinemacıların halk nezdinde birer medeniyet öncüsü olarak kabul gördükleri gerçeği de kuşkusuz ki yadsınamaz.

³⁸⁰ Tahsin Yücel. “Kasabamız Sinemaya Kavuştu”. **Varlık**. S.395. 1953. s.13

³⁸¹ Aziz Nesin. “Depmik Sultan Hazretleri”. **Mahmut ile Nigar**. İstanbul: Adam Yayınları. 1995. s.91-99

Sinemacı-yazarlardan Tarık Dursun K. (d.1931)'nın *Sümbülteber*³⁸² (1966) öyküsüne mekan olan Muğla civarındaki ilçenin sakinleri de her yıl panayır zamanı gezgin sinemacının gelişiyile yerleşik bir sinema mekanından yoksun olduklarını bir kez daha hatırlamakla birlikte birkaç günlüğüne de olsa sinema gösterilen bir yöreye mensup olmanın, yakın köy ve ilçelerden gelenleri “gazhaneden bozma” (s.60) sinemalarında ağırlamanın ayrıcalığını yaşarlar. Ayrıca söz konusu olan statü sergilemekse, sinema, öyküdeki nitelemeyle “sözde” de olsa yaşanan manzaralar aşağı yukarı her yerde aynıdır. Zira Rumlardan kalma gazhanede kasabalıların çoğu ayaktayken, “hatırlılar” kahveden sandalye getirtir, öyle film seyrederek (s.60).

Sinemanın en popüler eğlence haline geldiği 1950’li ve 60’lı yıllarda Türk sinema sektörünün can damarı olan Anadolu kent ve kasabaları sinemaya sahip olma konusunda birbirleriyle yarışadursun, aynı tarihlerde bu yörelerden göçle gelen kitlelere de mesken olan İstanbul, Beyoğlu’ndaki, girişini devasa afişlerin, sinema fenerlerinin süslediği şık ve konforlu salonları, biletlerin mevkiye göre kesildiği birinci-ikinci sınıf mekanları ve semt sinemalarıyla her zaman olduğu gibi adeta bir sinema cennetidir. Türkiye’deki siyasi ve ekonomik gelişmeler paralelinde İstanbul’un sosyal yapısının adeta kabuk değiştirdiği bu süreçte sinemalar her türlü sosyal ve kültürel sınıftan insanın en sık biraraya geldiği mekanlar olarak da, her keseye her zevke uygun sinemaların hizmete girmesiyle birlikte konumlandıkları semt itibarıyla de, kente ve halkına ilişkin başlıbaşına bir göstergeye dönüşmüştür. Kuşkusuz sinemaların çeşitlenmesi haricinde politik, ekonomik, sosyal yapıdaki radikal dönüşümün de etkisiyle loca ya da birinci mevki seyircisi olma, geçmiş dönemlerdeki gibi adeta bir histeri hali şeklinde cereyan etmese de konu ekonomi olunca, sinema biletlerinin ucuz-lüks diye çeşitlendiği sinema salonlarında sosyal tabakalaşma farklı boyutlarıyla yine kendini gösterir.

1950’lerde İstanbul’da eğlence yerlerinin ve sinema sayısının artışı nedeniyle kent belediyesinin bu mekanlarda vergi denetim amacıyla görevlendirdiği bilet kontrol memurlarından biri olan Mehmet Seyda’nın hayatının bu dönemi üzerine kurguladığı ve

³⁸² Tarık Dursun K. “Sümbülteber”. **Ona Sevdigimi Söyle**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1983. s.53-63

genel olarak sinema mekanında geçen *İçedönük ve Atak*³⁸³ adlı romanı, bir İstanbul sinemaları topografyası niteliğini taşıdığından konumuz açısından da belge değerinde bir romandır. Belediye memuru Saffet Erdal'ın çalışma hayatının anlatıldığı romanda 50'li yıllarda İstanbul'da sinema sayısının arttığı, sinemaların semtlere ve sosyo-ekonomik düzeye göre çeşitlendiği ve katmanlaştığı, aydan aya farklı sinemalarda görevlendirilen Erdal aracılığıyla ve mekanlara, seyirci-çalışan profiline dair tasvirler dahilinde çarpıcı ayrıntılarla yansıtılır.

Memur Saffet Erdal roman boyunca Beyoğlu, Şehzadebaşı, Beşiktaş semtlerindeki kimi yüksek sınıfa kimi de orta ve alt gelir düzeyine seslenen farklı nitelikteki sinemalarda karşımıza çıkar. Görevlendirildiği ilk mekanlardan biri, Türk sinema sektörünün öncülerinden İpekçi ailesine ait olduğu ipuçlarıyla anımsatılan ünlü bir Beyoğlu sinemasıdır. “Yüksek duvarlarına gökte uçuşan melekler, ayna tutan Arap halayıklar resmedilmiş” (s.64) görkemli sinema, “balkon, birinci mevki, loca ve koltuk” biletlerinin ayrı gişelerde kesildiği, “suare” ve “gala”lara evsahipliği yapan, yüksek tabakanın da tercih ettiği seçkin mekanlardandır:

“...Bu eğlence yerine güzel bayanlar, yakışıklı erkekler, kalantor baylar akını idi hanidir başlayan. İstanbul'dan seçmeler, İstanbul seçkinleri. Reklamları başarıyla yürütülmüş filmlerin ilk gecelerinin hemen hemen hiç değişmez seçkin kişileri. “Matine”lerde pek görünmezler, ille “suare” ve “gala” olacak. Yerleri, sıraları bellidir, önceden ayrılmıştır” (s.64–65).

İstanbul seçkinlerinin katıldığı bir film “gala”sından kesitlerin yansıtıldığı bu satırlarda, sosyal ve kültürel statü farkı, “matine” ve “gala” seyircisi olma ayrımıyla gündeme getirilir. “Bağa gözlüklü”, “kıranta”, “yakışıklı”, “güzel”, “şık”, “parfüm kokulu” gibi nitelermelerle söz edilen kentin seçkin çevreleri, halk matinelerine katılmak istemezler ve filmleri ilk gecesinde davetli sıfatıyla seyretmeyi tercih ederler. Memur Saffet, bu ünlü Beyoğlu sinemasında bir süre çalıştıktan sonra, İstanbul'un diğer yakasına, Şehzadebaşı'nın tanınmış ikinci sınıf sinemalarından birine görevlendirilir. “Terlemiş, adeta suya sele batmış seyirciler”, “salondan boşalan ekşimsi, ağır kokulu bir sıcak hava dalgası”, “yerlerden izmarit toplayan berduşlar” (s.163) şeklindeki betimlemelerden de anlaşılacağı üzere genel olarak yoksul kesime hitap eden bu sinema, seyirci profili dışında hizmetli kadrosuyla da Beyoğlu'ndaki sinemaya tezat bir tablo çizer. Beyoğlu'ndaki sinemada genelde gayrimüslim kadınlardan oluşan gişe görevlisi ve yer

³⁸³ Mehmet Seyda. *İçedönük ve Atak*. İstanbul: Tel Yayınları. 1973

göstericiler, Şehzadebaşı'ndaki sinemada ise kör Ali namıyla ün salmış bir bilet kesici hizmet vermektedir. Saffet'in görev aldığı diğer bir mekan Beşiktaş'taki bir semt sinemasıdır. "Matine" leriyle semt halkından yoğun ilgi gören mekan, zaman zaman kabadayıların kapışmalarına da sahne olan (s.229), localarında cinselliğin çirkin yüzünü gizleyen ucuz sinemalardandır.

Aslında yazarlık tutkusunda melankolik ruhlu bir adam olan memur Saffet, sinemalardaki gözlemleri doğrultusunda zaman zaman bu mekana ilişkin ilginç sosyal tespitlerde de bulunur. "Sinemaların bir dökümünü yapsak, semtlerin geçim endeksini buluruz" diyen Saffet'e göre sinema, konumlandığı semti "olduğu gibi yansıtan en büyük ayna" dır (s.211–212). Yazar Seyda'nın sinemalardaki yaklaşık on yıllık görev tecrübesinin ardından kurgu dünyasında dile getirdiği bu realiteyi Füzuran'ın *Benim Sinemalarım* ve Peride Celal'in *Jaguar* adlı öyküsünden de izlemek mümkündür. *Jaguar*'ın Üsküdarlı yoksul kızı, konu komşu gittikleri semt sineması ile programları sürekli değişen büyük sinemaları karşılaştırır:

"Yukarıdaki büyük sinema başkaydı. Oradaki filmlerin üstüne yoktu. Birinci sınıftı hepsi. Kadıköy'den geçen filmler şıp diye gelirdi büyük sinemaya" (s.31).

Benim Sinemalarım'ın onaltı yaşındaki yoksul Nesibesi de, evden kaçtığı gün kalabalığına karıştığı Beyoğlu sinemasının büyük boyutlu afişlerini seyrederken, kendi yoksul semtindeki *Yavuz Sineması* ile bu sinema arasında kıyaslama yapar. Çalışmaya başladıktan sonra tanıdığı ve bambaşka bir dünya olduğunu gördüğü Beyoğlu'nun sinemaları da, daha birkaç yıl öncesinde girişini kendisi gibi filme biletsiz girmek için umutla bekleyen çocukların, muhallebicinin cumartesi kalabalığının, birbirini hadiyelerle yer kapmaya çalışan insanların doldurduğu, mahalleden Bahriyeli Salih'in bilet kesicilik yaptığı, yaşıtı Harun'un önünde çekirdek tablasıyla dolaştığı tahta sandalyeli semt sinemasından oldukça farklıdır:

"Koltukları yumuşak, özenli yer gösterenleri sessiz yürüyen, seyircileri düzgün giyimli, kibar davranışlı olan sinemalardı bunlar. Film başladığında motor sesi duyulmazdı. Yıldızlar konuşurken sesleri boğulmaz, ikide bir film kopmazdı. Eğlencelik satanlarının Harun çocuktan daha büyük yaşta oldukları sinemalardı." —Benim sinemalarım değil elbet!" — diye düşündü Nesibe, — "Daha güzel daha aydınlık hepsi" (s.39).

Nesibe'nin daha güzel ve aydınlık bulduğu Beyoğlu sinemalarında, üstelik locada film seyretme ayrıcalığını küçük yaşta tecrübe etmiş İstanbullu yazar Selim İleri (d.1949), *Gramofon Hala Çalıyor*³⁸⁴ adlı romanında, kendisine bu tecrübeyi yaşatmış anne babasını özellikle de, kazancını çocuklar için harcayan, onlara *Atlas, Saray, Lüks, Yeni Melek* gibi tanınmış Beyoğlu sinemalarında loca açtıran komşuları terzi Melahat Hanım'ı şükranla yadeder (s.92). 1950'li ve 60'lı yıllarda localar artık, sinemanın ilk dönemlerindeki gibi "Frenk" seçkinlerine ya da erken cumhuriyet dönemindeki gibi üst düzey bürokratlara değilse de, görece seçkin kitleye, kalabalıktan uzak ailece film seyretmeyi tercih eden genellikle orta-üst sınıf ailelere ev sahipliği yapan mekanlardır. Fakat anılarda ve sosyal tarih araştırmalarında dile getirildiği üzere bu dönemde locaların aynı zamanda cinsel ilişkilere sahne olduğu, kurguda da ön plana çıktığı gözlenen bir konudur. Modern kent hayatının bir gerçeği ve açmazı olarak önceki dönemlere ait öykü ve romanlarda da işlenen ve özellikle bu dönemde sinema mekanındaki sosyal eşitsizliğin bir başka yüzü olarak kendini gösteren bu konunun ayrı bir başlık altında ele alınması uygun olacaktır.

Sunulan örneklerde sergilendiği üzere Türk edebiyatı, bugün ancak kaydedilmiş anılarla bir ölçüde anlamlandırma imkanı bulduğumuz bir deneyimi, Türk toplumunun sinema mekanıyla geliştirdiği diyalogu çarpıcı ayrıntılarla göz önüne sermektedir. Sinemalardaki yerleşim düzeninin sınıfsal farklılığa, zengin-yoksul ayrımına işaret ettiği bilinen ve sinema tarihi anlatılarında da altı çizilen bir husustur. Ancak modernleşmeyle ilintili bu realitenin toplum katındaki serencamı, farklı dönem ve/veya anlayışları temsil eden yazarların anlatılarında tanık olunduğu üzere, edebiyatın imkanları dahilinde psiko-sosyal boyutlarıyla ortaya konabilmiştir. Ayrıca sinemanın kentsel modernleşmenin, kent statüsünün en önemli parçası olduğu, İstanbul'un bu hususta başı çektiği reelde olduğu gibi kurguda da görünürlük kazanmış ve elbette ki yine toplum cephesindeki yansımalarıyla daha somut biçimde ifadesini bulmuştur.

³⁸⁴ Selim İleri. **Gramofon Hala Çalıyor**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1995

4.1.5. Locaların Perde Arkası

Fiziksel anlamda bir seyir mekanı olan sinemaların, yüksek tabakanın mevkii olan locaların, özellikle 1940'lı yıllarda işlevsel olarak dönüşüme uğradığı ve randevu mekanı olarak kullanılır hale geldiği sinemanın toplumsal tarihine eğilen çalışmalarda ve hatıratlarda dile getirilmiş bir konudur. Örneğin Burçak Evren *Düş Şatoları: Eski İstanbul Sinemaları* başlıklı araştırmasında İstanbul'un seçkin sinemalarında ve localarında yaşanan cinsel serüvenlerin magazin konusu olduğunu ve bazı gazetelerde localarda unutulmuş eşya listelerinin yayınlandığını belirtirken³⁸⁵, dönemin sinema atmosferini solumuş yazarlardan Salah Birsal (1919-1999) de *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*'nda sinemaların randevu mekanı olarak kullanıldığını kendisinin ve bazı yazar dostlarının deneyimleri eşliğinde esprili ve samimi bir dille anlatmaktadır.³⁸⁶ Hilmi Malik'in sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki etkilerine dair alan araştırması içeren 1933 tarihli çalışmasına bakılırsa sinema salonu ve locaların bu yöndeki mazisi daha da eskiye dayanmaktadır. Nitekim Malik'in tespitine göre ilgili dönemde bazı ebeveynlerin çocuklarını sinemaya göndermek istememelerinin sebeplerinden biri de, bir grup halkın sinemaların arka sıralarını ve localarını randevu yeri olarak kullanmaları ya da sinemanın karanlığından istifade etme teşebbüsleridir.³⁸⁷ Sinemaların cinsel ilişkilerin yaşandığı mekanlar olması ya da randevu amaçlı kullanılıyor oluşu kuşkusuz ki Türkiye'ye özgü bir durum olarak nitelemez.³⁸⁸ Bununla birlikte edebi platformdan ne boyutta yansır bilinmez ama asırlık haremlik-selamlık geleneği, cumhuriyet döneminde tüm kamusal alanlarda olduğu gibi sinemalarda da kadın-erkek

³⁸⁵ Evren. 1998: 108

³⁸⁶ Salah Birsal. *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*. İstanbul: Sander Yayınları. 1976. s.93

³⁸⁷ Malik. *a.g.e.* s.44

³⁸⁸ Örneğin Özden, film sanatının tarihsel gelişimini özetlerken sinemanın ilk yıllarında ilk gösterim mekanlarının niteliksizliği ve nitrat tabanlı filmlerin yol açtığı yangınların yanısıra gösterim ortamının karanlığından yararlanmak isteyen bazı kadın ve erkekler dolayısıyla filmlere pek iyi gözle bakılmadığını yazmaktadır (Zafer Özden. *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi. 2004. s.19). Bu konuda Yu Jen-Chih'in Çin'in gelişmiş kentlerinden Şangay'ın 1920'lerdeki sinema hayatına ilişkin olarak popüler romanlardan sunduğu ayrıntılar da ilginçtir. Dönemin duygusal aşkı tema alan aşk romanı ya da melodramatik tefrikalarını tanımlayan "Kuşlar ve Aşık Kelebekler Okulu" edebiyatında, sinema salonları, özellikle de aşk romanlarına konu olan locaları, gizli buluşmalar için en ideal yerler olarak tasvir edilir. Chih'in kaydına göre yine dönemin ünlü "soft" edebi dergilerinden Red Rose'da yayınlanan 1921 tarihli bir makalede, sinema salonları erotik ve karanlık yerler olarak tanımlanmış ve konuya ilişkin şu ifadelerle yer verilmiştir: "...Sinemalar çok kirli yerlermiş gibi görünüyor; karanlıktan faydalanılarak ahlak dışı işler yapılıyor gibi. Perdedeki aşk sahneleri ile beraber, bazı izleyiciler "canlı performanslar" sergiliyorlar. Günümüz çapkınlık sanatında 3. aşama sinemaya davet etmektir. Sinemaya çok gidenler kendilerini bu oyunlara kaptırmıştır, belki de aşk dersinin 3. aşamasını aşmışlardır bile." (Jen Chih. *a.g.e.* s.185-186)

biraradallığına set çeken perdelerin bu gelenekle birlikte kaldırılışı, yanısıra Türkiye’de cinselliğin her daim bir toplumsal baskı ve tabu konusu oluşu, durumu Türkiye açısından özellikle de erken dönem itibariyle ilginç kılmaktadır.

Türk sinema tarihi kaynaklarından ve hatıratlardan edindiğimiz bilgilere göre, Cumhuriyet öncesi dönemde, kadının ve erkeğin tüm toplu mekanlarda olduğu gibi sinemalarda da yan yana bulunmaları kanunen yasaktır. Sadece yabancıları ve azınlık nüfusu kadınlı erkekli kalabalıklar halinde ağırlayan sinemalara önceleri özel seanslarla dahil olabilen Türk kadını, bir süre sonra kadınlar ve erkekler arasındaki bölümün perde ya da parmaklıkla ayrıldığı salonlardaki yerini almaya başlamış, dolayısıyla Türk kadını ve erkeği ilk kez bu koşullarda aynı çatı altında film seyredebilmişlerdir.

Haremlik-selamlık geleneğine dayalı “perde” uygulamasının Cumhuriyet dönemiyle birlikte yürürlükten kaldırılışı sonrasında sinemalar İstanbul, İzmir, Ankara gibi büyük kentlerde kadının ve erkeğin en sık karşılaştığı ve beraberce eğlendiği mekanlardan biri haline gelir. Gerçi Peyami Safa’nın 1922 tarihli *Gençliğimiz* öyküsünde, Nedime ve Şeref’in daha cumhuriyetin ilanı öncesinde sinema salonunda yan yana hatta “dudak dudağa” vaziyette bir araya geldikleri göze çarpar. Safa, modern hayatın getirileriyle birlikte haremlik-selamlık geleneğinin zaten çiğnendiğini mi yoksa anlatılarında hep “yasak cennet” ilan ettiği Beyoğlu’nun hangi “günahlara” sahne olduğunu mu göstermek ister bilinmez ama öykü sinemaların cinsel yakınlaşmalara sahne olduğunu erken tarihte gündeme getirmesi bakımından ilginçtir. Aile baskısı altında evliliğe zorlanan Nedime’nin duygusal bağ kurduğu Şeref adlı gençle Beyoğlu’na yaptığı kaçamak gezintinin bir durağı da sinemadır ve iki genç filmdeki aşk sahnesinin de etkisiyle hayli yakınlaşırlar. Bu yakınlaşma, Nedime’nin günlük kayıtlarını içeren öyküde, dolayısıyla da genç kızın kendi ağzından şöyle anlatılır: “Film çok güzeldi, pek maharetle oynanıyordu, birçok yerlerinde ellerimiz birbirini aradı, hatta son aşk sahnesinde dudaklarımız” (s.64).

Filmlerdeki aşk sahnelerinin hisleri coşturduğu ve seyirci çiftleri yakınlaştırdığı, erkek ve kadının sinemada henüz yan yana bulunamadığı bir dönemde konu edildiğine göre, bu konudaki yasal engellerin kalkışı sonrasında yaşananlar/yaşanabilecekler muhtemel ki gazeteci ve yazarlara geniş malzeme sunmuştur. Dönemin nüktedan kalemi Ahmet

Rasim (1864-1932) 'in *Mübarek Bâd*³⁸⁹ (Mübarek Olsun/Ola) diye ilan ettiği “(ce!..) perdeleri”nin kaldırılışı ertesinde kaleme alınmış fakat Türkçeleştirilmediği için inceleme şansına sahip olamadığımız anlatılarda konuya ne şekilde yer verildiği şimdilik bir muamma ise de Çıkla’ya ait doktora çalışmasında yer alan 1924 tarihli bir karikatür³⁹⁰, bu tespitte yanılmadığımızı açıkça ortaya koymaktadır. Karikatürde iri yapılı kalantor bir erkek ve kapalı fakat modern giyimli iki kadın beraberce yürümektedirler. Kadınlardan birinin “Serbest serbest görüşebilmek için تنها bir yere gitsek” şeklindeki önerisine erkek, “Öyle ise sinemaya gidelim. Lambalar söndükten sonra en emin yer orası” şeklinde yanıt verir. Anlaşılan o ki sinemalar, Kaynar’ın dediği gibi “yakalanma tehlikesinden dolayı mahalle aralarına saklanmış evlerde, hatta geceleyin Haliç üzerindeki kayıklarda gerçekleşen kaçamakları alıp şehrin içine getirmiş, üstelik karanlık atmosferi, seyircilerin dikkatini sürekli kendisine çeken beyaz perdesiyle İstanbullu aşıkların perdedeki aşk hikayelerini gerçek hayata taşımalarına yardım etmiştir.”³⁹¹ Lambalar söndükten sonra, beyazperdedeki ışık huzmelerinin yarattığı loşlukta perdedeki aşk oyunlarını aratmayan sahneler yaşandığına ise, Sadri Ertem’in *Cürmü Meşhut*³⁹² (1929) öyküsünde tanık olunur. Zaten öykü de adını genç bir adamın sevdiği kadını sinemada bir başka erkekle “cürmü meşhut halinde” yakalamasından alır. Kendisine kötü muamele etmesine rağmen sevgisinden şüphe duymadığı ve kazancını son kuruşuna dek uğruna harcadığı sevgilisiyle ilişkisini arkadaşlarının uyarılarına rağmen sürdüren gazeteci delikanlı, sinemaya gittiğinde tesadüf eseri sevdiği kadını bir erkekle uygunsuz vaziyette görünce aldatıldığını nihayet inanır:

“Bir gün sinemaya gitti, elektrikler sönünce önündeki sırada bir erkek sesi işitti:
—Aman kulağımı kopardın...
Bir kadın sesi hafifçe:
—Daha yerinde duruyor mu?
Metresinin bu sözlerini işittiği zaman delikanlı yıldırımla vurulmuşa döndü” (s.65).

³⁸⁹ Ahmet Rasim’in kamusal alanda haremlik-selamlık geleneğine ilişkin yasakların kalktığını haber veren 24 Aralık 1923 tarihli “Mübarek Bâd” başlıklı yazısı için Bkz: (Muzaffer Gökman, *İstanbul’u Yaşayan ve Yaşatan Adam: Ahmet Rasim*. İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Yayınları. 1989. s.270)

³⁹⁰ Selçuk Çıkla, *Cumhuriyet Düşüncesinin Kökleşmesinde Yusuf Ziya Ortaç’ın Yapıtlarının Yeri ve Önemi*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi. 2005. s.226

³⁹¹ Kaynar. *a.g.e.* s.181

³⁹² Sadri Ertem, “Cürmü Meşhut”. *Bay Virgül*. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası. 1935. s.54-65

Ertem'in öyküsünden yansıyanlara göre, daha otuzlu yıllar arifesinde İstanbul'da çok şey değişmiş, "perde" ya da parmaklıklar" arasından birbirini fark etmeye çalışan kadınlarla erkekler yerlerini yan yana koltuklarda aşk sahneleri çeviren çiftlere devretmişlerdir. İster aşk sahnelerinin seyircideki sirayeti ya da karanlık atmosferiyle ilişkilendirilsin ister salt cinsel zevklerin tatmini için gidilen bir mekan olduğu kaydedilsin, İstanbullular'ın modernliği iliklerine kadar tecrübe ettikleri 30'lu ve 40'lı yıllar boyunca da sinemaların cinselliğe ilişkin anlam ve çağrışımlardan sıyrılmadığını, konunun bir sosyal vaka, gündelik hayata dair bir yakınma meselesi haline geldiğini basına yansıyan haberlerden, özellikle de karikatürlerden takip etmek mümkündür (Bkz:



Sinema kapısında:
-Küçük bayanın bileti?
-Canım o daha çocuktur...Kucağımda oturacak!

Gazetelerden: Azak sinemasında
bir namusa tecavüz vakası oldu!



- Bay komiser, bu genç, sinema locasında benim
namusumu çaldı...
- Vallahi yalan efendim.. İsterseniz üstümü arayınız!

Resim 5 ve 6 Sinema salonlarının cinsel ilişkilere sahne olduğu iddiasına dair iki karikatür:
Akbaba, 11 Haziran 1937, *Akbaba*, 20 Nisan 1939

Resim 6-7). Döneme ilişkin romanlarda, öykülerde gençlerin, özellikle de genç kızların sinemaya gitmelerinin endişe konusu olarak öne çıkması (*Sinema Delisi Kız*, *Su Sinekleri*, *Artist Olacak Kız*) muhtemel ki perdedeki hikayeler kadar, sinema ve locaların ahvaliyle de ilişkilidir. Dönemin sonraki yıllarda kalem ustası olmuş İstanbullu gençlerinden Salah Birsell ve Afif Yesari (1922-1989)'nin hatıralarına, Naim Tirali (1925-2009)'nin gençlik yıllarının coşkusundan ilhamla kaleme aldığı müstehcen

sayılabilecek öykülerine bakılırsa, “önceki kuşağın” reelde de kurguda da kendini gösteren hezeyanı boşuna değildir. *Yazın Aşık Kışın Kokot*’un uçarı kızı Zekiye’nin büfesinden su ya da gazoz yerine buzlu viski söyleyip çevresindekilere “medeniyet” dersi verdiği ünlü *Süreyya Sineması*’nın dönem (1935-1941) gençlerinin buluşma, kız bulma mekanı olduğu, “kız arkadaşların çoğu kez karanlıkta el yordamı ile bulunduğu” Afif Yesari’nin *İstanbul Hatırası*³⁹³’ndan öğrenilir. Birsal’in *Saray Sineması*’nın ikinci balkonunun adeta bir garsoniyer işlevi gördüğü yönündeki itirafına bakılırsa³⁹⁴ 1940’lı yıllarda bazı sinemaların, bir zamanlar seçkin zümrenin ağırlandığı balkon ve locaların işlevi tamamen değişmiştir. Tirali’nin *Esnaflar*³⁹⁵ (1948) adlı öyküsünde de sinemaların تنها kısımlarının, arka sıralarının Yesari’nin ifadesiyle “karanlıkta el yordamı ile” gerçekleşen, sinema karanlığına gizlenmiş cinselliğe mekan olduğu görülür. Yüzeyde bir gençlik macerasının anlatıldığı bu küçürek öykü, aslında kadına ve cinselliğe ilişkin toplumsal zihniyetin kentin dekoru kadar hızlı değişmediğinin, toplumsal baskının sinemaları toplum gözetiminden kaçırılmış, bastırılmış cinselliğe ev sahipliği yapan ideal mekanlar haline getirdiğinin de belgesidir. Nusret adlı genç o gün sinemaya gitmeye hiç de niyetli değilken yolda bir zamanlar ilişki kurmak için hayli çaba sarf ettiği kızla bir arkadaşına rastlar. Teklif kızıdan gelir ve birlikte sinemaya girerler. Sinema gişesinde karşılaştıkları ünlü şair arkadaşını da yanlarına davet edip onu kızlarla birlikte salona soktukten sonra en yakın eczaneye koşup prezervatif almayı ihmal etmeyen Nusret ve kız arkadaşı, salonun en arka sırasında film boyunca türlü aşk oyunları oynarlar. Ama ışıklar yanar yanmaz oyun bitecek, çıkışta kızlar erkeklerin yanında görülmekten imtina ettikleri için daha salon kapısında yollarını ayıracaklardır.

Bakış açıları ve konuyu ele alış biçimleri farklı olsa da, ister cumhuriyete geçiş sürecini yaşamış yazarların kaleminden isterse giderek bireye yönelmeye başlayan modern edebiyatın penceresinden yansıtılmış olsun, 1940’lı yıllarda yazılmış ya da bu dönemden esintiler taşıyan öykü ve romanlarda sinema salonları, karşı cinsin yakınlaşabildiği, cinselliğin bir kaçamağa dönüştürülüp yaşandığı mekanlar olarak sık sık kendini gösterir. Örneğin Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Döneminin öncü kalemlerinden Refik Halit Karay’ın ölümünden sonra yayınlanmış romanlarından olan

³⁹³ Afif Yesari. *İstanbul Hatırası*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu. 1987. s.118

³⁹⁴ Birsal. *a.g.e.* s.93

³⁹⁵ Naim Tirali. “Esnaflar”. *Yirmibeş Kuruşa Amerika*. İstanbul: YAZKO. 1983. s.49-54

*Yerini Seven Fidan*³⁹⁶’da sinema salonları, 1940’lı yıllarda, genç kızların, kadınların civarında bir erkekle beraber görülmekten hatta yalnız gitmekten kaçındıkları halde içerisinde hislerini dizginlemedikleri, erkeğinse karanlığın ve filmlerdeki teşvik edici sahnelerin yarattığı duygu yoğunluğuyla kadına yaklaşma cesareti bulduğu mekanlar olarak yer alır. Taşradan İstanbul’a üniversite tahsili için gelmiş bir genç olan roman kişisi Erbil, yakınlık kurmak istediği Gülsün ve arkadaşı Saba ile ilk sinemada görüşüp konuşur. Kızların bir tanıdığın göreceği endişesi nedeniyle sinema salonuna ayrı ayrı girerler. Erbil, sinemada ağır başlı hareket etmenin kızlarda daha iyi tesir bırakacağını düşünse de, filmin “gece sahnelerinden” birinde salonun daha da kararmasından cesaret alarak Gülsün’le yaklaşır:

“...film en loş bir gece sahnesini gösterirken Gülsün’ün kendisine yakın yerde dizine dayanmış duran ve karanlıkta nur parçası gibi adeta ışıldayan elini tuttu, avuçları içine aldı, kaçmayınca da bırakmadı, okşamaya koyuldu, film gündüz manzarasına geçinceye kadar!” (s.76-77)

Erbil, gönlünü kaptırdığı ve tutkulu bir aşk yaşadığı yengesi Nevbahar’ı da bir gün Çemberlitaş sinemasına götürür. “Kendini bilen bir kadın sinemaya yalnız gitmeyeceğinden” haftada iki kez ablasının refakatinde sinemalara gidebildiğini söyleyen Nevbahar’la, kendisinden bir süredir uzak duran tutkunu olduğu bu kadınla, sinemada tekrar yaklaşabileceği düşüncesindedir. “Filmdeki oldukça açık ve teşvik edici bir sahnenin en heyecanlı bir anında” Nevbahar’ın elini tutan Erbil, genç kadına tüm aklından geçenleri çekincesizce söyler. Genç adam evde duygularını bu kadar rahat söyleyemediğini, sinemanın kendisine cesaret verdiğini düşünür (s.103).

1940 kuşağının gerçekçi kalemlerinden Burhan Arpad’ın *Matine* adlı öyküsünde “locaya sığınan muhabbet” (s.7) betimlemesiyle sinemaya geliş niyetini üç kelimeyle özetlediği kitlenin de, filmle ve sinema perdesinde olup bitenle bir ilgisi yoktur. Onların hikayesi, bir tanıgın ağzından, Oktay Akbal’ın *Karanlık Benim Ülkemdir*³⁹⁷ (1954) öyküsünün yer gösterici genç kızı tarafından şu ifadelerle anlatılır:

“Localardan sesler duyarım. Fenerimi içeri bir uzatsam. Hepsini bilirim, yapamam. Mesela şu çifti az önce ben yerleştirdim. Daha kapıdan girer girmez sarıldılar birbirlerine. Elimde elli kuruşla ben kapı ardında kaldım. Öpüş sesleri perdedekinden canlı...Lambalar yanmadan hırsız gibi gideceklerdir” (s.?)

³⁹⁶ Refik Halid Karay. **Yerini Seven Fidan**. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi. 1977

³⁹⁷ Oktay Akbal. “Karanlık Benim Ülkemdir”. **Varlık**. S.402. 1954. s.21-22

Otuzlu-kırkly yılların sinema iklimini anlatılarıyla ölümsüzleştiren Oktay Akbal'ın 1944 tarihli *Yağmur Altında İnsanlar*³⁹⁸ (1944) öyküsünde ise sinema mekanındaki cinselliğin en trajik yüzüne tanık olunur. Yazar-anlatıcının sağanak yağmur altında sinema önünde bekleyen insanlar arasında dikkatini celbeden şaşı gözlü kadın, çekişmeli bir pazarlığın ardından müşterisiyle beraber sinemaya girer. Çünkü, modern kentin simgesi ve Tirali'nin de dediği gibi "Büyük Cadde'nin herkese uygun eğlence yeri sinemalar", aynı zamanda, "belirli kötü kadınların iş alanlarıdır."³⁹⁹ Büyük kentin yoksullukla ezdiği bu kadınlardan biri, hatta Akbal'ın öyküsüne konu olan şaşı gözlü hayat kadını, Yusuf Atılgan (1921-1989)'ın psikolojik roman türünün seçkin örneklerinden *Aylak Adam*⁴⁰⁰ (1959) romanında da yine sinema kapısı önünde müşteri beklerken karşımıza çıkar. Zaten modern kent hayatının yalnızlaştırdığı bir adamın dört mevsimlik serüveninin anlatıldığı ve İstanbul'un 40'lı yıllardaki atmosferinden yoğun izler taşıyan romanda sinema salonları ve localar cinsel yakınlık aramak / kurmak amacıyla gidilen mekanlar olarak ön plandadır.⁴⁰¹ Roman kahramanı C. gibi cinsel sorunları olanlar, fantezi arayışındakiler, cinsel temas ihtiyacındaki yalnızlar, yakınlaşmak isteyen çiftler roman boyunca sinemaların arka sıralarında ve C.'nin "ucuz randevuevi odacıları" (s.76) dediği localarda karşımıza çıkarlar. Üniversiteli Güler'in sevgilisi C. ile sinemada buluşup sevişmesi, C.'nin evinde sinemadaki kadar rahat davranamaması gösterir ki, cinsellik konusundaki toplumsal baskı ve tabular her kesimden kadını kuşatmış durumdadır ve bu kuşatılmışlık, sinemaları cinselliğin belirli sınırlar dahilinde yaşandığı mekanlar olarak da tercih edilir hale getirmiştir.

Atılgan'ın modern kent hayatının keşmekeşini bireydeki yansımalarıyla mercek altına aldığı romanı, bir çok açıdan olduğu gibi sinemaların ve sinemalara öyle ya da böyle cinselliği yaşamak için sığınan insanların ahvalini sergilemesi bakımından da 1950'lerdeki sancılı kentleşme sürecinin ilk işaretlerini verir. Modernitenin simgesi sinemaların, bu süreçten itibaren hangi insanlık hallerine sahne olduğunu görmek içinse kuşkusuz yine edebiyatın, 1950 sonrasına odaklı anlatıların izini sürmek gerekecektir.

³⁹⁸ Oktay Akbal. "Yağmur Altında İnsanlar". **İkisi**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1955. s.23-26

³⁹⁹ Naim Tirali. "Büyük Cadde". **Yirmi Beş Kuruşa Amerika**. İstanbul: YAZKO. 1983. s.12-16

⁴⁰⁰ Yusuf Atılgan. **Aylak Adam**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2006

⁴⁰¹ Alternatif bir okuma için Bkz: İsmail Ertürk. "Yusuf Atılgan'ın Sinema Salonlarında Bir Gezi Denemesi". **Kitap-lık**. S.41. 2000

1950'ler ve 60'lar, İstanbul'un sosyal yapısının Türkiye'deki siyasi ve ekonomik değişimler paralelinde adeta kabuk değiştirdiği, kentin göçle gelen kitlelere kapılarını açtığı ve yanısıra çeşitli semtlerindeki birinci ve ikinci sınıf sinemalarında her yaştan, her sınıftan, her kültürden insanı bir arada ağırladığı yıllardır. 1930'lu ve 40'lı yıllarda kaçamak buluşmalara, gözden ırak yer arayışındaki aşıklara ve bir süre sonra da fuhuşa kapılarını aralayan mekanlar olarak gördüğümüz sinema salonları ve localar, 1950'lerle birlikte cinselliğin sömürü düzeyinde yaşandığı ve fuhuş sektörünün işlediği öncelikli mekanlardan biri olarak, toplumsal yapı ve kurumlardaki aksaklıklara, toplumdaki iki yüzlü ahlak anlayışına ilişkin vurgular dahilinde görünürlük kazanır. Örneğin *Benim Sinemalarım*'daki Nesibe'nin ihtişamına imrenerek baktığı Beyoğlu sineması, “sinema girişinde mekana girip çıkan erkekleri bakışlarıyla tartan, uzun topuklu ayakkabılarının üstünde bel kırarak yürüyen oksijen sarısı saçlı kadın” (s.39) için bir geçim kapısıdır. Yine Fûruzan'ın *Kuşatma* öyküsünün kahramanı henüz on dördündeki Nazan da, Beyoğlu'nda tezgahçılık yaptığı mağazaya öte beri satan Haluk Bey'in bir gün iş çıkışı kendisini sinemaya götürmesine ses çıkarmaz ve sinema locası, mahallelerinde kötü ün salmış manikürcü Nigar ablası gibi onun da fuhuşa sürüklendiği ilk mekan olur. Sinemaların bu yüzü, *İçedönük ve Atak*'ta belirgin bir tema olarak ön plana çıkar. Roman kahramanı bilet kontrol memuru Saffet'in görev yaptığı adı doğrudan ya da az gizlenerek verilen İstanbul sinemaların locaları, çarpık ilişkilerin yaşandığı ve yoksul kesimden genç kızların cinsel manada sömürüldüğü mekanlar olarak da gündeme gelir. Cinsel sorunları olan ve küçük yaştaki kızlara ilgi duyan belediye memuru Saffet, “locadan film seyretmek düş görmek gibi bir şeydir gözlerinde” (s.79) diyerek özençlerini ortaya koyduğu yoksul kızları sinema localarında misafir eder. Beşiktaş'taki semt sinemasının “gizli kapaklı buluşanlar sevişenler için” (s.291) uygun locasına kızı yaşındaki F.'yi, sonra bir başkasını getiren Saffet, kendisini arada üstü kapalı tenkit eden yer gösterici Eminanım'ın bu durumdan hiç de hoşnut olmadığını farkındadır. Emektar yer gösterici, “Ah bu kafasız kızlar, ah bu gavur erkekler! Şeytan git, kızım senin hiç aklın yok mu diye sor diyor?” (s.231) diye için için söylenmekten, kızlara kötü kötü bakmaktan kendini alamasa da, işi gereği gördüklerini sineye çekmek zorunda kalır.

Romanda, sinemaların iç dünyasını açığa vuran önemli karakterlerden biri olarak çizilen bilet kesici kör Ali'nin sinemalarda yaşananlar hakkında söyledikleri hayli düşündürücüdür. Sinema kapılarında otuz yedi yılını doldurmuş bilet kesici, sinemaların pazarlığa tabi sapkın ilişkilere sahne olduğunu dile getirmekle kalmaz; görevlilerin bu tür durumlara göz yumduklarını da itiraf eder:

“Kimisi hasta, o biçim, ondan gelir. Kimi, hastalar geliyor, iş düşürürüz diye gelir. Hadi ondan sonra gelsin içerde pazarlık. Sen dur, sen gir deyip ayıklamaya kalkışsak, içeri almasak, patron nasıl kazanacak? Bütün gün ben sana hayran, sen cama tırman, karşılıklı bak Allah dur, ya biz nasıl eğleneceğiz?” (s.188).

Türkiye'nin ilk sinema salonlarından biri olan *Milli Sinema*, romanda, cinsel açlığını ucuz yoldan giderme peşindekilerin pazarlıklarına konu olan bir mekan olarak gündeme gelir. (s.155). Yerleşik sinema salonlarının hizmete girişinden itibaren maddi varlık ve saygınlık göstergesi sayılan locaların, cinsel özgürlük alanı olarak da hayli erken keşfedildiği iddiasının ileri sürüldüğü şu satırlar ise son derece dikkat çekicidir:

“Pek ilişilmez, sataşılmaz, bir çeşit dokunulmazlık hakkı tanınırdı locaya girenlere. Parayı veren düdüğü çalar. Geçmiş uzun yılların dibe çöken tortusu, bir saygı gösterisi; zamanın ünlü mirasyedileri, “mon bey” leri, kocakarı kılığına girmiş kaç “nazenin”i, kaçgöçün ortalıkta kol gezdiği dönemlerde kaç yosmayı, “Ailem..” deyip locaya sokmuş da kimse ağız açmamış” (s.189).

Romanda, sinema localarından yansıyan en trajik tablo, kuşkusuz ilk gençlik çağındaki kızların bu mekandaki cinsel istismarıdır. Seyda'nın *Sinema Delisi Kız* adlı öyküsünde de sinema localarında fuhuş batağına sürüklenen yeni yetme bir kızın trajik hikayesi anlatılır. Bilet alacak parası olmadığından sinemaya her seferinde bir başka delikanlının kolunda gelen ve yanındakini bir yolunu bulup atlattıktan sonra keyfince film seyreden ortaokul öğrencisi Hatçe, taktığıyla sinema çalışanlarının da dikkatini çeker. Hatta sinemadaki belediye memuru bu durumu fırsat olarak görmüş, kıza sokulmak umuduyla loca açtırmış, Hatçe gözünü perdeden ayırmayınca hevesi boşa çıkmıştır. Belediye memuru bir müddet sonra Taksim Sineması'nda Hatçe'yle tekrar karşılaşır. Fakat sinemaya bir kalantorla giren dünün kenar mahalle kızı, eskisiyle kıyaslanamayacak bir görünümde:

“Bir de baktım Hatçe. İşi büyütmüş ama. Ayağında dekolte pabuçlar, naylon çoraplar. Sırtında yakası beyaz kürklü, kahverengi bir manto. Yanında götlü göbekli, kalantor birisi. Loca biletini kestirten elinde bir şövalye yüzük var, su içinde beş yüz kağıt eder” (s.496)

Hatçe ya da Nazan gibi varoşlarda yaşam mücadelesi veren genç kızların sinema localarındaki serencamına tanıklık eden bir başka sinema çalışanı da Haldun Taner'in *Bayanlar 00*⁴⁰² (1953) öyküsünün kahramanı tuvaletçi Kevser Hanım'dır. Üstelik Kevser hanımın bu meyanda sözünü ettiği mekan, Beyoğlu'ndaki meşhur *Atlas Sineması*'dır. İnsanların tuvalet kullanma alışkanlıklarından yola çıkarak sosyal yapı ve kurumlardaki aksaklıkların hicvedildiği öyküde sinemalara da ayna tutulmakta ve bu mekanın gölgelediği çarpıklıklar bir tanığın, tuvaletçi Kevser hanımın gözünden karikatürize edilmektedir.

Kevser hanım, yıllarca okullardan otellere, kaplıcalardan sinemalara kadar pek kurumun tuvaletinde çalışmış, işini en iyi şekilde yapmaya çalışan disiplinli ve titiz bir kadındır. Kevser hanıma göre çalıştığı tuvaletler içinde en temiz *Atlas Sineması*'nın pırıl pırıl beyaz çini döşeli tuvaletidir. O, zaman zaman *Atlas Sineması* tuvaletinin havasız ama eğlenceli ortamında geçen günlerini yadeder. Bahşişi bol vermeleri dışında sinema “san numarası” müşterisinin Kevser hanıma diğer müşterilerinden farklı ve tuhaf gelen yönleri de olmuştur. “Ne hikmetse” der Kevser Hanım,

“...Buraya gelen genç kızların, kadınların çoğunun eteği sökülümüş, kopçası kopmuş, bluzu veya kombinezonu yırtılmış oluyordu. Halbuki pahalı sinema olduğundan öyle girip çıkarken itişilip kakışılacak kadar tıksıklık da olmazdı” (s.68).

Bu duruma anlam verememişse de Kevser hanım “önemli olan müşteri memnuniyetidir” deyip, sabun, havlu ve kolonyadan oluşan aksesuarına bir de iğne iplik ekler. İfadesine göre de kadınlar kısmında “iğne iplik”, erkekler bölümünde ise “leke çıkarıcı ilaçlar” makbule geçmektedir.

Sinemaların cinsel yakınlık kurmak için ideal mekanlar olarak görüldüğünü ya da cinsel sömürüye sahne olduğunu dile getiren anlatılar sayıca çoktur. Yine Mehmet Seyda'nın *Baba*⁴⁰³ adlı öyküsü, yaşlı bir homoseksüelin sinema locasında öldürülmesinin ardından polise verilen ifadelerden oluşur ve sinemaların hangi tür ilişkiler için kullanıldığı, sinema çalışanlarının bu husustaki rolü söz konusu ifadelerle göz önüne serilir. Üç beş işsiz genç yaşlı bir homoseksüelle sinemanın locasında buluşmuş ancak “iş” bitip de paralarını alamayınca içlerinden biri yaşlı adamı tornavidayla öldürmüştür. Kendisi

⁴⁰² Haldun Taner. “Bayanlar 00”. **Hikayeler 2**. Ankara: Bilgi Yayınları. 1971. s.63-70

⁴⁰³ Mehmet Seyda. “Baba”. **Varlık**. S.744. 1969. s.14-15

inkar etse de, tanıkların ifadelerinden, sinema müdürünün maddi çıkar karşılığında cinayet zanlısı gençlere ve yaşlı adama göz yumduğu anlaşılır. Murathan Mungan (d.1955) 'ın *Sınır İklimi*⁴⁰⁴ öyküsündeki eşcinsel aktör de, dışlanmış cinselliğini, külüstür sinema salonlarında “*çırak yaşta çocuklara*” sürtünerek gizli kapaklı yaşar (s.129).

Öykü ve romanlarında kentte yaşayan sıradan insanların sıkıntılarını anlatan Muzaffer Buyrukçu (1928-2006)'nın hemen her eserinde sinemalar, cinsel yakınlık kurmak isteyen çiftler için ideal mekanlar olarak öne çıkar ve cinsellik konusundaki toplumsal baskılar derinlemesine eleştiri konusu olur. Devlet memurlarının yaşantısına, günlük ilişkilerine, cinsel dünyalarındaki çalkantılara odaklı öykülerden oluşan 1962 yılı TDK ödüllü *Bulanık Resimler*⁴⁰⁵, -ünlü *Süreyya Sineması*'nın da aralarında bulunduğu İstanbul sinemalarının cinsel ilişkilerin mekanı olarak görünürlük kazandığı Buyrukçu imzalı anlatılardan sadece biridir. “Bağnazlığı bir yaşam biçimine dönüştüren ölü kuşların bugünkü kuşaklara aktardığı ve benimsettiği engellere, anlayışsızlıklara” (s.6) isyan eden sevgililerle, nişanlı çiftlerle, öykü boyunca, sevişmek için gittikleri sinemalarda ve “görülme ve ayıplanma korkusu”nu (s.26) baskısını daha az hissettikleri localarda karşılaşılır.

Dikkat çektiği üzere, yukarıda ayrıntılarına girilen öykü ve romanlarda bahis konusu edilen cinselliğin, cinsel güdülerin perdedeki şehvet sahneleriyle kısıktıldığı seks furyası dönemiyle bir ilintisi yoktur. Hulki Aktunç (d.1949)'un Türk sinema sektörünün çöküşünü “yer gösterici”lerin izlenimleriyle ortaya koyduğu *Bir Yer Göstericinin Hayatı*⁴⁰⁶ (1989) adlı öyküsü bu anlamda bir dönüşümün de hikayesidir. Seyfi ve duygusal yakınlık içinde olduğu Madam Krista sinemanın en popüler olduğu yıllarda İstanbul'daki *Peri Sineması*'nda yer göstericilik yaparken sinema karanlığına ve localara gizlenmiş cinselliğe de ister istemez tanıklık ederler. “Ah sevgili Krista neler görmüştük seninle, genç sevdalılar ki iki küçük koltuğu büyük yataklara çevirirlerdi; yandakini aniden okşamaya başlayan moruklar, çocuk bacaklarına saldıranlar; loca

⁴⁰⁴ Murathan Mungan. “Sınır İklimi”. **Son İstanbul**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1988. s.113-135

⁴⁰⁵ Muzaffer Buyrukçu. **Bulanık Resimler**. İstanbul: Sel Yayıncılık. 1997

⁴⁰⁶ Hulki Aktunç. “Bir Yer Göstericinin Hayatı”. **Toplu Öyküler 2**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2003. s.389-397

hastası kodamanlar...” (s.396) diyerek ölen sevgilisini geçmiş sinemalarla birlikte yadeden Seyfi, 1970’lerde artık kadınlı erkekli kalabalıklara değil, sinemaya sadece cinsel dürtülerini perdedeki cinsellikle tatmin için gelen erkek müşterilere hizmet vermektedir.

Sinema salonları ve locaların şu ya da bu şekilde cinsel ilişki amaçlı kullanımı, edebiyatımızda kente, İstanbul’a özgü bir gerçeklik olarak kendini göstermiştir. Gerçi Orhan Kemal’in *Çamaşırcının Kızı* adlı öyküsündeki bıçkın delikanlı da, sevgilisi Neriman’la gönül eğlendirmek için en uygun mekanının kasaba sineması olduğunu düşünür (s.12) fakat istisnalar bir yana öykü ve romanlardaki loca ve arka sıra hikayeleri, yoksulluğun ve baskının şehirde tükettiği insanların hikayeleridir. Hayata ve topluma dair her unsur gibi sinema mekanına da ayna tutmayı ihmal etmeyen öykücü ve/veya romancılar, sinemaların çeşitli dönemlerde cinselliğe farklı boyutlarda ev sahipliğini yaptığını göstermekle kalmamış, kendilerine özgü tarzları ve bakış açılarıyla, doğrudan ya da dolaylı olarak durumun nedenlerine ilişkin ipuçları da sunmuşlardır. Nitekim edebiyatın da imlediği gibi, modern kent hayatının ürettiği ve simgeleştirdiği temel mekanlardan olan sinemalar, zamanla kenti ve insanını tüm yönleriyle ele veren bir “ayna”ya dönüşmüş, bu “ayna” da seyircilerle birlikte, toplumsal baskının, sokağın ölçülü biçililiğinin ve yoksulluğun biçare bıraktığı insan suretleri de belirgin yer kaplamıştır. Ayrıca edebiyat, sinema mekanını, sinemadaki insanlık hallerini ve hatta tüm bu ahvale tanıklık ya da bizzat aracılık eden sinema çalışanlarını gözden kaçırmayarak, parantez içinde, sinema olgusunun salt “film”lerden ibaret olmadığına da işaret etmiştir.

4.2. Kurmaca ve Gerçeklik Arasında: Türk Sinema Sektörü ve Yeşilçam Olgusu

Sinema dendiğinde ilk akla gelen genellikle filmler, oyuncular ve yönetmenler olsa da, sinema bu unsurlarla birlikte filmlerin üretim, dağıtım ve gösterimleri ile ilgili tüm kurumları içine alan daha komplike bir kavramdır. Smith’in *Dünya Sinema Tarihi* başlıklı derleme kitabının önsözünde, sinemanın sınırlarının seyirciyi ve oyuncusundan teknisyenine ve yer göstericisine kadar tüm endüstriyi kapsadığını belirtmesi bu

yüzdendir.⁴⁰⁷ Türk edebiyatındaki sinema teminin Türkiye'nin sinema deneyimiyle irtibatlandırıldığı bu çalışmada, Türk sinema sektörünün çeşitli meseleleriyle edebiyata da konu teşkil ettiği, üstelik sektörün ve kültürel-sosyal bir olgu olarak Yeşilçam'ın film/yönetmen odaklı sinema tarihçilerinde dile getirilmiş konuların yanısıra ihmal edilmiş/edilmek durumunda kalmış kişi, kurum ya da olaylarla da edebi metinlere yansıdığı saptanmış ve buna ilişkin bulgular, "Türk Sinema Sektörü ve Yeşilçam Olgusu" ana başlığı altında sınıflandırılmış ve değerlendirilmiştir.

İlk sinemacılık faaliyetlerinin başladığı 1910'lu yıllardan 1940'lı yılların bitimine uzanan süreçte Türkiye'de sinemacılık alanında sektörel bir yapılanmadan söz etmek mümkün değildir. Bu duruma koşut olarak sinema piyasasına Batı ve Amerikan filmlerinin egemen olduğu ve yazarlarımızın modernleşme odağında sinemanın gündelik hayatın dönüşümündeki rolüne odaklandıkları erken dönemde sinemacılık/sinemacılar edebiyata belirgin ölçüde konu olmamışsa da, kültürde edindiği geniş yer ve yanısıra film sektörüne emek vermiş edebiyatçılar dolayısıyla Yeşilçam'ın 1950 sonrası Türk edebiyatında çeşitli meseleleriyle öne çıkmış bir tema olduğu göze çarpmaktadır. Nitekim Türk öykü ve romanı, kısa vadeli ekonomi politikalarıyla işleyen teşvikten yoksun ve siyasi baskıya maruz Yeşilçam sektörünün yükseliş ve çöküş sürecini ve sektörün çeşitli kurumlarında hizmet veren sinema emekçilerinin bu devinim içindeki değişen/dönüşen konumlarını gözler önüne seren ayrıntılarla doludur. Öte yandan sinema oyuncusu, sinema işletmecisi, yer gösterici gibi sinemaya erken dönemden bu yana çeşitli alanlarda hizmet vermiş kişilerin edebiyata salt Yeşilçam teması ekseninde değil, sinemanın sosyal-kültürel hayattaki merkezi konumu dolayısıyla ve/veya mesleki/kişisel özellikleri itibarıyla esin kaynağı oldukları görülmüş ve araştırmada bu görünürlük de dikkate alınmıştır.

Tüm bu tespitlerden yola çıkılarak araştırmanın bu kısmında Türk film sektörü/Yeşilçam; iç dünyası, dönemsel sorunları ve seyirci cephesindeki konumu itibarıyla öne çıkan temler doğrultusunda edebiyattan izlenmiş, yanısıra sinema sektörü zincirinin çeşitli halkalarında yer alan sinemayla ilintili mesleklere mensup emekçilerden ön planda olanlar edebiyattaki temsilleri aracılığıyla mercek altına alınmıştır.

⁴⁰⁷ Smith. a.g.e. s.13

4.2.1. Yeşilçam Sineması ve Yeşilçam Sokağı'nın İç Dünyası

“Bu Türk filmlerinde daima yıkımlar yıkımları kovalıyor, hepsi kötü kalpli zengin insanlar yoksulların dünyasında olanca vahşetleriyle gözüktüyorlar, herkes birbirinden nefret ediyor, herkes birbirini deli gibi seviyor, dansözler, rakkaseler oynuyor, ezan okunuyor, kör kızlar, sakat delikanlılar horlanıyor, kör kızlar şarkı söylüyor, sakat delikanlılar keman çalıyor, yaşlı kadınlar genç kızları gittikleri çıkmaz yoldan geri döndüremiyorlar, yakışıklı ama serseri yaradılışlı genç adamlar genç kızları iğfal ediyorlar, iyi kalpli zengin kadınlar bu kızları evlerine hizmetçi olarak alıyorlar, haykırışlar işitiliyor, özellikle baş kadın oyuncular hiçkırı hiçkırı ağlıyorlar, mezarlıklar görünüyor, tabutlar geçiyor, serviler gökyüzüne uzanıyordu”.

Selim İLERİ, Gramofon Hala Çalıyor

Kirel'in ifadesiyle “bir dönemin film üretim ilişkilerine, kalıplarına, üretim ortamına ve gişe odaklı üretim anlayışına işaret eden Yeşilçam⁴⁰⁸, in Türk öykü ve romanındaki yerini Yeşilçam'ın kültürde edindiği geniş yerin yanısıra Türk sinemasına senarist ve/veya yönetmen kimliğiyle emek vermiş edebiyatçıların bu deneyimlerini anlatılarına da taşımış olmalarıyla ilişkilendirmek mümkündür. Nitekim *Yeşilçam Dedikleri Türkiye* Türk sinema sektörünün romanını yazan Vedat Türkali, yerli film piyasasının iç yüzünü yoğun bir kapitalizm eleştirisiyle mercek altına alan Orhan Kemal ve yine sinemacılık deneyiminin verdiği ilhamla sektöre, sektördeki emekçilere ve sosyal-kültürel bir olgu olarak Yeşilçam'a farklı pencereler açan Tarık Dursun K. gibi sinemacı kimliğine de sahip isimler başta olmak üzere bir çok yazar, Yeşilçam'ın miladı kabul edilen 1950'lerden günümüze uzanan süreçte alternatif bir Yeşilçam okumasına imkan veren özgün anlatılara imza atmışlardır.

Hollywood sineması başta olmak üzere Batı kaynaklı filmlere ve Mısır sinemasına öykünerek ilk adımlarını atmaya başlayan Türk sinemasının Yeşilçam adıyla anılmaya başladığı dönem, Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950'li yıllardır ve yerlileştirme uygulamaları, bu dönemde DP iktidarının popülist söylemleriyle eklemlenerek yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde dış yapımlara öykünerek hayata getirilen filmlerin birtakım folklorik unsurlarla, dini-tarihi motiflerle yerlileştirildiği bilinmektedir ki bu, yerli sinemanın konu arayışının ve siyasi erkin sinema alanındaki etkisinin belirgin bir göstergesidir. Siyasi baskının yoğun biçimde hissedildiği ve ABD'den film ithalinin artarak devam ettiği 1950'lerde az sayıda örnek dışında nitelikli yapımlara imza

⁴⁰⁸ Kirel. a.g.e. s.179

atılamamıştır. 1960'lar ise Türk sinemasının kırsal kesime de ulaştığı ve buna koşut olarak en parlak evresini yaşadığı yıllardır ancak süregelen sansür, ekonomik altyapısızlık temelinde gelişen bölge işletmeciliği, bono ve yıldız sistemi film üretim anlayışında belirleyici rol oynamış, yaratıcılığın ve toplumsal sorunlara yönelmenin önünde engel teşkil etmiştir. Döneme damgasını vuran “halk bunu istiyor” söylemi ise, Yeşilçam'ı reddeden entelektüel kesim başta olmak üzere kimilerine göre kaçışçı ve edilgen sinemacılık anlayışını kimilerince de halka istediğini sunma arayışını ifade eden ve bugün de de enikonu tartışılan bir konudur. Devletin ilgisizliği, mesleki ve teknik donanımdan yoksunluk, ekonomik temelli aksaklıklar ve sansür karşısında halk desteğiyle varolma mücadelesi veren ve yerli sinemacılıkta bir anlayışı, bir zihniyeti simgeleyen Yeşilçam, sektörel işleyişi ve iç dünyasıyla edebiyata malzeme oluşturmuş, yazarlar gerek dünya görüşleri gerekse yaşanmışlıkları çerçevesinde yerli filmleri ve Yeşilçam piyasasını farklı bakış açılarıyla gözlem altına almışlardır.

Türk mizah edebiyatının öncü kalemi Aziz Nesin'in Türk sinemasının teknik-ekonomik olanaksızlıklar ve siyasi erkin gölgesinde kendi dilini keşfetmeye çalıştığı dönemde kaleme aldığı *Muazzam Yerli Kepazelik*⁴⁰⁹ (1955) adlı öyküsünde, DP iktidarının popülist söylemlerinin ve sansür uygulamalarının sinema alanındaki yansımaları çarpıcı biçimde ironize edilir. Anlatı kurgusuna dahil ettiği gözlemci figür aracılığıyla okurlarını bir film setine götüren yazar, “kepazelik” diye nitelediği filmin çekimi aşamasında yaşananları dönemin her alana akseden politik anlayışına vurgu yaparak ortaya koymakla birlikte, bu anlayışa teslim olan sinemacılık zihniyetini de imalı yoldan eleştirir.

Muazzam Yerli Kepazelik, Hollywood ve Mısır sinemasında sık kullanılan motiflerin Türk kültürüne has unsurlarla harmanlandığı, gülünç rastlantılar üzerine kurulu bir köy filminin hikayesidir. Filmdeki absürlüklerin perde arkası, “milli film” yaptığı inancıyla işine dört elle sarılan yönetmen ve film setine konuk olan kahraman-anlatıcı arasındaki diyaloglar aracılığıyla sergilenir. Yönetmenin, köy delikanlısını canlandıran “jönprömiye”yle filmin esas kızının öpüşme sahnesini beğenmeyip defalarca çekmesine anlam veremeyen kahraman-anlatıcı sonunda dayanamayıp araya girer ve yönetmenden filmin konusunu öğrenmek ister. Yönetmenin, konusu köyde geçen milli bir film

⁴⁰⁹ Aziz Nesin. “Muazzam Yerli Kepazelik”. *İt Kuyruğu*. İstanbul: Karikatür Yayınları. 1959. s.74-81

çektğini gururla ifade etmesi karşısında şaşkına dönen kahramanımız, ateşli öpüşme sahnesini ve köylü kızını canlandıran oyuncunun “yılan derisi papuçlu, naylon çoraplı, kürklü, ojeli” görünümünü köy filmine yakıştıramayınca yönetmenin hışmına uğrar:

“Vah vah vah... Demek hala Türk köylüsünün ne hale geldiğini bilmiyorsun? Demek iktisadi kalkınmanın farkında değilsin (...) Şimdi her köylü kızı naylon çorap, plastik deriden iskarpin giyiyor... Manikürlü, pamuk gibi ellerine çini testiler alıp en dekolte tuvaletlerle köyün çeşmesinden şarap dolduruyorlar. Orada köy delikanlıları ile sabahtan akşama, akşamdan sabaha kadar, kuşlar gibi sevişiyorlar” (s.76).

Köylünün kalkınmakta olduğu mesajını vermek isteyen yönetmenin seçtiği göstergeler bununla sınırlı değildir. Yönetmene göre köylü kızın “isim günü” şerefine verilen içkili davet senaryonun en can alıcı sahnesidir. Yönetmenin “Türk filmcilik sanatına bir hediye” (s.76) diye takdim ettiği “çeşme başlı köy filmi”nde Kanuni Sultan Süleyman, Orhan Gazi, Hürrem Sultan gibi önemli tarihi şahsiyetlerin canlandırılıyor oluşu setteki konuğu daha da şaşkına çevirir. Yönetmense bu duruma “aynı zamanda filmin tarihi de olması lazım” (s.77) diyerek açıklık getirir. Filme “milli”lik vasfı kazandırmak ve seyircinin ilgisini çekmek amacıyla “göbek havası” motifinin tercih edilmesi ise, Mısır sinemasının yerli filmler üzerindeki etkisini yansıtmaya bakımdan dikkate değerdir. “Göbek havası koymasak hem seyirci tutmaz, hem de milli olmaz” (s.78) diyen yönetmen, yereli yansıtmak ve ülke tanıtımına katkıda bulunmak amacıyla filmine “Saray Burnu’ndan, Kızkulesi’nden, Boğaziçi’nden manzaralar” (s.78) eklemeyi de ihmal etmemiştir. Öyküde, Hollywood sinemasının Yeşilçam filmlerindeki etkisi de ironize edilir. Köy delikanlısının elinde silahla görüldüğü sahne, oldukça tanıdık bir western mizansenidir:

“Evet... Delikanlı güler, güler. Sonra birden mendil cebinden bir tabanca çıkarır ve... dan, dan... Beş dakika kadar tabanca namlusundan cıgara dumanının tütüğü görülür” (s.78).

“Filmin sonuna geldik ya, biraz acıklı olmalı” (s.79) diyen yönetmen, akıllara durgunluk verecek derecede trajik bir final sahnesi tasarlamıştır. Kızla oğlanın yanık kaval sesleri arasında dudak dudağa havagazından zehirlenerek aşk uğruna “şehit düşmeleri”yle son bulan filmini kahramanımızın şaşkın bakışları önünde tamamlayan yönetmen “milli” nitelikte bir filme imza attığı için hayli memnundur:

“Bir defa kızın ismi Hatçe... Oğlanın adı Ehmed...Köy var, kaval var, Kızkulesi var, hamam var, harem var, raks var...Florya plajı, Barbaros’un sakalı...Sonra, dan, dan, dan...Sonra şarkılar (...)
Bundan iyisi can sağlığı” (s.79).

Nesin, özensizce çekilen yerli filmleri yediği öyküsünün sonunda, devletin sinema alanındaki otoritesinin önemle daha altını çizer. Çekim sonrası yönetmenin eline tutuşturulan “kırmızı balmumlu zarf”, yerli filmlerin kalitesizliğinde önemli rol oynayan sansürü ve bürokratik baskıları simgelemektedir. Yönetmenin ardı arkası kesilmeyen resmi yazılardaki talimatlar doğrultusunda senaryoyu anında değiştirmesi ve filmin “kuşa benzeyeceğini” söyleyen anlatıcıya “kuşa benzemeli ki, milli olsun” (s.80) yanıtını vermesi sinema üzerindeki siyasi otoriteyi ve buna sorgusuzca boyun eğen sinemacıları hedef alan son derece vurucu bir yergidir. DP’nin sinema alanındaki otoritesini titizlikle gözlem altına alan Nesin, *Depmik Sultan Hazretleri* adlı öyküsünde bu kez dönem filmografisinde öne çıkan dini temalı ticari yapımlara göndermede bulunur. İki sinema işletmecisi arasındaki rekabetin anlatıldığı öyküde “dansı, mevlidi, ezanı, mezarı, imamı, hocası, hepsi içinde” (s.97) yergisiyle sözü edilen filmler, kırsal kesimde taassubu pekiştirdiklerine dikkat çekilerek eleştiri konusu olur.

1950’li yıllarda İstanbul’un çeşitli sinemalarında bilet kontrol memurluğu yapan Mehmet Seyda, rastlantılar üzerine kurulu yerli melodramlara ilişkin hoşnutsuzluğunu öykü ve romanlarında sık dile getirmiş yazarlardandır. Sinemadaki memurluk hayatı üzerine kurguladığı *Sinema Delisi Kız* adlı öyküsünde dönemin öne çıkan yerli melodramlarını “Film de film. Yerli. Olur olmaz yerde şarkılar söyleniyor. Mezarlıkta bile şarkı” (s.494) sözleriyle eleştiren, yine aynı görev deneyiminin ürünü olan *İçedönük* ve *Atak* romanında Vedat Örfi Bengü başta olmak üzere duygu sömürüsüne dayalı yapımlarda imzası olan sinemacıları yergiyle anan Seyda’nın yerli melodramlara atfen adlandırdığı *Hicran Yarası*⁴¹⁰ (1971) adlı öyküsü, Türk sinemasında özensizce çekilen filmlerin ironize edildiği çarpıcı bir kara mizah örneğidir. Sanat ve sosyal sorumluluk kaygısı gözetmeyen sinemacılık anlayışını sorun edinmiş bir yazar olduğu anlaşılan Seyda, “az masraf çok kar” beklentisiyle yapımına girişilen “Hicran Yarası” adlı filmin hayata geliş serüvenini anlattığı Aziz Nesin’in *Muazzam Yerli Kepazelik*’ini anımsatan öyküsünde tıpkı Nesin gibi yerli film piyasasını klişe çarkına sokan açmazların da altını çizer.

⁴¹⁰ Mehmet Seyda. “Hicran Yarası”. **Bana Karşı Ben**. İstanbul: Okan Yayınları. 1976. s.29–36

Cüzdani dolgun taşralı yapımcının direktifiyle “Hicran Yarası” adlı ilk filminin çekimine başlayacak olan çiçeği burnunda yönetmen önce konu arayışına girer. “Mevlidin, cenaze töreninin, çarşı pazar esnafının” eksik olmadığı ibret verici filmleri düşünüp kendi filminde de her telden çalması gerektiğine karar veren yönetmen “yabancı filmleri göklere uçuran, sıradan yerli filmleri batıran eleştirmecilere inat” (s.29) filmin senaryo da dahil her tür sorumluluğunu üstlenip çekimlere başlar. “Filmin metrajından zırnık heder etmeden” (s.30) bar sahneleri ve mevlid töreni görüntülerinin çekimlerini tamamlasa da akli filmin konusunda takılır. Ancak parasının tükendiğinden yakınan yapımcının “Konu bu milletin nesine? Çok paralar gitti, daha gerisine para virmem, bono viririm” (s.30) deyip filmi aceleyle getirmesiyle çekimlere kaldığı yerden devam etmek zorunda kalır. Yapımcının da yönetmenin de üzerinde uzlaştıkları temel konu, filmde bir “has kız”a ihtiyaç olduğudur. Ne var ki “can yakacak” bir güzele verecek para olmadığından, yönetmenin “kel ahretliği” bono karşılığı bitpazarından alınmış giysilerle süslenip püslenir, yönetmen de kiralık smokinini giyinip filmin “esas oğlan”ı rolünü üstlenir (s.31). Taze yönetmenin mekan, müzik, dekor ve aksesuar seçimi de yerli ve yabancı kültür unsurlarının uyumsuzca harmanlandığı ilk yerli sinema örneklerini anımsatması bakımından dikkate değerdir:

“Çoban kavalının ardından Artaki Efendi’nin Hasan-Hüseyin saz semaisi, sonra yanık memleket türkileri duyuldu. Konu köyde, kanlı göl kıyısında geçecek. Ben de smokin, kızda tafta tuvalet. Olur mu? Olmaz! Dedim. Patron, sen şu borulu gramofona Franz List’in rapsodisini koy!” (s.32).

Seyda’nın özensizce çekilen filmleri eleştirirken eleştirmenlerin kayıtsızlığından ekonomik-teknik yoksunluklarına kadar çeşitli sorunlarına da parantez açtığı Türk sineması, Yeşilçam Sokağı’nda geçim kavgası vermiş yazarlardan Orhan Kemal’in eserlerinde kapitale bağımlı ilişkilerin yozlaştırdığı sektörel iç dünyası ve açmazlarıyla ön plana çıkar. Yazar, Yeşilçam’ın film üretimi ve seyirciyle ilişkinin yoğunluğu bakımından zirvede olduğu 1960’lı yıllarda kaleme aldığı ve artistliğe hevesli bir genç kızın dramatik hikayesini anlattığı *Yalancı Dünya* adlı popüler romanında yerli film piyasasının aksayan yönlerini çarpıcı ayrıntılarla göz önüne serer. Romanın bu anlamda öne çıkan kişisi, Neriman adındaki genç kızın yaşadığı kasabaya film mekanı bakmak üzere gelen sözde reji asistanı Bülent Nejat’tır. Neriman’ın magazinler kanalıyla tanıdığı ve ışıltısına kapıldığı Yeşilçam’ın iç dünyası, aslında film piyasasında tutunamamış uçarı ruhlu bir genç olan Bülent Nejat’ın kasabalı kızların ilgisini çekmek

için anlattığı Yeşilçam’a dair hikayeleri, yanısıra Bülent Nejat ve düzenbaz patronu yapımcı Recep Cıva’nın piyasadaki serüvenleriyle ortaya konur. Uçan kuşa borcu olan yapımcı Cıva’nın yanında çalışan ve güzelliğini iş yapacak bir filmin garantisi olarak gördüğü Neriman’a da konserve fabrikatörü babasından sermaye temin edebileceğini düşündüğü çirkin Fatma’ya da umut vermekten geri kalmayan Bülent Nejat, kızları etkilemek için uzun uzadıya Yeşilçam piyasasından söz eder. Yerli filmciliğin sıkıntılarından yakınan ve Avrupa görmüşlüğünden dem vurarak Yeşilçam’ı Avrupa sinema piyasasıyla kıyaslayan Bülent Nejat’ın göz doldurmak için sart ettiği sözler, Yeşilçam’ın ekonomik açmazlarını imleyen ayrıntılar barındırır:

“Düşünün, artistler cahil, senaristler cahil ve bomboş, rejisör diye bir şey yok. Prodüktöre gelince... Onlar da işin kabaca ticaretinde. Çoğu Anadolu işletmecisinin cüzdanına dikmiş gözünü. Halbuki Paris’te prodüktör, yıldan yıla cari hesabındaki “Actif’e şöyle bir göz atar, o kadar. İşletmecinin istediğini değil, sanatın dilediğini yapar” (s.61).

Cüzdanına göz diktiği konserve fabrikatörünü sinemaya yatırım yapmaya ikna etme derdinde olan Bülent Nejat’la yaş tahtaya basmak istemediğinden genç adamdan film piyasası hakkında bilgi sızdırmaya çalışan uyanık fabrikatör Girsavaş arasındaki diyaloglar da Yeşilçam’ın bölge işletmeciliği ve yıldız sisteminin hakimiyetinden kaynaklanan sorunlarını özetler niteliktedir:

Bülent Nejat —Yeşilçam Sokağı Cinecitta gibi, Hollywood gibi bir anlam taşısa da, değil... Yeşilçam hiçbir zaman ne bir Cinecitta, hele ne de bir Hollywood olamaz. Zavallı bir sokakçıktır o (...) Yığınla film şirketi vardır bu sokaklarda ama, içlerinde pek azı kuvvetli sermayeye dayanır, gerçek ticaret yapar. Producteur’lara gelince, çurçurları çoktur ama, gerçekten sağlam kültürleri de yok değildir!

...

Fabrikatör Girsavaş—Filmlerimiz niçin kalitesiz oluyor o halde?

Bunu bir hamlede nasıl anlatmalıydı bu adama?

Bülent Nejat —Çünkü (...) filmciliğimize sanat değil, bir star, yani yıldız modası hakimdir. Anadolu sinemacıları bu starların filmlerde mutlaka bulunmasını, iş şansı bakımından isterler. Filmci de her şeyden önce tüccar olduğu için, ticaret şansını kollamak zorundadır. Bununla beraber, üretimini tüketecek olan Anadolu işletmecisinin ağızına, onun beğenisine bakar. Bu ağız, bu beğeni, aldığı kültür bilhassa estetiğini ikinci plana iter. Anadolu işletmecisinin talebi, kazancının garantisidir” (s.114–115).

Cıva Film’in Yeşilçam’ın saygın yapımevlerinden biri olduğunu söyleyerek fabrikatörü yatırıma kısmen ikna eden ve “Türk Hollywood’unda birçok firmanın bu çeşit dalaverelerle güçlendiklerine”(s.128) tanıklık ettiğinden yalanlar savurmaktan çekinmeyen Bülent Nejat’ın Yeşilçam Sokağı’na zafer kazanmış kumandan edasıyla dönüşünün ardından roman da mekan değiştirir ve yerli film piyasasına ev sahipliği

yapan bu sokağın iç dünyası romanın satır aralarına çeşitli boyutlarıyla yansır. Artist kahvehaneleri, bono kıran tefeciler, ekmek parası için kıvranan senaristler, artistlik hevesindeki kızlara “tecrübe filmi çekilen” garsoniyerler, “yabancıya ‘mükellef’ hissi versin diye” (s.139) veresiye döşenmiş yapımcı yazıhaneleri, Anadolu’dan ve İstanbul’un kenar semtlerinden umutla rol kapmaya gelen insanların düştükleri acıklı durumlar çarpıcı vurgularla tasvir edilir. Mehdi Baba’nınki başta olmak üzere “daha çok çeşitli filmlerde roller alan, almak için sağa sola koşan figüranlarla, bir kısım rejisör, rejisör asistanı, irili ufaklı filmci, senaristlerin girip çıktığı” (s.133) artist kahvehaneleri, piyasanın ekonomik durumunu yansıtan temel mekanlardandır. Avansla geçinen, iş günlerinin belirsizliğinden yakınan yardımcı oyuncular, iş umuduyla yanıp tutuşan figüranlar artist kahvehanelerini doldururlar. Kahvehane patronları bile film şirketlerinden çay parası tahsil edebilmek için şirket patronlarının “bono” kırdırmasını beklemektedirler (s.169). Romanda yapım şirketlerinin bölge işletmecilerinin siparişine göre ve bono” usulü çalıştıkları, “ünlü” yıldızlar dışında tüm emekçilerin bono mağduru oldukları da vurgulanır:

“Anadolu işletmecisi avans verir ama, başrolde ya Ayhan Işık oynayacak, ya Orhan Günşiray, ya da ötekilerden biri. Kadınlar da öyle. Belgin olmasa bile, Türkan, Semra... Bunda mangır yok ki avans versin hiç olmazsa. Artistler de bono almıyor” (s.171).

Bülent Nejat’ın patronu Recep Cıva gibi elindeki bonoyu nakite çevirmek isteyen yapımcıların durağı ise “Türk yerli filmciliğine kredisıyla hemen hemen hükmettiği” (s.187) söylenen Mösyö F. adındaki tefecidir. Film yapımcılarının birçoğu, Mösyö F. gibilerin insafına bağlı olarak ayakta kaldıkları halde, şık döşeli yazıhaneleriyle göz boyamaktan geri durmazlar. Recep Cıva da, henüz borcu ödenmemiş mobilyalarıyla fabrikatör Girsavaş’a sırtı sağlam bir iş adamı imajı çizmeye çalışır. Cıva’nın, imajını sarsmamak için fabrikatöre sezdirmeden alaşağı etmeye çalıştığı senaryo yazarı aracılığıyla, senaristlerin ekonomik yoksunluğu, senaryo konusundaki ticari bakış açısı ve sansür gibi sorunlar da gündeme getirilir. Hikayesinin çoktan senaryolaştırılıp filme alınmaya başlandığından bihaber olan senaryo yazarı, hikayenin teknik senaryo haline getirilmesi ve sansür kurulundan onay alması gerektiği bahanesiyle beş kuruşsuz kapı dışarı edilir. “Buz üstüne yazı cinsinden” (s.234) vaatlerin verildiği, “söz değil imzalı senedin bile tanınmadığı” (s.304) film piyasasında, ünlü olma hayalindeki insanları da acıklı durumlara düşüren bir sömürü düzeni hakimdir. Senaryo yazarıyla aynı gün

Cıva'nın şirketine artistlik hevesiyle gelen iki fabrika işçisi kız, garsiyonerde yapımcı Cıva ve fabrikatör Girsavaş'ın eğlencesi olurlar. Sözde uyanık bir genç olan Bülent Nejat ise, kendisini basamak olarak kullandıktan sonra fabrikatörün kızıyla evlenip şirketini güçlendiren düzenbaz patronunun, dolayısıyla da piyasadaki acımasız çarkın kurbanı olurken, artistlik yapma vaadiyle İstanbul'a getirdiği Neriman da Yeşilçam'ın magazinlere yansımayan yozlaşmış dünyasında oradan oraya savrulur.

Orhan Kemal'in *Yalancı Dünya* ve benzer olay örgüsüne sahip popüler romanlarında Yeşilçam'ın iki yüzlü, çıkarıcı, fırsatçı ve binbir türlü dalavereleriyle artist olmak isteyenlerin geldikleri bir mekan olarak fonksiyonellik taşıdığını, dolayısıyla da Yeşilçam'ın kendi içinde yaşadığı ciddi problemleriyle yer almadığını kaydeden Narlı'nın⁴¹¹ tespitine bu noktada katılmadığımızı belirtmek gerekir. Bilakis yazar, Narlı'nın da belirttiği gibi Yeşilçam'ı "kötü yol" temi ekseninde romanının dokusuna yerleştirmekle birlikte, Türk filmciliğine ilişkin derinlemesine bilgi sahibi olanlara aşina gelecek Yeşilçam'ı Yeşilçam yapan temel sorunlara da parantez açmıştır. Türk öykücülüğünün seçkin kalemlerinden Tomris Uyar (1941-2003)'ın *Limanda*⁴¹² (1974) öyküsünün kahramanı emektar Yeşilçam aktörü İzzet'in hayatının yirmi yılını adadığı yerli film piyasasına ilişkin izlenimleri de Orhan Kemal'in penceresinden yansıyanlardan farklı değildir:

"Pis arka sokaklar, izbe yazıhaneler, haraççı kahveleri, önce acınan, sonra alışılan, beslenmemiş figüran kızlar, onların balo sahnelerine uygun gece elbiseleri, yılların tutkulu yıldız adayları, sonra adlarına raslanılmayanlar, nerede olduğu bilinmeyenler, bir gün ölümeleri duyulanlar, her yerde işgal edilmeye hazır bekleyenler, onlarla ortak çalışanlar, toy fotoğrafçılar, hin gazeteciler, bu pazarlıklar için yaptırılan otel lobileri... birbirini dipten besleyen çirkef çukurları; yirmi yıllık bir yaşamın tutarı. Temiz ne kalmış ki?" (s.86-87).

Emektar aktörün film çekimi için geldiği kıyı kasabasında pansiyonunda konakladığı Meliha hanımla sohbetleri, sohbet esnasındaki iç konuşmaları, yerli film piyasasının ahvalini ve sorunlarını imleyen ayrıntılar içerir:

"Senaryo biz çekime başlarken yazılıyordu, dedi İzzet. Sahne sahne yazılıyordu, sahne sahne çekiliyordu" (s.91).

...
"Siz bu saçmalıkları anlayamazsınız ki Meliha Hanım...namuslu, kültürlü kızların kaçsın satın alındığını, kaçsın baştan atılabildiğini; onların boşandıktan sonra gazetelerde yayımlanan anılarını,

⁴¹¹ Narlı. **a.g.e.** s.419-420

⁴¹² Tomris Uyar. "Limanda". **Dizboyu Papatyalar**. İstanbul: Can Yayınları. 1996. s.81-95

sızlanmalarını, fotoğraflarını, sonraları gazinolara boy afişi olan fotoğraflarını ve yeni kocalarını; aktörlerin eski karılarına göz diken toy, taşralı zenginleri” (s.93).

“Olup bitenleri anlatamam ki size. Hakkımda yok belki (...) Aynı yalanın yıllardır, hiç bıkmadan yinelandığını? Halk çocuğu, halktan aldığını halka verme, halka dönük, halk değerleri gibi sözlerin bile bir sanayi olabileceğini? Sizinle suç ortağıyız bir bakıma” (s.94).

Uyar, ekonomik çıkar ilişkilerine ve cinsel zaaflara dayalı iç dünyasından “halk bunu istiyor” söylemine dayalı işleyiş dinamiğine kadar Yeşilçam’a özgü durum ve sorunlara işaret ettiği öyküsünde entelektüel kesimin Yeşilçam karşıtlığına da temas eder. Öyküde bu kesimden yine aktör İzzet kanalıyla “ara sıra kitabını okudukları yerli filmleri eleştiren züppe aydınlar” (s.90) diye söz edilir. Seyda’nın öyküsünde de benzer ifadelerle gündeme getirilen bu karşıtlık yazarların Yeşilçam’daki klişe çarkını ironi ve kara mizahın gücüyle eleştiriye mahkum etmekle birlikte, Yeşilçam gerçeğine ve sorunlarına duyarsız kalmadıklarını, bu gerçeği topyekun yok sayan kesimi de tam manasıyla desteklemediklerini ortaya koymaktadır. Uyar’ın, Seyda’nın ve Nesin’in öykü türünün incelikli kurgusu dahilinde, Orhan Kemal’in popüler romanın imkanlarıyla sergilediği Yeşilçam ve Yeşilçam’a özgü sorunların derinlemesine ve kurguya yer bırakmayacak bir gerçekçilikle ele alındığı temel eser, kuşkusuz ki Vedat Türkali (d.1919)’nin *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*⁴¹³ adlı romanıdır. Türkali, Yeşilçam’daki sinemacılık deneyimleri üzerine kurguladığı ve Yeşilçam’ın 1960’lardan 80 darbesine uzanan sürecini roman zamanı içinde Türkiye gündemiyle koşutluklar kurarak anlattığı eserinde yerli film piyasasının ekonomik-teknik sıkıntılarını, sansürü, Yeşilçam yönetmenleri ve Yeşilçam’ı reddeden çevreler arasındaki çekişmeyi, filmcilerin örgütlenme çabalarını, piyasadaki ekonomik ve cinsel sömürü düzenini ve Türk filmciliğini ilgilendiren bir çok konuyu ayrıntılarıyla gündeme getirir. Türkali’yi temsil eden senarist Gündüz, Yılmaz Güney’e istinaden çizilen Şahin Doğu ve Ertem Göreç’ten esinle yaratılmış yönetmen Refik’in tanışmalarıyla başlayan ve birlikte senaryo yazmalarıyla devam eden romanda bu üç karakterin sinemacılık serüveni olay örgüsünde önemli yer tuttuğu gibi yazar hem bu kanalla hem de merkez karakterler olan Refik ve Gündüz’ün iç diyaloglarıyla Yeşilçam gerçeğinin tüm çıplaklığıyla ve farklı cephelerden anlamlandırılmasına imkan tanır.

⁴¹³ Vedat Türkali. *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*. İstanbul: Cem Yayınevi. 1986

Siyasi tutukluluk sonrası adım attığı Yeşilçam'da baskısını yoğun olarak hissettiği sansür, Türkali'nin *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*'de işaret ettiği temel konulardan biridir. Salt sansür kurulu için yazdırılan ve “asıl öykünün silik benzeri olan” (s.119) senaryolar, sansür senaryosu yazarlığı, takma ad kullanımı, sansürü protesto yürüyüşleri, sansürle mücadeleyi göze alan/alamayan filmciler, Yeşilçam'ın 60'lı ve 70'li yıllarını anlatan romanda özellikle senarist Gündüz cephesinde önemli yer işgal eder. En çok da sansür yüzünden senaristliğe çekinceyle soyunan Gündüz, takma adla, üstelik uydurma bir taslak halinde gönderilen ilk senaryosunun sansür kurulundan geçmemesini hayalkırıklığından öte hayretle karşılar. Geçmişi yüzünden kaçınılmaz biçimde geliştirdiği oto-sansür mekanizmasıyla, kısıtlanmış bir yaratıcılık duygusu içinde kaleme aldığı senaryonun geri çevrilmesi Gündüz'ü daha en başından umutsuzluğa kilitlemiştir:

“Sansürün geri çevirdiği yirmi sayfalık cılız öykü de, üç beş satırlık resmi yazı da öyle anlamsız gelmişti ki Gündüz'e. Yönetmenliğin bilmem kaçınıcı mddesinin a,b,g,n daha ne bilmem ne fıkralarına aykırı görüldüğünden. Altında da bir sürü imza. Adamlar ciddi ciddi okuyup irdelemişler bu saçma sapan şeyi, sonunda da düzene aykırı olacağını saptamışlar” (s.194).

Sansür ve siyasi kısıtlılık, ilaç tekellerini konu alan filmin hazırlığı sırasında da Gündüz'ün yakasını bırakmaz. Film için hazırlanan yirmi sayfalık sansür senaryosu tanıdık bir bürokrat sayesinde denetime takılmadan onaylanmışsa da kara listeye alınan Gündüz, hakkında çıkan tutuklama kararı sonrası filmini tamamlayamadan cezaevine girer.

Yeşilçam Dedikleri Türkiye'de öne çıkan bir başka konu da film üreten küçük/büyük yapımcı firmaların finansman sorunları ve bu sorunları aşma yollarıdır. Yapımcı firmaların çoğu bölge işletmecilerinden aldıkları bono ve avanslar sayesinde ayaktaadır. Bono kırdırmak ve kredi almak isteyen yapımcıların vazgeçilmez durağı ise Ermeni tefeci Badikyan'dır:

“Sinema piyasasını elinde tutan ünlü Ermeni tefeciydi Badikyan. Musluğunu kapattığı yapımcının işi güçtü biraz” (s.175).

Romanın geri plandaki figürlerinden Naim Makasçı, bölge işletmesi tipolojisi ve bölge işletmeciliği sistemi hakkında fikir vermesi bakımından kayda değerdir. Adana bölgesinin en büyük işletmecilerinden olan Makasçı, “altın dişli kalabalık ağzı”, “lüks

Chevrolet arabası” (s.71) ve piyasadaki şaibeli yükseliş serüveniyle romanın ara sıra görünen fakat adından sık söz edilen kişilerindendir. Makasçı, bonolarına karşılık kendisine yıldız oyuncu Narin Ceylan için film sözü veren yapımcının oyununa gelince, Ceylan’la film çekeceğini duyduğu yönetmen Refik’in kapısını çalar ve onu Boğaz’a yemeğe götürür. İlk büyük projesine hazırlanan Refik, bu ilginin karşılıksız olmadığını farkındadır:

“Bölge işletmecisi alıp da seni yemeğe götürecek, öneride bulunacak! Ne değişti peki? (...) Öyle geri zekalıların elindeki her şey. (...) Nerden geliyor bu paralar, çark nasıl dönüyor? Akıl erdir erdirebilersen” (s.74).

Adana işletmecisi Makasçı, işletmecilerin peşinde koştuğu, bölgenin çok tutulan oyuncularından Şahin Doğu’ya “valiz dolusu para” teklif ettiği söylentisiyle de gündeme gelir. İşletmeciler, yıldız oyuncular söz konusu olduğunda kesenin ağzını açmaktan, yapımcılara “dolu dolu avans” vermekten kaçınmamaktadırlar (s.287). Bonoya mahkum olanlar adı duyulmamış filmci takımı, özellikle de yapımcı yazıhanelerinin önünde bekleyen set işçileridir. Romanın ön plandaki kişilerinden güçlü yapımcı Saffet Duran ve dostlarının kapı önünde “para, iş, umut bekleyen” set işçisi ve oyuncu kalabalığı arasından geçip Duran’ın Pontiac marka otomobiline doluştukları sahne (s.181), piyasanın ekonomik durumunu ele verir niteliktedir. Maddi olanaklar iyi olsa da Yeşilçam, “süründürmeden paranın ucunun gösterilmediği” bir piyasadır ve çoğu emekçiye de para değil bono verilmektedir. Öte yandan piyasadaki acımasız çark kısa zamanda güçlü yapımcı Duran’ı da kişisel zevk ve zaaflarından yakalayıp bir anda iflasın eşiğine sürükleyecektir.

Yerli film piyasasındaki yoz ilişkiler, ekonomik çıkara ve cinsel sömürüye dayalı çarpıklıklar, Orhan Kemal gibi Türkali’nin de işaret ettiği konulardır. Romanın mekanı olan irili ufaklı yapımcı şirketlerin sıralandığı Yeşilçam Sokağı, Bursa Sokağı, Bayram Sokak ve Alyon Sokak, “Aksaray’dan Fatih Çarşamba’sından gelip arka sokaktaki randevuevlerine düşen” (s.62) nicelerinin hikayesini barındırır. Film yazıhaneleri, “tүrlü gevezeliklere, sulu cinsel şakalara, senli benli ilişkilere” sahne olan temel mekanlardandır. Oyunculuk ya da sinemada kariyer düşleyenler için bu tür ilişkilere göz yummak adeta bir bedel ya da mesleki teminattır. Yapımcı-oyuncu ve/veya yönetmen oyuncu birliktelikleri ve cinselliğe dayalı günöbirlik ilişkiler romanda sık

karşılaşılan ya da sık bahsi geçen durumlardır. Örneğin günübürlük ilişkileri mesleğinin bir parçasıymışçasına benimsemiş durumda olan sinema teknisyeni-yönetmen Refik’e göre Yeşilçam cinselliğın örtbas edilmediğı, açık yaşandığı bir ortamdır. Kadınlar cinsel tutkularını Yeşilçam’da daha az saklamaktadırlar. İş gereğı kadın ve erkek yakınlaşmasının yaşanması pek çok kuralı çiğnemektedir. Bir çok genç adamı ve kadını Yeşilçam’a çeken de bu ortam ve paradır. Bu düşünceler içinde olan Refik, iç muhasabesinde “kafamız pislik üretiyor be... Yeşilçam’cınız!” (s.14) demekten kendini alamaz.

Romanda ticari/klişe film-sanat filmi tartışması, “halk bunu istiyor” söylemi ve Yeşilçam yönetmenleriyle Sinematek çevresindeki Yeşilçam karşıtı kesim arasındaki çekişmeler de geniş yer tutar. Sinemanın toplumu bilinçlendirmesi gerektiğı inancıyla klişe anlatımdan özenle kaçınan senaryo yazarı Gündüz ve gişe garanti eden filmler çekmekten yana olan yönetmen Refik roman boyunca çatışma halindedirler. Aslında tutukluluk yıllarında halkın yerli sinemaya olan ilgisine birebir tanık olan Gündüz, halk beklentisine tamamen kapalı değildir. Bununla birlikte yerleşik kalıpların yinelenmediğı, toplumu bilinçlendirmekten uzak yapımlara imza atmak istemez. Romanında Yeşilçam’ı topyekun reddeden entelektüel kesimi bir araya getiren Sinematek’i Sine-Kulüp, kulübün kurucularından edebiyat ve sinema yazarı Onat Kutlar’ı Melih kimliğiyle karşımıza çıkaran Türkalı, kulübü ve faaliyetlerini, dünya görüşü ve sinemacılık anlayışlarındaki farklılığa rağmen piyasanın güç koşullarında birbirlerine tutunmak durumunda kalan Refik ve Gündüz’ün cephesinden ayrı ayrı resmeder. “Büyük holdingci bir aileden sinemasever birinin” de kurucuları arasında yer aldığı ve “varlıklı, kalbur üstü sanatsever bayanlar, baylar, seçkin aydınlar, yazar çizerler”in üye olduğu Sine-Kulüp’te (s.83), dünyaca ünlü yönetmenlerin seçkin filmleri gösterilmekte, sinema kültürü ve beğenisini geliştirmeye dönük faaliyetler düzenlenmektedir. Yeri geldiğinde yerli film yapanlardan “pis herifler” diye söz eden Melih’e göre kulübün temel amacı “yerli sinema pisliğini süpürüp atmak, yerine gerçek sinema sanatını oturtmaktır (s.83-84). Refik, “Yeşilçam’a saldıran aydın züppelerin elebaşısı” (s.176) dediğı fakat sinema bilgisi karşısında savunmasız kaldığı Melih’e ve genelde Sine-Kulüp çevresine tepkilidir. Gündüz ise Sine-Kulüp felsefesine kısmen katılmakla birlikte yerli filmcilik konusunda onlar kadar kötümser değildir. Romanın ilerleyen

kısımlarında, akademili bir grup öğrencinin Sine-Kulüp’e karşı bir sinema derneği kurma çabasında olduğundan da söz edilir. Melih’in “maşa” olarak gördüğü akademililerin atılımını destekleyenler arasında Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenler de vardır. Melih, bu yönetmenlerin “Yeni Dalga” gibi söylemlerle aşağılanmasına karşı çıkıldığında ise, “Yeşilçam’da iyi kötü bir şeyler yapıldığının farkında olduklarını ancak yapılanların başyapıt diye yutturulmaya çalışılmasını hazmedemediklerini” (s.179) söylemekle yetinir. Romanda Sine-Kulüp hakkındaki son değerini, kulüp çevresinin Şahin Doğu’nun (Yılmaz Güney) siyasi-sosyal içerikli filmine gösterdikleri ilgidir. *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*’de Yılmaz Güney’in Yeşilçam’daki yükseliş serüveni ve yerli film piyasasının çöküşüne işaret eden seks furyası da derinlemesine konu edilir. Ancak bu konuların ilerleyen kısımlarda ilintili diğer anlatılarla birlikte başka başlıklar altında değerlendirilmesi uygun görülmüştür.

60’lı yıllar Yeşilçamı’nın tarihe karıştığı 1980’lerde gerek *Yeşilçam Dedikleri Türkiye* gibi yerli filmciliğin yakın tarihine kapı aralayan gerekse yerli sinemadaki kabuk değişimine odaklı kayda değer oranda anlatıya imza atılmıştır. Yeşilçam’ın yükseliş sürecine işaret eden 50’li ve 60’lı yıllarının Türk filmciliğine ve sorunlarına parantez açan anlatılardan izlendiği bu kısmı kapatmadan önce, Türk sineması açısından talihsiz bir durumun, Yeşilçam’ın aydın kitle tarafından sahiplenilmeyişinin Türkali’nin romanındaki gibi derinlemesine değilse de edebiyatımızda sık değinilen hatta ironize edilen bir durum olduğuna bir kez daha dikkat çekmek gerekir. Hulki Aktunç’un seks furyasıyla kirlenen bir Beyoğlu panoraması çizdiği *Beyoğlu’nun Kirli Tarihi* (1977)⁴¹⁴ adlı öyküsünde, “bir sürü film düşüşüne ilenerek ve tabii ki ne de olsa Yılmaz’ı överek” (s.366) semt turu atan iki sinema eleştirmeni, Türkali’de Yılmaz Güney dışında yerli sinemaya prim vermediklerine, Seyda ve Uyar’da Yeşilçam’a ilişkin kayıtsızlıklarına dikkat çekilen entelektüel kesimi temsil eden figürlerdir. Aktunç,

“...ve nedense orada, bir kilisenin duvarı dibinde geceye bağlanmış titremeleriyle bir çengelliğneci çocuğa yan gözle bakarak ve ona hiç acımayarak. Çünkü acısaktı, popülist olurduk diye sırtarak ve kızlara kadınlara efendice omuzlar atarak, çünkü bu yeni gerçekçiliktir” (s.366-367).

⁴¹⁴ Hulki Aktunç. “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi”. *Öykülerde İstanbul*. Der. S. Gümüş. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2003. s.361-372

ifadeleriyle devam eden satırlarında da Batı sinemasına öykünürken halkının sinema deneyimine duyarsız kalan ve bunu popülist bir çaba olarak gören entelektüel kesimi tam manasıyla eleştiri yağmuruna tutar. Yeşilçam’a ilişkin daha en başından kendini gösteren kayıtsızlık, Çetin Özkırım (1930-1996)’ın sinema yazarlığına başlangıç serüvenini anlattığı *Düş Erimi*⁴¹⁵ adlı romanında, sinema yazarlığına yönelişinin gerekçesi olarak gündeme getirdiği bir konudur. Romanda, 1953 yılında Milliyet gazetesinde sinema yazarlığına başlayan alanın Türkiye’deki öncülerinden Özkırım’ı temsilen çizilen Akademili Selim, çizer olarak çalıştığı gazetede sinema sayfası ve film eleştirileri yayınlanması için ilk adımı atan sinemaya ilgili bir gençtir. Teklifinin gazete yönetiminde de kabul görmesi üzerine hazırlıklara başlayan Selim, sinema yazarlığıyla, henüz yeterince ilgi gösterilmediğini hatta küçümsendiğini düşündüğü Türk sinemasının gelişimine katkı sunma hedefindedir:

“Sayıları giderek artan Türk filmleri küçümseniyor ve yeterince ilgi görmüyordu. Oysa biz genç sinemaseverler bu tutuma karşıydık. Türk sinemasının gelişmesi, güçlenip etkin bir düzeye ulaşabilmesi için herkesin, özellikle basının ilgisi gerektiğine inanıyorduk” (s.90).

Sinema yazarı Selim’in ifadelerinden de anlaşıldığı üzere 50’li yılların başında da Türk sinemasına karşı genel bir ilgisizlik havası hakimdir. Türk sinemasının yeni ivme kazandığı ve Hollywood’un halen sinema piyasasına hükmettiği bu süreçte yerli sinema ürünleri seyirci gündeminde doğal olarak ikinci sıraya oturmuş, aydın kitlenin Türk sinemasını yeterince sahiplenmeyişi, yerli filmciliğin/filmlerin gelişimini geciktirmiştir. 1960’larla birlikte Yeşilçam sineması tam manasıyla popülerliğini ilan etmişse de bu durum yukarıda bahsi geçen anlatılara da yansıdığı üzere yerli film/piyasa filmi-yabancı film/sanat filmi çekişmesini ve Yeşilçam’ı sahiplenilenler-yok sayanlar şeklinde bir kamplaşmayı da beraberinde getirmiştir. Yeşilçam’ı topyekun yadsıyan aydın kitleye yönelik temel eleştiri topluma ve toplumun Yeşilçam’a ilgisine kayıtsız kalışlarıdır. Orhan Duru (1933-2009)’nun sinemasını sanat ve festival filmlerine açarak iflastan son anda kurtulan bir sinema işletmecisinin hikayesini anlattığı *Cinematograf*⁴¹⁶ (1989) adlı kara mizah öyküsünde sinemacının düzenlediği festivalin açılışını yapan sinema eleştirmenini “hafif kadınımsı Tarık Metin” gibi marjinal bir kimlik olarak seçmesi, konuşmasını “çok sıkıcı ve teknik” olarak nitelemesi (s.371), Yeşilçam temli anlatılarda

⁴¹⁵ Çetin A. Özkırım. *Düş Erimi*. İstanbul: Karacan Yayınları. 1982

⁴¹⁶ Orhan Duru. “Cinematograf”. *Sarmal (Toplu Öyküler)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1996. s.363-371

“züppe aydınlar” nitelemesinin tekrarlanagelişi, kuşkusuz ki bu kayıtsızlığın bir ironisidir.

Türk sinemasının aydınlar tarafından hafife alınan popüler kanadını oluşturan ve seyirci desteğiyle serpilip gelişen Yeşilçam’ı üretim ortamı ve sorunları dışında seyir(cilik deneyimleri) ve/veya sosyal gözlemleri doğrultusunda seyirci cephesindeki konumu itibarıyla dikkate alan ve anlatılarına konu eden edebiyatçılar da olmuştur. Örneğin, girişteki geniş alıntıdan anlaşılacağı üzere, Türk sinemasına somut katkılar sunmuş yazarlardan Selim İleri’nin Yeşilçam filmleriyle kişisel tarihi arasında köprü kurduğu anı romanı *Gramofon Hala Çalıyor*’da özlemle yadettiği yerli film sahnelerinin her Yeşilçam seyircisinin belleğinde ve hatıralarında yeri olduğu muhakkaktır. Ya da Hasan Ali Toptaş (d.1958)’ın dünyasını film şeritleriyle örülü hayalleriyle genişleten kasabalı küçük bir çocuğun hikayesini anlattığı *Kayıp Hayaller Kitabı*⁴¹⁷ romanında tanıdık Yeşilçam replikleri eşliğinde sinema anonslarının yankılandığı bir kasaba betimlemesi (s.181-182), bir yanıyla Yeşilçam’ın taşradaki merkeziyetinin imlenişidir. Dolayısıyla yukarıdaki satırlarda iç dünyasına ve açmazlarına tanıklık edilen Yeşilçam, bir kısım aydınların eleştirilerine hedef olan olağanüstü rastlantılar üzerine kurulu, aşırı duygusal ve belirli kalıpların yinelendiği filmlerine toplum/seyirci açısından bakan kurgulara benzer örüntülerle dahil olmuştur ki bu Türk seyircisinin Yeşilçam’la kurduğu özgün diyalogu anlamlandırmak bakımından son derece önemlidir.

4.2.2. Yeşilçam-Seyirci İlişkisi: “Çeyrek Asırlık Saadet”

Şasa’nın tespitine göre Türk sineması varlığını yabancı film seyretmeyen ve alternatif olarak yerli film talep eden bir seyirci birikimine borçludur.⁴¹⁸ Yerli film üretiminin düşük olduğu yıllarda Amerikan-Avrupa sineması karşısında Mısır filmlerini alternatif olarak gören geniş kitleler, bu filmlerin gösterimden kaldırılmasının ardından sayıları giderek artan Türk filmlerine yönelmiş ve 1950’li yıllarla birlikte Türk sineması (Yeşilçam) seyirci tercihinde ilk sıraya yükselmiştir. Halkın yerli filmlere yönelik ilgisini dikkate alan aydınlardan Attila İlhan’ın “Yerli filmler iyidir kötüdür o ayrı

⁴¹⁷ Hasan Ali Toptaş. *Kayıp Hayaller Kitabı*. İstanbul: Can Yayınları. 1996

⁴¹⁸ Şasa. a.g.e. s.54

bahis; Yeşilçam sinemasının Türkiye’de Hollywood’u knock-out ettiği bir gerçektir.”⁴¹⁹ şeklindeki beyanı, Türk toplumunun kendi sinemasına olan açlığını ve yerli film sayısındaki artışla birlikte alternatif gözetmeksizin Yeşilçam’ı zirveye taşıdığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu noktada Yeşilçam sinemasını var eden halk kitlesinin neden yerli film tercih ettiği, yerli filmlerle nasıl bir bağ kurduğu Yeşilçam olgusunu anlamlandırma çabasında olan sinema yazarı ve araştırmacılar tarafından yıllardır sorgulanagelmıştır.

1960’lı ve 70’li yıllarda seyirciye odaklanan Batılı kuramcılarının film karşısında yaşanan süreçleri açıklamak üzere ortaya koydukları arınma, özdeşleşme, kaçış, sığınma gibi kuşkusuz genellenebilir anlamlar içeren kavramların, Türk seyircisinin yerli filmlerle kurduğu diyalogu anlamlandırmada yol gösterici olabileceği muhakkaktır. Öte yandan Ayça’nın Türk toplumunun Yeşilçam’ı geleneksel sözlü kültürü görsel öğelerle birleştiren ve dinlemek istediği masalları yineleyen yeni bir anlatıcı olarak benimsediği yönündeki tespiti⁴²⁰ ve İleri’nin “pek az ülke insanı sinemada gördüklerini bizdeki kadar gerçeklik kabul edebilir”⁴²¹ şeklindeki anahtar cümlesi ile de işaret edildiği üzere, bu diyalogun kendine has karakterini de gözden uzak tutmamak gerekir. *Yeşilçam Öykü Sineması* adlı çalışmasında Türk seyircisinin yerli filmlerle ilişkine de temas eden Kirel, bölümün başında film-seyirci etkileşimi konusunda bahsi geçen Batı menşeli kuramsal yaklaşımlara da değinmiş, bununla birlikte yazarın 60’ların seyircisiyle yaptığı bir dizi yüzyüze görüşme, Türk seyircisinin Yeşilçam’a ilgisinin ancak birtakım sosyal-kültürel veriler ışığında anlamlandırılabilirliğini ortaya koymuştur. Kuşkusuz böylesi bir çaba bu çalışmanın sınırlarını aşar niteliktedir. Bu çalışma açısından önem arz eden Yeşilçam sinemasının seyirci cephesinden ve/veya açısından edebiyata nasıl yansıdığı ve bunun yukarıda kısmen özetlenen tartışmalara sunacağı açılandır.

Bu bölümün birinci kısmında ortaya konduğu üzere sinemanın modernleşmedeki rolüne koşut olarak Türk edebiyatında öne çıkan seyircinin sinema perdesi karşısında yaşadığı deneyimlerden çok sinemanın gündelik hayata taşınan etkileridir. Sinema piyasasındaki uzun süreli hakimiyeti ve toplumsal-kültürel değişimdeki rolü dolayısıyla Hollywood

⁴¹⁹ İlhan (2004). **a.g.e.** s.332

⁴²⁰ Ayça (1992). **a.g.e.** s. 122-124

⁴²¹ Selim İleri. “Yeşilçam’ın Romanı”. **Milliyet**. 13 Haziran 1985

sineması bu doğrultuda daha öne çıkmış ve istisnalar bir tarafa Yeşilçam dönemiyle birlikte kurgu dünyasına konu olan Türk sinemasını bu hususta geride bırakmıştır. Bununla birlikte 1950’lerle birlikte gerek film endüstrisiyle gerekse gündeliğe taşınan gözlenebilir etkileriyle ilintili temler doğrultusunda edebiyatta yer edinmeye başlayan Yeşilçam, halkın tercih ettiği bir sinema olarak da yazarların dikkatinden kaçmamış ve Türk seyircisinin Yeşilçam filmleriyle olan kendine has diyalogu satır aralarından da olsa kendini göstermiştir. Tahsin Yücel’in Türk sinemasının yeni ivme kazandığı 1950’lerin ilk yarısında kaleme aldığı ve bir Anadolu kasabasının sinemayla tanışma serüvenini anlattığı *Kasabamız Sinemaya Kavuştu* adlı öyküsü bu açıdan çarpıcı veriler sunar. Kasabanın mürekkep yalamış yerlilerinden olan yazar-anlatıcı hemşerilerinin beğeniyle seyrettiği yerli filmlerden pek de hoşnut değildir. O, “ben galiba hiçbir zaman film prodüktörleri, senaryo yazarları, magazin sahipleri kadar anlayamayacağım halkımızı!” deyip halkın yoksunluğundan ve cehaletinden geçinen zihniyeti sorgulamaktan kendini alamasa da kasabalıların yerli filmlere olan ilgisinin de farkındadır. “Ali ile Veli”, “Mezarımı Taştan Oyun”, “Macide”, “Yuvamı Yıkamazsın”, “Leyla ile Mecnun”, “Katil Baba”, “Fedakar Ana”, Lüküs Hayat” gibi gerçekte de ünlü yerli melodramları kimi zaman kahkadan kırılarak kimi zaman da gözyaşları içinde seyreden kasabalılar, bir Amerikan filminin gösterildiği akşam esnemekten kırılırlar. “Beyle de film mi olur?” diye homurdananların sayısı çok olunca, film derhal gösterimden kaldırılır. Yazar-anlatıcının kasabalıların seyir esnasındaki davranışlarına ilişkin bir gözlemi de, filmlerin çeşitli açıklama ve yorumlar getirilerek seyrediliyor oluşudur. “Bizim hemşeriler perdedekilerle beraber oynarlar” diyen anlatıcı, bu nedenle filmi önceden seyretmiş birinin yanına oturmaktan da imtina eder.

1950’li yıllarda İstanbul sinemalarında bilet kontrol memuru olarak görev yapan Mehmet Seyda, bu dönemini anlattığı *İçedönük ve Atak* romanında, temsili kahramanı Saffet Erdal aracılığıyla seyircinin yerli melodramlara yönelik ilgisini de gündeme getirir. Yazarlık tutkusunu memurluk yaptığı sinemaların kuytularında filizlendirmeye çalışan okur-yazar biri olan Saffet, insanı “kör ve bencil bir acıma duygusu”na sevk ettiğini düşündüğü “melodram”lardan hoşlanmadığından sinema kuyruğundaki seyircilere yadırgayan gözlerle bakar. İstanbul’un türlü semtlerinden gelerek Saffet’in ifadesiyle “ağlama duvarı” önünde birbirilerini iteleyerek bekleyen ve “her bir gözü

ağlamaktan yumruk gibi şişerek” salonu terk ettikten sonra aynı filme bir kez daha gelme isteği duyan kitlenin seyir esnasındaki ruh hali Saffet’in gözünden şöyle tasvir edilir:

“Ben de çekiyorum, ama bu kadar çekmiyorum, böylesi kötü durumlara düşmedim, düşürülmedim, kahpe felek ya da rastlantılar bana çok oyun oynadı ama bu kadar kötüsünü oynamadı, kalleşlik etmedi avuntusuyla ağlaya ağlaya içleri açılmış” (s.24).

Seyda’nın romanında yoğun bir acıma ve “beterin beteri var” duygusuyla seyredildiği kaydedilen ve bu sebeptendir ki “gözyaşı sineması” diye de adlandırılan yerli melodramların, hayatı zorlaştıran sıkıntıların herkesçe yaşandığını, olağan kabul edilmesi gerektiğini telkin ederek seyirciyi rahatlattığı türe ilişkin çalışmalarda sık dile getirilmiştir. Yeşilçam’ın daha ziyade kırsal kesimde ya da kent varoşlarında yoksunluğu ve yoksulluğu daha derinden yaşayan kitlelerce sahiplenilmesi de kuşkusuz bununla ilintilidir. “Beni asıl çeken yasak olmalı. Yetiştığım küçük kentsoylu çevrede Türk filmlerine gitmek başlıbaşına bir ayıp sayılırdı”⁴²² diyen ve yerli melodramlara olan ilgisini her fırsatta dile getiren İstanbullu yazar Selim İleri ise bu hususta bir istisnadır. Yazar çocukluğuna rastlayan Yeşilçam’ın filizlendiği yıllara olan özlemini, yerli melodramların ve oyuncularının belleğinde bıraktığı izleri anlattığı anı romanı *Gramofon Hala Çalışıyor*’da, seyircinin yerli filmlerle ilişkisini ve yerli-yabancı film seyircisi arasındaki ayrımı çarpıcı ayrıntılarla göz önüne serer. Terzilikten kazandığını çocuklar için harcamayı seven komşuları Melahat Hanım, “belki kendi hayatından bir şeyler bulacağı umuduyla”, küçük dostlarını “hepsi de siyah beyaz Türk filmlerine” götürmektedir (s.94). Yazar, ellerinde kuruyemişlerle doluştukları localarda duygularını saklama gereği duymadan yerli film seyrettiklerini, yabancı film ve yerli film seyircisi arasında karşılaştırmalar yaptığı şu satırlarla anlatır:

“Yabancı filmlerin derli toplu seyircisine inat, Türk filmlerinin dersiz topsuz seyircisi, hem ağlıyor hem de bizim gibi kuruyemiş çıtırdatıyor. Sonra, yabancı film seyircisi duygusunu hep saklarken, şimdi biz hepimiz, bu siyah-beyaz Türk filmlerinde bağıra çağıra korkularımızı, uyarılarımızı, endişelerimizi, sevinçlerimizi, aferinlerimizi dile getiriyoruz” (s.95).

Romanında yerli melodramların tanınmış siması Belgin Doruk’u ve gişe rekoru kırmış filmlerini de yadeden İleri, “Ayşecik Şeytan Çekici filminde Eşref Kolçak’la Belgin Doruk yeniden bir araya gelemeyecekler diye” korkup göz yaşı döktüğünü ifade ettiği satırlarda (s.97) kuşkusuz kendisi gibi Yeşilçam tutkunlarının hissiyatını da dile

⁴²² Selim İleri. “Yeşilçam’ın Romanı”. *Milliyet*. 2 Haziran 1985

getirmektedir. Yeşilçam seyircisi, ilgisiyle var ettiği Yeşilçam'ın oyuncularını da aileden biriymişçesine benimsemiş, duygularına ortak olmuş, oyuncu tercihiyle de film üretimini önemli ölçüde etkilemiştir. Sinema oyuncusu dünyanın her noktasında filmin öne çıkan ögesi, toplumun gözdesi konumundaysa da Yeşilçam seyircisi oyuncusunu kendi seçen, oyuncuyu yakıştırdığı rolle özdeşleştiren, “iyi” ve “güzel” addettiğini kötülükle ve çirkinlikle bağdaştıramayan, beyazperdedeki tanıklığını aynı ruh haliyle sokağa taşıyan dolayısıyla da kendine özgü karakteri olan bir seyirci kitlesidir. Yılmaz Güney'in memleketi Adana'da gişe rekorları kırması, Belgin Doruk'un ya da Neriman Köksal'ın uzun yıllar benzer karakterleri canlandırmaları, “kötülük”le özdeşleşen Erol Taş'ın sokakta taşlandığına dair rivayetlerin gündeme gelmesi bu kendine özgülüğü yansıtan örneklerdir.

Halkın yerli filmlere ve oyuncularına yönelik ilgisi, Yeşilçam'ın romanı olan *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*'de de gündeme getirilir. Romanın merkez karakterlerinden senarist Gündüz, sinemaya atılırken popülistliğe kaymamak için kendine kendine söz vermişse de halkın yerli filmlere olan tutkusuna tümünden kayıtsız değildir. Özellikle siyasi tutukluluk yıllarında cezaevindekilerin yerli film sevgisine, bu filmlerin insanlar üzerindeki etkisine, yerli oyunculara olan özentiye bizzat tanıklık etmiş olan Gündüz, “Yerli filmlerde değil, halkta bir şey var! Korkunç bu sinema” (s.31) diye düşünmekten kendini alamaz. Gündüz'ün yaşlı evsahibi Madam Annik de tam bir yerli film tutkunudur ve İnci sinemasının abonesidir. Hatta Gündüz onun yerli filmlerden kopamadığı için İstanbul'dan ayrılmadığını bile düşünür. Yerli film kültürü bir hayli geniş olan Madam Annik, kiracısını filmlerden tanıdığı simaların ziyaret etmesinden de büyük memnuniyet duymaktadır. Sansür, ekonomik yoksunluk ve popülizmin kol gezdiği sinema piyasasında dilediği gibi bir filme imza atamadığı için sıkıntı duyan hatta sinemayı bırakmayı bile aklından geçiren Gündüz, halkın yerli sinemaya olan tutku ve hayranlığına işçi sendikasının kuruluş yıldönümü etkinliğinde de tanık olur. Piyasa işi şarkıların söylendiği salonda çoluklu çocuklu eğlenen işçiler, söz sinemaya gelince Gündüz'ü markaja alıp O'nu yerli filmler ve oyuncular hakkında uzun uzadıya sorguya çekerler. En çok da piyasanın yıldız oyuncularından Narin Ceylan'ı ve Şahin Doğu'yu (Yılmaz Güney'i) merak etmektedirler. Özellikle Şahin Doğu'nun tapılırca sevildiğine tanık olan Gündüz işçilerden birinin saf duygularla “Şahin Doğu bizim gibi

bir şey mi?” diye sormasına hem güler hem de şaşırır. Gündüz’e göre bu insanlar, Şahin’in kendilerine de yakıştırmayı düşledikleri türden bir üstünlüğü olduğunu kabul etmiş gibidirler. Gündüz, işçilerle geçirdiği o gün, sinemada kalmaya ve elinden geldiği kadar bu insanların sinemasını yapmaya karar verir (s.411). Yeşilçam’da popüler bir yönetmen olan roman kahramanı Refik’in annesi Mefharet Hanım’ın oğluna “sizin filmlerinizde ağlayıp da biraz açılıyor millet!” (s.387) demesi de, Yeşilçam seyircisinin yerli filmlerle olan duygu yoğun ilişkisini imleyen küçük ama önemli bir ayrıntıdır.

Seyircinin yerli filmlerle kurduğu duygusallıkla yüklü ilişkiyi en çarpıcı biçimde gündeme getiren öykülerden biri de Necati Güngör (d.1949)’ün kaleme aldığı *Sinema Kuşu Sevgilim*⁴²³(1990)’dır. Taşra kökenli yazarlardan Güngör, yaşamı mutsuzlukla örülü ve tek avuntusu sinema olan Safiye’nin hikayesini anlattığı melodramatik öyküsünde, sinemanın ve yerli filmlerin taşra insanı için ifade ettiği anlamı çarpıcı ayrıntılarla göz önüne serer. Öykünün kahramanı Safiye, kendisine tecavüz eden adamla ailesini zor durumda bırakmamak için evlendikten sonra verem hastalığına yakalanan ve yine ailesinin desteğiyle son verdiği evliliğinden kalan acı hatıralarını unutmaya çalışan genç bir kadındır. Tüm mahalleliler gibi “silik ve solgun” dünyasını sinemayla renklendiren ve yoksul ailesine bir de sinema masrafı çıkarmamak için hasta haliyle dikiş dikme gayreti içinde olan Safiye için “sinema ayrı bir tutku, apayrı sığınma; içinde soluk almayı düşlediği bir dünyanın özlemi”dir:

“Filmin kişileriyle paylaşmak istediği, onlarla ortak nice duyguları vardı yüreğinde” (s.13).

Cuma günleri düzenlenen kadınlar matinesinin müdavimi olan Safiye’yi en mutlu eden şeylerden biri sinemada gördüklerini yakınlarına anlatmaktır. İçedönük yapıda biri olan genç kadın, kendini ve acı dolu yaşantısını bulduğu filmlerden bahsederken sanki üstü örtük biçimde kendini anlatmakta, içindeki çalkantıları bu yolla dile dökmektedir. Filmlerde gördüğü talihsiz sonu kötü biten aşklara bile “gönül indirip” oradaki sevgiyi tatmış kızın yerine kendisini yerleştiren Safiye, kötü evliliğinde tadamadığı aşkı ve sevgiyi filmler aracılığıyla yaşamaktadır.

⁴²³ Necati Güngör. “Sinema Kuşu Sevgilim”. **Gönen’den Bir Tutam Öykü**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1992. s.11-19

Halkın yaşadıklarıyla, yaşamak istedikleriyle kendini bulduğu yerli filmler, kuşkusuz ki kırsal kesimde apayrı bir etki, apayrı bir coşku ve heyecan yaratmıştır. Sinemayla geç tanışan ve talepleriyle can verdikleri Yeşilçam’a erkenden veda etmek durumunda kalan kırsal kesim insanının sinema hasretini ve yerli filmlere olan ilgisini yansıtan öykülerden biri de Tarık Dursun K. imzalı *Sümbülteber*’dir. Kasabadaki panayıra gelen gezgin sinemacıyla ilişkisi duyulduktan sonra babasıyla denize açılan ve bir daha da haber alınamayan bir genç kızın hikayesinin kasabalıların tanıklığıyla anlatıldığı öyküde, taşradaki sinema heyecanını, taşralının yerli filmlere bakış açısını yansıtan ayrıntılar da göze çarpar. Bir sinema mekanına sahip olmadıkları için her yıl panayır zamanı gelen gezgin sinemacıyı dört gözle bekleyen köylüler, sinemacının getirdiği “Türkan Şoraylı, Cüneyt Arkınlı, Hülya Koçyiğitli (...) tümü de renkli” (s.54) filmleri ilgiyle seyretmektedirler. Köy ihtiyar heyetinden Remzi Tatar’ın ifadesine göre beyaz badanalı duvarda İstanbul manzaraları belirlediğinde seyircilerden kimi derin derin göğüs geçirmekte, askerliklerini İstanbul’da yapmış olanlar ise her manzaraya yüksek sesle yorum getirmektedirler (s.55). Belki yoksulluktan ve imkansızlıklardan belki de hep köyde yaşamış olmanın yarattığı dışa kapalılıktan dolayı gidemedikleri aynı coğrafyada uzak bir ülke gibi duran İstanbul’u bildik simaların serüvenleri eşliğinde tanıyan, az ötelerinde başka yaşantılar da olduğuna filmler aracılığıyla tanıklık eden köylüler yaşanmamışlıklarını gösteren beyazperde karşısında hem heyecan hem de burukluk hissi içindedirler. Köyün gümrük muhafaza memuru Cevdet, bu hissiyatı şöyle dile getirir:

“Eski gazhanenin beyaz badanalı duvarına büyük kentlerin resimleri bir yansıdı mı, benim bile nevrin dönüverdiyordu. O resimlerde insanlar güzeldi; kadınlar başkaydı, yollar, bindikleri arabalar, içinde yaşadıkları evler, oturdukları sofralar, yedikleri yemekler, konuştukları erkekler hiç bize benzemiyordu. Konuşmaları bile değişti canım. Zaman zaman şuramda bir yer kanardı; inanmayacaksınız, çekeyim gideyim, kurtulayım derdim” (s.59).

Tarık Dursun K.’nın öyküsünün mekanı sinemayı gezgin sinemacı, -belki de bir pursantaj memuru⁴²⁴-aracılığıyla tanıyan Muğla civarında bir köydür. Aynı tarihlerde Malatya’da yaşanan Yeşilçam coşkusuna ise Malatya’da sinema işletmeciliği yapan bir babanın oğlu olan Sadık Yalsızuçanlar (d.1962)’ın *Pınar Sineması*⁴²⁵ adlı otobiyografik

⁴²⁴ Yapım şirketi ya da bölge işletmesi adına filmlerin dağıtımını yapan temsilci.

⁴²⁵ Sadık Yalsızuçanlar. “Pınar Sineması”. **Sırlı Tuğlalar**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2003. s.203-228

öyküsünde tanık olunur. Modern Türk öykücülüğünün yeni kuşak temsilcilerinden olan ve sinemaya dair yayınlarıyla da tanınan Yalsızuçanlar, babasının sinemacılık serüvenini ve memleketindeki sinema hayatını çocukluk izlenimleriyle anlattığı öyküsünde yerli filmlere olan ilgisini/ilgiyi de çarpıcı ayrıntılarla gündeme getirir. “Bu tanıdık öykülerde kadın-erkek herkesi, yaşlı çocuk hepimizi çeken bir şey vardı” (s.221) diyen yazar, yerli filmlerle olan duygu yoğun ilişkisini anlattığı şu satırlarda, tıpkı Selim İleri gibi her Yeşilçam seyircisinin ortak hissiyatını dile getirmektedir:

“Atf Kaptan, Kenan Pars, Hüseyin Peyda, Ayhan Işık, Ekrem Bora, Sadri Alışık, Pervin Par, Neriman Köksal, Belgin Doruk ve diğerleri tanıdım gibi, sanki hayatımızın bir yerinde, teyzem, dayım, ağbim, babam, halamış gibiydiler. Onlar güldüğünde güler, üzüldüğünde üzülürdüm.” (s.221).

...

“Yılmaz Güney’in At Avrat Silah’ını en az kendisi kadar yücelttim, onun gibi bana da kurşun işlemezdi, Piyade Osman’dım ben de, Kuyu filminde Hayati Hamzaoglu’nun ölmesini en az o kadın kadar ben de istedim, Yılanların Öcü’nde bilendim, Susuz Yaz’da susadım, Danyal Topatan, Kozanoğlu filminde, Yılmaz Güney’in getirdiği yağ ile bala parmak çalıp, ağzını şapırdatarak yerken yutkunuyordum. Kartal Tibet’e arkadan kılıcını çekmiş yaklaşan hain için, “arkanda arkanda!” diye bağırdım. Altan Günbay’ın dazlak kafası, ucu kıvrık bıyıkları, kötülük ve şehvet dolu bakışlarıyla kadın kurbanına yaklaşırken ısıklık çaldım, “yuuuuuuh! dikkat eeet! diye çılgılık attım. Kara Murat, maskesini takıp Bizanslı askerlere saldırdığında ellerim kırılırcasına alkışladım. Sezercik’in ağlaması içimi kavurdu, üvey baba adayı Kuzey Vargın’a gıcık kaptım. Musevi sarraf Feridun Çölgeçen’in, Hülya Koçyiğit’in kıymetli mücevherlerine düşük fiyat veriş en çok beni kızdırdı.” (s.222).

Öykünün mekanı, gazoz ve çekirdek satışının eksik edilmediği ortamıyla “aile sineması” yıllarının vazgeçilmezi bahçe sinemalarının tipik bir örneğini yansıtan “Pınar Sineması”dır. Yazları her gece mutad Pınar sinemasına doluşan ve yerli filmlere türlü tezahüratlarla eşlik eden seyirciler arasında aynı filme defalarca gelenler de yok değildir. İşte onlardan biri de “Yıldızların Altında” filmini hemen her akşam aynı ilgiyle seyreden ve aynı sahnelerde gözyaşı döken mahallenin genç dudu Naylon Emine’dir. Naylon Emine de mahallenin diğer kadınları da sinemaya gelirken mendillerini yanlarından eksik etmezler. Şu satırlar, Pınar Sineması’nın müdavimi olan kadınlar özelinde kadın seyircinin yerli sinemayla olan çok özel bağını sergiler niteliktedir:

“Mezarımı Taştan Oyun filminde de mahallemizin kadınları tonlarca mendil ıslatmış, sinemadan gözleri kızarmış halde çıkmışlardı. Filmin türküsü söylenirken hıçkırık seslerinden durulmazdı” (s.222).

Örneklerle de sergilendiği üzere, özellikle Yeşilçam’ın altın çağının bittiği 1980’lerden günümüze uzanan süreçte, Yeşilçam coşkusunun ve yerli filmlerle olan diyalogun benzer örüntülerle ama bir o kadar özgün biçimde işlendiği duygu yüklü anlatılara imza

atılmıştır. Türk edebiyatçıları doyasıya yaşanmadan bambaşka bir boyuta evrilen bu dönemi adeta geri getirmek ve yeniden yaşatmak ister gibidirler. 50’li yıllarda yükselişe geçen ve halkın ilgisi ve desteğiyle 60’larda film üretiminde dünya sıralamasına giren Yeşilçam sineması, 70’li ve 80’li yıllarda ekonomik açmazlarına, siyasi baskılara ve yeni teknolojiye yenik düşerek popülaritesini yitirmeye başlamış, ne seks ve arabesk furyası ne video için üretilen filmler ne uluslararası film festivalleri eski Yeşilçam’ı geri getirebilmiştir. Türk seyircisinin kendi sinemasıyla olan çeyrek asırlık saadeti ve Yeşilçam sevgisi ise bugün artık yalnızca belleklerde ve görüldüğü üzere edebiyatın satır aralarında.

4.2.3. Seks Furyası

Türk sinema sektörü 1970’li yıllarla birlikte dönemin ekonomik ve politik sarsıntıları ve yeni maliyetler karşısında çöküş sürecine girmiş, Yeşilçam piyasası bu süreçte dünya sinemalarını da etkileyen seks furyasıyla ayakta kalma mücadelesine girmiştir. Kısa vadeli ekonomik çözümlerle işleyen Yeşilçam piyasasının 1970’lerdeki sancıları, bu dönemde piyasaya bir süreliğine egemen olan seks furyasının gerek sektördeki gerekse sosyal alandaki etkileri edebi metinlerden de izlenebilmektedir.

Yeşilçam sektörünün iç dinamiğini tüm ayrıntılarıyla sergileyen Vedat Türkali imzalı *Yeşilçam Dedikleri Türkiye’de* sektörün çöküşü ve seks filmlerine yönelik süreci de konu edilmektedir. Paranın ve cehaletin hüküm sürdüğü, üstelik sansürün göz açtırmadığı Yeşilçam piyasasında kendini güvensiz ve yabancı hisseden senarist Gündüz, Batı’da başgösteren seks furyasının yerli film piyasasını da etkileyeceğini düşünmektedir. “Yakında bu ahlaklılar da başlar! Ucunda parayı gördüler mi olacağına bak” (s.263) diye söylenmekten kendini alamayan Gündüz’ün pek de kehanet sayılamayacak öngörüsü çok geçmeden gerçek olmuş, piyasada pornonun gizlice alıp yürüdüğü söylentileri dolaşmaya başlamıştır. Bir süre önce yapımcı Saffet Duran’a ait Sine-Ar Film’in çatısı altında Gündüz’le ortak yapımlara imza atan yönetmen Refik, bu söylentilerin doğruluğunu Ertaş Film’in sahibi Vural’dan öğrenir. Sinemada tutunmanın “porno”culuk yapmaktan başka çaresi kalmadığını,

“Herkes porno’ya döküyormuş (...) Para ordaymış!...Bir çok sinemalar dolup taşıyormuş salt pornoyla...” (s.370).

şeklindeki sözleriyle dile getiren Vural, kendisinin furyaya soyunmadığını, yaptıran firmalar olduğunu söylerken Refik karşısında adeta savunma halindedir:

“Namussuzum ben yapmıyorum Ağbi, diyordu Vural. Yukarda bizim bir depo var, onu büyüttü çocuklar (...) Kara perdeler filan. Fotoğraf stüdyosu gibi bir yer (...) Eşya meşya da koydular, yatak, divan...” (s.371).

Duydukları karşısında yüreği sıkışan Refik, yapımcı Vural’dan seks filmciliğine yönelen yapımcı firmalar hakkında da bilgi edinir. Filmleri yapanlar sözde ufak paravan firmalardır ama asıl parasal destek ve araç gereç temini bilinen film şirketlerince yapılmaktadır. Vural’ın ifadesine göre Refik’in beraber çalıştığı ve bir süredir iflasın eşiğinde olan ünlü yapımcı Saffet Duran da sözde depocu Neşet diye birini öne sürerek porno film işine soyunmuştur. Refik, tefecilerin kredi musluğunu kapatmasıyla elinde protesto edilmiş bonolarıyla ortada kalan yapımcı Duran’ın durumuna üzülse de piyasada işlerin tümünden kötüye gittiğinin farkındadır. En iyi durumda olan Adana bölgesi de Refik’in çok da gözünün tutmadığı Şahin Doğu (Yılmaz Güney) filmleri için yatırım yapmaktadır. Refik “şimdi yeni moda; terör var, halk sinemaya gitmeye bile korkuyor” (s.388) diye aklından geçirse de, salonların bu nedenle boş kaldığını Ankaralı işletmecilerden de duymuştur. Yapımcıların seks filmleriyle ayakta kalma mücadelesi verdiği kriz döneminde, yıldız oyuncu Narin Ceylan da zor durumdadır. Yönetmen Refik, ünlü oyuncuyla Ankara’da buluştuğunda eski Narin Ceylan’dan eser kalmadığını görür. Genç kadın, evinin taksitlerini bile filmleri için anlaşmalı olduğu işletmecinin ödediğini, elinde avucunda doğru dürüst hiçbir şeyin kalmadığını, seks filmlerinde rol alması, gazinoya çıkması için tekliflerin gelmeye başladığını üzülenek anlatır (s.395). Piyasanın krizde olduğu süreçte eski ekip arkadaşı senarist Gündüz’le birlikte “İlaç Dosyası” adlı sosyal içerikli filmin çekim hazırlıklarında olan Refik’e yakın çevresindekiler filminden vazgeçmesini önermekte, seks güldürülerinin kapalı gişe oynadığından söz etmektedirler. Gündüz hakkında tutuklama kararı çıkarılması sonrasında bir başına kalan ve negatifler için verdiği senetlerin ihbarnameleri, bir süredir aldığı tehdit telefonları yüzünden sıkıntılı günler geçiren Refik, sendikalar da yeterli desteği alamayınca filmini tamamlayamaz. Türkali, Yeşilçam’ın durumunu Türkiye’deki siyasi ve ekonomik gelişmeler paralelinde sergilediği anahtar romanında,

“İlaç Dosyası” filmine işçi kuruluşları adına destek sözü veren sendikacı Fahrettin’in suikaste kurban gitmesi olayıyla da, Kemal Türkler cinayetine ve 1970’lerin ikinci yarısında günden güne tırmanan terör ortamının sinema sektöründeki yansımalarına işaret etmektedir.

Türkali gibi Yeşilçam deneyimli yazarlardan Tarık Dursun K.’nın AP-CHP çekişmesinin had safhada olduğu 1970’lerin ortasında bir ilçede geçen *Alçaktan Uçan Güvercin*⁴²⁶ romanında sürece damgasını vuran seks furyasının sinema sektörü zincirinin önemli bir halkası konumunda olan sinema işletmecileri cephesindeki yansımalarına tanık olunur. Sinemasının iş yapmamasından yakınmakla birlikte, sinemasında seks filmi oynamayı kendine, Antepliliğine yakıştıramayan sinemacı Necip Ali’nin sonunda seks türüne evet demesinde ilçenin ileri gelenlerinin kurduğu kumpasın rolü olsa da, roman sinemacının bu süreçteki ekonomik sıkıntılarını ve seks furyasının sosyal hayattaki cereyanlarını yansıtmaları bakımından çarpıcıdır. Adının karıştığı bir tecavüz davasını örtbas etmek isteyen ilçe eşrafından AP’li Nuri Genç, davayı takip eden gözüpük savcının eski eşinin seks filmi oyuncusu olduğunu öğrenince sinemacı Necip Ali’den destek ister. Necip Ali, savcının eski eşinin rol aldığı seks filmlerini sinemasında göstermeyi kabul ettiği takdirde savcı zor duruma düşecek ve davadan geri atmak zorunda kalacaktır. Maddi kriz içinde olduğu bilinen ve bir süredir sinek avladığından yakınan sinemacıyı ikna etmek çok zor olmaz. İkna görevini üstlenen eczacı Naim Şarlı’nın sinemacıyı telkin amaçlı şart ettiği sözler, seks furyasının gördüğü ilgiyi yansıtmaları bakımından da dikkat çekicidir:

“Şu seks filmlerinden ne demelere getirip oynatmıyorsun sen de? İlçe abazan erkeklerle dolup taşıyor. Millet kerhaneye gider gibi hususi kamyonlar, traktörler tutup naylonlarına doluşarak ile o filmleri seyretmeye koşuyor. Dünyanın parasını kazanıyormuş sinemalar. Ben olsam senin yerine, s... ederim aşklı meşklı filmleri, takarım seksli filmlerden, parayı kırarım” (s.131).

Zaten işleri kötü giden ve ilçe eşrafıyla da arayı bozmak istemeyen Necip Ali’nin sineması, seks filmlerinden sonra sabahtan akşama dolup taşmaya başlar. Sinemacının ek matine düzenleyerek gösterdiği filmlere en çok kadınların rağbet ettiği söylentisi, seks türünün hedef kitlesi ve taşra ortamı dikkate alındığında hayli ilginçtir. *Alçaktan Uçan Güvercin* deki Necip Ali gibi, seks furyasıyla birlikte zor duruma düşen bir başka

⁴²⁶ Tarık Dursun K. *Alçaktan Uçan Güvercin*. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1980

taşralı sinemacı da Sadık Yalsızuçanlar'ın *Ört ki Ölem*⁴²⁷ adlı öyküsündeki sinemacı Abdurrahman'dır. Yazarın *Pınar Sineması* adlı öyküsünde, 1950'li 60'lı yıllardaki sinemacılık faaliyetleriyle tanıdığımız sinema işletmecisi Abdo, sonraları ortağı olduğu Renkli Sinema'yı seks filmlerine açmayınca dara düşer ve “Ben bu filmleri göstermem (...) Artık bu iş öldü” (s.275) diyerek sinemacılığı bırakır. Orhan Duru'nun *Cinematograf* adlı öyküsünün kahramanı İstanbullu sinemacı Metin Bey de aynı dönemde “sansürden kesilen yerleri yeniden ekleyerek” sunduğu seks filmleriyle, “kara suratlı bıyıklı, ter kokulu” seyirci kitlesiyle (s.396) sinemasını ayakta tutmaya çalışmış fakat ilerleyen satırlarda ayrıntılandırılacağı üzere videonun yaygınlaşmasıyla birlikte yeniden dara düşmüştür.

Türk sinema sektörünün çöküş sürecini en çarpıcı biçimde işleyen öykülerden biri olan Hulki Aktunç'a ait *Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nda seks furçasının sinemadaki etkileri yer göstericilerin cephesinden resmedilir. Sinemanın sosyal hayatın vazgeçilmezi olduğu yıllarda İstanbul'da Peri sinemasında yer gösterici olarak çalışan Seyfi ile Madam Krista, sinemaların iş yapamaz duruma geldiği dönemde zor durumda kalırlar. Tam da bu süreçte ekmek kapısı olan sinema salonunda aniden hayata veda eden Krista, ölmeden önce bir tiyatroya kapağı atmaları için bir hayli uğraşmıştır. Seyfi, Krista'nın ölümünün ardından, porno batağına dönüşen, zemin tahtaları “gazyağı yerine meniyle kaplanmış” (s.396) sinema salonlarında bir süre daha çalışır. Ne var ki sinema müdürünün “Hesapladım. Boyanmış bir hela duvarı, üç filme kalmaz doluyor. İbneler” (s.396) şeklindeki aşağılayıcı sözlerinin muhatabı seyirci kitlesi için sinemada artık yer göstericiye de ihtiyaç kalmamıştır:

“Üç beş kişi geliyor, diledikleri yere oturuyorlardı. Cemaatsiz kilisenin zangoçlarıydık biz. Mescidin korkunç bevvapları ki cemaatten korku içinde kaçıyor” (s.396).

Yıllarca emek verdiği sinema mekanında işsiz konumuna düşen Seyfi, sinemalardaki dönüşümün kadın yer göstericileri yerinden ettiğini, Krista'ya duyduğu özlemle dile getirir:

“Artık hiçbir kadın yer göstermeyecek. Fener olmayacak ellerinde. Kalıntı ışık, aşağılık metelikleri hiç ısıldatmayacak” (s.397).

⁴²⁷ Sadık Yalsızuçanlar. “Ört ki Ölem”. *Sırlı Tuğlalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2003. s.268-275

Türk sinema sektöründe yaşanan kriz, filmleri, seyirci profilini, filmlerin halka açıldığı sinema salonlarını, salonların yer aldığı coğrafyanın görünümünü ve sosyal iklimini de dönüştürmüştür. Sinemanın Türkiye’deki can damarı olan ve Türk filmcilik piyasasını bünyesinde barındıran Beyoğlu, kaçınılmaz olarak piyasanın çöküşünden en fazla etkilenen semt olmuştur. Afif Yesari, *İstanbul Hatırası*’nda seks furyası sonrası semtin sinema kültüründe yaşanan dönüşümü şu cümlelerle dile getirir:

“Bir vakitler “Beyoğlu’na çıkmak...” başlı başına bir olaydı... Şimdi de öyle... Ama arada büyük bir ayrıcalık var!... Bir vakitler Beyoğlu’nun görkemli sinemalarında, kaliteli sanat filmleri gösterilirdi, şimdi bunların yerlerini, kasaba sinemaları görünümündeki sinemalarda gösterilen, yerli yabancı pornografik filmler aldı ve aileler bu sinemalara gidemez oldu...” (s.10).

“Her şey yerli film sanayiinin, çocukların ve taşralı genç kızların hayallerini süsleyen Beyoğlu’nun Yeşilçam Sokağı’nın çöküşüyle başladı”⁴²⁸ diyen Orhan Pamuk (d.1952)’a göre de seks furyası, Beyoğlu’ndaki törensel sinema atmosferini yok etmiştir:

“Kahraman eşkiyanın sevgilisi, fedakar öğretmen ya da en fazla açgözlü komşu kadın olarak görmeye alıştıkları oyuncuları Beyoğlu afişlerinde yarı çıplak olarak görmek bir zamanlar sinemaya kravat takarak törenle giden orta sınıf aileleri, alışverişe çıkan kadınları Beyoğlu’ndan uzaklaştırdı” (s.315).

Hulki Aktunç’un Kazancı Yokuşu’nu “ham film dolu çuvallar ve duvarlarındaki behçet resimleriyle” (s.365) betimlediği *Beyoğlu’nun Kirli Tarihi* adlı öyküsü, Türk sinemasının son yıllarına ve seks furyasının bu kirlilikteki payına küçük ama önemli ayrıntılarla gönderme yapan en dokunaklı anlatılardan biridir. Oktay Akbal da yine *İstanbul Köylüsü*⁴²⁹ (1977) adlı öyküsünde, Beyoğlu’nun sosyal yapısındaki değişimden duyduğu rahatsızlığı, sinema afişleri ve seyirci profilindeki değişimle birlikte yansıtmaktadır:

“...Sinemalardaki çekici resimler, çağrışımlar. Adları bile birbirinden daha anlamlı: Kürtaj, Şeytan, Belalı Dilber, Çapkın Kızlar, Aşkın 69 Çeşidi, Rio’da Aşk, Soysuzlar, Bar Piliçleri, Çinli Bakire, Cıvciv Çıkacak Kuş Çıkacak, Hep Bakire mi Kalacaksın... Koca koca afişler, sıra sıra fotoğraflar. Alt alta, üst üste, çıplak vücutlar!...Yutkunan yalanan gençler, yaşlılar, geçerken bakmazmış gibi yapıp yine de bir göz atan kadınlar... Başka yer yok sanki yeryüzünde, seks var, yalnız seks! Güzel bir şey değil bütün bunlar. Hatta iyiden iyiye çirkin, bayağı, iğrenç! Burası İstanbul’un ana caddesi, Cadde-i Kebir’i mi?” (s.94).

Değişen filmler, porno batağına dönüşen sinemalar ve bu sürecin ürettiği yeni seyirci kitlesi salt İstanbul anlatılarında değil, bu değişimden nasibini almış farklı coğrafyaların

⁴²⁸ Orhan Pamuk. **Öteki Renkler**. İstanbul: İletişim Yayınları. 1999. s.314

⁴²⁹ Oktay Akbal. “İstanbul Köylüsü”. **İlk yaz Devrimi**. İstanbul: Can Yayınları. 1999. s.94-96

mekan seçildiği anlatılarda da karşımıza çıkar. Cemil Kavukçu (d.1951) imzalı *Suda Bulanık Oyunlar*⁴³⁰, 1970’li yıllara damgasını vuran seks furyasının, furyaya özgü mekanların ve seyirci kitlesinin, seks filmi gösterim pratiklerinin çarpıcı ayrıntılarıyla resmedildiği en özgün romanlardan biridir. Bir İç Anadolu kentinin mekan seçildiği romanda seks filmlerinin gösterildiği sinemalar, üniversite öğrencisi taşralı Tarık’ın kente uyumsuzluğunu, cinsel deneyim eksikliğini, ülkenin içinde bulunduğu siyasal kaos karşısındaki gelgitlerini bastırmak için sığındığı mekanlar olarak öne çıkar. 80 öncesinin kaotik ortamında taşradan kente üniversitede öğrenim görmek üzere gelen Tarık, yalnızlığını ve sıkıntılarını unutmak için sık sık porno sinemalara gitmektedir. Üniversite çevresinden siyasi mücadele içinde yer alan akranlarını düşündükçe köhne sinemalarda fantezilere gömülmenin ezikliğini daha fazla duyumsayan Tarık, ne kadar alıkoysa da kendini eninde sonunda “çıplak kadınların baygın baygın baktığı” afişlerin önünde, bir gören olur endişesiyle etrafı kolaçan ederek girdiği “yasaklar ve günahlar salonu”nda bulmaktadır (s.25). “Belaya açık görünümlü” gişe görevlisinden numarasız biletini aldıktan sonra, sinema çalışanlarının aşağılayıcı tavırlarına maruz kalmayı kabullenmiş “sıkılğan, ezik, göz göze gelmekten kaçınan” izleyici kitlesi arasına katılan Tarık, “uzun süre yıkanmamış insan teni, döl ve sidik kokan korkunç salonlar”a kendisi gibi ezik ve sıkılğan bir halde giren bu kitlenin mekandaki ani başkalaşımına çok kereler tanık olmuştur:

“Onların da bir kırılma noktası vardı; beklediklerini perdede göremeyince canavarlaşıyor, anlaşılmaz bir biçimde topluca eyleme girişiyor, ısıklık çalıp bağırıyor, çakılarını çıkarıp koltukları parçalıyorlardı” (s.26).

Suda Bulanık Oyunlar’da, Tarık’ın porno sinemalardaki seyir deneyimi ekseninde seks furyası dönemindeki polis baskınları ve sansür denetimine yönelik tedbir ve uygulamalar da gündeme gelir. Tarık “bıçak darbeleriyle delik deşik, kurumuş döllerle bezeli koltuğa” (s.27) oturduğunda, bütün salon tetikte, sansürcüler için gösterilen ilintisiz vurdu kırdı sahnelerinin bitmesini ve asıl gösterinin başlamasını beklemektedir. Zira sinemaya denetim amaçlı gelen görevli, öpüşme sahnelerinin bile makaslandığı, bir sürü silahlı adamın birbirine ateş ettiği zararsız bir film gösterildiğini görüp gönül rahatlığıyla görev mekanını terk edecektir:

⁴³⁰ Cemil Kavukçu. **Suda Bulanık Oyunlar**. İstanbul: Can Yayınları. 2004

“Aferin, diyecekti o zaman sansürcü; yoksulluksuz, ağasız, grevsiz ve gereksiz bir film. Üstelik, devletimize, örf ve adetlerimize karşı bir durum (yani bir eleştiri, bir karşı görüş) yok. Üstelik müstehcenlik de yok. Bravo. Seyirciye de bravo, ahır gibi bir yerde böylesi zararsız ve böylesi boktan bir filmi seyredebiliyorlar ki; gerçekten bravo. Dalaşmadan, sessizce film izleyecek bir düzeye gelebilmiş artık bu toplum. Bravo. İşlerini yapmışlardı, büyük bir iç huzuruyla salondan çıkacaklardı” (s.28).

Sansürcü için gösterilen sahnelerin ardından başlayan ve “parça” denen “tam üryan” filmin gösterimi esnasında yaşananlar da romanda yine Tarık’ın cephesinden resmedilir. Beş on dakikalık “parça”nın gösterimi sırasında salon adeta tek bir beden halindedir ve herkes zevk alıyor rolü yapan kadınla sevişen oyuncunun yerindedir. Romanda Arzu Okay, Zerrin Egeliler, Melek Görgün, Süheyl Eğriboz gibi seks türüyle adını duyurmuş Yeşilçam oyuncularından ismen sık sık söz edilir. Tarık’ın ölmüş babasıyla gerçekleştirdiği iç konuşmalara da konu olduğu üzere, “Belgin Doruk’un, Türkan Şoray’ın, Filiz Akın’ın, Hülya Koçyiğit’in o imkansız aşklarını anlatan filmler” yerlerini, birkaç tanınmış sima bir yana çoğu isimsiz figüranların rol aldığı seks filmlerine terk etmişlerdir. (s.54).

Romanda, üstesinden gelemediği açmazlarıyla kendini her defasında “Kartal Pendik Gittik Geldik”, “Beş Atış Yirmi Beş”, “Günahkar Kadın” filmlerinin afişleriyle süslü sinemanın önu”nde (s.196) bulan Tarık gibi, bu mekanın önünü dolduran kalabalığa ilişkin de betimlemelere yer verilmektedir. “Kasketi yağ içinde, pis pantolonlu biri”nin “Devamlı beyler..devamlı” diye bağırıldığı sinema mekanının çevresini “afişlerdeki çıplak kadınlara uzun uzun bakan elleri ceplerinde toy delikanlılar, ağızları açık uyuşturulmuş horozlar gibi dolaşan kır saçlı adamlar, çizgi romanlarını kucaklamış kayıtsızca ayçiçeği çıtlayan çocuklar” doldurmaktadır (s.196-197). Tarık’ın bir üniversiteli olarak kaçak porno filmler seyreden “on beş yaşında başıboş düzen kurbanları ve ne aradığını bilmeyen saçı başı ağarmış, solgun, yoksul insanların arasında” (s.197) bulunuşunu sorguladığı satırlar da yine seks filmlerinin seyirci profili hakkında belirgin ipuçları sunmaktadır.

Türk sinema sektörünün çöküşe geçtiği 1970’li yıllara damgasını vuran ve Özgüç ve Scognamillo başta olmak üzere sinema tarihi yazar ve araştırmacıları tarafından da derinlemesine ele alınan seks furyası, örneklerle sergilendiği üzere Türk edebiyatına da konu teşkil etmiş, yazarlar furyanın sektör ve sektör dışındaki etkilerini özgün

ayrıntılarla anlatılarına taşımışlardır. Furyanın, ekonomik altyapıdan yoksun Türk sinema sektörüne bir süreliğine canlılık getirdiği, özellikle sinema işletmecilerine kısa vadeli bir altın çağ yaşattığı reelde olduğu gibi kurguda da gündeme getirilmiş, bununla birlikte sinema emekçilerinin furya karşısında yaşadıkları açmazlar, doğal olarak edebiyatın imkanları dahilinde insani boyutlarıyla sergilenebilmiştir. Seks furyası sonrasında sinemanın merkezi Beyoğlu'nda meydana gelen tahribat, furyanın sinema işletmecileri başta olmak üzere sinema emekçileri cephesindeki yansımaları, sinema mekanları ve seyirci profilindeki değişim edebi metinlerde konuya ilişkin olarak öne çıkan ayrıntılardır.

4.2.4. “Yeşilçam”a Veda: Yıkılan Sinemalar, Değişen Filmler ve “Dün”e Özlem

1980’li yıllarda videonun yaygınlaşması, video filmi üretimine yönelen Türk sinema sektöründe bir canlanma yaratırken, sinema salonları, televizyonun ardından bu kez videoya yenik düşer. Video teknolojisiyle birlikte sinema işletmecilerinin bir çoğu iflasa sürüklenmiş, “evde sinema” döneminde, sinema salonları da yerlerini başka mekanlara terk etmiştir. Toplu seyir kültürünün yok oluşu, bir sinema nostaljisini de beraberinde getirmiş, “dün”ün sinema coşkusu edebiyata birbirini anımsatan dokunaklı ifadelerle yansımıştır. Fatma Gürel imzalı *Ah Laleli Günler*⁴³¹ (1988) yıkılan sinemalara duyulan özlemin dile getirildiği en çarpıcı öykülerden biridir. Otuz yıllık yazlık “Lale Sineması”nın yıkılması, sinemanın emektar makinisti Ali ve yıllarca mekanın her tür hizmetine koşturmuş karısı Hesna başta olmak üzere sinema çalışanlarını ve kasabalıları derinden etkiler. Hesna, bilet kesicilikten temizlik işlerine kadar birçok görevi severek yerine getirdiği sinemanın yıkılışına içlerimde, bu duruma televizyon ve videonun sinemaya tercih edililişinin sebebiyet verdiğini düşünmektedir. Kasabanın yerlilerinden olan yazar-anlatıcı da duygularına tercüman olduğu Hesna gibi, tv ve videonun sinemanın “renkli dünya”sına tercih edilir hale gelişini anlamsız bulur:

“Hiç o yarı aydınlık, gürültülü yerler ve küçük bulanık görüntüler sinemanın yerini tutar mı? Orada her şey başka, her şey güzeldir. Filmler güzeldir. Dalgalı saçlı, ateş kırmızı yürek dudaklı

⁴³¹ Fatma Gürel. “Ah Laleli Günler”. **Bir Yaz Gecesi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. 1996. s.13-15

kadınlar, smokinli jöner, boyunlarında eşarpları, bellerinde çifte tabancaları ile kovboylar güzeldir. Küçük Hanımefendi, Turist Ömer ve “on dakika ara”lar güzeldir” (s.14).

Yazar-anlatıcıya göre “Lale Sineması”nın yıkılışından duyulan üzüntü, buranın kasabadaki durağan yaşantıya anlam katan, bir çok kasabalının hatıralarını barındıran bir mekan olmasıdır. Aslında herkes, önlenemez değişim sürecinden kaçınılmaz olarak nasibini alan bu mekanın, enkazıyla birlikte çocukluk ve ilk gençlik çağlarının coşkusunu alıp götürmesine içlerlenmektedir. “Eski” de kalan yerli filmlere ve yıkılan sinemalara duyulan özlem, taşra kökenli öykücülerden Necati Güngör’ün kaleme aldığı *Sinema Kuşu Sevgilim*’de de benzer ifadelerle dramatize edilir. Yaşam öyküsü yerli melodramları anımsatan sinema tutkunu taşralı Safiye’nin dramatik hikayesini konu alan öyküde, filmlerdeki değişim, Türk insanının Yeşilçam sinemasıyla kurduğu özgün diyalogu da resmeden şu satırlarla dile getirilir:

“Herşey gibi filmlerin konuları da değişti sanki zamanla. Anlatılanlar yalan geliyor insana... Belki eskiden de yalan, yalınkat şeyler anlatılıyordu da bizler anlayamıyorduk, kimbilir... Hep kendimizi bulurduk o filmlerde. Yaşadıklarımıza benzerdi herşey... Hüzün doluydu! Oğlanla kız hiçbir zaman kavuşamazlardı birbirlerine! Aşılmaz bir engel olurdu aralarında; bir karaçalı... Bir özlemin ardında bir ömür tüketilirdi bazen. İşte bizim hayatımıza en çok uyan da buydu! Filmin etkisinde kalır, ağladık günlerce...” (s.12).

Sinema Kuşu Sevgilim, yerli filmlerle birlikte yazlık sinema kültürünün tükenişine yakılmış bir ağıt niteliğindedir. Gürel’in öyküsündeki yazlık “Lale Sineması” gibi yerini işhanı, apartman ya da otopark alanlarına terk eden sinemaların mazide kalan coşkusuna temas ettiği satırlarda Güngör, okurlarına adeta bir Yeşilçam nostaljisi yaşatır:

“Yalnızca filmler değil, eski sinemalar da kalmadı zamanla. Ne çok sinema vardı eskiden... Yazlıklar, kışlıklar... Çoğu yıkıldı; hanlar, apartmanlar yapıldı yerlerine. Hele o yaz akşamlarında gittiğimiz bahçe sinemaları... Bayram yeri gibi şenlikli olurdu. Film başlayınca dek, bir yerlerde eski zaman şarkıları çalınırdı boyuna. Çocuklar kabak çekirdeği satarlar, içi kar yüklü el arabasıyla gazozcu seslenir durur... Saçlarını yandan ayırmış beyaz gömlekli delikanlılar; bakışlarını yerden kaldırmayan, ama beğenilmeyi delicesine isteyen kızlar; ailesinin sorumluluğunu her gittiği yerde omuzlarında taşıyan orta yaşlı babalar; eşarplı ev hanımları... Cıvıl cıvıl kaynaşırlardı filmin başlayacağı ana kadar. Akasyaların, iri pembe güllerin, beyaz badanalı duvarlara tırmanan mor sarmaşıkların süslediği bir bahçe içinde, sarıya ya da maviye boyalı tahta sıralara oturur, filmler seyrederdik.” (s.12–13).

1980’ler ve 90’lar, hem taşra kökenli hem kentsoylu yazarların sinemaları çocukluk ve gençlik çağlarının özlemiyle anılarının, anlatılarının başköşesine yerleştirdikleri yıllardır. Eski sinemalar, değişen filmler tarihsel akış içerisinde özellikle İstanbullu yazarların anlatılarında nostaljik esintilerle sık yer bulmuş olmakla birlikte, sinema seyir kültürünün yeni teknolojinin olanaklarıyla birlikte dönüşüme uğradığı bu dönem,

edebiyatımıza daha dramatik ifadelerle yansımıştır. Diğer kentsoylu çağdaşlarının aksine Yeşilçam sinemasına sahip çıkmış kalemlerden biri olan melodramatik anlatıların yazarı Selim İleri'nin 1985 tarihli *Yeşilçam'ın Romanı*⁴³² başlıklı yazı dizisinde sinema salonları, loca ve açık hava sinemalarının artık ancak dizelerde yaşadığını belirterek Behçet Necatigil'in, "Bu dediğim bahçede/ Sinema oynatıyorlar/ Kurudukça insanların/ Damakları, dilleri/ Gazoz patlatıyor, ağız ıslatıyorlar" dizeleriyle başlayan *Yazlık Bahçe* şiirine atıfta bulunması, yitirilmiş sinemalara ve geçmişin sinema atmosferine duyulan özlemin belirgin bir ifadesidir.

Türk sinema tarihinin başlangıç güzergahı, Yeşilçam'ın can bulduğu semt olan Beyoğlu'ndaki sinemaların ardı ardına kapanışı ise aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir mirasın yokoluşu anlamına geldiğinden, semtin bu süreçteki ahvali edebiyata çok daha dokunaklı ifadelerle kaydolmuştur. Özellikle İstanbullu yazarlar, yıkılan sinemaların, değişen afişlerin kentin kültürel dokusunda yarattığı tahribatı, kendi tarihlerine ait değerleri yitirmenin hüsrانىyla birlikte dile getirmişlerdir. Eski İstanbul sinemalarını anılarıyla yaşatan yazarlardan Burhan Arpad'ın Beyoğlu sinemalarının 80'li yıllardaki durumunu ortaya koyduğu hayalkırıklığı ve sitemle yüklü satırları, bu açıdan çarpıcı bir örnektir:

"Her yanı ve her şeyiyle allak bullak edilen İstanbul'da, sıra sinema salonlarına geldi. Beyoğlu yakasının ünlü sinemaları biçim değiştiriyor. Kimisi ikiye bölünüp, alt katı pasaj-çarşı, balkonu da sinema salonu yapılıyor. Kimisi de bütünüyle ortadan kaldırılıp depo ya da konfeksiyon imalatçısı oluyor."⁴³³

Arpad gibi İstanbul kökenli ve gazeteci kimliğine sahip yazarlardan Orhan Duru'nun kara mizah öyküsü *Cinematograf*, Türk sinema sektörünün 1980'li yıllardaki durumunu ortaya koyan en manidar anlatılardan biridir. Sinema ve sinema kültürünün sosyal hayatın vazgeçilmezi olduğu yılların geride kaldığı, seyircinin TV ve video teknolojisiyle birlikte sinemadan uzaklaştığı, uluslararası sanat ve film festivalleriyle sinemanın yeniden kentselleştiği bir dönemin ürünü olan öyküde, salonu kapanma noktasına gelen bir sinema işletmecisinin, uluslararası bir sinema festivali düzenleyerek basın ve halkın ilgisini sinemaya yeniden çekme yönünde bulduğu çare anlatılmaktadır.

⁴³² Selim İleri. "Yeşilçam'ın Romanı". **Milliyet**. 15 Haziran 1985

⁴³³ Burhan Arpad. **Bir İstanbul Var İdi**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2007. s.160-

Öykünün kahramanı Metin Bey, “büyük kentin çökmekte olan bir bölgesinde”, çağrıştırıldığı üzere Beyoğlu’nda, “eski görkemini ve özel yapısını korumakta olan” bir sinema salonunun işletmecisidir (s.363). Mekanının dolup taşıdığı günlere özlem duyan emektar sinemacı, iflasın eşiğinde olmasına rağmen sinemasını ayakta tutma mücadelesi içindedir. “Zevksiz, bayağı, ilkel olarak tanımladığı ve giderek yabancılaştığı bir ortamda” (s.363) kendini yalnız hisseden Metin Bey’in en çok canını sıkan, eşi ve kızının eve bir video alınması konusundaki ısrarıdır. Sürekli pop dinleyen break dansa meraklı kızının isyankar tavırları, akşamları evde sıkıldığından yakınan karısının herkes gibi evde dilediği filmi seyretmek istediğini söylemesi emektar sinemacıyı iyiden iyiye öfkelenmektedir. “Ben sağ oldukça video girmeyecek bu eve. O kadar...” (s.364) dese de O, karısı ve kızının video talebine bir gün boyun eğeceğinin farkındadır. Önce siyah beyaz sonra da renkli televizyona direndiği günleri, sonunda baskılara nasıl yenik düştüğünü üzümlere hatırlayan Metin Bey, kendisine yeni masraf kapıları açan para tuzağı aygıtların uygarlık olarak adlandırılmasına ve çaresizliğine öfkeyle eski sinemaların hayaliyle avunmaya çalışır. Nitekim televizyon ve videoyla birlikte sinemaya rağbet kalmasa da O, en son sistem beyaz perdeli, film başlamadan önce gong sesi duyulan sinemasıyla eski zamanların sinema atmosferini yaşatma çabasıdır. Yeni teknolojinin insanları birbirinden kopardığını düşünen emektar sinemacının video ve beyazperde karşılaştırmasına dayalı şu sözleri, sinema seyir kültüründeki dönüşümü vurgulaması bakımından son derece çarpıcıdır:

“Sinema seyretmek bir coşku, bir katkı, bir paylaşım, bir mitingdir belki de. Video öyle mi? Al eline kaseti, kapan evine ve seyret minyatür bir ekrandan kendi küçüklüğünde ve benciliğinde uyuşturulmuş bir dünyayı.” (s.366).

Çoğu protesto edilmiş bonolarına rağmen sinemasını yaşatmak için direnen ve eski sinemaların pek çoğunun yerinde otopark, süpermarket ya da banka bulunduğunu söyleyerek sinemacılığı artık bırakması gerektiğini telkin eden komşu büfenin sahibini duymazdan gelen Metin Beyin sinemasına bir gün eski oyunculardan Sevgi Gönül film izlemeye gelir. Kendisi gibi beyazperde tutkunu biriyle karşılaştığına sevinen sinemacı Metin, bu coşkuyla Gönül’e, hiç hesapta olmadığı halde, kısa süre sonra uluslararası bir film festivali düzenleyeceğinden söz eder:

“Büyük bir film festivali düzenliyorum. (Oysa yoktu bir şey ve o anda gelmişti aklına). Uluslararası bir film festivali. Kentin son sinemasından bir festival. Festivallerin sonuncusu ve filmlerin.” (s.368).

Festivalin açılış gecesi “kendi köşelerinde gizlenmiş olan sinemaseverler, düş ve hayal peşinde koşanlar, genç ve yaşlı duygulu kişiler, gerçek sinema özlemi ile dolu olanlar” (s.369) hep oradadır. Üstelik Metin Bey’in festival için çok çaba harcamasına da gerek olmamış, “sanki bir düğmeye basmış ya da sihirli bir değnek dokundurmuş gibi” (s.369) bir çok ulusal ve uluslar arası kuruluş festivale destek için harekete geçmiştir. Seçkin davetliler, olağanüstü güvenlik önlemleri, itişip kakışmalar arasında devam eden ve unutulmuş yıldız Sevgi Gönül’ün de bir anda ilgi odağı haline geldiği gecede emektar sinemacı coşkuyla karışık bir hayret duygusu içindedir. Videocuların “*yasa dışı bir film oynatılıyor ve izinsiz gösteri yapılıyor*” (s.370) şeklindeki ihbarı güvenlik güçlerini bir anlığına tedirgin etse de, uluslararası kapitalin desteğini arkasına almış sinemacı, bu sorunun üstesinden gelmekte hiç de zorlanmaz. Metin Bey’in sinemaya gelmeye bir türlü ikna edemediği eşi ve kızı da festival gecesine katılanlar arasındadır. Ünlü sinema eleştirmeni Tarık Metin’in açılış konuşmasını yaptığı ve magazin basınının yoğun ilgi gösterdiği festivalde, tıpkı Batı’daki gibi, skandallara imza atmak gerektiğini düşünen sinemacı Metin Bey, basının gözü önünde karısından boşanmak istediğini ve ünlü yıldız Sevgi Gönül’le ilişkisi olduğunu açıklar:

“Ayrıca skandalsız olmazdı bu festival. Dedikodu yazarları not alıyorlardı bir yandan, av kokusu almış tazılar gibi. Ünlü sinema eleştirmeni, hafif kadınimsi Tarık Metin mikrofonu eline alıp, “Uluslararası Sinema Şenliğini açıyorum” diye çok sıkıcı ve teknik konuşmasına başladığında Metin Bey, kara kuru adamı bir yana itip kucakladı Sevgi Gönül’ü. “Nasıl?” Görüyor musun? Tıpkı Hollywood gibi değil mi?” diye sordu sahne ışıklarının pırıltısında, daha bakımlı, daha sağlıklı, daha parlak ve burjuva” (s.371).

İroni ve kara mizahın usta kalemi Duru’nun emektar bir sinemacının geçmiş özlemi, yeni teknolojiye direnişi, festival düzenleme fikri ve festival gecesine ilişkin ayrıntılar aracılığıyla Türk sinema sektörünün 80’lerdeki durumunu kurguya ve yoruma yer bırakmayacak bir gerçeklikle ortaya koyduğu görülmektedir. Videoyla “evde sinema” çağının başladığı süreçte eski seyirci yoğunluğunu kaybeden ve iş yapamaz duruma gelen sinemaların uluslararası örgütlerce desteklenen sanat filmlerine kapılarını açarak alternatif sinema arayışındaki kentli seyirciyi ağırlamaya başladıkları yönünde sinema tarihi anlatılarına kaydolmuş bilgiler paralelinde okunduğunda *Cinematograf*, Türk

sinema tarihinde bir dönüşüm sürecine ayna tutmakla birlikte, bu dönüşümün öykünmecisi, göstermelik ve zoraki olduğunu imleyen ayrıntılarıyla dikkat çekmektedir.

4.2.5. Sinema Sektörü Emekçileri

Sinema endüstrisi zincinin temel halkasını “filmci” olarak da tabir edilen oyuncu, yapımcı, yönetmen, senarist ve film üretim sürecine teknik anlamda destek veren emekçiler (kameraman, ışıkçı vd.) oluştururken, bir diğer halka da sinema salonu sahipleri/sinema işletmecileri ve makinistler yer almaktadır. Ayrıca sinema salonlarında başlangıcından bu yana hizmet veren gişe görevlisi ve yer göstericileri bu halka dahilinde sinemaya emek verenler arasında saymak gerekir. Türk öykü ve romanında film üretim sürecinin başat ögesi sayılan *oyuncu, yapımcı, yönetmen, senarist* figürlerine de, *sinema işletmecisi, makinist, gişe görevlisi, yer gösterici* figürlerine de rastlanmıştır; bu iki grup, iki ayrı ana başlık altında sınıflandırılmış ve değerlendirilmiştir.

4.2.5.1. Yeşilçam’dakiler

4.2.5.1.1. Sinema Oyuncuları

Sinema oyunculuğu, gerek öykünülen gerekse Türk örf ve adetleri uyarınca toplumsal ön yargı ve tepkilere konu olan bir meslek olarak Türk edebiyatında oldukça erken dönemde yer edinmiştir. Ayrıca sinemanın Türk toplum hayatında etkin rol oynamaya başladığı 1910’lu yıllarla birlikte yabancı aktör ve aktrisler, 1950 sonrası dönemden itibaren de yerli-yabancı oyuncular, hem filmleriyle hem hayatın her alanını “moda” unsuru aracılığıyla dönüştüren kişiler olarak ismen de olsa çok sayıda öykü ve romanın satır aralarında kendilerinden söz ettirmişlerdir. İstisnası bir yana, sinema oyuncularını edebiyatta bir “kimlik” olarak sık görmek içinse Türk sinemasının sektörleştiği Yeşilçam dönemini beklemek gerekecektir. Zira Fahri Celal Göktulga’nın 1921 tarihli *Pina Menichelli* öyküsündeki Kemal Hanımefendi’nin “Bu memlekette de sosyete hayatı, tiyatro, sinema olsaydı, bizim de ne Lida Borellilerimiz, ne Pinalerimiz olurdu” (s.82) şeklindeki sitemkar ifadesinden de anlaşılacağı üzere, sinemanın çeyrek yüzyılında Türkiye’de henüz “filmcilik” anlamında gelişkin bir sinema hayatı yoktur. Türk kadınının oyuncu olması tepki konusu olduğundan çekilen az sayıdaki yerli filmde

de Beyaz Rus, Ermeni ve Rum kadınlar rol almış, erkek oyuncu kadrosu da yine yabancılar ve tiyatro kökenli yerli aktörlerden oluşmuştur. Naci Girginsoy'un *Artist Tevfik* öyküsündeki aktörlük hayali kuran Tevfik'in "Ah bir sinema endüstrisi kurulsa ülkede" (s.15) şeklindeki umutlu bekleyişi, 1930'lu yıllara rastlar. 1940'ların ikinci yarısına dek sinemacılıkta sektörel bir yapılanma hasıl olmadığından sinema oyuncusu olmak isteyenler için bu rüyanın başlıca adresi hala Amerika ve Hollywood film endüstrisidir. Bu nedenle Türk sinemasının Yeşilçam adıyla sektörleştiği, "yıldız" yarışmalarının popülerleştiği 1950'li yıllar, Türkiye'de sinema oyunculuğu açısından da bir milattır.

Aka Gündüz'ün *Yayla Kızı* romanının kahramanı Petek, 1950 öncesi dönem Türk edebiyatındaki ender sinema oyuncusu figürlerinden biridir. Ankara'daki köyünden çocuk yaşta çalışmak üzere çıkıp tesadüfler sonucu dünya çapında ün salmış bir film ve sahne sanatçısı olan şehit kızı Petek'in serüveni, adeta bir peri masalını anımsatır. 1912 doğumlu Petek, Milli Mücadele sırasında şehit düşmüş Yaylalı Mehmet Çavuş'un kızıdır. Hasta annesiyle ahırdan bozma bir evde sefalet içinde yaşayan Petek, annesine daha iyi bakabilmek için küçük yaşına rağmen çalışmak amacıyla Ankara'ya gider. Çocuksuz bir çiftin yanına besleme olarak giren ancak babalığının iflas edip hapse düşmesiyle sahipsiz kalan Petek, sığındığı komşu kapısında da şiddete maruz kalınca evden kaçar. Başını sokacak bir yer ararken bir barın önüne gelir. Petek'in aç olduğunu anlayan birkaç müşteri onun karnını doyurur. Burada birkaç türkü de söyleyen Petek'in güzel sesi o esnada barda bulunan bestekar ve üstat Bursalı Baha Bey'in dikkatini çeker. Böylece Petek'in yıldızlığa uzanan serüveni başlamış olur. Baha Bey'in desteği ve babasından aldığı müzik yeteneği sayesinde kısa zamanda büyük aşama kaydeden Petek'teki cevheri keşfeden Samuel Bensusan adlı bir Yahudi film yapımcısı onu İstanbul'a götürür. İstanbul'da da başarılı olan ve ünü yurt dışına taşan Petek, Fransa'da, Almanya'da, Avusturya'da gösterilere katılır. Avrupa'dan teklifler alan Petek'e dönemin ünlü sinema oyuncularından *Greta Garbo* gibi bir film yıldızı olabileceği söylenir (s.140). Henüz yirmi bir yaşında ün sahibi bir ses ve sinema sanatçısı olmayı başaran Petek'in ününü duyan Amerikalılar "Holivut"a transferi karşılığında genç yıldızla dört yüz bin dolar teklif ederler. Fakat Petek, vicdanının ve "Yıldız olacaksan bu illerin yıldızı ol! (...) Bilinmezlere gitme!" (s.160) diye hasretle

kendisini çağıran annesinin sesini dinleyerek bu cazip teklifi reddeder. Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarında şarkı söylemek için de 29 Ekim tarihinde yurda döner.

Sakarya Savaşı'nda askere cephaneye taşıırken şehit düşen kahraman bir babanın kızı oluşu nedeniyle bir hayli idealize edilmiş bir karakter olarak çizildiği gözlenen Petek, hayatın acımasız yüzüne tanık olmadan, yaygın ifadesiyle "kötü yol"a düşmeden şöhret sahibi olmayı başarmıştır. Gündüz'ün Türkiye'de sinemacılık faaliyetlerinin de henüz emekleme aşamasında olduğu erken cumhuriyet döneminde belli ki çok farklı bir hissiyatla kaleme aldığı romanında henüz bahis konusu olmasa da, sinema sektörünün iç yüzünü kapital dünyanın tüm açmazlarıyla birlikte sergileyecek olan 1950 sonrası gerçekçi edebiyatın portrelediği sinema oyuncularını, kuşkusuz Petek kadar şanslı olmayacaktır. Petek'in Ankara'ya film mukaveleleri için gelen Yahudi bir yapımcı tarafından keşfedilmesi, Avrupa'da ve Amerika'da oyuncu olma bahsinin ön plana çıkması da yine Türkiye'de sinemacılığın henüz gelişmediğini imleyen ayrıntılardır.

Orhan Kemal'in 1950'li yıllardan itibaren yazdığı çok sayıda öykü ve romanında da (*Çamaşırcının Kızı*, *Delikanlı*, *Yalancı Dünya*) konu edildiği üzere, 1950 yılı başında Türkiye'de artık bir sinema endüstrisi kurulmuş durumdadır. O'nun kahramanları İstanbul'daki film yapımcılarıyla tanışmanın hayali içinde avunadursun, Tahsin Yücel'in *Uçan Daireler* adlı ilk öykü kitabındaki *Sinema*⁴³⁴ (1952) öyküsünde Hümeysra Yıldız adında bir Yeşilçam yıldızı ile karşılaşılır. Aslında öykünün asli figürleri, Hümeysra Yıldız'ın babası ve erkek kardeşidir. Öyküde kısmen görünen Hümeysra'nın serüveni, sinema oyuncusu olduğu için kendisinden kırgınlıkla ve utançla söz eden babasının erkek kardeşe kurduğu diyaloglarla ortaya konur. Uzun zamandır görmediği ama diğer taraftan da merak ettiği kızının İstiklal caddesindeki bir sinemada gösterilen filmine gidip gitmemekte kararsız kalan Baba Ragıp'ın cephesinden anlatılanlara göre Hümeysra'nın, asıl adıyla Sariye'nin sinema oyunculuğu serüveni, daha birkaç yıl önce bu uğurda evi terk etmesiyle başlamıştır. Babaannesinin adını taşıyan Sariye, sinema hayatına atılınca önce adını değiştirmiş ve Hümeysra Yıldız adıyla ün yapmıştır. Hümeysra, yoksul bir çevrede üstelik annesiz büyümüştür. Babasının ifadesine göre "şimdiki gibi güzel" değilse de küçüklüğünde de süse, "fiyaka"ya düşkündür. "Nerde

⁴³⁴ Tahsin Yücel. "Sinema". *Uçan Daireler*. İstanbul: Varlık Yayınları. 1954. s.81-87

bir kiraz bulsa dudağına sürerdi. Komşu kızlardan tırnak boyası, dudak boyası isterdi” (s.86) diyen Baba Ragıp, kızında erken yaşta beliren bu özentiliğini, onun anne ilgisi ve şefkatinden yoksun kalışına bağlamaktadır. Babası Sariye’nin kendisi gibi gariban ama yiğit bir delikanlıyla yuva kurmasını istemiş fakat Sariye kendisini istemeye gelen yapı ustasını da, hamamcının oğlunu da reddetmiştir. “Zenginleri eğlendirsın diye yetiştirmemiştım onu ben!” (s.84) diye isyan eden baba, kızını zorla evlendirmemiş olmanın pişmanlığı içindedir. Yeni soyadı gibi “yıldız” statüsünde bir oyuncu olduğu anlaşılan Hümeıra, liseli kardeşin sinema davetiyesi almak üzere ablasının evine gitmesiyle suretini gösterir. Erkek kardeşin ifadesiyle Hümeıra “çam yarması” gibi bir adamla birlikte. Kardeşiyle biraz zaman geçirdikten ve eline sinema davetiyesi yerine üç beş kuruş tutuşturduktan sonra evinden çıkar ve kapı önünde bekleyen “hususı otomobili”ne biner (s.83). Baba Ragıp, kızının filmine “davetli” sıfatıyla gitmeye bir an niyetlendiyse de, oğlu “davetiye”siz dönünce, üstüne bir de kızının afişlerdeki tasvıı etmediğı pozlarını görünce filme girmekten vazgeçer.

Orhan Kemal’in yerli film piyasasının iç yüzünü sinema artistliğı heveslisi bir genç kızın serüveni ekseninde mercek altına aldığı *Yalancı Dünya* romanında, herhangi bir sinema oyuncusu tiplemesine yer verilmemişse de, roman, gerçekte ünlü sinema oyuncularına ismen ya da dekoratif figürler olarak sektördeki konumları, magazin gündemleri ve toplumsal algılanışları çerçevesinde yer vermesi bakımından ilginçtir. 1960’lı yılların iklimini yansıtan romanda kadın sinema oyuncuları, magazin dergilerinde anlatılan, sinema piyasasında rivayetlere konu olan “yıldız”lığa uzanış serüvenlerine ilişkin hikayelerle gündeme gelirler. Yapımcı *Carlo Ponti*’nin sefaletten çekip çıkardığı güzeller güzeli *Sophia Loren* (s.6), İstiklal Caddesi’nde yapımcı *Çetin Karamanbey* tarafından tesadüfen keşfedilen *Neriman Köksal* (s.7), *Birsel-Film*’in sahibiyle birlikte gişe hasılatları kıran *Belgin Doruk* (s.127) gibi. Bu masalsı hikayelerin kadın oyuncular hakkında nasıl bir kanaat oluşturduğuna ise, romanın sinema ve magazin düşkünü kahramanı Neriman’ın “Film yıldızlarının yolu, rejisörlerle film prodüktörlerinin yatağından geçmez mi?” (s.131) şeklindeki sözleriyle dikkat çekilir. Dönemin ünlü oyuncuları *Ayhan Işık*, *Orhan Günşıray*, *Belgin Doruk* ve *Türkan Şoray*’dan, öykünülen ve hayranlık duyulan isimler olmalarının yanında Anadolu sinemacıları tarafından en çok tercih edilen, “bono” usulü değil, nakit karşılığı çalışan isimler olarak söz edilir (s.170–171) ve “yıldız” statüsündeki oyuncuların piyasadaki

ekonomik üstünlüğü vurgulanır. “Şöhret, para, özel araba, şık giysi ve konfor”la özdeşleştirilen bu isimlere tezat biçimde, yardımcı oyuncu ve figüranların ekonomik sıkıntı çeken ve artist kahvehanelerinde umutla iş bekleyen kişiler olarak tasvir edilmesi bu vurguyu daha da çarpıcı kılar. Fiziksel olarak “kocaman göbeğiyle” (s.134) betimlenen yardımcı oyuncuların *Asım Nipton* ve “ufak tefek, kara kuru” (s.135) şeklinde tarif edilen oyuncu *Fadıl Garan*, parasızlıktan ve iş günlerinin belirsizliğinden yakınırırlar. *Garan*, Şehir Tiyatrosu’nda kadroya alınma beklentisi içindedir. Artistler kahvesinde bekleyen figüranlarsa, “otuzuncu planda da olsa küçücük bir rol ihtimaliyle yanıp tutuşmaktadırlar”(s.168). Yeşilçam Sokağı’ndan insan manzaralarının sergilendiği romanda, ünlü oyuncuların *Öztürk Serengil* ve *Tarık Tekçe*, artist kahvehanesinde hayranları tarafından çevrelenmiş olarak ve “kendilerinden emin davranışları”yla (s.167) tasvir edilirler.

Orhan Kemal gibi sinemacı kimliğine sahip yazarlardan Tarık Dursun K.’nin Yeşilçam temalı öykü ve romanlarında sinema oyuncuları belirgin figürler olarak yer alırlar. Hikaye içinde hikayeler anlatan Dursun’un *Alçaktan Uçan Güvercin* adlı romanında, Melike Bulan adında bir sinema oyuncusunun tiyatro öğrenciliğinden seks “yıldız”lığına uzanan serüvenine tanık olunur. Tiyatro bölümünde öğrenciyken birkaç reklam filminde oynayan Melike, kariyerine sinemada devam etmeyi düşündüğünden *Ses mecmuası*’nın açtığı artist yarışmasına katılır ve finale kalır. Fakat bu süreçte tanıştığı hukuk öğrencisi Fahri Ergün’le hayatını birleştirme kararı alınca sinema hayallerine veda eder. Fahri’nin savcı yardımcılığı stajına başladığı sırada nikah masasına oturan ve bir süre sonra da tayin nedeniyle bir İç Anadolu ilçesine yerleşen Ergün çiftinin bir de oğulları olmuştur. Ne var ki sinema aşkı henüz küllenmemiş olan Melike, Anadolu’da “göçmen kuşlar gibi” yaşamanın kendi harcı olmadığını da anlayınca hayallerinin peşinden gitmeye karar verir. Eşi de birgün yüzleşeceğini bildiği bu gerçeğe sessiz sedasız boyun eğmiş ve Melike’nin kararını anlayışla karşılamıştır. Aşk evliliği yaptığı eşini ve henüz kundaktaki bebeğini sinema uğruna terk eden Melike, çok geçmeden hayal ettiği şöhrete kavuşur. Çoğu meslektaşının sinema hayatının bittiği seks furyası döneminde Melike bu tür filmleriyle de şöhretin zirvesindedir. Estetik ameliyatları, gece hayatı, günü birlik ilişkileri ve rol aldığı seks filmleriyle magazin gündeminin gözdesi olan ünlü yıldız, ün sahibi olmak ve zirvede kalmak uğruna çok ağır bedeller ödemiştir:

“Ne istemişse, neyi düşlemişse hepsini gerçekleştirmiş, hepsine sahip olmuştu. Çok şey vermişti bunlar için, çaresizdi; herşeyin bir diyeti vardı: Para kazanmanın, ün sahibi olmanın, sinemada kalmanın, güzel bir arabayla Nişantaşı’nda bir büyük daire almanın bedellerini insana birer birer ödetiyorlardı. O da ödemişti. Gazetecilere ödemişti; yapımcılara, senaryoculara, rejisörlere, fotoğraf direktörlerine, bono kıran tefecilere, artist acentalarına ödemişti” (s.234).

Hayallerini gerçekleştirdiği halde nedenini kendine dahi itiraf etmediği bir burukluk hissi içinde olan Melike, ödediği bedellere dair bu iç muhasebeyi eski eşiyle tekrar yüz yüze geldiğinde yapar. Rol aldığı seks filmleri, görevli olduğu ilçede bir dava nedeniyle siyasi güç odaklarıyla mücadeleye girişen eski eşini zor durumda bırakmış, ünlü yıldız, film galası bahanesiyle ilçeye getirilerek istemeden eşine düzenlenen komplonun bir parçası olmuştur. Savcı Ergün, dile dökmese de eşindeki değişimin, iç dünyasındaki burukluğun farkındadır. O’nun burun estetiği yaptırdığını gazetelerin magazin sayfalarından okumuştur okumasına ama karşısındaki kadın saçıyla, göz rengiyle, dudak biçimiyle, makyajıyla, gözaltlarındaki torbalarla sanki eski Melike’den bambaşka biridir.

Tarık Dursun K.’nin *Çakallar Ortamı*⁴³⁵ (1979) adlı öyküsünde Yeşilçam’da ikinci rollere çıkan Rana Suna’nın mesleki serüveni anlatılır. Asıl adı Müşerref Yılmaz olan Rana Suna, oyunculuk hayatına figüranlıkla başlamıştır. Başrol oyuncusu olmayı hedeflediğinden, çekimler sırasında o da her figüran gibi filmin yapımcısı ya da yönetmeninin ilgisini çekmeye çalışmış, yönetmen kaprislerine boyun eğmiş ve hemen yıldızı parlamasa da önemli roller kapmayı başarmıştır:

“Aklımız fikrimiz ya rejisörün ya da prodüktörün gözüne çarpmak, bir sıçrama imkanı bulmaktır (...) Her figüran kız, günün birinde Muhterem Nur gibi sette rejisörün dikkatini çekeceğine ve yıldız olacağına inanır. Ben de inanırdım, doğru olduğunu ispat ettim zaten” (ss.85-86).

Ahmet Mekin’in de oynadığı “Belalılar” filminde küçük ama önemli bir role çıkan Suna, yükselmek için oyunculuk başarısının yeterli olmayacağı düşüncesiyle filmin yapımcısıyla ilişkiye girmekten kaçınmaz. Amacı ünlü yapımcının filmlerinde başrole çıkarak şöhret basamaklarını hızla tırmanmak ve nihayetinde sefaletten kurtulup hayalini kurduğu lüks hayata kavuşmaktır:

“Amacım, Salih Gülgen Bey’in filmlerinde çok daha iyi roller koparmak, yükselmek, hem ün sahibi olmak ve hem de çok para kazanmaktı (...) Kardeşlerimle, anamla babamla tikiş tikiş bir

⁴³⁵ Tarık Dursun K. “Çakallar Ortamı. **Türk Dili**. S.332. 1979. s..421-426

buçuk odalı, helası dışarda, haftada bir de olsa yıkanacak bir hamamlığı olmayan o gecekondu da yaşamaktan boğuluyordum. Gençtim, güzeldim, yüzüme bakılıyordu şimdi. Yarının ne olacağını kim bilebilir! Annem gibi olmak niyetinde değildim hiç” (s. 92).

Yine sinemacı-yazarlardan Vedat Türkali’nin Türk film piyasasının içyüzünü sergileyen *Yeşilçam Dedikleri Türkiye* adlı romanında da sinema oyuncuları belirgin simalardır. Yeşilçam’ın 1960’lı yıllardan 80 öncesine uzanan dönemine odaklanan romanda yıldız statüsündeki oyuncuların Narin Ceylan ve adından da anlaşılacağı üzere Yılmaz Güney’e istinaden çizilen Şahin Doğu, olay örgüsünde önemli roller üstlenirler ve daha ziyade romanın merkez karakterleri yönetmen Refik ve senarist Gündüz cephesinden resmedilirler. Romanda ayrıca çoğu geri planda başrol oyuncusu, figüran ve yardımcı oyuncu figürleri de yer almaktadır.

Narin Ceylan ünlü bir sinema oyuncusudur. Henüz “onaltısında”dır ve yasal hakkı olmadığından film anlaşmalarına annesi imza atmaktadır (s.62). İstanbul’un yoksul bir semtinden çıkıp geldiği Yeşilçam piyasasında kısa sürede aranan bir isim olmayı başaran Ceylan’ın şöhrete uzanışı, “Şimdiden epeyi kucak değiştirdi. Kızlığını, bir topal işletmeci var, o bozmuş diyorlar. Seni yıldız yapacağım diye, yazıhanede” (s.62) ifadeleriyle özetlenen trajik ve bir o kadar da bilindik bir hikayedir.

Fiziksel görünümü, yönetmen Refik’in, “Fakat güzel kız... O burun, gözler... Tam sinema tipi” (s.175) sözleriyle tasvir edilen Ceylan, piyasanın güçlü yapımcılarından, evli ve iki çocuklu Saffet Duran’la birlikte. Duran’ın Maçka semtinde tuttuğu Boğaz manzaralı ve iyi döşenmiş apartman dairesinde oturmaktadır. Ünlü yapımcı, Anadolu işletmecilerinin “Şu anda sinemada bütün adlar bir yana Narin Ceylan bir yana” (s.73) diye sözünü ettiği genç oyuncu için ardı ardına senaryolar hazırlatmakta, Ceylan’ın bütün filmleri gişe rekorları kırmaktadır.

Ceylan’ın iyi bir tahsilinin olmadığı yönetmen Refik’in onun hakkındaki “Ne güzel kız. Ama, içi boş gibi.” (s.250), “Bildğim, Texas, Pekos Bill filan okur” (s.393) şeklindeki ifadeleriyle ortaya konur. Yönetmen Refik’le kısa süreli kaçamağı, kameraman Nahit’le bir gecelik birlikteliği, onun sadakatsiz ya da ahlaksız biri olduğu vurgusuyla değil, piyasadaki yozlaşmış, yabancılaşmış ve bir o kadar da sıradanlaşmış ilişkileri yansıtmak üzere gündeme getirilir.

Narin Ceylan, Saffet Duran'ın işlerinin kötüye gittiği, piyasada seks furçasının hüküm sürmeye başladığı dönemde, yeni bir yapımcı firmayla anlaşır. Daha çok Anadolu'da film çekmeye başlar (s.322). Hala yıldız statüsünde bir oyuncuysa da, ekonomik durumu çok parlak değildir. Hayatına gıptayla bakılan Ceylan, “Ev yok, bark yok, çocuk yok, koca yok... Para da yok. Terzilere de bir sürü borcum var... Kimse inanmaz” (s.395) diye isyan edecek noktadadır. Son görüşmelerinde Refik'e kapısını artık seks filmlerinde rol almasını isteyen yapımcıların ve gazino patronlarının aşındırmaya başladığından dert yanan Ceylan, bu tekliflere sıcak bakmadığını “Benim aklım fikrim sinema. Öyle korkuyorum ki” (s.395) şeklindeki samimi itirafıyla dile getirir. Romanda Ceylan'ın son durumu, “film işine girmek isteyen bir zengin armatörle olduğu dedikoduları yayılmıştı piyasada” (s.504) ifadeleriyle ortaya konur.

Romanın diğer oyuncu kahramanı Şahin Doğu, roman yayınlandığı dönemde Yılmaz Güney'e haksızlık edildiği yönünde eleştirilere de konu olmuş temsili bir karakterdir.⁴³⁶ Güney'in sinemadaki ilk yıllarına ve şöhret basamaklarını hızla tırmanışına tanıklık eden Türkali, romanında bu süreci küçük ama önemli ayrıntılarla gündeme getirir. Şahin Doğu, gerçek bir kişiliği temsil etmesi sebebiyle kuşkusuz bu çalışma açısından özgün ve önemli bir örnektir. Bununla birlikte çalışmada Doğu'nun öncelikle kurmaca bir kişilik olarak görüldüğünü, O'nun gerçekliği ne derece temsil ettiğiyle ilgilenilmediğini belirtmek gerekir.

⁴³⁶ “Yeşilçam Dedikleri Türkiye”, yayınlandığı dönemde basında çeşitli eleştirilere konu olmuş, özellikle de romandaki Yılmaz Güney portresi, sinema çevrelerini rahatsız etmiştir. Cantek'in de ifade ettiği gibi, Güney'in zaaflarının onu çok yakından tanıyan ve hep saygı duyduğu biri tarafından ortaya dökülmesi, Güney'in başına bir hâle yerleştirip, onu Türk sinemasının tek kurtarıcısı ilan etmek isteyenlerle Türkali'nin yolunu ayırmıştır.” (Ayrıntı için Bkz: F. Ş. Cantek. **a.g.e.** s.39–59). Güney portresine ve genel olarak “Yeşilçam Dedikleri Türkiye”ye yönelik en sert tepki, Türkali'nin romanda ciddi anlamda eleştiri yağmuruna tuttuğu Cumhuriyet gazetesinden gelir. Attila Dorsay, 17 Temmuz 1987 tarihli Cumhuriyet'te yayınlanan “Romancının Özgürlüğünün Getirdiği Ahlaksal Sorunlar” başlıklı yazısında tepkisini “Türk toplumunun bunca yakından tanıdığı, bu toplumu yaptıklarıyla şöyle veya böyle etkilemiş kişileri çok belirgin özellikleriyle almak, örneğin Yılmaz Güney'in hikemi demiş burnundan düşmüş bir Şahin Doğu yaratıp, onun serüveninin ancak bir bölümünü kullanmak, çok önemli bir bölümünü Doğu/Güney'in sinemacı olarak yaptıklarını, yarattıklarını ise öykü dışında, deyim yerindeyse, sahnenin dışında bırakmak, romancı özgürlüğü gerekçesiyle mazur görülebilir mi?” şeklindeki ifadeleriyle dile getirmektedir. Türkali ise yanıtında, sözkonusu eleştirileri Yılmaz Güney mitosunu yaratmakta çıkarımların yersiz saldırıları olarak nitelemekte ve tepkisini, “bir romandaki sıcak sevgi dolu eleştiriyi, dahası, temelde işlenen asıl sorunsal kavrayıp algılayacak okuyucu sayısı, bu düzeyde yetenekten yoksun olanların hele hele kötü niyetlilerin epey üstünde” şeklindeki yergili ifadeleriyle ortaya koymaktadır (Bkz: Emin Karaca. **Vedat Türkali Ansiklopedisi**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2006. s.153–159).

Şahin Doğu romanda F. Cantek'in de kısaca özetlediği gibi, “yoksulluktan gelen, sinemada baş döndürücü bir yükselişle şöhreti yakalayan, ama bunu hazmetmek için zamanı olmadığından silaha, karanlık ilişkilere ve sefahate yakasını kaptıran, özünde temiz, iyi yürekli ama sert mizaçlı ve kendini kanıtlamak peşinde bir Anadolu delikanlısı”⁴³⁷ olarak tasvir edilir. Onun hikayesi de, tıpkı Narin Ceylan gibi film piyasasının açmazlarına vurgu yaparak anlatılır; sinemacılığı, idealleri, hırsı, zaafı eğrisiyle doğrusuyla Yeşilçam gerçekliği çerçevesinde göz önüne serilir.

Doğu, romanın olay örgüsü içinde bir görünüp bir kaybolma da, silik bir karakter değildir. Sinemadaki yaklaşık yirmi yıllık serüveni, romanın odak figürleri, “eski tüfek”lerden senarist Gündüz ve “sol” zihniyete şüpheyile bakan yönetmen Refik aracılığıyla, iki farklı cepheden resmedilir. Şahin Doğu, romanın başlangıcında, western uyarlaması filmlerde ikinci üçüncü rollere çıkan, yine de belli bir seyirci kitlesi edinmiş çiçeği burnunda bir oyuncudur. Adana’da fotoğrafçılık yapan, bölgedeki film işletmecisiyle de akrabalığı olan Adanalı hemşerisinin desteğiyle sinemada “iyi şeyler” yapma, adını duyurma gayreti içindedir. İstanbul’a iktisat öğrenimi için gelmişse de, sinemayı hedeflediğinden okulu bırakma niyetindedir. Öykü yazarlığı da yapan Şahin, Adanalı bir külhanbeyinin hikayesini konu alan film projesini hayata geçirmek ister. Yeşilçam’da figüranlık yapan hemşerisi Temel vasıtasıyla yönetmen yardımcısı Refik’le tanışır. Refik, artistlik hevesindeki onlarca Adanalı gençten biri olduğunu düşündüğü, üstelik “solcu” olduğunu öğrendiği Şahin’e oldukça mesafeli davranır ve belli etmese de projesini son derece sıradan bulur. Şahin’in ideolojik anlamda yakın bulduğu, bir gazetede düzeltmen olarak çalışan Gündüz’ün de projeye sıcak bakmaması, Refik’i adeta memnun etmiştir. Şahin’in sinema adına umut vaat ettiğini düşünen Gündüz, onun şöhret pahasına ilkelerinden ve kişiliğinden ödün vermesinden endişelidir. Şahin’in bu noktada dile getirdiği, “Sinema biraz ayrı ağbi (...) ne dersiniz deyin, hiç ödün vermeden tek adım attırmazlar adama. Adam olup, kafanı, namusunu koruyacaksın gene de” (s.25) şeklindeki sözleri, O’nun sinemacı kimliğini yansıtan ifadelerdir.

Şahin Doğu, siyasi suçtan yattığı için sinemaya girmekte tereddüt eden Gündüz’ü senaristliğe ikna ettikten sonra O’nu ve Refik’i, başrolünde oynayacağı bu film projesi

⁴³⁷ F. Cantek. **a.g.e.** s. 49

için bir araya getirir. Şahin'in Cihangir'de, bir apartman dairesinin zemin katındaki bekar evinde çalışmalara başlarlar. Şahin, sezdirmemeye çalışsa da, ideolojik olarak kendilerinden çok ayrı noktada duran, Nazım Hikmet'ten, Ahmet Arif'ten dizeler okumalarına bile tahammül edemeyen Refik'in yarattığı gerilimden en az Gündüz kadar rahatsızdır. Yine de Gündüz'ü, "Bizim piyasanın insanı, bu, ağbi (...) Kafa hepsinde tın tın. Öyle binde bir. Her şey konuşmayacaksın bunlarla. Film yapacaksın. Bu gene okuyor iyi kötü" (s.90) şeklindeki sözleriyle rahatlatmaya çalışır.

Özellikle Anadolu'da kendine has bir hayran kitlesi edinmiş durumda olan Şahin, Refik ve Gündüz'ün anlaşmazlığı ve sansür engeli nedeniyle ön hazırlığı hayli uzun süren film projesini bekleyemeyecek ölçüde sabırsızdır. Çalışmalar sırasında da, o hep İstanbul dışındadır. Film şirketleriyle ardı ardına anlaşmalar imzalamakta, çekim için bir Adana'ya bir Maraş'a koşmaktadır. Hemşerisi Temel'in "Hepsi de bomba gibi, vur kır tam iş filmi" (s.174) dediği, avantür nitelikte filmleriyle şöhreti her geçen artmaktadır. Şahin'le çalışmaya gönülsüz olan Refik, onun bu yükselişinden "İyi iyi, Şahin Doğu belasından kurtulduk" (s.174) ifadesinden de anlaşılacağı üzere kendi hesabına mutluluk duyarken, Gündüz'ün Şahin konusundaki kaygıları günden güne artmaktadır. Şahin'in, "Çok güzel filmler yapacağız Ağbi, göreceksin. Adana'daki işleri bitirip geleyim. On günlük bir iş de İskenderun'da olacak. Ve sonra... Öyküler buldum. Gelince anlatırım. Yeni öneriler yaptılar; anlaşma imzalamaya yanaşmadım. Bakalım, bu işleri bir atalım önce" (s.204) şeklindeki coşkulu sözleri karşısında kaygısını ifade etmeye dili varmaz. Kendisine maddi destek veren Adanalı arkadaşıyla ortaklık niyetinde olduğunu büyük bir hevesle anlatan Şahin'i, elinde sapanıyla kuş peşinde koşturan bir çocuğa benzetir (s.205).

Şahin Doğu'yu daha en başında "Adana'nın kralı" olarak niteleyen Temel'in "Oğlan yırttı ağbi, önümüzdeki yıl kimse tutamaz artık" (s.174) şeklindeki öngörüsü gerçek olmuş, Şahin'in ünü bir yıl içinde çığ gibi büyümüştür. Şahin'in şöhretin büyüüne kapıldığı yönündeki söylentiler de hızla yayılmaktadır:

"Arabasının anahtarını yitirip bulamayınca acentadan ikinci arabayı çekirmiş diyorlardı! Mustangmiş... Karılar, kızlar... Kumarı da varmış" (s.266).

Şahin hakkındaki söylentilerden son derece rahatsızlık duyan Gündüz, onun on beş günde çektiği iddia edilen "kovboy özentisi" filmlerini seyretmek bile istemez. "Başka

türlü üne kavuşmanın yolu var mı bu sinemada?” (s.266) düşüncesiyle Şahin’e bir yandan hak verse de, onu uyarmadan edemez. Gündüz’ün uyarılarını önemsemediğini fakat sinemada ayakta kalması gerektiğini belirten Şahin, ileriye yönelik hedefleri olduğunu “İstediğim yere geleyim, göreceksiniz!” (s.302) şeklindeki sözleriyle dile getirir.

Şahin’in filmleri en çok Adana bölgesinde rağbet görmektedir. Bölge işletmecisinden valiz dolusu parayla anlaşma teklifi aldığı söylenen (s.388) Şahin, artık kendisini taparcasına seven geniş bir hayran kitlesine sahiptir. Gündüz ve Refik, yeni bir film projesi için destek almak istediklerinde Şahin’e ulaşmaları hiç de kolay olmaz:

“Uludağ’a gitmiş film çekimine. Yok, senaryo çalışıyorlarmış, Kilyos’ta, otelde. Bursa’daymış. İznik’te bir arkadaşının çiftliği varmış, yer bakımına ona gitmişler.” (s.419)

Ardı ardına sayısız filme imza atan Şahin’in son bir iki filmi basında da tartışma yaratmış sosyal içerikli filmlerdir. Gündüz, Şahin’in, yerli filmleri dışlayan entelektüel çevre tarafından da ilgi gören bir filmi seyretmek üzere sinemaya gittiğinde, “çoğu kıslı oğlanlı yüksek öğrenim gençleri”nden oluşan farklı bir seyirci kitlesiyle karşılaşır. Bunlar, Şahin’in yerli sinemaya kazandırdığı yeni seyircilerdir (s.425). Şahin filmde “ağır başlı, olgun, ülkenin sorunlarını tartışmaya getiren ilerici bir aydın kimliğinde”dir (s.425). Filmli fazla “Amerikanvari” bulsa da, ülkenin siyasi kaosa sürüklendiğı bir dönemde Şahin’in sorunlara cesurca yaklaşımı Gündüz’ü de sevindirmiştir. Filmin ertesi günü, şoförünü yollayıp kendisini davet etmesi üzerine Şahin’in evine gider. Şahin artık Üçüncü Levent’te, bahçe içinde iki katlı lüks bir evde oturmaktadır. Silah merakıyla nam salan Şahin, Gündüz’e ve evdeki diğer misafirlerine büyük bir keyifle atış gösterileri yapar. Bu manzaradan huzursuz olan ve kendisini yeniden ikaz eden Gündüz’e “Bugün silahı alıp çıksam yüz binler var peşimde” (s.432) savunusuyla karşılık verirken sonsuz bir güven duygusu içindedir. Ne var ki çekim için gittiğı Adana’da bir saldırı olayına karışan Şahin, resmi görevli bir şahsı öldürme suçuyla tutuklanıp cezaevine girer (s.524).

Şahin’in hemşerisi figüran Temel, sinema piyasasında düşe kalka yaşam mücadelesi veren, renkli kişiliğe sahip bir Anadolu delikanlısıdır. Film yazıhanelerinden derlediğı dedikodularıyla piyasada “ulak” vazifesi gören ve bu yolla edindiğı hatırı sayılır çevre sayesinde filmlerde ufak tefek roller kapmayı başaran Temel, cin fikirli ama bir o kadar

da mazlum yapıda biridir. Yönetmen Refik'in "Sevmeyen yoktur bu kara benekli güleç yüzü" (s.18) şeklindeki ifadesinden de anlaşılacağı üzere piyasada sevilen ve kollanan sevimli bir tip olan Temel, içki ve esrar düşkünlüğü yüzünden belini bir türlü doğrultamaz.

Romanın geri plandaki figürlerinden Kerim Aykan, yıldız statüsünde bir oyuncudur. Ünlü yıldız Narin Ceylan'ın rol arkadaşı ve ilk aşkıdır. Aykan, ülkede siyasi gerilimin tırmandığı, piyasanın çöküş sürecine girdiği dönemde ilaç tekellerini konu alan sosyal içerikli bir filmde rol alacakken son anda vazgeçer. Filmin yönetmeni Refik'in kanaatine göre Aykan korkmuş ya da korkutulmuştur (s.495). Romanda sadece isim olarak yer verilen yüksek ücretli aktörlerden Fırat Taşkın ise, film yapımcılığına el atan "faşizan" bir grup tarafından tehditle ve düşük ücretle film yapmaya zorlanmasıyla konu edilir.

Romanda kadın oyuncular-figüranlar, Yeşilçam'daki yoz ilişkileri ve kadına yönelik bakış açısını yansıtan ayrıntılarla öne çıkarlar. Yönetmen Refik'le sürdürdüğü cinselliğe dayalı ilişki dolayısıyla gündeme gelen ve üç dört kez evlenmiş kırkını aşkın çirkince ama işveli bir kadın olarak tasvir edilen oyuncu Suna, Yeşilçam'da karakter rollerine çıkan ve seslendirme yapan tiyatro kökenli bir oyuncudur. Tiyatrodaki sıkıntılarından yakınan Suna'nın bu nedenle sinemada olduğu anlaşılır. Sinemada uzunca diyaloglu rollere çıkan ve "tuluat tiyatrolarından gelme" (s.8) oyuncularından olan figüran Müzeyyen, romanda yalnızca isim olarak yer alır. Romanın odak figürlerinden sinema teknisyeni ve yönetmen yardımcısı Refik, piyango bileti satan esrarkeş bir adamla evli, orta yaşlı çıtı pıtı bir kadın olan Müzeyyen'le birkaç kez birlikte olmuştur. Refik'in, Müzeyyen'in bebeği hakkındaki "Benim de katkım vardır belki!" (s.9) şeklindeki alaycı ifadesi, sinema piyasasında kadına yönelik yoz bakış açısını yansıtan önemli bir ayrıntıdır. Romanda bir kez görünen Melahat de, filmcilerin cinsel vurgulu sövgü dolu sözlerine ve aşağılayıcı tavırlarına maruz kalan genç bir figürandır.

Yerli film piyasası ve film üretim sürecinin temel ögesi konumundaki oyuncular, sadece Yeşilçam deneyimli olanlara değil, Yeşilçam'ın sosyal-kültürel hayattaki önemine koşut olarak çok sayıda yazara esin kaynağı olmuştur. Türk öykücülüğünün önde gelen kadın yazarlarından Tomris Uyar'ın *Limanda* öyküsünün kahramanı İzzet Bey, kendisini artık

“çağı bitmiş bir Yeşilçam jönü” (s.82) diye tanımlayan emektar bir sinema aktörüdür. Öykü, İzzet Bey’in film çekimi için bir sahil kasabasına gelişi ve emekli öğretmen Meliha Hanım’ın evinin bir odasına pansiyoner olarak yerleşmesiyle başlar. Emehtar aktör, çekim için geldiği kasabada, meslekte geçen yıllarını, görüp geçirdiklerini ve bugününü sorgular; iç hesaplaşmaya gider. Kasabada çekilecek olan yeni filminde İzzet Bey, kızı fabrika işçisine aşık bir fabrikatörü canlandıracaktır. Emehtar aktör, bahçe sinemalarında hala genç işçi rolünde kendisinin rol aldığı filmlerin oynadığı bir sırada, “babalık” sıfatını üstlenmeyi kabullenememektedir:

“Beni asıl sıkan...Kavga sahnesinde “Babalık” diyor işçi bana. Bağlayıcı bir söz bu, yaşımı belirleyen bir söz. Artık kullanılamayacak, dertop edilmiş bir afiş olduğumu. Üstelik tam bahçe sinemalarının malı olmuşken. Artık yalnızca orada, geçkin patronu döven genç işçi benken” (s.90).

Evinde konakladığı Meliha Hanım’la, ağırlıklı eski filmlerinin bahsi üzerine kurulu sohbetleri sırasında da İzzet Bey dillendiremediği düşünceler içindedir. Meliha Hanım’ın belleğine kazınmış her film karesi, yılların aktörüne “halk için” söylemiyle sanayileşen film piyasasını, sahne sahne yazılıp çekilen ve yıllardır aynı yalanın yinelendiği senaryoları ve kendisinin bu devinim içindeki rolünü hatırlatmaktadır (s.94).

Aktör İzzet gibi başrol oyuncusu değilse de Yeşilçam’da karakter oyunculuğu yapmış bir başka aktör figürü Murathan Mungan’ın *Sınır İklimi* adlı öyküsünde karşımıza çıkar. Suat, tiyatrodan da sinemada da umduğu şöhreti yakalayamış eski bir aktördür. Kumpanyalarla Anadolu turnelerine çıktığı gençlik döneminde Yeşilçam’a seslendirmeci olarak adım atmış, tanınma arzusuyla filmlerde de rol almış, ne var ki şöhret tutkusuyla sırt çevirdiği tiyatro gibi sinemada da “üçüncü dereceden aşçı, şoför, meyhaneci rollerine” (s.132) çıkmaktan öteye gidememiştir. Eşcinsel olan ve dışlanmış cinselliğini sesinin yankılandığı külüstür sinema salonlarında gizli kapaklı yaşamının baskısı altında ezilen eski aktör, sahip olduğu “yarım pörçük” ünle yaşlanmanın hüsrânı içindedir:

“Ölsem magazinlere bile manşet olamayacağım. Bir köşede tek sütun üzerine kısa bir yazı yayımlanacak belki. (Yeşilçam’ın karakter oyuncularından, tiyatrocusu...) Belki resmimi de koyarlar. Gerçekte adımlı bilmeyip, her filmin orasından burasından beni tanıyanlar adımlı öğrenir böylelikle. Acımak için” (s.132-133).

Mungan'ın karakter oyuncusu kahramanının anımsanmanın ve ciddiye alınmamanın burukluğunu yaşadığı 1980'ler, sinemanın popülerliğini görece yitirdiği, Türk sinemasının kan değiştirdiği ve değil yardımcı oyuncuların, yıldız statüsündeki bir çok oyuncunun bile sinemadan el etek çektiği yıllardır. Orhan Duru'nun *Cinematograf* adlı öyküsünün geri plandaki figürlerinden Sevgi Gönül de sinema hayatı sona ermiş eski bir film yıldızıdır. Şimdilerde çok zengin bir tüccarla birlikte. Sinemasını festival filmlerine açarak iflastan son anda kurtulan eski dostu sinema işletmecisi Metin Bey'in düzenlediği gala gecesine bir Cadillac Limousine ve sırtında mink kürküyle gelen Gönül, yeniden ilgi odağı olmaktan duyduğu hazla objektiflere gülümseyerek pozlar verir.

Türk sinemasının ünlü ve gözde simaları, yine sinemacı yazarlardan Selim İleri'ye ait anı kokan öykü ve romanlarda da bazen eserin dokusunda yer edinmiş bir kimlik bazen de filmleriyle, yaşantılarıyla ya da göz alıcı suretleriyle esere esin kaynağı olmuş isimler olarak mutlak surette kendilerinden söz ettirirler. Orhan Kemal'in *Yalancı Dünya*'sında Birsil Film çatısı altında şöhret yapmış bir oyuncu olarak adı geçen Belgin Doruk, şöhretini borçlu olduğu filmlerinden ve *Artist* dergisinde yayınlanmış fotoğraf ve röportajlarından anekdotlarla Selim İleri'nin *Gramofon Hala Çalıyor* adlı anı romanının bir bölümünü de adını verir.

Aka Gündüz'den Orhan Duru'ya Türk edebiyatının yarım asırlık serüveninde farklı devir ya da anlayışları temsil eden, kimi sinemacılık deneyimine de sahip yazarların başka başka izlekler çerçevesinde kaleme aldıkları öykü romanlarındaki sinema oyuncularının bir çok ortak nokta taşıdıkları görülmektedir. Hedeflenen ister refah bir yaşantı, ister kariyerde zirve, isterse Şahin Doğu örneğindeki gibi ideolojik nedenli olsun, şöhretin bir bedeli olduğu kurgu dünyasındaki sinema oyuncularının pek çoğu tarafından adeta kanıksanmış bir yargıdır. Oyuncunun film üretim sürecindeki konumu ve belirleyiciliği, mesleki yaşantısı ve edimleri bir yana, sinema oyuncuları edebiyatta “bedel” ve “mesleki teminat ” olarak görülen birliktelikler, geleceğe dair maddi temelli kaygılar, şöhret tutkusu, unutulma korkusu gibi belli başlı konularla öne çıkmışlardır.

4.2.5.1.2. Film Yapımcıları-Yönetmenler-Senaristler

Film yapımcılığı maddi olanak gerektiren bir mesleki faaliyet alanıdır. Türkiye’de sinemanın erken döneminde film yapımcılığına soyunmuş iki girişimcinin (Seden ve İpekçi) başka ekonomik sahalarda da yatırımları olan varlıklı kişiler/aileler olduğu bilinmektedir. Film ithalinin yoğun olduğu sinemanın ilk yıllarında, her alanda olduğu gibi film işletmeciliği de yabancı ve gayrimüslim nüfusta yoğunlaşmış, ilk yerli yapımlar ordu bünyesinde çekilmiş, ilk özel yapım şirketi Kemal Film yapımcılıktan çok çabuk el çekmiştir. Yeşilçam dönemine kadar çekilmiş sayılı yerli filmde İhsan-Kani İpekçi’nin kurduğu İpek Film’in imzası vardır. Yeşilçam dönemiyle birlikte Türkiye’de çok sayıda film yapım şirketi kurulmuş fakat devlet desteğinden yoksunluk, ekonomik altyapısızlık dolayısıyla bölge işletmeciliği ve bono sistemine bağımlı kalan bu şirketlerden çok azı ayakta kalabilmiştir. Film yapımcıları, sinemacılık deneyimi olan yazarlara ait eserler başta olmak üzere, edebiyata da konu olmuşlardır.

Aka Gündüz’ün *Yayla Kızı* romanının kahramanı Petek’i sinemada üne kavuşturan Samuel Bensusan adında İstanbul Yahudisi bir film yapımcısıdır. Dönem, cumhuriyetin ilk yıllarıdır. Bensusan, İstanbul’dan Ankara’ya film mukaveleleri yapmak üzere gelmiştir ve Petek’le de bu süreçte karşılaşır. Hayatına ve kimliğine ilişkin bilgiler bu kısımda özet halinde verilen Bensusan romanın geri planındaysa da, Türk edebiyatındaki ilk film yapımcısı/işletmecisi figürlerinden biri olması dolayısıyla konumuz açısından önemlidir. Petek’i Avrupalı ve Amerikalı yapımcılara tanıtmasından dış bağlantılarının oldukça güçlü olduğu anlaşılan ve romanda da menajerliğiyle öne çıkan Bensusan kimliğine ilişkin özetle de konuşkan ve hesap bilir bir adam değilse de “dünya görmüş, para görmüş biri” (s.133) diye tanıtılır. Sultan Abdülhamid’in sarayında başmüteahhitlik yapmış bir babanın oğlu olan Bensusan’ın eğitim hayatı ve geçmişi kısaca şöyle özetlenir:

“Galatasaraydan yüksek derecede şahadetname almış ve Bayazid hukuk mektebinden orta çıkmıştı. O zaman babası, Abdülhamidin sarayında baş müteahhitlerdendi. Para, kazanç boldu. Sorbon’u bitirdi. Münih, Berlini dolaştı. Londrada staj gördü. Babasının işlerine yardım etti. Fakat babası büyük kolerada ölünce yapayalnız kaldı” (s.134).

Aka Gündüz, Türkiye’nin ilk film yapımcılarından biri olan İhsan (İpekçi) Bey’i de romanın dokusuna yerleştirmiştir. Fakat İhsan Bey, İpek Film şirketini kurduğu/ kurmak

üzere olduğu bu dönemde sinema işletmecisi kimliğiyle, *Elhamra Sineması*'nın ortaklarından biri olarak gündeme gelir. Yıldız adayı Petek'i sinemasına götüren İhsan Bey, "Türkiye'de milli bir sinema vücuda getirme" (s.143) niyetindedir. Mehmet Seyda'nın *İçedönük ve Atak* romanında, "film stüdyolarında Türkiye'nin en büyük şairini ve seslendirme ustası Ferdi Tayfur'u çalıştırmış sinema sahipleri"⁴³⁸ diye adı gizlenerek sözü edilen ve 1930'lardan 50'li yılların sonuna dek sinema sektörünün her alanında olduğu gibi film yapımcılığında da söz sahibi olan İpekçi ailesinden İhsan İpekçi, Çetin Özkırım'ın sinema yazarlığına başlangıç serüvenini anlattığı *Düş Erimi* (1982) adlı anı romanında *Yayla Kızı*'ndaki gibi romanın dokusuna yerleşmiş ve sinemacı-yapımcı kimliğine ilişkin küçük ama önemli ayrıntılarla gündeme gelmiştir. Türkiye'nin ilk sinema yazarlarından olan Özkırım, romandaki adıyla Selim, ithal ettiği ya da yapımına imza attığı birkaç filmi hakkında yazı yazdığı İpekçi ile ilk kez çizerlik-sinema yazarlığı yaptığı gazetede karşılaşır. Nazik tavrından ödün vermese de Selim'e göre filmlerinin eleştirilmesinden pek hoşnut olmayan İpekçi, yapımcılığını üstlendiği *Kaldırım Çiçeği* adlı yeni filmi hakkında Selim'in görüşünü almak ister. Ünlü yapımcı kabullenmek istemese de Selim'e göre *Kaldırım Çiçeği*, ticari bir Amerikan filminin birebir kopyasıdır ve toplumsal değerlerle uyuşmayan bir filmidir. Romanda İpekçi, birebir Hollywood uyarlaması yapımlara imza atması dışında, sinema sahibi olmanın avantajını kullanarak uyarladığı filmin orijinalinin gösterimine engel olması dolayısıyla da eleştirilir (s.202).

Yeşilçam döneminin miladı olan 1950 yılı başında ve ilerleyen yıllarda, İpek Film Şirketi kadar güçlü değilse de irili ufaklı çok sayıda yapım şirketi kurulmuş, DP iktidarının özel sektörü teşvik edici politikalarının yürürlükte olduğu bu dönemde film yapımcılığına özenen bazı taşralı sermayedarlar da olmuştur. Türk sinema tarihi kaynaklarında, özellikle Yeşilçam'ın altın çağını yaşadığı 1960'lı yıllarda ünlülerle tanışmak ya da prestij kazanmak amacıyla yatırımcılığa yönelenler dahi olduğu, kurulan yüzlerce yapım şirketinden çok azının ayakta kalabildiği kaydedilmektedir. Yeşilçam'ın iç dünyasına aşina yazarlardan Orhan Kemal, öykü ve romanlarında kapital düzenin fırsatçılığa ve sömürüye dayalı yüzünü sinema sektöründeki yansımalarıyla ortaya

⁴³⁸ Sözü edilen büyük şair elbette ki Nazım Hikmet'tir. Nazım Hikmet, 1933'te Türkçe dublaja başlayan İpek Film Stüdyosu'nun ilk dublaj yönetmenidir. Ünlü seslendirme ustası Ferdi Tayfur da Nazım Hikmet'in öğrencisidir. (Ayrıntı için Bkz: Akçura. a.g.e. s.98)

koyan olumsuz yapımcı portreleri çizer. *Yavru*⁴³⁹ adlı öyküde film artisti olmak hevesindeki genç kızları tuzağa düşürmek amacıyla film şirketi kuran düzenbaz bir yapımcı ile karşılaşılır. Yazarın *Yalancı Dünya* romanındaki merkez karakterlerden biri olan film yapımcısı Recep Cıva da kişiliği ve mesleki çizgisi itibariyle yine düzenbaz tipte biridir. Yapımcı Cıva, “kılık kıyafet gibi, möblenin de insanlar üzerindeki etkisini gayet iyi bilen” (s.178) biri olarak veresiye döşettiği gösterişli yazıhanesinde işadamı pozuyla otursa da, onun şirketi nasıl kurduğu, nasıl palavracı, ağzı bozuk ve düzenbaz biri olduğu Yeşilçam piyasasının dilindedir. Ayak işlerine koşturduğu, türlü entrikalarına alet ettiği reji asistanı Bülent Nejat ve odacısı Coni, kendilerini Yeşilçam Sokağı’nda aç bilaç kalmaktan kurtaran Cıva’ya zaman zaman minnet duysalar da, onun saygıdeğer ve namus timsali biri olmadığı konusunda hemfikirdirler. Cıva’nın “Ben filmciliğe hemen hemen sıfırdan başladım. Başladım ama, en büyük sermayem, doğruluğum, kimsenin malında mülkünde gözüm olmaması, bir de, evet bir de Cenab-ı Allah’a rapt-ı kalp edişim!” (s.258) diye özetlediği mesleğe başlangıç serüveni Bülent Nejat’a göre tam bir muammadır. Söylenenlere göre Cıva, bir ilçe sinemasında ayak işlerine koşturduğu gençlik yıllarında yaşlı ve zengin bir adamla tanışmış, uygunsuz ilişki kurduğu adamı punduna getirip filmcilik işine sokmuş, sokaklarda ölüme terk ettiği adam sayesinde şirket sahibi olmuştur. “Bu memlekette işsizlikten ve yokluktan bahsetmek hem beceriksizlik hem de komünistliktir!” (s.258) diyen, düzenbazlığı iş dünyasının gereği ve “önüne çıkan fırsatlardan bir parçacık faydalanmak” (s.264) olarak gören Cıva, Yeşilçam piyasasında bu anlayış üzerinden sürdürdüğü ayakta kalma mücadelesiyle romanın olay örgüsünde aktif rol oynar. Nitekim romanın başından itibaren iş yaşamı ve ekonomik durumu kısaca “Ali’nin külahını Veli’ye, Veli’ninkini Aliye, birkaç film yapmış, satmıştı ama elinde pek bir şey kalmamıştı” (s.188) diye özetlenen yapımcı, romanın sonunda iki film şirketinin sahibi olarak karşımıza çıkar. “Allah’ın cebinden peygamberi çalar isterse” (s.337) ifadesiyle tanımlanan kurnaz kişiliğiyle Cıva, elemanı Bülent Nejat sayesinde tanıdığı konserve fabrikatörünün gözünü boyayıp önce şirketine sermaye temin etmiş, ardından fabrikatörün film şirketi sahibi kızıyla evlenip piyasadaki konumu daha da sağlamlaştırmıştır.

⁴³⁹ Orhan Kemal .“Yavru”. **Kırmızı Kıpırlar**. İstanbul: Bilgi Yayınları.1974. s.230-234

Romanda fiziksel açıdan “çok yakışıklı” diye tarif edilen ve “fiyaka olsun, karı kız tavlama işe yarasın diye taktırdığı altın dişi” (s.125) tasvirinden de anlaşılacağı üzere gösteriş meraklısı ve hovarda bir kişiliğe sahip olan yapımcı Cıva’nın bu özellikleri romanda yine onun mesleki konumuyla ilişkilendirilerek yansıtılır. Zira Cıva kırkını doldurmamış, bekar, yakışıklı bir erkek olmanın, üstelik kadınları cezbeden bir sektörde yer almanın avantajını sonuna dek kullanmanın ötesinde “ırz düşmanı” (s.256) diye nitelenecek derecede ahlaki değerlerden yoksun biridir. Garsoniyerinde hemen hergün artistlik hevesindeki “yeni yetme” kızları, “parlak yüzlü” delikanlıları ağırlayan Cıva’nın, “Malum; sihirli kelime: Filmcilik! Bizim diller döküp onları tavlamamıza lüzum kalmaz, hazırırlar” (s.297) şeklindeki sözleri onun yapımcı kimliğini hangi amaçlar için kullandığının önemli bir göstergesidir.

Hem cüzdanına hem karısına göz diktiği fabrikatörün damadı olmakta bile sakınca görmeyen Cıva’nın romanın sonunda hedeflerine ulaşmış olması manidardır. Zira film yapım şirketlerinin çoğunun “dalaverelerle” ayakta kaldığına roman boyunca çeşitli vesilelerle dikkat çeken yazar (s.128), bu tespiti yapımcı Cıva tiplmesiyle somut kılar. Bununla birlikte yapımcıların filmlerini bölgelere pazarlayan Anadolu işletmecilerinden aldıkları bonolar ve bu bonoları kıran tefeciler sayesinde piyasada tutunabildikleri, dolayısıyla da onları ekonomik açmazların bu noktaya sürüklediği yine Cıva aracılığıyla göz önüne serilen ayrıntılardır.

Ünlü yapımcı Çetin Karamanbey’in Neriman Köksal’ı sokakta keşfeden yapımcı olarak ismen anıldığı romanda yine odak figür olarak ön plana çıkmamakla birlikte, piyasada güçlü durumda olan yapımcı profilini yansıtmak üzere Yeşilçam’ın güçlü yapım şirketlerinden olan Birsal-Film’den ve sahiplerinden de ismen söz edilir. Birsal-Film’in sahiplerinin lüks hayatı, bu hayata öykünen rejî asistanı Bülent Nejat tarafından gündeme getirilir. Yapımcılığı “Cadillac ya da Impala marka bir araba, Maçka’da apartman katı, Boğaz’da köşk ve ünlü bir sevgiliye sahip olmakla” (ss.127–128) özdeşleştiren Bülent Nejat’ın bu konuda ilk aklına gelen isim Birsal-Film’in ortağı olan iki kardeşir:

“Aklından Birsal-film ve Birsal-film’in sahipleri, daha çok da iki kardeşten küçüğü geçti. Genç adamın yazıhaneye pırıl pırıl hususiyle gelişini, arabadan inişini hatırladı. Bülent Nejat da tıpkı tıpkısına onun gibi olamaz mıydı? Onun Belgin’i varsa, Bülent’in de Neriman’ı olacaktı” (s.127).

Kızı adına Fulya-Film adlı yapım şirketini kurup sinema alanına yatırım yapan kasabalı tüccar Hayri Girsavaş, yapımcılığa soyunan Anadolulu sermayedarların tipik bir örneğidir. Girsavaş, şirketi kar amacından ziyade çirkin kızını memnun etmek için kurmuşsa da, taşralı birçok küçük esnaf ve tüccarın “Türkiye için yepyeni bir altın kaynağı sanılan filmcilik piyasasına atıldığı” (s.128) gerçeği romanda başka vesilelerle de vurgulanır.

Kar beklentisiyle film yapımcılığa soyunan taşralı yapımcılardan biri, Mehmet Seyda’nın yerli melodramlara atfen başlıklandığı *Hicran Yarası* (1971) adlı kara mizah öyküsünde de karşımıza çıkar. Cüzdanına güvenip “para goley yeğenim” diyerek film yapımına girişen çiçeği burnunda yapımcı, filminin yıldız oyuncusundan müziğine kadar her şeyiyle dört dörtlük olmasını talep etmekte fakat “vakit nakittir” anlayışıyla çekimi aceleye getirmektedir. Daha çekimin başında, “Konu bu milletin nesine? Çok paralar gitti, daha gerisine para virmem, bono viririm” (s.30) diye yakınmaya başlayan yapımcının niyeti filmini en az masrafla tamamlamaktır.

Kurgu dünyasındaki film yapımcıları, genel olarak bol kazanç ve kar beklentileriyle, masraftan, ödemedi kaçınmalarıyla gündeme getirilirler. Tarık Dursun K.’nın *Çakallar Ortamı* öyküsünün kahramanı Rana Suna’nın şöhret basamaklarını hızla tırmanmak için ilişki kurduğu Salih Gülgen adındaki film yapımcısı da “filmini yapıp kotarmadan bütün bölgelere satıp parasını karıyla alan girgin ve yırtık bir adam” (s.91) diye tarif edilir. Orhan Kemal’in *Bono*⁴⁴⁰ öyküsündeki film yapımcısı da yazıhanesine vadesi dolmuş bonosunu tahsil ettirmek için gelen senariste ödeme yapmamak için bin dereden su getirir. Senaristin “büyük ceviz masasında” uyuklarken bulduğu yapımcı, politikadan söz açarak lafı bir süre dolandırdıktan sonra toplantı bahanesiyle yazıhanesini terk eder ve alacaklısını her zamanki gibi eli boş çevirmeyi başarır. Yapımcının politika sohbeti ise O’nun fırsatçı ve çıkarıcı kişiliğini özetler niteliktedir:

“İnsan günlük politikayı adım adım izlemeli! Ben öyleyimdir. Hiçbir partiye girmem ama gazetelerden bütün partileri izlerim. Partileri, Meclis müzakerelerini, bakanların, başbakanın davranışını, muhalefeti. Neden? Çıkarıma en uygun geleni alkışlamak için!” (s.38)

⁴⁴⁰ Orhan Kemal. “Bono”. **Kırmızı Kıpçeler**. İstanbul: Bilgi Yayınevi. 1974. s.36-42

Senarist Orhan Kemal'i bir hayli mağdur eden fakat yazar Orhan Kemal'in bozuk düzenin kötülüğe sürüklediği kimliklerden biri olarak edebiyata nakşettiği film yapımcıları bir tarafa, Türk edebiyatındaki en gerçekçi yapımcı portresi kuşkusuz ki Vedat Türkali'nin yaşanmışlık üzerine kurgulu romanı *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*'deki Saffet Duran karakteridir.⁴⁴¹ Yerli film piyasasının 1960'lardan 80 arifesine uzanan döneminin, Türkiye'deki gelişmelere paralel biçimde çarpıcı ayrıntılarla resmedildiği romanda, Saffet Duran, mesleki kimliği, bu kimlikle özdeşleşmiş kişilik özellikleri ve iş hayatındaki sorunlarıyla ön plana çıkan özgün kimliklerden biridir. Romanda, Saffet Duran kadar ön planda değilse de önemli ayrıntılarla gündeme getirilen başka yapımcı figürleri de yer alır.

Yapımcı Saffet Duran, Yeşilçam piyasasındaki en güçlü yapım şirketlerinden biri olan Sine-Ar Film'in sahibidir. "Kolej bitirmiş, İngiltere'de, Fransa'da birçok yıllar çeşitli okulları denedikten sonra dönüp Yeşilçam'da yerli film yapımcılığına başlamış, varlıklı bir tüccar oğlu olan Saffet Duran" (s.57), piyasada az rastlanır tipte sayılan bir isimdir. "Tanrının günü kadınlı erkekli bir sürü oyuncuyla, çeşitli uğraşta sinemacılarla kah-kah, kih-kih dalgayla dolup taşan" gösterişli yazıhanesi, aynı zamanda, "aydınların, sinema alanında sözü savı olan kişilerin uğrak yeri"dir (s.57-58).

Romanda Duran'ın dış görünümü üzerinde uzun uzadıya durulmaz. O, küçük ayrıntılarla dikkat çekildiği üzere "İngiliz kumaşı" ndan şık giysileri, Pontiak marka arabası, senarist Gündüz'ün tabiriyle "kolej liberali" (s.150) duruşuyla film piyasasındaki zengin işveren kesimin temsilcisidir. Duran'ın kişilik yapısına ilişkin ayrıntılar mesleki profiline uzantılı biçimde daha ziyade romanın odak figürlerinden yönetmen Refik'in bakış açısıyla sergilenir. Refik, güven zorluğu yaşayan, değişken psikolojiye sahip bir kişilik olarak Duran hakkında çelişkili ifadeler aktarsa da, ünlü yapımcının mesleki ve özel hayatı, belirgin karakteristik özellikleri önemli ölçüde bu ifadeler aracılığıyla gündeme getirilir.

⁴⁴¹ Vedat Türkali Yeşilçam'a giriş serüvenini anlatırken Be-Ya Film Ortaklığı'nın başında bulunan yapımcı Nusret İkbâl'le tanışmasının güzel bir rastlantı olduğunu, Fransa'da, İngiltere'de öğrenim görmüş, kolej çıkışlı, her türden düşünceye açık, keyfine düşkün ve tatlı kişiliğe sahip İkbâl'in çağdaş yapımcı tipine çok yaklaşan değerli bir insan olduğunu kaydeder. Türkali, Saffet Duran karakterini de büyük ölçüde Nusret İkbâl'den esinlenerek yaratmıştır. (Ayrıntı için Bkz: Karaca. **a.g.e.** s.255-256).

Yapımcı Saffet Duran, Refik'in gözlemine göre "sözlerinin hangisi doğru, hangisi gırgır, kimsenin kolay yargıya varamadığı, o yüzden de çoğu kişinin pek güven duymadığı" (s.58) bir kişiliktir. Bununla birlikte Refik, Duran'ın Yeşilçam piyasasındaki "yapımcı kalabalığına" kıyasla ayrıcalıklı, iş yapmaya müsait biri olduğunu düşünmektedir (s.58). Saffet Duran, Refik tarafından tekrar tekrar vurgulandığı üzere, "çürük tahtaya basmayan" (s.60), "anasının gözü" (s.168) tabir edilen cinsten uyanık ve işbilir bir yapımcı profili çizer. İşini garantiye almaya özen gösteren, ekibini iyi idare edebilen, yeniliklere, yeni fikirlere açık biridir. Sansürle mücadele etmeyi göze alamayan meslektaşlarının aksine, sosyal içerikli film projelerine ılımlı yaklaşır. Siyasi suçtan hüküm giymiş, sol eğilimli, tereddütlerine rağmen sinemaya atılma düşüncesinde olan Gündüz'le çalışmak, ona senaryo yazdırmak istemesi, sol zihniyete şüpheyile bakan kurgucu ve yönetmen yardımcısı Refik'i Gündüz'le çalışmaya ikna etmesi onun çalışma tarzını ve mesleki duruşunu yansıtmaları bakımından dikkate değerdir:

"Bak Refik'ciğim, dedi sevecen bakışıyla. Böyle biriyle çalışman sana çok şey kazandırır. Ön yargılardan kurtulmaya bak. Epeyi yıllar dışarıda bulundum, biliyorsun. Bizdeki kalıplarla bir yere varamayız bu dünyada. Gençsin. İyi sinemacı olacaksın. Herkesten çok senin açık olman gerekir her türden düşünceye. Sansüre de boşver. Asıl kötüsü sansüre köleliktir. Kendi sansürümüz. Doğru dürüst biri gelmiş sinemaya, bizden ayrı düşünüyor diye kaçırırsak ne kazanırız?" (s.170).

Saffet Duran, iş hayatında incelikli hesaplara kafa yormakla birlikte, sorunlara soğukkanlı yaklaşan, hemen her duruma alaylı gülüşüyle karşılık veren umarsız tutumda biri olarak tasvir edilir (s.265). Mesleki konumu ve tahsil durumu itibarıyla Yeşilçam'daki "yapımcı kalabalığı" ndan ayrılrsa da, özel hayatı özellikle de gönül ilişkileri bakımından onlarla benzer özellikler gösterir. Duran, eğlenceye, güzel kadınlara düşkündür. Evli ve çocuk sahibi olmasına karşın, ünlü oyuncularından Narin Ceylan'la birlikte. Bu ilişkinin, onun ilk aşk kaçamağı olmadığı, Refik'in "Saffet Ağbi kaçırır mı? İş bu herifin. Leyla'yı sepetledi. Kimleri sepetlemedi ki... Birkaç film sonra buna da yallah" (s.63) şeklindeki düşüncesi aracılığıyla gündeme getirilir. Bu anlamda, Ceylan'la ilişkisi, aslında, piyasadaki tipik yapımcı-oyuncu birlikteliklerindendir. Nitekim Duran, Narin Ceylan ismini gişe garantisi olarak gören piyasanın belkemiği durumundaki bölge işletmecilerinin talebi üzerine Ceylan için ardına ardına senaryolar hazırlatmaktadır. Bununla birlikte, Ceylan'a bir hayli gönlünü kaptırdığı, yine Refik'in "Şu kız yüzünden çoluk, çocuk, karı, hiçbirşeyi gözü

görmüyormuş” (s.246) şeklindeki açıklamasıyla ortaya konur. Narin Ceylan’a olan zaafı, dolaylı olarak, Duran’ın iflasına da zemin hazırlar. Ünlü yapımcının iflas süreci, piyasanın ekonomik açmazlarını sergilemesi bakımından da dikkate değerdir. Zengin bir aileden geldiği “çocukluğunda ninesi buna fındık altınları verirmiş, oynasın diye; öyle anlatıyorlar” (s.246) söylencesiyle dile getirilen, ticari itibarını önemli ölçüde babadan kalma servete borçlu olan Saffet Duran, bir maden şirketiyle de ortak ve dolayısıyla piyasadaki konumu birçok meslektaşıyla kıyaslanmayacak oranda sağlamdır. Ne var ki bono ve avans sistemiyle çalışan piyasa, Saffet Duran’ı da iflasın eşiğine getirir. Maden şirketinden ortağı olan kayınbiraderi, Ceylan’la ilişkisi yüzünden, Saffet’in işletme bonolarına, senetlerine el koyar. Piyasanın ünlü tefecisi Badikyan’dan kredi almasını da engeller. Duran’ın yazıhanesini, alacağını tahsil için bekleyen kameraman, ışıkçı ve set işçileri doldurmaya başlamıştır. Refik bu manzarayı gördüğünde, “Yok canım, her vakit böyledir. Paraları olsa da süründürmeden vermezler” (s.181) diyerek iyimser olmaya çalışsa da, Duran’ın işlerinin yolunda gitmediğini, o da duymuştur. “Saffet Duran hoşgörüsünde kim var bu piyasada? Kolay çıkar mı?” (s.267) diye düşünen Gündüz de bu durumdan üzüntü duymaktadır. Gündüz’ün deyişiyle “alacası hep içinde” (s.267) duran Saffet, her zamanki gibi soğukkanlı davranmaya, etrafına renk vermemeye çalışsa da, bu badireden sağ çıkamaz ve iflas eder. Romanda Duran’la ilgili son değini, O’nun bir paravan şirket aracılığıyla porno film yapımcılığına soyunduğudur (s.371).

Yapımcı Hami Bey, romanın merkez karakterlerinden yönetmen Refik’in, Saffet Duran’ın iflasından sonra çalıştığı İtaş-Film şirketinin ortaklarından biridir. Piyasadaki söylentilere göre Hami, Adana’da kaçakçılık işinden iyi para kazanmış, vergi kaçırdığını örtbas etmek için de film yapımcılığına soyunmuştur (s.340). Yapımcı Hami, Refik’e teklif götürmeden önce “komünist”likle ilişkisi olup olmadığını öğrenmek için piyasayı soruşturur.

Romandaki bir diğer yapımcı, Rum asıllı Konstantinidis’tir. Senarist Gündüz de, Duran’ın iflasının ardından “tatlı bir İstanbul Rumu” (s.351) diye sözünü ettiği yapımcı Konstantinis’le anlaşır. Cimri yapıda biri olduğu Gündüz’ün “Para vermekte biraz zorlanır yalnız. Fiyat kırmaya çalışır” (s.351) demesinden anlaşılan Konstantinidis, yine

Gündüz tarafından, Beyoğlu'nun yabancı filmlerin sultasındaki büyük sinemalarından birini ele geçirme hayali kuran, yabancı film endüstrisine karşıt duruş sergileyen, buna karşın Batı filmlerinin kötü kopyası niteliğinde filmlere imza atan bir yapımcı olarak tanıtılır (s.351). Gündüz'den talep ettiği senaryo, Rum yapımcının film anlayışını açıkça özetler niteliktedir:

“Bakiniz Gündüz Bey. her bir şey olazak isinde. Ask olazak! Seks olazak.! Mazera olazak! Gülerken ağlayarak seyirzi. Göslerinde yaslar dolazak! Vire film bu!” (s.351).

Romanda Vural adında bir başka yapımcıdan yine yönetmen Refik aracılığıyla kısaca söz edilir. Ertaş-Film'in sahibi Vural, Yeşilçam'da bir süre “ışıkçı” olarak çalıştıktan sonra yapımcılığa soyunmuştur. Refik, ilk filmini çekmek üzere Anadolu'ya giden Vural'ın özenerek döşenmiş küçük yazıhanesine bir süre göz kulak olur. Yapımcı Vural, genelde Anadolu'da çektiği fazla iddialı olmayan filmleriyle piyasada tutunmaya çalışmaktadır. Seks furyası döneminde Refik'e piyasanın gidişatından yakınan Vural, gizlemeye çalışsa da, seks filmciliğine başlamıştır (s.371).

Özellikle yerli film sektörünü yakından tanıyan yazarların sektöre ilişkin gözlem ve deneyimleri üzerine kurguladıkları anlatılar film yapımcılarına ilişkin özgün detaylar içermektedir. Diğer yandan Yeşilçam'daki yapımcı profilinin ve yapımcılık anlayışının, sektördeki sorunların bu meslek grubu üzerindeki etkilerinin edebiyata ortak paydalarla yansıdığı görülmektedir. Nitekim bono kıran tefeciler, bölge işletmecileri, lüks araba ve yazıhaneler, yapımcı-oyuncu birliktelikleri, kar beklentisiyle film piyasasına giren tüccarlar, piyasaya hakim yapımcılarla ayakta kalma mücadelesi verenler arasındaki karşıtlıklar öykü ve romanlara benzer tablolar halinde aksetmiştir.

Film yönetmenleri ve senaristlerinin, Türk edebiyatının belirgin simaları arasında yer aldıkları söylemez. Filmlerin en çok hatırdaki kalan ögesi ve toplumun her açıdan ilgi ve merak konusu olan sinema oyuncularını, yanısıra sinema sektörünün işverenleri ve dolayısıyla da kapital düzenin temsilcilerinden biri olarak film yapımcıları, filmlere yaratıcılıklarıyla ve yetenekleriyle hayat veren yönetmen ve senaristleri edebiyatın geri planında bırakmıştır. Bununla birlikte sektörü çepeçevre kuşatan ekonomik ve siyasi temelli açmazlardan en çok etkilenen meslek grubu olarak yönetmenler ve senaryo yazarları, özellikle Yeşilçam deneyimli yazarların yaşamışlığına dayalı anlatılarında

dikkat çekici ayrıntılarla görünürlük kazanmış ya da ön plana çıkmışlardır. Yeşilçam'a dair alternatif okumalara imkan veren Orhan Kemal ve Vedat Türkali imzalı anlatılar, bu hususta da eşsiz birer sosyal belge değeri taşırlar.

Türkiye'de film yönetmenliğinin öncüsü Muhsin Ertuğrul'dur. 1920'lerden 1940'lı yıllara kadar olan dönemin tek yönetmeni olması dolayısıyla, Türk sinema tarihine yönelik dönemselleştirmelerde, söz konusu evre Muhsin Ertuğrul dönemi olarak da adlandırılmaktadır.⁴⁴² 1939 yılından itibaren yeni yönetmenler devreye girmişse de, 1950'ler Türk filmcilik tarihinde dönüm noktası olmuş, çok sayıda yönetmen bu dönemde yetişmiştir. Film üretim sürecini yönlendiren, bir senaryo temelinde oyuncu dağılımından dekora kadar tüm öğeler arasında birlik sağlayan yönetmendir. Bununla birlikte Yeşilçam yönetmeni, mesleki bilgi ve donanım eksikliği bir tarafa, sektörün bölge işletmeciliği ve yıldız oyuncu hakimiyetine dayalı yapısı, yanısıra sansür baskısı nedeniyle, mesleğini tanımlı çerçevesinde yerine getirebileceği özgür çalışma koşullarına sahip olamamıştır. Kuşkusuz Yeşilçam'ın anlatı kalıplarını zorlayan ve sosyal konulara eğilen yönetmenler de yok değildir. Bununla birlikte klişe yapımların elde ettiği gişe başarısı, bu yönetmenlerden bazılarını da zaman zarfında halkın taleplerini anlamaya yönelik arayışlara itmiştir. Arayış içindeki yönetmenler başta olmak üzere Yeşilçam yönetmenleri ve Yeşilçam'ı topyekun dışlayıp alternatif sinema söylemi geliştirmek isteyen entelektüel kesim arasındaki polemikler ise, Türk sinema ve yönetmenler tarihinde iz bırakmış temel konular arasındadır.

Aziz Nesin'in, Türk yönetmenlerin sansür baskısı altında ve mesleki-teknik yetersizlik içinde tarihi romanlardan, Amerikan ve Hint filmlerinden devşirilmiş senaryolara hayat vermeye çalıştıkları bir dönemde kaleme aldığı *Muazzam Yerli Kepazelik* adlı öyküsünde, golf pantolonlu, içi boş piposunu dudağından sarkıtmış, settekilere bağırıp çağırarak çekim yapan sinirli bir yönetmen tiplmesine yer verilmektedir. Dış görünüm

⁴⁴² Tarık Dursun K.'nin İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet dönemine uzanan bir zaman dilimi içinde Darülbeydi'nin kuruluşunu ve tiyatro çevresini Muhsin Ertuğrul'u ön plana çıkararak anlattığı *Bağışla Onları* adlı romanında Ertuğrul'un sinema yönetmenliği faaliyetlerinden de söz edilmektedir. Ertuğrul'un yaşam hikayesinden esinlenilerek kurgulanmış ve röportaj tekniğiyle kaleme alınmış roman, yazarların tanıklık ettikleri dönemlere ait eserlere odaklı araştırmamıza dahil edilmemişse de Ertuğrul'a ilişkin alternatif okumaya imkan veren belgesel nitelikte bir romandır.

itibariyle Batılı meslektaşlarına öykündüğü anlaşılan yönetmen, rakkaselerden önemli tarihi şahsiyetlere, köylü güzellerden İstanbul manzaralarına ve western usulü düellolara kadar hiçbir ayrıntının unutulmadığı bir “sanat şaheseri”, “bir milli film” çektiği iddiasındadır. Sansür kurulundan gelen talimatlara harfiyen uyan ve filminin her karesini kurulun istekleri doğrultusunda değiştiren “kıymetli rejisör”ün, sansürle birlikte, ona sorgusuzca boyun eğen bir yönetmen olarak Nesin’in taşlamasından payını aldığı görülmektedir.

Maddi olanaksızlıkları, sansürü, mesleki ya da teknik yetersizlikleri hesaba katmayıp Batılı meslektaşlarıyla boy ölçüşmeye kalkan ya da bilakis bu yoksunlukların arkasına sığınıp özensiz yapımlara imza atan yönetmenler, Mehmet Seyda’da da hiciv konusu olur. Yazarın *Hicran Yarası* başlıklı öyküsünün kahramanı, cüzdanı dolgun taşralı bir yapımcının direktifiyle film çekmeye hazırlanan çiçeği burnunda bir yönetmendir. “Bizde kim Charlie Chaplin’den, Orson Welles’ten geri kalmış ki ben kalacaktım?” diyen ve “yerli filmleri batıran eleştirmenlere inat” paçaları sıvayan taze yönetmen (s.29), yapımcının masraftan kaçınması üzerine konu arayışına bile girmeden “Hicran Yarası” adlı melodram türündeki filminin çekimlerine başlar. Seyda’nın *İçedönük ve Atak* romanında da, melodram filmlerinin unutulmaz yönetmeni Vedat Örfi Bengü ve yönetmenliği eleştiri konusu olur. Mısır’daki yönetmenlik faaliyetleriyle de tanınan ve 1948-1953 arasında ardı ardına çektiği “kan, gözyaşı, cinnet” sahneli ticari filmleri yüzünden o yıllarda “ucuzcu yönetmen” olarak da anılan Bengü, Seyda’nın İstanbul sinemalarında bilet kontrol memurluğu yaptığı dönemi anlattığı romanına ustalıkla dahil ettiği tanınmış simalardan biridir. Bengü, gizlenmiş adıyla V.Ö.B., romanın merkez karakteri memur Saffet’in görevli olduğu sinemaya yeni çevirdiği filminin özel gösterimi için filmlerinde rol verdiği kıızıyla birlikte gelmiştir. V.Ö.B. ve filmciliği, bu mizansen ekseninde, melodram türüyle arası pek hoş olmayan Saffet tarafından şu ifadelerle tanıtılır:

“Mısır gibi kaynamış sıcak ülkelerde filmcilik adına ömür törpülemiş ünlü rejisör senarist ve başartist (V.Ö.B.) Beyi de bu sinemada tanıdım. Karısı kızı kendisi ailece bir haftada çevirdikleri o göz yaşartıcı filminden ötürü kendisini can ve yürekten kutladım. Mezardan bir kuru kafa alıyor, ona bakarak, Hamlet ağzıyla neler söylemiyor. Sonra bir köy evinden bir tabut çıkıyor. Müezzinler, ezanlar, imamlar. Tabut omuzlarda giderken kendilerini yerden yere atanlar” (s.23).

Bengü gibi Türk sinemasının tanınmış yönetmenlerinin bahsinin geçtiği bir başka roman da Orhan Kemal'in Yeşilçam Sokağı'na ayna tuttuğu *Yalancı Dünya*'dır. Romanda yönetmen tiplemesine yer verilmemişse de merkez karakterlerden reji asistanı (yönetmen yardımcısı) Bülent Nejat, bu meslekte başarısız bir deneyim süreci geçirmiş olması, gerçekte ünlü yönetmenleri bu bağlamda gündeme getirmesi bakımından kayda değer bir kimliktir. Kasabalı güzel sevgilisini artist yapma vaadiyle kandırırken kendini Yeşilçam'ın aranan reji asistanlarından biri olarak tanıtmayı da ihmal etmeyen hayalperest ve uçarı ruhlu Bülent Nejat'ın reji asistanlığı da aslında gösteriş olsun diye bastırdığı “Bülent Nejat Coo-Film-Reji asistanı-Sanat Müşaviri-Süpervizör” (s.102) yazılı şık kartvizitten ibarettir. Bir süre Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Lütfü Akad, Metin Erksan, sonrasında Süha Doğan, Nejat Saydam, Semih Evin gibi ünlü yönetmenlerin filmlerinde figüranlık, reji-asistan yardımcılığı yapan, ardından Şinasi Özönük'la çalışan Bülent Nejat hiçbir zaman aranan bir reji asistanı olamamıştır (s.128) fakat olma hayali içindedir. “Rejisörlerin hem teorik, hem de pratik bilgileri olmalı. Bizdekilerin hemen hepsi Avrupa görmemiş zavallı autodidacte'ler. Yani kendi kendilerini yetiştirdikleri iddiasında kimseler” (s.106) şeklindeki ifadesinden de anlaşılacağı üzere, zaman zaman romandaki çizgisini aşan tespitleriyle dikkat çeken Bülent Nejat, idealindeki yönetmen profiliyle de yönetmenlik mesleği ve/veya imajı üzerine ilginç tespitlerde bulunur:

“Hem de rejisör olacaktı. İki yüzbine konsun hele, o da kendi filmlerini kendisi çevirecek, çevirirken de yalnız yeteneksiz figüranlara değil, büyük rejisörler gibi, sırasında ünlü jönlere de bağırıp çağıracaktı” (s.128).

Bülent Nejat aracılığıyla mesleki eğitimden yoksunluk ve sert mizaçlılık gibi özelliklerle gündeme gelen yönetmenlere ilişkin bahisler dışında romanda ayrıca dönemin popüler yönetmenlerinden Nejat Saydam'dan reelde olduğu gibi “piyasanın garanti iş filmleri yapan en popüler rejisörü” (s.277) şeklinde ismen söz edilmiştir.

Orhan Kemal ve Aziz Nesin'in anlatılarına konu olan yönetmen asabiyeti, Tarık Dursun K.'nın *Çakallar Ortamı* öyküsünde de gündeme getirilir. Öykünün figüranlıktan başrol oyunculuğuna yükselme hırısı içindeki kahramanı Rana Suna, yönetmenlerin sette tahammülsüz olduklarını fark edip tüm kaprislere boyun eğmiş ve sonunda yönetmen Mehmet Dinler'in dikkatini çekmeyi başarmıştır. Oyuncu Suna'nın yönetmenlere ilişkin gözlemi şöyledir:

“Bu rejisörler bizde çok tuhaftırlar. En küçük hınçlarını figüranlardan çıkarmaya bayılırlar. Tabi ağzımız var dilimiz yok bizim. Sensiz desek, hemen kapı dışarı ettirir, bir daha hiçbir filmine sokurmaz” (s.86).

Yönetmenlerin/yönetmenliğin küçük ama önemli ayrıntılarla gündeme geldiği anlatılar bir yana Türk edebiyatında merkez karakterlerinden biri yönetmen olan ve yönetmenlik mesleğini çeşitli boyutlarıyla ele alan temel eser, Vedat Türkali’nin *Yeşilçam Dedikleri Türkiye* romanıdır. Türkali, “Karanlıkta Uyananlar” başta olmak üzere Türk sinema tarihi için önem arz eden çok sayıda filme birlikte imza attığı kurgucu ve yönetmen Ertem Göreç’i, bu birliktelik ve Yeşilçam’daki deneyimleri üzerine kurguladığı romanında Refik Tunadan kimliğiyle karşımıza çıkarır. Yazar, sinema teknisyeni olarak başarısını takdir etmekle birlikte Yeşilçam kalıpları dışına çıkamadığı, az okuduğu, aydınlara ve sol zihniyete şüpheyile baktığı için yapıcı bir üslupla eleştirdiği⁴⁴³ Göreç’ten esinlenerek yarattığı Refik karakteri aracılığıyla Yeşilçam yönetmenlerine dair birçok meseleyi çarpıcı ayrıntılarla gündeme getirir.

Refik Tunadan, ufak çapta yönetmen yardımcılığı deneyimi de olan genç ve başarılı bir sinema teknisyenidir. İşini çok sevmekle birlikte film stüdyolarında çürüyüp gitmek istemeyen Refik’in hedefi yönetmen olmak ve kendi film projelerini hayata geçirmektir. Yönetmen yardımcısı olarak yeteneklerini gösteremediği gibi sömürüldüğünü de düşünen ve piyasayı güvensiz bulan Refik, kendi filmini çekecek maddi güce sahip olmayışının sıkıntısı içindedir.

Refik’in öğrenim hayatı da pek parlak değildir. Babası eczacı Zühtü beyin eczacılık okuması yönündeki ısrarına şiddetle karşı çıkmış, öğrenimine başka bir alanda da devam etmeyip Yeşilçam’a adım atmıştır. Halen babaevinde yaşayan Refik, “Yönetmen olacakmış. Olanların çok karnı doyuyor da...” (s.123) düşüncesiyle hedeflerini hiçe sayan babasıyla mesafeli bir ilişki içindedir. Aslında baba Zühtü Bey dillendirmese de, oğlunu sinema öğrenimi için yurt dışına göndermeyi bile düşünmüş, ancak Refik’in asıl Yeşilçam’a düşkün olduğuna ve o ortamdan kopamayacağına kanaat getirip düşüncesini ifade etme gereği bile duymamıştır (s.123). Refik’in “Fakülteye ya da Akademiye mi gitseydim? Sanat tarihi ya da felsefe filan. Ne olacaktı gidecektim de? Sinemadan uzak

⁴⁴³ Vedat Türkali’nin Ertem Göreç’le ilgili açıklamaları için Bkz: Karaca. **a.g.e.** s. 106–107

yaşayamam ben” (s.16) şeklindeki iç hesaplaşmaları, Zühtü Bey’i haklı çıkarmakla birlikte, O’nun sinema alanında ya da meslek hayatına katkı sağlayacak herhangi bir dalda öğrenim görmeyi gereksiz bulduğunu da ortaya koymaktadır. Evi yıllar önce terk edip yeniden evlenen annesi, oğlunun adını gördüğü her film sonrası övgü dolu mektuplar yollayıp manevi desteğini hissettirse de, Refik onunla da çok yakın değildir.

Refik, “Kafamız pislik üretiyor be...Yeşilçam’cıyız” (14) söyleminden de anlaşılacağı üzere, kapitale bağlı çıkar ilişkilerinin ve cinsel sömürünün hakim olduğu piyasa düzenini kanıksamış durumdadır. Meslek çevresinden kadınlarla günü birlik ilişkileri, sendikal mücadeleyi boş bir uğraş olarak nitelemesi, düzene karşı çıkanlara özellikle sol zihniyettekilere kuşkuyla bakması onun bu yönlerini imleyen ayrıntılardır. Sömürüldüğünü düşünmekle birlikte, “Asıl sorun dışlanmak burada. Sürekli direttiniz mi sinema atıyor insanı. Bir daha hiçbir şey yapma olanağınız kalmıyor” (s.24) düşüncesiyle suya sabuna dokunmaktan kaçınması, körü körüne bağlı olduğu ve nedenlerini kendine bile açıklayamadığı savunuları, onun oturmamış bir kişiliğe sahip olduğuna da işaret etmektedir.

Refik, dramatik bir aşk hikayesini konu alan “Yasak Dakikalar” adlı bir film projesi tasarlamaktadır. “Yasak Dakikalar’da kızla oğlanı koşturacağım yağmurda, şu çıkmanın altına. Otobüs geçecek. Son otobüs. Kamera şurada. Sağda şu duvarı kesmeli. Aman be, ne güzel görüntü.” (s.9) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere attığı her adımda projesine kafa yoran, yağmurda çekim yapamadıklarına kızıp “Niye bu teknolojik gerilik? Yabancı filmlerde adamlar...” (s.12) diye durmaksızın söylenen Refik, hep sinema düşünmesine karşın ne yabancı ne de yerli sinema konusunda yeterince bilgi sahibidir. Yeşilçam’ı yadsıyan ve Batı sinemasını referans gösteren entelektüel çevreye düşmanca bakmakla birlikte kendisi de yerli filmlerin çoğunu kalitesiz bulmaktadır (s.14). “Parası olan bir sürü kişi, film yapıyoruz diye ne haltlar ediyor” (s.15) düşüncesiyle yapımcı ve yönetmenleri eleştiren, kurgusunu yaptığı filmlerin yönetmenlerine “Şu çerçeveye, şu çekime bak! Ne biçim ışıklandırma bu be? Şu mizansene... Allah belanızı versin!” (s.70) demekten kendini alamayan Refik, arayış içinde olmasına karşın, oyuncu Şahin Doğu’yla (Yılmaz Güney) ve sinemaya yeni atılan senarist Gündüz’le (Vedat Türkali) ortak film projesi gündeme geldiğinde ikileme düşer. “Herifin akli kovboy

sinemacılığında. Bir de solculuk numaraları belki.” (s.20) yargısıyla tavır aldığı Şahin Doğu’yla ve “siyasi yasaklı” olduğunu öğrenince “Komünistlik filan bu (...) Başına da bela getirirler adamın” (s.29) diyerek kuşkuyla baktığı Gündüz’le çalışmaya gönüllü değilse de, yönetmenlik kariyerini düşünüp projeye katılma kararı alır.

Gündüz’ün, “İşi insanlarla değil de, yazgıları çizilmiş tanınmış insan resimleriyle” (s.81) şeklindeki tespiti, Refik’in yönetmen duruşunu ortaya koyması bakımından dikkate değerdir. Refikse, sinema bilgisine ve entelektüel duruşuna içten içe hayranlık duyduğu Gündüz karşısında doğrularını savunamayışının şaşkınlığı içindedir (s.104). “Birlikte nasıl yapacağım bu filmi. Uyutup kimbilir neler sokuşturmaya kalkacaklar?” (s.105) önyargısıyla hareket eden ve çalışmalar sırasında fevri çıkışlar yapan Refik, yapımcı Saffet Duran’ın önyargı ve kalıplardan kurtulmasını, farklı fikirlere açık olmasını öğütlemesi üzerine bir parça da olsa geri adım atar. Yine de O, “Biz de başlarız yakında, toplumsal gerçeklerin sınıfsal nitelikli...” (s.170) şeklindeki alaysamasından da anlaşılacağı üzere, ayrıksı bir yönetmen imajıyla tanınmak istemez. Filmin ön çalışmasında çatlak sesler çıkaran ve “Beni denetleyecek değil ya çekerken, herşey bana bağlı” (s.168) düşüncesiyle sabırsızlıkla çekim aşamasını bekleyen Refik’in bu yaklaşımı, yönetmenin film üretim sürecindeki ağırlığını vurgulaması bakımından önemlidir.

Refik, üçüncü filmine hazırlanırken, artık bölge işletmecileri tarafından aranan, Yeşilçam Sokağı’nda ekmek peşinde koşanların karşısında ceket iliklediği tanınmış bir yönetmendir. Kazancı fena değilse de, “Ayazpaşa’da, Gümüşsuyu’nda, hiç değilse Cihangir’de denize bakan, dayalı döşeli, telefonlu” (s.236) bir ev kiralama isteğini karşılamaya yetmez. Zaman zaman çevresindekilerden etkilenip yapımcılığı aklından geçirse de, onun asıl tutkusu yönetmenliktir (s.241). “Yasak Dakikalar” adlı film projesinin çekimi gündeme geldiğinde, bu tutku daha da su yüzüne çıkar. Yapımcının senarist Gündüz’le çalışmasını istemesine bozulur fakat düşünüyorsa gerçekleştireceği için çok mutludur. Refik, sevdiği adamın babasının tacizine uğrayan ve onu öldüren yoksul bir kızın dramını anlatan hikayesinin ana hatlarıyla aynı kalmasını istemektedir. Gündüz’ün, kızın sevgilisini öldürmesinin filmi klişeden kurtaracağı yönündeki fikrini ve senaryoyu bu finalle noktalamasını içine sindiremez. Çünkü O, “Ağbi, biz kendimiz için film yapmıyoruz ki” (s.275) şeklindeki sözlerinden de anlaşılacağı üzere “halkın

beklentisini” (s.275) dikkate alan bir yönetmendir. Film senaryoya bağlı kalarak çeken Refik’in gişedeki başarısızlığı final sahnesine bağlaması, “Adımız, sanat filmi yapıyor’a çıktı mı, yedik b..u!” (s.321) şeklindeki sözleri, onun mesleki duruşunu ve kaygılarını ele veren ayrıntılardır.

Romanda Refik’in yönetmenlik pratiği de sergilenir. Yönetmenlerin iş yükü hakkında da ipuçları sunan bu pratikler, yönetmen asabiyetine, yönetmenin set işçilerine ve yıldız oyuncuya karşı farklı tutum içinde olduğuna dikkat çeken ifadelerle gündeme getirilir:

“Şu yaptıkları ışığa bak. Spotu nereye koyuyor dangalak oğlan. Oğlum oraya bir beşyüzlük yeter. Gene bağirtacaklar. Buyur Narin! Emine’yle konuşsan. Ben göreyim! Peki. Havaalanı pazartesi. Olur, birlikte bakarız.(...) Yak! Hazır mısın Narin’ciğim?” (s.278).

Refik, filminin yıldız-oyuncusu Narin’le bir süre birlikte olur. Bu, her iki taraf içinde mesleki yakınlığın doğal bir sonucu olarak görülen cinselliğe dayalı bir ilişkidir.

Romanda Refik aracılığıyla Yeşilçam yönetmenleri ve Yeşilçam’ı dışlayan entelektüel kesim arasındaki çekişme de gündeme getirilir. Refik, “Yasak Dakikalar” adlı filmine burun kıvrıran entelektüellere içten içe ateş püskürür:

“Eşşoğlueşşekler; sinemayı onlardan başka bilen yok! (...) Güzel, peki, sen gel yap da görelim; bir bok da yapamazlar. Amerikalı filanın senaryosu, falan İspanyol’un filmi, Fransız dalgası, İngiliz akımı, yok bilmem Brezilya sineması...Ötmek kolay! Başlıyorlarmış, film çekeceklermiş! Yıllardır duyuyoruz; çeksinler görelim. İki seksen yatsın (...) Artık yıllar yılı göklere çıkarırlar o filmi” (s.324).

Refik “aydın züppeler” (s.179) diye sözünü ettiği bu çevreden kişilerle karşılaştığında Yeşilçam’ı savunmak, acımasız bulduğu eleştirilere cevap vermek istese de bilgi noksanlığından dolayı susmak zorunda kalır. Senarist Gündüz karşısında da aynı ezikliği hisseden Refik, “Sürekli okumak gerek aslında. Her konuda okuyacaksın. Tepeden baktı mı biri, ver ağzının payını hemen!” (s.280) şeklindeki iç muhasebesiyle de imlendiği üzere, zaman zarfında özeleştiriyi yapmaya, kendini sorgulamaya başlamıştır.

Refik, yavaş yavaş kendisinin de farkına vardığı eksiklerine rağmen, işine saygı duyan ilkeli bir yönetmendir. Seks türüne imza atmaktan kaçınması, bu furyaya yönelen meslektaşları adına utanç duyması onun mesleki hassasiyetlerini yansıtmaları bakımından önemlidir. Piyasadaki kriz yüzünden zor zamanlar yaşayan Refik, annesi ve üvey

babasının finansal desteğiyle toparlanır ve eski ekip arkadaşlarıyla birlikte ilaç tekellerinin sömürsünü konu alan bir film projesine başlar. Korku ve endişe duymakla birlikte “İlaç Dosyası”nı iyi bir film yaptığı inancıyla sahiplenir. Ne var ki daha ön çalışma aşamasında, babasının eczanesi bombalanmış, Refik takip edilenler listesine alınmış, filmin senaristi Gündüz hakkında tutuklama kararı çıkarılmıştır.

Yeşilçam Dedikleri Türkiye’de geri planda kalmış ya da sadece isim olarak sözü edilen yönetmenler-yardımcı yönetmenler de göz çarpar. Sabri Gürün, Refik’in bir süre yardımcı yönetmenliğini yapıp kavgalı ayrıldığı ve kapalı gişe filmlere imza atan bir yönetmen olarak gündeme gelir. Romanda yardımcı yönetmenlik kariyer uğruna katlanılan bir “kahır işi” olarak nitelenir. Bu konuya, Refik’in yardımcı yönetmeni Serdar hakkındaki kanaatiyle dikkat çekilir:

“Serdar benim başladığım yıllardaki gibi, bu işin delisi. Başka nasıl çekilir yardımcılık kahrı? Çalışırken ayrı, işsiz beklemek ayrı” (s.255).

Yardımcı yönetmen Serdar, işine tutkun, çalışkan bir gençtir. Refik’in kaprislerine, setten kovmasına aldırmadan işine dört elle sarılır. Serdar romanda asıl olarak sendika için verdiği yılmaz mücadeleyle ön plana çıkar. Romanda Türk sinemasının ünlü yönetmenlerinden Metin Erksan ve Halit Refiğ’in de adı geçer. İki yönetmen, *Yeşilçam*’ı küçümseyen entelektüel çevreyle yaşadıkları çekişme dolayısıyla anılırlar.

1950’li ve 60’lı yıllarda Erksan ve Refiğ gibi kendi sinema dilini arayan ve “klişe” çarkından sıyrılarak sosyal içerikli filmleriyle adını duyuran bir diğer yönetmen de Ö. Lütfü Akad’dır. Akad, Çetin Özkırım’ın sinema yazarlığına başlangıç serüvenini anlattığı *Düş Erimi* adlı anı romanında, 1950’lerin başında Türk sineması adına umut vaadeden bir yönetmen olarak adından söz ettirir. Aynı romanda 1940’ların ünlü yönetmeni Baha Gelenbevi de *Kaldırım Çiçeği* adlı filmindeki tiyatral anlatımı dolayısıyla eleştirilir. Sinema yazarı Selim’e göre Gelenbevi, “yabancı ülkelerde sinema öğrenimi görmüş olmasına karşın”, sinema dili ve sinema kurallarından habersiz bir yönetmendir. (s.203-204).

İhtisas yoksunluğu, parasal ve teknik olanakların kısıtlı oluşu, sansür, popülerlik kaygısı, yönetmenler gibi film üretim sürecinin bir diğer başat ögesi konumundaki senaryo yazarlarını da kapsayan konulardır. Senaryo yazarı (senarist), filmin metnini

(senaryo) yazan kişidir. Türk filmcilik tarihinde, uzun bir dönem edebiyat ve tiyatro eserlerinden uyarılma senaryolar kaleme alınmış ya da ekseriya ithali yoğun Holywood ve Mısır filmleri örnek alınmıştır. 1950’li yıllar, özgün senaryoların kaleme alındığı, uyarlamalarda da sinemanın anlatım olanaklarının kullanılmaya başlandığı yönetmen gibi senarist kimliğinin de ön plana çıktığı dönemdir. Bununla birlikte, Yeşilçam’ın bölge işletmeciliği, yıldız oyuncu egemenliği ve bono sistemine dayalı yapısı, özellikle de sansür baskısı, özgünlük ve yaratıcılık isteyen bir mesleki faaliyet olan senaristliğin önünde engel teşkil etmiş, “halk bunu istiyor” söylemi, “ısmarlama senaryo” kavramını gündeme getirmiştir. Süreç içerisinde bazı senaristler, özgünlüklerini Yeşilçam’ın anlatı kalıplarına uygun senaryolarda ortaya koyma çabasıyla birbirini yineleyen yapımlara imza atmış, özgün senaryolar kaleme almayı başarabilmiş olan senaristler de, maddi-manevi teşvik yoksunluğunun yanısıra sansür baskısıyla mücadele etmek zorunda kalmışlardır.

Türk edebiyatında senarist kimliği ya da senaristlik, 1950’li ve 60’lı yıllarda Yeşilçam için çok sayıda senaryo kaleme almış Orhan Kemal’e ait anlatılarda ve yine sinema hayatına 1960’ların başında senaryo yazarı olarak başlamış olan Vedat Türkali’nin bu mesleki deneyiminden yola çıkarak kurguladığı *Yeşilçam Dedikleri Türkiye* romanında ön plana çıkar. Senaristliğe geçim kaygısıyla yöneldiğini saklamayan ve çok sayıda popüler filmde imzası olan Orhan Kemal’in öykü ve romanlarında senaristler daha ziyade ekonomik sıkıntılarıyla gündeme gelirken⁴⁴⁴, siyasi yasaklılık sonrası senaristliğe başlayan Türkali’nin romanında sansür endişesi daha ön plandadır.

Orhan Kemal’in *Bono* öyküsünün kahramanı, senaryosunu verdiği film şirketlerinden alacağını tahsil etmede her seferinde zorluk yaşayan bir film senaristidir. Elinde vadesi dolmak üzere olan “bono”larla sabahtan akşama umutsuzca film şirketlerinin kapısını

⁴⁴⁴ Orhan Kemal’in senaryolarını geçim kaygısıyla kaleme aldığı çeşitli araştırmalarda dile getirilmiştir. Bununla birlikte “Filmciliğimiz Üzerine” (1962) başlıklı yazısında “filmci yazıhanelerini dolaşır ‘senaryolar’ yaparım. Pek azı müstesna göğsümü gere gere imza atacağım bir senaryo yapmış değilim” diyen, dostu Otyam’a yazdığı mektuplarda, sinema sektöründeki sömürüye dayalı düzenden, sinema sanatından geçinen fırsatçılardan şikayet eden (Bkz: Narlı. 2000) yazarın klişe senaryolarının geçim kaygısının yanısıra sektörel sorunlarla da ilintili olduğu açıktır. “Türk Sineması” (1968) adlı bir başka yazısında, Türkiye’de sinemaya gereken özgürlüğün tanınmadığından ve sansürden yakınan yazar, senaristlerin elini kolunu bağlayan dolayısıyla kendisini de klişeye iten bir başka önemli nedene de dolaylı olarak dikkat çekmektedir. (Orhan Kemal’in “Filmciliğimiz Üzerine” ve “Türk Sineması” başlıklı yazıları için Bkz: Orhan Kemal. **Önemli Not!-Tamamlanmamış Yapıtlar ve Seçilmiş Düzyazılar**. Der. I. Ögütçü. İstanbul: Everest Yayınları. 2007

aşındıran senarist hep aynı bahanelerle evine eli boş dönmektedir. Senarist, üç gün sonra vadesi dolacak olan “bono”suna karşılık alacağı için film şirketinin kapısını çaldığında kendisini neyin beklediğinden adı gibi emindir. Sıkıcı muhasebeciyle karşılaşmak istemediğinden önce patrona (yapımcıya) uğrayacak, siyasi anlayışı, dünya görüşü kendisine taban tabana zıt olan şirket sahibini alacağı uğruna sabırla dinleyecek, gündemdeki haberlere dair konuşmalarda onunla taraf gibi görünecektir. Bonosunu düşünerek, “yıllar yılı siviller tarafından kovalanan, hemen her iktidar değiştiğinde çeşitli bahanelerle emniyete, sıkıyönetime çekilen, evi aranan, yazdıkları pervasızca incelenen” kendisi değilmiş gibi karşısındakini sinirlendirecek derecede suskun ve kayıtsız bir sohbet sürdürmede kararlıdır. Sıkıcı görüşmenin sonunda patron bir toplantı için izin istediğinde senarist nihayet sözü bonoya getirecek, patronsa önemsemez bir tavırla alacağının muhasebeden ödeneceğini söyleyecektir. Senarist, muhasebecilerin para ödeme konusundaki tutumlarını iyi bildiğinden, muhasebeciye uğradığında neler yaşayacağını da az çok farkındadır. Muhasebeci önce alacak hususunda söylenenleri duymazdan gelecek, ardından çeşitli bahanelerle ödemenin yapılamayacağını ima edecek ve ağız dalaşısıyla başlayan hakaretler kavga boyutuna varınca olay karakola intikal edecektir. Bono gününün dolmasına üç gün kala bu düşünceler içinde olan senaristin tek umudu alacağının kibarca ödenmesidir.

Yerli filmcilik piyasasındaki bono sisteminin mağdur ettiği ve emeği sömürülen bir başka senarist portresi, yine Orhan Kemal’e ait *Yalancı Dünya* romanında karşımıza çıkar. “Kara kuru, saçları ak-pak, ellinin üstünde bir zavallı” (s.194) olarak tarif edilen senaryo yazarı, ücretini almak üzere gittiği yapım şirketinden her defasında eli boş dönmekte, üstüne üstlük dilenci muamelesi görmektedir. “Çok alıngan” yapıda biri olan öğretmen emeklisi senaryo yazarı, şirket sahibinin “Fazla eşik aşındırdınız ama” (s.194) şeklindeki sözlerine içerlese de, kıt kanaat geçindirdiği ailesini düşünüp, saygısından ödün vermeden talebini dile getirmeye çalışır.

Hapis-sürgün yıllarından sonra Cumhuriyet gazetesine düzeltmen olarak giren ve kısa süre sonra da sinemaya atılan Vedat Türkali, hayatının bu döneminden izler taşıyan *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*’de, senarist Gündüz kimliğiyle karşımıza çıkar. Yazar, sinemaya girmesine aracılık eden Yılmaz Güney’le ilişkisini, “Karanlık’ta Uyananlar”

filmine birlikte imza attığı yönetmen Ertem Göreç’le tanışmasını, filmin ön çalışma aşamasını konu ettiği ve Yeşilçam’ın içyüzünü, 60’lı ve 70’li yılların politik-toplumsal atmosferi eşliğinde çarpıcı tablolar halinde yansıttığı romanında, siyasi suçtan hüküm giymiş bir Yeşilçam senaristi olarak yaşadığı açmazları, temsili kahramanı Gündüz aracılığıyla, gerçekçi bir yaklaşımla ortaya koymaktadır.

Gündüz, uzun yıllarını hapiste ve sürgünde geçirdikten sonra İstanbul’a dönmüş, okul arkadaşı sayesinde bir gazeteye düzeltmen olarak girmiştir. Hapisteyken karısı tarafından terk edildiğinden yalnızdır ve Madam Annik adında yaşlı bir Ermeni’nin Elmadağı’ndaki evinin bir odasında kiracıdır. Dergilere şiir, öykü yazıp gönderen, çeviriler de yapan Gündüz buna rağmen ekonomik sıkıntı içindedir. Yakın hissettiği kişilerden biri olan öykü yazarı-oyuncu Şahin Doğu’nun kendisini sinemaya teşvik etmesine maddi sıkıntılarından ve sinema tutkusundan dolayı sıcak baksa da, üzerindeki siyasi suçlu damgası ve sinema bilgisine rağmen pratikte tecrübesiz oluşu nedeniyle çekimserdir. Hapiste olduğu dönemde, sinema üzerine çeşitli okumalar yapan hatta sinema tekniği üzerine yazılmış İngilizce bir kitabı çevirmeye de niyetlenen Gündüz (s.49), okuyan, sorgulayan, aydın zihniyette biridir. Yarım bıraktığı Türkoloji’den sonra tarih bölümünde öğrenim görmüş, lisan konusunda da kendini yetiştirmiştir. Toplumsal sorunlara ve kadın haklarına son derece duyarlıdır. Basın sektörünü yakından tanıyan ve kapitalist üretim ilişkilerinin doğurduğu yozlaşmışlığa tiksintiyle bakan Gündüz, aynı düzenin hakim olduğu, üstelik sansürün göz açtırmadığı sinema alanında ödün vermek zorunda kalacağından endişelidir. “Sinema yaratıcılığının anahtarı ellerinde heriflerin. Kapitale bağımlı her şey” (s.25) diye düşünmekte, kalıplara mahkum edilmekten çekinmektedir.

“Ben de bir şeyler yapabilir miyim sinemada? Bırakırlar mı? Takma adla filan... Şahin’le olur belki. Hem de senin istediğin sinemayı yaptıracaklar!”(s.31) düşüncesiyle kendini daha en başında umutsuzluğa kilitleyen Gündüz, Şahin Doğu eline düzenlemesini istediği bir senaryo taslağı ve yanısıra üç bin lira bıraktığında yine bocalama içindedir:

“Alıp parayı saydı, üç bin. Bir kaygı belirdi içinde. Almam doğru mu bu parayı? Ya yapamayacağım şeyler isterlerse. Elimden bir giderse buluşturup geri de veremem. Şimdilik dokunmayayım en iyisi” (s.49).

...
 “Senaryoyu nasıl kıvıracağım peki? Sinema düşlemek, film kurup kafada, birilerine anlatmak başka, bu iş başka (...) Sinema bilgisi yeter mi? İşin pratiği var. (...) Pratiği pratiği, bu heriflerin benden fazla bir şey bildiklerini de sanmam... Girince öğreniriz pratiğini de... Diyordu ya, gene güvenli değildi pek öyle. Rezil olmak da var. Kime? Önce kendime” (s.49–50).

Şahin’in bıraktığı senaryo taslağında, konunun iyi yansıtılmadığını görüp “Senaryo dedikleri bu mu bunların? Ben bu kadar kötüsünü dünyada beceremem!” (s.51) düşüncesiyle kendine güveni artan Gündüz’ün senaryo yazarlığı serüveni o dakikadan itibaren ivme kazanır. Konuyu kafasında “devinimli resimlere” dönüştürmeye, kişileri konuşturmaya, diyaloglara şiirlerle, sevdiği yazarların unutamadığı konuşmalarıyla ahenk katmaya çalışan Gündüz (s.51), aynı zamanda “Bu öykü, yabancı da olsa bir başka yazarın, Copyright’ı ne olacak? (...) Sonra ne hakla değiştireceğiz?” (s.52) türünden, yerli film piyasasında pek hesabı yapılmayan ayrıntıları da sorgulamaya başlar.

Gündüz, Şahin Doğu ve onun aracılığıyla tanıştığı yönetmen Refik’le birlikte, Yeşilçam’ın tanınmış yapım şirketlerinden Sine-Ar Film’in çatısı altında film çalışmalarına başlar. Kendisinde Yeşilçam klişelerine takılı olduğu izlenimi uyandıran ve sol çevrelere karşı şüpheli bir tutum içinde olan yönetmen Refik’le çalışacak olmaktan dolayı huzursuzsa da, Doğu’nun piyasada alternatif bir çalışma ekibi bulamayacakları yönündeki telkinleri ve iyimser tavrı içini biraz olsun rahatlatır. “Kafası şemalarla dolu ama saygıdeğer bir sinema pratiği var” (s.81) diyerek Refik’e olumlu açıdan bakmaya çalışır.

“Mutlu son”, “mutlak iyi ya da kötü”, “kaderci yaşam çizgisi” gibi klişelerin Refik’te ve genel olarak Yeşilçam’daki filmcilerde artık bir takıntı haline geldiğini gören Gündüz, bu kalıpların dışına kolayca çıkamayacağını farkındadır. O, yine de seyirciyi tartışmaya zorlayan, emeği geçenleri klişe çarkına sokmayacak bir senaryo kaleme alma arzusundadır. Refik’le gerilimi göze alarak bu konudaki tavrını uygun bir dille anlatmaya çalışır:

“Koşulları tastamam gösterip de, insanın nasıl umarsız kısıpca düştüğünü sergilediniz mi, yalancıkdan mutlu sona da gitseniz, seyirciyi tartışmaya zorlamış olursunuz hiç değilse. Daha derinliğine düşünmeye iten bir anlatım çıkar. Doğru doğruluğunu korur bir ölçüde. Sonun yapaylığı, iğretiliği anlayana sırtır. O tür filmlerin parodisi bir bakıma” (s.78).

Gündüz, yerli filmlerin çoğunu seyretmeye değer bulmamakla birlikte, halkın yerli film tutkusunu göz ardı etmez. Özellikle hapiste olduğu dönemde, kalitesiz olarak nitelediği filmlerin halk üzerindeki etkisine enikonu tanıklık etmiş ve “Yerli filmlerde değil, halkta bir şey var!” (s.31) diyerek bu ilgiyi sorgulamaya başlamıştır. Ancak Gündüz’ün yerli film kültürü neredeyse hiç yoktur. Yerli sinemayı topyekun reddeden entelektüel çevreden kişilerle tanıştığında, bunun kendi hesabına önemli bir eksiklik olduğunu fark eder. Sine-Kulüp adlı bir oluşum etrafında bir araya gelen ve dünyaca ünlü sanat filmlerini tanıtma faaliyeti içinde olan grubun çabalarını takdir etmekle birlikte, onların yerli filmlere yönelik yadsıyıcı tavrını anlamsız bulur. “Sinema gibi çok önemli bir olguya, doğru yaklaşımı bulmak gerek” (s.84) diyerek kendini Yeşilçam filmcileri ve onları dışlayan Sine-Kulüp çevresi arasında bir noktada konumlandırır.

Ayrıntıcı ve titiz bir çalışma disiplini olan Gündüz, Refik’in bazı şablonlara takılı kalması yüzünden de hayli uzun süren çalışmaların ardından, takma adla, üstelik uydurma bir taslak halinde gönderilen senaryosunun sansür kurulundan geçmemesini hayalkırıklığından öte hayretle karşılar. Geçmişi yüzünden kaçınılmaz biçimde geliştirdiği oto-sansür mekanizmasıyla, kısıtlanmış bir yaratıcılık duygusu içinde kaleme aldığı senaryonun bile geri çevrilmesi Gündüz’ü daha da fazla umutsuzluğa sevk etmiştir. Kendisi henüz bir senaryoya imza atmışken, güvendiği tek kişi olan Şahin Doğu’nun ardı ardına çektiği “kovboy özentisi” filmleriyle giderek zirveye tırmanması karşısında ödünsüz bir yere varılamayacağını daha net anlar. Buna rağmen attığı her adımda, cebine giren her kuruşta, “kişiliğinde bir kayma, akıp gitme, eksilme var mı” diye iç hesaplaşmaya gitmekten kendini alamaz. (s.258). Biraz da bu sebeple, yapımcı yazıhanelerindeki seviyesiz sohbetlere dahil olmaktan, sinema çevresinden kadınlarla ilişkiye girmekten özenle kaçınmaktadır.

Ara sıra çekimlere de katılan Gündüz, “Sinema üstüne bildiği, yeri geldi mi anlatmaktan bir tür mutluluk duyduğu şeylerin bu işin yapılışı sırasında pek de aranıp sorulmadığını” (s.264) gördüğünde yine bir hayalkırıklığı yaşar. Bilgisinin geçerli olmadığı, elini kolunu bağlayan “siyasal yasak”la dilediğince adım atamadığı piyasada yalnız ve umutsuz hissetse de, Eluard’ın, “Hiçbir zaman tam karanlık değildir gece”(s.266) dizesini anımsayıp kendine yeni hedefler çizmeye çalışır.

Refik'in tasarısı olan "Yasak Dakikalar" adlı öykünün senaryosunu yazmaya başlayan Gündüz, sıradan fakat çarpıcı bulduğu öyküde bazı değişiklikler yapılması gerektiği kanısındadır. Öyküde, sevgilisinin babasının tacizine uğrayan ve adamı öldürüp idama mahkum olan yoksul bir kızın dramı anlatılmaktadır. Gündüz'ün, Refik'in aksine, kızın babayı değil sevgilisini öldürmesinin daha beklenmedik ve çarpıcı bir son olabileceğini düşünmesi ve senaryoyu buna göre şekillendirmek istemesi çalışmalar sırasında gerilime neden olur. Toplumsal kanıksanmışlıkları yineleyen klişe bir acı son yerine filmin düşünmeye sevk eden bir final sahnesiyle kapanması gerektiğini düşünen Gündüz (s.275), ekipteki diğerlerinin de desteğiyle senaryoyu bu doğrultuda şekillendirir. Gündüz'ün Refik'i ikna etmek için sarf ettiği ifadeler, onun mesleki misyonu sergilemesi açısından dikkate değerdir:

"Bazı kuralları hiç değilse şöyle bir kımıldatmak, silkelemek görevimiz değil mi, sanatçılar olarak? Yoksa kalıpları yinele dur"(s.275).

"Bugüne dek yaptıklarımın hangisi tastamam yüreğimin, kafamın işi?" diye düşünen ve yaptıklarını "kötü filme iyi şeyler katma çabası!" olarak değerlendiren Gündüz (s.302), "Yasak Dakikalar" filminin ilk gecesinde, kimselerin gözüne ilişmemek için köşe bucak kaçır. İçeriğinde, yönetmenin beğenisinden salonun alkışına kadar pek çok etkenin rol oynadığını düşündüğü filmin gerekli mesajı veremediğini düşünmektedir (s.311).

Senaryoculuğu dışında sinemanın ve basının sorunlarına ilişkin yazılar da kaleme alan Gündüz, basın özgürlüğü ve sinemada sansür konusunda dergide çıkan bir yazısından dolayı savcılığa çağrılır. Sorguyu sorunsuzca atlatmasına rağmen ülkede giderek tırmanan terör ve şiddetten, piyasadaki ekonomik darboğazdan dolayı son derece tedirgin olan Gündüz, basında da sinemada da güvencede olmadığını farkındadır. Piyasanın çalkantıda olduğu ve yapımcıların seks furasına yöneldiği bu süreçte, gazeteden ayrılır ve Konstantinidis adlı bir film yapımcısıyla iki senaryo için anlaşma imzalar. Geçinmek için yaptığı hafif uyduruk filmlerle kısa zamanda çevresini genişletir. Ancak bir işçi sendikasının kuruluş yıldönümü etkinliğine katıldığı gün, halkın sinema merakını, kendisine yöneltilen sorular üzerine bir kez daha fark eden Gündüz, sonucu ne olursa olsun, sosyal boyutu olan yapımlara imza atması gerektiğine bir kez daha karar verir. (s.409). İlaç tekellerinin içyüzünü konu alan "İlaç Dosyası" adlı

film projesini senaryolaştırması istendiğinde, dilediği gibi bir film yapma şansına nihayet kavuştuğu için sevinir. “En acımasız sömürü alanı” (s.416) olarak gördüğü ilaç tekelini konu etmenin başına bir hayli dert getireceğini, ancak engelleri aşabildikleri takdirde iyi iş çıkaracaklarını düşünen Gündüz, yine Refik’le çalışacak olmaktan dolayı tedirginse de “Yetti abuk sabuk şeylerle uğraştığın. Gerçek şu: Elinde iyi bir film çıkarma olanağı var. Bunu da devrimci olmayan bir genç adamla yapacaksın” (s.422) düşüncesiyle kendini motive eder ve senaryoyu tamamlar. Ne var ki filmin yirmi sayfalık sansür senaryosunun tanıdık bir bürokrat aracılığıyla takılmadan onaylanmasının ardından yurt dışına giden Gündüz hakkında tutuklama kararı çıkmış, Refik’in babasına ait eczane bombalanmış, güçlü holdingleri karşısına alan film sendikalarından da yeterince destek alamamıştır. Hakkındaki tutuklama kararına rağmen Türkiye’ye dönen ve filmin tamamlanamadığını gören Gündüz, sendika temsilcisi ve sendikalı işçilerle görüşüp yokluğunda yönetmen Refik’e destek vermelerini ister (s.557). Hapishaneye gitmek üzere hazırlıklarını yaptığı gün sendika temsilcisi Fahrettin’in vurulduğunu haber alan Gündüz, parmaklıklar ardında filmi bitireceğine dair Fahrettin’in anısı üzerine söz verir: “İLAÇ DOSYASI’nı yapacağız Fahrettin! Cezaevindeyiz şimdi...” (s.562)

Film piyasasını kuşatan siyasi ve ekonomik açmazlara rağmen kendi çizgisi dışına çıkmamanın mücadelesini veren Gündüz, Yeşilçam’da çoğunluğu oluşturan popülist senaristlerin tipik bir temsilcisi değilse de, O’nun olanca ağırlığıyla hissettiği sansür baskısı ve ekonomik sıkıntılar, aslında Yeşilçam’daki tüm senaristleri ilgilendiren ortak sorunlardır. Bununla birlikte çoğu senarist hem popülerlik kaygısı hem de söz konusu sıkıntılardan daha az mağdur olmak için benzer senaryolara imza atmayı tercih etmiş, az sayıda isim de Gündüz gibi elinden gelenin en iyisini yapma gayretine girerek sektörde ayakta kalma mücadelesi vermiştir.

4.2.5.2. Sinema Mekanı'ndakiler

4.2.5.2.1. Sinemacı Hayret Efendi'den Sinemacı Metin Bey'e: Sinema İşletmecileri

Film-seyirci buluşmasına aracılık eden kişiler olarak sinema sektörü zincirinin önemli halkalarından birini oluşturan sinema işletmecileri ve sinemacılık mesleği edebiyata da konu teşkil etmiş, farklı devir ya da anlayışı temsil eden azımsanmayacak oranda yazar, sinema olgusuna ilişkin bu önemli mesleği/mesleki figürü yaşamışlıkları ve/veya sosyal gözlemleri doğrultusunda anlatılarına taşımışlardır. Sinemacı tipinin Türk edebiyatına oldukça erken dönemde girmiş ve farklı dönemlerde sık değilse de belirgin ölçüde görünürlük kazanmış olması, Türk sinema tarihçesinin bu yitik siması hakkında ipucu elde etmek bakımından önemlidir.

Türk girişimcilere ait sinema salonlarının açılması Birinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarına rastlar. Onun öncesinde ilk sinema salonlarının faaliyete girmesine öncülük edenler, yabancı ve azınlıklar olmuştur. Gösterim için gerekli düzeneğin ve malzemenin sağlanması maddi olanak gerektirdiğinden, ilk Türk sinema işletmecileri, Seden ve İpekçi ailesi gibi, farklı alanlardaki kazanımlarını sinemacılığa yatıran varlıklı kişilerdir. Ayrıca sinemanın başlıbaşına bir seyir türü oluşundan itibaren çeşitli vergi uygulamaları da gündeme gelmiştir ki bu gelişmeler sinema işletmecilerinin ekonomik ve siyasi temelli mücadelelerinin de başlangıcı olmuştur. Sinema salonları ve sinema işletmecilerine ilişkin olarak kaynaklar, İstanbul ağırlıklı detay içermekle birlikte, son yıllarda yapılmış mikro ölçekli araştırmalar İzmir'in yanısıra yabancıların ve azınlıkların ticari ve kültürel alanda aktif oldukları Anadolu kentlerinde de sinemacılık faaliyetlerinin İstanbul'la yakın dönemde başladığını ortaya koymaktadır. Yerli filmciliğin ivme kazandığı 1950 sonrası dönemde de Anadolu'da sinema salonu sayısı belirgin oranda artmış, yapımcılar ve sinema işletmecileri arasında köprü oluşturan bölge işletmeciliği sistemi, taşralı salon sahiplerini zincirin önemli bir halkası haline getirmiştir. Türk sinemasının altın çağı olarak nitelenen 1950-1970 arası dönemde sinema işletmeciliği karlı bir iş alanı haline gelmiş, yerli film sektörünün krize girdiği ve seks furyasına yöneldiği 1970'li yıllarda ise bazı salon sahipleri bu türe kapılarını açarak ayakta kalabilmişlerdir. 1980'li yıllarda videoyla "evde sinema" çağının

başlamasından en çok zarar gören yine sinema işletmecileri olmuş, Türkiye'nin sinema merkezi İstanbul'daki ve diğer bölgelerdeki mekan sahiplerinin çoğu iflasa sürüklenmiştir. Özetle sinemanın ve Türk sinema tarihinin de miladı olan 1890'lardan 1980'li yıllara kadar olan dönemde yaşanan siyasi, ekonomik, toplumsal gelişme ve dönüşümler, sinema tarihini ve bu tarihçenin önemli bir parçası olan sinema salonu işletmecilerinin de kaderini tayin etmiştir.

Türk edebiyatında sinema işletmecisi tipinin ön plana çıktığı en eski tarihli eserlerden biri, belki de ilki, Aka Gündüz'ün kaleme aldığı *Sinemacı Hayret Efendi'nin Hikayesi*⁴⁴⁵ (1928) adlı öyküdür. Akyüz'ün de kaydettiği gibi “eserlerinde olaydan çok karaktere yer veren ve onları güçlü bir realizmle tasvir eden”⁴⁴⁶ Gündüz, bu öyküde de “Harb-i Umumi” nin (Birinci Dünya Savaşı) başlangıç sürecinde sinema işletmeciliği yapan Hayret Efendi'yi başından geçen ve kişisel özellikleriyle mesleki sıkıntılarını da yansıtan tatsız bir vaka vesilesiyle tanıtmaktadır.⁴⁴⁷ Öykü zamanının, ilk Türk girişimcilere ait sinema salonlarının da açılmaya başladığı döneme işaret etmesi, Hayret Efendi'yi ve hikayesini bu çalışma açısından ayrıca önemli kılmaktadır.

Öykü, sinemacı Hayret Efendi'nin tasvir edilmesiyle başlar. “Muharrir”lik yapan anlatıcı, aslında herkesin dönemin sinemacı profilinden yola çıkarak kafasında belli bir Hayret Efendi portresi çizebileceğinden emindir. Çünkü demesine göre “kazananlar kalıbında” yer alan “gazete patronları ve balık pazarcılar” gibi sinemacılar da birbirinin adeta tıpa tıp benzeri insanlardır:

“Şişman, lop yanaklı, katmer gerdanlı, tepesi biraz çıplak, ince veya kalınca altın kordon, müstağni ve belirsiz derece mağrur bir zat, işte Hayret Efendi de, Murtaza Efendi de, Kirye Apostol da, Sinyor Mizrahi de hep bu kalıbdadır. Yani kazananlar kalıbında, zaten aynı tipte üç çeşit vardır: Sinemacılar, balık pazarcılar ve gazete patronları” (s.276).

“Bu göbekli ve altın köstekli tipler işleri düşmeyince adama selam bile vermezler, hatta adamın verdiği selamı bile ‘kazancı yok’ diye almazlar” (s.276) düşüncesinde olan

⁴⁴⁵ Aka Gündüz. “Sinemacı Hayret Efendi'nin Hikayesi”. **Hikayeciliğimizin 100. Yılında 100 Örnek.** (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1987). s.276–278

⁴⁴⁶ Kenan Akyüz. **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri.** İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1990. s.186

⁴⁴⁷ Doğan, Gündüz'ün biyografisinin ve eserlerinin ele alındığı araştırmasında yazarın öykü ve roman kahramanlarının yaşayan kişiler olduğunu ifade etmektedir. Doğan'a göre Birinci Dünya Savaşı sırasındaki sürgün yıllarında Anadolu'yu dolaşarak pek çok insan tanıyan Gündüz, kahramanlarını bu tanışıklardan esinlenerek yaratmıştır ve sinemacı Hayret Efendi de yazarın tanıdıkları arasındadır (Abide Doğan. **Aka Gündüz.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 1989. s.37–38)

anlatıcı, Hayret Efendi'yi telaşlı ve üzgün bir halde apansız karşısında görüverince sinemacının başında bir dert olduğunu anlar. Gelir gelmez veryansına başlayan Hayret Efendi'nin derdi sinemasının mühürlenmiş olmasıdır. İfadesine göre sinema kapısının beş günlüğüne mühürlenmesi ne kolera salgını ne de gayr-i ahlaki bir film gösterilmesiyle ilişkilidir. Hayret Efendi bu cezanın sivil bir memurla yaşadığı tartışmayla bağlantılı olduğunu, sinemasına film seyretmeye gelen ve kendisi haricinde yedi sekiz akrabasına özel mevki talep eden memurun isteğine karşı geldiği için cezalandırıldığını ileri sürmektedir. Zira sivil memurun sinemadan tehditler savurarak ayrıldığı olay gecesinin ertesi günü, sinemasında gösterdiği filmin “halkı saltanata isyana teşvik edici olduğu” Hayret Efendi'ye raporla bildirilmiş ve ardından mekanı mühürlenmiştir. Kapatma cezası nedeniyle film kirası, girdisi, çıktısı derken yüklüce miktarda maddi kayba uğrayan sinemacı, zararının temini için memura dava açmış, “çürük tahtaya basmam” (s.278) diyerek meşhur avukatlara danışmış, davayı kazandığı takdirde memurun maaşından kesilecek parayla zararını ancak ‘üç yüz yılda’ tahsil edebileceğini anlayınca davacı olmaktan vazgeçmiştir. Sinemacı Hayret Efendi, tüm bu olanları muharrire anlatma gerekçesini de “Ben ziyan ettim, bari sen bir hikaye konusu çıkarıp beş on para kazan” diyerek açıklar.

Sinemacı Hayret Efendi'nin Hikayesi, ilk sinemacıların tipolojik özellikleri ve yaşadıkları bürokratik sorunlar hakkında ipuçları içeren özgün bir hikayedir. Ziya Osman Saba'nın *Kış Gezintileri* adlı öyküsünde çocukluk yıllarında babasıyla birlikte sık sık gittiklerini kaydettiği (s.55-56) *Ali Efendi Sineması* ve *Kemal Bey Sineması*'nın sahipleri Kemal Seden ve dayısı Ali Efendi'ye, yine Aka Gündüz'ün *Yayla Kızı* adlı romanında *Elhamra Sineması*'nın ortağı olarak gündeme gelen (s.143) İhsan İpekçi'ye dair bazı sinema araştırmalarına kaydolun ayrıntılardan, yanısıra yine ilk sinemacılardan Cemil Filmer'in hatıralarından mesleğin öncüleri olan bu isimler ve sinemacılık serüvenleri hakkında bilgi edinmek mümkündür. Gündüz'ün öyküsünde para canlısı kişiler olarak karikatürize edilen ilk sinemacılar, nihayetinde maddi varlıklarını halkın ilgisini göz önünde bulundurarak aslında hiç fikir sahibi olmadıkları ve masraf gerektiren bir alana yatırmış ticaret adamlarıdır. Sermaye koyduğu yeni mesleğinde doğal olarak kar beklentisi içinde olan sinemacı Hayret Efendi'nin ilk sinemacıları ne derece temsil ettiği bilinmez ama sinemacıların para konusundaki hassasiyeti, gözü açık ve işbilir kişiler oldukları, hele ki rekabete hiç gelemedikleri ileriki yıllarda kaleme

alınmış eserlerde de doğrudan ya da dolaylı olarak dile getirilmiş konulardır. Tahsin Yücel'in *Kasabamız Sinemaya Kavuştu* adlı öyküsünde, din ve duygu sömürüsüne dayalı filmlerle "halkı tavladıkları", sinemaya yönelik dinsel tepkileri yıkmak amacıyla din adamlarını aracı ettikleri ifade edilerek işbirliklerine vurgu yapılan sinema işletmecileri, Aziz Nesin'in *Depmik Sultan Hazretleri* adlı öyküsünde de benzer özellikleriyle ve mesleki yaşantılarına ilişkin çarpıcı ayrıntılarla ön plana çıkarlar. Öykünün mekanı iki sineması olan bir Anadolu ilidir ve küçük bir yerleşim bölgesinde birden fazla sinema olunca rekabet elbette ki daha da kaçınılmaz biçimde su yüzüne çıkacaktır. İldeki iki sinemacının içten içe birbirlerini alt etmek için fırsat kolladığını bilen kurnaz vatandaş Şerif Efendi, bu durumu kendi adına da bir fırsat olarak değerlendirir ve hemen bir oyun tertipler. Uyanık geçinirken oyuna gelen iki sinemacının rekabetinin anlatıldığı öyküde vaka şöyle gelişir:

"Gür bıyıklı, altın dişli, pehlivan yapılı, altmışını aşkın ama yaşından genç görünümlü" bir adam olan Mehmet Bey, doğup büyüdüğü taşra ilini bir çok teknolojik yeniliğin yanısıra sinemayla da tanıştırmış emektar bir sinema işletmecisidir. Yahya adlı bir otel işletmecisinin sinemacılığa soyunmasının ardından işlerinin bozulduğundan yakınmaya başlayan Şark Sineması sahibi Mehmet Bey, yöre sakinlerinden Şerif Efendi'nin akıl vermesiyle rakibini batırma mücadelesine girer. Yahya'nın "Yeni Sinema" adıyla hizmete soktuğu salonuna karşılık sinemasının adını "Yeni Şark" olarak değiştiren ve rakibini bir süreliğine alt etmeyi başaran Mehmet Bey daha kazancının keyfini süremeden yeni bir sorunla karşı karşıya kalır. Çünkü bu esnada sinemacı Yahya da boş durmamış, İstanbul'dan bir dansçı kız getirerek salonuna müşteri çekmenin yolunu bulmuştur. Yine Şerif Efendi'nin önerisiyle Yahya'nın sinemasındaki dansçı kızı ilden sınır dışı ettirmeyi başarıp işlerini yoluna koyan sinemacı Mehmet, bununla da yetinmeyip salonunu kongre için muhalif partililere kiralayarak yüklüce miktarda para kazanır. Ne var ki belediyenin sinemasını sudan bir bahaneyle kapatması üzerine yeniden zora düşen emektar sinemacı, muhalif partiye salonunu kiralattırmanın rakibi Yahya olduğunu öğrenince öfkeden deliye döner:

"Bir de öğreniyoruz ki, cebinden dört bin lirayı verip, muhaliflere benim sinemayı kiralattıran, Yahya düzüsü değil miymiş? Benim için: 'O para canlısı bir heriftir. Para benden. Boyuna artırın. Dayanamaz, sonunda, ucunda ölüm olsa kiraya verir!' demiş" (s.95)

Sinemasının kapatılmasına fena halde içerleyen ve rakibinin asker kaçağı olduğunu ihbar etmekle de sonuç alamayan Mehmet Bey'in imdadına yine Şerif Efendi yetişir. Şerif'in aklına uyarak sinemasını perdeyle ikiye bölüp, Şih sayesinde bu uygulamanın caiz olduğuna halkı inandırsa da, rakibi Yahya'nın bir sözde hocanın vaazı yardımıyla kadınlara ve erkeklere ayrı matine düzenlemeye başlaması üzerine yine müşteri kaybeder. İstanbul'dan getirttiği "dansı, mevlidi, ezanı, mezarı, imamı, hocası, hepsi içinde" (s.97) filmlerle salonunu yeniden doldurmayı başarmış ancak rakibi Yahya'nın sinemasının bahçesinde bir yatır olduğu söylentisi işleri aleyhine çevirmiştir. Mehmet Bey'in, yine Şerif Efendi'ye kulak vererek, yatır üstüne inşa edilen sinemanın çökeceği yönünde vaaz verdirmesi üzerine zora giren sinemacı Yahya, dayanamayıp rakibine ortaklık teklif eder. Öykünün sonunda Şerif Efendi'nin sinemacı Mehmet'e de sinemacı Yahya'ya da ayrı ayrı akıl vererek açıktan para kazandığı anlaşılrsa da, iki sinemacı uyanık Şerif'le başa çıkamayacaklarını anlayıp, kurdukları anonim şirkete onu da ortak ederler.

Özellikle dini sömürü konusundaki yergili ifadelerden DP döneminin politik aurasından beslendiği anlaşılan öykü, taşrayı ve taşra sinemacılarını öne çıkararak aynı zamanda bu yıllarda Anadolu'nun sinema sayısı konusundaki atağına da işaret etmektedir. Nitekim 1950'li yıllarda yol ve elektrikasyon hizmetlerinin hızlanmasıyla birlikte taşrada sinema sayısı artmış, ne şanstır ki bu sürece çocukluk ve ilköğrenlik çağlarında tanıklık etmiş taşra kökenli bazı yazarlar belleklerinde yer etmiş sinemacı kimliklerini anılarına, öykülerine, romanlarına taşıyarak onları kendileri gibi ölümsüzleştirmişlerdir. Cemil Kavukçu, Hasan Ali Toptaş, Sadık Yalsızuçanlar gibi sinema temalı anlatılarıyla öne çıkan yeni kuşak edebiyatçıların yazarlık serüvenlerinde, kendi beyanlarına da konu olduğu üzere sinema seyir deneyimlerinin ve dolaylı olarak da sinemayla tanışmalarına vesile olan sinemacıların önemli katkıları olmuştur. Ülkü Tamer (d.1937) gibi daha eski kuşaktan olup sinema mekanına sahip yörelerde büyümüş taşralı yazarların anlatılarında da yine, İstanbullu/kentsoylu çağdaşlarından farklı olarak sinemacı figürü özellikle ön plandadır. Memleketi Gaziantep'in 1940'lı ve 50'li yıllardaki sinema iklimini *Yaşamak Hatırlamaktır* adlı anı kitabına taşıyan ve belleğinde derin izler bırakmış Antepli sinemacı Nakip Ali'ye ilişkin anılarından kesitler aktaran Ülkü Tamer'in sinema

tutkunu küçük bir çocuk ve bir sinemacının dostluğunu anlattığı *Macı Hüseyin*⁴⁴⁸ öyküsüne adını veren de yine Antepli bir sinema işletmecisidir. Gaziantep'te sinema salonu işletmeciliği yapan ve hacca gidip döndükten sonra da çevresindekilerin tepkilerine rağmen sinema işletmeciliğini ve eski alışkanlıklarını sürdüren Hacı Hüseyin'e hemşerileri "Macı Hüseyin" lakabını yakıştırmışlardır. Hacca giderken işlerini oğluna devreden sinemacı Hüseyin, mesleğine öylesine tutkundur ki dönüşünde oğluna "Bu geceden sonra sinema yine benim" (s.67) diyerek daha karısını bile görmeden sinemasının başına geçer. Kendisine öykünüp büyüdüğüde sinemacı olmak isteyen küçük Mehmet Ali'nin de en yakın dostu olan Macı Hüseyin sinemasında daha çok Adana'dan getirttiği ve Mehmet Ali'nin de ilgiyle seyrettiği Amerikan westernlerini ve dönem damgasını vurmuş bol şarkılı ve danslı Mısır filmlerini oynatmaktadır.

Yazarlığını sinema tutkusuyla filizlendirmiş kalemlerden Cemil Kavukçu'nun *Dönüş*⁴⁴⁹ romanındaki sinemacı Niyazi de yine gerçek dünyadan edebiyata girmiş bir sinema işletmecisi figürüdür. Bir söyleşisinde, çocukluk yıllarının geçtiği İnegöl'den, ilçenin "Niyazi'nin Sinemaları" diye anılan yazlık-kışlık sinemalarından ve sinemanın yazarlığındaki rolünden ayrıntılarıyla söz eden Kavukçu⁴⁵⁰, 80 öncesinin kaos sürecinde, doğup büyüdüğü kasabaya dönüp geçmişiyle yüzleşen bir gencin hikayesini anlattığı *Dönüş*'te sinemacı Niyazi'yi küçük ama önemli değinilerle ön plana çıkarır. Roman kişisi Vedat'ın çocukluk yıllarında ilçedeki iki ayrı sinemanın da işletmeciliğini yapan sinemacı Niyazi, çoluk çocuk herkesçe tanınan, korkuyla karışık saygı duyulan bir isimdir:

"Tanımayan yoktu. Çocuklar için büyük bir addı bu. Korkuyla saygı birlikte duyulurdu Sinemacı Niyazi'ye. Bilet almadan içeri kaçak girenlere, bir de kesilmiş iki bileti ekleyip girmeye çalışanlara karşı acımasızdı" (s.50).

Sinemacı Niyazi'nin kaçak seyirci gibi gösterimdeki aksaklıklara tepki gösterenlere ve mekanında gizli gizli sigara içenlere de tahammülü yoktur. Islıkları, bağırtıları, yuhalamaları davudi sesiyle anında susturabilen sinemacı (s.50), sigara içenleri yakaladığında tekme tokat dışarı atmakta bir an bile tereddüt etmez. (s.51). Yıldız sinemasının sahibi taşralı sinemacı Niyazi bazı yönleriyle Hasan Ali Toptaş'ın,

⁴⁴⁸ Ülkü Tamer. "Macı Hüseyin". *Alleben Öyküleri*. İstanbul: Can Yayınları. 1991. s.65-79

⁴⁴⁹ Cemil Kavukçu. *Dönüş*. İstanbul: Can Yayınları. 2000

⁴⁵⁰ Bkz: Tülin Er. *Kendi Yatağını Çizen Öyküler: Bir Cemil Kavukçu Portresi*. İstanbul: Everest Yayınları. 2004

anılarından *Kayıp Hayaller Kitabı* romanına taşıdığı sinemacı Şerif'i anımsatır.⁴⁵¹ Taşralı küçük bir çocuğun hayal dünyası üzerine kurulu *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda sinemacı Şerif, yalınkat varlığına rağmen göz ardı edilemeyecek kadar belirgin bir figürdür. Sinemasına getirttiği ve her akşam üstü kendine özgü anonslarıyla tanıttığı filmlerle küçük Hasan'ın hayallerine yön veren Sinemacı Şerif, tıpkı sinemacı Niyazi gibi sinema önünde bekleyen beşparasız çocuklara ve kaçak seyirciye karşı tahammülsüz biridir. (s.29). Küçük Hasan ve arkadaşı Hamdi, filmleri ya çatılardan kaçak seyrederek ya da kasabadaki diğer akranları gibi sinema kapısı önünde Şerif'in insafa gelmesini beklerler. "Eline mikrofonu alıp kasabanın biricik tanrısıymış gibi geceyi ta kökünden sarsa sarsa öksür(en)" ve ardından kasabalıları sinemasına getirttiği muhteşem filmi seyre çağırın Şerif'in film tanıtım yöntemleri de "nev'i şahsına münhasır" denecek türdendir:

"Kan su gibi akacak vallahi!" dedi, "Esas oğlan ortalığı kırıp geçirecek ve bütün kötülerini hem de nasıl, hem de nasıl diye getirip aç köpekler gibi yalvartacak!" dedi. Hatta bir ara, "Ha başladı, ha başlıyor, işte efendim şu kadar dakika kaldı ve geri sayım başladı" gibi kışkırtıcı laflar ederek sağda solda pinekleyen sayın sinemaseverleri kibarca uyardı (...) sonra da her zamanki gibi şehirden bir günlüğüne kiralayıp getirdiği her filminden birkaç kulaç kırpa kırpa oluşturduğu bobini takıp sesini dışardaki hopperlölere verdi" (s.181).

Romanda Şerif için kullanılan "kasabanın biricik tanrısıymış gibi" ifadesi, sinemacının taşradaki ağırlıklı konumunu açıklar niteliktedir. Taşra sinemacısı, sınırlı bir çevrede yaşayan ve başka eğlencesi olmayan taşra insanına farklı dünyalarla tanışma fırsatı sunmakta, bu nedenle kendini ayrıcalıklı hissetmekte ve öyle de hissettirmektedir. Türk edebiyatında yine taşralı sinemacı tipinin ön plana çıktığı en özgün öykülerden biri de Sadık Yalsızuçanlar'ın kaleme aldığı *Pınar Sineması*'dır. Sinema işletmecisi bir babanın oğlu olan Malatyalı yazar Yalsızuçanlar, çocukluk anıları üzerine kurgulanmış öykülerinin yer aldığı *Sırlı Tuğlalar*'daki *Pınar Sineması*'nda okurunu babasından

⁴⁵¹ Hasan Ali Toptaş bir Ege kasabasında geçen çocukluğunu ve taşra yaşantısını anlattığı "Taşranın da Ötesinde" başlıklı yazısında *Kayıp Hayaller Kitabı* romanına da esin kaynağı olan Sinemacı Şerif'ten şöyle söz eder: "Yıl 1968...Eskilerin halkevi diye bildiği, Sinemacı Şerif'in salonu vardı bu kasabada (...) Ortalıkta emektar bir başrol oyuncusu gibi gezinip duran Şerif, ağzına raptiyeleri doldurarak, salonun önündeki tahta panoya adeta tarihi bir görevi yerine getirircesine büyük bir dikkatle asardı filmin afişlerini. Hatta jeneratörü çalıştırdıktan sonra eline mikrofonu alır ve akşam karanlığı çökene dek "sayın sinemaseverlere" yönelik ayartıcı anonslar yapardı. Her defasında kasabaya müthiş bir sessizlik çökerdi bu anonslar yapılırken. O akşam gösterilecek filmin bir şaheser olduğunu iddia eden sinemacı Şerif'in sesi hem sokaklarda hem avlularda hem de kalplerde yankılanırdı. Ardından da öksüre tıksıra mikrofonu kapatıp boş salonda filmi göstermeye başlardı Şerif. Sağda solda pinekleyen sinemaseverlerin iştahını kabartmak için sesi de her defasında dışarıya verirdi tabii ve işte o zaman kasabanın üstünde silah patırtılarıyla birlikte bölük pörçük diyaloglar uçuşurdu." (Hasan Ali Toptaş. "Taşranın da Ötesinde". **Taşraya Bakmak**. Der. T. Bora. İstanbul: İletişim Yayınları. 2006. s.261-262)

esinlenerek çizdiği sinemacı Abdo ile tanıştırır. Zaman, Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu 1950'li yıllar, mekansa Malatya'dır. Abdo diye çağrılan Abdurrahman Güzeller, evli ve bir oğul sahibi genç bir sinema işletmecisidir. Amcasından öğrendiği taş işçiliğinin de ehli olan fakat sinemacılığı tercih eden Abdo, bir süre Şark sinemasını işletmiş, Pınar sinemasını da DP'nin yeniden iktidara oturduğu elli yedi seçimlerine yakın dönemde hizmete açmıştır. Seçim sürecinde evini parti ofisi olarak kullanıma açacak kadar ateşli bir Halk Partisi sempatzanı olan sinemacı Abdo, Demokrat Parti taraftarı babasıyla sürekli çatışma içindedir. (s.210) Karısına eziyet ettiği için de sık sık babasının hışmına uğrayan Abdo, sert mizacına rağmen merhametli bir kişiliğe sahiptir. Yetim ya da evsiz barksız çok kişiye el uzatmış, bazısına sinemasında iş bile vermiştir. (s.207) Sinemacı Abdo, işine tutkuyla bağlı olduğundan, sinemasındayken giydiği kılık kıyafetede ayrı bir özen göstermektedir. Briyantini saçları, inceltilmiş bıyığı, yelekli takım elbisesi, rügan ayakkabıları ve fôtr şapkasıyla filmlerini sıkça gösterdiği yerli sinema jönlerini anımsatan sinemacı Abdurrahman'a Abdo kısaltması da *Hüseyin Peyda'nın Mezarımı Taştan Oyun* filmindeki Abdo karakterinden esinlenilerek verilmiştir (s.208). Öyküde Abdo özelinde sinema işletmecilerine ilişkin olarak dikkat çeken en önemli ayrıntı sinemacıların hamam, otel işletmecisi, kasap, garson, berber vb. meslek sahipleri gibi Esnaf Sıhhat Cüzdanı taşıma zorunluluğunda oldukları ve buna istinaden her üç ayda bir cildiye vb. muayenelere yükümlü kılındıklarıdır (s.216).

Yalsızuçanlar'ın yine *Sırlı Tuğlalar*'daki *Ört ki Ölem* adlı öyküsünde anlatılana göre sinemacı Abdo mesleğine seks furçasının başlamasıyla birlikte veda etmiştir. Tarık Dursun K.'nin *Alçaktan Uçan Güvercin* romanının kişilerinden sinemacı Necip Ali ise çekincelerine rağmen seks türüne mekanını açan, daha doğru bir ifadeyle açmak durumunda kalan taşralı işletmecilerdendir. AP-CHP çekişmesinin doruğa çıktığı dönemde siyasi güç odaklarının Anadolu'nun en ücra yerleşim birimlerine dek yansıyan kirli oyunlarının sergilendiği romanda ekonomik açmazlarından yakalanarak kumpasa sürüklenen ve mesleğini istemeden kirli hesaplara bulaştıran bir sinema işletmecisi olarak karşımıza çıkan Necip Ali, tipolojik özellikleri, sinemacılığa başlangıç serüveni ve mesleki sorunlarıyla da romanın ön plandaki kişilerindendir.

Romanın mekanı olan Burdur dolaylarındaki ilçede sinema işleten, "kısa boylu, enine, uzun sarkık bıyıklı, kara kaş, kara göz" yapıda bir adam olan Necip Ali aslen Anteplidir

ve sinemacılığa erken yaşta makinist yardımcılığıyla başlamıştır. Babasının Antep’te bir sinemada büfecilik yaptığı sıralarda, o da okul çıkışları sinemada gazoz satmış, sonraki yıllarda makinistliğe merak salarak bu işi de öğrenmiştir. Askerliğini orduvinde makinist oluşu nedeniyle rahat geçiren Necip Ali terhisinin ardından kendi sinemasını açmaya karar verir. Ancak babası birkaç dönümlük çorak tarlayı satmasına izin vermeyince ceketini omuzuna alıp Antalya’da sinema işletmeciliği yapan asker arkadaşı Yaşar Kavdır’ın yanına gider. Bir süre Kavdır’ın yanında makinistlik yapan, sırtında sandıkla il ve ilçelere pursantaj memurluğuna çıkan Necip Ali, yine arkadaşının desteğiyle kendine ait “Göl Sineması”nı işletmeye açar. Bir süre sonra kadınlar matinesinde gördüğü dul Atifet’le evlenen ve karısına düşen yüklü mirasla arkadaşına borcunu ödeyip sinemanın resmen sahibi olan Antepli sinemacı, kısa zamanda ilçenin sayılı eşrafı arasına girmeyi başarmıştır.

Satır aralarındaki ayrıntılardan sert görünüşüne rağmen kalben hassas yapıda biri olduğu anlaşılan sinemacı Necip Ali’yi en çok kızdıran, çocukların sinema afişlerini çalmalarıdır. Bazı geceler bu sebeple sinemada yatan ve ertesi gün hırsını çalışanlarından çıkaran Necip Ali’nin derdi aslında, sinemasının eskisi gibi iş yapmıyor oluşudur. 1970’li yıllarda sinema sektörüne darbe vuran ekonomik kriz Necip Ali’yi de zora sokmuş, deneyimli sinemacı, “Hülya’nın modası geçti herhalde (...) “Oğlan zayıf kalıyor bence” (s.130) sözlerinden de anlaşılacağı üzere, günlerini sinemasının ve gösterdiği yerli filmlerin ilgi görmeyişinin nedenlerini sorgulayarak geçirmeye başlamıştır. Sinemasının eskisi kadar dolmadığından yakınan sinemacı, o günlerde iyi iş yapan seks filmlerinin krizi atlatmanın tek çaresi olduğunu bilse de, seks filmi göstermeyi “Antepliliğine” yakıştıramamaktadır. Sinemacı Necip Ali’nin film fiyatlarındaki artışla başedemez duruma geldiği ve sinema biletlerine zam yapılması için belediyenin kapısını aşındırdığı günlerde, ilçe mahkemesinde bir tecavüz davası sürmektedir. İlçenin ileri gelenlerinden Adalet Partili iş adamı Nuri Genç, adının karıştığı davayı örtbas etmek için, davayla ilgilenen gözüpek savcının açığını araştırır ve savcının eski eşinin seks filmi artisti olduğunu öğrenince, sinemacı Necip Ali’den destek ister. Sinemacı, savcının eski eşinin rol aldığı seks filmlerini sinemasında gösterdiği takdirde savcı zor duruma düşecek ve davadan geri adım atmak durumunda kalacaktır. İşleri günden güne bozulan Necip Ali, savcıyı zor duruma düşürmeye gönlü

elverirse de, nüfuzlu çevreden gelen baskının da etkisiyle hem iflastan kurtulmak hem de ilçedeki konumunu sarsmamak için sinemasında seks filmi göstermeye razı olur.

Necip Ali'nin işlettiği sinemanın da bağlı bulunduğu Antalya bölgesinin işletmecisi olan Yaşar Kavdır romandaki bir diğer sinema işletmecisidir. İlin ileri gelen ailelerinden olan Kavdır, Antalya bölgesinde ağırlığı olan bir isimdir. Konyaaltı yolundaki arsaları şehrin o yöne doğru sarkmasıyla değer kazanınca, Kavdır'ın inşaatçı olan ağabeyi parti kanalıyla sağladığı kredilerle oraya bir işhanı kondurmuş ve alt katını sinema yapmıştır. Yaşar Kavdır da bu sinemayı çalıştırmaktadır. Bölge işletmecisinin verdiği avantajla krizden nispeten az etkilenen Kavdır, yazıhanesine astığı seks filmi afişleriyle ve işlerinin yolunda oluşuyla Necip Ali'nin seks türüne evet demesinde de dolaylı olarak etkili olmuştur.

Örneklerle de sergilendiği üzere Türk edebiyatında taşralı sinema işletmecileri daha ön plandadır. Dar ve boğucu taşra yaşantısını sinemayla renklendiren ve yörelerinin tanınmış simaları olan taşralı işletmeciler, toplumsal hayatın aynası niteliğini taşıyan edebi metinlerde kaçınılmaz olarak yer edinmiş ve karakteristik özellikleriyle, toplumsal konumlarıyla, zaman içinde değişkenlik gösteren mesleki sorunlarıyla edebiyata konu teşkil etmişlerdir. İstisnalar dışında, kent hayatına, özellikle de sinemanın merkezi konumundaki İstanbul'a odaklı anlatılarda ise ya gerçekte de ünlü sinema işletmecileri ismen ve/veya anlatının dokusunda yer etmiş kişiler olarak görünürlük kazanırlar ya da onlar adına sinemayı yöneten sinema müdürleri ile karşılaşılır. Mehmet Seyda'nın 1950'li yıllarda İstanbul sinemalarında belediye adına bilet kontrol memurluğu yapan Saffet Erdal'ın mesleki yaşantısına odaklı *İçedönük ve Atak* romanında İpekçi ailesi Saffet'in görevlendirildiği sinemalardan birinin "patronları" olarak gündeme gelir. Sinemacıların ekonomik temelli mücadelelerine konu olan "eğlence vergisi"ni ve denetlenme usullerini konu etmesi bakımından da önem arz eden romanda İpekçi adına doğrudan yer verilmez. Bu detay Saffet'in "patronlara" ilişkin, "Belediyeye deste deste para ödüyorlar (...) Dahası, Türkçe seslendirme stüdyolarında Türkiye'nin en ünlü, en büyük şairini, güldürü filmlerinin büyük konuşucusu Ferdi Tayfur'u çalıştırıyorlar" (s.65) şeklindeki ifadeleri aracılığıyla ortaya konur. Türk sinema sektörünün birçok dalda öncü ve söz sahibi ismi İpekçi ailesine ait, adı verilmeyen ancak görkemli bir yapı olarak tasvir edilen sinemada (s.64)

doğal olarak asıl sinema işletmecileri yerine sinema müdürleri karşımıza çıkar. Sinema ikinci müdürü Hayik -çok sayıda sinema çalışanı gibi- romanda dekoratif bir figür konumundadır ve sadece sinemada yaşanan küçük bir anlaşmazlık olayı vesilesiyle gündeme gelir. Bununla birlikte Hayik'in olay karşısındaki tavrı, sinema müdürleri ya/ya da sinema işletmecilerinin iş rutinini ve iş hayatındaki sorunlara nasıl yaklaştıklarını yansıtan genelleyici ifadelerle dile getirilir:

“Koştı gitti memur çağırmaya. Bet beniz almıştı seğırtmekten. Bir bakıma neşesinden dört köşe. Filmlerde bunca olay olur geçer, sinemacı ise kendi yaşamındaki olaysız sürgitten patladı, patlayacak olur. Küçük olaylara bu yüzden dört elle sarılır ve hepsinin tadını çıkarmak ister. Gişedekilerin ağlamalarına çoktan alışıldı, programcıların temizlik nöbeti sızlanmalarına da” (s.70)

İçedönük ve Atak'ta, Hayik gibi iş ortamındaki “olaysız sürgitten” bunalmış ve kendine meşgale arayan bir başka sinema müdürü figürüne daha yer verilir. Beyoğlu'ndaki bir sinemada görev yapan müdür, memur Saffet tarafından “Parti ve seçim dalgalarından söz açıp vakit öldürmeye alışkın” (s.246) biri olarak tanıtılır. Seyda'nın romanında ismen anılan İpekçi ailesinin sinema sektöründeki en tanınmış üyesi İhsan İpekçi, Çetin Özkırım'ın *Düş Erimi* adlı anı romanında “Melek, İpek, Atlas gibi belli başlı İstanbul sinemalarının sahipleri” (s.196) nden biri olarak ve yapımcı kimliğiyle kendini gösterir. İpekçi, filmleri üzerine görüşlerini öğrenmek istediği sinema yazarı Selim tarafından sinemalarını yabancı filmlerin sultasına soktuğu, sinema sahibi olmanın yarattığı avantajı kullanarak yerli versiyonuna imza attığı yabancı filmlerin gösterimine engel olduğu gerekçesiyle yapımcılığının yanısıra sinemacılığıyla da eleştirilir.

Türk edebiyatında ana kahramanı sinemacı olan, üstelik kentli bir sinema işletmecisinin hikayesine odaklanan en çarpıcı öykülerden biri, ironi ve kara mizahın usta kalemi Orhan Duru'nun kaleme aldığı *Cinematograf*'tır. Öykünün kahramanı Metin Bey, 80'li yıllarda sinemaya rağbetin azalmasıyla birlikte salonu kapanma noktasına gelen İstanbullu emektar bir sinema işletmecisidir. *Clark Gable* kesimi bıyıklarından briyantınli saçlarına, gülümseyişinden göz süzmelerine kadar her hali ve tavrıyla filmlerden aldığı kültürle yetişmiş ve kendini “beyazperde adamı” olarak niteleyen emektar sinemacı, karısının ve yeni yetme kızının eve bir video alınması konusundaki ısrarına, sinemacılığı artık bırakması gerektiği yönündeki söylemlere şiddetle karşı çıkmaktadır. Protesto edilmiş bonolarına rağmen sinemasını ayakta tutmak ve giderek yabancılaştığı ortamda aynı kalabilmek için direnç gösteren Metin Bey, görkemli

salonunu uluslararası kuruluşlarca da desteklenen festival filmlerine açarak iflastan son anda kurtulur. Sinemacı Metin, Yeşilçam döneminin bitişiyle beraber mesleğiyle vedalaşmanın eşiğine gelen son sinemacıları temsil etmektedir. Nitekim 90'larla birlikte sinema salonları alışveriş merkezlerinin bünyesine girmeye, sinemaların işletme hakkı da güçlü holdinglere devrolmaya başlamıştır.

Edebi anlayışları, dünya görüşleri, yaşadıkları dönemler açısından farklı noktalarda yer alan yazarlara ait anlatılarla da sergilendiği üzere, sinema işletmecileri Türk edebiyatının göz ardı edilmemiş figürleri arasındadır. Sinemacıların/sinemacılığın sosyal bir olgu, bir sanat dalı olarak sinemaya duyarsız kalmamış yazarların yanısıra sektörle çeşitli boyutlarda ilişkisi olmuş isimlerce konu edilmiş olması, ayrıca edebiyatçıların sinema hatıralarını kurgu dünyasına taşımaları Türk sinema tarihçesine yalınkat ifadelerle kaydolan sektörün bu önemli siması hakkında gerçekçi ipuçları elde etmemize olanak tanımıştır.

4.2.5.2.2. Gölgedeki Kahramanlar: Sinema Makinistleri

Projeksiyon cihazıyla seyirciyi sinemanın büyüdü dünyasında türlü yolculuklara çıkaran sinema makinistlerinin sadece gösterimde bir aksaklık söz konusu olduğunda anımsandıkları hep söylenegelmiştir. Küçük Kurt ve Yaylagül'ün de belirttiği gibi Türkiye'de ilgi odağı genellikle filmin kendisi, oyuncular ve yönetmenler olmuş, gösterim sürecinde yer alan sinema makinistlerinin önemi hep göz ardı edilmiştir.⁴⁵² Sinemanın gizli kahramanları olan sinema makinistlerinin edebiyatın da gözde figürleri arasında yer aldıkları söylenemez. Bu çalışma kapsamında okunan öykü ve romanlarda da az sayıda sinema makinisti figürü ile karşılaşmış, çoğu geri plandaki bu figürler, gerçekte de göz ardı edilmiş bu meslek/mesleki kimlik hakkında ipucu sunabileceği öngörüsüyle, ayrı bir başlık altında ele alınmıştır.

Sinemanın erken dönemine emek vermiş ilk sinema makinistlerinin o dönemki teknolojik koşullarda mesleklerini nasıl icra ettiklerini, ne tür zorluklarla karşılaştıklarını bugün itibarıyla anlamak güçtür. Döneme tanıklık etmiş yazarlardan

⁴⁵² Fatma Küçük Kurt, Levent Yaylagül. "Sinemanın Gizli Kahramanları: Sinema Makinistleri". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. (Bağlam, 2006). s.227

Sermet Muhtar Alus anılarında, Ziya Osman Saba da *Kış Gezintileri* adlı otobiyografik öyküsünde dönemin film ve gösterim pratiklerini tasvir ederken, sinema tarihçelerinde izlerine rastlanmayan ilk sinema makinistlerinin serencamını da çarpıcı ayrıntılarla göz önüne sererler. İki yazarın ortak beyanından anlaşıldığı kadarıyla, ilk filmlerin Fransızca açıklamalı oluşu nedeniyle getirilen Türkçe altyazı uygulaması, mesleğin öncülerine hayli zorlu anlar yaşatmış, salondan yükselen protestolar makine dairesinde ilk o zaman yankılanmıştır:

“Filmdeki yazılar boyuna Fransızca’ydı. Pandomimadan çıkanlara hava hoş; çakmayanlara da ne yapsalar boş. İstanbul tarafı sinemaları çareyi bulmuşlardı: Yazıları pertavsızla (büyüteçle) tercüme ettikten, çini mürekkebi ve tarama kalemi ile camın üstüne yazdıktan sonra sırasıyla objektifin arkasına sürme. Bunlar birbirine karışır, sed derken sepet şeklini alır yahut da mürekkep yayıldığı için okunmaz hale girer, etraftan ısıklıklar, bağırtılar kopardı:

—Yanlış, değiştir camını!

—Çekme, okuyamadık be!

—Oha, meyas (ümitsiz) öyle mi yazılır? İmla öğren ulan!”(Alus. **a.g.e.** s.65).

....

“Perdede sessiz konuşmaları, süslü bir çerçeve içine alınmış, Fransızca yazılar takibedecekti. Ya o yazıların Türkçesi? O zaman makine sesi kesilecek, perde bir an, bulanık bir sarı renk alacak ve Arap harfleriyle, düzgünce bir el yazısı, demin dilsiz aktörlerin konuştuklarını, sonra Fransızca yazılanları nihayet Türkçe olarak bildirecekti (...) Bazen, insan hali bu, izahat ve konuşma camlarından birini, makinist, makineye ters koyuverecek, o zaman perdedeki baş aşağı kelimeler karşısında bizim hiç inmediğimiz aşağı kattan protesto ısıkları yükselecekti”(Saba. 1959:56).

Elektrik kesintisi, film kopması gibi teknik sorunlar nedeniyle daha uzun yıllar seyirci yakarışlarına maruz kalacak olan sinema makinistleri, kuşkusuz sinemadaki teknolojik dönüşümün, sinemalardaki ve seyircideki değişimin birincil tanıklarındır. Tarık Dursun K.’nın *Ben Unutmadan* adlı anı kitabında bir zamanlar Şehzadebaşı sinemalarında makinistlik yaptığı kaydedilen⁴⁵³ eski İstanbul sinemalarını anılarıyla ölümsüzleştirmiş yazarlardan Burhan Arpad’ın *Matine* öyküsünün kahramanı, mesleğinde yirmi beş yılını doldurmuş ve bu süreçte sesli teknolojiye giriş sürecine, sinema salonlarındaki ve seyirci profilindeki değişime tanıklık etmiş emektar bir sinema makinistidir. Makinistliğe “orta yerinden tahta perde ile kadınlı erkekli bölünmüş salaş bozuntularında”, “takır takır bir Gaumont makine ile başlamış” (s.9-10) olan makinist Muzaffer, matineyi şimdilerde “Tobis’ler, Bauer’ler, Western Electric’lerle” gelen sesli filmlerin yankılandığı maroken koltuklu salonlarda kadınlı erkekli çoluklu çocuklu kalabalıklar için sürdürmektedir (s.-9-10). Makinist Muzaffer, zamanının neredeyse

⁴⁵³ Tarık Dursun K. **Ben Unutmadan**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1994. s.193

tümünü, fim provaları, ses ve ışık kontrolleri yaptığı, salonu ancak tavana yapışık deliklerin ardından görebildiği artist resimleriyle kaplı odacığında geçirmektedir:

“Tavana yapışık müstahkem bir kaleyi andıran odacığın sığınmış olan makinistin gözünden uyku akmaktadır. Dün gece, onikiden sonra da çalıştı. Yeni filmin provasını yaptı. Makine dairesinden inip de sokağa çıktığı zaman saat sabahın dördüne geliyordu” (s.8).

Makine dairesinde “kırmızı monogramlı kötü tütüne” (s.9) sarılarak sabahlayan Muzaffer bilmektedir ki, salonu dolduran kalabalık “motora yol veren bir çift parmak ve sesi ayarlayan bir tek elden, rüyanın bütün sırlarını avuçlarında tutan Muzaffer ağabeyden medet umar halde “matine”nin başlamasını beklemektedir (s.9). Sinemaya yıllarını veren emektar makinistin meslekte geçirdiği yıllara dair hatırladığı, “rutubetli loca arkaları, ekşi kokulu paradiler, kırmızı ışıklı salonlar, yaz gecelerinde makinenin tatlı sesi ile uyuklayan bahçeler, ufacık ve daracık makine daireleri, yüzbinlerce ve onbinlerce filmin durmadan koştuğu sonsuz bir matine” dir (s.9-10).

Arpad’ın öyküsünde mesleki yaşantısıyla gündeme gelen sinema makinisti, Oktay Akbal ve Mehmet Seyda’ya ait anlatılarda mesleğinden ziyade çapkınlık hikayeleriyle kendinden söz ettirir. Akbal’ın sinema gişesinde çalışan iki genç kadının dramatik hikayesini anlattığı *Ester ile Roza*⁴⁵⁴ (1953) öyküsündeki yazlık sinemada çalışan genç makinist, “film bobinlerini yerleştirmek”, “bobin sarmak” gibi bir kaç mesleki pratiği dışında, olay örgüsünde gişe çalışanı kızlara dair anlattığı çapkınlık hikayeleriyle ön plana çıkar. Seyda’nın kaleme aldığı *İçedönük ve Atak*, doğrudan doğruya sinema mekanında geçen, bu mekanda hizmet veren kişilere dair ipuçları içeren sayılı romanlardandır. Ne var ki sinema makinistleri bu romanda da olay örgüsünde rolü olmayan, sadece mekanın gerçekliğini yansıtan birer dekoratif figür konumundadırlar. 1950’li yıllarda İstanbul sinemalarında bilet kontrol memurluğu yapan Saffet Erdal’ın kişisel ve mesleki yaşamının sergilendiği romanda yardımcı makinist Turgut, sinema gişesinde çalışan Matmazel Süzan’la kurduğu kaçamak ilişki dolayısıyla gündeme gelir. Beyoğlu’nun seçkin sinemalarından birinde çalışan ve mesleki gündemi “sabahları erkenden gelir, herkesten erkencidir, bobin sarar” ifadeleriyle özetlenen “evli, üç çocuklu, çok da genç” olan makinist, Süzan’la sadece gönül eğlendirmektedir (s.43).

⁴⁵⁴ Oktay Akbal, “Ester ile Roza”. **Tanzimattan Günümüze Türk Öykü Antolojisi**. Haz. Y. Nabi Nayır-E.Ercan. İstanbul: Varlık Yayınları. 1994. s.160-164

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Pınar Sineması*, Fatma Günel'in *Ah Laleli Günler* adlı Yeşilçam temalı öykülerinde sinema makinistleri ön plandaki figürlerdir. *Pınar Sineması*'ndaki makinist Yusuf, radyo tamircisinin yanında kalfa iken dostu sinemacı Abdo'nun sinemasına makinist olarak girer. Bazen sinemacının evinin çatı aralığında bazen de sinemada yatıp kalkan Yusuf, kimi kimsesi olmayan sakin mizaçlı bir adamdır. Sinema tutkunu olduğundan makinistliği seve seve kabul etmiş, meslekte kendi kendi yetiştirmiştir. Açık seçik sahneleri eliyle gölgelemek, film koptuğunda seyirciye plak koleksiyonundan sevdiği şarkıları dinletmek gibi ilginç mesleki taktikleri olan sinema tutkunu makinist, mahallenin güzel dudu Emine'ye olan aşkını da, film aralarında çaldığı şarkılardan yansıtır, sinemaya geldiği günlerde makine dairesindeki gözetleme yerinden film boyunca sevdiğini seyrederek. Sevdiğinden ayrılmak zorunda kalınca iç cebinden eksik etmediği kanyak ve sigarada teselli arayan makinist Yusuf, kapandığı makinist odasında çıkan yangında hayata veda eder. Günel'in 1988 tarihli *Ah Laleli Günler* öyküsünün kahramanlarından Ali de Yusuf gibi taşralı bir sinema makinistidir. Yıllardır hizmet verdiği yazlık Lale sinemasının yıkılması, askere gitmeden önce başladığı makinistlikte otuz yılını dolduran ve "kendini, sinemanın gizemli dünyasının bir parçası, bir hizmetkârı" (s. 14) olarak gören Ali için tam anlamıyla bir yıkım olmuş, sinema tutkunu makinist işsiz kalmıştır.

Anlatılarda suret gösteren sinema makinistleri genelde meslekte kendi kendini yetiştirmiş kimselerdir. Tarık Dursun K.'nın *Alçaktan Uçan Güvercin* romanının kişilerinden sinemacı Nakip Ali de sinemacılığa makinist yardımcılığı ile başlamış, heves edip öğrendiği sinema makinistliği sayesinde askerliğini ordu evinde rahat geçirmiştir.

Arpad'ın ifadesiyle yıllarca hiç fark edilmeden "milyonlarca insana en harikulade rüyalarını yaşatan" (s.10) sinema makinistlerinin edebiyatın da silik simaları olarak kaldıkları görülmektedir. Makine dairesinden eksik olmayan protestolar, meslekte kendi kendini yetiştirmişlik, kişiye özgü mesleki taktikler ve sinema tutkusu, bu mesleki kimliğe dair en sık dile getirilen konulardır.

4.2.5.2.3. Ester ile Roza, Madam Krista ve Diğerleri: “Gişe”dekiler, Yer Göstericiler

Sinema mekanı seyirci için büyülü bir dünya, Burçak Evren’in ifadesiyle bir “düş şatosu”, seyirciye bir biletle ve bir el feneriyle bu büyülü dünyanın yolunu açan emekçiler içinse bir geçim kapısıdır. Sinemanın erken döneminden bu yana sinemalardaki dönüşümden etkilener ve aynı zamanda bu dönüşümün birincil tanıkları olarak sinema mekanında hizmet veren gişe görevlileri ve yer göstericiler, geniş çapta değilse de edebi metinlerde de varlık kazanmışlardır. Sinema çalışanlarının yer aldığı anlatılar, sinema mekanında varlıkları genelde görmezden gelinen ve sinema tarihçelerinde de izlerine pek rastlanmayan bu kimlikler hakkında veri elde etmek bakımından da önem arz etmektedir.

Türk sinema tarihi araştırmalarına da kısmen konu olduğu üzere, erken dönemde sinemacılığa ilişkin tüm faaliyetler gibi, sinema mekanındaki çeşitli hizmetler de yabancılar ve azınlıklar tarafından yürütülmüştür. Örneğin sessiz film döneminde filmlere müzikle eşlik edenler genelde yabancı menşeli kadınlardır. Türk kadınının dinsel engeller nedeniyle sinemaya seyirci olarak dahi çekinceyle girebildiği yıllarda bu mekanda müzisyenlik yapanlar gibi, ilerleyen dönemlerde gişe ve yer göstericilik hizmetlerini üstlenenler de yine gayrimüslim kadınlar olmuştur. Nitekim sinema araştırmalarıyla da tanınan gazeteci-yazar Dabağyan, 1930’lardan 50’li yıllara uzanan süreçte İstanbul sinemalarında yer gösterici olarak çalışanların ekseriyetle Rum vatandaşlardan müteşekkil kadınlar olduğunu kaydetmektedir. Birinci sınıf sinemalarda müşterilere itinayla hizmet eden siyah ya da lacivert iş önlüklü yabancı uyruklu kadınların yanısıra az sayıda erkek yer gösterici de bulunduğunu belirten Dabağyan, devamlı matine düzenleyen düşük statüdeki sinemaların yer göstericilerinin ise “hayatın en acımasız taraflarını bizzat yaşamış”, namuslu yoldan para kazanmaya çalışan ancak türlü tacizlere maruz kalan kadınlar olduklarını ileri sürmektedir.⁴⁵⁵ Ne var ki sinema tarihçelerinde genellikle Beyaz Rus ya da Rum ve Ermeni kökenli kadınlar olduklarına ilişkin yinelemeler dışında sinema müzisyenleri, gişe çalışanları ve yer göstericiler hakkında fazla detaya rastlanılmamaktadır. Bu anlamda *Ekmeğini Hücrede*

⁴⁵⁵ Levon Panos Dabağyan, *Sinema Dünyası*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık. 2004. s.53–54

*Kazananlar*⁴⁵⁶ başlıklı yazısında sinema hizmetlilerinin gölgede kalmışlıklarına naif bir anlatımla temas eden Hızlan'ın "Bir ölçüde onlar Sait Faik'in, Füzûzan'ın kahramanları" diyerek edebiyatı işaret etmesi, bu çalışma açısından da son derece önemlidir. Aslında Sait Faik'te de Füzûzan'dan da sinema çalışanları asli figürler olarak ön plana çıkmaz. Bununla birlikte öykülerinde okuruna İstanbul'u karış karış gezdiren ve sıradan insanın gündelik yaşantısını mercek altına alan Sait Faik (1906-1954), kentin vazgeçilmez durağı olan sinemaları ve sinemalardaki emekçileri bazı anlatılarının dokusuna bir biçimde yerleştirmeyi de ihmal etmemiştir. Örneğin *Dolapdere*⁴⁵⁷ öyküsündeki,

"Beyoğlu'nun yüzlerce, binlerce dükkanında, terzisinde, berberinde, gazinosunda, gardrobunda, pastacısında, barında, modistrasında, kürkçüsünde ve sinemasında yok bahasına çalışan Hristiyan kızları bu semtte yetişir" (s.98).

şeklindeki ifadeleriyle yazar, sinema çalışanlarının eşkalini de maddi yoksunluklarını da tek cümlede özetlemektedir. Yine Füzûzan'ın İstanbul'un yoksul semtlerine ayna tutan, yoksulluğun kentte tükettiği genç kız figürlerinin öne çıktığı melodramatik öykülerinde sinema locaları bu tükenişin birincil duraklarından ve *Benim Sinemalarım*'da Beyoğlu'nun şık salonlarında kibar müşterilere özenle hizmet ettikleri kaydedilen yer göstericiler, *Kuşatma* da localardaki fuhuşa tanıklık eden kişiler olarak görünürlük kazanırlar. Öykünün henüz ondördündeki tezgahkar kahramanı Nazan'ın fuhuşa sürüklendiği ilk mekan bir sinema locasıdır ve Nazan'la yanındaki kalantora loca açan yer göstericinin, genç kızı "bildik, arsız bakışlarla" (s.78) süzmesi, O'nun ekmek teknesinde Nazan gibi daha nicelerinin serencamına tanıklık ettiğini imleyen küçük ama önemli bir ayrıntıdır. Yer göstericiler ve Tekelioğlu'nun *Gişe Kadınları*⁴⁵⁸ adlı araştırma-haberine de konu olan gişe görevlileri, Tekelioğlu'nun dile getirdiği üzere sinemaların ve seyircinin gizli ama birinci dereceden tanıkları olarak uzun zamandır bu mekanda hizmet vermeye devam etmektedirler. Tekelioğlu'nun Türk çalışanlarla gerçekleştirdiği söyleşilerden de anlaşıldığı üzere, 50'li yıllardan itibaren sinemalarda Türk kadınları da görev almaya başlamış fakat edebiyatta gayrimüslim kadın çalışanlar daha ön plana çıkmıştır.

⁴⁵⁶ Doğan Hızlan. "Ekmeğini Hücrede Kazananlar". *Hürriyet*. 23 Şubat 1998

⁴⁵⁷ Sait Faik Abasıyanık. "Dolapdere". *Alemdağında Var Bir Yılan*. İstanbul: Varlık Yayınları. 1954. s.96-98

⁴⁵⁸ Tuluhan Tekelioğlu. "Gişe Kadınları". *Hürriyet Tatil*. 22. Şubat 1998

Sinemanın erken döneminde İstanbul'un ilk yerleşik sinema mekanı olan Tepebaşı Sineması'nda hizmet veren sinema müzisyeni kadınlardan biri Ziya Osman Saba'nın *Kış Gezintileri* adlı otobiyografik öyküsünde karşımıza çıkar. Çocukluğunda (1910'ların sonu 20'lerin başı) Tepebaşı Amfisi olarak anılan bu mekana babasıyla sık sık gittiklerini ifade eden Saba, sinemadaki gözlemlerini anlatırken beyazperdedeki görüntülere piyanosuyla eşlik eden "ihtiyar piyanist madam"dan da söz etmiş ve sessiz film dönemi emekçilerinden bu mesleki figürü kişisel tarihi aracılığıyla ölümsüzleştirmiştir. Saba, "piyanist madam"ın sahnenin sağ yanından elinde hep küçük çantasıyla çıkageldiğini ve piyanosunun başına geçerek perdedeki manzaralara kuş seslerini anımsatan ezgileriyle hayat verdiğini söyler (s.50). Öykülerinde de lirik anlatımı benimseyen ünlü şair, çocukluğundaki seyir deneyimini yıllar sonra canlı tasvirlerle yansıttığı anlatısının satır aralarına "piyanist madam"ın işini icra ettiği andaki ruh haline dair çıkarımlarını da eklemeyi unutmamıştır. İhtiyar müzisyenin özellikle çalışının yavaşladığı anlarda, kendisinde, perdeyi ve perdedeki "gidemediği, gidemeyeceği yerleri" (s.50) fark etmeye çabaladığı hissi uyandırdığını kaydeden Saba, bu duygu yüklü satırlarıyla, öz vatanından kilometrelerce uzakta ekmek mücadelesi veren bir emekçinin ruh alemini de gözler önüne sermektedir.

İstanbul'un erken dönemdeki sinema atmosferini anlatılarıyla ölümsüzleştirmiş yazarlardan Burhan Arpad'ın sesli film dönemine geçişi bir sinema makinistinin gözlemleriyle yansıttığı *Matine* adlı öyküsünde akortsuz piyanosuyla *Tuna dalgaları ve Arlequin'in* nağmelerinden başka ses vermediği ve yeni teknolojiyle birlikte tarihe gömüldüğü kaydedilen (s.9) "ihtiyar piyanist madam" gibi, sessiz film dönemine malolmuş bir başka gayrümüslim müzisyen figürü de Nahit Sırrı Örik'in *Kıskanmak* romanında suret gösterir. Cumhuriyetle birlikte değişen sosyal yaşantıdan kesitlerin sunulduğu ve bu tarihlerde yabancıların ticari ve sosyal hayatta aktif rol oynadığı bir taşra kenti olan Zonguldak'ın mekan seçildiği romanın geri planındaki figürlerinden olan sinema müzisyeni Matmazel Biyanka, işret ve sefahat meclislerinde erkeklerin gönül eğlendirdiği kadınlardan biri olarak gündeme gelir. Biyanka, kent merkezindeki Safa sinemasında kemancı olarak çalışmaktadır. Babası da aynı sinemada piyanisttir. Romanın uçarı ruhlu kahramanı Nüzhet'in düzenlediği gece aleminde karşımıza çıkan Biyanka, "Cedbeced İtalyan olduğunu iddia etmekle beraber halis Tatavla şivesi ile

Türkçe konuşan ve esmer teni ile çok açık sarıya boyalı saçları birbirini asla tutmayan”, genç yaşına rağmen hayli yıpranmış bir kadın olarak tasvir edilir (s.158). Bu anlamda Timur’un gayrimüslim kadınların Osmanlı-Türk romanına Batı ahlaki çöküntüsünün uzantısı ve şehvet nesnesi olarak sokuldukları yönündeki yargısının⁴⁵⁹ kemancı Biyanka figürü bağlamında da doğruluk kazandığı görülmektedir. Anlaşılan, Attila İlhan’ın *Sırtlan Payı* romanındaki tabirle “alafrangalık fahişeliğin alameti farikası” sayıldığından, din ve toplum tarafından yasaklanan arzular, İslam’ın belirlediği ahlak kurallarına tabi olmayan gayrimüslim kadınlara karşı daha aşıkarcı biçimde su yüzüne çıkabilmektedir ki sinema emekçiliği ya da hizmetlerinin uzun yıllar gayrimüslim uğraşı olarak görülmesi ve Türk kadınına yakıştırılamaması, tüm bu dinsel ve toplumsal baskı ve ön kabullerle ilişkili olarak cereyan eden bir durumdur.

Sinema gişelerinde çalışanlar ve yer göstericiler, İstanbul’un sinema serüvenini otobiyografik anlatılarıyla kayıt altına almış yazarlardan Oktay Akbal’ın öykülerinde belirgin simalar olarak yer alırlar. Yazarın, *İlkgençlik Sevdaları*⁴⁶⁰(1953) adlı öyküsündeki büyüyünce sinema sahibi olma hayali kuran iki çocuğun, “gişede platin saçlı, Beyoğlu sinemalarındaki gibi bir matmazel”in ve “kıpkızıl dudaklı iki yol gösterici kız”ın (s.87) çalıştığı bir sinema düşlemeleri, çekicilikleriyle betimlenen gayrimüslim kadınların Beyoğlu sinemalarının vazgeçilmez simaları olduklarının bir göstergesidir. Akbal’ın gençlik yıllarının coşkusundan ilhamla kaleme alınmış *Ester ile Roza* adlı öyküsünün kahramanları da Haliç kıyısı dolaylarındaki bir bahçe sinemasının gişesinde çalışan iki Musevi genç kadındır. Yazar-anlatıcı, yoğun Musevi nüfusun yaşadığı kenar semtteki yalnız yaz ayları çalışan sinemayı burada makinistlik yapan çocukluk arkadaşı aracılığıyla tanır ve gişede çalışan Roza’dan ilk bakışta etkilenir. Kumral, ince yapılı ve serbest tavırlı bir genç kadın olarak betimlenen Roza da, esmer, çekingen duruşlu çalışma arkadaşı Ester de makinistin gözünde “hafifmeşrep” kadınlardır:

“Fakir bir kız Ester. Roza şımarığın biridir. Bir sürü tutkunu var. Kaç kişiyle kırıştırdı. Allah bilir. Ben ikisiyle de ahablık ediyorum. Ester’le birkaç defa Beyoğlu’nda sinemaya gittik, bir defa da adaya, dans ettik. Ester öyle çekingen durur ama o da kaçın kurası” (s.162)

⁴⁵⁹ Timur, **a.g.e.** s.38

⁴⁶⁰ Oktay Akbal, “İlkgençlik Sevdaları”. **Türk Yazınından Seçilmiş Kısa Öyküler**. Der. S. Gümüş. İstanbul: Adam Yayınları. 1992. s.86–89

Önceleri arkadaşının sözlerinden etkilenererek hoşlandığı Roza'nın uçarı ruhlu bir kadın olduğuna inanan, O'nu akşamları sinema kapısından alan kişinin de ağabeyi değil aşığı olduğuna kanaat getiren yazar-anlatıcı, iki gişe çalışanı kadının dramatik birer hikayesi olduğunu zamanla öğrenir. Bir çatı katında babası, ablası ve kardeşleriyle oturan Ester, İsrail'deki nişanlısının mektuplarıyla avunmakta, İsrail'e gidebilme hayalleri kurmakta, gezip tozduğu makiniste bile hep bu hayallerinden bahsetmektedir. Evli ve bir çocuk sahibi olan, gişe kasiyerliğinin yanı sıra terzilik de yapan Roza ise, İsrail'de bulunan kocasının yanına gidebilme umuduyla para biriktirmeye çalışmaktadır. İki genç kadının tek hayali yeni bağımsızlığına kavuşan İsrail'e ve sevdiklerine bir an önce kavuşabilmektir. Çapkın ruhlu makiniste göre ise iki kadının yaşamlarına dair anlattıkları ancak bir masal kadar inandırıcıdır.

Akbal, *Karanlık Benim Ülkemdir*' de bu kez sinemada yer gösterici olarak çalışan gösterişsiz bir genç kızın dramatik hikayesini anlatır. Aydınlighta kimsenin yüzüne bakmadığı yer gösterici kız için sinema salonu hem bir geçim kapısı hem de “kara kuru” halini karanlığıyla gizleyen bir kaçış mekanıdır. Arkadan bağladığı saçları ve siyah önlüğüyle gerçekte yüzüne bakan olmasa da, bazen boş bir koltuğa yerleşip seyrettiği filmler, yerine kendisini koyduğu film kahramanları onu ve sıradan hayatını tümüyle değiştirmektedir. Sinema karanlığını kendi aydınlığı olarak gören yer gösterici kız, “ön sıralara uzanmış gazozcu çocuktan localardaki süslü kadınlara kadar” kendisinin farkında olmayan herkese aşınadır. El fenerinin, yüzünü olmasa da cılız bedenini aydınlatan sarı ışığıyla yön bulmasına yardımcı olduğu genç ya da orta yaşlı adamlar, öğrenciler, localara yerleştirdiği aşıklar arasında bahşışı ve teşekkürü esirgemeyenler de vardır. Kimileri de ardından gelirken “yanlışlıkla imiş gibi” vücuduna dokunmakta, umarsız tavırlarla genç kızı taciz etmektedirler.

Akbal'ın, aydınlığı, çirkin bedenini ve heves edip yaşayamadıklarını gösterdiği için çok sevmeyen ve yaşlılarının eğlenmek için geldiği sinemada ekmek parası için didinen kahramanı, adı bilinmeyen, varlığı pek de önemsenmeyen yüzbinlerce sinema salonu emekçisinden biridir. Türk sinema tarihçesinin yitik simaları olan sinema salonu emekçileri, Mehmet Seyda'nın *İçedönük ve Atak* romanında da ön plandaki figürlerdir. 1950'li yıllarda İstanbul'un çeşitli sinemalarında bilet kontrol memuru olarak görev yapan Seyda, hayatının bu dönemi üzerine kurguladığı romanında, sinemalarda “yer

gösterici”, “gişe görevlisi” (kasiyer) “programcı”, “vestiyerci” sıfatıyla çalışan genelde yabancı ya da azınlık nüfusa mensup kadın portreleri çizer. Bilet kontrol memuru Saffet Erdal’ın mesleki ve kişisel serüveni odağında sinemaların iç dünyasına da ayna tutan romanda salon emekçisi kadınlar, genelde Saffet ve diğer çalışanlar aracılığıyla, mesleki kimliklerinden ziyade fiziksel görünümleri, özel hayatları ve çalışma ortamındaki algılanışları çerçevesinde gündeme getirilir.

Romanda, iş çevrelerinde birer cinsel obje gibi görüldüklerine dikkat çekilen sinema çalışanı kadınları tanıtan en çarpıcı ifadeler, bilet kontrol memuru Ayhan tarafından dile getirilir. Ayhan, henüz başladığı işini ve çalışma ortamını anlatırken daha çok sinemada çeşitli hizmetlerde çalışan kadınlardan söz eder. Arkadaşı Nejat’ın “parası gani karısı gani (...) sakın kaçırma” (s.46) şeklindeki tavsiyesi üzerine heveslenip girdiği işinde daha şimdiden birden çok gönül macerası yaşadığını söyleyen Ayhan, mesai arkadaşı kadınlara dair gözlem ve görüşlerini şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Kafes kuşları gibi allı pullu bayanlar oturur gişelerde. Görürsün, kuşlar gibidirler, abi. Tut, yakala, sev okşa, gene koyver, tünekle kafes telleri arasında gitsin gelsin. Yakalanmış kalmışlar. İçlerinde 15–20 ve hatta 25 yıldan beri hep aynı kafeste tüneyenlere rastlarsın. Kuş kaçırılmaz patronların ilkin gözbebeği, sevgilisi, kapatması, giderek işçisi, emekçisi olmuşlar. Hepsi değil elbet, diyelim yarısı ve bunlar bize yaramaz abi, çıkmış hepsinin posası. Yaz kış gün ışığı görmeden çalıştıklarından, çoğunun yüzüne git yakından bak, osuruk rengidir. Boya üstüne cila, cila üstüne vernik yoksa böyledir. Sen bana sor, abi. Benim bunlara karnım tok dedim ya, yılımız dolmadan, Nejat’a karşı yüzümüzü ak ettik; bal kutusu Despina’ya dört, zayıf mayıf ama tuttuğunu eritir Süzan’a şimdiden iki postamız kayıtlı. Neyse, bir kalem geçelim. Sakalı bunlara kaptırmaya gelmez. (...) Çaptan düşmüş kasiyerlerde, müdürün ters bir sözle hüngür hüngür boşanmalar mı istersin, yeni gelenlere kıskanç kaynanalık taslayanları mı ararsın, durup durup içlenmeler mi, bizi de çekemeyip, bize bile diş gıcırdatmalar mı? Körpesi daha işe gelmemişse, bunlar yalnızsalar, sen de yakınlık göstermişsen, o da seni gözüne kestirmişse, hiç kaçmaz sana açılırlar. Neler anlatırlar, vallaha roman olur. Güzel kokular sürünürler ki, erkeği çeksin. Sözleşirsiniz, gizli kapaklı buluşursunuz. İstersen Adalara gezmelere, evlerinde çay içmelere gidersin.” (s.46–47).

Romanda Ayhan’ın çapkınlık hikayelerine konu olan bir çoğu dekoratif figür konumundaki “kasiyer, programcı, vestiyer... üç grup” (s.47) çalışan arasında öne çıkan isimlerden biri gişe görevlisi (kasiyer) Matmazel Süzan’dır. “1951 yılının Mayıs ayında”, Beyoğlu’nun seçkin sinemalarından birinde karşımıza çıkan Süzan, annesi Madam Vartüyi’yle yaşayan, genç, alımlı, ince yapılı biraz da çapkın ruhlu bir Ermeni kızıdır. Bilet kontrol memuru ve aynı zamanda tıp öğrencisi olan Haçık Haygazoğlu’yla sözlü olmasına rağmen evli ve üç çocuklu makinist yardımcısı Turgut’la ilişki kuran Süzan, bu yüzden sıkıntılı anlar da yaşar. Bir seferinde sinema bekçisi, bu ilişkiyi müdüre söylemekle tehdit edip çirkin isteklerde bulunmuş, Turgut kendisine sahip

çıkmayınca, benzer bir sorunla karşı karşıya kalan bir meslektaşının başına gelenleri anımsayan Süzan çaresiz bu isteklere boyun eğmiştir:

“Bakarsın köpek herif kızmış, kancıklık etmiş, kapmış kilotunu elinden de patronlara götürmüş. Geçen mevsim, Aynalı Sinema’da, büfecinin programcı kıza yaptığını yapmış. O zaman ayıkla pirincin taşını” (s.58).

Haygazoğlu’yla nişan tarihini durmadan erteleyen Süzan, bir ara bilet kontrol memuru Saffet’e de ilgi duyar. Kendisi gibi sinema gişesinde çalışan Matmazel Dora’nın evinde, birkaç kez de Taksim’de buluşurlar ancak Saffet gönülsüz olduğundan ilişkileri sohbetten öteye gitmez. Süzan sonunda durmadan oyaladığı, tutkulu aşk mektuplarını uluorta okuyup alay ettiği uzatmalı sözlüsü doktor adayı Haçık’le evlenir.

Romanda, Matmazel Süzan ve Matmazel Dora özelinde, gişe görevlilerinin mesleki pratiklerinden ve aralarındaki iletişimden de söz edilir. Dora ve Süzan yan yana gişelerde çalışmaktadırlar. Uzun yıllarını sinema gişelerinde geçirmiş olan Dora, işinde tecrübeli, son derece pratik bir kadındır:

“Eli öyle tezdi, işinin öyle kurdu idi ki, biletleri koçandan kopartırken, arkasına numaraları yazarken, planda yer kapatırken, o eller adeta görülmezdi” (s.62)

Sinemanın yoğun olduğu saatlerde gişeden çıkamayan, “bazen kapı aralığından başlarını uzatarak, bazen de kulaklarını gişe camının müşteri sesi geçirir ufacık deliklerine yapııştırarak olan biteni anlamaya çalışan” (s.72) Dora ve Süzan’ın iş başındaki halleri şu ifadelerle tasvir edilmektedir:

“Seyirciyi bir an önce içeri atmak için seyirciden daha tezcanlı davranıyorlar, bakımlı eller ve tırnaklarla, biletleri camların deliklerinden dışarıya iteliyorlardı. (...) İki kasiyer, cam hücrelerde havasız kalmış, hava almaları da gereksiz, sırt üstü yatırıldı mı ağlar, ince ve dokunaklı sesler çıkarır o taş bebekleri andırıyorlardı” (s.64).

Dora ve Süzan’ın araları çok iyi değildir. Süzan, kendisinden en az yirmi yaş büyük Dora’nın kıskanç, güvenilmez, hayatta hiç kimseyi sevmeyen bencil bir kadın olduğunu düşünmektedir. Süzan’a göre, her gün saç saça baş başa gelmelerini engelleyen tek şey, kendisinin geçimli biri olmasıdır (ss.62–63). Ayhan’ın “çaptan düşmüş” diye tanımladığı emektar kasiyerler grubuna giren Dora ise, Süzan’ın son derece “edepsiz” bir kız olduğu fikrindedir ve iğneleyici bakışlarıyla bunu ona her fırsatta hissettirmektedir (s.73). Aralarındaki en dostça diyalog, Dora’nın kutu gibi küçük apartman dairesinde Süzan ve Saffet’in buluşmasına zemin yaratmasıyla yaşanır. “Biz

yakınlarımızdan en ufak bir yardım bile görmedik” (s.101) diyen olgun Matmazel “kendisinden hiç umulmayan jestiyle” (s.101) Süzan’ı da Saffet’i de şaşırtır.

Romanda programcı Nina ve vestiyerci Madam Valentin gibi çok sayıda Beyaz Rus ya da Ermeni ve Rum azınlığa mensup sinema çalışanından sadece isim olarak söz edilir. “Yer gösterici Eminanım”sa, bilet kontrol memuru Saffet’in görevlendirildiği mekanlardan biri olan Beşiktaş’taki semt sinemasında karşımıza çıkan öncekilerden farklı bir hizmetli profilidir. Saffet’in “müşterilere karanlıkta bile yer gösterir bir deri bir kemik Eminanım” (s.231) diye tanıttığı emektar yer gösterici, Saffet gibi daha nicelerinin loca kaçamaklarına tanıklık etmiş, biri nikahsız kocası birbirinden belalı dört sevdalisini bile ustalıklı idare eden işbilir ve gözüpek bir kadındır (s.231). Locaya getirilen yeni yetme kızların haline üzülse de işi gereği birçok şeyi görmezden gelen Eminanım’ın sinema müşterisiyle kurduğu kendine has iletişim tarzı, bir takım mesleki taktikleri memur Saffet tarafından şu sözlerle anlatılır:

“Anasının gözü kadındır. Sinemaya karanlıkta girenlerin elektrik fenerini önce gözlerine sıkar ki, kendiliklerinden yer bulup oturtasınlar, 15’i, 25’i toslasınlar, bize yer göster Eminanım desinler” (s.231).

1970 kuşağı öykücülerinden Hulki Aktunç’a ait *Bir Yer Göstericinin Hayatı*, adından da anlaşılacağı üzere sinema mekanının vazgeçilmez simalarından olan yer göstericilerin hikayesine odaklı en özgün öykülerden biridir. Bir İstanbul sinemasında yer göstericilik yapan Seyfi ve Madam Krista arasındaki duygu yüklü ilişkinin anlatıldığı öyküde, hem gayrimüslim sinema hizmetlilerinden Madam Krista’nın hikayesine hem yer göstericilerin mesleki yaşantılarına hem de 1950’lerden 70’li yıllara uzanan süreçte sinemalardaki dönüşümün yer göstericiler cephesindeki yansımalarına tanık olunur.

Öykü, yer gösterici Seyfi’nin yıllar sonra çalıştığı sinemayı ziyaret etmesi, geçmişini ve Madam Krista’nın öldüğü günü hatırlamasıyla başlar. Taşralı Seyfi, iş bulmak için geldiği İstanbul’da önce birkaç sinema büfesinde çıraklık yapmış, ardından bu sinemalardan birinde tanıdığı Madam Krista sayesinde yer gösterici olarak çalışmaya başlamıştır. Orta yaşlı dul Madam Krista, Peri sinemasında yer göstericidir. Seyfi, bu sinemaya garson olarak girdiği günlerde Madam Krista kendisini muhabbetle karşılar. Seyircinin beyazperdeye odaklandığı saatlerde ikisi sinemaların bütün ‘birkaç saatlik işsizler’i gibi (s.391) uzun uzadıya sohbet ederler ve Seyfi, kendisine sürekli kocası ve

ilkgençliği üzerine film gibi öyküler anlatan Madam Krista'yı zamanla daha yakından tanır. Terzilik de yapan Krista bir pansiyon odasında tek başına yaşamaktadır. “Yılın elli iki haftasını film adlarıyla sayan (s.392), içkiye meraklı “işret bilir” Madam, bir akşam filmin ikinci yarısı sürdüğü halde kuralları çiğneyerek Seyfi'yi küçük bir meyhaneye götürür ve ilişkileri de o gece başlar. Krista bu süreçte toy bulduğu ancak ilgisini karşılıksız bırakmadığı Seyfi'nin emekli olan yer gösterici Muammer Bey'in yerine işe başlamasına da aracı olur. Söylediğine göre yer göstericilik hem az yorulacağı hem de daha çok kazanacağı bir iştir:

“O zaman biraz daha fazla kazanırmışım. Daha az yorulmuşum. Sıraları, ‘numro’ları dakkada ezberlermişim. Ezberim iyi miymiş?” (s.394).

Seyfi içtenlikle bağlı olduğu Krista'yı her daim koruyup kollamakta, O'nu tacizci müşterilerden sakınmaya çalışmaktadır:

“Birisi, genç bir herif, kalçalarını ellemeye kalkmış, o da ağır metal paraları adamın kafasına atmıştı. Adamı yerinden kaldırıp yumruklamaya başlayışımı öce anlamamış, sonra boynuma sarılıp bütün gece ağlamıştı” (s.395).

Seyfi ve Madam Krista, tüm meslektaşları gibi, zaman zaman sinema karanlığına ve localara gizlenmiş cinselliğe de sessiz sedasız tanıklık ederler. İzinli günlerinde başka sinemalarda film izlemek, her yer gösterici gibi onların da en büyük zevkidir. Özellikle Madam Krista, yer göstericiliğe başlamasının ikinci yılından itibaren bir filmi kendi adına izlemenin hasretini çekmeye başlamıştır. Madam Krista, Seyfi ile birlikteliğinin yirminci yılında, ekmek kapısı olan sinema salonunda aniden hayata veda eder. Seks furyasıyla birlikte sinemalar tek tek kapanmaya başladığından ölmeden önce bir tiyatroya kapağı atmaları için epey uğraşmıştır (s.396). Seyfi, Krista'nın ölümünden sonra aynı sinemada çalışmaya devam eder. Ne var ki üç beş kişinin gelip istediği yere oturduğu salonda yer göstericiye ihtiyaç kalmamış, Seyfi gibiler, “cemaatsiz kilisenin zangoçları” (s.396) misali, ekmek teknelerinde işsiz konumuna düşmüşlerdir.

“Cemaatsiz kilisenin zangoçları” mecazıyla Aktunç, sinemaların 1970'li yıllardaki durumunu ve sinema çalışanlarının değişen konumunu yansıtmaktadır. Nitekim seks furyasının yerli film piyasasına hakim olduğu yıllarda seyirci gibi çalışan profili de değişime uğramış, sinemalarda kadın emekçi sayısı da azalmıştır. Cemil Kavukçu'nun porno sinemalardaki serencamı sergilediği *Suda Bulanık Oyunlar* romanındaki gişe

çalışanı ve yer gösterici, bu değişimi yansıtan figürlerdir. Romanın bir Anadolu kentinde üniversite öğrencisi olan kahramanı Tarık, ülkedeki siyasi kaos karşısındaki gelgitlerini ve cinsel deneyim eksikliğini bastırmak için sık sık porno filmlerin gösterildiği sinemalara gider. Tarık'ın sık gittiği köhne sinemada çalışan gişe görevlisi, “traşsız suratlı, küstah bakışlı, dudağı sarkmış ve belalı görünümlü” bir adamdır. Koçanından parmağını yalayıp kopardığı numarasız biletleri ve para üstünü verirken müşteriyle hiç muhatap olmasa da Tarık, O'nun tavırlarında aşağılayıcı bir hava sezinler (s.26). Aynı sinemanın yer göstericisi de küfürbaz, sağa sola tüküren, saygısız ve kılıksız biridir. “Elindeki pilli fenerle kendini (bu) yasaklar dünyasının önemli bir kişisi sanan” ve biletlerin üzerinde koltuk numarası olmamasına karşın işi kuralına uyduran yer gösterici, salona bahşişsiz girilemeyeceğini, küstah tavırlarıyla belli etmektedir (s.26-27).

Sinema çalışanı figürüne yer veren anlatılar, bu mesleki kimlikleri, sinema araştırmaları ve tarihçelerinde yer al(a)mayan yönleriyle tanımamıza imkan sağlamıştır. Sinema mekanı içerisinde varlıkları genelde görmezden gelinse de, sinema çalışanlarının özellikle seyircinin en önemli tanığı olduğu Füzuran, O. Akbal, M. Seyda, H. Aktunç, C. Kavukçu gibi farklı dönem ve/veya edebi anlayışları temsil eden yazarlar tarafından kaleme alınmış öykü ve romanlardan net biçimde izlenebilmektedir. Sinema çalışanlarının, sinemalardaki dönüşüme ilişkin tanıklıkları da bu dönüşümden etkilenişleri de yine edebiyattan çarpıcı ayrıntılarla yansımıştır. Sinema mekanı hizmetlerinin uzun yıllar gayrimüslim kadınlar tarafından yürütüldüğü Türk sinema tarihi kaynaklarında da belirtilmiş bir husustur. Bununla birlikte yabancı menşeli kadın çalışanlara yönelik toplumsal önyargılar, bu kişilerin seyirci cephesindeki ve iş ortamlarındaki algılanış biçimleri edebiyata derinlemesine konu olmuş, daha önemlisi sinema çalışanı figürünün Türk edebiyatında yer edinmesinde gayrimüslim kadın çalışanlar önemli rol oynamıştır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Pozitivizmin bilimselliğe ilişkin iddialarının yorumsamacı paradigma tarafından eni konu sorgulandığı, sosyal bilim disiplinlerinin bu çerçevede temsiliyet sorunu ve metodolojik açmazları aşmaya dönük yeni arayışlar içinde birbirlerinin sınırlarını zorlar hale geldiği günümüzde, edebiyatın tarihselliği ve sosyolojik imkanlarıyla disiplinlerarasılığın kavşağında kendine giderek daha fazla yer açmaya başladığı gözlenmektedir. Tarih, kronolojik ve olay yönelimli tarih anlayışının etkisinden ve toplumsal-kültürel boyutun ihmal edildiği bir kurgulamanın nesnesi olmaktan sıyrılma ihtiyacıyla edebi karakterinin altını yeniden çizmeye başlarken, başta sosyoloji olmak üzere tarihe yönelmek ve onu temel almak durumunda olan bütün sosyal bilim disiplinleri de, toplumsal değişikliklere kendi örgütlenişlerinden çok daha önce tanıklık etmiş olan ve varoluşa ilişkin çok çeşitli yorumlar içeren edebiyatla daha da yakınlaşma eğilimi içine girmişlerdir. Bu anlamda potansiyel bir kaynak olarak edebiyata yönelik zaten hep var olan fakat pozitivist yaklaşımın kabul ve önyargılarının etkisiyle çoğu kez çekimserlikle dile getirilen ilginin, bu yaklaşıma yönelik eleştirilerin yoğunlaşmasıyla birlikte oluşan zeminde güçlenerek daha üst bir düzeye taşındığı ifade edilebilir.

Edebiyata duyulan ilginin temel nedeni kuşkusuz ki onun geçmiş deneyimleri tarihe konu ol(a)mayan çok yönlü ayrıntılar dahilinde ve sıradan insanın sesini duyuracak biçimde yansıtabilme potansiyelidir. Türk edebiyatı da bu coğrafyada meydana gelen tarihin kaydetmediği tüm gelişme ve değişmelerin, bireyin veya toplumun bu gelişme ve değişimler karşısındaki tepkisinin adeta başlıca tutanağı olmuş; halen sınırlı sayılabilecek düzeyde araştırmanın nesnesi olmakla birlikte Türk edebiyatının Türkiye'nin sosyal tarihini aydınlatma noktasında göz önünde bulundurulması gereken verimli bir kaynak olduğu bir çok defa önemle vurgulanmıştır. Savaş, göç, kadın, kentleşme, modernleşme, aile, köy, müzik, para, din gibi toplumsal olgu, olay ve değişim göstergeleri açısından inceleme konusu olan Türk edebiyatının Türkiye sinema deneyimi tarihine ilişkin de ipuçları içerebileceği ve dolayısıyla bu tarihi anlamlandırma çabasına katkı sunabileceği düşüncesinden hareketle bu çalışmada Türk edebiyatında sinema olgusu araştırılmıştır. Mevcut Türk sinema tarihçelerinin “film” merkezli yaklaşımla yazılmış olması, sinemanın sınırları dahilindeki diğer unsurların ve özellikle

de sinemanın toplumsal tarihinin silikleştiği bir anlatı karakteri sergilemesi edebiyatta sinema olgusunun sorguya açılmasındaki temel etkenlerden biri olmuş; “film” tarihinin gölgesinde kalmış bir deneyim, edebiyatın tarihe ve sosyal gerçekliğe ilişkin içeriğinden takip edilmek istenmiştir.

Dünya ölçeğinde tarih anlayışındaki değişimlerle birlikte gündeme gelen geleneksel sinema tarihi çalışmalarının sınırlılıklarının aşılması yönündeki akademik tartışma ve yönelimlerin, Türk sinema tarihi yazımına ilişkin sık dile getirilen tarihyazımına özgü genel sorunlara ve arşiv yoksunluğu gibi yerel düzeydeki sıkıntılara rağmen Türkiye’de geniş ölçüde yankı bulmaması, çalışmaya itilim veren bir öncekiyle bağlantılı bir başka etken olmuştur. Nitekim bir diğer amacı da Türk sinema tarihi ve Türk edebiyatını irtibatlandırmak olan çalışmada hem temsiliyet hem de geçmişe ilişkin argüman sorunu noktasında bir inceleme alanı olarak başvurulmuş edebiyatın, bu sorunların sinemanın çok yönlü karmaşık yapısı dolayısıyla çok daha fazlasıyla hissedildiği sinema tarihi alanına, özelde Türk sinema tarihinin boş sayfalarına ilişkin malzeme sunacağı öngörülmüş; bu malzemenin Türk sinema tarihi çalışmalarında kullanılabilirliği olup olmadığına bakılmak istenmiştir. Türk edebiyatçılarının sinemaya yönelik bilinen ve sık dile getirilen yoğun ilgisi de bu etmenler çerçevesinde edebiyata yönelik gerekçesini pekiştirici rol oynamış; bu ilginin edebiyata yansması bir ihtimal dahilinde de olsa, Türk edebiyatının sinema olgusu açısından ve Türkiye’nin sinema deneyimi odağında sorgulanmasını cazip kılan bir durum olarak düşünülmüştür.

Sinema teknolojisinin başdöndürücü bir hızla geliştiği, film üretim biçimi ve anlayışının, gösterim olanaklarının ve seyir kültürünün gelişen teknolojinin ve küreselleşmenin etkisiyle tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de değiştiği ve standart sayılabilecek yeni biçimler aldığı günümüzde, sinemanın en popüler olduğu, bunun da ötesinde her yönden kendine has şekillerde deneyimlendiği dönemlerin izini sürmenin çok daha anlamlı olacağı yargısından hareketle çalışmada sinemanın Türkiye’deki ilk yıllarından TV ve video teknolojisiyle sosyal yaşantıdaki merkeziyetini görece yitirdiği sürece, başlıkta anıldığı şekliyle “sinematograf”tan video’ya” uzanan tarih aralığına odaklanılmıştır. Sinemanın dünyanın önde gelen ülkeleriyle eşzamanlı olarak Türkiye’ye de girdiği 1896 yılının başlangıç alınması ve erken dönem olarak kabul

edilen 1896-1923 yılları arasındaki deneyimi yansıtan metinlere ulaşılması hedeflenmekle birlikte sonuçta bunun belirleyicisi ulaşılabilen metinler olmuş, sayıca az olmakla birlikte bu metinlerin film odaklı sinema tarihçelerinde çoğu kez göz ardı edilen bu döneme katkısı gözetilerek araştırmada başta hedeflendiği gibi 1896 yılı başlangıç kabul edilmiştir. Türkiye'nin sinemanın erken döneminden video çağı 1980'lere uzanan tarih aralığındaki sinema deneyimi edebiyat aracılığıyla takip edilirken Erksan'ın Türk sinema tarihi dönemselleştirilmesine yakın durulmakla birlikte, literatürdeki herhangi bir dönemselleştirmeye bağlı kalınmamış; Cumhuriyetin ilanı (1923), Demokrat Parti'nin iktidara gelişi (1950), 27 Mayıs askeri darbesi (1960) gibi Türkiye tarihinin sinema ve edebiyat tarihini de etkileyen önemli kırılma noktaları dikkate alınmış ve bu dönemeçler metinlerden elde edilen veriler doğrultusunda gerektiğinde tematik bir başlık olarak ön plana çıkarılmıştır.

Genel itibariyle incelenen metinlere dayalı yapılandırılan ve öykü ve roman türüne ağırlık verilmekle birlikte anı, deneme, fıkra türünde metinlerin de katkısı dahilinde inceleme kapsamına alındığı çalışma, başından bu yana ifade edildiği gibi sinemanın Türk edebiyatındaki tematik konumunu saptamak, bunun Türkiye'nin sinema deneyimi açısından ifade ettiği anlamları ortaya koymak ve sinemadan edebiyata düşen tematik izlerin Türk sinema tarihi çalışmalarında veri olarak kullanılıp kullanılamayacağını değerlendirmek amacıyla hayata getirilmiştir. Bu doğrultuda öncelikle sinema olgusunun Türk edebiyatına nasıl yansıdığına, bunun Türkiye'nin sinema deneyimi açısından hangi ipuçlarını ortaya koyduğuna, Türk yazarlarının sinemaya ilgisine ve yazar tanıklığına atfedilen önem gereği yazarların sinemayı konu almalarında rol oynayan etmenlere bakılmış ve son tahlilde bunlara ilişkin veriler doğrultusunda Türk edebiyatının Türk sinema tarihi yazımına kaynaklık edip etmeyeceği sorusu tartışmaya açılmak istenmiştir. Birbirine son derece girift, her birinin yanıtı bir diğerrinin içinde gizli ya da onun paralelinde verilebilecek olan bu soruların yanıtları, dolayısıyla araştırma sonuçları bütünsel bir çerçevede şöyle özetlenebilir:

Sinemayı Batılılaşma ve modernliğin içiçe geçtiği bir ortamda modern dünyadan gelen bir yenilik olarak tanımış, modernleşmedeki özgün çizgisi ve kendine has inanç ve kültür dünyasıyla onu yine kendine has biçimde deneyimlemiş bir ülke olan Türkiye'de

sinema, edebi metinlerde oldukça erken bir tarihten, İstanbul'un eğlence hayatında adından söz ettirmeye başladığı yirminci yüzyıl başından itibaren görünürlük kazanmaya başlamıştır. Ancak bu görünürlüğün tarihsel akış içerisinde aşama aşama artış göstermekle birlikte, özellikle 1923 öncesi döneme kadar sınırlı düzeyde kaldığını belirtmek gerekir. 1923 sonrasındaki artış kuşkusuz sinemanın yaygınlaşmaya başlaması ve Cumhuriyet'in ilanı sonrasında yaşanan değişimle birlikte kentsel ve toplumsal modernleşmede oynadığı aktif rolle ilişkilidir. Öte yandan belge yoksunluğu sorununun yanısıra Türkiye'de henüz filmcilik faaliyetlerinin gelişmemiş olması nedeniyle sinema tarihi çalışmalarına derinlemesine konu olmayan ve az sayıda araştırmacının ilgisine terk edilen, bu bağlamda biraz da "film" merkezli anlayışın etkisiyle göz ardı edildiği düşünülen Cumhuriyet öncesi dönemin sinema deneyiminin anılar ve dönem basınında yer almış fıkra ve diğer güncel yazılar da dikkate alındığında edebi platformda yadsınmayacak ölçüde yansıma bulduğu ifade edilebilir.

Herşeyden önce modern bir kültür formu ve gündeliğe ilişkin bir gerçeklik olan sinema, toplumsal ve kültürel yaşamdaki konumu ve etki gücünün çok yüksek olduğu bir ülke olan Türkiye'de edebiyata, öykü ve romanlara modernleşme sorunsalı odağında genel itibarıyla bir endişe konusu olarak girmiş; meselenin tümünü kapsamasa da edebiyattaki sinema teminin birincil kaynağı Batılılaşma ve modernleşme olmuştur. Türk romancısı/öykücüsü, bir toplum sosyoloğu olarak toplumsal değişimin nabzını tutarken bu değişimin hem simgesi hem de aracı olan sinemaya kayıtsız kalamamış, sinemanın toplumsal değişimdeki konumunu ve rolünü, toplumsal yaşamda sinemaya atfedilen anlamları çoğu kez tahayyül sınırlarının ötesinde konu ve temalarla kurmacaya taşıırken, bu konumun, rolün ve anlamın tarihsel süreçte nasıl bir seyir izlediğini, dönem dönem değişen sinema gündemini de ele verir şekilde çarpıcı ayrıntılarla yansıtabilmiştir. Türk edebiyatındaki sinema teminin bu boyutu, bu çerçevede araştırmada "Modernleşme Sürecinde Sinema ve Gündelik Hayat Yahut Türk'ün Sinema ile İmtihanı" adlı başlıkla ortaya konmuş; yirminci yüzyılın toplumsal ve kültürel yaşamına egemen olan bir modern çağ fenomeni olarak sinemanın Türk toplum hayatındaki rolü, konumu ve anlamı, Türk edebiyatındaki yansımaları, farklı dönem ve edebi anlayışı temsil eden yazarların bu fenomene kayıtsız kalamayışlarının ardında yatan psiko-sosyal etmenler, incelenen metinler dahilinde analitik bir yaklaşımla

irdelenmeye çalışılmıştır. Sinemanın, filmlerin toplumsal yaşamı biçimlendirme gücünden sinema mekanının kullanılışa kadar bir çok boyutuyla Türk modernleşmesinin özgün yapısı dahilinde edebiyat mecrasında yeni yeni anlamlar kazandığı, bu bağlamda konuyu modernleşmeyle ilintisi paralelinde başlığa taşımanın uygun olacağı düşünülmüşse de, burada modernleşmeye siyasi anlamından biraz yalıtılmış biçimde değişimin bizzat kendisi olarak bakıldığını yinelemek gerekir. Zira her ne kadar özellikle Hollywood kuşatması paralelinde kültür emperyalizmi tartışmalarının odağına yerleşmiş ve özellikle Türkiye gibi çok etkili olduğu ülkelerde toplumsal serüveni bu eksende yorumlanmışsa da sinemanın toplumsal yaşamdaki yerinin- tıpkı değişimin kendisi gibi- öngörülebilir, yönlendirilebilir ve tek çerçeveden tanımlanabilir nitelikte olmadığını da kabul etmek gerekir.

“Sinematograf Yılları: Büyülü Kordelalar, Sakıncalı Hikayeler” alt başlığında ortaya konduğu üzere sinema henüz kısa atraksiyonlardan ibaret basit bir seyirlik vasfını taşıdığı ve sinematograf olarak anıldığı yirminci yüzyıl başından itibaren edebiyatta yer almaya başlamış ve bu yer alış, sinemanın yaygınlaşması ve içeriğinin genişlemesi paralelinde yıldan yıla artış göstermiştir. Bu dönem edebiyatında sinema, toplum ahlakına özellikle de çocuk seyirciye uygun olup olmadığı, kadın imgesinin değişimindeki rolü, geleneksel eğlence hayatı ve anlayışını dönüştürmesi, yaydığı moda ve davranış kalıpları şeklinde sıralanabilecek konular dahilinde yansıma bulmuş; her yazar fikir evreni ve edebi anlayışı çerçevesinde konuya farklı yorumlar getirmişse de sinema genel itibariyle toplumsal değişimde etkin rol oynayan yeni bir kültür unsuru olarak bu değişimin sancılı yanlarının sergilenmesinde belirgin bir gösterge niteliği kazanmaya başlamıştır. Nitekim çocuk ve aile konusuna hassasiyetle eğilen Hüseyin Rahmi’nin sinemanın kurmacadaki yansımasının –ulaşılabilen- ilk örneği olan *Çocuklara Yasak* (1908) öyküsünde müstehcenlik iddiasına konu olan ve çocuklar açısından bir endişe konusu, yetişkin erkekler açısından cazip bir eğlence, sosyal alandaki kısıtlılığı dolayısıyla henüz seyirci profilinde yer alamayan kadınlar içinse kaygıyla karışık merak uyandıran bir muamma olarak yer alan sinemanın, öykülü içeriğini oluşturmaya, törel değerlerle çelişik serüvenler anlatmaya başladığı 1910’ların ikinci yarısından itibaren, dönemin çalkantılı siyasi ve sosyal koşulları paralelinde

toplumsal değişimde etkin rol oynayan bir kültür unsuru olarak öykücü ve romancıların gündeminde kendine bariz ölçüde yer açmaya başladığı gözlenmektedir.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Türk edebiyatına damgasını vuran, doğaldır ki, Birinci Dünya Savaşı'ndan Cumhuriyet'in ilanına uzanan dönemde sinema piyasasını kaplamış durumda olan Avrupa filmleri, özellikle de “vamp kadın” tipiyle gündem yaratan İtalyan dramlarıdır. Bu filmlerin toplumsal alanda yarattığı cereyan, özellikle kadın seyircideki gündemi, Türk toplumsal yaşamında kadına atfedilen rol ve Türk kadınının kamusal hayata katılımındaki gecikme ile ilintili olarak edebiyatta daha ön plana çıkmış; dönem yazarları satır aralarında dahi olsa Türk kadınının sinema deneyiminden mutlak surette söz açmışlardır. Örneğin kadın konusunu önemseyen yazarlardan *M. Şevket Esendal*, sinemanın toplumdaki kadın imgesinin değişimindeki rolüne bakar, onu özellikle genç kızlar açısından “muzur” bulur fakat kadının geleneksel sınırları zorlayan bu değişimine bir vesile olarak gördüğü sinemayı suçlamak yerine, kadını değişime zorlayan sosyal şartların muhasebesini yapar (*Bir Cinayet*). Dönemin muhalif kalemi *Refik Halid Karay* içinse sinema, Batı'nın bol cinsellik yüklü düşük seviyede yapımlarının piyasayı sarması nedeniyle, tam manasıyla bir “dert”tir ve özellikle kadınların sinemayı fazlasıyla gündemine aldığından ve film yıldızlarına öykünmelerinden yakınan Karay, derinden rahatsızlık duyduğu bu soruna, filmlerin yetkili makamlarca denetlenmesi yoluyla çözüm önerir (*Guguk Kuşu*). Aynı zamanda psikiyatr olan öykü yazarı *Fahri Celal Gökbulga* ise toplumun sinema oyuncularını rol model alışını, filmlerdeki serüvenlerin gerçek hayata taşınmak istenmesini, zevk ve beğenide sinemanın ölçüt alınmasını İstanbul'un yüksek tabakasında cereyan eden yeni moda bir salgın hali olarak gözler önüne serer (*Pina Menikelli*). Mütareke ve işgal dönemini kapsayan 1918-1922 yılları arasında sinemanın gördüğü ilgi paralelinde sinema artistliğine özenmenin de edebiyat mecrasında sosyal bir mesele olarak yansımaları bulduğu görülür. Sinemanın toplumsal hayatımıza dahil oluşundan eni konu hoşnutsuz olan, yanlış Batılılaşma vurgusunda sinemayı sosyal bir endişe konusu olarak mutlak surette gündemine taşıyan *Peyami Safa*'nın romanında (*Sözde Kızlar/1922*) aktris olmak uğruna kendini felakete ve sonunda ölüme sürükleyen yoksul bir genç kızın dramına tanık olunur. Safa'nın sosyal endişelerinden dolayı sinema

bahsinde tahayyül gücünü biraz zorlamış görüldüğünü belirtmek gerekirse de sinema artistliği bahsinin edebiyata oldukça erken dönemde konu olduğunu görmek ilginçtir.

Araştırmada “sinematograf yılları” olarak anılan ve artık sözlü tarihin imkanlarıyla da geri getirilemeyecek kadar uzakta kalan bu tarihlerde sinemanın Türkiye’de ne ölçüde rağbet gördüğüne dair istatistiksel bir bilgi yoksa da, yazarların toplumsal değişmeyi ve bu değişimin sancılı boyutlarını ortaya koyarken sinemaya bunca eğilmeleri, sinemaya yönelik yoğun ilgiyi ele verir niteliktedir. Genelde zamandizinsel ve yorumsamaya dönük bir açıklama ve anlatım tarzının tercih edildiği bu araştırmada konuya katkısı dahilinde değerlendirilmişse de döneme ilişkin anıların ve diğer otobiyografik nitelikli anlatıların da, sinemanın Türkiye’ye girişi, geleneksel eğlencelerin arasına çarçabuk katılışı, sinemaya yönelik ilk tepki ve toplumsal kanaatlerin yanısıra erken dönem film ve gösterim pratikleri üzerine de çarpıcı veriler içerdiğini, ne var ki Ekrem Talu’nun anı metni (*İstanbul’da İlk Sinema ve İlk Gramofon*) dışında bu araştırmaya konu olan diğer metinlerin mevcut sinema tarihçelerinde yer bulmamış olduğunu belirtmek gerekir. Özellikle R.H. Karay’ın Direklerarası’ndaki ilk sinema gösterimini anlattığı anı metni (*Sinema*), E. Behiç Koryürek’in sinemanın erken gelişme kaydettiği Osmanlı kentlerinden olan Selanik’in sinemayla tanışma hikayesine yer verdiği otobiyografik anlatısı (*Bir Hikaye*), Türk sinema tarihçelerine katkı sunacak belge niteliğinde metinler ise de bu metinlerden yararlanmak, ilerleyen satırlarda ayrıntılandırılacağı üzere “film” odaklı sinema tarihi yaklaşımının dışına çıkmayı, toplumsal boyutun ihmal edilmediği farklı bir tarih anlayışını gerektirmektedir.

“Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Toplumsal Bir Fenomen: “Hollywood’un Şeritleri” ve Sarmalındaki Kimlikler” alt başlığında ortaya konduğu gibi, Kemalist modernleşme projesinin hayata geçirilmesiyle birlikte toplum hayatında adeta bir kabuk değişiminin meydana geldiği, sinemanın başta İstanbul olmak üzere kent hayatının bir simgesi ve sosyal alana çıkışın en önemli parçası halini almaya başladığı erken Cumhuriyet dönemi, sinemanın edebiyattaki görünürlüğü açısından bir milat değilse de bir dönüm noktasıdır. Cumhuriyet’in ilanı (1923) başlayan ve çok partili hayatın (1946) ilk yıllarına uzanan bu evrede yoğun olarak Cumhuriyet modernleşmesiyle gelen toplumsal dönüşümün ve değerler çatışması sorununun işlendiği Türk edebiyatında sinema yine ve

hem giderek yaygınlaşması hem de Batı kaynaklı yapımların ağırlığı ve özellikle Hollywood'un yıldan yıla artan etkisi dolayısıyla daha da yoğun olarak bir toplumsal endişe konusu olarak yer almaya devam etmiştir ki döneme damgasını vuran film ve oyuncuların adeta çetelesinin döküldüğü öykü ve romanlardan dönemin sinema gündemi ve beğenisine ilişkin de ipuçları devşirebilmek mümkündür. En azından bu araştırmaya konu olan edebi metinlere bakıldığında şu söylenebilir ki, ülkede bir Türk sinemasından söz edilir hale gelmeye başlanmış olmasına rağmen Türk filmlerinin yabancı yapımların birebir versiyonu olduğu şeklinde eleştiriler içeren fıkra ve diğer güncel yazılar dışında dönemin kurmaca edebiyatında yerli sinemadan hemen hiçbir iz yoktur ve tıpkı reelde olduğu gibi dönem edebiyatına da Hollywood sineması damgasını vurmuştur.

1930'larla birlikte sınıf sorgusu da içermeye başlayan ve dolayısıyla sinemanın toplumun farklı katmanlarındaki anlamına da işaret eden döneme ait öykü ve romanlarda sinemanın gençliğin gündeminde yoğun yer işgal edişi ve bundan kaynaklı kuşak çatışmaları, sinema artistliğinin ve Hollywood'a gitmenin bir tutku haline gelişi, filmler aracılığıyla yayılan ve özentiye dönüşen moda ve alışkanlıklar gibi konu ve temalar dahilinde ve özellikle de modernleşmenin başat figürü ve sinemanın öncelikli hedef kitlesi kadınların sinema deneyimine ağırlık verilerek ön plana çıktığı görülür. Sinemaya karşı mesafeli tavrını bu dönemde de sürdüren Peyami Safa'nın *Server Bedi* imzasıyla kaleme aldığı ve sinemanın modern genç imajının şekillenmesindeki rolünü imleyen *Sinema Delisi Kız*; dönemin bir diğer ünlü kalemi *Mahmut Yesari*'nin gençliğin Hollywood tutkusunun sergilendiği *Su Sinekleri*, erken Cumhuriyet dönemi İstanbul'un sinema gündemini ve toplumsal sinema deneyimini yansıtmaları açısından da belge değeri taşıyan popüler romanlar arasındadır ve her iki romandaki verilere bakılırsa, sinema kartpostalı biriktirmek, Fransızca sinema dergilerini takip etmek, sinemadan konuşmak ve sinema artistliği daha 1930'lu yılların başında gençlerde bir tutku halini almış, sadece "jön" kılıklı tipler beğenilir olmuş, genç neslin sinema merakı ebeveynlerin kaygılanmasına, dolayısıyla da kuşak çatışmalarına yol açmıştır. 1930'lu yıllarda sinemanın telkin ettiği lüks hayat özencinin, Hollywood'da artist olma hevesinin ya da gençliğin Hollywood gündeminin konu edildiği küçürek öyküler sayıca çoktur: (*Sadri Ertem/ Yazın Aşık Kışın Kokot, Memduh Şevket*

Esendal/Artist Olacak Kız, Nahid Sırrı Örik/İki Kızkardeş ve Bir Delikanlı, Sermet Muhtar Alus/Kadıköy Vapurunda). Halide Edip Adivar'ın (Yolpalas Cinayeti), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (Saatleri Ayarlama Enstitüsü) ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun (Panorama) adlı romanlarında da İstanbul'un zengin çevrelerinde Amerikan tarzı yaşam ve düşünüş kalıplarının filmler aracılığıyla nasıl yayıldığı, zengin tabakadaki filmlerle pekişen Batılı yaşam özentisi, sinemanın yapay gündem ve suretlerinde kendini bulmaya çalışan kadın figürün sinema deneyimiyle bir modernizyon sorunu olarak çarpıcı ayrıntılarla ortaya konmaktadır.

“1950’li ve 60’lı Yıllar: Amerikanvari Hayatlar, Yeşilçam Düşleri” alt başlığıyla ortaya konduğu üzere, çok partili siyasi hayata geçiş ve Demokrat Parti iktidarıyla birlikte Türkiye’de modernleşme çizgisinin artık tam olarak Amerika’yı işaret ettiği 1950’li yıllar sinemanın edebiyattaki tematik görünürlüğü açısından da bir diğer tarihsel kırılma noktasıdır. Tüketim toplumu olma yolunda bariz adımların atıldığı, yoksulluğun, sosyal tabakalaşmanın ve göçün bir Türkiye gerçeği olarak edebiyatın gündemine girdiği 50’lerden 70’lere uzanan süreçte toplumun farklı katmanlarında sinemaya atfedilen anlamlar, Hollywood filmleri ve Yeşilçam’la girilen diyalog, öykü ve romanlara geniş malzeme sunmuş; Hollywood’un, Amerikan yaşam tarzını telkin eden sinema ve magazin dergilerinin ve kısmen Yeşilçam’ın toplumsal hayata etkileri, hem kültürel hem de sosyo-ekonomik perspektiften mercek altına alınan temel konular arasında yer almıştır. Bu dönemde, toplumcu gerçekçi edebiyatın öncü kalemlerinden *Orhan Kemal*, sinema artistliğinin sınıf atlama hayaliyle nasıl bir tutku haline geldiğine, sinema ve magazinlerin bu yöndeki işlevine işaret ettiği Yeşilçam temalı öykü ve romanlarıyla Anadolu kasabalarının henüz filizlenmekte olan sinema hayatına ve gündemine ayna tutarken (*Yalancı Dünya, Çamaşırcının Kızı, Delikanlı*), *Füruzan (Kuşatma, Benim Sinemalarım)*, *Peride Celal (Jaguar)* ve *Mehmet Seyda (Sinema Delisi Kız)* aynı konuyu İstanbul’un kenar semtlerinde ve varoşlarında yaşam mücadelesi veren gençlerin özençleriyle ortaya koymuşlardır. Kültür emperyalizmi konusuna geniş gündem ayıran yazarlardan *Attila İlhan (Sirtlan Payı)*, Türk mizahının güçlü kalemi *Aziz Nesin (Yerli Amerikalı)* ve hiciv edebiyatının önde gelen isimlerinden *Haldun Taner (Made in USA)* de yine bu dönemde Hollywood sinemasına yönelik yoğun ilginin, Amerikan hayranlığı

ve kültürel dejenerasyonun teşhirinde bir sosyal endişe ve eleştiri konusu olarak ön plana çıktığı özgün anlatılara imza atmışlardır.

Türk edebiyatında sinema olgusunun incelendiği ve bir bakıma sinemanın sosyal tarihini anlamlandırmaya dönük bir çabanın ürünü olan çalışmada, bu tarihin en az filmler kadar önemli bir parçası olan sinema mekanı da göz ardı edilmemiş; hem fiziksel hem de sosyolojik bir gerçeklik olarak sinema mekanının edebi eserlerdeki yansımaları, “Kentsel-Toplumsal Statünün Simgesi: Sinema Salonları ve Localar” ve “Locaların Perde Arkası” adlı iki alt başlıkta değerlendirilmiştir. Kentsel modernleşmenin temel göstergesi, sosyal hayata katılımın başlıca durağı olan sinema salonları, Türk edebiyatında bir seyir mekanı olmanın ötesinde farklı açılımlara, yorumlara imkan tanıyan sosyolojik bir gerçeklik olarak yeni yeni anlamlar kazanmış; Türkiye’nin modernleşme tarihinin mekan üzerinden anlatımında adeta vazgeçilmez bir temsil aracı olmuştur. Fiziksel varlığı ve görünümü itibarıyla bulunduğu coğrafyanın statüsünü ortaya koyan ve farklı sosyoekonomik düzeye mensup kişileri statüye dayalı oturma düzeni içinde buluşturan bir mekan olarak bu temsile son derece elverişli bir nitelik taşıyan sinema salonlarının Türk edebiyatının ve Türkiye’de sinemanın İstanbul merkezli oluşuna koşut olarak bu kenti mekan seçen anlatılarda ön plana çıktığı, konusu sinemanın geç ulaştığı ya da hiç tanınmadığı yörelerde geçen anlatılarda ise İstanbul’un en çok da sinemalarıyla anılan, özlenen, arzulanan bir kent olarak yer aldığı gözlenmiştir. Edebiyat haritasındaki izdüşümlere göre özellikle erken cumhuriyet döneminde sinemalar bulundukları coğrafyaya statü kazandıran en önemli mekanlar olmuş, kent modernitesi sinema salonlarının mevcudiyetiyle ölçülmüş; sinemaların yerleşim düzeni, kullanımı ve toplum katındaki anlamı bu mekanı toplumsal yapıdaki değişimin ve ayrışmanın aynası haline getirmiştir. Geçiş dönemi yazarlarından *M. Şevket Esendal* yeni başkent Ankara’yı bir sinema salonuyla resimlerken (*Sinema*), *N. Sırrı Örik* Cumhuriyet’in ilk yıllarında sinemaların yüksek tabaka tarafından statü ve gösteriş mekanı olarak görüldüğüne işaret etmiş (*Kıskanmak*); sinema locasında film izlemenin varlık göstergesi sayılışını mizah konusu yapan *Nazım Hikmet* ise sinemadaki statüye dayalı ayrışmayı ustalıkla hicvetmiştir (*Sinemada Loca*). 1950’li ve 60’lı yıllarda orta-üst sınıf ailelerden seyirciye evsahipliği yaptığı görülen sinema localarının edebiyatta aynı zamanda cinsel yakınlaşmalara sahne olan bir mekan olarak ön plana

çıkışı ve sinema mekanının oldukça eski bir tarihten, 1920’lerden itibaren bu minvalde edebiyata konu teşkil etmiş olması çalışma açısından anlamlı bulunmuş ve konunun ayrı bir başlıkta irdelenmesi uygun görülmüştür. İlgili başlıkta ayrıntılandırıldığı üzere, sinemanın sosyal tarihine odaklı çalışmalarda ve hatıratlarda da dile getirilmiş olan sinema salonlarının cinsel ilişki amaçlı kullanılışı meselesi Türkiye’ye özgü bir mesele değildir. Öte yandan Türkiye’nin kendine has koşulları, (cinselliğin bir tabu olarak kabul edilişi, ekonomik eşitsizlikler, din unsuru vb.) düşünüldüğünde konu çok daha farklı bir boyut ve anlam kazanmaktadır ki incelenen metinlerde sinema salonları ve localardaki serencam, toplumsal baskının, sokağın ölçülü biçliliğinin ve yoksulluğun tükettiği ya da biçare bıraktığı insanların serüvenleri eşliğinde yansıtılmıştır. Sinemaların haremlik-selamlık geleneğinin yıkılışıyla birlikte kadın için de sosyal hayata çıkışın önemli bir parçası haline gelmeye başladığı 1920’li yılların başında bazı yazarların bir sosyal endişe konusu (*Peyami Safa/Gençliğimiz*), bazılarının modern hayatın tasvip edilir değilse de artık geri dönüşü olmayan yeni bir getirisi (*Sadri Ertem/Cürmü Meşhut*) olarak teşhir ettiği, 30’lu ve 40’lı yılları genç yaşında tecrübe etmiş yazarların aşk kaçamaklarının birincil durağı olarak anlatılarına kaydettikleri (*Salah Birsel/Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, Naim Tiralı/Esnaf*) sinema locaları, 1950’lerle birlikte edebiyatımızda cinselliğin sömürü düzeyinde yaşandığı ve fuhuş sektörünün işlediği öncelikli mekanlardan biri olarak, toplumsal yapı ve kurumlardaki aksaklıklara, toplumdaki iki yüzlü ahlak anlayışına ilişkin vurgular dahilinde görünürlük kazanmaya başlamıştır (*Mehmet Seyda İçedönük ve Atak, Haldun Taner/ Bayanlar 00/Füruzan/Kuşatma* vd.).

Türk edebiyatının sinema olgusu açısından irdelendiği çalışmada edebiyattaki sinema teminin bir diğer önemli ve tükenmez kaynağının “Yeşilçam” olduğu görülmüş, sektörel açıdan sinemanın ve kültürel-sosyal bir olgu olarak Yeşilçam’ın film/yönetmen odaklı sinema tarihçilerinde dile getirilmiş konuların yanısıra ihmal edilmiş kişi, kurum ya da olaylarla da edebi metinlere yansıdığı saptanmış ve buna ilişkin bulgular, “Türk Sinema Sektörü ve Yeşilçam Olgusu” ana başlığı altında sınıflandırılmış ve değerlendirilmiştir. Türk sinema sektörünün (Yeşilçam) oluşumu paralelinde 1950 sonrası Türk edebiyatında görünürlük kazanmaya başlayan Yeşilçam, kültürde edindiği geniş yer ve yanısıra film sektörüne emek vermiş edebiyatçılar dolayısıyla edebiyatta giderek daha

merkezi bir konum edinmiş; çeşitli meseleleriyle öykü ve romanların belirgin temalarından biri haline gelmiştir. Öte yandan sinema oyuncusu, sinema işletmecisi, yer gösterici gibi sinemaya erken dönemden bu yana çeşitli alanlarda hizmet vermiş kişilerin edebiyata salt Yeşilçam teması ekseninde değil, sinemanın sosyal-kültürel hayattaki merkezi konumu dolayısıyla ve/veya mesleki/kişisel özellikleri itibarıyla de esin kaynağı oldukları görülmüş ve bu nedenle sinemayla ilintili mesleklere mensup emekçilerden ön planda olanlar edebiyattaki temsilleri aracılığıyla ayrı bir başlık altında incelenmiştir.

“Yeşilçam Sineması ve Yeşilçam Sokağı’nın İç Dünyası” adlı ilk alt başlıkta sergilendiği üzere, devletin ilgisizliği, mesleki-teknik donanım yoksunluğu, ekonomik temelli aksaklıklar ve sansür karşısında halk desteğiyle varolma mücadelesi veren ve yerli sinemacılıkta bir anlayışı, bir zihniyeti simgeleyen Yeşilçam, sektörel işleyişi ve iç dünyasıyla edebiyata malzeme oluşturmuş, sinemacı kimliğine sahip isimler başta olmak üzere edebiyatçılar gerek dünya görüşleri gerekse yaşanmışlıkları çerçevesinde yerli filmleri ve Yeşilçam piyasasını farklı bakış açılarıyla gözlem altına almışlardır. Mizah edebiyatının yetkin kalemi *Aziz Nesin* Yeşilçam sinemasının henüz filizlendiği dönemde DP iktidarının popülist söylemlerinin ve sansür uygulamalarının sektördeki yansımalarını (*Muazzam Yerli Kepazelik*), sanat ve sosyal sorumluluk kaygısı gözetmeyen sinemacılık anlayışını sorun edinmiş yazarlardan *Mehmet Seyda* da Türk sinemasında özensizce çekilen filmleri, sektörü klişe çarkına sokan açmazları imleyerek ironize etmiş (*Hicran Yarası*); Yeşilçam Sokağı, bu sokakta geçim kavgası vermiş yazarlardan *Orhan Kemal*’de kapitale bağımlı ilişkilerin yozlaştırdığı sektörel iç dünyası ve açmazlarıyla, Yeşilçam’ın içinden ve dışından gözlerle resmedilirken (*Yalancı Dünya*), yine sinemacı-yazarlardan *Vedat Türkali* Yeşilçam’ın alternatif tarihi olarak nitelenebilecek ünlü romanında yerli film piyasasının ekonomik-teknik sıkıntılarını, sansürü, Yeşilçam yönetmenleri ve Yeşilçam’ı reddeden çevreler arasındaki çekişmeyi, filmcilerin örgütlenme çabalarını, piyasadaki ekonomik ve cinsel sömürü düzenini Türkiye gündemiyle koşutluklar kurarak gözler önüne sermiştir (*Yeşilçam Dedikleri Türkiye*). Yeşilçam sektörünü konu ya da tema olarak seçen anlatılarda Yeşilçam sinemasındaki klişe anlatım ve film üretim ortamındaki aksaklıklar genel itibarıyla eleştirel bir perspektifte ele alınmakla birlikte, edebiyatçılar Yeşilçam’a özgü sorunların

arka planına bakmayı ihmal etmemiş, Türk sinemasını topyekun reddeden bir eğilim içinde olmamış, bilakis aydın kitlenin Türk sinemasını yeterince sahiplenmeyişi edebiyatta bir eleştiri konusu olarak ifadesini bulmuştur.

Yeşilçam, halkın tercih ettiği bir sinema olarak da yazarların dikkatinden kaçmamış; Türk seyircisinin Yeşilçam filmleriyle olan kendine has diyalogu, Yeşilçam-Seyirci ilişkisi: “Çeyrek Asırlık Saadet” alt başlığında irdelendiği üzere, edebiyatçıların gerek sosyal gözlemleri gerekse kişisel deneyimleri ekseninde satır aralarında dahi olsa temas ettikleri bir konu olmuştur. Özellikle Yeşilçam’ın altın çağının bittiği 1980’lerle birlikte yerli sinemaya olan ilginin ve Yeşilçam coşkusunun dile getirildiği anlatıların artış gösterdiği gözlenmiş (*Selim İleri/Gramofon Hala Çalıyor, Necati Güngör/Sinema Kuşu Sevgilim, Sadık Yalsızuçanlar/Pınar Sineması*); bu durum, Yeşilçam’ın erken çöküşüyle birlikte yarım kalan bir coşkuyu yeniden yaşatma, edebiyat aracılığıyla ölümsüzleştirme isteği olarak yorumlanmıştır. Yeşilçam’ın çöküşünün ilk sinyali olan seks furyası da edebiyata konu teşkil etmiş; “Seks furyası” alt başlığında da ele alındığı gibi, seks furyası sonrasında sinemanın merkezi Beyoğlu’nda meydana gelen tahribat (*Hulki Aktunç/Beyoğlu’nun Kirli Tarihi, Oktay Akbal/İstanbul Köylüsü*), furyanın sinema işletmecileri başta olmak üzere sinema emekçileri cephesindeki yansımaları (*Hulki Aktunç/Bir Yer Göstericinin Hayatı, Tarık Dursun K./Alçaktan Uçan Güvercin*), sinema mekanları ve seyirci profilindeki değişim (*Hulki Aktunç/Bir Yer Göstericinin Hayatı, Cemil Kavukçu/Suda Bulanık Oyunlar*) edebiyatın imkanları dahilinde çarpıcı ayrıntılarla gündeme getirilmiştir. 1980’li yıllarda TV ve videonun yaygınlaşmasıyla birlikte toplu seyir kültürünün yok oluşu bir sinema nostaljisini de beraberinde getirmiştir ki “Yeşilçam’a Veda: Yıkılan Sinemalar, Değişen Filmler ve “Dün”e Özlem” alt başlığında da, Yeşilçam’ın son yıllarını ve “dün”ün sinema coşkusu yansıtan bu anlatılara ilişkin bir değerlendirmeye gidilmiştir. İroni ve kara mizahın usta kalemi *Orhan Duru* emektar bir sinemacının geçmiş özlemi ve yeni teknolojiye direnişi ekseninde Türk sinema sektörünün 80’lerdeki durumunu kurguya ve yoruma yer bırakmayacak bir gerçeklikle ortaya koyarken (*Cinematograf*); *Necati Güngör* ve *Fatma Gürel* imzalı anlatılar yıkılan sinemalara ve yazlık sinema kültürünün tükenişine yakılmış birer ağıt niteliğindedir (*Sinema Kuşu Sevgilim, Ah Laleli Günler*).

Türk edebiyatında film üretim sürecinin temel ögesi konumundaki *oyuncu, yapımcı, yönetmen, senarist* figürlerine de, *sinema işletmecisi, makinist, gişe görevlisi, yer gösterici* figürlerine de rastlanmıştır; ilki “*Yeşilçam’dakiler*”, diğeri de “*Sinema Mekanı’ndakiler*” alt başlığında gruplandırılmış ve sinema sektörü zincirinin çeşitli halkalarında yer alan bu mesleki figürlerin öykü ve romanlara nasıl ve hangi meseleler dahilinde girdiğine bakılmıştır. Sinemayla ilintili mesleklere tabi kimliklerin Türk edebiyatında derin iz bıraktığı söylenemez. Öte yandan genelde 1950 sonrası kaleme alınmış ve daha ziyade sinemacı-yazarlara ait anlatılarda karşılaşılan bu mesleki figürlere ait her ayrıntı çalışma açısından önemli görüldüğünden, temsil düzeyleri her ne olsun olsun, konunun ayrı bir başlık altında ele alınmasının uygun olacağı düşünülmüştür.

Sinema oyunculuğu, gerek öykünülen gerekse Türk örf ve adetleri uyarınca toplumsal ön yargı ve tepkilere konu olan bir meslek olarak Türk edebiyatına oldukça erken dönemden itibaren konu olmaya başlamış, ancak istisnası dışında sinema oyuncularını edebiyatta bir “kimlik” olarak Türk sinemasının sektörleştiği Yeşilçam dönemiyle birlikte görünürlük kazanmıştır. Bununla birlikte sinema oyuncusu figürünü edebiyata taşıyan mesleki kimliği ve edimlerinden ziyade, kapitale bağımlı ilişkilerin yozlaştırdığı sinema piyasası içindeki açmazları, özellikle kadın oyuncular açısından “şöhret bedeli” ve mesleki teminat” olarak görüldüğü imlenen birliktelikler, geleceğe dair maddi temelli kaygılar, şöhret tutkusu, unutulma korkusu olmuş; sinema oyuncularına yönelik yaygın olumsuz imaj ise Türk edebiyatından neredeyse hiç silinmemiştir. Türk edebiyatının yetkin kalemlerinden *Tahsil Yücel* Yeşilçam’ın ilk yıllarında yıldızı parlamış bir sinema aktrisinin hikayesini, sinema oyuncusu olduğu için kendisinden utançla söz eden babası ve erkek kardeşinin diyaloglarıyla ortaya koyarken (*Sinema*), *Tarık Dursun K.*’da yine bir kadın oyuncunun tiyatro öğrenciliğinden seks “yıldız”lığına uzanan serüvenine (*Alçaktan Uçan Güvercin*), bir kadın figüranın sinemada yükselme hırsına (*Çakallar Ortamı*) tanık olunur. *Vedat Türkali*’nin Yeşilçam’ın yirmi yıllık panoramasını çizdiği romanında (*Yeşilçam Dedikleri Türkiye*) kadın oyuncular-figüranlar, Yeşilçam’daki yoz ilişkileri ve kadına yönelik bakış açısını yansıtan ayrıntılarla ön plana çıkmış, yazar, Yılmaz Güney’e istinaden çizdiği ve yayınlandığı dönemde tepkilere konu olan Şahin Doğu portresiyle ünlü aktörün mesleki serüvenine farklı bir pencereden bakılmasını

sağlamıştır. Modern Türk öykücülüğünün seçkin kalemlelerinden *Tomris Uyar*, kendisini “çağı bitmiş bir Yeşilçam jönü” diye tanımlayan emektar bir sinema aktörünün (*Limanda*), sinemaya kayıtsız kalmamış yazarlardan *Murathan Mungan* ise tiyatrodan da sinemada da umduğu şöhreti yakalayamış eski bir aktörün hikayesini (*Sınır İklimi*) konu alan anlatılarıyla, film üretim sürecinin ve sinemanın başat ögesi olmalarına rağmen oyuncuların sinema piyasasının ekonomik açmazlarına eninde sonunda yenik düştüklerini imlemişlerdir. Yine Yeşilçam deneyimli yazarlara ait metinlerde ön plana çıktığı görülen film yapımcıları kapitale bağımlı sinema piyasasındaki aksaklıkların yozlaştırdığı ya da biçare bıraktığı, çıkar ve sömürüye kurulu düzenin koşulları içinde ayakta kalmaya çalışan işbilir kimseler olarak çizilirken, yönetmenler, ihtisas yoksunluğu, parasal ve teknik olanaklarının kısıtlı oluşu, sansür baskısı, popülerlik kaygısı gibi konular ekseninde, senaryo yazarları da yine sansür ve ekonomik açmazların mağdur ettiği kimseler olarak gündeme getirilmişlerdir (*Orhan Kemal/Yalancı Dünya/Bono/Yavru, Vedat Türkali/Yeşilçam Dedikleri Türkiye, Tarık Dursun K./Çakallar Ortamı*).

“Sinemacı Hayret Efendi’den Sinemacı Metin Bey’e: Sinema İşletmecileri” alt başlığında sergilendiği üzere sinema işletmecisi tipi Türk edebiyatına oldukça erken dönemde girmiştir. Karakter hikayecisi *Aka Gündüz*’ün çizdiği Sinemacı Hayret Efendi portresi (*Sinemacı Hayret Efendi’nin Hikayesi/1928*) Birinci Dünya Savaşı yıllarında sinema işletmeciliğine soyunan ilk Türk sinemacılarını, *Orhan Duru*’nun Türk sinema sektörünün çöküşte olduğu yıllarda çizdiği Sinemacı Metin Bey portresi (*Cinematograf/1989*) ise Yeşilçam döneminin son sinemacılarını temsil etmektedir. 1920’lerden görece yakın tarihe uzanan süreçte Türk öykü ve romanında çok ön planda değilse de göz ardı edilmemiş bir figür olduğu gözlenen sinema işletmecilerinin edebiyatta daha ziyade paraya düşkün, gözü açık, işbilir ve bir o kadar da mesleğine tutkun kimseler olarak karikatürize edildikleri (*Aziz Nesin/Depmik Sultan Hazretleri*), taşranın boğucu hayatını renklendiren kilit konumdaki ender simalardan biri olarak taşralı sinemacıların, özellikle taşra kökenli edebiyatçılara ait anlatılarda daha öne çıktığı görülmüş (*Hasan Ali Toptaş/Kayıp Hayaller Kitabı, Cemil Kavukçu/Dönüş, Sadık Yalsızuçanlar/Pınar Sineması*); sinema işletmecilerinin edebiyatta görece iz bırakmış bir figür olması, sinemacıların, sinemanın ve Yeşilçam’ın popüler yıllarındaki

ve çöküş sürecindeki konumunun anlamlandırılmasına da olanak tanımıştır (*Tarık Dursun K./ Alçaktan Uçan Güvercin, Orhan Duru/Cinematograf*).

Sinemanın gizli kahramanları olan sinema makinistlerinin edebiyatın da gözde figürleri arasında yer aldıkları söylenemez. Bununla birlikte, yukarıda da ifade edildiği gibi, sinemayla ilintili mesleklere mensup kişilere ilişkin her ayrıntı çalışma açısından önem arz ettiğinden edebiyattaki makinist figürleri için de ayrı bir başlık açılmış ve neticede 1950'lerden yakın tarihe uzanan dönemde sinema makinistlerinin edebiyatta meslekte kendi kendini yetiştirmiş, kendine özgü mesleki taktikleri olan, sinemaya tutkuyla bağlı, duygulu ve biraz da çapkın ruhlu kimseler olarak ön plana çıktıkları gözlenmiştir (*Burhan Arpad/Matine, Oktay Akbal/Ester ile Roza, Mehmet Seyda/İçedönük ve Atak, Sadık Yalsızuçanlar/Pınar Sineması*). Sinemanın erken döneminden bu yana sinemalardaki dönüşümden etkilenecek ve aynı zamanda bu dönüşümün birincil tanıkları olarak sinema mekanında hizmet veren gişe görevlileri ve yer göstericiler de edebiyata konu teşkil etmiş; bu mesleki kimliklerin Türk edebiyatındaki yerini belirleyen en önemli etken ise, sinema mekanlarında uzun yıllar hizmet vermiş olan gayrimüslim kadınlar olmuştur. Nitekim sinema salonlarında çalışan gayrimüslim kadınlara yönelik yaygın toplumsal önyargılar, seyirci cephesinde ve iş ortamında onlara ilişkin algı ve tutumlar edebiyatta ön plana çıkan konular olmuş; Türk edebiyatında gayrimüslim kadınlara ilişkin olarak çizilen yaygın imaj, bu mesleki kimliklerin temsilinde de bir biçimde vurgu kazanmıştır (*Mehmet Seyda/İçedönük ve Atak, Oktay Akbal/Ester ile Roza, Hulki Aktunç/Bir Yer Göstericinin Hayatı*). 1970'lere kadar olan dönemde edebiyatta localardaki serencamın birincil ve sesiz tanığı, ekmek teknesi sinemalarda varlığı pek de önemsenmeden ömür tüketen silik bir salon emekçisi (*Füruzan/Kuşatma, M.Seyda/İçedönük ve Atak, Oktay Akbal/Karanlık Benim Ülkemdir*) olarak da görünürlük kazanan sinema salonu çalışanları, Türk sinemasının çöküş sürecinde bu çöküşün hem birincil tanığı hem de mağduru olarak da edebiyata esin kaynağı kaynağı olmuş ve/veya yazarlar çöküş sürecinin bu kimlikler üzerindeki yansımalarını, sözkonusu dönemde değişen sinema çalışanı profilini satır aralarında da olsa sergilemeyi ihmal etmemişlerdir (*H. Aktunç/Bir Yer Göstericinin Hayatı, Cemil Kavukçu/Suda Bulanık Oyunlar*).

Türk edebiyatındaki sinema olgusunun ve bunun Türkiye sinema deneyimi tarihi açısından ifade ettiği anlamların ortaya konduğu bu değerlendirmeden sonra, edebi metinlerin sinema tarihi çalışmalarında kaynak olarak kullanılıp kullanılamayacağı konusunda şunlar söylenebilir:

Araştırmaya kaynaklık eden edebi metinler, Türkiye’deki sinema tarihi çalışmalarında kaynak olarak kullanılma potansiyeli açısından değerlendirildiğinde, bu nitelikte eserlerin azımsanmayacak oranda olduğu görülmektedir. Edebi metinlerin tarihsel araştırmalarda kullanımı, çalışmanın başından bu yana yinelenildiği gibi bir çok etmen açısından ayrıca özenli bir yaklaşımı gerektirmekle birlikte, tarihin edebiyatla yeniden kucaklaştığı, edebiyatın tarihyazımında kullanılabilirliğinin yeni yaklaşım ve yöntemlerle akademinin gündemini hiç olmadığı kadar meşgul etmeye başladığı günümüzde, edebiyatın sinematarihyazımına ilişkin potansiyeline önemle eğilmek gerekmektedir. Öte yandan bu, öncelikle film merkezli tarih yaklaşımının etkisinden sıyrılmayı, sinema tarihinin farklı veçhelerini, ihmal edilmiş boyutlarını içine alan bir tarihyazımı anlayışını gerekli kılmaktadır. Türkiye’de sinema tarihi çalışmaları film merkezli anlayışla kaleme alınmış, “film tarihi” olarak nitelenebilecek çalışmalardır. Bu çalışmaların öncülüğü ve sunduğu açılım kuşkusuz son derece önemlidir. Bu noktada sorun olan geleneksel tarihçelerin yeni çalışmalarda da aynen tekrar edilmesi, yeni bilgi ve bulguların dikkate alınmaması, dünya ölçeğinde tarih ve özelde sinema tarihi anlayışında meydana gelen değişmelere rağmen, bu yöndeki gündemin yeterince takip edilmemesidir. Sinema tarihi filmlerin tarihi ile sınırlandırılmayacağı gibi, sinematarihyazımı da salt bu konuda çalışan sivil tarihçilerin ya da tek başına sinema akademisyenlerinin ilgisine terk edilemez. Sinema tarihinin toplumsal-kültürel boyutunu da önemseyen sinema akademisyenlerinin, özellikle arşiv taramalarıyla Türk sinema tarihine büyük açılım sağlayan sivil tarihçilerin yanısıra toplumbilimcilerin, kültür tarihçilerinin hatta edebiyatçıların katkısıyla, spesifik başlıklar açılarak kaleme alınacak bir Türk sinema tarihçesinde edebi metinlere belki de kendiliğinden yer açılabilir. Gelecekte, sinema tarihi alanında çalışan araştırmacıların edebiyata eğilmeleri, yanısıra bu alanda yeni çalışmalar, tezler yazılması, Türk sinema tarihi açısından henüz keşfedilmemiş bir mecra olan edebiyatı sinematarihyazımında etkin bir konuma yükseltecektir. Bu noktada son olarak ileride yapılacak çalışmalarla ilgili

önerilerde bulunulabilir. Türk edebiyatının sinema olgusu açısından ilk kez ele alındığı bu çalışma, hem ilk çalışma olması hem de geniş bir devreyi kapsaması dolayısıyla, itiraf edilmelidir ki, bir çeşit dağınıklık göstermektedir. Öte yandan bu ilk çalışma, Türk edebiyatında sinema olgusunun tek bir dönem, konu ya da farklı bir sorunsal açısından ele alındığı çalışmalara kapı aralayabilir. Örneğin salt sinema, modernleşme ve bunun edebiyattaki temsiline odaklı ya da başlıbaşına Yeşilçam olgusunun ele alındığı çalışmalar yapılabileceği gibi bu çalışmada eserleri incelenen yazarlardan birçoğu anlatılarındaki sinema temi açısından tek başına araştırma konusu olabilir.

KAYNAKÇA

- Abacı, Tahir. “Sinema Edebiyat Yaparken”. **Varlık**. S.1184. 2006. s.6-13
- Abisel, Nilgün. **Sessiz Sinema**. Ankara: De Ki Basım Yayım. 2006
- Abisel, Nilgün. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: İmge Yayınları. 1994
- Adıvar, Halide Edip. **Sonsuz Panayır**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1946
- Adıvar, Halide Edip. **Türkiye’de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri**. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları. 1955
- Adıvar, Halide Edip. **Tatarcık**. İstanbul: Atlas Kitabevi. 1968
- Ahmet Haşim. “Hayal Kurbanı”. **Bütün Eserleri-II Bize Göre-İkdam’daki Diğer Yazıları**. Haz. İ. Enginün-Z. Kerman. İstanbul: Dergah Yayınları. 2003.s.139-140
- Ahmet Rasim. **Muharrir Bu Ya**. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. 1969
- Akbaba**. 28 Mayıs 1937. S.177
- Akbaba**. 8 Haziran 1937. S.180
- Akbaba**. 20 Nisan 1939. S.276
- Akbaba**. 11 Haziran 1937. S.179
- Akçura, Gökhan. **Aile Boyu Sinema**. İstanbul: İthaki Yayınları. 2004
- Aktaş, Şerif. **Refik Halit Karay**. Ankara: Akçağ Yayınları. 2004
- Akten, Sevim. “Yazın Toplum İlişkisi Üzerine Kuramsal Bir Yaklaşım”. **Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildirileri**. Gaziantep: TÖMER. 1999 s.162-166
- Akyüz, Kenan. **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1990
- Alus, Sermet Muhtar. “Sinema: Biraz Tarihi, İstanbul’a Düşüşü”. **Eski Günlerde**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2001.s.57-58
- Alus, Sermet Muhtar. “Sinemalar: Meşhur Filmleri, Yıldızları”. **Eski Günlerde**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2001.s.60-65

- Alver, Köksal. “Edebiyatın Sosyolojik İmkani”. **Edebiyat Sosyolojisi**. Ed. K. Alver. Ankara: Hece Yayınları. 2006. s.11-19
- Arpad, Burhan. “Ekonomi Temeli Açısından Türk Filmi”. **Türk Dili**. S.196. 1968 s.288-291
- Arpad, Burhan. **Bir İstanbul Var İdi**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2007
- Aslan, Nur Gürani. **Türk Edebiyatında Amerika ve Amerikalılar**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. 2000
- Atam, Zahit. “Sosyolojik Bir Yaklaşım Ya da Sinemamızın Kentsel Kültür Dönemi”. **Tarih ve Toplum**. S. 227. 2002. s.322-328
- Ayça, Engin. “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”. **Kurgu**. S.11. 1992. s.117-133
- Ayça, Engin. “Yeşilçam’a Bakış”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Der. S. M. Dinçer. Ankara: Doruk Yayımcılık. 1996. s. 129-148
- Aydemir, Şevket Süreyya. **Enver Paşa**. C.1. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1995
- Barthes, Roland. **Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi**. Çev. M. Rifat-S. Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2008
- Bayrakdar, Deniz. “Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(Tır)Ma Enstitüsü.” **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. Der. D. Bayrakdar. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2006. s.275-302
- Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Çev. A. Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1995
- Berkes, Niyazi. **Türkiye’de Çağdaşlaşma**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1973
- Berktaş, Esin. “1940’lı Yıllarda Türk Sineması”. **Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi**. S.27. 2009. s.231-250
- Berktaş, Fatmagül. **Tarihin Cinsiyeti**. İstanbul: Metis Yayınları. 2003
- Berman, Marshall. **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**. Çev. Ü. Altuğ-B.Peker. İstanbul: İletişim Yayınları. 2005
- Beyoğlu, Süleyman. “Sinema Karadeniz’de (1909–1933). **Toplumsal Tarih**. S.92. 2001. s.47-51
- Beyru, Rauf. “İzmir’de İlk Sinema Gösterileri”. **Antrakt**. S. 52. 1996. s.43–44

- Bilkan, A. Fuat. “Tarih Araştırmalarında Edebi Metinlerin Değeri ve Divanların Tarihçiye Sundukları”. **Yağmur**. S.23. 2004. s.36-39
- Birsel, Salah. **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**. İstanbul: Sander Yayınları. 1976
- Bogdan, Robert C.- Biklen, Sari K. **Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods**. Boston: Allyn and Bacon. 1998
- Büker, Seçil-Uluyağcı, Canan. **Yeşilçam’da Bir Sultan**. İstanbul: AFA Yayınları. 1993
- Cantek, Funda Şenol. “Abdülkadir Demirkan’ın Vedat Türkali Olarak Portresi”. **Gazi İletişim Dergisi**. S.3. 1999. s.39–59
- Cantek, Levent. “Türkiye’de Mısır Filmleri”. **Tarih ve Toplum**. S. 204. 2000. s.31-37
- Cantek, Levent. **Cumhuriyet’in Buluş Çağı**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2008
- Chapman, James- Glancy, Mark- Harper, Sue. **The New Film History Sources, Methods, Approaches**. Palgrave Macmillan. 2007
- Coşkun, Esin. **Türk Sinemasında Akım Araştırması**. Ankara: Phoenix Yayınevi. 2009
- Creton, Lauren. “Kentte Sinema Salonlarının Statüsü: Fransız Kent Modeli”. Çev. M. Baydur. **Sinematografik Kentler**. Der. M. Öztürk. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2008. s.93-109
- Çağan, Kenan. “Şiirin Sosyolojik İmkânı Bağlamında Mehmed Akif Şiirinin Toplumu Anlamaya Katkısı”. **Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri**. Der. K. Alver. Ankara: Hece Yayınları. 2004. s.297-322
- Çakır, Mukadder A. “1960’lar Türkiye’sinde Sinemadaki Akımlar”, **25. Kare**. S.21. 1997. s.12-20
- Çapa, Mesut. “Milli Mücadele’den Cumhuriyet’e: Trabzon’da Tiyatro ve Sinema”. **Toplumsal Tarih**. S. 94. 2001. s.22-29
- Çıkla, Selçuk. **Cumhuriyet Düşüncesinin Kökleşmesinde Yusuf Ziya Ortaç’ın Yapıtlarının Yeri ve Önemi**. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi. 2005
- Çıkla, Selçuk. **Kültür Değişimleri ve Servet-i Fünun Romanı**. Ankara: Akçağ Yayınları. 2004

- Dabağyan, Levon Panos. **Zaman Tünelinde Tüm Yönleriyle Sinema Dünyası**. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık. 2004
- Daldal, Aslı. **1960 Darbesi ve Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik**. İstanbul: Homer Kitabevi. 2005
- Dilthey, Wilhelm. **Hermeneutik ve Tin Bilimleri**. Çev. D. Özlem. İstanbul: Paradigma Yayınları. 1999
- Dizdaroğlu, Hikmet. "Ölümünün Onuncu Yıldönümünde Mahmut Yesari". **Varlık**. S.421. 1955. s. 13
- Doğan, Abide. **Aka Gündüz**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 1989
- Doğan, İsmail. **Osmanlı Ailesi**. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. 2001
- Dorsay, Atilla. **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1995
- Dorsay, Atilla. **Sinemamızın Umut Yılları: 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1989
- Ecevit, Yıldız. **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2001
- Elçi, Handan İ. **Roman ve Mekan: Türk Romanında Ev**. İstanbul: Arma Yayınları. 2003
- Er, Tülin. **Kendi Yatağını Çizen Öyküler: Bir Cemil Kavukçu Portresi**. İstanbul: Everest Yayınları. 2004
- Erdoğan, Nezih. "Edebiyatımızda Sinema: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim ve Ziya Osman Saba". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5**. Der. D. Bayraktar. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2006. s.107-113
- Erdoğan, Nezih. "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı". **Toplum ve Bilim**. S. 67. 1995. s.178-196
- Erdoğan, Türkan. "Türkiye'de Edebiyat Sosyolojisinin Gelişimi Üzerine Düşünceler". **Edebiyat Sosyolojisi**. Der. K Alver. Ankara: Hece Yayınları. 2006. s.211-249
- Ergun, Doğan. **Türk Bireyi Kuramına Giriş**. İstanbul: Gerçek Yayınevi. 1991

- Erkılıç, Hakan. **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri**. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. 2003
- Erksan, Metin. “Sinemanın 100. Yılı”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Der. S. M. Dinçer. Ankara: Doruk Yayıncılık. 1996. s.155-170
- Ersoy, Ruhi. “Sözlü Kültür ve Sözlü Tarih İlişkisi Üzerine Bazı Görüşler”. **Milli Folklor**. S.61. 2004. s.102-110
- Ertuğrul, Muhsin. **Benden Sonra Tufan Olmasın**. İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları. 1989
- Ertürk, İsmail. “Yusuf Atılgan’ın Sinema Salonlarında Bir Gezi Denemesi”. **Kitap-lık**. S.41. 2000. s.94–98
- Esen, Şükran. **80’ler Türkiye’sinde Sinema**. Eskişehir: ETAM A.Ş. 1996
- Evren, Burçak. **Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri**. İstanbul: Korsan Yayınları. 1993
- Evren, Burçak. **Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg**. İstanbul: Milliyet Yayınları. 1995
- Filmer, Cemil. **Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl**. İstanbul: Emek Matbaası. 1984
- Geray, Haluk. **Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş**. Ankara: Siyasal Kitabevi. 2006
- Goldmann, Lucien. **Roman Sosyolojisi**. Çev. A. Erkay. Ankara: Birleşik Yayınevi. 2005
- Gökçe, Övgü. “Türk Sinemasının Sözlü Tarihini Ararken”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. Der. D. Bayrakdar. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2006. s.81-92
- Gökman, Muzaffer. **Hüseyin Rahmi Gürpınar: Açıklamalı Bibliyografya**. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. 1966
- Gökman, Muzaffer. **İstanbul’u Yaşayan ve Yaşatan Adam: Ahmet Rasim**. C.1. İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Yayınları. 1989

- Gökmen, Mustafa. **Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları**. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi. 1989
- Göle, Nilüfer. **Modern Mahrem**. İstanbul: Metis Yayınları. 1998
- Gulbenkian Komisyonu. **Sosyal Bilimleri Açın**. Çev. Ş. Tekeli. İstanbul: Metis Yayınları. 2000
- Güçhan, Gülseren. **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**. Ankara: İmge Kitabevi. 1992
- Gündüz, Osman. **Düş ile Gerçek Arasında Oktay Akbal'ın Öykücülüğü**. Ankara: Akçağ Yayınları. 2003
- Gündüz, Osman. "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı". **Yeni Türk Edebiyatı: 1839–2000**. Der. R. Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayıncılık. 2005. s.377-516
- Gürata, Ahmet. "Sunu". **Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi**. S.27. 2009. s.107-108
- Harootunian, Harry. **Tarihin Huzursuzluğu**. Çev. E. Dinçer. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. 1996
- Harrington, Austin. "Sosyal Dünyanın Edebiyat Yoluyla Kavranması: Robert Musil'in Niteliksiz Adam Romanı Üzerine Sosyolojik Düşünceler". Çev. N. Çalışkan. **Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri**. Der. K. Alver. Ankara: Hece Yayınları. 2004. s.57-70
- Hızlan, Doğan. "Ekmeğini Hücrede Kazananlar". **Hürriyet**. 23 Şubat 1998
- Hilmi A. Malik. **Türkiye'de Sinema ve Tesirleri**. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası. 1933
- <http://www.imdb.com/title/tt0007459/> Erişim tarihi: 28.08.2009
- <http://www.imdb.com/name/nm0409703/> Erişim tarihi: 23.02.2009
- <http://www.imdb.com/name/nm0001947/> Erişim tarihi: 19.12.2008
- <http://classicfilmheroines.tumblr.com/post/468607738/> Erişim tarihi: 28.08.2009
- Iggers, George G. **Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme: Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı**. Çev. G. Çağlalı Güven. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. 2007

- İleri, Selim. “Yeşilçam’ın Romanı”. **Milliyet**. 2-13-15 Haziran 1985
- İleri, Selim. **Türk Romanından Altın Sayfalar**. İstanbul: Doğan Kitap. 2001
- İlhan, Attila. **Açtırma Kutuyu-Röportajlar-I**. Der. B. Sarmaşık. Ankara: Bilgi Yayınevi. 2004
- Jay, Martin. **Diyalektik İmgelem**. Çev.Ü. Oskay. İstanbul: Belge Yayınları. 2005
- Jen-Chih, Yu. “Şangay Modeli: Modern Kapitalizmin Bir Meyvesi”. **Sinematografik Kentler**. Der. M. Öztürk. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2008. s.175-190
- K., Tarık Dursun. **Bağışla Onları**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1989
- K., Tarık Dursun. **Ben Unutmadan**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1994
- Kandiyoti, Deniz. **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**. İstanbul: Metis Yayınları. 1997
- Kaplan, Neşe. **Aile Sineması Yılları 1960’lar**. İstanbul: Es Yayınları. 2004
- Kaplan, Yusuf. “Türk Sineması”. **Dünya Sinema Tarihi**. Der. G. Nowell Smith. Çev. A. Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2008. s.740-745
- Karaca, Emin. **Vedat Türkali Ansiklopedisi**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2006
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. **Ankara**. İstanbul: Birikim Yayınları. 1981
- Karasar, Niyazi. **Bilimsel Araştırma Yöntemi**. Ankara: Alkım Yayınevi. 1995
- Karay, Refik Halid. “Sinema”. **Deli**. İstanbul: Ş. Lütfi Kitabevi. 1939. S.82-86
- Karay, Refik Halid. “Bir İstanbullu’nun Yirmidört Saati-I”. **Guguklu Saat**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2005.S.11-17
- Karay, Refik Halit. “Sinema Derdi”. **Guguklu Saat**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2005. s.170-175
- Karpat, Kemal. **Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1971
- Kavcar, Cahit. **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 1985
- Kayalı, Kurtuluş. “Yerli Sinema Konusunda Genelleşmiş Yargılar Üzerine”. **A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yıllık (1977-1978)**. 1978. s.235-241

- Kayalı, Kurtuluş. **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**. Ankara: Ayyıldız Yayınları. 1994
- Kayalı, Kurtuluş. “Türk Sinema Tarihlerinin Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Der. S. M. Dinçer. Ankara: Doruk Yayıncılık. 1996. s.57-73
- Kayalı, Kurtuluş. **Sinema Bir Kültürdür**. Ankara: Alaz Yayıncılık. 1998
- Kayalı, Kurtuluş. “Siyaset Kıskaçından Biçimcilik Kıskaçına Tarihsel ve Sosyolojik Damarını Kaybetme Tehlikesi Sınırlarında Gezinen Türk Edebiyatı”. **Doğu-Batı**. S.22. 2003. s.79-90
- Kayalı, Kurtuluş. **Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek**. Ankara: Dost Kitabevi. 2004
- Kayalı, Kurtuluş. “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisinin Önündeki Açmazlar Üzerine Bazı Düşünceler”. **Edebiyat Sosyolojisi**. Ed. K. Alver. Ankara: Hece Yayınları. 2006. s.201-209
- Kaynar, Hakan. **Cumhuriyet İstanbulu’nda Modernlik Fragmanları**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi. 2007
- Kerman, Zeynep. **Samipaşazade Sezai**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 1986
- Kırel, Serpil. **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil Yayınları. 2005
- Kısakürek, Necip Fazıl. “Yeni Nesil”. **Çerçeve-2-Tüm Yazıları**. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları. 1999. s.113-114
- Kolcu, A. İhsan. **Edebiyat Kuramları**. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları. 2008
- Konuralp, Sadi. “Türkiye’de Sessiz Film Döneminde Film Müziği”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. Der. D. Bayrakdar. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2006. s.65-72
- Köksal, Duygu. “Sosyal Bilimlerin Kıyısında Edebiyat”. **Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek**. İstanbul: Metis Yayınları. 1998. s.221-226
- Köksal, Sevdie. “Yazın ve Gerçeklik”. **DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. S.1. 2004. s.220-229

- Küçük Kurt, Fatma-Yaylagül, Levent. “Sinemanın Gizli Kahramanları: Sinema Makinistleri”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. Haz. D.Bayrakdar. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2006. s.227–246
- Kümbetoğlu, Belkıs. **Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma**. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2005
- Makal, Ahmet. “Türkiye Emek Tarihinin Bir İzdüşüm Alanı Olarak Edebiyat”. **Çalışma ve Toplum**. S.3. 2008. s.15-42
- Makal, Oğuz. **Tarihin Penceresinden İzmir Sinemaları**. İzmir: Alo Bilgi Yayınları. 1992
- Makal, Oğuz. **Sinemada Yedinci Adam**. İzmir: Ege Yayıncılık. 1994
- Makal, Oğuz. **Beyazperde ve Sahnede Nazım Hikmet**. İstanbul: YGS Yayınları. 2003
- Mardin, Şerif. “Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma”. **Türk Modernleşmesi Makaleler 4**. İstanbul: İletişim Yayınları. 1995. s.21-79
- Marx, Karl-Engels, Friedrich. **Sanat ve Edebiyat Üzerine**. Çev. M. Belge. İstanbul: Birikim Yayınları. 1980
- McCulloch, Gary. **Documentary Research In Education, History and the Social Sciences**. London: Routledge-K. Paul. 2004
- Merriam, Sharan B. **Qualitative Research and Case Study Applications in Education**. San Francisco: Jossey-Bass Publishers. 1998
- Monaco, James. **Bir Film Nasıl Okunur**. Çev. E. Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. 2001
- Moran, Berna. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-II**. İstanbul: İletişim Yayınları. 1994
- Mungan, Murathan. “Alice Harikalar Diyarında”. Üç Aynalı Kırk Oda. İstanbul: Metis Yayınları. 1999
- Narlı, Mehmet. **Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2002

- Nazım Hikmet. “Sinemada Loca”. **İt Ürür Kervan Yürür**. İstanbul: Tipo Basımevi. 1965. s.292-296
- Nazım Hikmet. “Yeni Usul İlan-ı Aşk”. **Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil (Yazılar-I)**. İstanbul: Adam Yayınları. 1993. s.102-103
- Nazım Hikmet. “Çok Açılıyorsun Kadınım”. **Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil (Yazılar-I)**. İstanbul: Adam Yayınları. 1993. s.190-191
- Necatigil, Behçet. **Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1989
- Necatigil, Behçet. **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1991
- Necatigil, Behçet. **Sevgilerde**. İstanbul: Hürriyet Yayınları. 1976
- Oktay, Ahmet. **Türkiye’de Popüler Kültür**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1993
- Onaran, Alim Şerif. **Türk Sineması**. C.1. Ankara: Kitle Yayınları. 1999
- Oppermann, Serpil. **Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman**. Ankara: Phoenix Yayınevi. 2006
- Orhan Kemal. **Önemli Not! Tamamlanmamış Yapıtlar ve Seçilmiş Düzyazılar**. Haz. I. Öğütçü. İstanbul: Everest Yayınları. 2007
- Öncü, Ayşe. “Sosyal Bilimlerde Yeni Meşruiyet Zemini Arayışları”. **Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek**. İstanbul: Metis Yayınları. 1998. s.48-52
- Özden, Zafer. **Film Eleştirisi**. Ankara: İmge Kitabevi. 2004
- Özen, Emrah. “Geçmişe Bakmak: Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme”. **Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi** S. 27. 2009. s.131-156
- Özen, Mustafa. “Fransız Firma Pathé Frères İstanbul’da-1908-1914”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. Der. D. Bayrakdar. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2006. s.57-64
- Özen, Mustafa. “Hareketli Resimler İstanbul’da (1896-1908)”. **Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi**. S. 27. 2009. s.183-189
- Özer, İlbeyi. **Osmanlıdan Cumhuriyete Yaşam ve Moda**. İstanbul: Truva Yayınları. 2009

- Özgüç, Agah. **Neden Yılmaz Güney**. İstanbul: Göl Yayınları. 1974
- Özgüç, Agah. **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**. İstanbul: Broy Yayınları. 1988
- Özgüç, Agah. **Türlerle Türk Sineması**. İstanbul: Dünya Yayıncılık. 2005
- Özkırım, Çetin A. "Türk Sinemasının Elli Yılı". **Hayat Tarih**. S. 11. 1973. s.76-81
- Özlem, Doğan. "Doğa Bilimleri ve Sosyal Bilimler Ayrımının Dünyü ve Bugünü Üzerine". **Toplum ve Bilim**. S.76. 1998. s.7-40
- Özön, Nijat. **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları**. C.I-II. Ankara: Kitle Yayıncılık. 1995
- Özön, Nijat. **Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**. İstanbul: Hil Yayınları. 1985
- Özön, Nijat. **Türk Sineması Kronolojisi**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1968
- Öztürk, Mehmet. **Sine-Masal Kentler**. İstanbul: Donkişot Yayınları. 2005
- Öztürk, Serdar. **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset**. Ankara: Elips Kitap. 2005
- Öztürk, Serdar. "Tanpınar'ın Oyun Dünyaları: Sinema-Enstitü-Kıraathane". **Toplum ve Bilim**. S. 106. 2006. s.155-173
- Özuyar, Ali. **Babıali'de Sinema**. İstanbul: İzdüşüm Yayınları. 2004
- Özuyar, Ali. **Devlet-i Aliyye'de Sinema**. İstanbul: De Ki Basım Yayım. 2007
- Özuyar, Ali. **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**. Ankara: Öteki Yayınevi. 1999
- Pamuk, Orhan. **Öteki Renkler**. İstanbul: İletişim Yayınları. 1999
- Peride Celal. **Evli Bir Kadının Günlüğünden**. İstanbul: Milliyet Yayınları. 1971
- Peyami Safa. **Fatih Harbiye**. İstanbul: Ötüken Yayınları. 1989
- Peyami Safa. **20. Asır Avrupa ve Biz**. İstanbul: Ötüken Yayınları. 1990
- Punch, Keith F. **Sosyal Araştırmalara Giriş**. Çev. D. Bayrak ve diğerleri. Ankara: Siyasal Kitabevi. 2005
- Refiğ, Halit. **Ulusal Sinema Kavgası**. İstanbul: Hareket Yayınları. 1971

- Rockwell, Joan. **Fact in Fiction: The Use of Literature in the Systematic Study of Society**. London: Routledge-K. Paul. 1974
- Scognamillo, Giovanni. **Cadde-i Kebir’de Sinema**. İstanbul: Metis Yayınları. 1991
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 1998
- Sınar, Alev. **Hikaye ve Romanımızda Çocuk**. İstanbul: Alfa Yayınları. 1997
- Sınar, Alev. “Edebiyata Yansıyan Kriz: Sözde Kızlar ve Zaniyeler Örneği”. **U.Ü.Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. S.4. 2003. s.139-156
- Smith, Geoffrey Nowell. “Genel Giriş”. **Dünya Sinema Tarihi**. Ed. G. N. Smith. Çev. A. Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2008. s.13-16
- Stendhal, Henri B. **Kırmızı ve Siyah**. Çev.C. Perin. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1999
- Süalp, Zeynep T.A. **Zamanmekan: Kuram ve Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. 2004
- Süalp, Zeynep T.A. “Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**. Der. D. Bayraktar. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2006.s.41-47
- Swingewood, Alan. “Edebiyat Sosyolojisine Yaklaşımlar”. Çev. K. Bayraktar. **Edebiyat Sosyolojisi**. Ed. K. Alver. Ankara: Hece Yayınları. 2006. s.101-113
- Şasa, Ayşe. **Yeşilçam Günlüğü**. İstanbul: Gelenek Yayıncılık. 1993
- Şener, Erman. **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız**. İstanbul: Dizi Yayınları. 1970
- Şener, Erman. **Yeşilçam ve Türk Sineması**. İstanbul: Kamera Yayınları. 1970
- Tamer, Ülkü. **Yaşamak Hatırlamaktır: Anılar Kitabı**. İstanbul: Kitap Yayınevi. 2005
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Beş Şehir**. Ankara: T.C. Ziraat Bankası Matbaası. 1946
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Edebiyat Üzerine Makaleler**. İstanbul: Dergah Yayınları. 1977
- Tekelioğlu, Tuluhan. “Gişe Kadınları”. **Hürriyet Tatil**. 22. Şubat 1998
- Tekin, Mehmet. **Romancı Yönüyle Peyami Safa**. İstanbul: Ötüken Yayınları. 1999
- Teksoy, Rekin. **Rekin Teksoy’un Türk Sineması**. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. 2007

- Tevetoğlu, Fethi. **Enis Behiç Koryürek: Hayatı ve Eserleri**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 1985
- Timur, Taner. **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**. Ankara: İmge Kitabevi. 2002
- Toptaş, Hasan Ali. “Taşranın da Ötesinde”. **Taşraya Bakmak**. Der. T. Bora. İstanbul: İletişim Yayınları. 2006. s.259-270
- Tosh, John. **Tarihin Peşinde**. Çev. Ö. Arıkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. 2005
- Toska, Zehra. “Cumhuriyet’in Kadın İdeali:Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar”. **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. Der. A. Berktaş Hacımırzaoglu. İstanbul: Türkiye İş Bankası, İMKB, Tarih Vakfı. 1998. s.71-88
- Tümer, Cem Şems. **Mehmet Seyda (Çeliker) Hayatı ve Eserleri Üzerine Monografik Bir İnceleme**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi. 2000
- Türk, İbrahim. **Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2001
- Türkeş, Ömer. “Cumhuriyet Romanında Cumhuriyet Tarihi (1920-1970)”. **Tarih ve Toplum**. S.198. 2000. s.386-391
- Uludağ, M. Emin. **Üç Devrin Yol Ayrımında: Yakup Kadri Karaosmanoğlu**. Ankara: Anı Yayıncılık. 2005
- Uludağ, Osman Şevki. **Çocuklar, Gençler, Filmler**. İstanbul: Kader Basımevi. 1943
- Ülgener, Sabri F. **İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası**. İstanbul: Der Yayınları. 1981
- Vardan, Uğur. “1980’lerden Sonra Türk Sineması”. **Dünya Sinema Tarihi**. Der. G. Nowell Smith. Çev. A. Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2008. s.745-753
- Wellek, René.- Warren, Austin. **Yazın Kuramı**. Çev. Y. Salman-S. Karantay. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi. 1982
- Yesari, Afif. **İstanbul Hatırası**. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu. 1987

Yeşilyurt, Şamil. “Nedim Gürsel’in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması”. **Turkish Studies**. S. 4/1-2. 2009. s.1889-2009

Yıldırım, Ali- Şimşek, Hasan. **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayıncılık. 2005

İncelenen Öykü ve Romanlar

Abasıyanık, Sait Faik. “Dolapdere”. **Alemdağında Var Bir Yılan**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1954. s.96-98

Adıvar, Halide Edip. **Yolpalas Cinayeti**. İstanbul: Atlas Kitabevi. 1971

Aka Gündüz. **Yayla Kızı**. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1940

Aka Gündüz. “Sinemacı Hayret Efendi’nin Hikayesi”. **Hikayeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek**. Haz. Zeynep Kerman ve diğerleri. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 1987. s.276-278

Akbal, Oktay. “Ester ile Roza”. **Tanzimattan Günümüze Türk Öykü Antolojisi**. Haz. Yaşar Nabi Nayır- Enver Ercan. İstanbul: Varlık Yayınları. 1994. s.160-164

Akbal, Oktay. “İlkgençlik Sevdaları”. **Türk Yazınından Seçilmiş Kısa Öyküler**. Der. Semih Gümüş. İstanbul: Adam Yayınları. 1992. s.86–89

Akbal, Oktay. “İstanbul Köylüsü”. **İlkyaz Devrimi**. İstanbul: Can Yayınları. 2003. s.94-96

Akbal, Oktay. “Karanlık Benim Ülkemdir”. **Varlık**. S.402. 1954. s.21-22

Akbal, Oktay. “Yağmur Altında İnsanlar”. **İkisi**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1955. s.23-26

Aktunç, Hulki. “Beyoğlu’nun Kirli Tarihi”. **Öykülerde İstanbul**. Der. S. Gümüş. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2000. s.361-372

Aktunç, Hulki. “Bir Yer Göstericinin Hayatı”. **Toplu Öyküler 2**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2003. s.389-397

Alus, Sermet Muhtar. “Kadıköy Vapurunda”. **Akbaba**. S.303. 1939. s.8

- Arpad, Burhan. “Matine”. **Dolayısıyla Hikayeler**. İstanbul: Yeditepe Yayınları. 1955. s.7-11
- Atılğan, Yusuf. **Aylak Adam**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2006
- Buyrukçu, Muzaffer. **Bulanık Resimler**. İstanbul: Sel Yayıncılık. 1997
- Duru, Orhan. “Cinematograf”. **Sarmal: Toplu Öyküler**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1996. s.363-371
- Esendal, Memduh Şevket. “Artist Olacak Kız”. **Veysel Çavuş**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 2007. s.133-137
- Esendal, Memduh Şevket. “Sinema”. **Türk Dili**. S.286. 1975. s.216-221
- Esendal, Memduh Şevket. “Bir Cinayet”. **Veysel Çavuş**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1984. s.45-54
- Füruzan. “Benim Sinemalarım”. **Benim Sinemalarım**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1996. s.7-40
- Füruzan. “Kuşatma”. **Kuşatma**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1996. s.41-85
- Girginsoy, Naci. “Artist Tefik”. **Varlık**. S.845.1978. s.15-16
- Göktulga, Fahri Celal. “Pina Menikelli”. **Bütün Hikayeler**. İstanbul: Cem Yayınları. 1973. s.82-84
- Güngör, Necati. “Sinema Kuşu Sevgilim”. **Gönen’den Bir Tutam Öykü**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1992. s.11-19
- Güntekin, Reşat Nuri. “Sinema, Çocuk ve Sokak”. **Tanrı Misafiri**. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi. 1979. s.142-145
- Gürel, Fatma. “Ah Laleli Günler”. **Bir Yaz Gecesi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. s.13-15
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. “Çocuklara Yasak”. **Eti Senin Kemiği Benim**. İstanbul: Gürpınar Yayınları. (tarihsiz). s.32-38
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. “Eşkıya Oyunu”. **Namusla Açlık Meselesi**. İstanbul: Atlas Kitabevi. 1972. s. 52-57
- İleri, Selim. **Gramofon Hala Çalışıyor**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1995

- İlhan, Attila. **Sırtlan Payı**. Ankara: Bilgi Yayınevi. Ankara. 1973
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. **Panorama**. İstanbul: İletişim Yayınları. 1987
- Karay, Refik Halit. **Yerini Seven Fidan**. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi. 1977
- Karay, Refik Halit. “Garaz”. **Öykülerde İstanbul**. Der. S. Gümüş. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2000. s.68-74
- Kavukçu, Cemil. **Dönüş**. İstanbul: Can Yayınları. 2000
- Kavukçu, Cemil. **Suda Bulanık Oyunlar**. İstanbul: Can Yayınları. 2004
- Mehmet Rauf. **Genç Kız Kalbi**. İzmir: İlya Yayınları. 2004
- Mehmet Seyda. “Baba”. **Varlık**. S.744. 1969. s.14-15
- Mehmet Seyda. **İçedönük ve Atak**. İstanbul: Tel Yayınları. 1973
- Mehmet Seyda. “Hicran Yarası”. **Bana Karşı Ben**. İstanbul: Okan Yayınları. 1976. s.29-36
- Mehmet Seyda. “Sinema Delisi Kız”. **50 Yılın Türk Edebiyatı**. Haz. R. Mutluay. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 1976. s.492-496
- Mungan, Murathan. “Sınır İklimi”. **Son İstanbul**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1988. s.113-135
- Nesin, Aziz. “Muazzam Yerli Kepazelik”. **İt Kuyruğu**. İstanbul: Karikatür Yayınları. 1959. s. 74-81
- Nesin, Aziz. “Yerli Amerikalı”. **Gıdı Gıdı**. İstanbul: Adam Yayınları. 1994. s.81-86
- Nesin, Aziz. “Depmik Sultan Hazretleri”. **Mahmut ile Nigar**. İstanbul: Adam Yayınları. 1995. s.91-99
- Orhan Kemal. “Bono”. **Kırmızı Küpeler**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1974. s.36-42
- Orhan Kemal. “Yavru”. **Kırmızı Küpeler**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1974. s.230-234
- Orhan Kemal. “Çamaşırcının Kızı”. **Çamaşırcının Kızı**. İstanbul: Tekin Yayınevi. 1984. s.5-13
- Orhan Kemal. “Delikanlı”. **Sarhoşlar**. İstanbul: Tekin Yayınevi. 1986. s.94-100
- Orhan Kemal. **Yalancı Dünya**. İstanbul: Tekin Yayınevi. 2001

- Orhan Kemal. **Suçlu**. İstanbul: Tekin Yayınevi. 2003
- Örik, Nahid Sırrı Örik. **Kıskanmak**. İstanbul: Oğlak Yayınları. 1994
- Örik, Nahid Sırrı. “İki Kız Kardeş ve Bir Delikanlı”. **Kırmızı ve Siyah**. İstanbul: Oğlak Yayınları. 1996. s. 117-166
- Özkırım, Çetin A. **Düş Erimi**. İstanbul: Karacan Yayınları. 1982
- Peride Celal. “Jaguar”. **Jaguar**. İstanbul: Milliyet Yayınları. 1978. s.5-100
- Peyami Safa. **Gençliğimiz**. İstanbul: Ötüken Yayınevi. 1966
- Peyami Safa. **Sözde Kızlar**. İstanbul: Alkım Yayınevi. 2007
- Saba, Ziya Osman. “Kış Gezintileri”. **Değişen İstanbul**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1959. s.42-58
- Sadri Etem. “Cürmü Meşhut”. **Bay Virgül**. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası. 1935. s.54-65
- Sadri Etem. “Yazın Aşık Kışın Kokot”. **Silindir Şapka Giyen Köylü**. İstanbul: İstiklal Lisesi Talebe Kooperatifi Neşriyatı. 1933. s. 34-49
- Server Bedi. **Sinema Delisi Kız**. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi. 1935
- Tamer, Ülkü. “Macı Hüseyin”. **Alleben Öyküleri**. İstanbul: Can Yayınları. 1991. s.65-79
- Taner, Haldun. “Made in USA”. **Tuş**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1951 s.17-28
- Taner, Haldun. “Bayanlar 00”. **Hikayeler 2**. Ankara: Bilgi Yayınları. 1971. s.63-70
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**. İstanbul: Dergah Yayınları. 1977
- Tarık Dursun K. “Çakallar Ortamı”. **Türk Dili**. S.332. 1979. s.421-426
- Tarık Dursun K. **Alçaktan Uçan Güvercin**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1980
- Tarık Dursun K. “Sümbülteber”. **Ona Sevdiğimi Söyle**. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1985. s.53-63
- Tarus, İlhan. “Bizim Memleket”. **Varlık**. S.341. 1948. s.11-12

- Tirali, Naim. "Esnaf". **Yirmibeş Kuruşa Amerika**. İstanbul: Yazko Edebiyat Yayınları. 1983. s.49-54
- Tirali, Naim. "Büyük Cadde". **Yirmibeş Kuruşa Amerika**. İstanbul: Yazko Edebiyat Yayınları. 1983. s.12-16
- Toptaş, Hasan Ali. **Kayıp Hayaller Kitabı**. İstanbul: Can Yayınları. 1996
- Türkali, Vedat. **Yeşilçam Dedikleri Türkiye**. İstanbul: Cem Yayınevi. 1986
- Uyar, Tomris. "Limanda". **Dizboyu Papatyalar**. İstanbul: Can Yayınları. 1996. s.81-95
- Yalsızuçanlar, Sadık. "Ört ki Ölem". **Sırlı Tuğlalar**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2003. s.268-275
- Yalsızuçanlar, Sadık. "Pınar Sineması". **Sırlı Tuğlalar**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2003. s.203-228
- Yesari, Mahmut. **Su Sinekleri**. İstanbul: Toker Yayınları. 1975
- Yücel, Tahsin. "Kasabamız Sinemaya Kavuştu". **Varlık**. S.394. 1953. s.13