



# Asya Studies

Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar  
Number: 4, p. 23-38, Summer 2018

## SİNEMA İZLEME KÜLTÜRÜ VE TOPLUMSAL GELİŐİMİ CINEMA WATCHING CULTURE AND SOCIAL DEVELOPMENT

Araştırma Makalesi /  
Research Article

Makale Geliş Tarihi /  
Article Arrival Date  
**09.03.2018**

Makale Kabul Tarihi /  
Article Accepted Date  
**11.06.2018**

Makale Yayın Tarihi /  
Article Publication Date  
**30.06.2018**

**Asya'dan  
Avrupa'ya  
Uluslararası  
Sosyal Bilimler  
Dergisi**

Dr. Őule Kurt  
Maltepe Üniversitesi Sosyal  
Bilimler Enstitüsü İletişim  
Bilimleri Anabilim Dalı  
[sulekurt69@gmail.com](mailto:sulekurt69@gmail.com)

**ORCID ID**

<https://orcid.org/0000-0001-9789-6402>

### Öz

Sinemanın bir eğlence kültürü olup olmadığı sorunsalı; serbest zaman ve çalışma dışı zamanın sanayi toplumunun oluşmasıyla birlikte üretim sürecinin artmasına ve bununla birlikte çalışma saatlerinin azalmasını ortaya çıkarmıştır. Serbest zamanın gereksinimi olarak da insanların ihtiyaçları artmıştır. Bu çalışmada ise; sinemanın sanat olgusu ve dünyadaki örneklerinden ve Türkiye'de sinemanın oluşumu ve öneminden hareketle bir inceleme gerçekleştirilecektir. Günümüz insanı özellikle de büyük kentlerde yaşayanlar, çalışma hayatının dışında kalan boş zamanlarında çeşitli eğlence türlerine yönelmektedirler. Boş zaman ve boş zamanın içinde yer alan eğlence bir anlamda etrafı kuşatılmış bireyin sistem içinden kaçışı ve mola verecek bir an olarak da nitelendirilebilir.

İnsanların genellikle eğlence aracı olarak gördükleri sinema aslında az maliyet ile geniş halk kitlelerine ulaşmayı sağladığından da propagandacılar için vazgeçilmez bir öge niteliğindedir. Sinemanın başlı başına birey üzerinde etkileşim yarattığı, görsel ve işitsel enstrümanların bir arada kullanabilmesi ve de insanların üzerinde son derece önemli tesirler bıraktığından propagandacılar da bu etkileşimi görmezden gelememişlerdir. Sinemanın bu işlevi savaş dönemlerinde daha da popülerlik kazanmıştır. Neredeyse büyük devletlerin çoğu savaş döneminde sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmıştır.

Bu perspektifte, 1940'dan 1944'e kadar Fransız sinemasının "Cinema de Vichy" olarak bilinen dönemi ve buradan hareketle Alman Sineması'nın başlangıç ve gelişme evreleri irdelenmiştir. Sinema propaganda işlevi gören kitle iletişim araçları içerisinde en önemlilerinden sayılmaktadır. Bu nedendir ki, çağdaş propagandanın temellerini atan Alman Sineması'na bu çalışmada yer verilmesi uygun görülmüştür.

Çalışmada üzerinde durulan başat çerçeveyi kamusal alan örnekleri çerçevesinde sinema salonlarının günümüze değin toplumun hangi sınıflarına ve kesimlerine ev sahipliği yaptığı oluşturmaktadır. Dolayısıyla, sinema sanatına katkı sağlayan sinema seyir ortamlarının, sinema salonlarının, sinemateklerin, izleyici kitlelerine nasıl bir ortam sağladıklarını ve günümüzdeki anlayışla sinema izleme ortamlarının evrilerek nasıl bir gelişim ve yenileşme gösterdiğine dayalı bir araştırma gerçekleştirilmiştir. .

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Tiyatro, Vichy Sineması, Seyirci, Görüntüleme, Kültür İzleme

### Abstract

Whether Cinema is an entertainment culture is problematic; with the formation of industrial society in free time and non-working time, the increase of the production process and the decrease of working hours with it. The need for leisure time has also increased the needs of people. In this study; The examples in the world of art and cinema phenomenon and the formation of a cinema in Turkey and will be carried out to examine the importance of movement. Today's people, particularly those living in big cities, are turning to various forms of entertainment in their leisure time outside of their working life. Entertainment in leisure and leisure can also be described as a moment of escape and break from within the system of the enclosed individual.

The cinema, which people see as a means of entertainment in general, is indispensable for propagandists because it allows them to reach large masses of people at low cost. Propaganda do not ignore this interaction because the cinema itself creates interaction on the individual, the visual and auditory instruments can be used together, and the people have an extremely important influence on them. This function of Sineman has become even more popular during times of war. Almost all major states used cinema as a means of propaganda during the war.

In this perspective, the period known as "Cinema de Vichy" of French cinema from 1940 to 1944, and the starting and developmental stages of German cinema with this movement were examined. Cinema is considered to be one of the most important mass media that act as a propaganda function. It is for this reason that German cinema, which laid the foundations of contemporary propaganda, was deemed appropriate for this work.

In the study, the dominant framework framed by the examples of the public sphere is that the cinema halls are home to the classes and sections of the society. Therefore, a research has been conducted based on how cinema auditoriums that contribute to the art of cinema, cinema halls, cinematographs, how they provide the audience with mass media, and how today's cinematographic environments evolve and develop and innovate.

**Keywords:** Cinema, Theater, Cinema of Vichy, Audience, Viewing, Watching Culture

## GİRİŞ

Eğlence; dinlenme ve eğlenme odaklı birbirine yakın kökenli iki kavramın bütünüdür ifade eder. Eskiden, "serbest zaman" deyimi, kötü geçirilmiş zaman yani bir boşluğu ifade ediyordu. (Sorlin, 2014, s. 22-25) Boş zamanın temelini oluşturan "merak" ve "ilgi", sosyal davranış örneklerinin oluşmasında önemli kriterlerdir. Temel gereksinim ana koşullarını oluşturan etmenlerden olan merak ve ilgi, diğer gereksinimlerin doyurulması için önemli koşullar olarak görülmektedir. Antik Yunan'da serbest zaman, iyilik, güzellik, hakikat ve bilgi gibi dünyanın üstün değerleriyle uğraşmak, bunlar üzerine düşünmek olarak anlaşılmıştır. Çalışmak, alt sınıfa özgü bir etkinlik iken, boş zaman seçkinlere ait bir ayrıcalıktı. Bu dönemde, tartışılan konuların en önemlisi de "eğlencenin etiksel boyutu" gelmekteydi. Aristo, seçkin grup, köle sınıfının yoksun dünyaları olduğunu ve ancak seçkinlerin yüksek nitelikli kültür örneklerini tüketmeleri gerektiğini belirtmiştir. Kaba kültür ürünlerinin tüketicileri ise köleler olabileceğine işaret etmiştir. (Batmaz, 1981) (Aytaç, 2002) Gerçek kültür anlayışı olarak nitelendirilebilecek olan ince görüş sahibi bireylerin aristokraziyle ilintili olduğu kanısı yaygındır. Çünkü, sanat, edebiyat gibi işlerle uğraşanların soylular olduğu düşüncesi belirgindir. Dolayısıyla kültürel üretim de seçkin grubun işidir. Kültürle bağlantılı olmak, icra etmek, yaratıcı düşünceye sahip olmak, estetik ve beğeni gerektiren bir tutumdur. Bu da yalnızca seçkinlerde olduğundan kültürel üretim yapmayı da onlar becerebilirler. Zamanla endüstrileşme ve onunla birlikte gelişen kentleşme süreciyle boş zaman kavramının gündelik yaşamın örgütlenmesi de değişime uğramıştır. XXI.yy'da Kapitalist sistem insanoğlunun işten arta kalan "Boş Zamanı" satın alarak, bu zamanı neredeyse en büyük endüstrisi haline getirmiş olan "Eğlence" araçları ve eylemleri yoluyla evrensel bir "Eğlence Kültürü" oluşturacak şekilde tanımlamakta ve sunmaktadır. Bu tanımlamalar Kapitalizmin dinamikleri, eğlencenin her deneyimlendiğinde tekrar ederek tüketilmesine yöneliktir.

Eğlence, dikkat çekici, uyarıcı, duysal ve duygusaldır. Toplumların zaman içinde eğlenmek için başvurdukları yöntemler eğlence endüstrisi kavramını da ortaya çıkarmıştır. Çalışma saatlerinin azalması sonucu ortaya çıkan serbest zaman, çalışan insanların gittikçe artan gereksinimleri ve bireysel eğilimlerinin bir araya gelmesiyle kitlesel serbest zaman denilen modern bir görünüm ortaya çıktı. Böylelikle serbest zaman olgusu, çok geniş bir sanayi tarafından hazırlanacak olan metalaşmış bir etkinlik hedef kitlesine ulaşması planlanmıştır.

Unesco tarafından hazırlanan MacBride Raporu olarak bilinen rapora göre, iletişimin işlevleri arasında habercilik, toplumsallaştırma, motivasyon, tartışma ve diyalog, eğitim, kültürel gelişme, bütünleştirmenin yanı sıra eğlencenin de önemi vurgulanmıştır. Eğlence işlevi; işaret, simge, ses ve imgeler aracılığıyla tiyatro, dans, sanat, sinema, edebiyat, müzik, spor ve oyun gibi bireysel ve toplu nitelikli yaratıcı etkinlikleri yaymak olarak açıklanmaktadır.

(MacBride vd., 1993'den Aktr. s.15; Arık, 2016)

Eğlence çalışma dışı zamanı, çalışma dışı zaman ise sanayi toplumunu çağırıştır. Sanayi toplumunun oluşmasıyla birlikte üretim süreci ev dışı bir zamana taşınmaktadır ve böylelikle zaman kavramı çalışma ve çalışma dışı yani boş zaman kavramlarıyla ikiye ayrılır. Bireyin hayatında boş vakit ve çalışma bir arada yer teşkil eden iki kavramdır. İnsan çalışmadan sonra dinlenir, gevşer ya da kendince bir şeylerle meşgul olur. Her gün aynı saatte işinden çıkan işçi ya da memur, gündelik çalışmanın rutini ile birlikte, boş zamanlarını cumartesi ve pazar günlerine ayırır ve bu bütünlükle de zamanını programlamaya çalışır. (LeFebvre, 2013, s.5'den Aktr., Arık, 2016) Buradaki iki ayrılmaz kavramdan biri olan iş; zorunlu, eşgüdümlü, kuralcı, örgütlü ve ritüel bir kurguya bürünmüş, çalışma dışı alan yani boş zaman da endüstriyel egemen ilkeler doğrultusunda dönüşüme uğramıştır. Eğlence, sadece boş zamanı dolduran bir olgu değildir, ayrıca insanların çalışma saatleri dışında bir araya gelerek toplumsal olayları irdeleyerek ve eğlence endüstrisinin içine birer müşteri gibi dahil olarak ekonomik bir değere sahip oldukları durumdur. Birey eğlenirken duygularını da kullandığından düşünmeyi geri plana aktarır. Eğlenen birey çalışma saatleri dışındadır ve günlük yaşamının tekdüzeliğinden kurtulmuş bir konumdadır. Psikolojik bir varlık olarak insan, eğlence ile kendini farklı bir ortamda dinlendirmektedir.

Kitleselleştirilmiş serbest zaman, eğlencenin hedefi durumundadır. Ancak bu büyülü dünya bireyi tekrardan çalışma zamanına hazırlamakla görevlidir. Birey, eğlenceye ancak kısa bir zaman kaçış yapabilmektedir. Bu nedenle eğlence, bireyin ayaklarına, evlerine gelir. Dergiler, gazeteler, filmler, bilgisayar oyunları, sosyal ağlar yoluyla kendini farklı bir ortamda bulan birey aslında kendini bir sonraki güne hazırlamaya çalışmaktadır. Toplumsal ve kültürel bir varlık olarak bireyin kendisini anlatabilmesi, ortak bilgilerin paylaşımı, bilgi ve becerilerin elde edilmesi açısından önemlidir. Modern insan birbiriyle çelişen iki dünya içinde yaşamak, sürüklenmek, dağınık bir zihne sahip olmak ve doyum bulamamak

durumundadır. Her ne kadar günümüzde birey seçimlerinde özgür olduğu yanlışlanmasına kapılsa da, her türlü baskın sistemin yönetimi altında “özgürlük” güçlü bir egemenlik aracına dönüşebilir. Bireye sunulan seçeneklere ulaşabilmesi yalnızca seçilebilirliği ya da seçilmiş göstermeye yarar. (Marcuse, Tek Boyutlu İnsan, 1997’den Aktr., Özdemir Ü. A., 2018)

Elbette burada boş zaman eğlencesi olarak sinemadan bahsetmek yerinde olacaktır. Bu masum olarak görünen ancak bir o kadar da modern zaman bireylerine adete hipnoz etkisi yaratacak olan eğlence aracı bireylerin zihinlerinde kodlama ve dağınık çağrışımları pek güzel bir biçimde yöneterek operasyonlarını gerçekleştirecektir. Modern birey, karşı çıkışlar yaşamadan uysal bir kedi gibi, gelgitlerden uzakta ben merkezci bir dışavurumla yaşar. Aslında yaşanan gerçeklerden etkilenen tek o değildir. Ancak birey çevreden soyutlanmış, iletişim araçlarıyla dostluk bağı kurmuş, iç dünyasında yaşayan paydaşsız bir niteliğe bürünmüştür.

Nitekim 1960’lı yıllardan iletişim alanında yapılan çalışmalar, izleyicinin psiko-sosyal gereksinimleri bağlamında aktif bireyler olarak değerlendirildiği “Kullanımlar ve Doyumlar” yaklaşımını geliştirmiştir ve bu yaklaşım temel alınarak da Kırgızistan’da sinemaya gitme motivasyonlarının ve film izleme tutumlarının araştırılması amaçlanmıştır. Kırgızistan’ın başkenti Bişkek’te yaşayan farklı sosyo-demografik özelliklere sahip 301 kişinin rastgele katıldığı örneklem yoluyla bir anket çalışması yapılmıştır. Anket çalışmasında, izleyicinin boş zamanlarını değerlendirmesinde sinemanın yeri, sinemaya gitme motivasyonlarını belirleyen etmenler ve film izleme tutumları üzerine veriler elde edilmiştir. Bulguların analizinde, “kullanım-doyum” kategorileri dikkate alınmıştır. Bu kategoriler; “sanatsal kültürel aktivite”, “sosyal etkileşim”, “dinlenme-eğlenme-rahatlama”, “deneyim-bilgi edinme” “ritüel” ve “sosyal kaçış” olmak üzere beş temel alt boyuta sahip olduğu anlaşılmıştır. (Yoğurtçu, 2017)

Bireyin sinema salonunda yaşadığı seyir deneyiminin sosyalleşmeyle olan ilişkisi ve ideolojik koşulları göz önünde bulundurulduğunda kamusal alanın önemi ortaya çıkmaktadır. Sanayileşme ve kentleşme sürecine paralel bir gelişim gösteren sinema, dönemin koşulları içerisinde yaşayan bir toplumun bireylerine hizmet etmekteydi. O dönemin sinema seyircileri daha çok büyük kentlerde yaşayan, ağır fabrika koşullarında çalışan işçilerdir. Sinemada birey, kolektif bir gücün temsiline de sahip olmaktadır.

Tüketim, üst sınıfların gösteriş amaçlı yaşam biçimlerinin en önemli göstergesidir. Veblen’e göre, modern anlamda tüketme eylemi boş zaman faaliyetlerinin etkinliğidir. Orta ve alt sınıf ise üst sınıfın gösteriş amaçlı tüketim eylemlerini taklit etmektedir. (Veblen, 2005, s. 102) (Yoğurtçu, 2017)

Sinema salonunda seyir deneyiminin bir diğer önemli özelliği ise; sinema salonlarının “kaçış alanı” olması niteliğidir. Serpil Kirel’e göre, sinema salonları, yabancılaşma ve geleneksel ilişkilerin bozulması sürecinde kent yaşamının getirdiği zorluklardan kaçış alanı olması bağlamında ele alınması gerektiğini vurgulamıştır. (Kirel, 2010, s. 29’den Aktr. Yoğurtçu, 2017) Sinema salonlarının fiziksel özelliği karanlık ortamı, sessizliği ve izlenen filmin teknik ve görsel anlamda seyirciyi içine aldığı göz önüne alındığında Kirel’in varsayımı haklılık bulmaktadır. Bu otamda seyircinin filmle kişisel bir süreç yaşamaması sinemanın sosyal bir yönüdür. Film izlemeye yakınlarıyla birlikte gelen birey, seyir sürecinin ardından sinemanın popüler yönünden kaynaklı olarak filmi, filmin oyuncularını, yıldızlarını tartışmak gibi sosyal bir faaliyetin içinde olup bir grup oluşturma eğilimine sahip olmaktadır.

Aynı zamanda sinema izleyicisi, filmleri gereksinimleri, istekleri doğrultusunda farklı yorumlayıp verilmek istenen mesajın dışında yorumlayıp kendisine göre sonuçlar çıkarabilmektedir. Bu yaklaşım da izleyicinin kendi mantığını, öznelliğini ve farklılığını ortaya çıkarır.

Eğlencenin, her yeni teknolojik gelişme ve bu teknolojinin topluma yayılması ile kültürün teknolojik araçlar tarafından yönlendirilmesi sonucu teknoloji eksenli kültür, günlük yaşam deneyimlerimizi yönetmeye kadar ilerlemiş bir tabu olabilmektedir. Teknoloji kültürünün içinde sanatı incelediğimizde ise, her dönem teknoloji ile etkileşim içinde olduğu görülmüştür.

Walter Benjamin, “Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı” isimli makalesinde sinemanın, teknolojinin etkisiyle değişmiştir. Niceliksel ve niteliksel açıdan sadece yeniden-üretim koşullarının değil, sergilenebilirliğinin yanı sıra izlenilip algılama etkinliği olduğuna dikkat çekmiş ve sanat yapıtının bu bağlamda dev boyutlar kazandığını öne sürmüştür. (Benjamin,1992, s.55) Benjamin’in de öngördüğü gibi teknolojinin etkisiyle hızla değişen yeniden üretim koşulları sinema seyir kültüründe önemli bir ivme kazandırmış ve seyir sürecinin vazgeçilmez ve en önemli öğesi olan seyirci de bu değişimde paralel olarak konum değiştirmiştir. Önceleri sinema-seyir sürecinde kendisine sunulan seyirlik eseri bir sinema salonundaki kalabalıktan herhangi biri olarak izleyen seyircinin konumu; teknolojik yenilikler ve buna bağlı olarak gösterim ve seyir olanaklarının gelişmesine paralel biçimde

değişim göstermiş; bu değişim niceliksel ve niteliksel açıdan “seyirci” kavramının yeniden ele alınması ihtiyacını doğurmuştur.

Başlangıçta dinsel törenlerden doğan sonra dinden bağımsızlaşarak sanata dönüşen seyir kültürünün ana teması olan tiyatro sanatında da eğlence işlevinin dönüşümünün nasıl olduğunu incelemek önemli bir çıkarım sağlamak olacaktır: Sanat, önceleri Platon’un ideal devletinde kendisine yer bulamaz; aşırılığın, düzen bozuculuğun simgesi olarak görülür. Oysa sanatın dünden bugüne yaptığı şey hep aynıdır; insanlığa bir ayna tutmak; karanlığı aydınlığa çıkarmak.

Sanatın iktidarlar için tehlike oluşturan yanı da işte buradadır. Aristoteles’ten bu yana sanat toplumlar üzerinde etkin bir güç ile anılır. Bu bazen Aristotelesçi bir metinde katharsis yaratarak “ideal ve ölçülü birey” yaratma ülküsüne hizmet eder, bazen de bozuk düzenin eleştirisini yapıp yeni doğacak düzeni hedef gösterir. Hayatı anlatır, bu yönüyle de hayata dokunur. İşte tüm gücünü de buradan alır. Film izleme sırasında yaşanan katharsis, özdeşleşme, haz alma deneyimi de bireyin sinemaya gitme nedenlerinden biri olarak gösterilebilir ve bu yanıyla da tiyatroyla benzerlik göstermektedir.

### **Gösteri Sanatı Olarak Tiyatronun Kökeni**

Tiyatro sözcüğü Yunanca’da “seyirlik yeri” anlamına gelen theatron’dan türetilmiş, dilimize İtalyanca’daki teatro sözcüğünden geçmiştir.

Kökeninde, ilkel insanın doğa olaylarını kendi bedensel hareketleriyle simgesel olarak temsil etme çabaları yatar. Avrupa’da Üst Paleolitik Çağdan (İ.Ö. 40-10 bin yıl önce) kalma mağara resimlerinde, ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketler yaptığı görülmektedir. Bunlar, maske ve kostüm kullanımının, dolayısıyla tiyatronun ilk örneği sayılır. Maske, kişinin kendi kimliğini aşarak başka kimlikleri ve daha genel varlık biçimlerini temsil etmenin en etkin yollarından biridir.

İlkel toplumların inançlarına göre doğanın ruhu ve kişiliği vardı (animist inanç), sonradan tanrılara dönüşen bu inanişe o dönemlerde tapılıyordu.

Eski inançların hemen hepsinde görülen “ölme ve yeniden dirilme” teması, insanlara verdiği kılık değiştirme ve kişileştirme olanaklarıyla, tiyatronun çıkış noktalarından biriydi. Mevsimlerin dönüşü, kışın bahara dönüşmesi gibi yinelenen doğa olayları, eski yılı temsil eden kralın yeni yıl kralının karşısında yenik düştüğü bir törensel boğuşmayla temsil ediliyordu.

Tiyatro, bugün de kökenindeki iki eğilimin izlerini taşır, bu iki eğilim arasında varolan gerilimden güç alır: Bir yanda doğa güçlerini simgesel olarak canlandırma, temsil etme işlevi; öte yanda, doğaüstü güçlerin görünmesine aracılık etme işlevi. Doğaya öykünme kuramına göre ise; tiyatronun en önemli ögesi kılık değiştirmedi.

Tiyatro ilk kez İ.Ö. VI. Yüzyılda Yunan toplumunda dinsel törenden özerkleşerek bir sanat türü haline geldi; dinsel ya da pratik ölçütlerle değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen bir “oyun” a dönüştü. Yunan toplumunda tiyatronun öncülü, şarap, bereket ve bitkiler tanrısı Dionysos’u kutsamak için yapılan Bacchanolia şenliklerinde bir koronun söylediği dithyrambos şarkılarıydı. Tören, şenlik, kutlama öğeleri birer seyir örnekleriydi.

Eski Yunan tiyatrosu zamanla gelişti ve oyunları ortalama 10 bin ile 20 bin seyirci aynı anda izleyebiliyordu. Tiyatro, ilgi çeken bir seyir sanatı haline geldi. Eski Yunan oyunları, Sophokles’in trajedileriyle teknik yetkinliğe ulaşmıştır. (oyunculuk.org, 2018)

Ortaçağda, kilise tiyatrosunun yanı sıra akrobatların, soytarıların, hokkabazların tek kişilik ya da grup halinde yaptıkları gösteriler de hem halk arasında hem de saraylarda ilgi görüyordu. Ama tiyatroyu yeniden kurallı bir oyuna, yani sanata dönüştüren, oyunun yazılı ögesini vurgulayan kilise olmuştur.

Günümüze dek varlığını başarıyla sürdüren Fransız Tiyatrosu Rönesans’ın etkisiyle tiyatronun kendisini tanıtana kadar taşra halkı; tarlalarda, alanlarda, Roma tiyatrolarını, hatta mezarlıklarda da Ortaçağın “mystery” oyunlarını seyretti. Latince oynanan bu oyunlar ruhban sınıfının hazırladığı ve zamanla kilisenin dışında, sokaklarda ve Pazar yerlerinde de seyredilir olmuştur. “Confrerie de la Passion” adında bir topluluk, 1402 yılından başlayarak “Hôpital de la Trinite”nin bir salonunu kiralarak “mystery”ler oynamaya başladı. Bir süre sonra dinsel oyunlar oynamaları yasak edilince farslara, komedilere, trejedilere yönedilerse de bir başarı gösteremediler. Fransız sahne hayatı Ortaçağda 1783’e kadar “Hotel de Bourgogne” ile tek tiyatro yapısı içinde dinsel tiyatrodan modern tiyatroya doğru 235 yıl süren aralıksız bir akış gösterdi. 1550’de açılan Hôtel de Bourgogne Roma’nın yıkılışından sonra yapılmış ilk tiyatro yapısı olarak hafızalarda kaldı. 1634’e kadar Paris’in halka açık ikinci bir tiyatrosu yoktu. 1641’e kadar İtalyan dekorları, sahne makineleri Fransa’ya girmiş değildi. İlk önemli oyun ya-

zarları ise 1637 ile 1677 yılları arasında yetişti. İtalya'da, İspanya'da, İngiltere'de tiyatronun gelişmesi çok daha hızlı olmuştur. 1538'de usta oyuncuların kurulu İtalyan kumpanyalarının ünü memleket dışına taşmıştı. 1570'de İspanya'nın sayısız tiyatrosu, başarılı oyun yazarları vardı. 1600'de Londra'da altı tiyatro binası halka oyunlar sergilemiştir.

XV.Yüzyılda tenis kortları tiyatro mekanı olarak kullanılmaya başlandı; tenis oyununa duyulan ilgi azalmaya başlayınca, taşradaki birçok tenis salonu gezici kumpanyaların uğrağı haline gelmişti. Paris pazarlarında oynayan kumpanyaların fırsatını bulur bulmaz tenis salonlarına yerleşmeleri de bu alışkanlığın sonucuydu. Anlaşıyor ki, geniş alanlar o yıllarda sahne sanatlarının gösterim mekanlarıydı.

XVIII. Yüzyıl Fransa sanat, felsefe, edebiyat alanları için önemli bir dönüm noktası oldu. Voltaire, Rousseau, Diderot gibi düşünürler toplumun kötü yanlarını ortaya koyarak eleştirel düşünceyle toplumun farklı düşünce pratiklerini birbirleriyle ilişkili bir dizi fikir, değer ve ilkelerin birleşmesini öngermekteydiler. Aydınlarla orta tabaka ve alt tabakanın öncelikle desteğı, daha sonra da öncülüğüyle 1789 Fransız Devrimi gerçekleştirilmiştir. (Yıldız S. , 2010)

Fransız Devrimi ve mutlak monarşilerin yıkılışının getirdiğı, ulusal egemenlik, insan hakları gibi düşüncelerle bütün dünyada etkili oldu. Bu çağın tiyatrosu da kendine özgü oldu ve daha sonra da Romantizmin güçlü tiyatrosunu hazırladı.

Fransız devlet yönetiminde, siyasi iktidarların **1789 Devrimi** ve **Napoleon**'dan bu yana, özellikle de II. Dünya Savaşı'ndan sonra çıkartılan yasalarla kültür, eğitim, sağlık, ulaştırma gibi önemli gereksinimler "Kamu Hizmeti" olarak algılanmıştır. Başta tiyatro ve diğer gösteri sanatları olmak üzere bütün sanatlar toplum için gerekli, kamu yararına faaliyetler olarak değerlendirilmiştir.

Fransa'da devletin tümüyle kamu hizmeti tanımına kattığı beşi Paris'te kurulu altı ayrı **Devlet Tiyatrosu** vardır. Bunlar **Kamu Endüstriyel ve Ticari Kuruluşları (KETK)** adıyla anılan özel konumlu işletmelerdir.

Fransa'da hatta dünyada tiyatronun yaşayıp ve gelişmesine önemli katkı sağlayan bir Tiyatro Kurumu da **Tiyatro Festivalleri**'dir. Başta **Avignon Festivali** olmak üzere 25 büyük tiyatro festivali ülke çapında yıl boyu faaliyetler düzenlemektedir. Örneğin **Périgueux "Mimos" Pantomim Festivali** veya **Charleville-Mézières Dünya Kukla Tiyatroları Festivali**, ya da **Aurillac ve Chalon-sur-Saône Sokak Sanatları Festivalleri** alanlarında dünyanın en ünlü ve saygın şenlikleri arasında yer almaktadır. (Hüküm, 2012)

Türk toplumunda ise; Tanzimata gelene kadar geleneksel tiyatro başlığı altında genellikle kukla, meddah, Karagöz, orta oyunu ve köy seyirlik oyunu gibi gösteri türleri yer alıyordu. Şarkı, dans ve söz oyunlarına dayanan geleneksel tiyatro, güldürü öğesi ön planda olan, genellikle sahnesiz ve doğmaca bir tiyatroydu. Bunlardan seyirlik köy oyunlarının kökeni tarih öncesi bolluk törenlerine ve ilkel inançlara uzanır.

Türkler gölge oyununu ve Karagöz'ü XVI. Yüzyılda tanışmışlarken, kukla çok eskilerden beri bilinen bir Orta Asya kültürü kalıntısıydı. Anadolu'da ve birçok yerde araba içinde oynatılmaktaydı. Türklerin Karagöz gibi cansız, meddah gibi tek anlatıcısı olan sözlü oyunlarının yanında canlı oyuncularla oynanan geleneksel tiyatrosu olan ortaoyunu, yuvarlak bir alanda çevresi izleyicilerle kuşatılmış bir alanda oynanır.

Tabanı çimen olan buraya Merg-i Temaşa (Temaşa Çayırı) denirdi. Oyun alanı seyircinin yer aldığı bölümden kazıklardan yapılmış parmaklıklarla ayrılırdı. Ortaoyunu zamanla İstanbul'da kapalı yerlerde, hanlarda ve İstanbul'un geri kalmış yerlerinde temsiller vermiştir. Ayrıca İstanbul dışındaki şehirlerde ve Adalar'da da oynanmıştır. (Geleneksel Türk Tiyatrosu, 2018) Tiyatronun oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarıyla birlikte yeni bir dünya bakışını aralaması ile birlikte Türk seyircisinin bunun bilinmedik bir dünya olduğunu, Karagöz ve Meddah oyunları ile koşullanmış olması yepyeni bir seyir türünü birden algılayıp değerlendirmesi oldukça zor olmuştur. Tiyatroların içinde çeşitli nedenlerden çıkan kavgalar, gürültüler üzerine hükümet olayları önlemek için yönetmelik çıkarmış ya da tiyatroların geçici olarak kapatılması kararını almıştır. Tanzimat'la birlikte toplumsal yaşamda, sanatta, özellikle de tiyatrodaki Batılı bir anlayış benimsenmişti. Bir töre komedyası niteliğı taşıyan Türk Tiyatrosu'nun ilk eseri, 1860 yılında **Şinasi** tarafından yazılmış tek perdelik bir oyun olan "Şair Evlenmesi"dir. Batı üslubu ile yazılmış olan "Şair Evlenmesi", buna rağmen yine de içinde geleneksel türk tiyatrosu etkisi taşımaktadır. Eski ile yeni, doğu ile batı arasında bir köprü olma niteliğine sahiptir.

Türk Tiyatrosu'nun İstanbul'da ilk yerli tiyatro topluluğunu kuran Agop Vartovyan (**Güllü Agop**), Tanzimat'ın getirdiğı olumlu hava içinde yetişmiş ve ilk adı "Asya Kumpanyası" olan topluluğa "Osmanlı Tiyatrosu" adını koyarak, Müslüman nüfusun daha yoğun olduğu İstanbul yakasındaki

Gedikpaşa Tiyatrosu'nda temsiller vermeye başlamıştır. Müslüman Türk kadınlarının tiyatroya gitmesinin hoş karşılanmadığı bir ortamda, Güllü Agop kadınlar için kafesli localar yaptırmış, ama gene de kadınların tiyatroya gitmesinin sık sık yasaklandığına tanık olunmuştur. (Aksoy, 2015) Herşeye rağmen el ilanlarından kadınlara yönelik oyunların sergilendiği ve bu oyunları kendilerine ayrılmış kafeslerde izledikleri anlaşıyor. O zamandaki anlayışta uygar ülkelerin hepsini gelişmiş tiyatrosu vardır, Türk Halkı'nın da uygarlaşma yönünde olduğu varsayılarak kendi tiyatrosunun olması gerektiği toplu görüşü oluşmuştur. Emilie-Kiep Altenloh, 1912-1913 yıllarında kadın nüfusun sinemaya gitme motivasyonları ile ilgili Almanya'nın Manheim kentinde 2400 kişiye gönderilen anket formu ile yapılan bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Krallık dönemindeki kadın sinema izleyicisinin film yıldızlarına olan ilgisine odaklanan bu çalışma, Avrupa'daki ilk sinemaya gitme motivasyonlarının sosyolojik araştırması olarak tarihe geçmiştir. (Haller, 2012'den Aktr.Yoğurtçu, 2017) O dönem Osmanlı Tiyatrosu'nda; Namık Kemal, Ahmed Mithat Efendi, Abdülhak Hamid, Recazade Mahmut Ekrem gibi ünlü şair ve yazarların yapıtları; Ahmed Vefik Paşa'nın usta işi "Hastalık Hastası", "Kibarlık Budalası", "Cimri" gibi Molière uyarlamaları; özellikle ünlü Fransız melodram, güldürü ve vodvillerinin çevirileri; kantolar; müzikli oyunlar ve operetler sahnelenmiştir.

O dönemde sinemaya gitme edimi ise; ülkelere göre farklılık göstermiştir. Bir kitle iletişim aracı olan sinema sadece estetik alanda değerlendirilemeyecek kadar derin inceleme gerektiren bir kavramdır. Bireyin algısı, tutum ve değerleri üzerinde etki yaratan odaklanma ve kırılmalardan ibarettir. Paris'te Lumière kardeşlerin ilk film gösterimine kadar dayanan çalışmalarda bireysel anlamda basit bir film gösterimine gitme eylemi olarak değerlendirilirken zamanla ve teknolojik gelişmelere koşut olarak güçlenen görsel kültür çağında sosyo-kültürel bir olgu olarak toplumda yer edinmiştir.

Cumhuriyet döneminde, tiyatrodaki Batı modelini benimseyen Türkiye, gerek tiyatronun kurumsallaşması gerekse oyun yazarlığının gelişmesi bakımından önemli atılımlara sahne oldu. Tiyatroyu Türkiye'de çağdaş bir sanat alanına dönüştürme yolunda ilk büyük katkı ünlü tiyatro ve sinema adamı **Muhsin Ertuğrul**'dan geldi.

1923'ten günümüze dek, pek çok tiyatro topluluğu kurulmuştur. Bunlardan biri Meşrutiyet Dönemi'nde İstanbul Belediyesi'nin önce Darülbedayi adıyla bilinen, sonraki adıyla İstanbul Şehir Tiyatrosu'dur. İkincisi ise 1936'da kurulan Devlet Konservatuvarı ve onun uzantısı Tatbikat Sahnesi'nde çıkan Devlet Tiyatrosu'dur. Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun en eleştirel yanı, bu dönemdeki tiyatro binalarıdır.

İstanbul'da büyük bir tiyatro yapılması düşüncesi çok eskilere dayanmaktadır; bu bağlamda, günümüzde Atatürk Kültür Merkezi diye bilinen dört salondan oluşan Taksim'deki bina yapılmıştır. 1945'ten başlayarak çok partili döneme geçiş, ister istemez tiyatro üzerinde de olumlu ve olumsuz etkilerini göstermiştir. Cumhuriyet seyircisi başlangıçtan beri koşullandırılmıştır. İstanbul'da Cumhuriyet'ten sonra yapılan tiyatrolardan biri de 1947'de açılan Açık Hava Tiyatrosu'dur. İkincisinin de iki yangından sonra kullanılamayacak duruma gelmesinden sonra Harbiye'ye bir tiyatro yapılmış ve tiyatro 1970'de hizmete girmiştir. Ayrıca özel tiyatrolar da, yine bu dönemde etkilerini arttırmışlardır. Söylemekten gurur duyacağımız 60'lı yıllar, tiyatromuzun en parlak dönemi olmuştur. İstanbul'da bunların dışında kalan irili ufaklı tiyatrolar üzerinde ise durulmasına gerek yoktur. Kaldı ki bunlar da birer ikişer yok olmaktadır. Belki de günün birinde İstanbul'da dahi hiçbir tiyatro ve sinema kalmayacaktır.

1927'de Darülbedayi'nin başına geçen Muhsin **Ertuğrul**, Cumhuriyet döneminde hem halka yönelik, hem de halka yararlı olan ve onun kültür düzeyini yükseltecek, bir bakıma güdümlü ve yararlı Halk Tiyatrosu'nun temelleri atılmak istenmiştir. Cumhuriyet'in ilk yılında tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu ve kamu eliyle korunması, desteklenmesi kararı alınmıştır.

Cumhuriyet döneminde tiyatronun her alanında olduğu gibi, seyirciyi koşullandırmada da Muhsin Ertuğrul öncülük yapmıştır. 6 maddelik, tiyatrodaki nasıl davranılacağını gösteren bir duyuru yayınlamıştır. Buna göre tiyatroya temiz giysilerle gelinir, konuşmak, ıslık çalmak, ayaklarını yere vurmak gibi hareketler yasaklanmıştır. Bölge Tiyatroları oluşturulması fikrini de Muhsin Ertuğrul ortaya atmıştır. Bu girişim yasallaşınca kadar yine bu anlayışla Eskişehir, Kırıkkale, Konya ve Kayseri'de Devlet Tiyatrosu'na gösterimler verdirdi. Muhsin Ertuğrul bu görüşlerini yazılarında sık sık yinelemiş, kimi kez yönettiği tiyatrolarda önlemler almıştır. Sanat ve kültür birikiminin bireye toplumsal yaşayışındaki bakış açısında derinlik kazandırdığı vurgulanmak istenmiştir.

Örneğin, tiyatronun yakınında kuru yemiş satan satıcılar bölgeden uzaklaştırılmıştır. Tiyatro görgüsünü ve kültürünü böyle biçimsel gören, seyircinin eleştirici ve kalıcı etkin gücünü hiçe sayan bu

yanlış anlayış giderek yerleşmiştir. Oysa, halka sunulan eserler ya özentidir, eldeki olanak ve yeteneklerin üstesinden gelemeyeceği yüksek düzeyli eserlerdir ya da halkın beğeni gücünü artırmayan, onu büsbütün köreltecek eserlerdir. Halktan oyun esnasında fındık fıstık gibi eğlencelik yememesini isteyen tiyatro, halka bu eğlenceliği sahneden kendisi veriyordu. Üstelik bozuk bir sahne düzenini, yeterince hazırlanmamış gösterimler, sesleri işitilmeyen ve sahne diline ulaşamamış oyuncularla sunuyordu. Bu negatif anlayış, yanlış yönde bir seyirci kuşağı yetiştirdi. İyi seyirci edilgin değil, etkin olanıdır. Canlı, olumlu ve olumsuz yargılarını tepkileriyle gösteren gerçek seyirci tercih edilmelidir.

Bu yıllarda Türk Sineması'ndaki sosyo-kültürel boyut sınırlı bir faaliyetten ibarettir. İki özel şirketin tekelinde yürüyen sinema devletten bir katkı alamamıştır. Muhsin Ertuğrul yurt dışında sağladığı eğitim birikimini sinema alanında da göstermiş ve Türk Sineması geleneğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. O dönemde Türk Sineması'nda yerli yapımların oldukça az olmasına rağmen Cumhuriyet'in temel değerlerine uygun filmler çekilmiştir.

1930'lu yıllara varıldığında, Türk sinema geleneğinin temel anlamda oluşması sağlanmış olsa da, Türkiye'deki sinema piyasasını yönlendirecek kapasiteden son derece uzaktı. Tiyatroyu sanat olarak, sinemayı ise "aşağı bir eğlence" olarak gören anlayış (Özön, Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, 1995, s. 23) aslında sinemayı, tiyatroyun yanında "bir ek görev", "yaşamını sürdürmek için" gerekli maddi kaynağı sağlayan bir araç olarak görme eğilimindeydi. Dünyada da sinemaya ilişkin eğilimler aynı görüş doğrultusunda idi. Panayır eğlencesine indirgenen bir eğlence alanı olarak görülüyordu.

Tüm olumsuzluklara rağmen, 1980'li yılların başından itibaren Çocuk Tiyatrosu, Haldun Taner ve M. Ertuğrul'un yönlendirmeleriyle AÇOK adıyla (Anadolu Çocuk Oyunları Kolu) kurulmuştur. AÇOK Hamburg'da düzenlenen festivalde başarı elde etmiştir. AÇOK'tan başka üzerinde durulması gereken diğer bir topluluk Salih Kalyon tarafından kurulmuş AÇT'dir. (Ankara Çocuk Tiyatrosu) (Modern Türk Tiyatrosunun Evreleri, 2007) Yılmaz Erdoğan, Genco Erkal, Ali Poyrazoğlu, Kenterler, Haldun Dormen Modern Türk Tiyatrosuna katkılarını günümüzde devam ettirmektedirler.

#### **Sinema'nın Sihirli Dünyası ve Günümüzdeki Yeri**

Platon'un (İ.Ö.427-347) "Devlet" (Politeia) adlı kitabının 7. serisinde, "İdealar Öğretisi" kapsamında tasarladığı "Mağara Alegorisi"nde; mağaranın girişinden gelen aydınlığın önünde oynatılan kuklaların, mağara duvarına yansıyan gölgeleri, gene bu kişilere göre sinemanın varoluş başlangıcının bir belirtisidir. Bu kuramsal düşünceler sinemanın varoluşunun başlangıcını saptamaya yaramaktadır. Ancak, sinema; sanat ve bilim tarihçilerince saptanmıştır. (Güz vd., 1995, s. 71)

Sinema Tarihçileri; Mısır ve Grek uygarlıkları içinde kendilerini zorlayarak sinemanın varoluşunu, İsa'dan Önceki çağlarda, Mısır ve Grek Uygarlıkları içinde oluşturmaya çalıştılar. İ.Ö. 4000 yıllarından, İ.S. IV. Yüzyıla kadar Mısır'da kullanılan ve bütün ilkel yazılar gibi kökeni yan yana ya da alt alta dizilmiş resimler olan hiyeroglif yazısı, bu kişilere göre sinemanın varoluşunun başlangıcı göstergesidir.

Amerika'da, Thomas Alva Edison'un kinetoskopuyla yapılan ilk gösteri 15 Nisan 1894 tarihinde. İzleyici aygıtı para atıyor, gözünü içinde film bulunan karanlık odacığın deliğine dayıyor ve içeride harekete geçen filmi izlemeye başlıyordu. Amerika'ya göçen yabancı işçilerin çoğu, "nickelodeon" denilen bu aygıtla ülkenin kültürüyle temasa geçme fırsatı buluyordu. Çok güçlü başka bir tez de, ilk gösterimin Grand Cafe'dekinden yalnızca iki ay önce (1 Kasım 1895) Almanya'da bilinen ilk gösteri 1895'de Berlin'in Wintergarten'inde Max ve Emil Skladanowsky kardeşlerin aygıtıyla gerçekleştirildiğini bildiriyor. Bununla birlikte, Almanya'da sinemayı başlatan kişi, mucid, yönetmen, yapımcı ve dağıtımçı Oskar Messter olarak bilinir. (Erdoğan N. , Sinema Kitabı, 1992, s. 22-23)

Türkiye'de ise sinemanın başlangıcına dair bir bilgi olarak İstanbul'un Beyoğlu (Pera) semti sinemayı tanımadan önce "diaporama" (1843), "cosmorama" (1855), "diaphanorama" (1855) ve benzer "büyülü fener" ve "optik tiyatro" gösterilerini izleyerek tanık olmuştur diyebiliriz. (Özön, 1962'den Akt. Scognamillo, 1998, s. 15)

Örneğin büyümlü fenerin, nesnelere hareketli, renkli olarak yansıtan çeşidi "güneş mikroskobu" (microscobe solaire), 1843'te Pera'da sirk gösterilerinin yanında yer alıyordu. Aynı izlenecede "Büyük Diaporama" gösterisi, 1855'te de Naum'un Opera Tiyatrosu'nda "Cosmorama" gösterisi yer almıştır. Bir yandan da gazeteler ve dergiler Marey'in "fotoğraf tüfeği"ni, Reynaud'un "optik tiyatrosu"nu okurlarına tanıtmaya çalışmışlardır. (Özön, Karagözden Sinemaya, 1995, s. 17-25) Slayt, büyümlü fener veya stereoskop olmak üzere sinemadan önce kullanılmış olan gösterim sistemleri sinemaya benzeseler de sinema izleyiciler için önemli bir yenilik olarak yerini almıştır.

Tüm bu gösteriler kısa süre sonra İstanbul'un karşı yakasında (eski İstanbul) da gösterime geçmiştir. II. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu, anılarında Saray'da yer alan bir gösteriden söz etmiş, Saray'a sinemayı taklitçi ve hokkabaz Bertrand adlı bir Fransızın getirmiş olduğunu öğrenmekteyiz. Sinema Osmanlı'da 1896'nın sonları 1897'nin başlarına doğru Saray'a girmiştir. Osmanoğlu'na göre bu yeniliği Bertrand getirmiştir. Rakım Çalapala'ya göre ise; "Sinemayı ilk önce "Didon" adlı Fransız bir Ressam ülkeye sokmuştu. (Scognamillo, 1998 s. 16)

İlk halka açık sinema gösterimi İstanbul'un en "Avrupalı" mahallesinde, Beyoğlu Sponeck Biraşanesi'nde "Canlı Fotoğraf" (Photographie Vivante) adlı filmle olmuştur. (Aktr., Scognamillo, 1998) Beyoğlu'ndaki ilk gösterilerden Lumière yapımı "Bir trenin La Ciotat Garı'na Girişi", "Endülüs'te Boğa Güreşi"dir. Giovanni Scognamillo'nun belirttiğine göre; Sigmund Weinberg tarafından başlatılan ilk gösterim canlı projeksiyonlarla gerçekleştirilmiştir. Seyircilerinin çoğunluğunu Levantenler ya da Pera'nın yabancı uyruklu kitesini oluşturmaktadır. Film tanıtımları dahi Fransızca, Rumca, Ermenice, Almanca vb. dilde basılmıştır.

Salon, film gösterimine uygun bir biçimde yeniden düzenlenmiş ve program günde dört gösterim olacak şekilde planlanmıştır. (Bulunmaz, 2016, s. 16-20)

Halkın sinemaya gösterdiği ilgi üzerine Weinberg 1908'de, Türkiye'deki ilk sinema olan Pathé sinemasını yaptırmıştır. Weinberg aynı zamanda Pathé Film Şirketi'nin İstanbul'daki temsilcisidir. Beyoğlu'nda gösterilen ilk filmler kısa metrajlı ve güldürü filmleridir. (Onaran P. Ş., Türk Sineması I.Cilt, 1994, s. 12) Bunu Beyoğlu'nda yapılan "Palas Sineması", "Majik Sineması" gibi salonlar izledi. İstanbul'un Avrupa Yakasında ise Kemal ve Şakir (Seden) Beyler, 1914'te "Kemal Bey" ve "Ali Efendi" sinemalarını, Murat ve Cevat Beyler de "Milli Sinema"yı açmışlardır. Daha sonraları bunları "Elhamra" ve "Opera" sinemaları izlemiştir. Weinberg, adeta Pathé Kardeşler şövalyesi haline gelmiştir ve kadınlı erkekli sinema gösterileri düzenleyen Assaduryan'a karşı Weinberg, konaklarda ve en önemlisi Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) ve İstanbul Sultanisi (İstanbul Erkek Lisesi) başta olmak üzere okullarda film gösterisi düzenlemiştir. (Scognamillo, 1998, s. 30)

Weinberg'in yönetiminde 1910 yılında Ferah Tiyatrosu'nun afişi gerek filmleri gerekse program bütünlüğü bakımından gösterileri izleyiciyi rahat bir ortamda film izlemeye davet ediyordu ve sinema oturum ücretleri de izleme mevkine göre değişiyordu. Tarihsel açıdan Weinberg'in Türk Sineması'na çok yönlü bir öncü olarak verdiği hizmetler göze çarpıyor. Zaman içerisinde bu ustanın yerini Fuat Uzkınay alıyor.

Bu dönemden itibaren İtalyan, Fransız, Alman ve İskandinav filmleri yurda girmeye başlar. Türk Sineması'nın öncüleri arasında yer alan Fuat Uzkınay da İstanbul'da ilk film gösteriminin yapıldığı Fevziye Kiraathanesi'nin yerinde ilk sürekli sinema salonunun Milli Sinema'nın açılmasına önyak olmuştur.

Kahvehanelerin kamuoyunu şekillendirmede ve kamusal alanı dönüştürmedeki rolünü anlamak, Türkiye'de sessiz sinemanın kamusal alanı anlamak açısından da iyi bir başlangıç noktası sayılabilir. Birey günlük yaşamında dinlenme, eğlenme, iş saatleri dışındaki zamanın deneyimi ile ilgili olarak ve sınıf ayrımına, etnik farklılıklara, cinsiyete dayalı olarak da kamusal alan dönüşümüne maruz kalmaktadır. Farklı coğrafyalardan bireylerin yaşam biçimleri, alışkanlıkları, sınıf ayrımı, etnik farklılıklar gibi etmenlerle sinemanın kendi kamusal alanıyla karşı karşıyadır. Birey bu alan ile kendini edebi ve sanatsal edimini kullanarak gerçekleştirir. İzleyicinin evrensellesmesiyle kamusal alanın dönüşümü birliktelik sağlamış olur. Zira sinemanın ve boş zaman geçirilen bu mekanların bireyin hayat tarzları, kendi zamanlarının boş vakit değerlendirme ölçütlerini değiştirmektedir. Kahvehaneler kamusal alanların en küçük kurumlarından biridir. Bu mekanlar insanları bir arada bulundurma işlevinin yanında siyasi bir kitlenin oluşmasında da öncülük etmektedirler.

Kahvehaneler Jön Türk Devrimi'ne kadar imparatorluğun çeşitli muhalif görüşlüler tarafından birer toplanma alanı olarak işlev görür. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında yapılan bir ankete göre 120 kişiden 46'sı haber okumak için kahvehanelere uğramaktadır. 1908 yılından sonra ise saltanatın veya devlet otoritesinin gücünü kaybetmesiyle birlikte bu eğilim azalır. Sinemalar, halka yönelik tehdit ve İstanbul'daki işgal kuvvetleri tarafından kahvelerden daha çok kullandığı için ya da sinema kahvelere nazaran daha manipülatif sayılabileceğinden, 1908-1920 yılları arasında yeni bir kamusal alanın ortaya çıktığı görülmektedir. (Yılmaz, 2018) Seyirci tiyatro ve sinema salonlarında günlük hayatındaki yaşama dair eksiklikleri ya da aksaklıkları kendini ifade ederek paylaşma olanağı bulmaktadır. Bu salonlarda



giyim tarzı da kamusal alan da önemli bir role sahiptir. Bu mekanlarda yaşanan kamusal kimliği de sinema ve tiyatro oyunculuğunu gereksinmektedir.

Sinema sanatına ilginin artmasıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli kentleri arasında, akla ilk gelenlerinden biri, kuşkusuz İzmir olmuştur. İzmir gazetesinde yayınlanan bir habere göre, "Frenk mahallesinde yer alan "Apollon" salonunda, her akşam saat 17'den 18'e kadar, kinematograf ile, hareket halinde bulunan cisimlerin resimleri çok eğlenceli ve seyre değer oyunlarla icra edildiği duyurulmuştur. Ayrıca bu gösterinin büyükler için çeyrek mecdiye, çocuklara ise on metelik olduğu da belirtilmiştir." (Ahenk Gazetesi, 10 Aralık 1896'dan Aktr. Beyru, 2016)

İzmir'de açılan ilk sinema salonları arasında 1909'da açılan Pathé Kardeşler, Kramer Sineması, "İnci" adında açılan ve daha sonra adı Asri Sinema olan Ankara Sineması, Lale Sineması, Milli Sinema ve daha sonraları inşa edilen Elhamra ve Tayyare sinemaları ile Kokaryalı (Güzelyalı) ve Karşıyaka'daki sinemaları sayılabilir. O zamanlarda sinema, bir avuç gencin eğlencesi durumundaydı; kadınlar ise konaklarda film gösterileriyle tanışıyorlardı.

Sinemanın başarısı kısa zamanda önemli bir kitleye ulaşmış toplumun ortak bir eğlence türü olarak müzikholler, sirkler, fuarlar gibi eski gösteri tür ve mekanlarına borçlu olması kaçınılmazdır. Buna örnek olarak; 1913'te 500 bin nüfuslu bir kent olan Cleveland'da her hafta 800 bin yer satılıyor ve bu durum gözlemcilerin dikkatini çekiyordu. (Sorlin, 2014, s.20-25) 1910'dan sonra konulu filmlerin gösterildiği salonlara ilgi gösteren zenginler genel kalabalığa karışmışlardır. (Sorlin, 2014, s. 25)

Sinema ellili yıllara kadar istisnasız ucuz bir eğlence ürünü olarak yerini almıştır. Ucuz yerler ve başka bir gösteriye de girme olanağının yaratılması kitlelerin ilgisini çekmiş müşterilerin yenilenmesi, ilginin sürekliliğini sağlamak amacıyla işletmeler de tarifeyi düşük tutmuşlardır. "1930'lar İngiltere'sinde Sinema Kültürü" adlı bir araştırmayı finanse eden Glasgow Üniversitesi, 90'lı yıllardaki bu araştırmaya yanıt verenler arasında sinema salonlarının konfor, modernite gibi kriterleri sıraladıkları gözlemlenmiştir. Bu soruşturmaya katılan tüm denekler refah düzeyine erişmenin yanılması sinema tutkunlarını nasıl motive ettiğini göstermiştir. Ayrıca sinema salonlarında izleyiciye sunulan eğlenceye ait seyirlik çeşitli şekerlemeler, aperatifler de çekici unsurlar arasında yer almıştır. Etkileyici, sınıf farkı gözetmeyen, ucuz, yeni kahramanlar, yeni konular, yeni aşklar daima kitle eğlencesinin öncelikleri arasında olmuştur. Zamanla sinema önemli sayıda izleyiciyi bir arada tutan sınıflararası bir eğlence haline gelmiştir. Sinema, eğlencenin önemini ortaya çıkarmış ve zamanla da yerini kesinleştirmiştir.

"Sinemanın altın çağı" 1920'li yıllardan 50'li yıllara kadar eğlence kavramının bakış açısının gittikçe değiştiği ve önem kazandığı dönemler olduğu gözlemlenmiştir. 1930-50 arasında gösterime giren filmler nüfusun büyük çoğunluğunun ilgisini çekmiştir. Salonların inşa edilmesinin ikinci dalgası sesli sinemanın gelişine bağlıdır. Paris'te gösterilen ilk sesli Fransız filmi 18 ayda 1929 sonu 1931'in başına kadarki dönemi kapsar. Paris'teki Rex, 1931-1932 yıllarının mimarisinin tipik örneğidir. Fransa'da kriz durumunun yaşanması sinema şirketlerinin borca sürüklenmesine ve haftada ancak bir ya da iki salonun açılmasıyla birlikte sektör sekteye uğramıştır. (Sorlin, Kentte Sinema Sinemada Kent, 2014, s. 19)

1950'li yıllarda sosyo-psikolojik temelli davranışçı kuramın karşısına geçen pozitivist deneyci bilişsel etkinlikler ortaya çıkmıştır. Güçlü etki-pasif izleyici savına yaslanan "gönderici-ileti-alıcı" egemen modelinin 1960'larda revize olmasıyla birlikte ise Lazarsfeld, Katz, Foulkes, Blumler ve Klapper gibi iletişim araştırmacıları "Kullanımlar ve Doyumlar Kuramı" çerçevesinde medyanın izleyiciye ne yaptığı" değil "izleyicinin medyayla ne yaptığı" ve onu "hangi psikolojik amaçlarla kullandığı" tezi üzerine odaklanmışlardır. (Knobloch-Westerwick, 2015, s. 53) (Yoğurtçu, 2017) Kurama göre insanlar gereksinimlerini gidermeye çalışırlar; doyum için kullandıkları araçlardan biri de kitle iletişim araçlarıdır; bir kitle iletişim aracı olan sinemayı da gereksinimlerini doyumak amacıyla seçmişlerdir. (Korkmaz Alemdar, 2005)

Seyir olanağı sağlayan tüm kültürel faaliyetlerin işlevselliği izleyiciyi de çekici kılmaktadır. Özellikle büyük kentlerde yaşayan insanlar için tiyatro salonu, konser, konferans salonu, oditoryum, sinema gibi kültürel faaliyetlerin yapılabilmesine olanak sağlayan yapıların çokluğu, niteliği, kolaylıkla ulaşılabilir olması önem taşımaktadır. Bu yaklaşım da bir toplumun kültür düzeyinin yüksekliğinin göstergelerinden birisi olarak sayılmalıdır. Mimarlık alanı içinde hem görsel hem de işitsel açıdan önem taşıyan ve toplum bireylerine pek çok verinin aktarıldığı bu tür yapıların tasarımı ayrı bir önem taşımaktadır. Mimarlık kapsamında gösteri yapılarının oluşturulması ayrı bir uygulama alanını oluşturmaktadır. İnsanların içinde buldukları tüm yapılarda işlev ve görsel kaygılardan yola çıkılarak oluşturulan mimari tasarım, insanın beş duyusunu ilgilendiren ses, aydınlatma, ısı, koku ve benzeri konuların en konforlu ve doğru biçimde algılanmasına olanak sağlayacak özellikleri de beraberinde

getirmelidir. Dolayısıyla bu duyusal gereksinimler, estetik gereksinimler de eklendiğinde algısal beklentiler çok daha karmaşık ve çok yönlü bir boyuta gelmektedir. Bu süreçler sahne mekanlarının oryantasyonunda tasarımcıların çok yönlü yaklaşımları ile gerçekleştirilmektedir.

Bu düşünceden hareketle ve zamanın verdiği ölçüdeki yeniliklerle Fransa'da sinema izleyicilerine gerçek bir izleme deneyimi sunan sinema salonları yer almaktaydı. Şöyleki; 1911'de inşa edilen Perpignan'daki "Castillet" Fransa'daki en eski sinemadır. Operet stiline Barok cephe, Tarihi Eser olarak değerlendirilmekte ve alanı 600 metrekaredir. Paris'teki Büyük Rex Sineması; Avrupa'daki en büyük sinema ekranına sahiptir. Bu sinema; yıldızlı tonozu, görkemli sahnesi ve müzik salonu ile önemli bir gösteri mekanı olarak kalmaya devam etmektedir.

La Ciotat'daki Eden Tiyatrosu ise; Lumière kardeşler tarafından 1895 yılında ilk özel filmlerinin gösterildiği yerdir. O zamandan beri, biraz değişime uğramasına rağmen orijinaline sadık kalmıştır. (Thomasg, 2017'den çev.Ş.Kurt)

Görülüyor ki, 30'lu yıllardan itibaren konforlu ve mimari açıdan özellikler taşıyan ortamlarda film izlemek izleyicinin ilgisini çekmiştir.

Fransa'da 1914 öncesinde sinema olarak bilinen olgunun, fuar endüstrisi bağlamında değerlendirilmesi yanlış olmaz. Fuarların bir kentten diğer bir kente gidiyor olması ve ahşap banklardan film izlemek, çeşitli türde ilgi gören etkinliklerin gösterimi ve 1896-1897 'den itibaren sinema, aynı dönemde keşfedilmiş X ışınları ile aynı nitelikte bir eğlence olarak bu gösterilerle birlikte yer almıştır. (Sorlin, 2014, s. 16) Gösterilen filmler hedeflenen izler kitlelerin ilgisini çekecek kovalamaca tarzında 3-4 dakikalık komedi filmlerinden oluşmuştur.

1906'dan itibaren ise kalıcı salonların inşa edilmesi sinemanın mekan değişiminde evrilme yaşadığı dönemin dönüm noktasını bize yansıtmaktadır. Paris Montmartre Bulvarı'nda 14 Aralık 1906'da açılışı yapılan Omnia Pathé'nin yaratılması da buna bir örnektir. Omnia, süslü salon zincirlerinin örneğidir. Mimarisiyle, gösterime sunduğu filmlerle, hissettirdikleriyle hafızalarda ayrı bir yer tutmaktadır.

Türkiye'de ise özellikle 50'li yıllardan itibaren yaygınlık kazanan sinema salonları bir kentin sosyal ve kültürel hayatındaki önemli mekânlarından olmuştur. Bin beş yüz, iki bin kişilik salonları, süslü locaları, özel olarak tasarlanmış mobilyaları, dev perdesi, fuayesi, gong sesi, emektar projeksiyon makinesi ile film izlemeyi, sinemaya gitmeyi törenselleştiren bu mekanlar, düş şatosu deyimini fazlasıyla hak etmektedirler. "Sinemaya gitmek, basit bir eylem değil, bir merasimin başlangıcıdır. Bazı salonlar, filmlerin de ötesinde, kendileri birer tercih nedeni olmuşlardır. Kentlerin bünyesindeki tüm sanatsal ve kültürel "kamusal mekanlar"ın yapılandırılması ve birbiriyle ilişkilendirilmeleri de izleyiciyi yönlendiren etkenler arasında yer almıştır. Şu ya da bu filme gidelim yerine, Emek'e, Konak'a gidelim mi sorusu tercihin de ötesinde sinema salonunun varlığının, saygınlığının ve hatta büyüünün kanıtlanmasıdır" (Evren, Eski İstanbul Sinemaları, 1998, s. 8).

Dünyada sinemanın bir kurum olarak varlığını özellikle 40'lı, 50'li, 60'lı yıllarda belirgin bir biçimde görmek mümkündür. Televizyonun, videonun, bilgisayarın, internetin, DVD'nin olmadığı bir dönemde sinema, bir yaşam tarzı olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplu olarak film izleme keyfinin yanı sıra sinemaya gitmek, sosyal hayata katılmak demektir. Randevuların verildiği, farklı dost ve arkadaşlarla buluşulduğu bir mekândır. Bu yüzden en temiz, en yeni elbiseler, tuvaletler giyilerek sinemaya gidilir. Özellikle sinemanın kalbi olan İstanbul Beyoğlu'nda, takım elbise giymeyenlerin, sakallı olanların sinemaya alınmadıkları bir dönemdir. Bu sınıfsal bir ayrımcılık değildir. İnsanların birbirine saygısı olduğu bir dönemin, toplu izlenen filmlerin kendine özgü geliştirdiği bir görgünün sonucudur. Bu dönemlerde sinemaya gitmenin, törensel çağrışımları oluşturan toplumsal ve sanatsal bir olay olarak tanımlayan sinema tarihçisi Scognamillo'nun deyişiyle sinema "kürk giymiş hanımla lacivertlerini çekmiş küçük memuru, saçına briyantın sürmüş liseliyi, traş olmuş emekçiyi hiç ayırmayan aksine aynı hava, aynı beklenti ve duygu içinde birleştiren, tamamlayan bir olay"dır. (Scognamillo G. , Cadde-i Kebir'de Sinema, 2008, s. 134-135)

Bu saptama kamusal alan olarak sinemanın toplumsal işlevini de göstermektedir. Benzer durum çoluk çocuk, ailecek gidilen kapalı ya da açık hava mahalle sinemaları için de geçerlidir. "Bahçe ya da yazlık sinemalara film izlemek kadar, bir arada olmak, aynı güzellikleri birlikte paylaşmak için de gidilirdi. Çünkü bu yerler toplumun ortak paydada kesiştiği, düşüncelerini, duygularını birbirlerine belki hiçbir sözcük söylemeden kolaylıkla aktardığı yegâne yerlerdi". (Evren, Eski İstanbul Sinemaları, 1998, s. 8'den Akt., Erkiç, 2009, s. 143-158)

Sinemaya gitmek ve deneyimlerini ortak bir mekanda paylaştığı izleyicilerle yapan kitle aslında kamusal bir alanın parçası konumundadır. Kamusal alan kapsamında yürütülen tartışmalar geniş ve henüz sınırları net olarak belirlenmemiş bir alan oluşturmaktadır. Kavrama yüklenen anlam ve işlevler de Antik Yunan'dan başlamak üzere Ortaçağ, burjuva devrimi sonrası ve XX. Yüzyılda farklılık göstermektedir. Yeniden hatırlatmak gerekirse, "kamusal alan" düşüncesi ve bu kapsamda yapılan tartışmalarda çok farklı tanımlamaların ortaya çıktığı söylenmelidir. Siyasal sistemler, ekonomi ve iletişim teknolojilerindeki değişim ve gelişmeler kamusal alan fikrini de farklı bir boyuta taşımıştır. Konuyla ilgili olarak eserlerine en çok atıfta bulunulan yazarlardan biri olan J. Habermas, kavramı şöyle tanımlamaktadır: 'Kamusal alan' kavramıyla, herşeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabildiği bir alanı anlatmaktadır. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her söylem, kamusal alanın bir parçası olarak varlık kazanmış olur" (Habermas J. , 2004, s. 95) Ayrıca, "devletin gücünün kullanıldığı yerleri ifade eden 'kamu erkinin (otoritesinin) alanı' ile toplumdaki 'demokratik katılım ve eleştirel söylem alanı' olarak düşünülmesi gereken 'kamusal alan'ın birbirinden ayrıldığını belirtmek yerinde olacaktır. ". (D.B., 2004, s. 691'den Aktr. Çalışkan, 2018)

Kejanlıoğlu ise; "kamuoyu" kavramı üzerinden hareketle tanımladığı kamusal alanı şöyle ifade etmektedir: "Kamuoyu, bağımsız ve eşit bireylerin katıldığı, kimsenin dışlanmadığı, rasyonel-eleştirel bir tartışma ortamında gelişir; söyleme dayanan ve sonunda uyuşma (consensus) varılan bir süreçtir. Kamusal alan da, hem özel ekonomik çıkarlardan, hem de kamu otoritesinden özerk, konuşma ve tartışma etkinliğinin alanıdır." "Nitekim, Habermas'ın kendisi de kamusal alanı özel şahısların 'kamusal meseleleri' ve 'ortak çıkarı' tartışmak üzere biraraya gelmeleri şeklinde görmektedir. O kadar ki, Habermas'a göre, kamusal alan konuşma yoluyla politik katılımın canlandırıldığı bir tiyatrodur" (Sarıbay, 2000, s. 4'den Aktr. Çalışkan, 2018) Karadağ'a göre, (Karadağ, 2006, s. 26'dan Aktr. Çalışkan, 2018) kamusal alanı, ortak sorunlara dair akıl yürütmenin olduğu, rasyonel tartışmaların yaşandığı ve bunun sonucunda ortak kanaat oluşturulduğu, süreç, araç ve mekanların belirlendiği yaşam alanı olarak tanımlamaktadır. Sinema ve tiyatro salonları bireyin "kendisi" olduğu ve sosyalleştiği alanlar olarak konumlandırılmışlardır.

Sinema ve tiyatro salonları, kültürel standartları ile kendi soyut kimliklerini ve toplumla kurduğu edebi ve sanatsal bağla gerçekleştirmektedir. Sinema, temsilin ve algının birleşmesiyle kendi kamusal alanını oluşturur. Eş zamanlı olarak da, toplumsal kültürel tarihin, toplumsal ve kamusal yaşamın formasyonlarına etkiler eder ve birlikte hareket eder.

#### **Dışavurumcu Alman Sineması'nın Evrimi**

Kurumsal (Kracauer, 2004, s. 13-290) olarak değerlendirildiğinde, Alman sineması; Lumière'lerin ilk halka açık gösteriminden yaklaşık iki ay önce Skladanovsky Kardeşler'in Berlin Wintergarten'de kendi "Bioscop"larını gösterdikleri ve yaptıkları aygıtla çekilen ve gösterilen sahne parçaları 1895 yılında gerçekleşmiştir. 1910 yılına kadar Almanya'nın kendi sinema endüstrisi yoktu. Sinema, ilk dönemlerde Fransız, İtalyan ve Amerikan kökenli filmlerle izleyicilere çadır (Wanderkinos) gösterileriyle sevdirmişlerdir. 1900'lü yıllarda nickelodeonlar ve daha sonrasında da sinema salonlarına geçmişlerdir.

I. Dünya Savaşı Öncesinde Berlin'e yapılan büyük film stüdyolarıyla sinema umut verici bir nitelik kazanmıştır. 1912'den itibaren de önemli ölçüde sayısı artan yabancı kökenli filmler Alman sinema salonlarına akmaya devam etmiştir. Alman Sineması, normal sinema salonlarına ek olarak askeri sinema salonu bünyesinde göstereceği yeni filmler için talepte bulunmuştur. 1919'da sinema salonlarının sayısı 245'e yükselmiştir. Aynı zamanda bu durum, kar etme döneminin de başlangıcı olmuştur. Alman sineması, büyüklük, kültürel farklılık ve sınıf dinamikleri açısından, özel bir sosyal anlam ile bir boş zaman etkinliği olarak kabul edilebilecek herhangi bir grubu cezbetmemiştir. Sinema üzerine Alman yaklaşımlarında karşılaştırmalı demokratik mitolojilerin olmaması, özellikle şiddetli ve yaygın tavrıldardaki cinsel alt metinleri öngörür. Almanya'da kalabalıklar, makinalaşmak, kitle kültürü ve kadının mahreminden çıkıp, pasif de olsa kamusalın içine girişi genel bir olumsuzluk olarak karşılanmıştır. Pek çok aydına göre sınıf ve seks sinemanın dayanılmaz çekim gücü, modern kent yaşamı ile birlikte dayanılmaz bir çekim gücü oluşturmaktaydı. Bu yenilik, sinema, kamusal ile özeline ayrımlarını bozuyordu. Bu tutum karşısında, çalışma hayatının cinsel-sosyal ayrımlarındaki değişimleri erkek egemen ideolojiye uyarlayan sinema, kadın konulu filmler üzerine ve 1920'lerdeki egemen kamusal alan arasında önemli bir araç haline gelmiştir.

---

Bu bağlamda sinema, özellikle belli bir işi olmayan kadınlar için boş zamanlarını değerlendirebilecekleri önemli bir seçenek olmuştur. Çünkü günlük programlarına dahil edebilecekleri herhangi başka etkinlikleri çok da yoktur. Erkekler politik toplantılara giderken kadınlar, film bittiğinde eşleri tarafından karşılanacakları ve çok yakınlarındaki sinema salonlarına giderler. Bu geçici etkinlik zamanla hayatlarının önemli bir parçası haline gelir. Çok geçmeden sinema onlar için gerçek bir tutkuya dönüşmüştür ve yarısından çoğu bu tutkuyu haftada en az bir kere yaşamaktadır. Gösterim sırasında başka bir dünyada yaşamaktadırlar, bu dünya onlara her günün sıradanlığını unutturur lüks ve fantastik bir dünyadır. Sinema, artık mekanize iş sürecinin neden olduğu yabancılaşmada, sosyal deneyimin parçalanmasında, ev içi mekanın izolasyonunda ve tüm bunlara bağlı olarak yeni tür bir kamusal alanın inşasında olduğu gibi, kapitalist gelişmenin doğal bir sonucu olmaktadır. (İri, 2018)

Alman Sineması'nda genelde hatta yok denecek kadar az olan dış çekimin olmayışı dikkat çekicidir. Çarpık, yamuk doğa dışı objelerle soyut bir anlatı yeğleyen yönetmenler koyu makyaj ve kıyafetler, deforme olmuş vücutlar, soluk ve beyaz yüzler kullanmışlardır. Böylelikle, dehşetin ön plana çıktığı bu filmler izleyenlerde kabus etkisini yaratmıştır. İşte bu nedenledir ki, I. Dünya Savaşı sırasında Almanlar iki gözlemin farkında oldular. Birincisi, Alman karşıtı filmlerin tüm dünyada oluşturduğu etki ve ikinci olarak da ülke içindeki kaostur. Alman otoriterler, filmlerin üretimine doğrudan müdahale ederek bu durumu değiştirmeye çalıştılar. Kasım 1917'de, Messter Film Davidson's Union ve Nordisk'in kontrolündeki şirketler, bir grup bankanın da desteğiyle Ufa (Universum Film Aktiengesellschaft) için birleştiler. Ufa, hükümetin direktiflerine uygun olarak propaganda filmleri, Alman Kültür filmleri, eğitim amaçlı filmleri de göstermeyi amaç edinmiştir. (Kracauer, 2004, s. 38) Devlet güdümlü bir kuruluş olan UFA, Birinci Dünya Savaşı sonrasında hızla genişlemiş ve Avrupa'nın en başarılı film ihraç eden şirketi olmuştur.

I. Dünya Savaşı'nın bitimiyle, savaşın korkunç yıkımları, yenilginin büyük bir bunalıma ittiği Alman toplumunda karamsar, kötümser korku filmlerinin sayısının hızla artmasına neden olmuştur. Fritz Lang, birkaç yıl sonra temelleri atılacak Nazi İmparatorluğu'nun dayanacağı üstün ırk-köle ırklı toplumunu Metropolis adlı filmde canlandırmıştır. (Özön, Sinemada Bilim-Kurgu, 1982'den Aktr., Murat Demir S:1-21)

Dışavurum kelime anlamı olarak; ruhsal olayların, içsel yaşantıların belirli simge, gösterge ya da anlatımlarla aktarılması; insan ruhunun iç gerçeğinin betimleme yoluyla dışa yansıtılması; insan ruhunun dışarıdan algılanabilecek biçimde kendini dışlaması ya da dillendirilmesidir. (Felsefe Sözlüğü, 2002, s. 379) Dışavurumculuk ise; 20.YY'ın başlarında ortaya çıkmış duygu ve düşüncelerin hiçbir etki ve tesir altında kalmaksızın dışa vurulması olarak tanımlanabilir.

Dışavurumculuğun Alman halkı arasında onay görmesi için gerekli toplumsal şartlar da önem taşımaktadır. I.Dünya Savaşı'ndan yenilgi ile çıkılması insanların geleceği hakkında güvensizliğe kapılmalarına, endişe duymalarına ve toplumsal olaylardan kendilerini soyutlamalarına sebep olmuştur. Bu akım da toplumu realiteden arındırmaya ve toplumun zihinsel tedirginliğini, ruhsal gerilimlerini anlatmaya çalışan eserlerin ortaya çıkmasını hedeflemiştir. Bu dönemde Alman sinemasının maddi yetersizliklerinden ötürü de film çekimlerinin stüdyolarda yapılıyor olması diğer ülke sinemacılarından daha yaratıcı olmalarına sebep olmuştur. Almanya'da I.Dünya Savaşı'nın en olumsuz etkisi film ithalinin yasaklanması olmuştur.

1920'den itibaren Alman filmleri, şaşırtıcı bir şekilde New York, Londra ve Paris'te izleyicileri etkilemiştir. "Passion" isimli Alman filmi 1920 yılının sonlarında New York'ta gösterime girmiş ve bunu 1921 yılında da "Dr.Caligari'nin Muayenesi" izlemiştir.

II. Dünya Savaşı döneminden itibaren de propaganda amaçlı Nazi filmleri 1939 yılı ve sonrasında savaş çabalarına destek olmak amacıyla propaganda etkili bir araç olarak kullanılmıştır. "Victory in the west" adlı filmde Maginot Hattı'ndaki Fransız askerlerinin çekimlerinin uzun bir zaman gösterilmesi propagandacı bir tutum sergilemektedir. Öyle ki, 1940'tan 1944'e kadarki dönemde sinema, çok çelişkili ve karmaşık bir ortamda yer almıştır. Almanlar Fransız sinemasına kolonileşme niyetindedir.

Fransa'da ise; 1940-1942 yılları arasında Vichy Hükümeti ülkeyi temsil etmiş ve Kuzey Afrika'nın müttefikler tarafından işgali üzerine Hitler, Fransa ile 1940 yılında imzaladığı anlaşmayı iptal ederek Fransa'ya işgal kararı almıştır. 1942'den itibaren de Almanya'nın işgaliyle ülke ikiye bölünmüştür. Resmi başkenti Paris olan Fransa'nın yanı sıra kuzeyde Vichy, Nazi Fransası'nın merkezi haline gelmiştir. Vichy Hükümeti'nde yer alanların bir başka arzusu, Fransa'nın ahlaki olarak tazelenmesiydi; ülke yoz sanattan kurtulmalı, göçmenlerden, fiziki anlamda yetersizlerden,

komünistlerden, eşcinsellerden, Yahudilerden ve direnişçilerden temizlenmeliydi. Kısacası, Fransız milliyetçisi “ari ırk” yaratma eğilimindeydi.

Bu tutuma karşıt bir yönelim olarak Yahudiler ve komünistlerden oluşan bir çok yönetmen, Hollywood yapımlarının Fransız topraklarındaki olumsuz varlığı hakkında makaleler yayınlamaları üzerine tutuklanmışlardır. Ancak siyasal bir olay olan savaş kavramı sinema sanatının içine nüfuz etmiştir.

3 Ekim 1940'da Vichy Hükümeti, yeni ırk yasa maddelerini kendi iradesine uygun olarak tanıtmıştır; iki Yahudi dedesi olan ya da bir Yahudi ile evlenen herhangi bir kişi, Yahudi kategorisinde değerlendirilmiştir. Fransa'da bu kişiler sorgusuz bir şekilde suçlu hükmünde değerlendirilmişlerdir.

1940 yılında sinema dünyası tamamen felce uğramıştır; bu nedenle kamu yetkililerinden yeniden yapılmak için on yıl istenmiş ve üretimin yeniden başlatılması da buna bağlanmıştır. Film endüstrisi, sinema hizmetleri yönetiminin merkezi organı haline gelmiştir. 1945 yılında Almanlar'ın teslim olmasına kadar süren Vichy Hükümeti'nin zayıf varlığı, Alman etkisini mantıksal bir ceza olarak görmüştür.

Nazi baskısındaki Vichy hükümetinin anti-semitik kanunlarını yürürlüğe sokması ve Fransa'da Yahudi mülkünün "nazileştirilmesi" süreci kurması yönündeki baskısının da bir şekilde doğrulanmadığı kanıtlanmıştır. 3 Ekim 1940'da Continental stüdyoları kurulmuş ve Alman firmalarının (UFA ve TOBİS) Champs-Élysées'de gösterişli binaları inşa edilmiş, stüdyoların misyonu Fransız filmleri üretmek olmuştur ancak dağıtımıcılar Fransız sinemasının ortadan kaldırılmasını iyi bir fikir olarak görmüşlerdir. O güne kadarki en şaşırtıcı durum olarak Paris tiyatrolarının üçte ikisi yalnızca Alman yapımı filmleri göstermekteydi.

Hükümet, eşzamanlı olarak sansür komisyonları, propaganda girişimleri, üretim değerlendirmeleri ve propaganda departmanı ile müzakerelerden sorumluydu. Sinema 1940 yılında, COIC (Comité d'Organisation de L'industrie Cinématographique / Film Endüstrisi Organizasyon Komitesi)'i yaratarak, kurumun yönetimini profesyonellere bırakmıştır. 2 Aralık 1940 tarihli kararname ile, sinemanın endüstriyel karakteri korunmuş, komiteyi yöneten üst düzey yetkililer, mesleğin spesifik çıkarlarını genel bir ekonomi politikasına entegre etmişlerdir. Böylece, kamu otoriteleri ile COIC arasındaki iktidar ilişkisi kurulmuş ve Almanlar yalnızca seyirci olarak yer almışlardır. Bu dört yıl boyunca, sinema yok edilmiş ve kurumsallaşmasına izleyici kalınmıştır. Durum 1950'lere dek devam etmiştir; özellikle CNC ile 1946'da kurulan orijinal sistem bunu açıklar niteliktedir.

COIC Genel Delegeesi seçilen Roger Richebé idari görevlerinin yanı sıra üçünü kendisinin yönettiği altı film hazırlamıştır (*Madame sans Gêne*, 1941, *Üçüncü Romance*, 1942, *Domino*, 1943), diğerleri Jean de Marguenat (*Mutlu Günler*, 1941), Georges Lacombe (*Monsieur la Souris*, 1942) ve Christian-Jaque (*Voyage sans*) tarafından imzalanmıştır, 1943).

O dönemde, Alman film endüstrisi ile zaten kapsamlı bir deneyime sahip olan Alfred Greven, yeni stüdyoların yönetimini üstlenmişti. UFA'da yapımcı görevini, çok dilli filmlerin Berlin stüdyolarında Fransız yönetmenlerle çalışarak yapmaya başlamıştı. O zaman uygulanan propaganda sadece propagandacıların ihtiyaçlarına değil, aynı zamanda hitap ettiği kişilerin ihtiyaçlarına da cevap verir nitelikte olmuştur. Herhangi bir propaganda çalışmasının, alıcının beklentilerini ve isteklerini sorgulaması gerekmektedir.

Vichy rejiminin ya da propagandasının amaçlarına ulaşmadığını biliyoruz. Bununla birlikte, propagandanın etkinliği kamuoyunun tepkisi ile ölçülmez. Bu gözlem, bize bu filmlerin alındığı toplumsal bağlamı yansıtmaktadır. Kasım 1942'den itibaren yapılacak iki propaganda alanının sınırlandırılması, bizi bu propagandanın yapıldığı izleyicinin günlük gerçeğini değerlendirmeye zorlamıştır. Radyo, basın, afişler ve broşürler propagandanın bir parçasıydı. Serbest bölgede mi yoksa işgal altındaki bölgede yaşayıp yaşamadığı, savaşın ve işgalin evrimine, davranışına, zorlamanın yükselişi, geçmişi, deneyimi ve hayal gücü onun imgelerinin yorumlanmasını şart koşmuştur. (Bertin-Maghit, 2018)

Naziler Alman kitle iletişim araçlarını Hitler'in dış politikasını geçerli kılmak ve kamuoyunu savaşa hazırlamak için bir araç olarak görmektedir. Bu doğrultuda çekilen filmler büyük salonlarda halka izletilerek ve böylelikle de yoğun bir propaganda uygulanmıştır. Sinemanın inandırıcılık unsurunu erken keşfeden Hitler böylece siyasetini Alman topluma kolayca kabul ettirebilmiştir. Gösterim öncesi yayınlanan propaganda filmlerinin, halka gösterilmesi etkili olmuş ve propagandanın inandırıcılık seviyesi yükseltilmiştir. Partinin sponsorluğunu yaptığı ilk film, “Hitler's Flug Über Deutschland (Hitler'in Almanya Gezisi)” Hitler'in 1932 seçim kampanyasında yaptıkları seyahatler anlatılmaktadır. 1935 yılında “İradenin Zaferi” adını alan bu filmde yönetmen bir yandan gerçeği sahneye koyarken diğer

yandan da filmin amaçlarına uygun olarak önemli bir propaganda filmi gerçekleştirmiştir. (Gündeş, 1991, s. 93) Bu film, 1935 Venedik Ulusal Film Festivali'nde altın madalya, Paris Film Festivali'nde de büyük ödül kazanmıştır.

### **Günümüz Seyir Anlayışı**

Sinema temel anlamıyla teknolojik bir gelişme sonucu ortaya çıkan bir sanattır. Sinemadaki teknolojik gelişmelerden en çok etkilenen kesim hiç kuşkusuz izleyiciler olmuştur. Seyirci kamera ile özdeşleştiği için, perdedeki görüntülerin kaynağının kendisi olduğunu sanır. Artık perde, ona kendisini yansıtan bir ayna olmuştur. (Erdoğan N. , Sinema ve Psikanaliz, 1996, s. 241-250) Sinema salonunda yaşanan kişisel deneyim seyir sürecinin önemli öğelerinden biridir ve seyircinin değişen konumunu analiz etmek anlamında önem taşımaktadır. İzleyicilerin sinema salonlarında başlayan film izleme serüvenleri günümüzde istediği her mekanda istediği filme ulaşabilme deneyimine evrilmiştir.

2000'li yıllardan itibaren Film izleme ve dijitalleşmenin birçok alanda yarattığı dönüşüm, sinema, televizyon ve müzik sektöründe de varlığını önemli ölçüde hissettirmektedir. Platformlar arasında rekabet artarken, kullanım alanları da giderek yükselmektedir. Dünya çapında yaygın kullanılan internet sayesinde film izleme ve paylaşma platformlarının tüm network ağı üzerinde yaygınlaşması ile birlikte kuş uçmaz kervan geçmez diye nitelendirilebilecek uzak yerleşim birimlerine kadar henüz sinema salonları yaygınlaşmış olmasa da, internet, kompakt disk, video çalar, televizyon, akıllı telefonlar aracılığıyla hemen her birey dünyasında sinema yer edinmiş durumdadır.

Bununla birlikte, diğer teknolojilerden daha önce kitlesel popüleriteye ulaşan sinema, bağımsız gösterim ilkesini ilk kez uygulayan bir sanat olarak da anılmaktadır. Tüm dijital ortamlar (metinler, hareketsiz görüntüler, görsel veya sesli zaman verileri, şekiller, 3 boyutlu boşluklar) aynı dijital kodu paylaşır. Farklı ortam türlerinin bir bilgisayar vasıtasıyla görüntülenmesine olanak tanır; bunlar bir multimedia görüntüleme aygıtı görevi görmektedir.

Dijital olanaklar, seyircisine kazandırdığı seyir deneyimleri olan televizyon, video gibi teknolojilerde gözlemlenebilir sonuçlar vermesine karşın, bu sonuçların en somut değerlendirilebileceği teknolojiler üç boyutlu sinema ve interaktif seyir teknolojileridir.

Etkileşimli sinema; öngörülen filmin doğasında bulunan doğrusallığına ve izleyicilerin seçim yapmasına veya tepki vermesine izin verecek özel ekipmana gereksinim duymasına rağmen, etkileşimli filmler hem öykü hem de paralel anlatı yapılarını uygulamıştır. Dijital teknolojinin görsel-işitsel arenaya, sadece bu iki yapının yeniden yorumlanmasına değil aynı zamanda daha önce mümkün olmayan interaktif filmin yeni biçimlerinin oluşturulmasına da yol açmıştır. (Zimmerman, 2004, s. 154-174)

### **SONUÇ**

Başlangıçta bir eğlence aracı olarak görülen sinema, çağımızın kültürleriyle özdeşleşmiş ve tüm sanatların mirasçısı konumuna gelmiştir. Sinema, akımları, dönemleri ve klasikleşmiş yapıtlarıyla insanın yaşama bakışını ve yorumlama biçimini etkiler. Sinemanın kural ve kuramlarını yaşamına katan her birey karşılaştığı sorunlara daha bilinçli yaklaşır ve derinlemesine algılar.

Film izlemek bir yaşam biçimi ya da bir tutku, merak, ilgi, hayatın içinde olmak, sosyal bir birey olmakla eşdeğerdir. Çalışmamız doğrultusunda, sosyo-kültürel bir aktivite olarak görülen sinemaya gitme edimi eğlence, boş vakit geçirme, dinlenme, rahatlama amaçlı olarak gerçekleşmektedir. Film seyretmek; sanatsal ve kültürel bir etkinlik olarak algılanmaktadır. Bu sebeple bilişsel farkındalıkla film seyrinin olduğu söylenebilir. Çalışmamızda yer alan Savaş Dönemindeki Dışavurumcu Alman Sinemasının da propaganda amaçlı seyir niteliği taşıdığı görülmektedir.

Kamusal alan kavramının temel niteliklerini toparlayarak aktaracak olunursa şunlar söylenebilir: Kamusal alan, farklı bireylerin, farklı toplumsal kesimlerin, farklı fikirlerin medeni ve demokratik biçimde bir arada bulunmalarına ve yarışmalarına imkân veren bir alandır, özgürlüklerin ve hakların hayata geçirildiği, yaşandığı alandır; özgürlüklerin yok edildiği bir alan değildir. Yani insanların birlikte, birbirleriyle etkileşerek yaşadığı, her türlü farklılığın hayat bulduğu bir alandır.

Dünya sinemasını dönüştüren küreselleşme olgusu ve dijital sinema kavramına paralel olarak gündelik hayatta değişim gösteren ekonomik koşullar, yaşam kalitesi ve mekânlara uygun olarak sinema, ilk yıllarındaki gibi eğlence ve yatırım aracı olarak (Hollywood konuya hep böyle yaklaşır) yeniden değerlendirilmektedir. Bu çerçevede, sinema günümüzde video/ DVD izlemek, dışarıda yeme içmeye gitmek, televizyon izlemek, bilgisayar oyunları oynamak gibi uğraşlarla yarışmak durumundadır. İnternet ve bilgisayar, dijital TV, ödemeli TV ve seyahat etmek geliştirmekte olan eğlence kaynakları olarak sinemanın karşısında yer almaktadır. İnsanlar evden çıkıp sinemaya gitmek için kolaylıkla ulaşmak, rahat

koltuk, iyi ses ve görüntü kalitesi, uygun saat, rahat yer bulabilme, araba için park yeri, yiyecek ve içecek seçenekleri, bar/caf e gibi koşulların yerine getirilmesini aramaktadırlar. Tercih edilen mekanların da çok katlı AVM'lerde yer alan multi salonlu sinemalar olarak yaygınlık kazandığı görülmektedir.

Sinema salonlarının her sınıftan insanın bir araya geldiği bir mekan olduğu gerçeği de göz önüne alındığında toplumsallaşma boyutunun önemi yadsınamaz bir gerçektir.

Günümüzde sağlanan dijital olanaklarla filmin sinema salonu dışında izlenme olanağının yaratılması dikkate değer bir kırılmadır. İnsanların evlerinde kendi olanaklarıyla yarattıkları DVD ve ev sinema sistemleri ve ilgi çekici nitelikteki efekt ve ses sistemleri gibi aslını aratmamasını sağlayacak özellikler sinema salonlarının atmosferini yaratmaya dönüktür. Ancak tüm bu teknolojik yeniliklerin sinema salonlarındaki seyir hazzını ne kadar yansıttığı konusudur. Bu konuda karşılaştırmalı araştırmalar yapılmalıdır.

Türkiye'deki dijital platform siteleri olarak Youtube, Netflix, Mubi, Blu Tv, Digitürk, Filbox, Tivibu, Puhu TV vb. ev ortamındaki film seyir ortamları toplu seyir ortamlarından bireysel ya da mini seyir grupları olarak aile içi ortamlara taşınmıştır.

Film izleme aktivitesi artık sinema salonu ya da ev ortamının da dışına çıkmıştır. İnsanlar tabletler, cep telefonları, taşınabilir bilgisayarlar ile her yerde film izleyebilme olanağına sahip oldmuşlardır. Artık izleyici sinema salonlarında oynayan ve daha sonra da izleme şansı bulamadığı filmleri online olarak satın alıyor, izliyor ve kendi kişisel arşivlerini oluşturma olanağına sahip oluyor. 2000'li yıllarda ortaya çıkan interaktif film teknolojisiyle de filmi hangi boyut, format ve çözünürlükte izleyeceğini kendi seçmek zorunda olan kişi aynı zamanda elindeki bu olanaklarla filmi yeniden kurgulayabilme ve sevdiği şarkı ya da klibi filmine ekleyebilmektedir. Dünya genelinde internet teknolojisinin gelişmesi ve bağlantı hızlarının yükselmesiyle birlikte en büyük değişmeler müzik ve arkadaşlık sitelerinde olmaktadır. Kullanım alanlarına bakıldığında ise, kullanıcıların zaman ve mekandan bağımsız olarak istedikleri anda sinema, müzik ve hatta tv izledikleri, isteklerine göre de çevrim dışı özellikleri kullandıkları gözlemlenmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Aksoy, N. B. (2015, 03 27). *Perde Her Açıldığında Yeniden Başlayan Bir Dünya: Tiyatro.* <http://listelist.com/dunya-tiyatro-gunu>.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi.* İstanbul: letişim Yayınları.
- Arik, P. (2016). *Eğlence Endüstrisi.* Ankara: TRT Akademi.
- Aytaç,  . (2002). Boş Zaman  zerine Kuramsal Yaklaşımlar. *Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi,* 231-260.
- Batmaz, V. (1981). *Popüler Kültür  zerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar.* İletişim.
- Benjamin, W. (1992). *Pasajlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bertin-Maghit, J.-P. (2018, 02 03). *Le monde du cin ma français sous l'Occupation.* [cairn.info:https://www.cairn.info](http://cairn.info:https://www.cairn.info)
- Bulunmaz, B., Osmanoğlu,  . (2016). *İstanbul'un 100 Sinema Salonu.* İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.ř.
- Çalışkan, O. (2018, 02 25). Kamusal Alan Bağlamında Ađ Toplumu ve Yeni Kamusal Alan Arayışı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü,* 1-22.
- D.B., K. (2004). *Medya alışmalarında Kamusal Alan Kavramı.* İstanbul: Hil Yayınları.
- Demir, M. Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması. *Dergipark,* 1-20.
- Erdoğan, N. (1992). *Sinema Kitabı.* İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Erdoğan, N. (1996). *Sinema ve Psikanaliz.* İletişim Yayınları.
- Erkili, H. (2009). D ş şatolarından oklu Salonlara Değişen Seyir. *Mersin Üniversitesi.*
- Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları.* İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Evren, B. (2006). *Türk Sinemasında İlk Filmler.* İstanbul: Es Yayınları.
- Geleneksel Türk Tiyatrosu.* (2018, 01 28). [www.turkedebiyati.org/geleneksel-turk-tiyatrosu](http://www.turkedebiyati.org/geleneksel-turk-tiyatrosu).
- Güçlü, A. B., Uzun, E., Uzun, S. (2002). *Felsefe Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gündeş, S. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması.* İstanbul: Der Yayınları.
- G z, N., Gündeş, S., Demir, S., (1995). *100.Yılında Bir Sinema Klasığı.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Basımevi ve Film Merkezi.
- H., L. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi.* İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Habermas, J. (2004). *Kamusal Alan.* İstanbul: Hil Yayınları.

- Haller, A. (2012). *Female cinemagoing in Imperial Germany in Cinema.1911-1918 Audiences and Modernity*. London-New York: Routledge.
- Hüküm, U. (2012, 08 25). *Fransa 'da tiyatronun vazgeçilmez yeri*. haber.sol.org.tr: <http://haber.sol.org.tr/yazarlar/ugur-hukum/fransada-tiyatronun-vazgecilmez-yeri>.
- İlbay, R. (2017, 03 04). *Fransız Tiyatrosu*. <http://milliedebiyat.com/index.php/edebiturler/tiyatro/fransiz-tiyatrosu>:
- İri, M. (2018, 02 25). İlk Dönem Sinema:Kimin Kamusal Alanı? *İletişim Fakültesi Dergisi*, s. 1-17. <http://milliedebiyat.com>.
- Karadağ, A. (2006). *Kamusal Alan Modelleri:Çoğulcu Perspektiften Değerlendirme*. Ankara: Asil Yayın Dağıtım.
- Knobloch-Westerwick, S. (2015). *Choice and preference in media use:advances in selective exposure theory*. New York: Routledge.
- Korkmaz Alemdar, İ. E. (2005). *Öteki Kuram*. Ankara: Erk Yayınları.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kracauer, S. (2004). *Caligari'den Hitler'e*. Ankara: De-Ki.
- Marcuse, H. (1997). *Tek Boyutlu İnsan*. İstanbul: İdea Yayınevi.
- Modern Türk Tiyatrosunun Evreleri*. (2007). [www.turkedebiyati.org/modern-turk-tiyatrosu](http://www.turkedebiyati.org/modern-turk-tiyatrosu).
- Onaran, P. Ş. (1994). *Türk Sineması I.Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.
- oyunculuk.org*. (2018, 01 13). Dünya ve Türk Tiyatrosu Tarihçesi: <http://oyunculuk.org/dunya-ve-turk-tiyatrosu-tarihcesi>
- Özdemir, Ü. A. (2018, 04 22). *Eğlence Kültürü ve Boş Zamanın Boş Etkinlikleri*. [www.academia.edu.tr](http://www.academia.edu.tr) .
- Özön, N. (1962). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Özön, N. (1982). *Sinemada Bilim-Kurgu*.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Pathe Kardeşler Sessiz Sinema*. (2018, 02 03). [sinemaninaltincagi.blogspot.com](http://sinemaninaltincagi.blogspot.com).
- Sarıbay, A. (2000). *Kamusal Alan Diyalojik Demokrasi ve Sivil İtira*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Scognamillo. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sorlin, P. (2014). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul: Pales Yayınları.
- Thomasg. (2017, 06 28). *Top 10 des plus beaux cinémas de France, ceux qui envoient du pâté*. [www.topito.com](http://www.topito.com) ›
- Veblen, T. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Yıldız, S. (2010, 08 03). *Fransız Tiyatrosu*. [www.facebook.com/Tiyatr0](http://www.facebook.com/Tiyatr0): [www.facebook.com/notes/tiyatro/fransiz-tiyatrosu](http://www.facebook.com/notes/tiyatro/fransiz-tiyatrosu) adresinden alınmıştır
- Yılmaz, A. (2018, 02 22). *Popüler Bir Kamusal Alan Olarak Sinema*. Türk Sineması Araştırmaları: <http://www.tsa.org.tr> adresinden alınmıştır
- Yoğurtçu, K.-G. (2017). *Sinemaya Gitme Motivasyonlarıve Film İzleme Tutumları*. [journals.manas.edu.kg](http://journals.manas.edu.kg): [journals.manas.edu.kg](http://journals.manas.edu.kg) adresinden alınmıştır
- Zimmerman, E. (2004). *First Person:New media as a story, performance,and game*. London: The Mit Press.