



## Sinemanın Toplum Yaşantısı ve Eğlence Alışkanlıkları İle Etkileşimi: Türkiye’de Sinema

Ferah Özen EFEOĞLU<sup>a</sup> 

<sup>a</sup>Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara /Türkiye. (ferahozen@gmail.com)

### ÖZ

#### Makale Geçmişi

Gönderim Tarihi:

11.08.2021

Kabul Tarihi:

25.09.2021

#### Anahtar Kelimeler

Sinema

Toplumsal Dönüşüm

Boş Zaman

Rekreasyon

**Makale Kategorisi:** Kavramsal İnceleme

Modernizmin kurumsallaşması, 19. yüzyıl ortalarında başladığında, çalışma alanı ve üretim etkinlikleri ile birlikte, gündelik hayat ve çalışma dışı zamanlar da yeniden tanımlanmıştır. Bu köklü değişimin sonucu olarak 20.yüzyılda boş zaman aktiviteleri, kültür endüstrisi kapsamındaki bir olgu durumuna gelmiştir. Sinema, modernizmin içinde, ücret karşılığında katılım sağlanan, 20. yüzyılın en önemli teknolojik gelişmelerinden biri olarak kentlerde doğan ve gelişen bir sanat dalı, kitle iletişim aracı ve aynı zamanda boş zaman etkinliğidir. Bu nedenle hem sinema-toplum etkileşimini, hem de modernizmin belirlediği boş zamanın ideolojik arka planını incelemek gerekmektedir. Lumiere kardeşlerin gerçekleştirdiği ve dünyadaki ilk film gösterimi olarak kabul edilen etkinlikten bu yana sinema, kentleşme hızına ve toplumsal dönüşümlere tanıklık etmiş, aynı zamanda toplumun ilgisini üzerinde toplayarak dönüşümüne katkıda bulunmuştur. Bu çalışmanın amacı, konuyla ilgili literatür taramasına dayanarak sinemanın ve toplumun tarihsel dönüşümlerini incelemek, sinema-toplum etkileşimini ve toplumdaki eğlence alışkanlıkları değişimini ortaya koymaktır.

### ABSTRACT

#### Article History

Received

11.08.2021

Accepted:

25.09.2021

#### Keywords

Cinema

Social Transformation

Leisure

Recreation

**Article Type:** Conceptual Paper

When the institutionalization of modernism began in the mid-19th century, daily life and non-working times were redefined along with the working space and production activities. In this context, leisure activities became a phenomenon within the scope of the culture industry in the 20th century. Cinema, as a product of modernism, emerged in cities as one of the most important technological developments of the 20th century, and is an art form and mass media, along with being a leisure activity. For this reason, it is important to examine both the cinema-society relationship and the free time and ideological background determined by modernism. Since the event where the Lumière brothers screened their first film in the world, cinema has witnessed the rapid urbanization of society and social transformations in parallel, as well as contributing to its transformation by attracting the attention of the society. The aim of this study is to examine the historical transformations of cinema and society based on the literature review on the subject, to reveal the cinema-society interaction and the change in entertainment habits in society.

**\*Sorumlu Yazar/ Corresponding Author:** Ferah Özen EFEOĞLU

**E-Posta:** ferahozen@gmail.com

**Önerilen Atıf/ Suggested Citation:** Efeoğlu, Ö., F. (2021). Sinemanın Toplum Yaşantısı ve Eğlence Alışkanlıkları İle Etkileşimi: Türkiye’de Sinema. *Journal of Recreation and Tourism Research*, 8 (3), 390-419.

## **1.Giriş**

Yaklaşık yüz otuz yıllık sinema tarihinin insanlık tarihi yanında yeni yetme olması, sinema tarihine göre genç olduğu halde hayatın vazgeçilmezi konumunda olan pek çok başka teknolojik gelişmenin de sanata, kültürlere, politikaya, değerlere, inançlara, davranışlara, kısaca toplumsal yapıya etkileri ile ortaya çıkan şaşırtıcı ve bir açıdan büyüleyici büyük dönüşümleri hatırlatmaktadır. Dünyadaki teknolojik, çevresel, ekonomik ve toplumsal büyük dönüşümlerin sanayi devriminden bu yana sürekli değişen ve giderek hızlanan seyri içinde sinemanın konumu, etkileri ve etkileşimi, yapısı itibariyle çok boyutluluğu, birçok disiplin kapsamındaki araştırmalara konu olmaktadır.

Sinema (cinema) kelimesi, kökeni Yunanca olan ve “devinimi yazma, saptama” anlamına gelen “sinematograf (cinematographe)” kelimesinin kısaltması olarak kullanılmaktadır. “Devinim” anlamındaki Yunanca “kinema-atos” kelimesiyle “yazmak anlamındaki “graphie” kelimelerinin birleşmesinden türetilen “sinematograf (cinematographe)”ın Türkçe karşılığı ise “devinimi yazan, saptayan” anlamına gelmektedir. Dünyada ilk sinema gösterimini yapan kişiler olarak kabul edilen Lumiere kardeşlerin film gösteriminde kullandıkları ve kendi icatları olan aygıtın adı da sinematopraftır. Andre Bazin, “onun yaratıcıları, hiç kuşku yoktur ki, bilginlerdir” diyerek sinemanın bilimsel çalışmalara çok şey borçlu olduğunu ifade etmektedir (Morva, 2006: 117).

Başlangıcı hakkında net bilgi verilemeyen sinema, birbirine yakın zamanlarda dünyanın birçok yerinde hareketli görüntü ve fotoğrafa dayalı tekniklerin geliştirilmesiyle ortaya çıkmaya başlamış ve birbirinden farklı sinema denemelerinin bileşkesi olarak oluşmuştur. Bazin (2011), sinema alanındaki endüstriyel keşifleri ve bu keşiflerin geliştirilmesiyle mükemmel görselleştirmenin oluşturulabildiğini anlatmaktadır. Buradaki ayrıntı, bahsi geçen endüstriyel keşiflerin aslında sanat için veya sinema için yapılmadığı, sinemaya da sirayet ettiği şeklindedir. Dünya tarihinde teknolojik gelişmelerin özellikle savaş dönemlerinde hızlandığı dikkate alınarak, sinema sanatının da gelişmesi ve yaygınlaşması savaşın getirilerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Tuğran ve Tuğran, 2016:194). Savaş dönemlerinde sinemanın gelişiminde önemli adımlar atılmasının, savaş nedeniyle teknolojik gelişmelere bağlı olduğu kadar, savaş karakterinin sinema ile güçlendirilmesi davranışına da bağlı olduğu düşünülmektedir.

“Sinema filmlerinin çoğaltılabilmesi ve her yerde kolaylıkla gösterilebilmesi, büyük halk kitlelerinin sinemadan etkilenmesine sebep olmuştur.” Sinema kültür ve eğitim, eğlence ve

her türlü propaganda alanında geniş bir yer bulmaktadır. 1960’larda dünya çapında televizyonun yaygınlaşmasıyla önemini kaybetmeye başlamışsa da takip eden süreçte televizyonda kendisine bir yer edinerek etkisini sürdürmüş ve günümüzde de sürdürmektedir (sinema, 2014: par.1).

Film kuramcısı Ricciotto Canudo’nun tanımlamasından bu yana ve günümüzde "yedinci sanat" olarak kabul edilen sinemanın (sinema, 2021:par.2) eğitim, propaganda, tanıtım, eğlence, kültürel hayatı şekillendirme, toplum yaşantısını etkileme, toplum yaşantısından etkilenme ve diğer misyonları olduğu söylenebilir. Boş zamanların değerlendirilmesi amacıyla katılım sağlanan sinema izleme etkinliği sırasında, tüm bu misyonların, aynı anda veya etkinliğe göre değişen kısmi boyutlarda işlevsel olduğu görülebilmektedir.

Bu çalışmanın amacı, literatür taraması ile elde edilen ilgili çalışmalara dayanarak bir boş zaman faaliyeti olan sinemanın, toplum ve toplumsal yaşantı ile etkileşimine bakmak, sinema-toplum ilişkisini ve toplumun eğlence alışkanlıklarında sinemanın yerini ortaya koymaktır. Bu makale kavramsal çalışma niteliğindedir; irdelenen akademik çalışmalara bağlı olarak elde edilen çıkarımları içermektedir.

## **2. Sinema ve Toplum**

Sinema, bir ekran üzerine hareketli ve sesli görüntüler düşürmek suretiyle sosyal, ekonomik, kültürel konuların perdeye aktarılması ve yönetilmesi işlemi olarak tanımlanabilmekte, tiyatronun sahneden perdeye aksetmiş hali şeklinde de ifade edilebilmektedir (sinema,2014: par.1).

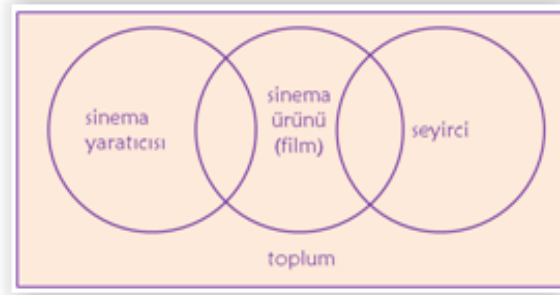
Sinemanın başlangıcına dair net bilgilerin verilemediğine değinen Tuğran ve Tuğran (2016:194)’ın ifadelerine benzer şekilde, 19. yüzyılın ortalarından başlayarak farklı coğrafyalardaki bilim insanlarının eş zamanlı çalışmalarına rastlanmaktadır. Sinemanın icadı ile ilgili ilk çalışmanın 1824’de Londra’da Peter Mark Roget tarafından laboratuvar ortamında, çizilmiş resimleri bir disk üzerine yapıştırarak döndürülmesiyle başladığı düşünülmektedir. Takip eden çalışmalarla ilk basit sinematoskop, 1861’de Amerika’da Coleman Sellers tarafından ortaya çıkarılmıştır. Thomas Edison ve Thomas Armat’ın sinematoskopu geliştirmesiyle 1894’de Edison’un “kinetoskop”u icadı söz konusudur. Bundan kısa bir süre sonra 1895’de Paris’te Lumiere kardeşlerin “sinematografi”yi bulmaları, dünyada en çok bilinen ilk sinema gösterimine giden yolculuğun son aşaması olarak bilinmektedir (sinema, 2014: par.2).

İlk sinema filmi olarak kabul edilen tren istasyonlarıyla ilgili bir belgesel filmin ilk gösterimi, 28 Aralık 1895’de Garden Cafe (Paris)’de 33 kişiden oluşan bir izleyici topluluğuna yapılmıştır. Tamamı 20 dakika süren bu gösterim sırasında 17 kısa film daha gösterilmiştir. Bu yeni icadı izleyenlerin çoğunun, Lumiere kardeşlerin yaptığının bir sihir olduğunu düşündükleri ve trenin ekrana doğru geldiği sahnede çılgınlık atıp salondan kaçmaya çalıştıkları anlatılmaktadır (Kartal,2015: par.1; Kurt, 2018: 30). Bu durumun sinemanın insanları etkileme ve tanıtım gücüne işaret ettiği söylenebilir (Yanmaz,2006: 42). Diğer taraftan ilk gösterim olarak bahsedilen tarihten çok önce şartların olgunlaştığı ve hareketli görüntüyü perdeye yansıtabilecek teknolojik düzeye erişildiği bilinmektedir. Betton (t.y.)’a göre, Lumiere kardeşlerin pek çok denemeden sonra, kamuya açık ilk gösterimleri, tarihe geçen 28 Aralık’dan yaklaşık dokuz ay önce Ulusal Saniyeyi Özendirme Derneği üyelerine yapılmıştır. Bununla birlikte sinemanın başlangıcı olarak 28 Aralık 1895 tarihinin kabul edilme sebeplerinden en önemlisi, filmi ücret karşılığında izleyen seyirci unsurudur. Keza sinemanın varlığı ve sürdürülebilirliği filmi üreten ekip ve teknoloji ile sınırlı olmayıp finansman için gereken seyirciye de bağlıdır. Karışıklık arz eden bu durumda, sinema ile seyircinin karşılıklı olarak birbirine ihtiyaç duyduğu ve ikisinden birinin varlığının diğerine bağlı olduğu görülmektedir (Tuğran ve Tuğran, 2016:201).

Seyirci, bir filmi deneyimleyen, haz almak üzere film ile özdeşleşen, seyir mekânını ise sosyalleşmek, statüsünü göstermek, görünür olabilmek gibi amaçlarla kullanan birey olarak tanımlanabilmektedir. Kırel (2012)’nin ifadesine göre, filme bakan ve gören taraf olarak bir filmin film olduğuna temel anlamda seyirci tanıklık etmektedir. Buna göre seyirci, filmin tamamlayıcı eyleyeni olarak temel bileşenlerden biri kabul edilmelidir. Seyirci kavramını açıklayan Mayne (1993)’e göre seyir eylemi, sinema salonunda filmleri deneyimleme ve filmlerden algılanan sembolik anlamları izlenen mekânda tüketme şeklinde tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, özellikle erken sinema seyir döneminde sinemaya gitmenin filmden önce, film arasında ve sonrasındaki faaliyetler olarak törensel boyutuna dikkat çekmektedir. Bu noktada daha da dikkat çekici olan konu, bu törensel boyutun sona ermesinin, sinema teknolojisine eklenen videonun ve özellikle televizyonun günlük yaşama katılmasına bağlı olduğu görülmektedir (Medin, 2018: 49-50).

Sinema, bireylerin çevresinde gördüğü, algıladığı yaşama dair deneyimleri ile oluşan toplumsal gerçekliğin ve bilincin anlatım şeklidir. Toplumbilim ise, insanın çevresine hakim olma, toplumsal değişimlere kurallar ve düzenlemelerle yön verme gereksiniminden doğmuştur. Sinema ile toplumbilimin bir araya geldiği durumlar, araştırmalar için oldukça

elverişli ve ilginç sonuçlara ulaşan alanlar oluşturmaktadır. Tüm sanat dalları ile toplumsal yapı arasındaki işlevsel ilişki, Armağan (1992)'ye göre, “bir üst yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar, hem toplumun ekonomik alt yapısından hem de üst yapıyı oluşturan bilişsel dizgenin farklı öğelerinden etkilenir. Ancak sanat yaratıları da toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler” şeklinde tanımlanmaktadır. Sinema da diğer sanatlar ve kitle iletişim araçları gibi, toplumsal yapının bir ürünüdür, değişimi ve gelişimi de toplumsal yapıya bağlıdır.

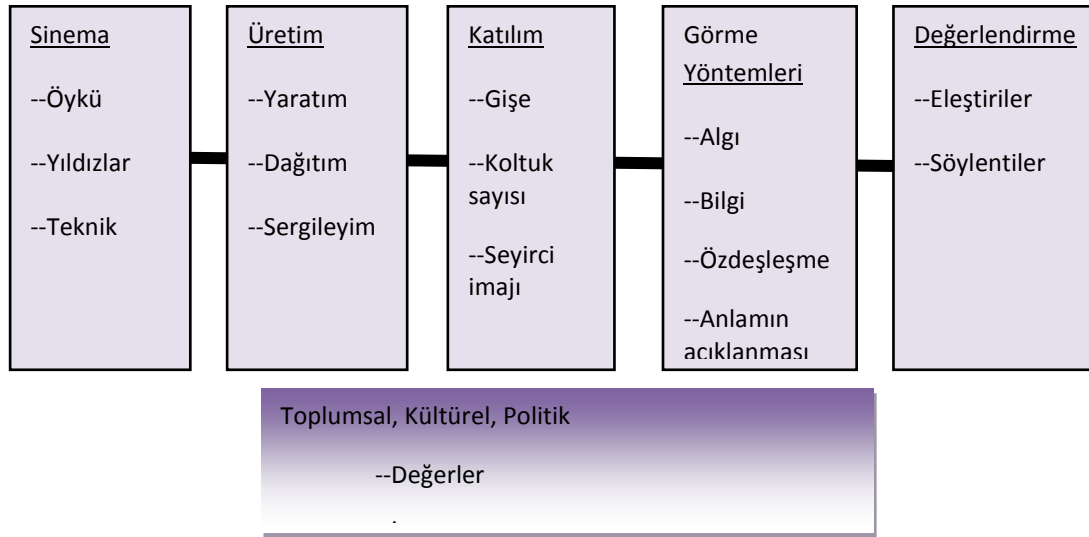


**Şekil1.** Sinema toplum ilişkisinin temel öğeleri (Güçhan,1993: 52).

Sinema toplumbilimi, kapsamı ve konuları açısından Şekil 1’de görülen dört temel öge arasındaki dinamik ilişkileri çözmeye uğraşan çalışmaların bütünüdür. Herhangi bir kültürel eserin kendisini çevreleyen ekonomik, toplumsal, siyasal ve tarihsel koşullardan bağımsız bir anlam taşımadığı kabulüne dayanarak sinemayı da kendisini çevreleyen toplumun bütünsel gerçeği içinde açıklamak mümkündür. Sinema, ekonomik, toplumsal, ideolojik, psikolojik unsurlarıyla çok boyutlu bir olgudur. Dağıtım, mali kaynaklar gibi yapımla ilgili konular, pazarlama, reklam gibi gösterimle ilgili konular, film şirketlerinin birbirleriyle ilişkileri, teknik eleman ve diğer sinema çalışanlarını ilgilendiren konular, senaryo yazımı, film oyuncularını, stüdyolar, sansür, sinemanın gereksinimi olan teknik malzemeler, film hakkındaki eleştiriler ve daha pek çok konu, bu geniş olgunun kapsamındadır (Güçhan, 1993:51-53).

Klasik iletişim modeli öğelerinin daha detaylı incelemesi anlamına gelen ve Şekil 2’de görülen modele göre, “bir kaynağın alıcısına, herhangi bir iletişim aracıyla, belli bir mesaj göndermesi ve alıcının da aynı şekilde cevap vermesi” ayrıntılı olarak görülmektedir. Bu model, sinema yapım ve filmsel iletişim süreçlerinin standart basamaklarını göstermekle

beraber, bu basamaklar arasındaki bağlantıların ortaya çıkarılmasını da sağlamaktadır. Her bir basamağın dinamiğini, üretilen türle bağlantısını anlamak, basamakların yerlerini bir toplumsal kültürel politik çerçevede belirleme ile mümkün olabilmektedir. Örneğin, gişe hasılatına göre belirlenen seyirci tercihlerinin “seyirci imajı”nı da ortaya koyduğu açıktır. Nitekim, sinemanın etkilerinden bahseden yazıların, sinemaya dair simgesel iletişim sistemini bütünüyle çözebildiği veya seyretme yöntemlerini açıklayabildiği söylenememektedir. Sinemanın bütün bir iletişim süreci olarak görülmesi ve birbirleriyle bağlantılı basamakların hem sebebi hem de sonucu olarak anlaşılması halinde, daha geniş ve analitik bakış açıları sağlanabilecektir (Güçhan, 1993:54).



Şekil 2. Sinemanın bir iletişim süreci olarak modeli (Güçhan, 1993: 53).

Konuya sinema yaratıcısı ile toplum ilişkileri açısından bakıldığında, sinemanın yaratım sürecinde yer alan yönetmen, senaryo yazarı gibi kişi veya grubu ifade eden sinema yaratıcısının kendisinin de toplumun bir bireyi olarak ait olduğu toplum ile seslendiği kitle arasında karşılıklı bir etkileşime sebep olduğu; değer yargıları ve eğitime göre bilinçli veya bilinçsiz olarak ulaşmak istediği bir kitle olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, Metz (1986)'e göre sinema yaratıcısının içinden sıyrılmadığı kurumsal sansür olarak nitelediği politik, ekonomik ve oto sansür olarak nitelediği ideolojik (ahlaki) sansürlerle birlikte özgür olup olmadığı hakkında tartışmalar söz konusudur. Keza politik sansür dağıtımı, ekonomik sansür prodüksiyonu, ahlaki sansür de üretim sürecini olumsuz etkilemektedir. Buna bağlı olarak “sinematografik kültür”ün zorunluluklardan kaçabilmesi güçtür. Şiir, müzik, resim gibi diğer sanat dallarında sanatçıların duygu ve düşüncelerini daha özgürce dışavurumu

mümkünken, sinema bir bakıma pek çok sanat dalının bileşkesi olduğu halde, biçim ve içerik açısından daha fazla denetleme mekanizması ile karşı karşıyadır. Bir sinema filmi, içinde yaşanan dönem ve uygarlığı, ahlakı, toplumsal yaşam kesitlerini, örneğin kutsal ve kutsal olmayan tabuları, değerleri, kişiler arasındaki otorite ilişkilerini ve rolleri zorunlu olarak seyirciye yansıtmaktadır (Güçhan, 1993:54-56). Sinema-toplum etkileşiminin alt boyutunda, sinema yaratıcısının ulaşmak istediği kitleye dahil olsun veya olmasın, toplumun bireyi olduğu gerçeği ile birlikte, üretilen esere (filme), kurumsal sansür ve/veya oto-sansür nedeniyle toplumsal olguların birebir yansımayaabileceği, aynı zamanda sıralanan nedenlerle toplumu etkileyen öznel bir yeni durumun oluşabileceği anlaşılmaktadır. Bunlara ek olarak özellikle kurumsal sansür olarak nitelendirilen sansürün toplum yaşantısını ve yapısını sinemaya aktarma konusundaki olası kısıtlamaları nedeniyle dönemseller gerçeklerin yansıtılmaması söz konusu olabilir, daha da ilginç olan propaganda filmlerinde görüldüğü üzere, sinema arşivinin dönemden bağımsız olarak gerçek olmayan durumları geleceğe taşıması ile karşılaşmaktadır.

Sinema ile toplumun ilişkisi ve çift yönlü etkileşim, felsefe, psikoloji, siyaset bilimi ve daha birçok sosyal bilim dalında ele alınmakla birlikte, sosyoloji bilminde diğerlerine kıyasla daha fazla yer bulduğu söylenebilir. Sinema hakkında ve sinema filmlerinde yaratılan dünyalar hakkında çözümler yapabilmek için farklı alanlarda bilgi sahibi olmak ve arka planı oluşturmak gereği, öne çıkan sosyolojik yaklaşımlarla gerçekleştirilebilmektedir. Nitekim, sosyoloji bünyesinde bir alt dal olarak bulunan “sinema sosyolojisi”, sinemanın topluma dair sunduğu temsiller, toplumla seyirci üzerinden kurduğu ilişki, toplumun sinemaya ve sinemanın da topluma etkisi hakkındaki çalışmaları yürütmektedir. Ayrıca sosyolojik uğraşlar içindeki akademisyenler, filmlerin aracı rol üstlenmesi ile sinemadan da destek almaktadır; sinemanın bir anoloji nesnesi kabul edilmesiyle filmlerin sosyolojik imgelem (düş gücü) oluşturmak üzere imkân sağladığı düşünülmektedir. C. Wright Mills (2000), bireysel deneyimlerin toplumsal kurumlarla ve toplumların tarihteki yeri ile ilişkilendirilmesi anlamına gelen “sosyolojik imgelem/düş gücü kavramı” ile bireyin yaşadığı toplumdan ve toplum tarihinden ayrı düşünülemediğini savunmaktadır. Bu durumda, “sosyolojik imgelem”, tarih ile biyografi arasındaki ilişkiyi anlayabilme yeteneğidir. Diğer deyişle, toplumla bireyin ilişkisini anlayabilmek, tarihle biyografinin ilişkisini anlayabilmeye bağlıdır. Dolayısıyla sinema filmlerinin aracı rol üstlenerek tarih ve birey hakkındaki analizlere ciddi ölçüde destek sağlaması söz konusudur. Benzer şekilde, Diken ve Laustsen (2010)’in çalışmalarında, sinema figürleri, sinemasal anlamlara ek olarak sosyolojik anlamlar da

içerdiği için, toplumsal olguları incelerken soyut teori kullanmak yerine, sinema filmleri alegorik olarak ele alınmaktadır. Bu araştırmacılar, film parçalarının sosyolojik düş gücünü kamçıladığını, alegorik incelemenin sinemaya bakışı şekillendirmekle birlikte, sinema-toplum gibi çifte okumalara da fırsat tanıdığını belirtmektedir. Akbulut'un konu hakkında vurguladığı konu ise "Filmden bahsederken toplumdan, toplumdan bahsederken de filmde bahsederiz. Dolayısıyla, toplumu anlamada film aracı olmaktadır" şeklindedir (Akbulut, t.y.: 257).

Sinema-toplum etkileşimini, daha önce bahsi geçen ve sinemanın seyircisiz var olamayacağı ve sürdürülemeyeceği kabulünden hareketle sinema-seyirci ilişkilerine göre değerlendirme yöntemi de konuya açıklık getirmektedir. Güçhan, çalışmasında "oldukça zengin bir konu" olarak nitelediği seyirci-toplum ilişkilerinin, özellikle "sinemanın seyirci üzerindeki etkisi" açısından baktığında karışık bir durum olduğunu, "bazı insanların, bazı zamanlarda, bazı iletişim araçlarından etkilendiği"nin, toplumbilimciler tarafından kabul edildiğini, ancak bu mekanizmanın nasıl çalıştığı, etkinin nasıl oluştuğu konusunda görüş birliği olmadığını ifade etmektedir. İnsanların neden bazı filmleri daha çok sevdiği, sinemanın nasıl olup da starlar yarattığı, sinemada kazanılan ana deneyimin ne olduğu konularına açıklık getiren Javier (1970)'in teorisine göre bireyler, diğer bireyler ve durumlarla kendini özdeşleştirmektedir. Bu teoriye göre, özdeşleşme doyum hissini oluşturmada, filme verilen tepkiler buna göre oluşmaktadır. Çoğu sanat filminin veya çağdaş sinema filmlerinin ticari başarısızlığa uğraması da bu tezi destekler niteliktedir. Seyircinin özdeşleşme sağlayamadığı filmlerin varlığı, aynı zamanda "kaçış teorisi"ni desteklemektedir. Javier, insanların sinemaya günlük hayatın korkunçluğundan kaçmak için gittiğini ayrıca gerçek hayatın korkunçluk düzeyinin veya savaşmak yerine kaçmayı tercih etme durumunun tartışılmamış tepeden inme bir durum olduğunu ifade etmektedir. Buhran dönemlerinde hayatın dayanılmaz olması, kaçış teorisinin kabulünü ve kaçışı anlamlı kılmakla beraber, zengin toplumların neden kaçtığı sorusu ortaya çıkmaktadır. Refah toplumlarının da amaçsızlık ve sıkıntıdan kaçtıkları söylenebilmekle beraber, Javier "kaçış teorisi" yerine "düşünceyi başka tarafa çekme" teorisini koymanın daha yerinde olacağını savunmaktadır: "İnsanlar sorunlarını, can sıkıntılarını ve yapacak hiçbir şeyleri olmadığı gerçeğini, başka işlerle meşgul olarak kafalarından atmak istemektedirler" (Güçhan, 1993: 56-57).

Sinemanın çok boyutluluğu ve yüklendiği misyonlar çerçevesinde politik yansımaların nasıl oluştuğu ve propaganda aracı olarak kullanılması ile ilgili araştırmalara bakıldığında, Yanmaz (2006), sinemanın iktidar sahipleri tarafından kullanılmasının nedenini, insanların hem gözüne hem de kulağına hitap etmesi ve onları eğlendirerek etkisi altına alması olarak



açıklamaktadır. Bu durumu Dorsay (1998)'ın “sanat insanı, siyaset ise toplumları değiştirmeyi amaçlar. Her sanat olayı gibi sinema da bu değişime katkıda bulunur” ifadesi desteklemektedir (Yanmaz, 2006:44).

Sinemanın yoğun olarak propaganda amaçlı kullanıldığı 20. yüzyılın ilk yarısında, komünizm, faşizm, nazizm, falanjizm gibi ideolojiler birbirleri ile rekabet içerisindeyken kitleler üzerinde belirli bir etki oluşturmak ve kendilerini meşrulaştırmak amacıyla sinema üzerinde durmuşlardır. Propaganda filmleri, seyirciye siyasi görüşü kabul ettirmek için üretilmiş, üretilen yapay gerçekliklerin doğal gerçeklikler olarak algılanması amacıyla kullanılmıştır. Böylece kitlelerin duygularına hitap etme ve ideolojik söylemlerin kitlelere empoze edilmesi amaçlanmıştır. Çakı ve arkadaşlarının Lemaster (1997)'den aktardıklarına göre, Birinci Dünya Savaşı sırasında, propaganda filmlerinin ilk başarılı örnekleri üretilmiştir. Savaşan ülkelerin, halklarına güçlü görünmek ve düşman ülkeleri itibarsızlaştırmak üzere çektikleri kısa propaganda filmlerinin başında 1918 ABD yapımı “Özgür Olmak İstiyorsan Sam Amca'yı Destekle (Stake Uncle Sam to Play Your Hand)” adlı film gelmektedir. Filmde Alman İmparatorluğu'na karşı nefret söylemi temellendirilerek, savaş sırasında Amerikan halkının desteği hedeflenmektedir. Bu filmin ilerleyen dönemde çekilecek propaganda filmleri için öncü nitelik taşıdığı ve sinemanın propaganda amaçlı kullanılabileceği fikrinin gelişmesini sağladığı görülmektedir (Çakı, Gazi, Çakı ve Almaz, 2019: 150).

1920'li yıllarda, antisemitist, antikapitalist ve antikomünist fikirlere ve ırkçı söylemlere sahip aşırı milliyetçi Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP), sinemanın propaganda faaliyetlerindeki öneminin farkında olarak propaganda sinemasının geliştirilmesinde devrim niteliğinde rol almıştır. (Çakı vd., 2019:151). Berlin bölge sorumlusu Goebbels, NSDAP'nin iktidar olmasıyla birlikte, propaganda bakanı olarak atanmış ve 1933-1945 yıllarında 12 yıl boyunca, Almanya'da dünya tarihinin en etkili propaganda filmlerinin çekilmesini sağlamıştır. Goebbels, Nazi propagandasının sinema yoluyla halka empoze edilmesini, doğrudan propaganda amaçlı hazırlanan film sayısının çok sınırlı tutulmasıyla, kitlelerin daha çok eğlence, komedi ve aşk filmleri içerisinde konumlandırılan propaganda çalışmaları yoluyla etkilenmesini benimsemiştir. Ayrıca eğlence odaklı filmler sayesinde İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya'nın aldığı yenilgiler gibi durumlarda dikkatlerin başka bir yöne çekilmesi de sağlanmıştır. (Çakı vd., 2019:160-161).

Sinema incelenirken sermayeye bağımlı yapısının da dikkate alınması gerekmektedir. Keza sermayeye bağımlılığı, farklı ideolojik grupların denetimine girmesini kolaylaştırmaktadır. Bu

durum Sosyalist sistemlerde devletin, kapitalist sistemlerde ise özel sermaye gruplarının sinemaya hakim olması şeklinde görülebilmektedir (Yanmaz, 2006: 44).

Sinema, tüm kitle iletişim araçları gibi resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağı olarak her zaman değer yargılarına; hatta ideolojik ve politik eğilimlere yakındır. Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançlarını, değerlerini ve davranışlarını yansıtmaktadır. Bu demektir ki, toplumdaki baskın ideoloji, filmlerde sunulan ideoloji ile beslenir ve güçlenir. Film içeriklerinin değişmesi de toplumda yaygın olarak değer yargılarının, inançların ve bakış açılarının değiştiğini göstermektedir (Güçhan, 1993:66).

“Sinema ortak bir bilinç oluşturmak, ideolojileri yaymak dışında tanıtım amaçlı da kullanılmaktadır.” Amerika başta olmak üzere birçok ülke, sinemayı özellikle turizmde çekicilik unsurları ve olumlu imaj yaratmak üzere kullanmakta, tanıtım faaliyeti direkt sinema filmi ile yapıldığı kadar, sponsorluklarla, turistik destinasyona dönüşen film çekim platolarının yabancı yatırımcılara görsel basında, katalog, broşür vb yoluyla tanıtımı şeklinde de gerçekleşmektedir (Yanmaz, 2006:42). Günümüzde tarihi ve turistik alanların ziyareti, özel ilgi turizmi gibi çeşitli alternatif turizm türlerinin tanıtımında sinemanın kullanıldığı, aynı zamanda bazı çok beğenilen, çoğunluğun hayranlık duyduğu veya kült film platolarının da turizme açıldığı görülmektedir.

Kültür ile iç içe geçmiş durumda olan sanat etkinliklerinden biri olan sinema, kültürü yansıtmakta ve gelecek kuşaklara kültürel mirası aktaran bir araç görevini üstlenmektedir. Sinemada görüntü ve ses aracılığıyla anlatılan duygu ve düşünceler, seyirciye kültürel mesajları iletmektedir. Ayrıca kültürleri taşıma ve yansıtma dışında, kendi kültürünü oluşturduğu için de genel kültür birikiminin ayrılmaz bir parçası olan sinema, karşısında savunmasız kalan izleyiciye, kendi kültürünü anlatmakta, eğlendiren görselliğiyle seyirciyi etkisi altına alarak turizm alanında da etkili bir tanıtım aracına dönüşmektedir (Yanmaz, 2006:50). Kültürler arasında aktarım yapan, kültürel mirasın sürdürülebilirliğine katkı sağlayan ve kendi kültürünü de yansıtan sinema dilinin, evrensel olduğunu eklemek gerekir. Altyazı kolaylığı ile lisan problemini de aşan filmlerin tüm ülkelerde gösterime girmesi mümkün olmaktadır (Yanmaz, 2006: 83). Dorsay’ın tabiriyle sinema,“en kolay ihraç edilebilen kültürel ürün” olarak tarif edilmektedir (Yanmaz, 2006: 86).

Burgelin (1976)’e göre, sinema, durgun fotoğraftan, gazete, dergi yazılarından, reklam metinlerinden, kısaca diğer iletişim araçlarından farklı boyutlara sahiptir. İçerik analizi yapılacak olan materyal, sadece “görüntü” veya “yazılı metin”den ibaret değildir; “film

yalnızca devingen imgelerden değil, ayrıca söz ve müzikten de oluşur". Sosyolojik analizler yapmak üzere çözümlenecek sinemasal metnin yoğun şekilde karmaşık ve çok boyutlu olduğu görülmektedir. Kültürel yaşamın biçimlendirilmesinde önemli işlevleri olan sinemanın bu işlevini anlayabilmek için "ne" söylediğinin araştırılması gereği ile sinemada "içerik" çözümlemesinin önemi ortaya çıkmaktadır (Güçhan, 1993:66-69).

### 3. Sinema, Boş Zaman ve Rekreasyon

Antik çağlardan bu yana tanımlanmaya çalışılan boş zaman kavramı, teknoloji çağında öne çıkmakta, sosyal bilim araştırmaların ilk sıralarında yer almaktadır. Torkildsen (1999)'e göre, İngilizce-Türkçe ifadeleri, "leisure-boş zaman" olarak kabul edilen terim, "loisir'in karşılığı fırsat tanınma/ serbest olma", "licence karşılığı yetki verme", "liberty/licere karşılığı özgürlük" olan sözcüklerden kaynaklanmaktadır. Uluslararası literatürde net olarak bir tanım bulunmamakla beraber, Kındal (2010)'a göre "insanın hür iradesiyle ve haz almak amacıyla yaptığı aktivitelerin gerçekleştiği zaman boyutu" olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma ek olarak insanın sosyal, fiziksel ve psikolojik kazanımlar için hür iradesi ile seçtiği aktivitelere katıldığı zaman olarak ifade etmek de mümkündür. Boş zamanın temel fonksiyonları ise eğlenme, dinlenme ve kendini geliştirme şeklindedir. Bu temel fonksiyonların rekreatif aktivitelere katılım ile ortaya çıktığı ve yeni bilgiler edinmeye, yeni arkadaşlar kazanmaya, yeni deneyimler elde etmeye yardımcı olduğu da görülmektedir (Sevin ve Barakazı, 2018: 297-298). Karaküçük (2005)'e göre, rekreasyon aktivitelerine katılan kişilerin fiziksel, ruhsal, sosyal açılardan pek çok doyuma ulaşması söz konusudur. Diğer deyişle, fiziksel-zihinsel sağlığın ve yaratıcılığın hem iyileşmesi hem de gelişmesi, kişinin hayatından memnun ve mutlu olması, sosyalleşmesi, çalışma zamanına olumlu etkisi ve demokratik toplumun oluşması gibi nedenler, rekreasyon ihtiyacını belirlemektedir. (Şen, 2019: 20).

İnsanların boş zamanlarını değerlendirmek üzere katıldıkları rekreasyon aktiviteleri sınıflandırıldığında, boş zamanın büyük bölümünde başkalarıyla birlikte veya yalnız olarak içeride veya dışarıdaki çeşitli aktivitelere katılım sağladıkları görülmektedir. Aktif veya pasif katılımlar, deneyimlenmesi istenen aktivitenin seçilmesi ve uygun zamanın planlanması ile gerçekleşmektedir. Nitekim Bucher (1974)'a göre, rekreasyon, kişinin katılmaktan haz duyduğu ve öz benliği ile örtüşen; toplum, kültür ve sporla bütünleşen aktivitelere katılması ile rutin hayatın sıkıcılığından kurtulduğu, diğer insanlarla etkileşmesine bağlı olarak toplumsal bir kişilik elde ettiği, maddi kazanç kaygısı olmayan ancak esasen ödül niteliğine sahip, temelde sosyallikten uzak da olamayacak faaliyetler şeklinde ifade edilmektedir (Sevin ve Küçük, 2016:25). Bahsi geçen rekreasyon faaliyetleri çok çeşitli olmakla beraber, kapalı

veya açık alanda yapılabilen spor, oyun, gezi, hobi, kitap okuma, tiyatro, konser ve diğer onlarca aktivite arasında, sinema salonlarına giderek veya ev içinde yalnız başına yahut aile ve yakınlarla birlikte film izleme şeklinde katılım sağlanan aktivite olarak sinema da sayılmaktadır. Kurt (2018:23) ise, sinemanın sadece bir eğlence kültürü olup olmadığı konusunun, sanayileşmenin üretimi artırması ve çalışma saatlerinin giderek azalmasına bağlı olarak boş zamanın çoğalmasıyla ilgili olduğunu söylemektedir. Boş zamanın artması, bu zamanda karşılanması beklenen ihtiyaçların da artmasına sebep olmuştur. Günümüzde özellikle de büyük kentlerde yaşayan insanlar, çalışma hayatının dışında kalan boş zamanlarında çeşitli eğlence türlerine yönelmekte, böylece kent ve çalışma hayatı ile kuşatıldığı sistemden kaçmakta ve/veya mola vermektedir (Kurt, 2018:23).

Boş zaman, literatürde yer alan pek çok araştırmanın ortak görüşüne göre, bir işin zorunluluğundan ve zorlayıcılığundan kurtulma zamanı ve insanın özgür iradesini kullanabileceği anların tümü anlamlarına gelmekle birlikte, günümüzde boş zaman aslında çok yönlü ve çok boyutlu karakteri ile organizasyonların, endüstrilerin, kurumsal yapıların ve soyut yapıların ticari olarak ele aldığı bir konudur. Artık çoklu işlevleri olan bir piyasa, bir endüstri ve kârlı bir ekonomi alanıdır. Geline nokta boş zamanı ve boş zaman aktiviteleri olarak rekreasyonu anlayabilmek için, antik çağdan bu yana boş zamanın dönüşümünü kavramak gerekmektedir. Günümüzde boş zamanın özerk bir yaşam alanı olarak algılanması, sanayi devrimi ile oluşan modern dönemde ortaya çıkmıştır (Kaya ve Karaküçük, 2016: 161-163).

Modernizmin kurumsallaşması, 19. yüzyıl ortalarında başladığında, çalışma alanı ve üretim etkinlikleri ile birlikte, gündelik hayat ve çalışma dışı zamanlar da yeniden tanımlanmıştır. 20.yüzyılda boş zaman aktiviteleri, kültür endüstrisi kapsamındaki bir olgu durumuna gelmiştir. Sinema, modernizmle birlikte, ücret karşılığında katılım sağlanan, 20. yüzyılın en önemli buluşlarından biri olarak kentte doğan ve gelişen bir sanat dalı, aynı zamanda boş zaman etkinliğidir. Bu nedenle hem sinema-kent ilişkisinin, hem de modernizmin belirlediği boş zaman ve ideolojik arka planının incelenmesi gerekmektedir (Morva,2006:114). Benzer şekilde, Suner (2002)'e göre de sinema, modernliğin içinde doğan ve gelişen bir sanat olarak, doğumundan itibaren kent-sinema etkileşimi içinde bulunmuş, 1900'lü yılların başından itibaren de hem kentleşme hızına tanıklık etmiştir, hem de kentlilerin ilgisini toplayarak kentleşme hızının artmasına katkısı olmuştur (Şimşek, 2013:46).

1895 yılında, Paris'teki bir kafede, Fransız Lumiere Kardeşler'in gösterim yaptıkları gün, dünya sinema tarihindeki ilk toplu seyir olarak kabul edilebilir (Kılıç, 2008'den aktaran Öz,

2012:66) Bu tür gösterimlerin sayısında, çok kısa sürede ciddi bir artış görülmüştür. Jeancolas (2004)'a göre, halkın büyük ilgin çeken, gezici festival ve fuarların vazgeçilmez unsuru olan film gösterimleri, lunaparklar, müzikholler, sendika salonları gibi kalabalık seyirci önünde gösterim yapılmasına uygun olan her türlü alanda gerçekleştirilmiştir. Takip eden sürede, sinema seyir kültüründeki önemli değişiklik ortaya çıkmış ve 1900'lerin ilk yıllarından itibaren sinema salonları açılmaya başlamıştır. Böylece sinemanın festival ve fuarlar dışında tek başına tercih edilen bir sosyal aktiviteye dönüşmesi gerçekleşmiştir. Smith (2003)'den aktarıldığına göre, 1909 yılında ABD'de 8.000 adet sinema salonu bulunduğu ve haftalık seyirci sayısının da 45 milyon olduğu kaydedilmiştir. Buna göre, sinemanın sosyalleşme sürecinin çok hızlı ilerlediği anlaşılmaktadır. bahsi geçen tarihten sonra Amerika ve Avrupa ülkeleri başta olmak üzere, dünyada sinema salonları hızla çoğalmış ve sinema başta bir rekreasyon aktivitesi olarak sanatsal ve kültürel etkinlikler arasında ilk sıralarda yer almaya başlamıştır (Öz, 2012:66).

Seyirci kavramı, bir filmi deneyimleyen, haz almak üzere film ile özdeşleşen, seyir mekânını ise sosyalleşmek, statüsünü göstermek, görünür olabilmek gibi amaçlarla kullanan birey olarak tanımlanabilmektedir (Medin, 2018:49). Dünyanın pek çok yerinde, sinema salonları milyonlarca insan tarafından doldurulmaktadır. Hauser (1984), sinema salonlarındaki insanları birleştiren tek bağın, sinema salonlarını doldurmaları ve filmden sonra kişisel biçim kazanamamış birer birey olarak topluma katılmaya devam etmeleri olduğunu belirtmektedir. Bu karışık kitlenin tek ortak yanını da belirli bir sınıf veya kültür çevresine ait olmamaları şeklinde ifade etmektedir. Bu görüş sinemanın toplumsallaştırıcı unsurunu göz ardı etmektedir. Oysa ki, "sinemaya gitmek hem bireysel hem de toplumsal bir harekettir." her seferinde farklı seyirciler bir araya gelerek "toplu seyir" sırasında kendi deneyimlerini yaşamaktadır, ancak hem görünmez bir grup oluşmaktadır, hem de aynı filmi izleyen insanlar arasında sonradan yapılan film kritikleri, izlememiş olanların katılmayacağı bir toplumsal faaliyettir. Böylece eğitim, beğeni düzeyi, ait olunan sosyal grup gibi bütünleşmiş grupların zorunlu kıldığı, sinema kulüpleri, sinema günleri gibi özel katılımı gerektiren özel koşullar oluşmuştur. Bir bakıma Durkheim'in teorisine benzer şekilde, ilkel toplumların kitle halinde katıldıkları kolektif faaliyetlerindeki törensel ambiyansın, sinema meraklısı gruplar için de geçerli olabileceği söz konusudur; sinemasever grupların amacı da sinemanın entelektüel hazzına katılım arzusu olarak düşünülmektedir (Güçhan, 1993: 58-59). Feigelson (2004), sinemada geleneksel üretim tarzının geçerli olduğu dönemde sinema seyir kültürüne bakıldığında, karşılaşılan önemli olgulardan birinin sinemanın "birlikte olmanın kolektif

temsili”ni oluşturmadaki gücünü vurgulamaktadır. Başka bir deyişle kısa sürede hızla artan sinema salonlarının en önemli sosyal işlevlerinden biri böyle bir temsil mekânı olmasıdır. (Öz, 2012:66-67).

Güçhan (1993)’ın çalışmasındaki tespitlere benzer şekilde, seyir deneyiminin kişisel ve sosyal yönlerini inceleyen Jarvie (1993)’e göre, film izleyen seyircinin sinema salonundaki hiç kimseyle sosyal ilişkide bulunmaması, seyir sürecinin kişisel algılanmasına sebep olabilmektedir. Öte yandan sinemaya, aile, akraba, sevgili veya arkadaşlarla gidildiğinde, film izleme süresinden sonra filmin konusu, oyuncularını vb. hakkında yapılan konuşmaların sinemanın sosyalleştirici yönü nedeniyle gerçekleştiği ve seyircilerden oluşan bir sosyal grubun oluştuğu görülmektedir. Jarvie’nin saptamalarına ek olarak dönemin sosyolojik ve ideolojik koşulları da dikkate alındığında, sinemanın sanayileşme ve kentleşmeye paralel gelişim gösterdiği, bu koşullardaki toplum bireylerine hizmet verdiği anlaşılmaktadır. Öztürk (2005), sinema-kent ilişkisinin opera, bale ve benzeri sahne sanatlarının toplumda üst kesime ait olmasının aksine, aynı zamanda kültür tarihinde nadir görülen bir durum biçiminde, alt kesime ait olarak doğduğunu vurgulamaktadır. Dönemin sinema seyircilerinin yaygın olarak büyük kentlerde yaşayan ve ağır çalışma koşulları olan fabrika işçileri olduğu ve sinemanın onlar için vazgeçilmez bir boş zaman aktivitesi olduğu belirtilmektedir. Veblen (2005)’in “Aylak Sınıf Teorisi”ne göre, modern toplumda tüketim nesnesine dönüşen birçok şey gibi boş zaman da alınıp satılabilir durumdadır. Tüketim esasen üst sınıfların gösteriş maksatlı yaşamlarının göstergesi olmakla birlikte, orta ve alt sınıfın üst sınıfa özenmesi ve tüketim alışkanlıklarını taklit etmesi söz konusudur. Ancak teknolojik bir icat olan sinemanın ilerleyen yıllarda taleplere ve teknolojiye bağlı olarak üretim ve gösterim olanaklarının gelişmesiyle, her sınıftan ve her kesimden insanın tercih ettiği bir aktiviteye dönüştüğü görülmektedir. Buna bağlı olarak sinema salonlarının toplumsal niteliği de değişmiş, her sınıftan insanın bir araya toplandığı sosyal karşılaşma mekânına dönüşmüştür (Öz, 2012:67).

Sinemanın özellikle kent insanı için artan önemi ve sosyal bir faaliyet olması nedeniyle sinema salonunda toplu bir aktivite yapılıyor olsa da izlemeye giden bireyin filmle baş başa olması, kendi deneyimleri ekseninde özdeşleşmesi, kendisiyle yüzleşmesi, sevinç veya keder yaşaması söz konusudur. Yanı sıra, salondaki diğer seyircileri görmemekle birlikte, ortak bir deneyim yaşadığı için sosyalleştiği kabul edilmektedir. Sinema seyirciliğinin, kentli bireylerin zamanla oldukça ekonomik şekilde katılabileceği ve sosyal çevresiyle de bir arada olabileceği bir aktiviteye dönüşmesi sürecinde sinema yapımcılarının da ilk zamanlardaki seyirci ilgisini korumaya odaklı basit ve aksiyonlu içerikleri, seyircisiz var olamayacaklarını fark ederek

geliştirdikleri, farklılaştırdıkları görülmektedir. Bu durumun karşılıklı öğrenme ile ortaya çıktığı da söylenebilmektedir. Nitekim, yapımcıların çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği hikayelerin seyirci tarafından finanse edildiği, seyirci finansman sağlamaya devam ettikçe de yapımcıların sinemanın imkanlarını öğrenip kullanmaları şeklinde gelişen bir süreç yaşanmıştır. Hansen (1983)'den aktaran İri (2009)'ye göre, sinema perdesinde her tür kültürel, sosyal, sınıfsal kesimden, yaşamın içinden hareketli imgelerin yer alabilmesi, “demokratik çekicilik” olarak düşünülmekteydi. Bununla birlikte, Akbulut (2011), ödemeleri dengeli kabul edilen orta sınıfa ele geçirmek için bu demokratik düzenin bozulduğunu, sinemanın bir yüksek sanat olarak orta sınıfa pazarlandığını ve böylece sinemada film izleme eyleminin bu kesimin düzenli sosyal aktivitesi durumuna geldiğini ifade etmektedir. Yine de sinema salonlarının, sınıflar arası sınırların ve kamusal alan ile özel alanı ayıran sınırların kesin olarak belirlenemediği mekânlar olduğunu eklemektedir. Bunların yanında sinemaya giden bireylerin, baskılayıcı siyasal iktidar, evde onları bekleyen baskıcı ebeveyn gibi maruz kaldıkları otoriteye karşı bir isyan, toplumda yerleşik cinsiyet kodlarına başkaldırı ve günlük hayattaki bazı baskılamaları aşma deneyimi sağladığını vurgulamaktadır (Tuğran ve Tuğran, 2016:202).

#### **4. Türkiye’de Sinemanın İlk Yılları**

Lumiere Kardeşlerin Paris’te yaptıkları ilk gösterimden sonra, sinemanın İstanbul’a gelişi, çok uzun sürmemiştir. Başlangıçta yalnızca İstanbul’da toplumsal hayata katılan sinema, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüm Türkiye’ye yayılmıştır (Özdamar, 2006:10).

Sinemanın Osmanlı Sarayına girişi 1896 sonları, 1897’nin başlarına denk gelmektedir. Scognamillo (1990)’dan aktarıldığına göre, II: Abdülhamid’in kızı Ayşe Osmanoğlu tarafından Fransız taklitçi ve hokkabaz Bertrand’ın bir sinematografi Yıldız Sarayı’na getirdiği anlatılmıştır. Scognamillo (1998)’e göre ise, Rakım Çalapala’nın anlatımları, sinemanın yine aynı tarihlerde ve başka bir Fransız olan ressam Didon tarafından getirildiği şeklindedir. İstanbul’da yapılan İlk halka açık sinema gösterimi en “Avrupalı” mahalle olan Beyoğlu’ndaki Sponeck Birahanesi’nde “Canlı Fotoğraf” (Photographie Vivante) adlı filmle gerçekleştirilmiştir. Levantenler veya Pera’nın yabancı uyruklu sakinleri, seyircilerin çoğunluğunu oluşturmuştur. Film tanıtımları da Fransızca, Rumca, Ermenice, Almanca ve diğer yabancı dillerde basılmıştır. Türkiye’de sinemanın kısa zaman içinde yayılmasına aracı olan ve halkın sinemaya gösterdiği ilgi nedeniyle, 1908’de ilk sinema salonunu kuran Fransız Pathe kardeşlerin de temsilcisi olan Weinberg ile bir rakibinin daha kısıtlı olarak yürüttüğü organizasyonlar sayesinde, Avrupa ve Anadolu Yakası’nda sinema salonları açılmakla

birlikte, ayrıca yer yer kadınlı erkekli olan sinema seyircisine, konaklarda ve Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) ve İstanbul Sultanisi (İstanbul Erkek Lisesi) başta olmak üzere okullarda film gösterileri düzenlenmiştir. 1910'lerden itibaren İtalyan, Fransız, Alman ve İskandinav filmleri yurda girmeye başlamıştır (Özdamar, 2006: 11; Kurt, 2018:30).

Fevziye Kırathanesi ise, esasen sinema kültürüne yakın sayılan başka etkinliklere aşina olan İstanbul halkının iyi bildiği kültürel etkinlik mekânlarından biridir. Nitekim Stamboul gazetesinin aynı tarihli haberini aktaran Saydam'a göre, ilki 12 Aralık 1896 tarihinde Beyoğlu Sponeck Birahanesinde, Henri Delavallée tarafından yapılan ve devam etmekte olan gösterimlerin, halkın büyük ilgisi üzerine, Ramazan ayında, Fevziye Kırathanesi'nde de yapılacağı 13 Şubat 1897 tarihli başka bir gazete haberinden aktarılmaktadır. İlk film gösterimlerinin Beyoğlu ve Şehzadebaşı'nda yapılması, bu bölgelerde temâşa sanatlarının icra edildiği mekânların bulunması ve temâşa kültürünün de oturmuş olmasından kaynaklanmıştır (Saydam, 2020: 403-404).

İstanbul'un muhafazakâr semtlerinden biri olan Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kırathanesi, faaliyeti 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan, 1900'lerin başlarına dek süren, dönemin kültür-sanat merkezlerinden biri olmuştur. Adı edebi eserlerde yer almış ve saygın sanatçıları ağırlayan popüler bir mekân olarak hatırlanmaktadır. D. Henri tarafından gerçekleştirilen Beyoğlu'ndaki ilk gösterimden birkaç hafta sonra, yoğun olarak muhafazakâr kesimin yaşadığı Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kırathanesi'nde sinematograf gösterimlerinin devamı getirilmiştir. Sinemanın “yeni icat” olarak nitelenmesi ve kimilerinin film görüntülerine “ayıp” ve “günah” diye karşı çıkmasına rağmen, karagöz, tuluat, orta oyunu gibi geleneksel Osmanlı dramatik sanatlarının icra edildiği mekânda film gösterilmesi, bunun özellikle Ramazan'da gerçekleştirilmesi ve ilgi görerek Ramazan eğlenceleri içinde yer bulması, hem ön yargıların kırılması açısından, hem de sinemanın tarihsel sürecinde önemli bir konu olarak görülmektedir (Evren, 2016: par.2-3).

Erdoğan (2017)'ye göre II. Abülhamid'in sinematografa ilgisi ile sinemanın Anadolu'ya yayılması hızlanmış ve Özuyar (2017)'a göre ise II: Abdülhamid'in isteğiyle Osmanlı Devletinin özellikle iyi ilişkide olduğu, Çin, Avusturya, Almanya sinemasının ve çeşitli ülkelerdeki askeri manevraları gösteren filmlerin getirilmesi sağlanmıştır. Çeliktemen-Thomen (2010)'un aktarımına göre dönem itibariyle artan milli birlik duygularının güçlendirilmesi için Batılı temâşa sanatlarının da kullanılması düşüncesine paralel olarak sinemanın Osmanlıda propaganda amaçlı olarak da kullanıldığı belirtilmektedir (Saydam, 2020: 405).



Türkiye’de 1915’den itibaren sinema sektörü içinde yer alan Fuat Uzkınay, ilk Türk film operatörü olarak kabul edilmektedir, Türk sinema tarihine göre çekilen ilk film ise Uzkınay’ın yönetmenliğini yaptığı “Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” isimli belgesel film olarak bilinmektedir. Uzkınay’ın sektörde yardımcısı olarak başladığı Weinberg’ün daha sonra görevden alınması üzerine çekimi yarım kalan “Himmet Ağa’nın İzdivacı” isimli filmi tamamladığı Kaplan (2003)’den aktarılmaktadır (Özdamar, 2006: 11; Saydam, 2020: 405). Yine Kaplan (2003)’dan aktarıldığına göre, Türk sinemasında ayrıca Sedat Simavi, Ahmet Fehim ve Jadi Karagözoğlu da 1920’lere kadar film çekme denemelerinde bulunmuştur. Tamamlanan ilk uzun metrajlı filmler ise Sedat Simavi’nin yönettiği Pençe (1917) ve Casus (1917) isimli filmlerdir (Özdamar, 2006:12).

### **5. Yeşilçam, Kent ve Sinema**

Türk sinemasında 1939’a kadar yaşanan dönem “tiyatrocular dönemi” olarak adlandırılmakta ve bu dönemde tek yapım şirketi olarak İpek film, tek yönetmen olarak da Muhsin Ertuğrul anılmaktadır (Özön 1995’den akt. Şimşek, 2013:46). Sinemadaki tiyatro etkisinin sona ermesi ise Ayça (1996)’ya göre 1950’li yıllarda “sinemacılar ve Yeşilçam dönemi”nin başlamasıyla gerçekleşmiştir. Kayalı (1998), aynı yıllarda kentleşme ve göç sorununun ilk kez ve dolaylı olarak işlendiğini, 1960’larda ise sinemada toplumcu gerçekliğin ilk kez işlenmesiyle kent sorunlarının dolaysız olarak sinemaya yansıtıldığını ifade etmektedir (Şimşek, 2013: 46-57). Benzer şekilde Şimşek, 1950’lerde başlayan göç olgusunun sinemada gerçek anlamda ele alınması için 1960’lara kadar beklendiğini belirtmektedir. Şimşek (2013:50), önceleri sinemaya fazlaca yansımayan göç ve kent süreçleri hakkında şunları ifade etmektedir:

“1950’lerde köyden kente olan göç sürecinde, tarımda makinalaşma ve sağlık alanında yaşanan gelişmeler sonucunda nüfusun artması etkin rol oynamıştır. Kentleşmeye dair politikaların yeterince çözüm odaklı ve uzun vadeli olmaması sonucunda, kente gelen göçmenler çoğu zaman kendi sorunlarını kendileri çözmek zorunda kalmıştır. Bu dönemde göçmenler arasında birincil ilişkiler ve dayanışma yaygındır. Örneğin artan konut ihtiyacını devletin karşılayamaması nedeniyle, göçmenler gecekondular inşa etmek yoluyla bu ihtiyaçlarını gidermiş ve yine kentteki istihdam olanaklarının sınırlı olması üzerine, göçmenler enformel sektöre yönelerek kendilerine iş bulmuşlardır” (Şimşek: 2013:50).

1960-1975 arası dönem boyunca Türkiye’de büyük oranda sosyal gelişim yaşandığı, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlüğün sinemaya da yansısıyla sosyal ve daha gerçekçi filmlerin çekildiği görülmektedir. Aynı yıllarda Türkiye genelinde elektriğin kullanılmaya

başlaması da sinemanın ülke genelinde yayılmasını hızlandırmıştır (Refiğ, 2005'den akt. Özdamar, 2006:5). Bu durumun da etkisiyle çekilen film sayısındaki önemli artış olduğu, bir taraftan aşırı göç nedeniyle İstanbul'un metropol olma yoluna girdiği, kent için farklı plan kararlarının alındığı, önceki dönemden göç edenlerin kendi mekânlarını oluşturan kentli sıfatına büründüğü, tüm bu gelişmelere bağlı olarak sinema endüstrisinde de önemli oranda ilerlemeler olduğu ve altın yılların yaşandığı görülmektedir (Özdamar, 2006:5). Benzer şekilde, Kırel (2005)'in ifadelerine göre, 1960'lı yıllarda Demokrat Parti iktidarının ülke çapında sürdürdüğü yol yapımı sayesinde kent taşraya bağlanmıştır. Ulaşımın kolaylaşması ve elektriğin yayılmasıyla birlikte kent kültürü baskın konuma gelmiş, mahalle kültürü aşınmaya başlamıştır. Yollar genişlemiş, araba sayısı artmış, iç göç sebebiyle kent nüfusu çeşitlenmiş, kentte öncesine göre daha değişken, dinamik bir döneme girilmiştir. Nitekim Arslan (2009)'ın saptamaları, toplumsal hayatta yaşanan değişimlere tepki niteliği taşıyan dönemin Yeşilçam filmlerinde “mahalle kültürü”nün kutsandığı görülmektedir. Yeşilçam'ın yarattığı “biz” kalıbı ile kentin sosyal hayatında yaşanan hızlı değişime karşı koyuş, zaman içinde aşinalığa dönüşmüştür. Böylece dönem boyunca tekrarlanan ve ezberlenmiş konular, tanınmış oyuncular, starlar, klişe olay örgüleri, iyi-güzel-namuslu karakterlerin kahramanlaştırılması gibi yükselişe geçen unsurlar ile karşılaşmaktadır (Saydam, 2020:412).

1960'lı yıllarda, çıkmaza girmiş olan demokrasiye 27 Mayıs müdahalesinin ardından 1961 Anayasası kısa süreliğine eleştirel yaklaşımların önündeki engelleri kaldırmıştır. Bu durumun sinemaya yansıyan kaçınılmaz etkileriyle birlikte, sinemada bir düşünce üretimi, özgünlük arayışı çerçevesinde, toplumsal gerçekçiliğin öne çıktığı ve “halk sineması”, “ulusal sinema” kavramlarının oluştuğu görülmektedir. Aslında 1950'lerde başlayan halk-sinema yakınlığının, düşünsel boyutun katılmasıyla zirveye ulaştığı, diğer taraftan ticari anlayışın hakim olduğu Yeşilçam'da film üretiminin zirveye ulaştığı izlenmektedir (Gülçur, 2016:2).

Türkiye'de kentlerin sosyal ve kültürel hayatındaki önemli mekânlar olarak sinema salonlarına bakıldığında ise, 1950'lerden itibaren yaygınlaştıkları görülmektedir. Evren (1998)'in anlatımıyla sinema salonları, “düş şatosu” deyimini hak edecek şekilde, bin beş yüz, iki bin kişilik seyirciyi ağırlayabilen, özel tasarım mobilyalarla tefriş edilmiş seyir salonu ve fuayesi, dev perdesi, gong sesi, süslü locaları ve emektar projeksiyon makinesi ile seyir keyfini ve sinemaya gitmeyi törene dönüştüren mekânlar olmuştur. Öyle ki, insanlar arasında özellikle bir film seçerek onu izlemeye gitmek yerine, “Emek'e, Konak'a gitmeyi istemek” şeklindeki salon tercihini öne çıkaran durumlar, sinema salonlarının saygınlığının ve büyüünün kanıtı olarak görülmektedir. Filmlerin ötesinde bazı salonların tercih sebebi

olmasının, kentteki sanatsal ve kültürel faaliyetleri olan kamusal mekânların oluşturulması ve birbirleriyle ilişkilendirilmelerine bağlı olarak seyirciyi yönlendiren etkenler arasında olduğu anlaşılmaktadır (Kurt, 2018: 32). Abisel (2005), sinema seyircisinin artmasına paralel olarak koltuk kapasitesinin büyüdüğünü, Türkiye'nin her bölgesindeki il ve ilçelerde pek çok sinema salonları açıldığını belirtmektedir. 1961 yılında İstanbul'da sayısı 213 olan sinema salonu, 1975'te 373 adede ulaşmıştır. Salon sayısının artması, seyirci talebinin de artması anlamına geldiği için, bu talebi karşılamak üzere film şirketlerinin, film işletmecilerinin ve film sayısının da giderek çoğaldığı görülmektedir (Abisel, 2005'den akt. Gülçur, 2016:3).

27 Mayıs 1960 darbesi, pek çok alanda olduğu gibi, fikri tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Sinema alanındaki en önemli tartışma, Türk Sinematek Derneği ile Ulusal Sinemacılar arasında yaşanandır. 1964'de yapılan Türk Sinema Şûrası'nda amaç sinema endüstrisinin sorunlarını görüşmek ve bakanlıkla ortak bir zeminde buluşmak olduğu halde, sinema sektörü içinde bölünmeler yaşanmıştır. 1965 Antalya Altın Portakal Şenliği'nde tırmanan ve aynı yıl Onat Kutlar başkanlığında Türk Sinematek Derneği'nin kurulması tartışmaları derinleştirmiştir. Sinematek'in "sanat sineması" geleneğini savunmasına karşı, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin dahil olduğu "ulusal sinema" grubu, Sinematekçilerin "özenti" ve "burjuva" olduğu iddialarıyla birlikte yerel değerlerden beslenmeyi savunmuşlardır (Saydam, 2020:414).

Türkiye'de 1960-1969 yılları arasında çekilen 1710 adet yerli filmin 85 adedi 1960'da, 215 adedi 1965'te ve 241 adedi de 1966'da üretilmiştir (Tunç, 2012'den akt. Saydam, 2020:413). Bu rakamlar çeşitli kaynaklara göre farklılık gösterse de çok yaklaşıktır. Nitekim, Scognamillo (1998)'nin ifadelerine göre 1960'da 68 film, 1966'da 238 film olarak belirtilmekte, takip eden birkaç yılda yaşanan düşüşün 1972'de 298'e vardığı vurgulanmaktadır. (Gülçur, 2016:3).

Yıllara göre azalma ve artışları ihmal ederek yılda ortalama 200 filmin üretildiği bu dönemde, sinema sektöründe pek çok şirket açılıp kapanmakta, sinema dışı sektörlerden sinemaya çeşitli sebeplerle ilgi duyan kişiler tarafından sermaye aktarımı yapılmaktadır. Sermaye sahiplerinin hayran oldukları oyunculara film yaptırma istekleri, halk tarafından beğenilen konularda film üretimini desteklemeleri ve sinamacılığı kârlı bir yatırım olarak kabul etmeleri gibi sebepler de "sipariş" usulü film üretimine ve sektördeki kısır döngünün derinleşmesine yol açmaktadır. Bununla birlikte, Yeşilçam'da ilerlemeyi yıllarca istikrarlı yapım ve ekonomi politikası geliştirerek ve kurumsal bir kimlik ile yürüten profesyonel şirketin çok az sayıda olması nedeniyle, sistemin dışarıdan gelen sermayeye bağımlı olduğu görülmektedir. Örneğin

Ferninand Manukyan'ın senet kırmanın da dahil olduğu şekilde genelde yapımcılara borç vererek sinemaya destek olması sayesinde pek çok şirketin sinema faaliyetlerine devam edebildiği bilinmektedir. Dönem itibariyle sponsorluk ilişkilerinin, banka kredilerinin ve sinema sektörüne yönelik doğrudan devlet desteğinin gelişmemiş olması nedeniyle, film şirketleri, seyirci taleplerini karşılamak ve faaliyetlerini sürdürebilmek için günü kurtaran çözümlere başvurmuşlardır (Saydam, 2020:413).

Yeşilçam'ın ne olduğuna, Türk sinemasında neyi temsil ettiğine bakıldığında “Türk sinema sektörü” anlamına gelen bir kavram olduğu yaygın bir görüş olmakla birlikte, Türk sinemasında bir dönemin veya bir dönemde geçerli olan sistemin Yeşilçam olarak adlandırıldığı görülmektedir. Nitekim Saydam (2020:412), Yeşilçam'ı 1950'lerde film şirketlerinin sayısal artışıyla başlayan endüstrileşme çabalarının, 1960'larda oturmuş sistematiği olarak tariflemektedir. Hollywood'a benzer şekilde stüdyo sistemi uygulayan sektör dinamiklerine göre, birinci, ikinci ve üçüncü sınıf stüdyolar, birçok farklı yönetmen ve oyuncuyla uzun süreli sözleşmeler imzalamakta ve gösterimler de şirketlerin anlaşmalı olduğu salonlarda yapılmaktadır. Yeşilçam'da böyle bir sistematiğin işlemlerine karşın, daha önce açıklanan sebeplerle sektör dışı sermayeye bağımlı olan sinema sektörünün dengesiz ve kırılgan olduğu, stüdyoların ayakta kalmasının ve yeni filmleri finanse edebilmesinin sadece filmin beğenilmesi ile elde edilen gişe hasılatına bağlı ticari başarıyla mümkün olabildiği görülmektedir. Keza sinema yapımında gerekli hammaddenin kotalı olarak ithal edilmesi, filmin dublaj, montaj ve benzeri laboratuvar işlerinin stüdyo bünyesinde olmaması nedeniyle fason yaptırılması, kimi durumda senarist, görüntü yönetmeni, teknisyenler gibi yapım ve oyuncu ekibi ücretlerinin film gelirlerinden yüksek kalması gibi durumlarda tam olarak işleyen bir sistemden söz edilememektedir. Kısacası, Yeşilçam'ın yeterli iş gücü ve sermayenin bulunmadığı, rekabet ve ayakta kalma sebepleriyle az zamanda çok film üretme zorunluluğu bulunan bir sistematik olduğu, bu sürecin giderek filmlerde içerik ve biçimi geri plana atan bir tür kısır döngü oluşturduğu söylenebilmektedir (Saydam, 2020:412-413). Benzer şekilde, Âlâ Sivas Gülçur ise, Yeşilçam'ı, 1960'lı yıllar boyunca ve 1970'lerin ilk yarısında seyreden “dönemin gişe odaklı film üretim anlayışına, tekrarlayan anlatı kalıplarına ve sinema-seyirci ilişkisine verilen kavramlaştırılmış bir isim” olarak tanımlamaktadır. 1965-75 arasında üretim ve seyirci ile kurulan ilişkiler açısından en yoğun dönem olarak da adlandırılan Yeşilçam, aydınlar tarafından eleştirilen, hatta hafife alınan popüler kanadın bulunduğu, İstanbul Beyoğlu'ndaki bir sokağın adıyla anılmaktadır. Lütfi Akad'ın anılarından aktarıldığına göre, Yeşilçam Sokağı, yapım şirketlerinin bulunduğu, dolayısıyla yapımcılarla

görülmeye giden sinema emekçilerinin, filmleri kendi salonlarına bağlamak isteyen çevre sinemacılarının ve Anadolu sinemalarını temsil edenlerin, araçların uğrak yeri olmuştur. Set işçilerinin ve figüranların bekleme yerleri olan kahvehaneler de Yeşilçam Sokağı'nda yer almıştır (Gülçur, 2016:3).

Agah Özgüç (2005)'ün ifadelerine göre, 1960'lar; Ayşeciklerin, Küçük Hanımefendilerin, Turist Ömerlerin, Cilalı İboların, Cingöz Recailerin ve dar bütçeli yerli kovboy filmlerinin ticari sinemada patlama yılları olmakla beraber, Türkiye'de günümüze dek toplumsal sinema zevkini şekillendiren etmendir. Scognamillo (1990), 1970'lere gelindiğinde ilk yarıdaki hareketliliğin ikinci yarıda hem televizyonun egemenliği, hem de seks filmleri furyasıyla sönme tehlikesi geçirdiğini söylemektedir. Ak (2005), ailece sinemaya gitme alışkanlıklarını yok eden seks filmleri konusunda 1979'da yasal önlemler alındığını belirtmektedir (Özdamar, 2006:16).

Yeşilçam sineması, etkin olduğu 1960-75 yıllarında, tiplerin, furyaların, ve türlerin ağırlıklı olduğu; merkezde yapımcının olduğu ekonomik yapısı, formüllere dayalı anlatıları; görünür şekilde sinema-seyirci ilişkisi bulunan ve dönemin popüler sinema anlayışını temsil eden bir kavram şeklinde algılanmaktadır (Gülçur, 2016:3). 1960'larda Türk sinemasının doruk yapan ticari hacmi, Türkiye'de 1970'lerde televizyonun rağbet görmesiyle sarsılmıştır. Yeşilçam'ın sevilen filmlerinin halka televizyon aracılığıyla ulaşması, ayrıca Türkiye'den daha önce yurtdışında, ağırlıklı olarak Amerika Birleşik Devletlerinde yaygınlaşan yabancı film ve dizi gibi televizyon yapımlarını da Türk halkının izleyebiliyor olması, sinema salonlarının eski ilgiyi görmesini engellemiştir. Dengesiz ve kırılabilir Yeşilçam sisteminin, büyük ölçüde gişe hasılatına odaklı yapısı, televizyonun ve değişen toplumsal yapının darbesiyle tükenme dönemine girmiştir. Keza televizyon, halkı sinema salonlarından uzaklaştırarak sinemayı eve getirmekle kalmamış, yurtdışından taşınan içeriklerle seyirci kitlesinin bir ölçüde değişmesine de sebep olmuştur. Türk sineması, Yeşilçam filmlerini klişe bulan bir kitlenin oluşmasına karşın, yeni teknolojilere, yeni arayışlara ve denemelere geçiş yapamamıştır. Türkiye'de sanatın ve sanatı da kapsayan çok boyutlu sinemanın geri kalmasında, televizyonun da dahil olduğu teknolojik, sosyal, siyasal dönüşüm sürecinin ortaya çıkardığı siyasi istikrarsızlık, halka büyük ölçüde yansıyan kutuplaşmalar ve sokaklarda yaşanan şiddet olaylarının etkisi büyüktür (Saydam, 2020:415). Televizyonun 1970'lerin başından itibaren Türk sinemasına adeta bir darbe indirmiş olmasıyla birlikte, Yeşilçam'ın çöküşünde tek başına ve esasen başat rolü olduğu tartışmalıdır. seyircinin sinema salonlarından uzaklaşmasının, 1970 sonrası Türkiye'de gelişen siyasi, ekonomik ve toplumsal

olaylara paralel geliştiği ve televizyonun daha emniyetli, birçok açıdan daha çekici olması nedeniyle uzaklaşmayı hızlandırdığı ve derinleştirdiği düşünülmektedir. Başka bir deyişle, sinemanın doğuşundan itibaren toplumsal yapıya, siyasal otoriteye ve ekonomik sisteme göre değişimleri düşünüldüğünde, asıl bu çerçevede ve toplumsal dönüşümlerin etkisiyle sekteye uğradığı, televizyonun ise kriz döneminde sektörü olumsuz anlamda etkileyen önemli rölünden bahsedilebilir.

Bu noktada Türkiye’de gelişen siyasal, ekonomik ve toplumsal olaylara kısaca değinmek gerekirse, dönem itibarıyla birbirini doğuran ve bir kısmı yurtdışında başlayarak Türkiye’ye de sirayet eden etkilerin söz konusu olduğu görülmektedir.

1961 Anayasası’nın getirdiği çoğulcu demokrasi anlayışına bağlı olarak Türkiye’de kapatılan DP yerine kurulan AP (Adalet Partisi), TİP (Türkiye İşçi Partisi), MNP (Milli Nizam Partisi), 1965’te Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi’ne katılan ve adı 1969’da değişen Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) gibi birçok siyasal parti kurulmuştur. Öte yandan Akşin (1997)’e göre, dünyada Fransa’da başlayıp diğer Avrupa ülkelerine ve sonra Amerika’ya yayılan üniversite öğrencilerinin isyan hareketleri, çok geçmeden Türkiye’yi de etkilemiş ve kısa sürede sağ-sol çatışmaları olarak bilinen duruma dönüşmüştür. Demir (2002), sol görüşün halk arasında yaygınlaşması, eğitim imkânları ve istihdama yönelik taleplerin yükselmesi, Amerikan emperyalist politikalarına ve dönemin iktidarına karşı gösterilerin artması, iktidarın da sol görüşlü örgüt ve kişilere baskısını çoğaltması gibi durumları içeren siyasal ortamdaki bu hareketlerin, 12 Mart 1971 Muhtırası ile Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından sonlandırıldığını anlatmaktadır (Önk, 2011: 3868). Bununla birlikte, Türkiye’nin 10 yılda bir darbe yapılan ülke sıfatını almasına sebep olan dönemde, 1971 Muhtırası’nın çözüm getiremediği anlaşılmaktadır.

12 Mart Muhtırası sırasında ve daha sonra 1970’ler boyunca artarak devam eden şiddet olayları, siyasal kutuplaşma, siyasal istikrarın sağlanamaması, Kıbrıs Barış Harekâtı’ndan sonra yaşanan ambargo dönemi, petrol fiyatlarının fırlaması ve piyasada temel ihtiyaç maddelerinin bulunamaması gibi problemlerin yanında sinema sektöründe de sorunların bitmediği görülmektedir. 1970’lerde ana akım sinemanın bahsedilen sıkıntıları ve çözüm arayışları yaşanmaya devam ederken, 1965’den beri etkili olan Ulusal Sinema Akımı da devam etmiş ve 70’lerde bir tarafta sosyalist ve başka bir tarafta İslamcı söyleme sahip sinema grupları ortaya çıkmıştır (Lüleci, 2020: 526).

1970'lerin başında geçen 10 yılın getirdiği sosyal toplumsal olayların ağırlığının atılmadığı, aksine huzursuzluğun 1970'ler boyunca artarak devam ettiği dönemde, eskiden gelen veya yeni çıkan çeşitli akımların da film üretiminde sınırlı kaldıkları, Yeşilçam'ı altın çağına döndüremedikleri görülmektedir. Bu durumda Yeşilçam'ın bir anlamda kaçınılmaz olarak içerik, biçim ve maliyet açısından daha düşük nitelikli filmlere yöneldiği anlaşılmaktadır.

1968'de televizyon yayınlarının başlaması, aile merkezli seyircinin sinema salonlarından uzaklaşmasına karşın, yatırımların farklı bir kitleye yönelmesi söz konusu olmuştur. Sinema yapımcıları, kâr sağlayabilmek için hedef kitle olarak erkek seyirciyi seçmiş ve erkeklere yönelik seks güldürüleri ile sinemaya ilgiyi devam ettirme çözümünü bulmuşlardır (Gülçur, 2016:10). Benzer bir görüşe göre, sinema televizyonla rekabet edebilmek ve filmlere kaynak yaratmak üzere tefecilere başvurmak zorunda kalmış, salon ve seyirci kaybına bağlı oluşan hasılat kaybını tekrar kazanmak için maliyeti düşük olan seks ve arabesk içerikli filmlere yönelmiştir. Aile merkezli geleneksel seyircisini kaybeden sinemanın kaçınılmaz olarak sektörel daralma yaşadığı görülmektedir (Lüleci, 2020: 526). Bu noktada dünyada renkli filme geçişle birlikte giderek artan renkli film talebinin de karşılanamadığını, yeni teknoloji gerektirmesi ve maliyetlerinin yüksek olması sebebiyle renkli filme geçilemeyişin de Yeşilçam'ı sarsan bir etken olduğunu unutmamak gerekmektedir (Gülçur, 2016:10). Sinemanın bir süre direnmesine rağmen, Scognamillo (1990), siyah-beyaz filmlerin 1975'den itibaren tarihe karıştığını belirtmektedir (Özdamar, 2006:16).

Özgüç, 1980'li yılları değerlendirdiğinde, 12 Eylül'ün ardından Türkiye'nin toplumsal tahribatla mücadele ettiği ortamda, yasaklanan seks komedileri ve pornografinin yerini "sodomazoşist" anlayışı barındıran arabesk filmlere bıraktığını söylemektedir. İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay gibi isimlerin, Aydemir Akbaş, Behçet Nacar, Ali Poyrazoğlu'nun yerini aldığı, "yerli işi müzikal" olarak betimlediği "arabesk film furyası"nın başladığını; film isimlerinin de "Şeftalisi Bala Benziyor"dan "Dertli Dertli"ye dönüştüğünü belirtmekte, "darbe sonrasında deşarj olmak isteyen genç kuşak seyircinin arabesk filmlere kaptırıldığı" şeklindeki düşüncesini ifade etmektedir. Özgüç'ün 2000'li yıllar için bağımsız sinemanın desteklenmesi gerektiğine dair ifadeleri ise "Bugün ise sinemadan televizyona, komedisinden aksiyonuna Mafya-Recep İvedik gibi okuyan kitleye düşman karakterler işleniyor. Bizim yapmamız gereken tek bir şey var; bağımsız medyayı ve bağımsız sinemayı desteklemek." şeklindedir (Özgüç, 2019: par.10-12).

1970'lerde görülmeye başlayan video olgusunun da 1980'lerde geliştiğini (Gülçur, 2016:10) ve sinemaya hem yeni bir kazanç kapısı olduğunu, hem de sinemaya giden seyirci sayısını

düşürdüğü için bir açıdan engel olduğunu söylemek mümkündür. Özdamar (2006: 17)'a göre 12 Eylül darbesinin etkisiyle tüm diğer alanlarda olduğu gibi sinema sektöründe de ağırlaşan koşullara bağlı olarak 1980 yılında uzun yıllardan sonra toplam 68 filmle en düşük film sayısı ortaya çıkmış ve ülke çapındaki sinema salonlarının oldukça azaldığı görülmüştür. Dönemin geneline bakıldığında özellikle video filmlere talebin artmasıyla sinema endüstrisinin bir ölçüde canlandığı söylenebilmektedir.

## **6. Dijital Sinemanın Seyir Kültürüne ve Seyirciye Etkisi**

Sinemanın tarihsel ve toplumsal gelişimine değinen ve bir boş zaman aktivitesi olarak niteliğini inceleyen çalışmalarda, teknolojik gelişmelerin katlanarak hızlandığı, gelişmiş ülkelerin toplum 5.0 (süper akıllı toplum) düzeyine gelmek üzere olduğu 2020'li yıllardaki sinemanın doğası üzerine yapılan çalışmalardan da bahsedilmesi, konu bütünlüğü ve gelinen noktanın tahlili açısından gerekmektedir.

Teknolojik gelişmelerin etkisiyle, sinemadaki her bir yeni yapım tarzı, sinemanın doğasını değiştirmeye devam etmekte ve farklılaşmış seyirci kitlesini de getirmektedir. Sinemada dijital teknolojinin kullanılmaya başlamasından önce, seyirci ile film arasındaki pasif ilişki, dijital sinemaya geçişle birlikte seyircinin daha aktif bir role bürünmesini sağlamıştır. Günümüzde artık “etkileşimli sinema seyircisi” kavramı kullanılmaktadır. Sinemanın ilk gösteriminden bu yana, pelikül dönemi, sayısal dönem ve her birinin kendi içinde giderek gelişmesini sağlayan teknolojik yansımalarla birlikte, televizyonu, videoyu, üç boyutlu sinemayı kapsayan dijitalleşmenin içinde “etkileşimli sinema”ya evrilmesi nedeniyle değişen sinemayı, bireyi ve toplumsal dönüşümleri tekrar tanımlama ihtiyacı doğmaktadır. Aktif seyirci konumunun seyir deneyimini nasıl etkilediğini anlamak için sinemanın değişiminden yola çıkarak inceleme yapılmaktadır. Sinemanın giderek yenilenen üretim, dağıtım ve gösterim imkânları, seyir kültürü ve seyirci konumunda kaçınılmaz olarak değişiklik yaratmaktadır. Başlangıçtan, neredeyse 1980'lere kadar süren dönemdeki seyir kültürü, sinema salonlarında oluşurken seyirci de salondaki topluluğun bir parçası olarak deneyim kazanmaktaydı. Sinema salonunda sınıfsal sınırların olmadığı da dikkate alındığında, bu deneyimin ve toplumsallaşmanın zengin boyutları ve sinema seyir sürecinin önemli bir parçası olan özdeşleşme ve haz alma duygularına fazlasıyla fırsat olduğu hatırlanacaktır. Seyir kültüründe dijitalleşmeden kaynaklanan ilk kırılma alternatif seyir biçiminin gelişmesi olmuştur. Seyircinin sinema salonuna gitmesine gerek kalmadan televizyon ve videodan film



izlemesi mümkün olmuştur. Seyirci artık sinema salonundaki topluluğun içinde ve o dünyanın törensel ambiyansına adanmış biri olma konumunu kaybederek evinde uzaktan kumanda ile film seyreden ve seyir aşamalarını bu kumanda ile belirleyen konumdadır. Böylece önceden toplumsal beklenti ve tepkilerle belirlenen seyir süreci, kişisel tasarrufların öne çıktığı boyuta geçmiştir. 3 boyutlu sinema teknolojisinin ise seyirciye oldukça zengin görsel ve işitsel deneyim yaşatmasına rağmen, filmin seyircinin beklenen tepkilerine göre yapım aşamasında şekillendirilmesi nedeniyle, seyir kültürü ve seyircinin konumu, sinema salonunda yaşanan deneyim doyumuna göre tartışmalı görünmektedir. Bir anlamda seyircinin özdeşleşmesi yapım sırasındaki teknolojiler tarafından belirlenmektedir. Dijitalleşmenin günümüzdeki sinema formu olan interaktif sinema, seyirciye “özne” olma fırsatı tanıyarak çağ atlamakla beraber, sinemayı sanattan ziyade teknolojik boyutta konumlandırmaktadır. İnteraktif sinemada filmin konusu seyirci tercihlerine göre ilerlediği için, seyirci filmin belirleyen öznelerden biri konumundadır. Ne var ki seyirci tercihlerinin de filmin yaratıcı ekibi tarafından yapım aşamasında belirlenmiş olması nedeniyle, seyirci sunulan tercihler arasında seçim yaparak tanımlanmış özne rolüne bürünmektedir. Bu aşamada dikkati çeken önemli bir konu da sinemanın bir sanat olmasına rağmen, bir teknoloji ürününe dönüşüyor görünmesidir. Buna bağlı olarak seyircinin yaşadığı deneyimin de sinema sanatına has pratikleri içermeyen teknolojik deneyime dönüşebileceği ihtimal dahilinde görülmektedir (Öz, 2012:72).

## **7. Sonuç**

İnsanların çevresinde gördüğü, algıladığı yaşama dair deneyimleri ile oluşan toplumsal gerçekliğin ve bilincin anlatım şekli olan sinema, diğer sanatlar ve kitle iletişim araçları gibi, toplumsal yapının bir ürünüdür, değişimi ve gelişimi de toplumsal yapıya bağlıdır. Aynı zamanda sinemanın da dahil olduğu sanat yaratıları, toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler. Sinema, kendisini çevreleyen toplumun bütünsel gerçeği içinde ekonomik, toplumsal, ideolojik, psikolojik unsurlarıyla çok boyutlu bir olgudur. Sinema-toplum ilişkisinin temel öğeleri olan sinema yaratıcısı, sinema ürünü (film), seyirci ve toplum arasındaki dinamik ilişkilerin (Güçhan, 1993:51-53) anlaşıldığı oranda sinemanın toplum yaşantısı ve eğlence alışkanlıkları ile etkileşiminin anlaşılması mümkün görünmektedir. Nitekim, Akbulut (t.y.: 257)’a göre “filmden bahsederken toplumdun, toplumdun bahsederken de filmden bahsederiz. Dolayısıyla, toplumu anlamada film aracı olmaktadır.”

Sinema, görüntü ve ses ile göze ve kulağa hitap ederek seyredenleri içine çekip etkileme konusunda üstün bir sanat dalı olmakla beraber, bir kitle iletişim aracıdır. Sinema aracılığıyla kültürler arası alış verişin olumlu ve olumsuz tarafları olabileceği söylenebilir (Yanmaz, 2006: 112). Sinemanın işlevlerinden biri olarak kültürler arası aktarım veya sinemanın kendi kültürünü aktarması şeklinde faaliyetleri sırasında, kültürel mirasın korunması ve geleceğe aktarılmasına azımsanmayacak katkıyı böyle bir amaca yönelmesi ve yönelmemesi durumunda da gerçekleştirdiği görülmektedir. Sinemanın bir eğitim ve tanıtım aracı olma işlevi sırasında bilinçli olarak kültürel mirasın sürdürülebilirliğini hedeflemesi söz konusu olabilmekte, aynı zamanda bir sanat dalı olan sinemada kültürel mirasın içeriklerde sanatsal anlayışla yer alması ve seyirciyi büyülemesi de mümkün görünmektedir. Tüm sanat dalları içinde edebiyatın ve sinemanın insanlığın gelişmesine katkısı olan icatlar, yeni akımlar ve yeni anlayışlar gibi yeni olan, hatta daha önce akla gelmeyen her konuda önceden ve aslında sanatın hayal kurma yetisi yahut ön görüşü ile gerçekleşmeye mahkum bir sözü veya ayrı bir yeri vardır. Tıpkı 70’li yıllarda henüz hayata katılmamış bilgisayar destekli otomatik sistemlerin “Star Wars (1977)”da veya uzak gelecekte bile hayal edilmeyen apokaliptik olduğu kadar sibernetik sistemlerin yaşadığı ortamı “A Clockwork Orange (1971)”de seyretmek, Jule Verne’den “Aya Seyahat (1865)”i okumak ve ilk uyarlaması denebilecek “Le Voyage dans la lune (1902)”yi izlemek gibi.

Bir boş zaman faaliyeti olarak sinema, rekreasyon ihtiyacı ile ilgili birden fazla talebi karşılayabilmektedir. İnsanların sinemada eğlenmesi, dinlenmesi, zihinsel sağlık, dinginlik bulması, filmle özdeşleşerek rutinlerden ve/veya sıkıntılarından uzaklaşması, salondaki tanıdık veya yabancı kişilerle sosyalleşme sağlaması gibi, kendini gerçekleştirme safhasını da barındırabilen pek çok doyuma ulaşması mümkündür.

Sinemanın propaganda aracı olarak da kullanılması, dünya sinema tarihi boyunca görülmüş, savaş dönemlerinde zirveye ulaştığı izlenmiştir. Dünyadaki özellikle süper güç kabul edilen ABD gibi ülkelerin savaş zamanlarında gelişen ve artık sürekli bir sistematığe dönüşen sinema ile propaganda yürütme alışkanlıkları, sinemanın adeta bir silaha da dönüşebileceğini göstermektedir.

Sinema, toplum yaşantısını etkileme, aynı zamanda toplum yaşantısından etkilenme ve bu çerçevede yüklendiği pek çok misyonu yanında, başta sosyoloji olmak üzere, birçok bilim dalı için gerek alegorik, gerek sembolik, gerekse doğrudan anlatılarla katkı sağlamakta, sinema üzerinden ve çoğunlukla sinemanın kendisiyle ilgili olmayan konulara açıklık getirilmesine aracı olmaktadır. Önk (2011: 3876)’ün çalışmasındaki örneğe göre, Türk sinemasında üretilen

film türlerinin, 1970’lerde yaşanan “seks filmleri furyası” dönemindeki karışık toplumsal yapıyla tam olarak örtüştüğü görülmektedir. Hem dönemin karmaşık siyasal, kültürel ve ekonomik yapısının filmlere yansıdığı, hem de en revaçtaki tür olan dram & melodram ve macera filmlerinin dönem sonuna doğru önemini kaybettiğine, bunun yerine daha önce olmayan seks filmlerinin geldiğine bakarak sinemanın seyir kültürünü şekillendirdiği açıkça görülmektedir. Bu dönemde, köyden kente göçün kültürel yansıması olan, hüznü dolu, bol gözyaşı içeren ve melodramla arabesk müziğin kaynaşmasından türeyen “arabesk melodram” türünün temelleri atılmıştır. Sinema sektörü büyük bir kriz yaşarken döneme damgasını vuran seks filmleri olmuş, seks içerikli olmayan filmlerde dahi cinsel öğelere yer verilmiştir. Bu durumda Türk sinemasında türler hakkındaki çalışmaların da derinleştirilmesi ve toplumsal olaylarla bağlantıları ortaya çıkarılmalıdır. Nitekim, Türkiye’deki dönemsel süreçlerin bilinmesi, sinemayı daha iyi anlamak için önem arz etmektedir (Önk, 2011: 3876). Tersini durumun da geçerli olduğu açıktır, sinemayı anlayarak toplumsal süreçleri anlamamanın kolaylaşacağı birçok bilimsel alanda ve disiplinler arası çalışmalarda benimsenen bir düşüncedir.

Filmlerin toplumsal-kültürel içeriğinin çözümlenme amacı, yansıttığı veya hiç yer verilmeyen konuları belirleyerek sinemada toplumsal sistemin baskın değerlerini yahut bu baskın değerlere karşı duran değerlerini ortaya çıkarmaktır. İnsanı, yarattığı aktiviteleri, kendini ifade etme şeklini ve bütün olarak yaşam deneyimlerini açıklamaya çalışan bilimsel yaklaşımların, sentezleme eğilimlerini sinema için de gerçekleştirmeleri durumunda, film çözümlemelerinde henüz aydınlanmamış bazı noktaların açıklanmasını sağlayabileceklerdir. Kritik olan nokta, insan kaynağını araştıran tüm bilimsel disiplinlerin sinemayı çözümlemede katkıları olacağı yönündedir (Güçhan, 1993:70).

Türk sinema sektörü boyutunda düşünüldüğünde, tarihsel süreç, televizyon, ekonomik kriz ve toplumsal eğilimler gibi nedenlere bağlı olarak sinemanın yaşadığı talihsiz dönemlerden yaralandığı ve bunun aynı zamanda bir yansıma olduğu görülmektedir.

Yine de “Gelin, Düğün ve Diyet” adlı film üçlemesi ile Lütfi Akad’ın örneklediği, ayrıca “Umut” ile Yılmaz Güney’in ve “Birleşen Yollar” ile Yücel Çakmaklı’nın ilk örneklerini verdiği Devrimci ve Milli Sinema akımlarının Türk sinemasına yeni bir soluk getirmesi söz konusudur (Lüleci, 2020: 522). Nitekim Genç Sinemacılar ve Akın Grup onların takipçisi olmaktan öteye geçerek daha radikal sinema anlayışı benimsemektedir. Bu grupların farklı ideolojileri savunmaları ve politik görüşlerini yaymak üzere sinemayı araç olarak görmeleri, uzun soluklu üretim içinde olamamaları ile tıkanmış olsa da sinemayla bağlantısı olan ve

ideali arzulayan, pratiklere geçen tavırlarının sinemadan doğmuş olması, bir yönüyle söylemlerinin kelimelere varıncaya dek benzer olması, ilginç olduğu kadar sevindiricidir. Keza toplumun faydasına olan tüm idealler ve eylemler mit vericidir.

2020’li yıllardaki baskın teknolojik deneyimin postmoderni aşan yapıda seyretmesine rağmen, bir tarafta Nuri Bilge Ceylan gibi birçok sinemacının ve özellikle kadın sinema emekçilerinin arttığı dönem yaşanmakta, dünyada ses getiren Türk filmleri de üretilmektedir. Seyirci açısından global dünyada birbirine giderek benzeyen kültürler içinde yer edinmek, küresel yerine evrenseli yerele uyarlamak ve özne olmak ise, süreç ve seçim meselesi olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmanın değişmeye devam eden boş zaman ve rekreasyon süreçlerine bağlı olarak Türkiye’de sinemanın yeri ve seyirci anlayışı hakkında yapılacak çalışmalara katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

## Kaynaklar

- Akbulut, H. (t.y.). *Film zmlmeleri*. Yayınlanmamış ders notu. Radyo Televizyon Sinema Lisans Programı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul. Erişim adresi: [http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema\\_ue/filmcozumlemeleri.pdf](http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema_ue/filmcozumlemeleri.pdf)
- ağlayan, A. (2021, 18 Nisan). *Türk Sinemasındaki Argo Modası* [Video] Erişim adresi: [https://www.youtube.com/watch?v=TJ7T-KEHOEM&t=243s&ab\\_channel=196Sekiz](https://www.youtube.com/watch?v=TJ7T-KEHOEM&t=243s&ab_channel=196Sekiz).
- akı, C., Gazi, M.,A., akı, G., Almaz, F. (2019) Goebbels Liderliğinde Nazi Almanyası’nda Propaganda Sineması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 19 (4) 149-164.
- Evren, B. (2016). Müslüman Mahallesinde Film Göstermek: Fevziye Kırathanesi. *TSA Türk Sineması Araştırmaları*. Erişim adresi (13 Nisan 2021): <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/276/musluman-mahallesinde-film-gostermek--fevziye-kiraathanesi>
- Güçhan, G. (1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*. S: 12, 51-71, 1993
- Gülçur, A., S. (2016). Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi. E. Çağlak (ed). *Bu toprakların İLETİşİM TARİHİ* içinde (s.227-235). Ankara: Nobel yayınları. Erişim adresi: <https://ww4.ticaret.edu.tr/sbe/wp-content/uploads/sites/129/2020/03/2-YEşILAM-SİNEMASINA-GENEL-BAKIş.pdf>
- Kartal, D. (2015, 12 Ocak). Dünyanın İlk Sinema Filmi. *Dnyalılar* içinde. Erişim adresi (13 Nisan 2021): <https://dunyalilar.org/dunyanin-ilk-sinema-filmi.html/>

- Kaya, S., Karaküçük, S. (2016) İktisadi Sistemler ve Boş zaman Kapitalizm, Sosyalizm, Neoliberalizm, Küreselleşme ve Modernizm'in Etkileri. S. Karaküçük (Ed.). *Rekreasyon Bilimi* içinde (s155-199)Ankara: Gazi Kitabevi.
- Kurt, Ş. (2018). Sinema İzleme Kültürü ve Toplumsal Gelişimi. *Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (Summer) 23-38.
- Lüleci, Y. (2020). 1970'li Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (TALİD)*. 18 (36) 495-528.
- Medin, B. (2018). Günümüz Sinema Seyir Gündeminin Belirlenmesi. *Galatasaray Üniversitesi İleti-ş-im Dergisi*. 28, 43-62. DOI: 10.16878/ gsuilet.436018
- Morva, A.,D. (2006). Bir Serbest Zaman Etkinliği Olarak Sinema. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 0 (27) 113-124.
- Önk, Ü., Y. (2011). Türk Sineması'nda Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980). *Journal of Yaşar University*. 23 (6) 3866-3877.
- Öz, P.,T. (2012). Pelikülden Dijitale Sinemada Seyir Kültürü Ve Seyircinin Değişen Konumu. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*. (2) 65-73.
- Özdamar, Z. (2006). *İstanbul'un 1950-1990 Dönemindeki Kentsel Gelişiminin Türk Sinemasındaki Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özgüç, A. (2019, 26 Ağustos). Yeşilçam'ın bol afyonlu kadraji./Raportör: Anıl Yurdakul. *Evrensel* Erişim adresi: <https://www.evrensel.net/haber/385519/yesilcamin-bol-afyonlu-kadraji>
- Saydam, B. (2020). Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (TALİD)*. 18(36) 401-423.
- Sevin, H.,D., Barakazı, E. (2018). Boş Zaman, Sağlık, Esenlik (Wellness) ve Yaşam Kalitesi. B. Gülcan, G. Sağlam Arı (Ed.).*Prof. Dr. Erkan Öngel'e Armağan Çok Disiplinli Çalışmalar* içinde (s.296-311). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Sevin, H., D., Küçük, S. (2016). İşgörenlerin Rekreasyonel Etkinliklere Katılım Düzeyleri İle Çalışma Performansları Arasındaki İlişkiyi Belirlemeye Yönelik Bir Araştırma. *Journal of Recreation and Tourism Research*. 3 (1) 24-31.

- Sinema. (2014, 17 Aralık). *Sinema Nedir Tarihi Nedir* içinde. Erişim adresi (13 Nisan 2021):  
<https://sinemanedirtarihinedir.wordpress.com>
- Sinema. (2021, 03 Ocak). *Vikipedi* içinde. Erişim adresi (13 Nisan 2021):  
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Sinema>
- Şen, K. (2019). *Öğretmenlerin Rekreasyon Aktivitelerine Katılımlarının Yaşam Mutluluğu ve İş Performansına Etkisi Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Şimşek, A. (2013). 1980’li Yıllar Türk Sinemasının Kentleşme Olgusuna Yaklaşımı. *Sosyal Ve Beşeri Bilimler Dergisi* 5 (1) 42-52.
- Tuğran, F., E, Tuğran, A., H. (2016). Pelikülden Dijitale: Sinema’daki Değişimler. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 5 (4) 193-206.
- Yanmaz, P. (2006). *Turizm Tanıtımında Sinemanın Rolü*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.