

## SİNEMAYA GİTMEK VE SEYİR: BİR SÖZLÜ TARİH ÇALIŞMASI<sup>1</sup>

Hasan Akbulut<sup>2</sup>

### Özet

Sinema tarihi, uzun yıllar boyunca yönetmenler ve filmler üzerinden yazılmıştır. Türk sineması tarihi söz konusu olduğunda ise, tartışmaların, Türk sinemasına bir milat bulma arayışını dert edindiği görülür. Bunun yanı sıra, Türkiye'nin demokrasi tarihindeki tarihsel ve toplumsal kırılmalara dayalı bir sinema dönemselleştirmesiyle birlikte, ekonomik yapıya dayalı bir dönemselleştirme önerisi de yapılmıştır. Anlamaların inşa edilmesinde izleyiciyi öne çıkaran iletişim ağırlıklı çalışmaların gelişimi ise, sinema tarihi dönemselleştirmesinde ibrenin izleyiciye çevrilmesine yol açmıştır. Türk sinema tarihi içinde bu tür bir çalışmanın ilk örneklerinin, akademide yenilerde tartışılmaya başlandığı görülür. Bu çalışma, sinemanın kültürel tarihine bakmayı amaçlayan dersler dizisi çerçevesinde yapılan sözlü tarih görüşmeleri üzerinden, seyirin ya da seyircinin tarihine ilişkin 'dağınık' görüşleri içermektedir. Odağını, yılda yüzlerce filmin çekildiği, şehir merkezlerinden taşraya dek sinema salonlarının her kentte açıldığı, ailece ve toplu olarak sinemaya gidildiği, Türkân Şoray, Hülya Koçyiğit, Kadir İnanır gibi yıldız oyuncuların setten sete koştuğu ve çoğunlukla melodramların perdeleri kapladığı 1960-1980 arası Türkiye'sinde sinemaya gitme deneyiminin olduğu çalışma, bizatihi o dönemi yaşamış seyircilerle sözlü tarih yöntemiyle ve farklı yönleriyle ortaya koymayı amaçlamaktadır. Annette Kuhn'un yapmış olduğu gibi, etnotarihsel bir desende ilerleyen seyir deneyimi araştırmasında elde edilen görüşme anlatıları, tematik analize tabii tutulmuş ve seyirin toplumsal, kültürel ve politik doğası betimlenmiştir. Çalışma, belli yanıtlar vermektense çok, sinemanın kültürel tarihini düşünürken akla gelen bazı soruları sormayı amaçlamaktadır. Bir 'sesli düşünme' pratiği içinde tasarlanan sunuşta, farklı yaş, cinsiyet ve sosyo-ekonomik düzeydeki görüşmecilerin, 1960'lar ve 1970'ler Türk sinemasına ilişkin sözlü tarih anlatılarının, 'sinemanın toplumsal yaşamdaki yeri'ne ilişkin bir orta sınıf miti ürettiği iddia edilerek, sinemaya gitme deneyimi, modernleşme, bellek, gündelik yaşam pratikleri bağlamında irdelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Seyir, sözlü tarih, sinemaya gitmek.

### Abstract

#### Going to the Cinema and Watching Movies: An Oral History Research

For many years the history of cinema has been written relating to the directors and films. When it comes to the history of Turkish cinema, it is seen that the debates concerned about the quest of finding a milestone in Turkish cinema. Besides this, a proposal of cinema periodization based on economic structure is also presented along with a periodization based on fundamental historical and social changes in the history of democracy in Turkey. The development of communication focused studies that emphasize the audience in the process of construction of meaning led to audience based periodization of cinema history. The first examples of this kind of work in the history of Turkish cinema are newly being discussed academically. This study includes 'scattered' opinions regarding to the history of movie watching or audiences, through the oral history interviews conducted as part of course

<sup>1</sup> Bu makale Kadir Has Üniversitesi'nde, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansında 'Sinema ve Seyirci' konulu söyleşiden derlenmiştir. 8-10 Mayıs 2014,

<sup>2</sup> Prof. Dr. Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, RTS Bölümü

sequences aimed to look at the cultural history of cinema. This study, focusing on the cinema-going experience in Turkey between the years 1960 and 1980, -a period in which hundreds of films were shot per year, movie theaters were opened in every city, the entire families went to the cinema, film stars like Türkân Şoray, Hülya Koçyiğit, and Kadir İnanır rushed from one set to another, and melodramas reached their pinnacle-, aims to reveal the experiences of the cinema-going audiences who lived in this period by using oral history method. The interview narratives obtained by an ethnohistorical viewing experience research design, as Annette Kuhn did, were thematically analysed, and social, cultural and political nature of the movie-watching was described. The study aims to ask some questions comes to mind when thinking about the cultural history of cinema rather than give specific answers. In the present research which was designed in a ‘think aloud’ method, the cinema-going experience is examined in the contexts of modernisation, memory and everyday life practices, arguing that the oral history narratives of participants (with different age, sex and socio-economic status) regarding to the Turkish cinema of the 1960s and 1970s produce a middle-class myth.

**Keywords:** Movie-watching, oral history, cinema-going.

## Giriş

Sinema, öncelikli olarak, bu olguyu var eden filmlerle akla gelir. Perdede suretlerini görüp hayran olduğumuz, korktuğumuz, güldüğümüz, ağladığımız, yıldız oyuncularıyla, yönetmenleriyle filmler, sinema olgusunun temel bileşenlerinden biridir, ancak tümü değildir. Sinema, aynı zamanda belirli yerlerde gösterime sunulan filmlerin izlendiği, sinema salonlarında filmle ve diğer insanlarla iletişime geçildiği, filmler, oyuncular, yönetmenler ve sinema hakkında düşünce ve duyguların geliştirildiği çok yönlü bir zihinsel ve kültürel bir deneyimi kapsar. Bu yönüyle sinema, sinemaya gitmek deneyimini, bu deneyimin zamana, mekâna, sosyo-kültürel ve politik bağlama göre değişen pratikler bütünü oluşturur. Kuşkusuz bu deneyimin ortaklıkları olduğu gibi, kişilerin ilgi, gereksinim, sosyo-ekonomik ve eğitim düzeyi gibi farklı etmenlere göre farklılıklar, özgül durumlar da ortaya çıkarır.

Bir iletişim ve sanat olgusu olarak bakıldığında sinemanın temel bileşenlerinden birinin de seyirci olmasına karşın sinema araştırmalarında seyirci çok az inceleme konusu yapılmıştır. Öyle ki, sinema tarihi bile filmler ve yönetmenler üzerinden yapılır, izleyici genelde göz ardı edilir. Bu sunuş ise, temelde izleyiciyi merkeze alarak, onun deneyimlerini okumaya odaklanmıştır. Sunuşta sinemanın bir aile eğlencesi olduğu 1960’lı ve 70’li yıllarda sinemaya gitme olgusu, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla irdelenmeye çalışılmıştır.

## Yöntem: Sözlü Tarih

Sinema tarihinde seyirciyi konu edinen ilk çalışma, Hugo Münsterberg’in *Photoplay: A Psychological Study* (1916, German: *Das Lichtspiel: eine psychologische Studie*, 1916) adlı çalışmasıdır. Münsterberg, kitabında Neo-Kantçı bir etkiyle izleyicinin zihinsel işlevleriyle uğraşan deneysel psikolojiden etkilenmiştir. Film izleyerek izleyiciye ne olur sorusu, onun çıkış noktasıydı. Bu soru, erken seyir deneyimini de ortaya koymuştur. Öyle ki Balazs, hayatında ilk kez sinemaya giden Sibiryalı bir kızın, izlenimleri sorulduğunda şunları anlattığını kaydeder: “İğrençti. Böyle şeylere neden izin verildiğini anlamıyorum. İnsan bedenleri parçalara ayrılmış, kafa bir yana, gövde bir yana ve eller başka bir yana atılmıştı” (Balazs, 1972: 34-35’ten akt. Erdoğan, 1993:)

Elbette imgelerin egemen olduğu bir medya ekolojisinde yaşayan günümüz insanı için bu ifadeler, tarih öncesi çağlar kadar eskiye ait görünebilir, ancak seyircinin deneyiminin anlaşılmasında bize yol gösterici oldukları kesin. Seyircinin filmin dünyası ile nasıl ilişki kurduğuna odaklanan bu çalışmalardan sonra, 20.yüzyılın başlarında ABD’de yapılan çalışmalarda, seyircilerin doğum yeri, etnik kökeni, cinsiyeti ve yerleşim yerlerine göre sınıflandığı ve seyirciliğin politik bağlamda tartışıldığı (Stokes, 2001: 3) dikkati çeker. Aynı zamanda modern kitle iletişim araçlarının izleyiciler, özellikler çocuklar üzerindeki etkilerine odaklanan ampirik çalışmaların ardından, filmler üzerinde denetim ve sansür gibi uygulamaları beraberinde getirmiştir. Film endüstrisinin müşterilerini, kendi pazarlarını tanımaları yönünde yaptığı ampirik çalışmalar, “hem tutucu/ muhafazakâr politik söylemlerle bağları hem de Hollywood’un kendisi tarafından çarpıtılmaları nedeniyle çoğu film çalışmaları akademisyenlerinin gözünden düşmüştü (Stokes, 2001: 5). Artık araştırmacılar, bireysel izlemenin tepkilerinin öznelliğini ya da tepkilerin doğasını neyin biçimlendirdiğinin her bir anlamını sunmuyorlardı; onlar, “izleyicilerin gördükleri ya da hissettikleri ya da inandıklarına ilişkin ne düşündüklerini” öğreniyorlardı. Janet Staiger’in belirttiği gibi bu tip erken çalışmalar, insanların yüzlerindeki spotlara/ noktalara” dikkat çekmeye gömülmüşlerdi. Böylesi görülebilir göstergeler, “bu spotların ürettiği organizma hakkında değil, açığa çıkarılmış belirtiler” hakkında enformasyon sağlamıştı (Staiger, 1986: 21’den akt. Stokes, 2001: 5).

İzleyicilerin bireysel ve kolektif sinematik deneyimlerine olan ilgi, 1980’lerde feminist film eleştirmenlerince derinden paylaşılarak kadın izleyiciliğin araştırılmasına yol açmıştı (Stokes, 2001: 5). Laura Mulvey ve onun 1975’te klasik Hollywood sinemasının eril bir seyirci konumu önerdiğini, dişil izleyicilerin, ataerkil değerlerle yüklenmiş sinematik kurum tarafından yok sayıldığını belirten makalesi çığır açıcıydı. Ancak bu çalışmalar, genelde metinsel olarak inşa edilmiş kadın seyirci üzerinden onun seyir deneyimini analiz ediyordu, gereksinilen şey ise, Annette Kuhn’un belirttiği gibi, gerçek seyircilerin deneyimlerine odaklanmaktı. 1980’lerden itibaren ortaya çıkan yeni “revizyonist” film tarihi yaklaşımları, ise, sinemayı daha karmaşık bir fenomen olarak anlamak için izleyici ve alımlama çalışmalarına odaklanmıştı (Kuhn 2002; Maltby, Biltereyst and Meers 2011; Biltereyst, Maltby and Meers 2012); Biltereyst, Lotze ve Meers 2012: 691). Richard Maltby’nin de söylediği gibi, film çalışmalarında bu dönüşüm, filmlerin dağıtım ve tüketimini incelemek için, film ve medya çalışmalarında olduğu kadar, tarih, coğrafya, kültürel çalışmalar, ekonomi, sosyoloji ve antropolojiyi içeren disiplinlerdeki farklı bakış açılarından gelen katkılarla oluştu (2011: 3’ten akt. Biltereyst, Maltby and Meers 2012) (Biltereyst, Lotze ve Meers 2012: 691). Bu kapsamda filmlerin, gösterildiği dönemde medyada/ basında nasıl çerçeveslendiği, dönemim seyirci sayıları (box-ofis kayıtları) ve görüşmeler, temel yöntemler idi.

Sinemaya gitme üzerine diğer çalışmalar, gerçek izleyicilerin deneyimlerini keşfetmek için niteliksel bir metodoloji kullanır. Bu, görüşmeler, gözlemler, günlükler ve tanıklıklar ya da anılar gibi yazılı kaynaklar dizisinden mikro düzeyde küçük araştırma tasarımları ve etnografik yaklaşımların kullanımıyla birliktedir. Sinemanın rolüyle, insanların onu yeniden anımsamaları için öncü araştırmacılar, gazetelerde kişisel mektupları, önceki sinema ziyaretçilerinin yazdığı hayran mektuplarını (örneğin Jackie Stacey, 1994; Helen Taylor, 1989) ya da derinlemesine görüşmeleri (örneğin Annette Kuhn) kullandı. Bir esin kaynağı, bellek çalışmalarından gelen kuramlarla birlikte (Radstone, 2000), “aşağıdan tarih yazımı” (Iggers, 2005: 7) olarak da bilinen sözlü tarih metodolojisidir. Stacey’nin *Star Gazing* (1994) çalışması, yıldız çalışmaları içinde bu izleyici araştırma eğiliminin en iyi öncüsü olarak bilinir. Televizyon izleyicileri üzerine olan kültürel çalışmalara gönderme yapan Stacey, feminist film eleştirisindeki seyircilik kuramlarıyla, sormaca da kullanarak, kültürel çalışmalardaki toplumsal cinsiyet ve izleyici üzerine ampirik çalışmaları birleştirir. Kuhn ise

(1999), temel olarak 1930'larda Büyük Britanya'daki film kültürü deneyimine odaklanır. 'Etnotarih' kavramını kullanarak Kuhn (2002), günlük sinemaya gitme deneyimini anlamak için etnografik metodolojinin gücünü güçlü biçimde yansıtır (Biltereyst, Lotze ve Meers 2012: 696).

Annette Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* (2002) adlı kitabında, sinemanın seyircileri için geldiği anlamı daha geniş bir bağlamda inceler. Kitap, sinemanın hayattaki anlamı konusunda yorumlarla birleşmiş etno-tarih ve psikolojik kuramın önemli bir örneğidir. Filmlerin izleyicileri nasıl etkilediği ile ilgilenen Kuhn, 1930'larda sinemaya giden kişilerin deneyimlerini sözlü tarih görüşmeleriyle inceler. Öznelerin belleğini, anılarını, izleyicileri biçimlendiren ve onların paylaştığı bir güç olarak kültürel belleğin nasıl işlediğini keşfetmek ister. Yaptığı görüşmelerle seyircilerin sinema dönemlerine, tarihsel, ekonomik, politik olaylara, onların komşuluklarına bakar. Başka bir deyişle Kuhn, seyircilerin sinemaya dair tanıklıklarını, daha geniş bir tarihsel bağlama yerleştirmeye çalışır. Seyircilerin deneyimlerini, doğrudan onların öykülerinden, anlatılarından öğrenmeyi seçen Kuhn, bu projenin de temel sorusu olan, "seyircilerin sinemayla nasıl iletişime geçerler" sorusunu sorar. "Dönemin anahtar filmlerinin metinsel analizi, geleneksel tarihsel kaynakların yanı sıra izleyicilerin anlatılarını üçgenleştirerek inceleyen Kuhn'un ilgisi, sinemaya gitme deneyiminin, daha geniş yananamlarını ve duygularını ortaya çıkarmaktır" (Dhoest, 2004).

Bu çalışma ise, Kuhn'un çalışmasından esinlenilerek tasarlanmış ve 1960'lı ve '70'li yıllarda sinemaya giden 78 seyirci ile sözlü tarih görüşmesine dayanarak inşa edilmiştir. Türkiye'nin farklı illerinden, yaşlardan kadın-erkek, en yaşlısı 1930, en genci 1963 doğumlu olan görüşmecilerin anlatıları, sinema deneyiminin neye benzediğini, nasıl bir işlevi olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışmada temel olarak etnografik araştırma tekniklerinden sözlü tarih seçilmiştir. Sözlü tarih, "belli bir döneme ait kişisel tanıklık ve/ veya yaşantıların, belleğin derinliklerinden çıkarılıp değerlendirilmesi yoluyla toplumların tarihlerinin inşasına katkıda bulunan bir araştırma yöntemidir. Sözlü tarih, her türden insani ilişkilerin, ev-içi hayatların, anne-çocuk ilişkilerinin, küçük yerleşim yerlerindeki değişimlerini, gündelik yaşamın tarihi türündeki anıların derlenmesiyle, yazılı tarihin saptayamayacağı bilgilere ulaşılmasını sağlar. Bu nedenle, insanlar etrafında kurulmuş bir tarih türüdür" (Thompson, 1999). Bireylerin geçmişlerine ilişkin düşüncelerini, deneyimlerini, duygularını kısaca geçmişlerine dair tüm biriktirdiklerini, görüşmeler yoluyla elde etmeyi ve bu verilerin işitsel ya da görsel biçimde kaydedilmesini kapsayan bir yöntem (Hoopes 1979, akt. Ciliz, 2002) olan sözlü tarih, tarih söylemlerinde yer almayan, Tan'ın deyişi ile tarihin kıyısında kalan tüm insanların (ötekilerin) tarihini ortaya koyma amacı taşır (Tan, 1999). Allen (1981) da sözlü tarihin klasik tarih araştırmaları kadar önemli olmadığı, ancak klasik tarihe yardımcı olabileceği eleştirilerine karşılık olarak, sözlü tarihin dönemi yaşayan sıradan insanların deneyimlerini yansıtmaya açısından önemli bir metodolojiyi ifade ettiğini belirtmektedir (Allan, 1981 akt. Steinberg, 1993). Sözlü tarih, Kottak'ında ifade ettiği gibi (1997: 20) yalnızca bir kayıt faaliyeti değildir, aynı zamanda görüşme hazırlığı, görüşme süreci ve görüşme sonrası "katılımcı gözlemcilik" tekniklerinin kullanıldığı bir etnografik araştırma tekniğidir. Bu nedenle görüşmecilerin anlatıları kadar, önce nelerin anımsandığı, nelerden söz edilmediği, anlatıların nasıl performe edildiği gibi soruların tespiti önem kazanır.

### **Sinema Deneyiminin Önemi**

Sinema deneyimi, kişilerin sinema salonunda film izlerken yaşadıkları her türlü seyir deneyimini kapsar. Bu deneyim içinde filmi, çeşitli kimliklerde ve bilinçliklerde izlemek; salondaki diğer izleyicilerle ortak bir deneyimi paylaşmak (karanlık salonda, projektörün aydınlattığı beyaz perdedeki görüntüleri izlemek, bir tür sözleşme yapmak; izleyicilerle film aracılığıyla etkileşmek; perdedeki karakterlerle duygusal bir ilişki geliştirmek; film aralarında yemek, içmek; sinema mekânıyla farklı bir ilişki yaşamak; film sonrası filme dair duygu ve

düşünceleri çevreyle paylaşmak gibi pratikleri barındırır. Bu deneyim öylesine önemlidir ki, sinema araştırmacısı Francesco Casetti, bu deneyimi araştırmanın üç açıdan önemli olduğunu söyler:

İlkin, sinemasal deneyimin araştırılması sinemanın 20.yüzyıl kültüründeki yerini daha iyi anlamamızı sağlar. Sinema dünyayı bize yeniden getirdi ve yeniden görebilmemizi sağladı. Sinemasal Deneyim, ikinci olarak, sinema tarihini daha iyi tartışabilmemize olanak sağladı. Film izleme eyleminin tarihsel boyutunun yanı sıra görmenin tarihsel olarak nasıl şekillendiğini kavramamıza yardımcı oldu. Üçüncü nokta, günümüzde sinema sınırlarını giderek genişletiyor, ama aynı zamanda kimliğini kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya. Youtube’da ya da bir cep telefonunda bir film veya filme benzer bir şey izlediğimizde, hala sinemadan söz edebilir miyiz, yoksa söz konusu olan başka bir şey midir?( Casetti, 2009, s.57).

Casetti’nin vurgusuna, bir de sinemasal deneyimin toplumsal imgelem biçimine ışık tutabileceğini ekleyebiliriz. Toplumsal imgelem ya da tahayyüller, gerçekte ne olduğu ile birlikte, olanın nasıl algılandığını ortaya koyma gücüne sahiptir. Zira “bellekteki veri, hatırlama anının özellikleriyle hatırlanarak yeniden oluşturulur... Bu açıdan hatırlanan, yaşanmış olandan yapılan bir seçkiden oluşur” (Neyzi, 2013). Bu vurucu nokta, sözlü tarih aracı olduğunda daha da belirgin hale gelebilir.

Judith Mayne (1993: 1) seyirciliğin (*spectatorship*), sinemaya gitmenin, filmleri ve filmlerin mitlerini tüketmenin, sembolik faaliyetler ve kültürel açıdan anlamlı etkinlikler olarak önemini vurgulayan bir kavram olduğunu söyler. Mayne’in bu sorusundan hareketle, 1960’larda ve ‘70’lerde sinemaya gitmenin nasıl bir anlamı olduğu, ne tür bir mit ürettiği sorulabilir. Çalışmamıza konu olan dönemde izleyiciler nasıl bir sinema deneyimi yaşamıştı, sinemaya dair ne tür anlatılar ürettiler? Sinema onlar için nasıl anlama sahip ve nasıl anımsanıyor? Bu temel soruları içeren araştırmada ulaşılan veriler ve yorumlar aşağıdaki gibi sınıflandırılmıştır.

**1. Sinema, 1960’lı ve ‘70’li yılların ucuz, popüler ve özellikle belli bir toplumsal kesimi için neredeyse tek eğlencesidir.** Bu saptama, neredeyse bütün görüşmeciler tarafından çeşitli biçimlerde ifade edilmiştir:

“Yahu sinemadan başka bir şey yok ki. Ya Karagöz’e gideceksin, Karagöz kahvehanesine gideceksin, Karagöz’ü seyredeceksin ya sinemaya gideceksin. Başka eğlence yeri yok ki. Ondan sonra şey vardı bir de, kahvelerde hikâye anlatan kişiler vardı. Dizi gibi, Dijitürk izler gibi izlerdik” (Mehmet Karaboğa, Nizip, 1940).

“O dönemlerde sinema, insanların tek eğlence aracı ve de en çok zevk aldığı tek eğlence sistemiydi” (Ülkü Özden, 1947, Samsun-Çarşamba).

“Bizim yaşadığımız yer zaten küçük bir ilçe olduğu için o yıllarda da zaten insanların eğlenebileceği bir şey olmadığı için, televizyon olayının da olmadığı yıllarda hemen hemen tek eğlenceydi diyebilirim. Ailelerin birbiri ile görüşmeleri veya herhangi bir lokalde bir araya gelme, düğün, nişan gibi şeylerin dışında insanların hayatındaki tek eğlence sinemaydı diyebilirim. Tabi o yıllar zaten Yeşilçam olgusunun insanların beynine kazındığı, Yeşilçam filmlerinin topluma gerçekten mal olduğu, işte ailelerin filmleri seyredip uzun bir süre o filmdeki sahneleri, olayları konuştuğu yıllardı. Ben de o yıllarda çok küçük olmama rağmen bu filmlerden, işte hem macera filmlerinden hem Yeşilçam’ın çevirdiği güzel aşk filmlerinden, ya da ne bileyim iyi adamların, kötü adamların, jönlerin olduğu filmlerden çok zevk alarak izlediğimi hatırlıyorum” (Yaşar Coşkun, 1960, Isparta).

**2. Anlatılar, sinemanın aynı zamanda bir sosyalleşme, bir araya gelme olanağı sunduğunu vurgular. Sosyalleşme olanağı veren sinema deneyiminde açık hava sinemalarının ise, özel bir yeri vardır.**

“Genellikle ailelerle dedim ya o güzelliği vardı. Aileler topluca, çoluk çocuk giderlerdi tabii bebekler hariç, bebekleri muhakkak götürmezlerdi. Yani izleyecek çağdaki çocuklarını muhakkak sinemaya götürürlerdi. Filmler ortak izlenirdi” (Timur Koşal, 1956,Çanakkale/ Gökçeada).

“Bir defa benim çocukluğumdan sonra ve çocukluğumdan beri sinemaya gitmek çok özel, yani hemen hemen tek eğlence araçlarından biriydi. Biz bir defa yazın açık sinemaya giderdik. Bu açık sinemaya gitmek, çok da rahat olmayan bir zamanda böyle 7-8 çocuğun birleşerek ellerine minderlerini alarak, yollarda Bağdat Caddesinde yürüyerek Budak’a veya Çınar Sineması’na veya İkizler’e çok büyük bir keyifti. Sinema çok önemli eğlence ve kültür aracıydı o dönemde” (Banu Avar, 1954, İstanbul).

“Yazlık sinemalar vardı. Çok keyifli ve güzeldi. Üç tane kışlık sinema vardı kasabada. Üç tanede yazlık sinema vardı. Yazı ve kışı böyle sinemayla geçirirdik” (Ülkü Özden, 1947, Samsun-Çarşamba).

“Sırf eğlence sinemaydı; yazlık ve kışlık sinema derdik kapalı olan sinemalara. Bütün halk sinemalara koşardı. Akşam olunca yaz geceleri yemeğimizi de yer, çoluk çocuk hepimiz yollara koyulur, yazlık sinemalara, bahçe sinemalarına giderdik. Çok zevkliydi, çok güzeldi” (Bülbin Eke, 1934, Malatya).

Anlatılar, zorunlu olan çalışmak eyleminden farklı olarak, sinemaya gitmeye, özgür iradeyle ve severek yapıldığı için olumlu bir nitelik atfedildiğini gösterir. **Sinemaya gitmek, gönüllü ve keyif verici bir deneyimdir.** Tıpkı “çocukken oynanan oyunların ‘toplumun bütün kesimlerinde söz konusu topluma üye olan bütün fertler tarafından zevk alma maksadıyla gönüllü olarak gerçekleştirilen bir eylem’ (Özdemir 2006: 21) olarak” (Akbulut, Akar Vural, 2012: 254) anımsanması gibi, sinemaya gitme deneyimi de, gönüllü ve keyif veren bir oyun gibi anımsanır. Bu anımsama biçimi, öznenin, geçmiş içinde topluluk ile birlikte bir eylemde bulunmaktan haz almasını sağlayarak, sinema deneyimine çocuksu bir masumiyet de ekler.

**3. Sinema anlatıları, seyirciye, ortak bir “biz” kültürünü oluşturan referans çerçevesi sunar.** Sinema, kişilere, kendilerini ait hissettikleri bir ortak kimlik kurmak için, referans sağlar. Böylece sinemaya gidenler, ortak bir anı, deneyimi, kültürü paylaşarak “biz”in bir parçası olurlar. Sınıfsal farklılıklara göre gidilen filmler ve sinema salonları değişse de, sinema deneyimi, heterojen kitleyi, aynı amaç ekseninde bir araya gelmiş homojen bir gruba dönüştürür. Sınıfsal farklar, daha çok sinemaya gidişte giyilen kıyafetlerde kendisini açığa çıkarmaktadır.

“Sinemaya gitmek, aynı zamanda filme gitmek, zaman geçirmek falan değil. Sinemaya gitmek, aynı zamanda bir sosyalleşme. Toplumun farklı alanlarda birbirinden haberi olmadan paylaştıkları bir ortam” (Yaşar Coşkun, 1960, Eskişehir).

“Bir de sinema izleyicisini özellikle açıklamak istiyorum. Benim annem başörtülüydü, ama ilçe protokolünde babamın görevi nedeniyle yer alırdı. Profil, seyirci profili açısından açmak istiyorum. Yedi yaştan deriz ya da yediden

yetmişe, herkes izlerdi. Bayan profili açısından okuryazar olmayan da, başörtüsü olan da, yöre itibarıyla şalvarıyla, feracesi dediğimiz yöreye özgü kıyafetiyle insanlar gelirler veya işte o ilçenin yönetim kadrosunda, idari kadrosunda yer alanlar eşleriyle ve çocuklarıyla gelirler. Sinemaya geliş, bir mabede geliş gibiydi. Bir kere herkes iyi giyinir, düzenli gelir. Film izleme kurallarına şimdi uyulmuyor, o zaman uyulurdu. Çok saygı gösterilirdi. Belki filme, belki de insanlara yaptığı filmlerini, sinemacıların yaptığı emeğe saygı duyulması, belki değişik ortamdandı, ama çok saygı gösterilirdi” (Timur Koşal, 1956, Çanakkale- Gökçeada).

Timur Koşal’ın anlatısında yer alan, “sinemaya geliş, bir mabede geliş gibiydi” benzetmesi, sinemaya, bir kutsallık atfederek, seyircinin kayıtsız koşulsuz hem sinema salonunun, sinemaya gitmenin yazılı olmayan koşullarına, hem de perdede gösterilen filme kendisini teslim etmesi anlamına gelir. Bu bir sessiz sözleşme, Fatih Özgüven’in deyişi ile “bir tevazu kontratı”dır. Türk filmlerine ilişkin tepeden bakan eleştirmen tavrını eleştiren Özgüven (2001: 128-129), filmleri anlamak için ‘saf’ seyirci konumunu içselleştirmek gerektiğini belirtir ‘eski Türk filmleri’ olarak adlandırdığı melodramların da dâhil olduğu Yeşilçam filmlerine üstten bakılmaması, o filmlerle aramızda (eleştirmen, izleyici olarak) ‘bir tevazu kontratı’, bir ‘mahviyetkârlık kontratı’ olması gerektiğini savunur. İşte bu kontrat, 1960’lı ve ‘70’li yılların seyircisinde vardır ve seyirci, mabede benzettiği sinema salonunda, kendisini zihin, duyu ve beden olarak teslim etmeye hazırdır. Bu çoklu teslimiyet, “biz”in temel bileşenlerinden biridir ve onun göstergesidir.

Anlatılarla inşa edilen “biz” duygusu, gerçekte Yeşilçam filmlerinde üretilen “zengin-yoksul ayrımının yok eden mutlu sonlu evlilikler” aracılığıyla kurulan “biz, sınıfsız, sömürsüz, kaynaşmış bir kitleyiz” söyleminin sağlamasıdır adeta. Yeşilçam, zengin kız-fakir oğlan ya da tam tersi zengin oğlan- fakir kız çatışmasını evlilikle çözerek sınıfsal engellerin aşıldığını anlatmıştır. Yeşilçam filmlerine gitmeye ilişkin anlatılar ise, başka bir açıdan sinemaya gitmenin ortak bir paydada buluşturan, sınıfsız bir kitle olmaya hizmet eden bir işlevi olduğunu savlar.

#### 4. Sinemaya gitmek, kolektif bir deneyim olarak hikâye edilir.

Sözlü tarih görüşmeleriyle elde edilen anlatıların da ortaya koyduğu şey, gerçekte bir iç-dış hikâyedir. Kişilerin kendilerini anlatmalarını hikâye olarak kavramsallaştıran Randall (1999: 12-19), kendi hikâyelerimizi anlatarak kendimizi yarattığımızı söyler ve bunun dört düzey olarak saptar. İlk düzey *varolma* olup, *geçmişte gerçekten ne olduğu* düzeyidir, *olgular anlamında hayat*’tır. Randall buna *dış hikâye* adını verir. İkinci düzey, *deneyim*; *iç hikâye*’dir. “Bu düzeyde hayatımın tüm hikâyesi, benim içimde ele alınan ve benim tarafımdan yorumlanan bir hikâye olarak ulaşılabilir hale gelir” (Bruner’den akt. Randall, 1999: 58). Randall, bu düzeyin, *geçmişte nasıl olduğu* anlamında değil, “nasıl yorumlandığı ve yeniden yorumlandığı, anlatıldığı ve yeniden anlatıldığı” anlamında *benim hayatım* olduğunu vurgular (1999: 58). Üçüncü düzey, ifade; *iç-dış hikâye*’dir. Bu, “iç hikâyemin başkalarına ilettiğim bireysel çeşitlemesi, dünyaya sunduğum ya da yansıttığım anlamda *benim hayatım*’dır (Randall 1999: 63). Bu düzey, kendi iç-hikâyemi başkalarına nasıl anlattığım sorusuna yanıt verir. Son düzey ise, izlenim; *dış-iç hikâye*’dir. “İzlenim düzeyi, beni dıştan içe anlatan, beni tanıyan ya da benimle herhangi bir şekilde karşılaşmış herkesin, hayatımla ilgili *okumaların* oluşturduğu hikâyeler düzeyidir. Başkalarının, benim hakkında söyledikleri anlamında hayat hikâyem.” (Randall, 1999 64). Kişilerin sinemaya gitmeye dair kendi hikâyelerini nasıl anlattıkları, onların iç-dış hikâyeleridir. Ancak bu hikâyeler, anlatıcıların bir şey anlatmalarına yol açan çerçeve sorular ile kurulmaktadır. “Bu anlatı, görüşmecinin bellek yoluyla geçmişte yaşanmış olayları anımsarken, onları bugünün gözüyle ve bugün için yorumlanmasıyla

oluşur.” (Neyzi, 2004: 15). Bu yönüyle sinemaya gitme anlatılarının, bugünün perspektifinden kurulduğu vurgulanmalıdır. Öte yandan bellekle ilgili çalışmaların gösterdiği gibi, “olaylara ilişkin bellek, sonradan geliştirilir” (Kruppa, 1985). Sözlü tarih, bireylerin deneyimlerini alıp, onları yeni etkileşimlerin dünyasına açar” (Hoopes 1979’dan akt. Huerta; Flemmer 2000). Böylece bireysel deneyim, kolektif deneyime, belleğe aktarılır ve kültürel belleğin bir parçası olur. Jan Assmann (2001: 24), iki tür bellek arasında bir ayrım yapar: iletişimsel bellek ve kültürel bellek. İletişimsel bellek, nesilden nesile aktarılan hikâyelerle yaşarken, kültürel bellek, kişisel hatırlamaların bireysel koşulları aşmasına olanak veren sembollere dayanır. Üstelik kültürel bellek, sadece geçmişe ait ayrıntıları korumakla kalmaz, geçmişle de ilişki kurar; kısacası kültürel bellek, grubun kimliğini, geçmişe dayanarak açıklamaya çalışır (Assmann, 2001: 53-59).

Sinema anlatılarında dikkat çekici olan şey, sinemaya gitme deneyiminin çoluk-çocuk, genç-yaşlı, kadın-erkek, ailece, ‘mahallece’ gidilen kolektif bir deneyim olarak tanımlanması ve bu deneyimin günümüzde artık olmaması nedeniyle geçmişe bir özlem/ nostalji üretmesidir. Geçmiş seyir deneyiminin bu denli kolektif olarak hikâye edilmesinin etmenlerinden biri, gerçeklikte de sinema deneyiminin kolektif olarak icra edilmesi; diğeri ise, bu deneyimin, Yeşilçam filmleri ve anılar, hatırlar gibi kültürel yeniden üretimlerde de kolektif olarak kodlanmasıdır. Thompson bu ikinci etmeni, “ikinci el izlenimlerin, kişilerin bir anda gelip giden olaya ilişkin kendi deyimlerinden daha baskın çıkması” biçiminde yaşanan ve bu yönüyle “kolektif topluluk belleğinin ayrılmaz parçası” (1999: 121) olarak açıklar. Bizatihi yaşanmış olaylar ve deneyimler kadar, bu deneyimlerin, film ve edebiyat gibi farklı mecralarda yeniden hikâye edilmesi, görüşmecilerin de seyir deneyimlerini, kolektif olarak iç-dış hikâye etmelerinin gerekçeleri gibi durmaktadır. Bir başka deyişle Yeşilçam filmleri, seyircilerin sinemaya gitme anlatılarının yeniden inşasında başvurdukları bir dolayımlayıcı hafızadır. Örneğin Kartal Tibet’in yönetmenliğini yaptığı, Türkan Şoray ve Bulut Aras’ın başrollerini oynadığı *Sultan* (1987) filminde arsa spekülâtörlerine karşı mücadele eden mahalleli, bir sahnede cümbür cemaat sinemaya gider. Gürültülü patırtılı kalabalıklar, sinema salonuna taşınan yemek tencereleri, tuvaleti gelen çocukların oracıkta iştirilmesi, filme kendini kaptırarak ve söyleşerek etkileşimsel izleme deneyimi, görüşmecilerin tümü tarafından deneyimlemese de, sinema anlatılarına referans ettiği kolektif belleğin bir parçasıdır. Seyir deneyiminin kolektif inşasında işbaşında olan, gerçek deneyimler kadar, filmsel anlatılarda tekrarlanan sinemaya gitme görüntüleridir. Bu veriden yola çıkarak, Türkiye’de 1960’lı ve ‘70’li yıllarda sinemaya gitme deneyiminin, “mahalleli, cümbür cemaat, sarmalı dolmalı sinemaya giderdik” biçiminde anlatılaştırılmasının, filmlerde, romanlarda yeniden üretilen bir mit olduğu iddia edilebilir. Üstelik bu mitin, o dönemde perdeleri kaplayan filmlerin anlatılarında görünür kılınan sınıfsal farkların evlilikle ortadan kaldırılması gibi bir bütünleşme arzusuna bağlandığı da eklenebilir. Filmsel anlatılar ve bu filmlerin seyir deneyimi, sınıfsız, imtiyazsız kaynaşmış bir kitle olarak “biz” kimliğini inşa ederler.

Heteroseksüel aşkın her türlü engelleri kaldırarak zengin ile yoksul arasındaki farkları bulanıklaştırdığı Yeşilçam filmlerinin kurduğu “biz”, kökleri doğuda olan bir batılılaşma/modernleşme söylemine dayanır. Hem ayrıştırıcı, hem de kaynaştırıcı olan bu ikili ve projersiz modernleşme söyleminin, sinemaya gitme anlatılarında da belirerek, biz kimliğinin inşasına gönderme yapması son derece ilgi çekicidir.

**5. Sinema, modernleşmenin, modern yaşam pratiklerinin öğrenildiği ve yansıtıldığı bir ortamdı, şehir hayatının temel bir bileşenidir.** “Sinema sınırlararası ve kültürlerarası seyirciyi kavranabilen bir dille buluşturur. İlk dönem sanayileşme ile birlikte kırsal alanlardan şehirlere gelen büyük halk kitlelerinin sosyalleşmesini ve şehirli olmalarının referanslarını sunar. Sinema bu işlevini yerine getirirken başka hiçbir sanat kolunun bu derece



başaramadığı, modernlik ile popüleriteyi bir araya getiren bir görev üstlenir” (Casetti, 2009: 58).

Türkiye’de sinema, cumhuriyet değerlerinin, aydınlanmanın hem taşıyıcısı hem de, bu modernliğe karşı duyulan korkuların/ kaygıların aynası işlevindedir. Örneğin toplu olarak Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet’in kuruluşu gibi konulu filmlerin toplu gösteriminden ziyade Sümerbank, Seka gibi devlet kuruluşlarında açılan sinema salonları, bizatihi Cumhuriyet değerlerinin, yeni ve modern bir yaşamın pratik edilmesine olanak vermiş, kamusal alanda sinemanın varlığı toplumda bir sosyalleşme, kadın, erkek kaynaşma ortamı doğurmuştur.

Türkiye’de modernleşme, kökleri Tanzimat dönemine uzanan, Cumhuriyet’in kurulması ile kurumsallaşan ve günümüze dek duraklamalarla, gelgitlerle devam eden bir köklü bir harekettir. Bu hareket, 1923’te Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla resmi olarak benimsenmiş ve Batılı bir dizi gündelik yaşam pratiğinin bu topraklarda tutunmasına dönük inkılâpları ortaya çıkarmıştır. Projeli olarak addedilebilecek bu modernleşme deneyimi, harf inkılâbı, kılık kıyafet, Batılı ölçüler gibi düzenlemelerle somutlaşmıştır. “Tepeden inme”, “dayatmacı” olarak eleştirilen bu modernleşme deneyimine karşı Hakan Kaynar, modernleşmenin gerçekte projersiz yaşandığını savunmakta ve bunu gündelik yaşam pratiklerinde örneklemektedir. Başat modernleşme paradigmasını sorgulayarak, modernliği gündelik yaşam pratiklerinin sindiği gazetelerde, anılarda, romanlarda ve dergilerde arayan Hakan Kaynar, *Projersiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul’undan Gündelik Fragmanlar* (2013) adlı kitabında özellikle erken Cumhuriyet İstanbul’undaki sıradan yaşamlara odaklanır ve modernleşme paradigmasına yönelik şu eleştirileri yöneltir:

“Modernleşmenin ülkeyi yöneten bürokratik sınıflar eliyle başlatılan, yürütülen, planlanan, programlanan; kısaca varlığı iktidara bağlı bir süreç olduğu konusundaki yaklaşım, süreci anlamak için geçmişe bakanları da sürekli aynı adrese yönlendirir: yukarıya ya da tepeye. Bunun bir sonucu olarak tarihçiler bürokrasiye, bürokratik karar ve tasarruflara ilişkin değişimleri modernleşme olarak adlandırma eğilimindedirler. Belki nasıl, ne yönde, hangi nedenlerle değiştiklerinin kayıtları devletin değişen kanun ve nizamnameleri kadar net ve kolay ulaşılır olmadığından, sokaktaki insanlar ise bir türlü modernleşemezler; ancak ‘merkez’in baskısıyla değişebilirler” (Kaynar, 2013: 11-12).

Kaynar’a göre “siyasal erk, sadece çerçeveyi değiştirebilir, şehrin fizik çehresini belirleyecek reformları yapabilir, ancak bütün bu değişikliklerin insanlar üzerinde yol açacağı etkileri belirleyemez. Bu yüzden modernleşme süreci, siyasal erkin projelerinden kısmen bağımsız, insanların karşılaştıkları yeni koşulları deneyimlemeleri üzerinden de yürüyebilir” (2013: 33). Böylece tepeden değil, aşağıdan bir tarih anlayışından hareketle yazdığı kitabında sinemaya gitmeyi de modernleşme deneyimi çerçevesinde okuyan Kaynar, moderniteyi şöyle tanımlar: “Tüketici kapitalizmin yükselişi ile karakterize edilen modernleşme, sürecin, mekân, zaman ve sosyal hayata dair algıları dağıtmasıyla sonuçlanan yeni tecrübelerle ortaya çıkan bir durumdur” (2013: 21). Zaten modernleşme, pek çok yazarın vurguladığı gibi, şehir hayatı ile ilgili bir olgudur. Sinema, bu olgunun görünür ve deneyimlenebilir temel bir bileşeni gibidir.

“Nasıl şehir, çeşitli ulaşım araçları, sokakları ve meydanlarıyla tesadüfi karşılaşmalar yaratıp, aynı şehri paylaşan şehirlileri benzer duygulara sahip tedirgin hemşeriler haline getirdiyse, sinema da seyircisini dünyanın başka yerlerine götürüp, bir yandan diğerlerinin kendisinden ne kadar farklı, öte yandan ne kadar aynı olduğunu göstermekteydi. Hatta farklı olanları aynılar konusunda sinema, benzersiz bir güce sahiptir” (Kaynar, 2013:147).

Kitleleri homojen bir “biz” kimliği ekseninde kuran sinemaya gitme anlatıları, seyircilerin giyim kuşamları, sinema salonundaki adab-ı muaşeret kuralları aracılığıyla, biz içindeki kırılmaları da görünür kılar. Kitlesele bir eğlence olan sinema, aniden özneyi seçkin/ elitist bir kültür taşıyıcısı çerçevesinde kurar.

“Seyirci profili de çok önemliydi. Çok seçkin bir seyirci profili vardı. Bu seyirci profilini, ben bir opera seyircisinde bile göremiyorum. Giysiler konusunda muhakkak en yenisi, en temizi giyilir. Bir bayram havası oluşurdu.” (Timur Koşal, 1956, Çanakkale).

“Özenli giyinirdik. Küçük kasabalarda özen vardır. Herkes muntazam temiz giyinir, sinemaya o şekilde gidilirdi. Ben de bunu uygulamaya çalışırdım” (Ülkü Özden, 1947, Samsun-Çarşamba).

“Tabii ki güzel giyinmeye çalışırdık. Ama ben Cumartesi günleri okuldan ... Ne yapardım? Tabii şey yapardık canım, elbiselerimizi alırdık. Torbaya koyardım formamı. Naylon torbaya koyardık. Halam, zaten her zaman çok şık bir insandı. Kuzenim de okludan gelirdi, onunla buluşurduk bir yerde. Kıyafetimiz düzgün, temiz, çünkü Beyoğlu'na çıkıyorduk. Şık olmak zorundaydık. O yıllarda Beyoğlu kafeleri ile muhallebici, kafecisi işte meşhur bu profiterol yediğimiz yerler, yemek yediğimiz lokantalar çok lüks bir mekândı. Beyoğlu en güzel mekânlardan bir tanesiydi o yıllarda Bizim gençliğimizin yeri” (Nurdan Özkan, İstanbul, 1946).

“Sevgili Hasan biz düşünürdük, her hafta aynı şeyi giymezdik, yer gösteren görevli çok hoş giyimli olurdu, orta yaşlıydı, otel kapısının önündeki erkekler gibi kırmızı ceketi vardı. Belirli saatlerde gidince aynı kişileri görürdük. Belirli yerlere otururlardı, dosyamız da vardı, beğendiğimiz artistlerin haber ve fotoğraflarını keser bir deftere yapıştırırdık” (Seçil Büker, 1947, Eskişehir).

Sinema kuramcısı Seçil Büker'in anlatısı, sinemaya gitmenin, modern şehir hayatı içinde bir yaşam tarzının da ifadesi olduğunu açıklar. Sinemaya gitmek, orta ve üst sınıf için, özenli giysilerle, belirli yerlerde yenilen yemekler ile, biriktirilen sinema dergileri ile modern şehir yaşamının, bir orta-üst sınıf kimliğinin performe edilmesi anlamına gelir.

Seçkin/ elitist bir söylem, gidilen sinema salonu İstanbul'da ve özellikle Beyoğlu'nda ise daha öne çıkar. Film aralarında fuayeye çıkılıp bir şeyler yendiğinde bile görgü kurallarına dikkat edildiğini Nurdal Özkal şöyle anlatır:

“Yani dışarı derken salona çıkardık. Varsa salonda ufak tefek bir şeyler işte. Zaten sinemanın içine de getirirlerdi. Frigolar, Frigo, Alaska onları yerdik. Fakat o zaman bir şey vardı sinemada insanlar son derece saygılıydı. Yani öyle alıp hışır hışır yemek yemek, fıstık yemek, fındık yemek, bu müthiş insanların kızdığı şeydi. Hele ki bunu Yeni Melek, ki daha sonraki yıllarda Fitaş açılacak, Fitaş'a da gitmeye başladık, Yeni Melek, Saray. Saray, biraz daha şey getirirdi. Yalnız Türk filmi, daha çok Türk filmi ağırlıklı, yanlış hatırlamıyorsam onu getirirdi. Atlas gibi sinemalarda böyle fındık, fıstık yemeniz mümkün değildi. Hele alacaksınız kokulu mokulu yiyecekler... O yüzden bu tür şeyleri ara verdikleri zaman yer, filmin esnasında asla kimse konuşmaz, ufak bir konuşma olsa bile, insanlar uyarır. Çünkü filmi çok dikkatli izlerlerdi” (Nurdal Özkan, 1946, İstanbul).

Bazı öznelerin anlatıları, bu seçkin söylen içinde kadın-erkek yakınlaşmasına olanak veren bir serbestliğe/ özgürlüğe sahip modern bir özne de inşa etmeye girişir.

“Çok daha rahat ve de çok daha kendimizi özgür hissettiğimiz bir dönemdi. Hiçbir çevre baskısı ve de öyle bir aile baskısı yoktu. Bir dereceye kadar tabii. Çok modern ve güzel bir şekilde yetiştik. Çarşamba bir Kaza olduğu halde, bir şehir havasında ve o düzeyde yetiştik orada.” (Ülkü Özden, 1947, Samsun/ Çarşamba).

**6. Görüşmecilerin anlatılarında sinema, taşranın, kasabaların da kültürel lokomotifleri olarak görülür. Anlatılar, bunda yazlık sinemaların büyük bir yeri olduğunu ortaya koyar.**

“Sinemalar özellikle yaz aylarında en çok tercih edilen eğlence ve kültür yerleriydi. Yazlık sinemalar çok revaçtaydı ve yazlık sinemalar özellikle küçük kasabaların Türkiye’deki küçük kasabaların insanların kültür farkı olmaksızın bir araya geldikleri, paylaştıkları tek mekândı, ama 70’li yılların benim özellikle hatırladığım 74 yılında bizim evimize televizyon girdikten sonra sinemadan uzaklaşma, tembelleşme başladı. Çünkü insanlar bir ücret ödemedi, belki o dönemlerde televizyon edinebilmek için sinemaya belki iki yıllık giriş paralarını ödemişlerdi. Ödemedi hazır gördükleri filmlerin tekrarı da tek kanallı televizyonlardan izlemeye başladılar” (Timur Koşal, 1956, Çanakkale-Gökçeada).

Sinemanın çok olmadığı taşrada seyircinin sinemaya erişme yolunu, okul, fabrika gibi kurumlar karşılar. Zülfü Şunceli’nin sinemayla ilk tanışıklığını, ilkokulda iken gittiği “fabrikanın sineması” (1935, Elazığ) karşılar.

**7. Sinema, sınırı aşma deneyimi sunar:** Sinemaya gitme deneyimi, bireylere, mevcut otoriteye (evde onları bekleyen kızgın ebeveyn, ağabeye ya da her şeyi baskılayan siyasal iktidara karşı) karşı bir başkaldırı, yerleşik toplumsal cinsiyet kodlarına meydan okuma, hem de günlük yaşam içinde kimi sınırlamaları aşma deneyimi sağlar. Bunlardan birini Nurdal Özkan, çok merak ettiği “açık” filmlerden birini, erkeklerle dolu bir sinema salonunda izleyerek gösterir.

“Şimdi hatırladığım bir anı var. O çok güzel bir anı. Artık büyüdüm. 18-19 yaşına gelmişim. Kendi başıma sinemaya gidebildiğim bir dönemdeyim. Beyoğlu’na çıktım sinemaya gideceğim. Seçim yapamayacağım. Ve bir İlk defa herhalde cinselliğin girdiği veya açık filmlerin ilk olduğu zamanlarda orada bir ekranda bir yazı işte açık bir takım sahneler ve ne kadar erkek varsa hepsi toplanmış. Film açık ona gidecekler. Fakat nedense benim de dikkatimi çekti film. 11 matinesi zannediyorum şu an. Gitmek istedim filme. Yani nasıl bir filmde merak. Bileti aldım. İçeri girdim. Fakat şoke oldum çünkü içeride sadece üç hanım salon dolu yani daha salona girmedi antre dolu tıklım tıklım ve sadece erkek var. Üç tane hanım var. Şimdi ne yapacağımı bilemedim. Acaba çıksam filmi seyretmesem diye düşündüm. Bir şey mi olur? Fakat herhalde çok güçlü olduğum için "Hayır" dedim. Ben bu filme gireceğim. Paşalar gibi bu filmi seyredeceğim. Nasıl bir açılmış çok merak ediyorum bu filmi. Sinema salonuna oturduk. Yanım erkek, sağım erkek, solum erkek hepsi, erkek fakat ben aslanlar gibi duruyorum böyle. Hiç şey yapmadan arkamda iki tane delikanlı "Ya" dedi " böyle bir filme genç kızlar gelir mi? Nasıl seyredecek bu filmi?" diye ben duyuyorum bunu. "Nasıl seyredecek bu filmi?" Bende hiç cevap yok bir kere oraya oturdum. O filmi seyredeceğim. Öbür hanımlarda biraz kıpırdanmaya başladı. Hanımın bir tanesi,

“Acaba kalksak mı?” gibi. Dedim, “Hayır kalkmayacaksınız oturun. Seyredeceğiz bu filmi. Açık da olsa seyredeceğiz.” Belki ilk ilk tanışacağım daha o yıllarda daha cinsellik çok ön planda olmamış. Film başladı. Bekliyoruz şimdi. Bende bekliyorum. Açık sahne bekliyorum. Açık sahne olacak ki merak ediyorum. Nasıl bir açık sahne? Film yarısına geldi yani antrak oldu filmde tek bir açık sahne yok. Ve bütün salondaki erkekler ohhlayıp, üflüyor. Ve biz üç hanım gülmeye başladık. Çünkü filmde açık sahne yani o dışarıda gösterilen sahneler filmde yoktu. Filmin bir yerinde çok üstü kapalı olarak açık sahne göründü hepsi o kadar. Ve biz üç hanım çıkarken de son derece gülüyorduk. Erkekler yerlerde iki büklüm çıktı. Bu hiç unutamadığım anıdır. İyi hatırladım ama bunu” (Nurdal Özkan, İstanbul, 1946).

Aysel Kence ise, genç kız ve erkeklerin sinema flört ettiklerini aktarır.

“Ya şimdi şöyle söyleyeyim hani o gençlik çağlarında güzel kızlar öyle, hani flört olur ya öyle bakışmalar falan filan. Giden insanlar hep aynı mahallenin insanları hep bellidir böyle, tam gençlik çağlarıdır. Böyle uzaktan uzağa bakışmalar falan, böyle onun dışında, işte sinemada şey yemek çekirdek yemek tabii bu yazlık sinemalarda çekirdek yemek ve gazoz içmek, yani böyle bu çok güzel anılar o zamana ait...” (Aysel Kence, İstanbul, 1958).

**8. Sinema, çocukluk yıllarının kaçamak dinlenen ve seyredilen tatlı bir anısı olarak hikâye edilir. Sinema ve çocukluk eşleştirmesi, sinemaya da çocukluk gibi bir masumiyet atfeder.**

İlk kez 6 yaşında sinemaya gittiğini belirten Nurdal Özkal (1946, İstanbul), evinin yanı başında ucuz olan geniş yazlık sinemalarda westernlerin yanı sıra Cahide Sonku’lu, Sezer Sezin’li filmler izlediğini; 1950’lerde halkın henüz yabancı filmlere çok rağbet etmediğini; evlerinin yıkılıp şimdiki Vatan Caddesi’nin yapıldığını; yeni sinemaların açıldığını ve yine evlerinin karşısındaki sinemada gösterilen filmleri, çoğu kez ücretsiz izlediğini anlatırken, o yılları filmlerdeki gibi kurar.

“Ben çok küçük yaşlarda sinemayla tanıştım. Altı yaşımı hatırlıyorum. Evimizin yanında, oturduğumuz o zaman ki evin yanında o yıllarda bahçeler vardı. Sinema yaz aylarında, insanların daha çok sinemaya gitmesini sağlamak için yazlık bahçeler kurulmuştu. Bunlar çok geniş alanlardı ki insanlar gelsin, daha çok para kazanılsın. Ve daha çok insana hitap etmesi için yazlık sinemalar son derece ucuzdu. Benim şansım evimin tam sinemaya bakan tarafında küçük bir pencere vardı. Hatta o zaman işleten sinemacı o pencereyi kapatmak istemesine rağmen, belediyeye de şikâyet etmesine rağmen, o pencereyi kapatamadığı için iki yıl zannediyorum; iki yıl ben her yaz oradan o yıl gelen filmleri seyrediyordum. Ama şu anda tam hatırlayamıyorum. Şarlo’lu filmlerde gelmişti; Türk filmleri gelmişti; yabancı filmlerde gelmişti. O yıllarda ki Türk filmleri, tabii Sezer Sezin’i hatırlıyorum. Cahide Sonku’nun filmlerini hatırlıyorum. *Beklenen Şarkı*, yanlış hatırlamıyorsam. Yabancı filmler olarak da western türü filmler, Amerikan filmleri gelirdi. Ama bunlar çok az olurdu çünkü Türk halkı yabancı filmlerle bağdaşmış değildi o yıllarda, yani ‘50’lili yıllarda. Daha sonra o evimiz yıkıldı. Belki bilirsiniz Vatan Caddesi açıldı büyük. Sayın Adnan Menderes zamanında. Vatan Caddesi’nin istimlâk edildiği o yıllarda, o ev yıkıldığında biz yerine onun bir alt sokağında bir eve taşındık. Yine o yıllarda yani ‘60’lı yıllara yakın

zamanlarda yeni yeni sinema salonları başlamıştı halkın gidebilmesi için. Ve bu sinema salonları biraz pahalı olduğu için ve bu salonları özel kişiler işletiyordu. Yani bilinçli değildi bunları işleten. Zengin ve varlıklı kişiler ancak işletebiliyordu bunları. Ve bizim oturduğumuz evin tam karşısına adını da hatırlıyorum, İsmail Bey, çünkü biz bütün mahalle çocukları İsmail Bey'i çok iyi tanırdık. Hem ondan korkardık hem de çok severdik. Sinemayı hoparlörle dışarı veriyordu. Yani bütün filmlere gitmesek de çocuklar taşların kenarına diziliyordu. Heyecanla atlar koşuyor ne bilim ben, dan dan dan vuruyor, kızcağız ağlıyor. Ben hiç unutmuyorum adını, şimdi hatırlamıyorum, ama gelinli bir film vardı, meşhur bir Türk filmi idi o gelinli film. Oturur taşlara çocuklar filmi izlemezdik, ama filmin o sahnesi gelince hüngür çakır o gelin ağladığı zaman, işte kötü adam zannediyorum Tarık Tekçe vardı o zaman. Kötü adam Tarık Tekçe, kızı öldüreceği sahnede biz bütün çocuklar ağlardık. Mahallenin çocukları olduğumuz için zaman zaman İsmail Bey de, tabii öle paramız yoktu, her dakika sinemaya gitmeye, bizi belirli günlerde sinemaya sokar, işte her bir hafta boyunca sesini dinlediğimiz filmi izlerdik. Bazen annemizden babamızdan para alabilirsek, o sinemaya giderdik. Yani 60'lı yıllara kadar geçirdiğim sinema hayatı buydu. Hemen hemen o yıllarda olan bütün filmleri izledim” (Nurdal Özkan, 1946, İstanbul).

Timur Koşal ise, Gökçeada'da ilkokul 3. sınıftayken, anne-babasından habersizce, onların gittiği yazlık sinemada film izlediğini ve onlardan erken dönerek uyuyormuş numarası yaptığını, ama bu numaraya babasının anladığını anlatırken, yaptığını “muzurluk” olarak niteler ve o günleri unutamadığını söyler.

“Zannediyorum ilkokul 3. sınıftaydım. Annemle babam beni ders yılı olması nedeniyle zannediyorum, okulların yeni açıldığı bir dönemdi... Eylül sonu, ekim başı olabilir. Çünkü Ekim döneminde de Çanakkale'nin Gökçeada ilçesinde ve çevresinde de çok ılık ılık bir mevsim oluşur. Yine yazlık bir film, yazlık sinemada bir film oynuyordu. Annemin ve babamın beni niye götürmediklerini hatırlamıyorum. Ama Gökçeada'da çok güzel bir Rum evinde kiracı oturuyorduk. Çok güzel bir kapısı vardı. Kapısında giriş kapısında da açılan bir pencere vardı. Ancak bir çocuğun geçebileceği kadar anneler beni evde bıraktılar. Daha sonra da yat, uyu dediler demek ki; ama ben onları dinlemedim. O filmi ben de izlemeliydim. Kapı da kilitli olmasına rağmen ben o küçük mandalı çevirdim. O giriş kapısındaki pencereden çıktım ve yazlık sinemaya doğru koşarak gittim. Yazlık sinemanın etrafı da, şimdi hatırlıyorum, sazlıklarla çevriliydi. Ben yine de filmi bilet almadan izleme şansımız olmadan izleme şansımız olmasına rağmen herkes bilet alıyordu; fakat benim gibi muzurluk yapanlar, ancak sazların arasından filmi izledim. Filmin bitmesi ile birlikte, son yazının görünmesi ile birlikte eve doğru koştum. Aynı yerden eve girdim. Uyuma taklidi yaptım. Hiç unutmuyorum, babam üst kata çıktı. Ahşap bir evdi. Çıktı annem ve babam. Gözlerimi kırıştıyorum demek ki. Bizim oğlan da film izlemiş hanım” (Timur Koşal, 1956, Çanakkale).

Böylece sinemanın, belleklerde unutulmayan çocukluk düşü; bir daha geri gelmeyeceğini bilinen ve bu nedenle nostaljiyle anılan çocukluk ülkesinin kolektif bir deneyimi olarak inşa edildiği söylenebilir.

**9. Sinema deneyimini anımsamak, hikâye etmek, “geçmişte her şey daha iyi ve güzeldi” biçiminde bir nostalji duygusu üreterek, öznenin şimdiki toplumsal gerçekliğe eleştirel ve mesafeli bakmasına neden olmaktadır.**

“İşte o devirlerdeki sinemalar mesela Mısır filmleri. Mısır’dan gelen filmler. Onlara bayılıyordum. Daha sonra Türk filmleri başladı tabii (çocukluğumdan bahsediyorum). Türk filmleri başladığı zaman Mısır filmlerini getirtilmediler. Türk filmlerine rağbet olsun, insanlar gitsin diye. Çünkü tercih belki öbürü olacaktı o bakımdan o filmleri de unutamıyorum. Çok güzeldi. Daha sonra Eskişehir’de izlediklerim, onlar da çok güzel filmlerdi. O artistler hep öldü. Amerikan artistleri, onlar başlı başına yetenekti, onlar fevkaladeydi. Şimdiki artistler de ben o güzelliği bulamıyorum, yeteneği göremiyorum. O dönemin filmlerini ben şimdi bulamıyorum” (Bülbin Eke, 1934, Malatya).

Bugün o kadar muhteşem filmler belki çevriliyor özel efektler çok güze kullanılıyor ama o günkü imkanlar içinde, kıt imkanlar içinde, ki buna da Amerikan sineması da dâhil olmak üzere ki Türk sinemasında da durum aynıydı. Öyle olmasına rağmen bugün o filmleri tekrar seyrediyorum aynı hızda seyrediyorum. Ama muhteşem efektlerle çevrilen bu filmler bana aynı zevki vermiyor, o yıllarda seyrettiğim zevki vermiyor (Nurdal Özkan, 1946, İstanbul).

Geçmişe özlem duyan nostaljik bakış, öznelere izledikleri filmleri ve sinemaya gitme deneyimlerini ayrıcalıklı hale getirdiği gibi, kendilerini de bu ayrıcalıklı deneyime tanık olmuş “ayrıcalıklı” özne konumu verir. Bu nedenle izledikleri filmler, eksik teknolojiyle yapılmış olsalar da daha değerli ve sahici görünür. Onların tanık olduğu hayat, daha sıcak, samimi, gerçekçi, toplumcu ve ideolojiden arındırılmışlık anlamında “saf” iken, şimdiki hayat ve sinema, daha yapay, soğuk, bireyci ve “ideolojik”tir.

### **Sonuç**

Bu çalışma, sözlü tarih görüşmeleri ile seyircinin deneyimlerine bakılmasının, yalnızca sinema tarihi açısından değil, aynı zamanda öznelere (görüşmecilerin), toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel bağlam içinde nasıl özne kimliklerini yeniden kurduklarını/ hikâye ettiklerini anlamak açılarından da yol gösterici olduğunu ortaya koymaktadır.

Sinemaya gitmek, film izlemekten ibaret değildir; şehirli, “modern”, makbul bir yurttaş olmayı deneyimlemenin, bir yere (mekâna), tarihe (zamana), ideolojiye, sınıfa ya da “sınıfsız, imtiyazsız kaynaşmış bir kitleye ait olmanın ve sınır aşmanın pratik edildiği toplumsal, siyasal ve kültürel bir deneyimdir. Ve bu deneyimin, daha derinlikli, farklı boyutlarının araştırılması gerekmektedir.

### **Kaynakça**

- Akbulut, Hasan; Akar Vural, Ruken (2012). “Çocukluğun Anımsanışı: Masumiyet Arayışında Uzak/ Yakın Geçmiş Nostaljisi”, Milli Folklor, 24 (95): 249-262.
- Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. A. Tekin. İstanbul: Ayrıntı.

- Casetti, Francesco (2009). *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. Blomington, Indianapolis: Indiana University Press
- Biltreyest, David; Lotze, Kathleen; Meers, Philippe (2012). "Triangulation in historical audience research: Reflections and experiences from a multi-methodological research project on cinema audiences in Flanders", *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 9 (2), 690-715.
- Casetti, Francesco; Fanchi, M. 2004. "Introduction", *Cinema & Cie*, 5 (Fall): 7-9.
- Ciliv, Serra (2002). *Between Belonging and Opposition: Life Story Narratives of Women From the Generation of '78*. Unpublished Masters Dissertation, Sabancı University, İstanbul.
- Dhoest, A. (2004). "A Review", *Participation*, 1 (2). [http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1\\_02\\_kuhn\\_review.htm](http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1_02_kuhn_review.htm), Son Erişim Tarihi 20.02. 2014.
- Erdoğan, Nezih (1993). *Seyirci: Bir Anlamlama Süreci Olarak Sinema*. Ankara: Med-Campus Proje # 126.
- Gledhill, Christine (1992). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. BFI: London.
- Gledhill, Christine (2000). "Rethinking Genre", *Reinventing Film Studies*. Ed. C. Gledhill and L. Williams. ss. 221-243. Arnold: London.
- Huerta, Grace C.; Leslie A.Flemmer. (2000). "Using Students-generated Oral History Research in the Secondary Classroom". *The Clearing House*. 74 (2): 105-110.
- Kaya Mutlu, Dilek (2005). *The Midnight Express Phenomenon: The International Reception of the film Midnight Express*. İstanbul: The Isis Press.
- Kaynar, Hakan (2013). *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbulu'ndan Gündelik Fragmanlar*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Kruppa, Patricia S. (1985). "The History of Childhood". *The Texas Humanist*. (March/April, 1985). <http://www.humanitiesinteractive.org/texas/-annexationlhistory-of-childhood.htm> Erişim tarihi 20 Eylül 2007.
- Kuhn, Annette (1999). "Cinemasgoing in Britain in the 1930's: Report of a Questionnaire Survey", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19 (4): 531-543.
- Kuhn, Annette (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London, NY: I.B. Tauris.
- Mayne, Judith (1993). 'Cinema and Spectatorship'. London, New York: Routledge.
- Neyzi, Leyla (2004). *Ben Kimim?: Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*. İstanbul: İletişim.
- Özdemir, Nebi (2006). 'Türk Çocuk Oyunları 1-2.' Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özgüven, Fatih (2001). "Türk Sineması ve Biz: Çamlıca'daki Eniştemiz," Yay. Haz. D. Derman. *Türk Tilm Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.121-130.
- Öztürkmen, Arzu (2011). 'Yerellik, Kurumsallık ve Aile Ekseninde Cumhuriyet Dönemi Sözlü Tarih Projesi.' TÜBİTAK Projesi, 104K086.
- Randall, William L. (1999). "Bizi Biz Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme." Çev. Ş. S. Kaya. İstanbul: Ayrıntı.
- Stacey, Jackie (1994). 'Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship'. Routledge, London and NY.
- Staiger, Janet (2000). 'Perverse Spectators: The Practices of Film Reception'. New York: New York University Press.
- Steinberg, Stephen (1993). "The World Inside The Classroom: Using Oral History To Explore Racial And Ethnic Diversity", *The Social Studies*, March/April, p 71-72.

- Stokes, Martin (2001). “*Introduction: Historical Hollywood Spectatorship*”, ss.1-16. *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*. Ed. M. Stokes; R. Maltby. London: BFI.
- Tan, Mine (1999). “*Erken Cumhuriyet Çocuklarıyla Bir Sözlü Tarih Çalışması*”, *Cumhuriyet ve Çocuk: 2. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi*, (Ed.) B. Onur, Ankara: ÇOKAUM Yayınları.
- Thompson, Paul (1999). ‘*Geçmişin Sesi*’: *Sözlü Tarih*. Çev. Ş. Layıkel. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.