

Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Modernleşmesi, Gündelik Hayat ve Sinema İlişkisine Lefebvreci Bir Bakış

A Lefebvrian Perspective on Turkish Modernization, Everyday Life,
and Cinema Relationship in the Early Republican Era

Esra GÜNGÖR KILIÇ* Recep Volkan ÖNER**

Araştırma Makalesi Research Article

Başvuru Received 26.07.2023 ■ Kabul Accepted 18.10.2023

ÖZ

Sinema görsel ve işitsel anlamda etki gücü yüksek; tutum ve davranışların yerleşmesinde etkili bir sanat formudur. Erken Cumhuriyet olarak kabul edilen, Cumhuriyetin ilanından 1950 yılına kadar geçen süre devrimlerle birlikte gündelik hayat içerisinde köklü dönüşümlerin yaşanması açısından önemli bir zaman dilimine karşılık gelmektedir. Bu bakımdan, gündelik hayat pratiklerinde gerçekleşen bu devrimci yaklaşımın yaşandığı dönemde sinemanın edindiği yeri açığa çıkarmak bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Bu amaca ulaşmak adına öncelikli olarak, dönemin ruhunu oluşturan Türk modernleşmesine gündelik hayat çerçevesinden bir bakış yerleştirilmiştir. Ardından, dönemin kurucularının sinemaya ilişkin tutumuna yer verilerek çalışmanın tarihsel bağlamı konumlandırılmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde sinema ve gündelik hayat ilişkisini açığa çıkarabilmek için iki yönlü bir sorgulama gerçekleştirilmiştir. Birincil olarak, fiziki bir mekân olarak sinemanın ve seyir pratiklerinin gündelik hayat içerisindeki yeri, ikincil olarak sinemada seyri gerçekleştiren anlatılar dolayısıyla gündelik hayata yansıyanlar ve bu yansımaların kamusal etkileri. Çalışma kapsamında gündelik hayat kavramı Lefebvreci anlamıyla ele alınırken sinemanın yeri ve anlatılarının gündelik hayatla ilişkisi ise ideolojik analiz yöntemi tasarımı kullanılarak irdelenmiştir. Sonuç olarak, sinemanın modernleşme adımlarının atıldığı bu dönemde devlet destekli bir proje olarak yürütülmemesine karşın gündelik hayattaki değişimlerin gerçekleşmesinde önemli bir etkiye sahip olduğu tespitine varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet Dönemi, Gündelik Hayat, Henri Lefebvre, İdeolojik Analiz, Sinema.

ABSTRACT

Cinema has a powerful visual and auditory impact, and is an effective art form in terms of influencing attitudes and behaviors. The period from the proclamation of the Republic until the 1950, known as the Early Republic, corresponds to an important time period in terms of experiencing profound transformations in daily life as an outcome of revolutions. In this regard, our main objective is to highlight the role that cinema has taken on throughout the revolutionary transition that exists in everyday activities. To achieve this aim we have placed a view of Turkish modernization, which constitutes the spirit of the period, from the perspective of daily life. We then establish the historical context of our study by examining the attitude of the founders of the period towards cinema. We conducted a two-dimensional questioning to reveal the relationship between cinema and daily life in the early republican period. Firstly, we focused on the place of cinema and viewing practices in daily life as a physical space, secondly, what is reflected in everyday life through the narratives that are watched in the cinema and the public effects of these reflections. Within the scope of the study, we handle the concept of daily life with the Lefebvrian meaning and examine the place of cinema and the relationship of its narratives with daily life using the design of the ideological analysis method. As a result, we have determined that although cinema was not carried out as a state-supported project in this period when modernization steps were taken, it had a significant impact on the changes in daily life.

Keywords: Early Turkish Republican Period, Everyday Life, Henri Lefebvre, Ideological Analysis, Cinema.



Giriş

Lefebvre'e göre gündelik hayat üstyapı ve altyapı arasında bir dolayım teşkil eder. Bu düzeylerde var olan her türlü unsur gündelik hayatın içindeki basit eylemlerde kristalleşir: "Dolayısıyla, başka yerde, yukarı alanlarda meydana gelen değişimleri ölçen ve somutlaştıran şey, gündelik hayattır. İnsan dünyası yalnızca tarihselle, kültürle, bütünlükle ya da global toplumla, ideolojik ve politik üstyapıyla tanımlanmaz. Ara ve aracı şu düzeyle tanımlanır: Gündelik hayat" (Lefebvre, 2015, s. 53). Dolayısıyla bu çalışmada, sinema ile ilişkisi bağlamında ele alınan gündelik hayat Lefebvreci anlamıyla Gardiner tarafından vurgulandığı gibi, "dışsal, doğal ve toplumsal dünyalarla en doğrudan ve derinden diyalektik ilişkiye girdiğimiz ve temel insani arzular, güçler ve potansiyellerin ilk defa formüle edildiği, geliştirildiği ve somut olarak hayata geçirildiği, özne ve nesnenin inşa edildiği alan" olarak ele alınmıştır (2016, s. 113). Cantek'in de altını çizdiği üzere, "toplumu oluşturduğu düşünülen temel değerlerin yaygınlık ve meşruluk kazandırılmaya çalışıldığı" bir alan olarak farklı sınıf ve statüye ait kişilerin söz konusu değerleri benimsemesi ya da reddetmesi bağlamında ideolojik bir mücadelenin alanıdır (2013, s. 13). Türkiye bakımından Erken Cumhuriyet dönemi, devletin ve toplumun modernleşmesi sürecinde siyasi, hukuki, kültürel anlamda köklü dönüşümlerin yaşandığı bir süreci temsil etmektedir. Gerçekten de 1923-1949 yılları arası Türk modernleşmesini karakterize eden hususların temellerinin atıldığı bir dönem olarak anılmaktadır. Türk modernleşmesine bağlı değişimler ise konsensüse dayalı değil, mücadeleye dayalı olarak gerçekleşmesi söz konusu olmuştur. Ontolojik olarak mücadelelerinin alanı olan gündelik hayat, bu dönemde bu çatışmaların en gözle görülür biçimde ön planda olduğu zaman dilimine de denk gelmektedir. Dolayısıyla Türk modernleşmesi bağlamında gündelik hayatın çatışma alanı olma niteliğinin kuvvetle ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Bu nedenle, çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları da bu tarih aralığı olarak belirlenmiştir.

Cumhuriyet'in ilanını takiben atılan modernleşme adımlarının gündelik hayat pratiklerinde yaşanan

etkileri noktasında sinema hangi konumlanma noktalarında yer almıştır temel sorusuna yanıt arayan çalışmada ideolojik analiz yöntemi tasarımıyla yararlanılmıştır. Bu noktada öncelikle vurgulanması gereken ideoloji kavramının nasıl tanımlandığıdır. İdeoloji bu çalışmada bir siyasal doktrinden ziyade "bir düşünce yapısı ve bu yapının incelenmesi olarak" ele alınmıştır. Erdoğan, anlamlı bir ideolojik analizi şu şekilde açıklar; "maddi ve maddi olmayan üretimle ve ürünlerle ilgili düşünsel ifadeleri ve bunların insan/toplum için anlamlarını inceler. Bunuyaparken, sosyal, ekonomik ve kültürel pratiklerin belli biçimlerde bilinmesini sağlama ve pozisyonlandırmalar yapma yollarını (diğer bir deyimle ideolojilerin üretimi, dolaşıma sokulması, yaygınlaştırılması, işlevleri)" araştırır (2012, s. 131-132). Bu çalışmada da, Türk modernleşmesi ve onu karakterize eden Batılılaşma düşüncesinin sinema aracılığıyla nasıl dolaşıma sokulduğu ve gündelik hayatta ne tip ilişki örüntüleri yarattığı soruşturulmaktadır. İdeolojik analiz söz konusu olduğunda ele alınan konu/sorunla ilgili "onun doğasını belirleyen (konuyu tanımlayan öğeleri ve bu öğelerin göstergelerini, belirleyicilerini, tanımlayıcılarını) kullanarak oluşturulan başlıklar ve alt başlıklar altında inceleme sunumu yapılır" (Erdoğan, 2012, s. 134). Bu çalışmaya ait başlık ve alt başlıklar ideolojik analizin önerdiği doğrultuda oluşturulmuştur.

Öncelikli olarak, Türk modernleşmesine ilişkin Lefebvreci bir çerçeveye yer verilerek kuramsal ve tarihsel arka plana yer verilmiştir. Sonrasında Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının sinemaya bakışına ilişkin bulgulara yer verilerek üst yapı tarafından yaygınlaşması arzu edinilen modernleşme edimleri açısından sinemanın nasıl konumlandırıldığı soruşturulmuştur. Sinemanın makro yapılar tarafından nasıl konumlandırıldığını anlamak, gündelik hayatın düzenlenmesi noktasında gösterdiği işlevlerin saiklerine ilişkin de bir çerçeve oluşturmaktadır. Ardından, gündelik hayatın en çok görünür olduğu ve aşinalıklar yarattığı kamusal mekânlardan bir tanesi olarak ele alınan sinema salonlarının ve bu sinema salonlarına gitmenin toplumsal hayat düzeni

içerisinde nasıl bir yer edinmiş olduğu Lefebvre'in mekânın triyalektiği yaklaşımı bağlamı da gözetilerek irdelenmiştir.

Sinema, seyrin gerçekleştiği salonları ile gündelik hayat içerisinde mekânsal olarak getirdiği dönüşümlerin yanında seyrin nesnesi olan filmleri ile imgesel bir dünya da sunar. Bu imgeler dünyası ise gündelik hayatın hem ifşa edildiği hem de gizlendiği bir alan yaratmaktadır. Bu çalışmada gündelik hayata sinema bağlamında yansıyan ve eylemli bir pratiğe dönüşen imgesel dünyanın analizi için öncelikle olarak dönemde sinemada ağırlıklı olarak yer alan filmler ve bu filmler dolayısıyla gündelik hayata yansıyanlar hakkında kamusal düzlemde yürütülen tartışmalardan yararlanılmıştır. İkincil kaynaklardan yararlanılarak veri toplanan bu çalışmada sinema ve gündelik hayata ilişkin yürütülen araştırmalar incelendiğinde, bu ilişkiselliğe dair tartışmaların iktidar ve sinemaya bakış, sinema ve basın, sinema ve edebiyat eserleri, sinema ve seyir pratikleri olmak üzere dört ana başlık altında toplandığı tespit edilmiştir. Bahsi geçen kategoriler içinde elde edilen bulgular, bu çalışma içerisinde ideolojik analize uygun başlıklar altında kendi çerçevelerinde incelenmiştir. Bununla birlikte, yerli sinemada üretilen filmler incelenerek filmlerin sunduğu temalar bağlamında dönemde arzu edilen gündelik hayat pratiklerine dair bir önerme sunulmuştur. Bu analizlerle birlikte, sinemanın içinde bulunduğu toplum bağlamı olarak toplumsal pratikleri etkileme gücüne ilişkin potansiyeli somutlanmaya çalışılmıştır.

Türk Modernleşmesine Kısa Bir Bakış: Lefebvreci Bir Çerçeve

Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet seçkinleri, ideolojik tutumları siyasi yelpazenin neresinden gelirse gelsin ortak bir noktada buluşmaktadır. O da devlet eliyle gerçekleştirilen reformlar aracılığıyla modernleşme olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, Türkiye'de modernleşme talebinin halktan gelmediğini, devlet eliyle bir modernleşme projesinin topluma benimsetilmeye çalışıldığını ve bu hususta literatürde konsensüs bulunduğunu (Aktaran Güngör 2017, s. 17) söylemek mümkündür. Bununla birlikte, modernleşme meselesine

ilişkin bir kuramsal tartışma yürütmek yerine somut durumun somut analizini gerçekleştirerek kavramın Türkiye özelindeki mahiyetine, kendi tarihsel bağlamı içinde yaklaşmak bu çalışma özelinde yerinde olacaktır. Buna ilişkin olarak Kandiyoti (2011, s. 222) şöyle söylemektedir:

Hem Türk modernleşmesine mazeret arayanlar -esas olarak Kemalistler- hem bu modernleşmeyi eleştirenler, dikkatsiz biçimde modernin kendisini sorgulamakta ve onun yerel özgüllüklerini ortaya koymakta yetersiz kalarak kavramsal ufukumuzu sınırlıyorlar... Modernliğin bilim, laiklik, ulus olma ve bireycilik gibi temel ilkelerinin sorgulanmasının yararlı bir etkisinin olacağına ve kurmaca modern/geleneksel ikiliğini sarsacağına şüphe yok. Ancak, bu eleştirinin ötesine geçmek ve karmaşık kültürel biçimlerin anlamlarını ve güncel içeriklerini kavramak işiyle yüz yüzeyiz. Bu bağlamda bazı can alıcı soruların sorulması gerekli.

Kandiyoti'nin "sorulması gerekli soru" olarak nitelendirdiği unsur, yukarıda dile getirildiği üzere Türkiye özelinde modernleşmeye yüklenen anlamın ne olduğudur. Bunun en kısa yanıtı ise batılılaşma ve modernleşmenin tarihsel süreçte ve kısmen ilgili literatürde neredeyse eş anlamlı biçimde kullanılmış olmasıdır. Tanzimat Dönemi, Islahat Fermanı, 2. Abdülhamit Dönemi, Meşrutiyet Dönemi ya da Kemalist Dönem fark etmeksizin, kimi zaman sadece teknolojik eksenli, kimi zaman batılı ahlaki değerlerin benimsenmesi gibi farklı düzeyleri ve alanları ifade etmesine karşın, ortak payda her zaman batılılaşma olmuştur (Mardin, 1991, s. 11-22). Örneğin, Zürcher 1920'ler ve 1930'lar dönemlerinde Kemalistlerin modernleşme projesinin (kendilerinden önceki radikal batıcılar olan Jön Türklere benzer şekilde) "dünyadaki tek geçerli medeniyet olarak görülen Batı medeniyetine işaret ettiğini" (Zürcher, 2010, s. 119) söyler. Tekeli ise (2014, s. 196) Tanzimat Dönemi kent reformları esnasında Osmanlı bürokrasisinin devleti ve toplumu modernleştirmede benimsediği temel hattın Batı'nın teknik ve kültüründen yararlanmak olduğunu, bunun kent alanındaki izdüşümünün ise batılı anlamda bir kent olduğunu dile getirir:

18. yüzyılda Viyana ve Paris'te görev yapan Osmanlı elçilerinin anlatımları, bu kentlerin daha biçimli planlarına, geniş ve ağaçlıklı caddelerine, yüksek binalarına duyulan hayranlığın izleriyle doludur. Mustafa Reşit Paşa'nın 1836'da Londra'dan yazdığı mektup, daha açık biçimde Batı mimarisini ve kentsel düzenini reform hedefine tek geçerli tercih olarak sunuyordu.

Çalışmanın konusu gereği şu ana kadar kısaca çerçevesi çizilmiş olan Türk modernleşmesinin Lefebvreci kavramlarla nasıl anlaşılacağı ve gündelik hayatla ilişkisini nasıl kurulabileceği üzerinde durulmalıdır. Lefebvre, Marx'ın altyapı ve üst yapı arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisinin üst düzey bir soyutlama olduğunu ve praksişi kavramada yetersiz olduğunu savunur. Dolayısıyla bu noktadaki eleştirisi aslen Marksizm'e değil, Althusser ve yapısalcılığa karşıdır. Lefebvre (1973, s. 91), yapısalcılığın ele aldığı altyapı ve üstyapı ilişkisini diyalektik olmayan, doğru fakat tarih dışı bir yaklaşım olarak nitelendirir: "Diyalektik olmayan yapısal bu analiz yanlış değildir. Ancak doğru da değildir. Üzerinde hiçbir tarih taşımaz. Her zaman ve her yerde doğru ve yanlıştır." Düşünürüne göre yapısalcı analiz tumturaklı bir şekilde üretim biçiminin tanımını tekrar etmekten öteye geçmez ve "kapitalizm kapitalizmdir totolojisi" (Lefebvre, 1973, s.90) içine düşer. Bu nedenle Lefebvre praksişi doğru analiz etmek ve üretim biçimine içkin olan sosyal ilişkilerin yeniden üretimi mefhumunu kavrayabilmek için bazı düzey ve boyutlar önerir. Bunlar üst ve altyapı arasında dolayım teşkil eden unsurlardır. Lefebvre'e göre şehir ve gündelik hayat uzak ve yakın düzen arasında yer alan dolayımlardır:

Lefebvre'e göre yakın düzen mikro düzeyde, belirli düzeni ve yapısı olan grupların kendi içindeki ilişkiyi ifade ederken, uzak düzen ise kilise ve devlet gibi hukuki dayanakları, kültürel kodları, göstergeleri olan ve makro düzeyde toplumu düzenleyen kurumlara denk düşer; -ideoloji aracılığıyla kavranır- yakın düzeni belirler ve onun tarafından belirlenir. Şehir yakın düzeni kapsar ve yeniden üretir. Aynı zamanda uzak düzey tarafından kapsanır. Ona hem destek olur, hem de onunla mücadele eder. Dolayısıyla alt ve üstyapı arasında, sosyal ilişkilerin üretimi düzleminde bir dolayımdır (Öner, 2021, s. 149).

Lefebvre'in buradaki vurgusu ilk bakışta şehir üzerine gibi görülse dahi, şehrin gündelik hayatın mekânı olması itibarıyla gündelik hayata da işaret eder. Lefebvre'in *Şehir Hakkı* (2016) eserinde dile getirdiği üzere uzak ve yakın düzenin baskısı altındaki şehir araçsallaşarak üretimi, tüketimi

ve gündelik hayatı düzenleyen unsur haline gelmektedir. Türk modernleşmesi bağlamında ele alındığında uzak düzenin tepeden inmece bir biçimde yakın düzene Batılılaşma projesini dayattığını söylemek doğru olacaktır. Gündelik hayatı kapsayan yakın düzene "birçok ikiliye işaret eden mücadele alanı" niteliğindedir. Lefebvreci çerçeveye yaklaşıldığında, Batılılaşma projesinin başarısını belirleyen unsur gündelik hayatta yarattığı değişim ile ölçülmek durumundadır¹. Sinema ise hem bir mekân olarak gündelik hayatın önemli bir parçasını teşkil ederken, hem bir sanat yapıtı olarak gündelik hayatı yansıtmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın bir sonraki bölümünde uzak düzenin önemli bir parçasını teşkil eden cumhuriyet dönemi kurucularının sinemaya yaklaşımı ele alınacaktır.

Cumhuriyet'in İlk Döneminde Sinemaya Bakış

Sinema ilk ortaya çıktığı tarihten beri hem mekân olarak hem de sunduğu imgeleri ile bireysel ve toplumsal anlamda gündelik hayatın içerisinde kendine önemli bir yer edinmiştir. "Gündelik yaşamda imgeselliğin işlevi kaçışı sağlamaktır", sinema sunduğu imgeler ile seyircisine "gördüğü şeyi düşleyeceği, düşlediği şeyi göreceği" bir kaçış alanı yaratmaktadır. Bir yanı ile düşlerin kaynağı bir diğer yanı ile "sıradan" hayatın parçalarının yer aldığı dünyasıyla insanlara bir rahatlama ve tatmin alanı yaratmaktadır (Cantek, 2013, s. 111, 90-91). Bu anlamıyla sinema, gündelik hayat içerisinde hem bir eğlence mekânı hem talep yaratan özelliği ile bir direnç noktası hem de eğitici/öğretici ve dönüştürücü özellikleri ile ön plana çıkmaktadır.

Genel anlamıyla sinema filmlerinden, kitlesel ve etki gücü yüksek bir yaratım olarak -özellikle de belirli ideolojilerin yayılımı noktasında- gündelik yaşam pratiklerini değiştirme/dönüştürme aracı olarak yararlanılmak istenmiştir. Ülkemizde de Kurtuluş savaşı sonrası Cumhuriyet'in ilanıla

1 En nihayetinde Lefebvre için gündelik hayatta değişimi sağlayamayan tüm devrimler başarısızdır. Bu yaklaşım Lefebvre'i Marksizm'e yönelten en temel unsurdur: "Marx öncelikle gündelik hayatı değiştirmek istiyordu. Dünyayı değiştirmek, öncelikle her günkü yaşamı, gerçek yaşamı değiştirmekti" (Lefebvre, 2015, s. 43-44)

birlikte toplumsal hayatın tüm dinamiklerine tesir eden modernleşme hareketinin başladığı dönemde özellikle de okuma-yazma oranı düşük bir nüfus göz önünde bulundurularak, göze ve kulağa hitap eden sinemadan “devrimlerin yayılması ve içselleştirilmesinde” yararlanılması beklenmektedir (Öztürk, 2009, s. 164). Ancak, literatürde ülkemizde sinemanın modernleşme projesi içerisinde göz ardı edilen ve öncelik tanınmayan bir sanat olarak yorumlanması görüşü hâkimdir. Yorgo Bozis ve Sula Bozis (2004, s. 140) “hükümetin 1929-1939 yılları arasında ekonomiyi teşvik politikası kapsamında sürdürdüğü yatırım projelerine sinemanın dâhil” edilmediğini belirtmektedirler. Bunu destekler nitelikte, 1928-1938 yıllarında ülkemizde sadece on üç uzun metraj yerli film yapılmıştır (Abisel, 2005, s. 18).

Sinemanın, pahalı bir sanat olması ve teknolojik bir alt yapı gerektirmesi dönemin koşulları içerisinde daha yeni savaştan çıkmış ve hemen ardı sıra başlayan II. Dünya Savaşı koşullarının getirdiği ekonomik krizle mücadele eden bir ülkenin devletçilik politikaları içerisinde yer almaması anlaşılabilir gözükmemektedir. Ancak, aynı dönemde müzik, radyo, mimari, opera, resim gibi diğer sanatlara ilişkin önemli kalkınma yatırımları ayrılması söz konusu iken hükümetin sinemaya ilişkin yatırımlara öncelik vermemesini sadece ekonomik nedenlerle açıklamak yeterli değildir (Öztürk, 2009, s. 169-170). Nijat Özön’e (1995, s. 56) göre bunun en temel nedeni; dönemin hükümet yetkililerinin yerli sinema üreticilerinin “sinemanın sanat-kültür-ekonomi-endüstri-ticaret yönlerinin birbiri içine geçen çapraşık yapısını” yeterince idrak edemediklerine olan kanaatleridir.

Özön’ün bu tespitini açıklamadan önce, dönemde sinemanın üretim pratiklerine ilişkin temel dinamikleri açıklamak gereklidir. 1914 yılında Fuat Uzkınay’ın çektiği Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı olarak kabul edilen yerli sinema üretiminin başlangıcından Cumhuriyet’in ilanına değin 12 film²

üretmiş ve Cumhuriyet’in ilanından 1939 yılına kadar Türk Sineması tek yönetmen hâkimiyetinde faaliyet göstermiştir: Muhsin Ertuğrul (Erkılıç, 2003, s. 15, 24, 29). Yönetmenin ve oyuncularının birçoğunun tiyatro kökenli olmalarının da etkisiyle “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırılan ve on yedi yıl süren bu dönemde üretilen filmler de ağırlıklı olarak tiyatro eserlerinin uyarlamalarıdır (Kuyucak Esen, 2010, s. 22). Erken Cumhuriyet döneminde yarı-resmi olarak işletmecilikten yapımıcılığa başlayan ve 1921-1924 yıllarında faaliyet gösteren Kemal Film ilk yapımevi olurken, İpek Film Kemal Film’den boşalan yapımıcılık görevini üstlenir. İpek Film’in faaliyette olduğu yıllar içerisinde ise (1928-1939 yılları) “tek yapımçı-tek yönetmen” (Erkılıç, 2003, s. 27, 38) dönemi olarak adlandırılmaktadır.

Genel hatları ile dönemin yerli sinema üretim koşulları göz önüne alındığında Özön’ün sinemaya yeterli devlet yatırımı gösterilmemesinin nedenlerini açıklarken ilk dikkat çektiği nokta, tek yönetmen Muhsin Ertuğrul’un “ek bir görev” olarak içinde bulunduğu sinemaya gerektiği değeri vermediği ve tiyatro kökenli oyuncularının da sinemayı bir “ek iş” olarak gördüğü tespitidir. Bununla birlikte, Ertuğrul tarafından tiyatroya göre sinemanın “sıradan bir eğlence” olarak nitelendirildiğini belirtir. Özön, yapımçıların da sinemaya sadece kar elde edilecek “bir iş” bakışında olduklarını ekler. Devletin ise sinemanın eğitici-öğretici yönüne ağırlık verdiği ve kitleleri etkileme noktasında önemini kavramış olduğunu ancak yerli üreticilere belirtilen nedenlerle güvenmediğini, “sinemadan yararlanmak düşünüldüğünde bunun yabancı sinemacılara” yaptırılması ile açıklar. Örneğin, Halkevleri ve halkodalarında üst yapı tarafından gerçekleştirilen devrimlerin alt yapıya yayılmasına yönelik eğitici ve öğretici amaçlarla uzun yıllar gösterilen *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* (1934-1937) ve *Türkiye’nin Yüreği/Kalbi Ankara* (1933-1934) filmlerinin yönetmenliğini Sergey Yutkeviç ve Lev Arnstam üstlenmiştir. Bu durumda, bu yıllar devletin sinemanın üretim

2 Bu filmlerin günümüze ulaşmamış olması nedeniyle söz edilen 12 film kesinlik taşımamaktadır. Bununla birlikte, literatürde kabul gören en genel rakamdır.

boyutundan ziyade gösterim boyutuna ağırlık verdiği bir dönem (1995, s. 23, 55-57) olarak nitelendirilmektedir.

Serdar Öztürk'ün (2004, s. 77, 82) araştırmasında belirttiği üzere iki film; "Ebedi Şefimiz Atatürk'ün Hayatı, Türkiye İnkılabı ve Türk Kadını" ile Kazım Karabekir tarafından meclise sunulan "İbret Yerleri Projesi" ekonomik yetersizlikler nedeniyle hayata geçirilememesine karşın, dönemin siyasal yöneticilerinin sinemanın özellikle "eğitici-öğretici" yönünden faydalanma ve sinemayı dönemde sık kullanılan bir ifadeyle "terbiye aracı" olarak kullanma arzularının örnekleri olarak gösterilmektedir. 1932 yılında "Cumhuriyet ideolojisi ve prensipleri ışığında" yaşanan değişimlere ülke nüfusunun uyum sağlaması amacıyla birçok kent, kasaba ve köylerde faaliyete başlayan Halkevleri ve ardından ona eklenen Halkodaları ise, "özel sinemalara gidebilen kentli, üst/orta sınıflar dışındaki seyirciler için, bilhassa kırsal yerlerde" sinemayı erişilebilir hale getiren ve "sinema için yeni bir kamusal alan" yaratan mekânlar olmuştur. Gösterimi yapılan çoğu film "eğitici ve öğretici" amaçlı (Çeliktemel-Thomen, 2015, s. 51, 59) olmakla birlikte "1932-1940 yıllarında, yaklaşık 8 bin film gösterimi" (Aktaran Çeliktemel-Thomen, 2015, s. 58) hükümetin sinemanın üretiminden ziyade gösterim boyutuna önem gösterdiğini desteklemektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yerli sinemanın üretimi açısından beklenen gelişimi göstermesi mümkün olmamakla birlikte bu durum sinemanın gündelik hayat içerisinde edindiği yerin bir göstergesi değildir. Cumhuriyet'in ilanından önce seyirci, sinemanın modern öznesi haline gelmişti³. 1900'lü yılların ilk on yılı itibarı ile kurumsallaşan sinema salonları dönemde gerçekleşen savaflara rağmen sayılarını arttırırken bu salonlarda gösterime giren filmler ve seyirci sayıları da artmaktadır⁴.

Bu durum, sinemanın her geçen gün daha fazla biçimde toplumsal hayatın dokusuna işlediğini göstermektedir. Gündelik hayat içerisinde yaşanan dönüşümler ise en çok kamusal alanlarda fark edilir. Sosyal hayatın bir parçası olarak kentleri kuşatan, bir kamusal mekân olarak sinema hem mekân hem anlatı düzeyinde bu değişim ve dönüşümleri görünür kılmakta ve/veya nedeni olmaktadır. Bu nedenle, dönemin sinema salonlarının kuruluşu, düzeni ve dağılımını anlamak modernleşme-gündelik hayat-sinema üçgeninde ilk uğrak noktası olarak belirlenmiştir.

Kamusal Bir Mekân Olarak Sinemanın Modernleşen Gündelik Hayattaki Yeri

Lefebvre'ye göre, "toplumsal üretim ve yeniden-üretim ilişkileri, alanda, dolayısıyla üretilmiş bir toplumsal mekânda" gerçekleşmektedir ve bu doğrultuda gündelik hayat pratikleri de mekânda, mekânla ilişkili olarak ele alınmalıdır (2014, s. 24). Lefebvre, toplumlar ve bireylerin "gündelik pratiklerinin dönüştürülmesini mekânla ilişkilendirmektedir. Gündelik yaşam içinde modern insana ciddi müdahalelerde bulunulmaktadır; boş vakitler bile paketlenip metaya dönüştürülmektedir" (Karaçizmeli, 2021, s. 171). Bu noktada özellikle Lefebvre'in *Gündelik Hayatın Eleştirisi* eserlerinin birinci ve ikinci ciltleri arasındaki farkın vurgulanması gerekmektedir. Bu şekilde uzak ve yakın düzeyler arasında yer alan gündelik hayatın bu iki düzeydeki değişimler doğrultusunda nasıl değiştiği anlaşılır hale gelecektir.

1946 yılında *Gündelik Hayatın Eleştirisi*'nin birinci cildini yazarken gündeliğin zenginliğini vurguladım... Faşizme karşı verilen savaş kazanıldıktan sonra yarınların güzel olacağına, yeni bir hayatın başlayacağına dair öforik vizyonu kabul ediyor ancak kapitalizmin bir restorasyonunun gerçekleşebileceğini ve daha tecrübeli bir burjuvaziyle mücadele etmek zorunda olma ihtimaliyle ilgili kendimi sorguluyordum... 1961 yılında ikinci cildi yazdığım da ise gündelik hayat fakirleşmişti

3 Sinema, modern şehir ve modern özne olarak seyirci ilişkisi hakkında detaylı bilgi için bakınız: Nezih Erdoğan, (2017), *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları- Modernlik ve Seyir Maceraları*. İletişim Yayıncılık.

4 Birinci Dünya Savaşı sırasında tiyatrolar oyun oynamazken, sinemaların işleri tıkırında gidiyordu" (Bozis ve Bozis, 2014, s. 87). "1939 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkede üretim her alanda yavaşlar. Sinema da bu sektörlerden biridir. Ancak, sinemaseverlerin film izleme istekleri azalmaz." Bu doğrultuda, "savaş yıllarında İstanbul'daki sinema salonları şehrin canlı kalan nadir mekânları" olmuştur (Berkaş, 2009, s. 234-235).

ve yabancılaşma içindeydi. Bu ciltte gündelik hayatı kapitalizmin ve devletin bir programı, tüketim ve meta dünyasının yarattığı bir sonuç olarak yorumladım. İki cilt arasındaki uyumsuzluğun nedeni bir hatanın düzeltilmesi değil, gerçekliğin değişmiş olmasıdır (Lefebvre, 1975, s. 206-208).

Bu bağlamdan yola çıkarak makalenin bu bölümünde toplumsal hayata bir “eğlence mekânı” olarak dâhil edilen ancak içeriği ile iktidar tarafından eğitici olması ile dönüşümleri tetiklemesi beklenen sinemanın gündelik yaşama ilişkin yansımaları öncelikle mekân boyutu ile ilişkili olarak soruşturulmaktadır. Sinema, 1908 yılı sonrasında birahane, tiyatro ve sirk salonlarındaki yersiz-yurtsuz gösterimlerin ardından kendine ait salonlarına kavuşmaya başlar. Türkiye’deki ilk yerleşik sinema salonu olan Pathé Sineması 1908 yılında Weinberg yöneticiliğinde açılmıştır. Ardından Palas Sineması ve Majik Sineması peşi sıra Beyoğlu’nda kendilerine yer edinmişlerdir. İstanbul yakasında ise 1914 yılında Kemal Bey ve Ali Efendi sinemaları ile Milli Sinema gösterimlerine başlamıştır (Onaran, 1994, s. 12). Bozis ve Bozis’in (2014, s. 83-116) araştırmalarına göre 1908-1924 yılları arasında sadece İstanbul’da Rum ve Levanten kökenli sinemacılar tarafından açılan sinemaların sayısı 20’dir.

Bu sinemaların birçoğu Beyoğlu’nun Pera bölgesinde yer almaktadır. Sinemanın ülkeye Beyoğlu’ndan açılması dönemin sosyo-kültürel ve ekonomik yapılanması düşünüldüğünde hiç de şaşırtıcı değildir. Yaşayan nüfusun büyük çoğunluğunu Levantenler ve azınlıklar ile Batılı yaşam tarzını benimseyen Türklerin oluşturduğu bölge, şehrin ticaret ve eğlence hayatının en yoğun olduğu yerdirdi. Beyoğlu bu özellikleriyle “İstanbul’un en yeni ve modern bölümüydü. Hem nüfus hem de yapı olarak Batı kültürüne en yakın ve açık kapıydı” (Yelence, 2013, s. 43-44). Cumhuriyetin ilanı sonrası ise artan alt yapı yatırımları ve atılan laikleşme adımlarının etkisiyle, “tüm İstanbul’un ve Anadolu’daki büyük şehirlerin ışıklandırılması,

kadınların sosyal yaşama katılması” sonucu sinema daha geniş kitlelere yayılmıştır (Bozis ve Bozis, 2004, s. 139). Bu durum, sinema salon sayılarının artışına ve dolayısıyla gündelik hayat içerisinde kapsadığı alanın genişlemesine de yol açmıştır.

Her ne kadar dönemin sinema salonlarına ilişkin veriler birbiri ile çelişse de Erkılıç’ın birçok farklı kaynaktan yararlanarak derlediği rakamlara göre, 1923 yılında 30 olan sinema salonlarının sayısı, 1927 yılında 100, 1934 yılında 150, 1947 yılında 180 iken 1948 yılında yürürlüğe giren yerli filmler için vergi indiriminin⁵ üretim ve dağıtım açısından yarattığı olumlu gelişmelerin de paralelinde 1949 yılında 228’e ulaşmıştır (2003, s. 62, 63). Cumhuriyet dönemi ile birlikte sayıları giderek artan sinema salonlarının birçoğu kent merkezleri ve bu kent merkezlerinin yakın çeperlerinde gelişmiştir. Öztürk’ün Başvekalet İstatistik Umum Müdürlüğü verilerine dayanarak aktardığı üzere, 1931 yılında ülkede bulunan toplam 144 sinema salonunun 35’i İstanbul, 10’u İzmir’de bulunmaktadır. Geriye kalan sinema salonlarının dağılımı ise 53 il ve 23 ilçe şeklindedir (2005, s. 89). 1930’lu yıllarda “salon sayıları sürekli değişen İstanbul sinemalarına günde ortalama on bin biletli seyirci gitmektedir” (Kaynar, 2009, s. 194). Sinema, en çok salonu bulunan ve ülkenin eğlence kültürünün merkezi olan İstanbul’da kısa süre içerisinde dönemin en popüler eğlence merkezi olarak konuşlanmıştır. İstanbul’da “277.165 kişinin sinemaya gittiği 1929 yılı ocak ayında tiyatrolarda kesilen bilet sayısı ise sadece 17.290’dır” (Kaynar, 2009, s. 195). Abisel’in (2005, s. 13) aktardığı üzere, “1933’de İstanbul’da 2.881.036 kişi sinemaya gitmiş, ya da bu kadar bilet satılmıştır. 1938’de ise bu sayının on milyona yaklaştığı” belirtilmektedir.

Ayça’nın Türk sinemasının “kent dönemi” olarak sınıflandırdığı ve 1950’li yıllara değin İstanbul, İzmir ve Ankara ağırlıklı olarak kent merkezlerinde hayat bulan sinema salonlarının seyircisi de bu

5 1948 yılında yürürlüğe giren hüküm ile o zamana değin yerli-yabancı ayrımı olmadan tüm filmler için aynı oranda alınan vergiler yerli filmler için düşürülmüştür. Bu hükme göre “yerli film gösteren sinemaların bilet ücretinin en fazla %25’inin, yabancı film gösteren salonların bilet ücretlerinin en fazla %70’inin rüsumata tutulacaktır.” Bu hüküm, yerli film üretiminin artışına zemin yaratmıştır (Onaran, 1994, s. 95-96).

doğrultuda kentlilerdir (1992, s. 117-118). Kent merkezlerinde konumlanan ilk sinema salonları kentli seyirci profiline de uygun bir şekilde oldukça büyük, lüks mobilyalara sahip gösterişli mekânlar olarak karşımıza çıkar. “Bin beş yüz, iki bin kişilik koca salonları, süslü locaları, özel olarak tasarlanmış mobilyaları, dev perdesi, fuayesi, gong sesi, emektar projeksiyon makinesi ile film izlemeyi, sinemaya gitmeyi törenselleştiren bu mekânlar, düş şatosu” olarak nitelendirilmektedir (Erkılıç, 2009, s. 148). Sinemalar düş şatoları olarak kurumsallaşırken sinemaya gitmek ise ritüel yanı ağır basan bir pratiktir. Seçil Büker, 1930’lu yıllarda kent temelli sinema salonlarının “tiyatro kadar seçkin ve kibar eğlence mekânları” olduğunu belirtir. Sinemaya gitmek ise bir “törendir.” Giyim-kuşama özen gösterilerek gidilen sinema salonlarına 1950’li yıllara değin “takım elbise giymeyen, tıraşsız erkeklerin” alınmadığını (2017, s. 165-166) aktarmaktadır.

Bu dönem sinema salonları, modern bireylerin kentsel kamusal alanlarda görünür olması açısından önem taşıırken sinemaya gitme ediminde vurgulanan “özen” bir ayırıştırma ve sınıfsal farklılıkların vurgulanması olarak okumak yanılığısına sebebiyet vermemelidir. Dönemin ruhuna dair bir pencereden bakıldığında sinemaya gitmek ve film seyretmek ediminde gösterilen özenli tutum, sinemanın sosyalleşme mekânı olma özelliği de unutulmadan “insanların birbirine saygısı olduğu bir dönemin, toplu izlenen filmlerin kendine özgü geliştirdiği bir görgünün sonucudur” (Erkılıç, 2009, s. 149). Sinema, “özellikle gençlerin, öğrencilerin ve kadınların rağbet ettiği birer sosyal mekândır” (Berktaş, 2009, s. 235). “Her ne kadar ilerleyen yıllarda gösterilen filmlerin versiyonuna göre bilet fiyatları çeşitlenip, ucuz ve lüks diye ikiye ayrılrsa da sinema (salonları) yine de farklı duygu farklı kültürdeki insanları aynı temaşanın karşısında” buluşturmaktadır (Kaynar, 2009, s. 196).

Sinema salonlarının yaygınlaşmasının yanında sinemada yaşanan teknolojik gelişmeler de sinemanın toplumsal hayatla ilişkisini güçlendirmiştir. 1930’lu yıllarda sinemada sesli

filmler dönemi başlamıştır. Ülkemizde gösterime giren yabancı sesli filmlere yapılan dublaj ile ise bir nevi yabancı filmler “Türkçeleştirilmiştir. Yabancı filmlere yapılan dublaj yalnız bir çeviri değildir, bir ‘yerleştirme’ boyutu taşır” (Berktaş, 2009, s. 243). Bunun en büyük getirisi ise sinemanın artık çok daha geniş izler kitlelere hitap edebilen bir sanat olmasıdır. Aynı yıllarda Latin harflerinin kabulüyle sinema salonlarının isimleri ve bu salonlarda gösterilen filmlerin Türkçeleştirilmesi ve ülke çapında okuma-yazma seferberliği başlatılması sonucu okuma-yazma oranının artışı, yabancı dil bilmediği için sinemadan uzak kalan seyirciyi de sinemalara dâhil etmiştir. Bir diğer anlamıyla, sinemanın popülaritesi artmıştır (Çam, 2020, s. 13, 15). Yine bu dönemi takiben sinemalar da artık sadece kent merkezli olmaktan öteye geçerek Anadolu’da daha etkin rol üstlenmeye başlamıştır. Bir diğer ifade ile modernleşmenin teknik boyutunun (sesli film ve dublaj) sinema sanatına yansımaları ve eğitim seferberliği sinemanın daha geniş çevrelere erişmesini sağlamıştır.

Farklı statüden ve cinsiyetten insanların karşılaşma alanı olan ve gündelik hayatın bir parçası haline gelen sinema salonlarının düzeni ise ilk yıllarında diğer kamusal alanlar gibi harem-selamlık⁶ olarak ayrılmaktaydı. İlk önceleri sadece erkeklere ait olan sinema salonlarına kadınlar, onlar için gerçekleştirilen matinerler ile dâhil olmuşlardır (Gökmen, 1991, s. 17). Harem-selamlık ayrımı ise ilk kez, Cumhuriyet’in ilanı sonrası 1923 yılında, Atatürk’ün verdiği emir ile İzmir’de Ankara sinemasında ortadan kalkmıştır (Filmer, 1984, s. 126). Cumhuriyet rejimi doğrultusunda modern Türk kadını kamusal alanda, cephede olduğu gibi erkeklerle yan yana olmalıdır. Ancak, bu durum verilen emirle birlikte ülkedeki tüm salonlarda bu ayırım hemen kalktı anlamı taşımamaktadır. Kaynar (2009, s. 198), sinemaya giden kişilerin hatıralarından yola çıkarak salon düzeni içerisinde İstanbul’da bu ayırımın bir müddet daha devam ettiğini belirtir. Bununla birlikte, Çeliktemel-Thomen (2015, s. 69) özellikle Anadolu’da bu ayırımın daha da uzun yıllar boyunca sürdüğünü

6 Harem-selamlık düzenine göre salonlar, “kapıdan ekrana doğru dikey bir perde veya tahta paravanla ikiye bölünerek bir tarafa erkekler, diğer tarafa kadınlar” ait olmak üzere ikiye ayrılmıştır (Gökmen, 1991, s. 17).

aktarmaktadır: “1940’ta Balıkesir Halkevi’nde gündüzleri kadınlara ve akşamları da erkekler olmak üzere 10 gün” boyunca gösterimler farklı seanslarda düzenlenmiştir.

Bu ayrıma rağmen, kadının sinema için gündelik hayatın akışına karıştığı gerçeği göz ardı edilememelidir. Kadın ve erkeğin salonda bir perde ile ayrılmasının getirilerinden bir tanesi ise muhafazakâr değerlerin tesirinde olan bir toplumda kadının sinemada film izleyebilmesine imkân tanınması olduğu söylenebilir. Özellikle, daha muhafazakâr çevrelerde kadın sinemaya gitmek için bu güvence ile evinden daha rahat çıkabilmektedir. Budurumda, “sinemanın kadınların gündelik hayatına en önemli katkısı şehirde görünür olmanın en geçerli bahanelerinden birisi” olmasıdır (Kaynar, 2009, s. 198). Sinema salonları kadınların kamusal alanda görünürlüğüünün artmasının bir nedeni olmasının yanında genç kuşaklar için de önemli mekânlardandır. Hinkle’ın gerçekleştirdiği araştırma bulgularına göre, “1932 yılında Beyoğlu’ndaki birinci sınıf sinemalardaki 45 gösterimin, izleyicilerin %63,51’i erkek ve de %36,49’u kadındır. Yine Beyoğlu’ndaki 25 gösterimde ise seyircilerin çoğunluğunun 30 yaş altında olduğu görülür” (Aktaran Özyılmaz Yıldızcan, 2013, s. 70). Abisel (2005, s. 14), yaptığı araştırmalardan yola çıkarak gençler ve öğrenciler hatta çocukların dönemin önemli bir seyirci kitlesi olduğunu belirtmektedir.

1930 yılında yürürlüğe giren hüküm gereğince 12 yaş altı çocukların sinemaya girişi yasaktır. Ancak her türlü engele rağmen hem büyük kentler hem de Anadolu kentlerinde haberlere yansyanlar doğrultusunda Öztürk, sinemaya gidenlerin yarısının gençler ve hatta çocuklar olduğunu belirtir. Sinemalar, iktidar açısından eğitici-öğretici olarak kullanması gereken aksi durumda ise özellikle gençler ve çocuklar için zararlı mekânlardır. Gençler ve çocukların korunmasına ilişkin hükümler doğrultusunda öğrencilerin okul dışı zamanlarını geçirmelerinin eleştirildiği

ve önleyici uygulamaların söz konusu olduğu, kahvehaneler gibi mekânlar arasına 1937 tarihinde sinema da dâhil edilmiştir. İktidar açısından sinema mekânları bu iki boyuta sahipken, gençler açısından sinemalar en başta eğlence mekânıdır, bazı durumlarda ise ısınma ihtiyacının karşılandığı alanlardan birisi dahi olabilmektedir (2005, s. 162, 170-176). Bu bakımdan, gençler için sinema salonları sadece film seyretmenin ötesinde farklılaşan işlevlere sahiptir. Sinemanın gençler için mekânsal özgünlüğünden kaynaklanan bir çekiciliği de “buluşma mekânı” olmasıdır. “Gözlerden uzak ve karanlık yeni kamusal alanlar olan sinema salonları flörtleşen gençlerin buluşma mekânları” haline gelmiştir. Bir mekân olarak bahse geçen nedenlerle tercih edilen sinemalarda seyri gerçekleşen filmler ise gençlerin âşık olma biçimlerini, görünümelerini ve kendilerini ifade biçimlerini şekillendirmektedir (Özyılmaz Yıldızcan, 2013, s. 92, 82-84).

Sinema salonları artarken, sinema da “kısa zamanda bir şehrin en yaygın eğlencesi haline gelmiştir. Çocuklar, işçiler, kadınlar, hamallar kendi dünyalarından farklı dünyalarla burada, sinemalarda karşılaştılar. Perdedeki kahramanlar gibi yürümeye, onlar gibi gülmeye başladılar” (Kaynar, 2009, s. 216-217). Bu açıdan, sinema salonlarının yasak hükümlerine konu olması, eleştirilmesi mekânsal özellikleri kadar (karanlık ortam, kadın-erkek için buluşma mekânı olması vb.) ve hatta daha fazla bu salonlarda gösterilen filmlerle ilişkilidir. Sinema salonları, film izleme koşullarını yaratan fiziki mekânlar olmanın yanında gösterilen filmler Kracauer’in tanımladığı üzere fiziki gerçekliğin kurtuluşuna (2015, s. 517-518) imkân tanımaktadır⁷. Sinema salonları, birden fazla “mekânı, işlevi, konumu ve gerçekte birbiriyle ilişkisiz gibi görünen pek çok etmeni içinde barındıran” mekânlar olarak Foucault’nun kavramsallaştırdığı heterotopik mekânlardandır (Öztürk, 2013, s. 21). “Heterotopik mekânlar olarak sinema salonları dünyadaki sinema ile sinemadaki dünyanın etkileşime geçtiği yerlerdir ve film izleme deneyimi de bu etkileşimle biçimlenir” (Çam, 2016, s. 29).

7 Ayrıntılı bilgi için bakınız: Siegfried Kracauer, (2015). Film Teorisi (Ö. Çelik, Çev.). Metis. ss. 518, 124-150.

Gündelik hayatla ilintili mekânlar olarak sinema salonları Lefebvre'nin *mekânsal triyalektik* (mekânsal üçlü) kavramları ile ilişkili olarak incelendiğinde hem mekân temsili hem de temsili mekânlardır. Bu noktada mekânsal triyalektiğin Lefebvreci bağlamdaki mahiyetinin ortaya konması gerekmektedir. Lefebvre mekânsal triyalektiği Bourdieucü sembolik üretimle aynı epistemolojik temel üzerinde inşa etmez. Marksist bir hattı takip ederek emeği ve üretim ilişkilerini temel belirleyen olarak kabul eder. Lefebvre'e göre (2014, s. 62-63), kapitalizmin bir toplumsal ilişki ve üretim biçimi olarak yeniden üretimi üç düzeyde gerçekleşir: işgücünün yeniden üretimi, aile merkezli biyolojik yeniden üretim ve üretim ilişkilerini kapsayan her türden ilişkinin yeniden üretimi. Bu üç unsur arasındaki diyalektik ilişkiyi işletense kendi başına boş bir soyutlama olan mekândır. En temelde bu unsurlar mekânda karşılaşmaktadır. Buradan hareketle Lefebvre, mekânsal pratik, mekân temsilleri ve temsil mekânlarından oluşan bir üçleme ortaya atar ve bunu mekânsal triyalektik olarak kavramsallaştırır.

Mekân temsilleri, ampirik olarak gözlemlenebilendir; "mimari, parkurların ve yerlerin (toprağın) fiili düzenlenmesi, gündelik hayat ve elbette kent gerçeği gibi çeşitli düzeylerde saptanır, tarif edilir, analiz edilir" (Lefebvre, 2014, s. 410). "Mekânsal pratik ilk olarak maddi bir gerçeklik olan mekân ile ilgilidir" (Ghulyan, 2017, s. 22). Bu bakımdan, sinemalar, mimari özellikleri; sahnesi, perdesi, koltuk düzeni, karanlık olması, ses yalıtımı ile bir filmin gösterimine hizmet eden binalar olması açısından mekân temsildir.

Sinema salonları gündelik hayat içerisinde kolektif bir fiziki buluşma/eğlence mekânı olarak yer edinmiştir. Ancak, mekâna kolektif olarak gidilse dahi seyir anı bireyseldir. Temsil mekânları, fiziksel mekânı ve onun kapsadığı nesnelere soyut ve imgelem düzeyinde içerir (Lefebvre, 2014b, s. 68). Bu nedenle, farklı tahayyüller yaratan mekânlar olarak sinema salonları aynı zamanda temsili mekânlardır. Lefebvre (2014, s. 89), temsili mekânlar olarak örneklendirdiği tiyatrolar, sözel

olan tiyatro metninin yanında sahne tasarımı ve mizansen barındıran sözel olmayan gösterenleri ile deneyimlenen, gerçek ve yaratılan dünyanın bir arada olduğu mekânlardır. Her ne kadar ontolojik farklılıkları olsa da sinema ve tiyatronun benzeşen notalarına vurgular barındıran bu açıklama sinemaların da temsili mekânlar olarak değerlendirilmesi açısından geçerli gözükmektedir. Sinemalar, "kurgu-gerçek, izleyici-oyuncu, senaryo-senarist etkileşimlerinin de içinde olduğu ancak hiçbir zaman bütünlüğün oluşmadığı" ve filmsel imgeler aracılığıyla "kurgusalın gerçekle olan sınırlarının belirsizleştiği üçüncü türden mekânı açığa" çıkarmaktadırlar (Karaçizmeli, 2021, s. 174). Böylece, sinemalar hem fiziki hem de algılanan mekânlar olarak gündelik hayatın içerisinde kimi zaman kaçış alanları, kimi zaman tahakküm ve iktidarın mücadele alanları olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Sinema Filmlerinin Gündelik Hayata Etkileri Üzerine Kamusal Tepkiler

Sinemaya gitmek, sadece bir mekâna gitmek ya da sadece film seyretme anının ötesinde mekândan ayrıldıktan sonrasını da kapsar. Sinema deneyimi, salondan ayrıldıktan sonra da etkileri süren (Mayne, 1993, s. 2-3) ve bu etkilerin gündelik hayata sızdığı bir süreçtir. Cumhuriyet dönemi ile birlikte yaygınlaşan sinema salonlarında seyredilen filmler, *gündelik hayatın referansı* haline gelmiştir. Cumhuriyet yaş aldıkça sinemanın da kent merkezli olarak başlayan serüveni genişlemiştir. Özellikle, 30'lu yılların sonları itibariyle gündelik hayata yansıyan "sadece salonlardaki insanlara ait bir değişim değildir. Sokaktakiler de en az salondakiler kadar sinemayı izler ve sinemadan etkilenirler." Sinemada gördüğünü gündelik hayatına katan seyirci, "filmdekiler gibi yürümeye, sigara tutmaya çalışırken zamanla belli sinema "artist"leri gibi konuşmaya, onlar gibi düşünmeye, onlar gibi âşık olmaya" başlamıştır (Kaynar, 2009, s. 205, 209). Bu durumda, gündelik hayatın dokusunda etkileri olan sinemaya içkin bu dönüşümlerin imgesel kaynağı olarak seyircinin karşılaştığı filmlere bakış önem kazanmaktadır. Bu nedenle bu bölümde öncelikle sinemada dolaşıma giren filmler ve

kamusal alanda yarattığı tartışmalar odağında gündelik hayat pratiklerinde yaşanan dönüşümler alt başlıklar altında incelenmiştir.

Sinemalarda “Yabancı” film yoğunluğu

Türkiye sinemalarında, özellikle 1940’lı yılların sonuna değin, yabancı yapımların ağırlığı karşımıza çıkmaktadır. Buna bir örnek olarak 1935 yılında bir yerli film gösterime girerken, “yalnızca İstanbul’daki sinemaların on yedisinde toplam 322 değişik yabancı film gösterilmiştir” (Abisel, 2005, s. 17). Sinemada yer alan yabancı filmler ise özellikle toplumsal ahlakı tehdit ettiği, genç ve çocukların gelişimini olumsuz etkilediği temelinde yazılı basın ve meclisetaşınan çeşitli tepkilere neden olmuştur⁸. Bu gelişmelerin etkisinde 1932 yılında sinemada ilk sansür ve denetim mekanizması Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu yürürlüğe girmiştir. Hükümet tarafından kurulan özel bir komisyon, “dışarıdan gelen filmlerin izlenmesi, seyredilmesinde mahzur görülmeyenlerin ise memlekete sokulmamasını” kararlaştırmıştır. Komisyonun temel kriterleri incelendiğinde, din ve siyasi propaganda yapan, milli rejime aykırı ideolojiler barındıran, milli ahlak ve seciyelere aykırı bulunan filmlerin ülkede gösterimine izin verilmeyecektir (Bayındır Uluskan, 2010, s. 501).

Hükümetin, Cumhuriyet rejiminin öğretileri doğrultusunda toplumda gerçekleştirilmek istenen dönüşümlere aykırı olabilecek filmlerin ülkeye girişinin engellenmesi yönünde hükümlere gereksinim duyması, sinemanın toplumsal yaşam içerisinde gösterdiği ve gösterebileceği etkinin boyutuna ilişkin de bir fikir vermektedir. Sinema filmlerinin denetime tabii tutulması söz konusu olurken çoğu filmin ise bu denetimden geçtiği görülmektedir. Denetime tabii tutulan 231 filmde yalnızca 10 tanesi sakıncalı bulunmuştur. Bunun nedenini, hükümetin eğitici-öğretici yönüne ağırlık verdiği sinemanın gelişimine engel olabilecek sert hükümler vermek istememesi olarak görmek

mümkündür (Öztürk, 2005, s. 166). Ancak, bunun yanında yeterince üretimi olmayan yerli filmlerden yararlanılmadığı bir dönemde, modern hayatın pratiklerinin topluma sirayet etmesi noktasında hükümetin yabancı filmlerden faydalanabileceği inancı taşıdığı belirtilebilir. Abisel (2005, s. 70), konuya ilişkin şu tespitte bulunmaktadır: “Bütünüyle farklı bir kültür ve yaşam biçiminin örneklerini içeren çok sayıdaki film belki de batılılaşma yolunda yararlı araçlar olarak değerlendirilmiştir; iktidarın, sistemin pekişmesi açısından sinemadan doğrudan yararlanma yollarını kullanamaması karşısında, bu nitelikteki yabancı filmleri yeğlemiş olacağı düşünülebilir.”

Bahsi geçen tespitlerin üretildiği yıllarda sinemalarda gösterime giren yabancı filmler incelendiğinde İkinci Dünya Savaşı’na değin Avrupa ve Amerika sinemasına ait filmlerin olduğu görülmektedir (Özön, 2010, s. 126). Savaş koşulları nedeniyle “Mısır yoluyla ülkemize getirilen Amerikan filmleri” ve bu filmlerle birlikte yollanan Mısır filmlerinin sinemalarda gösterimi söz konusu olmuştur (Onaran, 1995, s. 35). “Savaş içinde tek açık kapı olan Mısır’dan gelen filmler” seyirciden büyük talep görmüştür (Özön, 2010, s. 127). Türkiye’de 1938 yılında gösterime giren *Aşkın Gözyaşları* (Doumou’el hub, 1936) filmi kısa bir süre içerisinde “fenomenal bir vaka” haline gelmiş ve seyircinin Mısır filmlerine gösterdiği olağanüstü ilgi 1940’lı yılların sonuna değin sürmüştür (Çam, 2020, s. 16-17). Kasım 1938-Haziran 1944 yılları arasında İstanbul’da gösterime girmiş filmlerle ilgili yapılan araştırma bulgularına göre toplam 981 filmin yapım ülkelerine göre dağılım oranları şu şekildedir: Amerika %71, Fransa %15, Almanya ve Avusturya % 6, Mısır % 3, Türkiye % 2,4, İtalya %1, İngiltere %1, İspanya %0.3, Yunanistan %0.2, Lübnan % 0.1 (Berktaş, 2008, s. 113).

Bu rakamlar incelendiğinde, Mısır filmlerinin nicel olarak az olmasına rağmen Türk sinemasının

8 Konu hakkında detaylı çalışmaların yer aldığı kaynaklar için bakınız: Hilmi A. Malik, (1933), *Türkiye’de Sinema ve Tesirleri*, Kitap Yazarlar Kooperatifi neşriyatı. Serdar Öztürk, (2005), *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*, Elips Kitap. Levent Cantek, (2013), *Cumhuriyetin Büluğ Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)*, İletişim Yayınları

üretim biçimlerini ve dolayısıyla seyir beğenilerini etkilediği üzerine alan yazında bir konsensüs mevcuttur. Mısır filmleri, seyircinin sinemalara rağbet etmesinde ve sinema endüstrisi biçimlerinde etkiliyken gündelik hayata yansıyan, üzerine tartışmalara neden olan dönüşümlerin kaynağının ve modern değerlerin pekiştirilmesinde yeğlenen yabancı filmlerin savaşa değin Avrupa ve Amerika sinemasına ait olduğu, savaş ve onu takip eden yıllarda ise Amerikan sineması filmleri olduğu görülmektedir. Nitekim gösterime giren filmler içerisinde oransal açıdan da Amerikan yapımı filmlerin ağırlığı görülmektedir.

Özellikle 1940'lı yıllarla birlikte sinema gösterimlerinde baskınlık kazanan Amerikan sineması filmleri incelendiğinde, en popüler türler olarak aksiyon, macera ve western yer almaktadır. Komedi, müzikal ve suç filmleri de tür olarak karşımıza çıkmakla birlikte gösterim sıklığı açısından aksiyon filmlerinin ardından dram filmleri gelmektedir. Dram filmleri içerisinde özellikle *Rüzgâr Gibi Geçti* (Victor Fleming, 1939) filmi tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de oldukça ilgi görmüştür. Bu dönem gündelik hayata da etkisi sirayet eden yıldız oyuncularının başında ise Bette Davis, Gregory Peck, Henry Fonda, Vivien Leigh, Clark Gable, Greta Garbo, Ginger Rogers, Shirley Temple gibi isimler sayılabilir (Berktaş, 2008, s. 114-115).

Gösterim yoğunluğunun yanında sinema filmleri artıksalonları dışında da kendisine alanyaratmıştır. Örneğin, dönemin en popüler gazeteleri, özellikle 1930'lu yıllarla birlikte bir sayfalarını mutlaka sinemaya ayırmışlardır. Sinemaya ilişkin yazılı basın içerikleri artarken "1933 ve sonrasında ise sinema dergilerinin özellikle Amerikan sinemasını ve Hollywood" yıldızları ve onların yaşamları hakkında magazinsel bilgileri içerdiği görülmektedir (Bayındır Uluskan, 2010, s. 495, 504). Sinema filmleri yıldız oyuncularının da etkisinde, artık sadece salonların içerisinde değildir. Sinema, salonlardan taşarak sinema dergileri, günlük basın ve edebiyat eserlerine konu olan modadan yaşama biçimine değin gündelik hayatın önemli bir figürüdür.

Gündelik hayata yansıyan modern-geleneksel geriliminde sinemanın dönüştürücü gücüne yönelik eleştiriler

Her geçen gün sayıları artan ve sınırlarını genişleten salonlar, bilet fiyatlarında makulleşme ve dönemin en temel eğlence pratiği olarak sinema, toplumsal hayatın her alanına sirayet eden Cumhuriyet modernleşmesi açısından gelenekselden kopuşları yaşayan kuşak için ise bir nevi bir yol haritası işlevini üstlenmiştir. Bu doğrultuda, "modernleşmenin simgesi ve bir kültür formu ve taşıyıcısı olan sinema" dönemin edebiyatçılarının eserlerinde de önemli bir figür olarak konumlanmıştır. Toplumsal hayatın nabzını tutan edebiyat metinlerinde "döneme damgasını vurmuş Avrupa ve özellikle Amerikan filmlerinin kullanılan eşyadan, moda, eğlence anlayışından, kadın-erkek ilişkilerine kadar gündelik hayatı nasıl estetize ettiği ve sinema oyuncularının kimlik oluşturmada nasıl rol-model alındığı" geniş yer tutmaktadır (Gönden, 2012, s. 8-9). Sinemanın gündelik hayatın deneyimlenme biçimlerindeki etkilerine dair önemli veriler sunan bu eserlerin bulunduğu ortak payda ise gündelik hayatın referans kaynağı olan "(yabancı) sinemanın toplumsal ve kültürel değerleri yerle bir ettiği" (Gönden, 2012, s.16-17). Cantek (2013, s. 17, 159), yazılı basın temelinde dönemin gündelik hayatını soruştururken araştırmasının bir bölümünü özellikle ahlaki yozlaşmanın sebeplerinden görülen ve sıklıkla tartışmalara konu olan sinema oluşturmaktadır. Cumhuriyet'in kuruluşundan televizyonun ülkeye girdiği yıllara kadar "tek eğlence kaynağı" olarak nitelendirilen sinema, özellikle de kontrol edilemez popülerliği nedeniyle "denetleyici kuşağın/entelektüellerin" eleştirilerinin de en temel kaynaklarından bir tanesi olmuştur.

Sinemanın gündelik hayat dönüşümlerindeki etkisine dair eleştiriler en yoğun olarak kadınlar ve gençler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu eleştirileri ise Cantek, anahtar sayılabilecek iki başlık altında toplamaktadır; "sosyete kadını" ve "Bobstil". Hollywood filmlerinin yarattığı moda, zenginlik ve güzellik arzularının yansımaları olarak; sosyete kadınları, daha fazla sosyal hayatın içerisinde olan,

yuva yıkıcı ve talepkâr olarak tiplendirilmektedir. Moda, erotizm ve güzellik algılarının hem nesnesi hem öznesidir. Oysa Cumhuriyet'in kurucu değerlerinde idealize edilen kadın mütevazıdır, devrimler içerisinde inkılapçılık ve milliyetçiliğin anlatsal olarak karşılığı Türk kadını/anasıdır. Ancak, sinema yıldızlarının etkisinde kalan lükse düşkün bu kadınlar ahlaki yozlaşmaya neden olmaktadır⁹ (2013, s. 92-94, 97-100). Cumhuriyet rejiminin ideallerini gerçekleştirecek olan gençler ve çocuklar ise kurucuların topluma ektiği modernleşme tohumlarını yeşertecek olan nesildir, toplumun yeşeren kültürüdür. Bu nedenle, sinemaya gitme pratiğini gündelik hayat rutinlerinin içerisine alan bu kuşağın hangi filmlerle karşılaştıkları ve bu filmler dolayısıyla hangi davranış, görünüş ve hatta düşünüş biçimlerini toplumsal hayata kattıkları sinemayı eğlence ve eğitici amaçlarla konumlandıran modernleşmeci seçkinlerin üzerine çokça tartışmalar yürütmelerine neden olmuştur.

Cumhuriyetin kurucu değerlerinin korunmasını görev edinen entelektüeller tarafından gençlerin sinema etkisinde dönüşen gündelik hayat edimleri çokça eleştirilere uğramıştır. Gençler için Tanzimat döneminin ikonikleşen tiplemesi Batı özentisi haramzade Bihruz Bey'in döneme uyarlanmış hali olan ve pejoratif bir içerikle tanımlanan Bobstil nitelemesi kullanılmıştır. Bobstil, sosyete kadını gibi dans, moda ve lüks düşkünü olan gençlerdir. Bobstil, tanımlanırken saç şekillerinden pantolon seçimlerine değin dış görünüşlerine yönelik eleştirilerin yanında, ahlak anlayışına uygun olmayan davranış şekilleri, konuşma biçimlerinin farklı olması ve belki de en çok endişe edilecek şekilde milli duygulardan uzaklaşan gençleri temsil etmektedir. Sosyete kadını da Bobstillere de kurucu

değerlerin yerleşmesinde, toplumda var olan ve var olması istenen dönüşümler karşısında tehdit unsurlarıdır. Sinema, özellikle de Hollywood filmleri, topluma uygun olmayan davranış ve ilişki biçimleri, moda ve maddiyata verilen önemi özendirilmesi nedeniyle gündelik hayatın arzu edilmeyen şekilde tanzim edilmesinin ana kaynağıdır (Cantek, 2013, s. 100-102, 107). Bu eleştirilerden yola çıkarak varılan nokta, sinema filmlerinin modern birey olma öğretilerinde biçimsel olarak benzeme gayreti doğururken düşünsel bir değişimin ise Cumhuriyet ideolojisinin arzu ettiği yönde gerçekleşmediği, bir nevi taklidi modernleşmeye yol açtığıdır.

Önemli bir noktanın altını çizmekte yarar vardır, tüm bu eleştirilere rağmen, "Batılı bireyler gibi olma arzusunu teşvik eden sinema" topyekûn bir biçimde reddedilmemiştir. Toplumun modernleşmesi dönemin "seçkinlerince de arzu edilen bir şeydir. Sinema, hâlihazırda bu öykünmeyi yaratan, motive eden en önemli mecralardan biridir." Ancak, sinemaya olan ilgi aşırıya kaçarak geleneksel değerlerden uzaklaşmalara sebebiyet verdiğinde zararlıdır (Özyılmaz Yıldızcan, 2013, s. 207-208). Entelektüellerin eleştirilerinin temeli olan ulusun geleceği olarak görülen gençler ve çocuklar ile toplumun özünü oluşturan kadınların sinema düşkünlüklerinin yarattığı kaygı ve gerilimler sıklıkla dile getirilirken, "bir yandan makbul kadın seyirci tanımlanmış, bir yandan da dönemin ideal kadınının sınırları bir kez daha çizilmiştir" (Özyılmaz Yıldızcan, 2013, s. 210). Sinemanın, Cumhuriyet sonrası dönemde, "modernleşme çabaları ile paralel bir rol modelliği görevi üstlendiği ve ortaya çıkan modalarla birlikte taklidin de ağır bastığı bir yolla Batılı görünmenin öğrenildiği bir alan olduğu" görülmektedir (Kirel, 2012, s. 101). Sinemada izlenen yabancı filmlerin etkileri dolayısıyla gerçekleştirilen

9 Şimşek (2013, s. 53) Kandiyoti'ye atıfla 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarının modernizasyon ve reform hareketlerinin, milliyetçilik düşüncesi doğrultusunda kadınların yurttaşlık haklarını kazandığı bir dönem olarak ele alınabileceğini söyler. Bu noktada Şimşek, Türkiye özelinde karşımıza çelişkili bir durumun çıktığını dile getirir: "Milliyetçi hareket; kadınları milli aktörler, anne, eğitimci, işçi, militan olarak kodlayarak toplumsal/politik yaşama dâhil ederken toplumsal cinsiyet bağlamında kadın davranış sınırlarının ve cins çıkarlarının milliyetçi terimler tarafından belirlendiği görülür" (2013 s. 53). Benzer şekilde Sancar (2012), Türk modernleşmesini "aile odaklı muhafazakâr modernleşme" (2012, s. 309) olarak tanımlar. Sinema ve gündelik hayat ilişkisi bağlamında da bu durum görünür hale gelmektedir.

tüm eleştiriler aslında daha kapsayıcı bir tespitle “sinemaya gitmenin giderek gündelik yaşamı etkileyen bir sosyal etkileşim alanı, bir olgu haline geldiğini” (Kirel, 2012, s. 101) göstermektedir.

Yerli Sinema Üretiminde Modernleşme ve Gündelik Hayat İmgeleri

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batılı yaşam biçimleri ve modern birey imgeleminin yaratılması açısından özellikle Amerikan filmlerinin etkisi üzerine yoğunlaşıldığı görülmektedir. Bu durum hem gösterim ağırlığının bu yabancı filmlerde olması hem de toplumun “yabancı” olmasının etkisinden kaynaklanmaktadır. Sinemada izlenen filmler her ne kadar yabancı filmler ağırlıklı olsa da yerli sinemanın da gösterim ve üretimi her geçen yılla birlikte etkisini genişletmektedir. Bu durumda, özellikle 1930'lu yılların sonları itibarıyla, üretimi ve gösterim ağı genişleyen Türk sinemasında modernleşme ilişkisi bağlamında dönemin gündelik hayatını yansıtan ve/veya ona yansıyan imgeleri nelerdir sorusu da yanıt beklemektedir. 1923-1950 yılları arasında Türk sinemasında üretilen toplam film sayısı 117¹⁰ olarak tespit edilmiştir. Üretilen bu filmleri ise yabancı filmlerden farklı olarak, içinde üretildiği toplumsal bir ürün olarak hem gündelik hayatın bir aynası hem de etkileyeni olarak iki boyutta değerlendirmek anlamlı görünmektedir.

Gündelik hayat, modernleşme ikiliklerinin hüküm sürdüğü bir yapı olarak tanımlanabilir. Örneğin, hâkim ideolojilerin görünür olduğu sokaklar aynı zamanda bu sokakları kendi ihtiyaçları doğrultusunda dönüştürerek kullanan bireyleridir. Bu noktada Lefebvre'in gündelik hayatın işlevine ilişkin yaklaşımı önem kazanmaktadır: “Başka yerde, yukarı alanlarda meydana gelen değişimleri ölçen ve somutlaştıran şey, gündelik hayattır” (Lefebvre, 2015, s. 53). Bu bağlamda dönemin hâkim Cumhuriyet ideolojisi, “milli bir kimlik bilincine sahip olan ve de bir Batılı gibi yaşayan, toplumsal kültürel hayatını Batı standartlarına uydurmaya çalışan” (Tazegül, 2005,

s. 143) bireylerden oluşan bir toplum önermektedir. Geleneksel değerlerin yanında Batılı değerlerin yer aldığı bu düşünsel zemin döneme hâkim en temel ikiliktir. Filmler, maddi gerçekliklere bağlı olarak “hayatın akışını” kaydederken, özellikle de gündelik hayat formundaki akışı, düşünsel ve duygusal göndermeleri ile birlikte içinde bulunduğu maddi var oluşları görünür kılmaktadır (Kracauer, 2015, s. 165). Türk sinemasının bu dönem üretilen filmleri incelendiğinde de bu filmlerin büyük çoğunluğunun bahsi geçen ikiliğin uyumu/uyumsuzluğu üzerine kurulu olduğu ve bunun dönemin gündelik hayat pratiklerine referanslarla görünür kılındığı söylemek mümkündür.

Türk sinemasının Muhsin Ertuğrul ile başlayan döneminde üretilen filmler incelendiğinde, öncelikli olarak bu ikili yapı filmlerin “meselesi” bakımından karşımıza çıkmaktadır. 1922-1953 yılları arasında Ertuğrul'un yönettiği 30 filmin en az üçte ikisi yabancı kaynaklardan uyarılma ve/veya Batı sineması etkisinde kalan filmlerdir. Bu oranın dışında kalan filmler ise senaryosundan çekim planlarına kadar yerli kaynaklardan beslenen filmlerdir. Yerli kaynaklardan beslenen; *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922), *İstanbul Sokaklarında* (1931), *Kıskanç* (1939/42), *Kahveci Güzeli* (1941), *Yayla Kartalı* (1945) ve Kurtuluş savaşı öykülerine yer veren; *Ankara Postası* (1928), *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filmleri ise halkın ve eleştirmenlerin beğenisini daha fazla kazanmayı başaran filmler olarak yer almaktadır (Scognamillo, 1987, s. 37-66).

1923-1939 yılları arasında Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde gösterime giren filmleri dönemin hâkim ideolojisi açısından irdeleyen Çağrı İnceoğlu, Ertuğrul sinemasının Cumhuriyet kurucularının savunduğu modernleşme anlayışıyla örtüştüğünü belirtmektedir: “Filmlerin hepsinin ortak noktası Cumhuriyet devrimlerinin getirdiği yeniliklere ters düşmemeleridir. Kılık kıyafet kanunu, şapka kanunu, harf devrimi, kadının kamusal toplumsal hayata katılımı ve laiklik gibi resmî ideolojinin”

10 EK-1'de tablo olarak yıllara göre çekilen filmlerin listesi yer almaktadır.

önerdiği modernleşme değerleri filmlerin hepsinde yer almaktadır (2008, s. 191). Bununla birlikte İnceoğlu, Cumhuriyet modernleşmesinin getirilerinin ve modern hayat kodlarının imlendiği ancak bunun bilinçli bir yol göstericilik olarak ortaya koyulmadığının da altını çizer: Batı'nın Aydınlanma düşüncesinin pozitivist değerleri yol gösterici kabul edilirken kültürel yozlaşma büyük bir tehdit olarak görülür. Ertuğrul'un sinemasında ise bu duruma dair sistemli bir eleştirel tutum yoktur (2008, s. 189-191).

Bu dönem sinemamızın birçok ilkinin gerçekleştiği yıllar olarak önemliken, Cumhuriyet modernleşmesi ve gündelik hayata etkileri paralelinde özellikle iki tanesi ön plana çıkmaktadır: *Ateşten Gömlek* (1923) filmi ile Türk kadını ilk kez sinema oyuncusu olarak perdede yerini almıştır (Scognamillo, 1987, s. 37). Cumhuriyet'in kurucu rejimi içerisinde kadınlar, "modernliğin, uygarlaşma ve kentlileşmenin simgesi" olarak özellikle de "rejimin görsel olarak kendini temsil ettiği" (Cantek, 2013, s. 94) alanlarda yer almaları açısından önemli bir noktadır.

Yerli sinemanın önemli bir ilki olmasının yanında gündelik hayata yansıyan etkiler açısından da önemli bir örnek yine bu yıllarda gerçekleşmiş; yerli sinema ilk kadın yıldız oyuncusunu çıkarmıştır. 1934 yılında çekilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmi, Cahide Sonku'nun yıldızlaştığı filmidir. "Yeşil gözlü, sarı saçlı, beyaz tenli, 'Avrupai' görünümü" sahip Cahide Sonku'nun filmde taktığı eşarp aynı zamanda bir moda ikonu olarak da tarihte yer almaktadır (Kuyucak Esen, s. 31). Avrupai görünümlü kadın bir yıldızın taktığı geleneksele ait eşarbin moda olması dönemin ideolojisini yansitmaktan açısından en güzel örneklerdendir. Büker, eşarbin popülaritesini özellikle de kırsal seyircinin tanıdık bulduğu tek şey olmasına bağlar. Büker'e göre, Sonku "tipik cumhuriyet aydınının ideal olarak kabul ettiği Batılı kadın" figürü olarak, Batılılaşmayı seçen cumhuriyetçi ideolojisinin yıldızıdır." Kentli olmayanlar için mesafeli ve soğuk olan bu yıldız, 1950'li yıllarda yaşanan iç göç dalgaları ve değişen siyasal ideolojiler sonucunda

yerini Türkan Şoray'a bırakacaktır (2017, 164-165, 169-171). Bununla birlikte, bu örnek dönemde Türk filmlerinin dışarıda akan hayata dâhil olması bakımından önemlidir.

1939 yılında yerli sinema üretiminde değişen pratikler gündelik hayatın referans alınan formlarını da değiştirmiş, dönüştürmüştür. 1939 yılında Faruk Kenç'in yönettiği *Taş Parçası* filmi ile başlangıç yapan tiyatro kökenli olmayan yönetmenlerin de sinemaya dâhil olduğu yıllarda (Özgüç, 1993, s. 17-18), Tiyatrocular dönemine oranla özgün senaryoların artışı söz konusu olurken, genç ve tiyatro kökenli olmayan oyuncular sinemaya dâhil olmuştur. Bu yıllarda yaşanan en önemli gelişme ise Cumhuriyet ideolojisi ile paralel olarak milli sinema davasının gündeme gelmiş olmasıdır. Sinemanın ilk örgütlenmelerinden sayılan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 1 Kasım 1946'da Geçiş döneminin yönetmenleri tarafından kurulmuştur. "Cemiyetin amacı, yeni devrin yeni hamleleri ile Türkiye'nin uygun ihtiyaç ve isteklerine uygun yerli filmler yapmaktır" (Ormanlı, 2006, s. 75-76). Cemiyet, kitapçığında maksat ve gayelerini açıklarken sinemanın "neşir ve propaganda bakımından hiçbir gazete veya kitapla mukayese edilemeyecek kadar memleket gayesine hizmet edeceği" belirtilirken, bunun ancak iyi bir yerli film üretmekle mümkün olacağı ve bu nedenle hükümetin yerli film yapımlarına destek vermesi gerekliliğinin altı çizilmektedir (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Kitapçığı, 1948). Geçiş dönemi yönetmenleri sinemanın henüz yerli ve milli bir dile sahip olmadığını ve filmlerin iyileştirilmesinin farkındalığındadır.

Karadoğan'ın ifadesi ile 1940'lı yıllara kadar sinemanın *mimetik-öncesi* döneminde hâkim görüşün betimlenmesinin ötesine geçilemeyerek, temsil stratejilerinin arkasındaki ilişkileri açığa çıkarmak gayesi bulunmamıştır. 1940-1960 yılları arası ise Türk sinemasının *mimetik* dönemidir. Bu dönemin en belirgin özelliği, film üreticileri tarafından "film dünyasının kendi içerisinde bir öznellik inşa ederek bu öznellik aracılığıyla dışsal dünyayı anlamlandırma" çabasıdır. Sinemada

1960'lı yıllarda daha fazla görünür olduğu bu anlayışın temelleri 40'lı yıllarda atılmıştır (2018, s. 85-86, 96-97). 1940'lı yıllar, devrin arzu edilen dönüşümlerinin halkın istek ve arzuları ile sunulması noktasında, bir başka deyişle geleneksel ve modern olanın harmanlandığı ve milli sinema davasının sinema pratiklerine eklenmesi mücadelesinin başladığı yıllardır.

Milli değerlerin önemle vurgulandığı yıllarda çoğunlukla tarihi filmlerle ele alınan “vatanperverlik” önemli bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerin ön plana çıkan örneklerini şu şekilde vermek mümkündür: *İstiklâl Madalyası* (Ferdî Tayfur, 1948), *Vurun Kahpeye* (Lütfî Akad, 1949), *Ya İstiklal Ya Ölüm-Fato* (Turgut Demirağ, 1949), *Çakırcalı Mehmet Efe* (Faruk Kenç, 1950), *Yüzbaşı Tahsin* (Orhon M. Arıburnu, 1950). Bu filmler, Kurtuluş Savaşı'nın üzerinden henüz çok fazla geçmediği yıllarda ulus-devlet ideolojisinin yaygınlaşması ve böylece gündelik hayatın homojenleştirilmesi adına önem taşımaktadır.

Cumhuriyet ideolojisi ve modernleşme perspektifinde düşünsel ve ona bağımlı olan üretimsel temelleri atılan olan Türk sinemasının 1923-1950 yıllarını kapsayan döneminde üretilen filmlere hâkim olan temalar incelendiğinde ise farklı yönetmenlerin dâhil olduğu sinemada farklı üsluplar, farklı türler yer alsa da modern-geleneksel en temel ikili temadır. Modernlik-geleneksellik temasının alt temaları olarak; kadın-erkek; kentli (modern)-köylü (geleneksel), kentsoylu zengin-kırsal yoksul olarak ayrışırken ağırlıklı olarak yararlanılan tür ise bu ikiliklerden doğan çatışmaların çoğunlukla mutlu sonla bittiği melodramlardır. Dönemin bahsi geçen melodramatik anlatı yapısına sahip filmleri şu şekilde örneklendirilebilir: *Şehvet Kurbanı* (Muhsin Ertuğrul, 1940), *Hürriyet Apartmanı* (Talat Artemel, 1944), *Hasret* (Faruk Kenç, 1944), *Senede Bir Gün*

(Ferdî Tayfur, 1946), *Seven Ne Yapmaz* (Şadan Kamil, 1947), *Karanlık Yollar* (Faruk Kenç, 1947), *Damga* (Seyfi Havaeri, 1948)¹¹.

Dönemin yerli filmlerinde kent, zenginlikler ve modernliğin en önemli göstergesi iken bunun yanında kentsoylular aşırı Batılılaşma sonucu ahlaki yozlaşmanın da sembolü olabilmektedir. Köyler ve köylüler ise geleneksel değerlerin en çok yankı bulduğu ama modern hayata uyum sağlamak için belirli oranda “değişmesi gerektirir”. Filmlerde yer alan modern kentlilerin giyim-kuşamları, eğlence pratikleri (dans, bale, caz müzik dinlemek ve kadın-erkeğin bir arada bu hayatta yer alması gibi) Batılı sinema örnekleri ile paraleldir. Ancak, özellikle 1940'lı yıllarda eğlence düşkünü bu kesim filmlerde eleştirilerek Batı'nın bağlı kalınması gereken yönünün fenni yönü olduğunun altı çizilmektedir. Bu filmlere Turgut Demirağ'ın yönetmenliğini yaptığı 1948 yapımı *Bir Dağ Masalı* ve *Vurun Kahpeye* filmleri örnek olarak gösterilebilir.

Dönemin sinemasında yer alan modern insan imgelemi kentli ve üst sınıfa ait karakterler üzerinden kurulmaktadır. Lefebvre, farklı toplumsal sınıflara hiyerarşik ve uzak ilişkinin gündelik hayat edimleri içerisinde örtüldüğünü belirtir. Modernleşme ile birlikte “sayısız imgeye rağmen ya da bu temsil bolluğu sayesinde “yoksullar”, “zenginlerin” gündelik hayatını kolaylıkla hayal edemezler.” Güç ve zenginliğe ilişkin imgeler filmler aracılığıyla gözler önüne serildiğinde ise şaşırtır (2015, s. 28). Bu durumda, sinema toplumsal sınıflara ait uzaklığı resmederek üzeri örtülü tahakküm-iktidar ilişkilerinin görünür olmasına ve bu farkındalık yolu ile farklı toplumsal sınıfların kendilerini ifade etmelerine yönelik yeni sembollerin üretimine dair bir talep ya da bilinç yaratımına imkân tanımaktadır. Ancak, aynı zamanda sinema, büyüleme gücü ile bu ilişkilerin

11 Çalışma içerisinde bahsi geçen tespitlere erişilmesinin de kaynağı olan ve örnek olarak verilen filmlerin büyük bir bölümü araştırmacılar tarafından izlenmiştir. Bununla birlikte, örnek olarak yer alan filmlerin bir kısmı ise *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü* (2012) eserindeki film konuları gözetilerek eklenmiştir. Dönemdeki filmlerin detaylı bilgileri için bakınız: Ağâh Özgüç, (2012), *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. Horizon International.

örtülmesi ya da arzu edilen olarak açığa çıkması ve bu doğrultuda değişim/dönüşümlerin de etkileyeni olabilmektedir. Cumhuriyet ve laiklik doğrultusunda modern hayatın edimlerinin geniş çevrelerce kabul görmesi açısından filmlerin işlevinin Lefebvre'nin de altını çizdiği gibi hayallenemeyen imgelerin görünür olması açısından ön plana çıkmaktadır.

Sonuç

Gündelik hayat pratikleri içinde geliştiği toplumsal yapıların bağlamı tarafından belirlenir ve bu bağlamı oluşturan dinamiklerle birlikte anlamlı hale gelir. Modernleşme adımlarının atıldığı ve yeni bir yönetim biçimine geçildiği erken dönem Cumhuriyet yılları üst yapı tarafından siyasetten kültüre uzanan topyekûn değişimlerin gerçekleştiği yıllardır. Üst yapı tarafından belirlenen politikalar ise her durumda alt yapı tarafından olduğu gibi kabul edilmez, çarpışır, müzakere edilir ve kendi pratiklerince kabul edilir; bir mücadele alanı içinde kendine yer bulur. Gündelik hayat da bu mücadelenin alanıdır. Dönemin ruhuna ise modern ve geleneksel olanın yarattığı gerilimin açığa çıkardığı ikilikler hâkimdir. Kılık-kıyafetten dile uzanan köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemde kitle sanatı olarak kabul edilen sinema, içinde barındırdığı etki gücüne rağmen bu değişimlerin öğrenilmesi, yaygınlaştırılması, pekiştirilmesi gibi işlevleri ile yararlanan bir araç olarak kullanılmamıştır. Bunun nedenini, sinemanın “önemsiz” kabul edilmesi şeklinde açıklamak ise oldukça indirgemeci bir yaklaşımdır. Literatürde yer alan araştırma bulguları doğrultusunda; kurucu kadroların sinemanın özellikle eğitici-öğretici işlevine önem verdikleri ancak dönem koşulları gereği ekonomik yeterlilikler bakımından teknolojik olarak pahalı bir sanat olan sinemaya öncelik tanınmadığı belirtilebilir. Bununla birlikte, dönemde yerli sinema alanında faaliyet gösteren isimlerin sinemanın “eğlence” boyutunu ön planda tutmalarının hükümetin sinemaya yatırım konusundaki önceliğini etkilediği sonucuna da ulaşılabilmektedir. Tüm bunlar üst yapının ideolojik bir işlevle sinemadan planlı bir biçimde yararlan(a)

madığının göstergesi iken sinemanın dönem içinde gündelik hayat pratiklerine etkisine ilişkin bulgulara karşılık gelmemektedir.

Sinemanın gündelik hayatta görünür kıldığı değişimler öncelikli olarak kamusal bir alan olan sinema salonları aracılığıyla görünür olmaktadır. Farklı statüden ve farklı cinsiyetten kişileri aynı imge dünyası karşısında buluşturan sinema salonları sosyal ve kültürel bir pratik olarak kent hayatına eklenmiştir. Kadınların gündelik hayat akışına dâhil olduğu ve farklı sınıftan kişilerin buluşma mekânı olan, mekân temsili ve temsili mekân olarak sinema salonları gündelik hayatın mekânsal düzlemine yerleşerek arzu edilen modern topluma ilişkin temel değerlerin yaygınlık ve dahası meşruluk kazandırılmaya çalışıldığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemada karşılaşılan ve ağırlığı yabancı filmlerden oluşan imgeler aracılığıyla film yıldızları gibi giyinme, konuşma, eğlenme hatta âşık olma pratikleri toplumda yer etmeye başlamış, sinema aracılığıyla edinilen yeni değerler gündelik hayata taşmıştır. Bu açıdan bakıldığında ise üst yapı tarafından üretilmeyen ama topluma modern birey olmanın ölçütlerini aktarması konusunda rol üstlenmesi ön görülen filmlerin alt yapı tarafından gündelik hayata aktarılma biçimleri ve ona yönelik eleştiriler de toplumu oluşturan özneler ve kurucu değerlerin temsilcileri arasındaki mücadelenin görünür olduğu bir başka pencere açmaktadır.

Sinemada seyri gerçekleşen yabancı filmlerin gündelik hayata yansımalarının meclis, basın ve edebi eserlerde eleştirildiği tespit edilmiştir. Bu eleştiriler ise sinemanın toplumu oluşturan bireyleri cumhuriyetin önerdiği Batılı olma öğretilerinden saptırdığı yönünde gerçekleşirken kadın ve genç seyirci üzerinde yoğunlaşmıştır. Cumhuriyet'in önerdiği; Batının fenni yönleri ile milli kimlik bilincine sahip olması beklenen, yeşeren kültürü oluşturan kuşağın ve o kuşağın yetiştiricisi ailenin temel bileşenlerinden kadınların sinema etkisinde taklidi bir modernleşme sergiledikleri belirtilmektedir. Bahsi geçen

tartışmalar ve sinemanın dönemde eriştiği seyirci sayıları göstermektedir ki sinema, topyekûn modernleşme anlayışı içerisinde dolaylı ya da dolaysız toplumsal pratiklerin dolayısıyla- özellikle zaman ve mekânın ayrışması, modayı da içerisine alan tüketim tercihleri gibi- gündelik hayattaki bileşenlerin etkiyenlerinden birisi olmuştur. Ülkemizde sinemanın, her ne kadar özel sermaye temelli olarak varlık gösterse ve modernleşme öğretisinin yayılımı açısından sistemli bir projenin uzantısı olarak işlev yüklenmese de, hem mekânsal olarak hem de o mekânda seyredilen yerli/ yabancı filmleri ile toplumsal hayatta gerçekleşen modernleşme sürecinde önemli bir etkisi olduğu görülmektedir.

Kaynaklar

“Cemiyetimizin Maksat ve Gayeleri”, Yerli film yapanlar cemiyeti kitapçığı, 1948.

Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Phoenix.

Ayça, E. (1992). Türk sineması seyirci ilişkileri. *Kurgu Dergisi*, 11, 117-133.

Bayındır Uluskan, S. (2010). *Atatürk'ün sosyal ve kültürel politikaları*. AKDITYK: Atatürk Araştırma Merkezi.

Berktaş, E. (2008). 1939-1950 dönemi Türk sinemasının ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel yapısı [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Berktaş, E. (2009). 1940'lı yıllarda Türk sineması. *kebikeç*, 27, 231-250.

Bozis, Y. & Bozis, S. (2004). *Paris'ten Pera'ya sinema ve Rum sinemacılar*, (S. Bozis, Çev.). YKY.

Büker, S. (2017). Film ateşli bir öpüşmeyle bitmiyor. İçinde D. Kandiyoti & A. Saktanber (Derleyenler), *Kültür fragmanları*. (ss. 159-182). Metis.

Cantek, L. (2013). *Cumhuriyetin büyü çacağı*:

gündelik yaşama dair tartışmalar (1945-1950). İletişim. (2. Baskı).

Çam, A. (2016). Sinemasal mekânlar ve sinemasal mekânların çözümlenmesi. *sinecine*, 7(2), 7-37.

Çam, A. (2020). Beyoğlu sinemalarının dönüşümü ve Sait faik Abasıyanık hikâyelerinde sinema: Yeni salonlar, seyirciler ve deneyimler. *ilef dergisi*, 7(1), 9-38.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2015). Halkevleri'nde eğitici sinema repertuarı. *sinecine*, 6 (2), 49-75.

Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist metodoloji ve ötesi*. ERK. (3. Baskı).

Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da ilk yılları-modernlik ve seyir maceraları*. İletişim.

Erkılıç, H. (2003). Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza etkileri [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Erkılıç, H. (2009). Düş şatolarından çoklu salonlara değişen seyir kültürü ve sinema. *kebikeç*, 27, 143-162.

Evren, B. (1993). *Başlangıcından günümüze Türkçe sinema dergileri*. Korsan Yayın.

Filmer, C. (1984). *Hatıralar: Türk sinemasında 65 Yıl*. Emek Matbaacılık ve İlançılık.

Gardiner, M. (2016). *Gündelik hayat eleştirileri* (D. Özçetin, B. Taşdemir, & B. Özçetin, Çev.) Heretik Yayınları.

Ghulyan, H. (2017). Lefebvre'nin mekân kuramının yapısal ve kavramsal çerçevesine dair bir okuma. *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, 26 (3), 1-29.

Gökmen, M. (1991). *Eski İstanbul sinemaları*. İstanbul Kitaplığı.

- Gönden, M. (2012). Bilgilenme aracı olarak edebi metin incelemeleri: Erken cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında sinema ve gündelik hayat. İçinde Ö. Güllüoğlu (Editör), *İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri Yazılı Metin Çözümleme*. Ütopya. Erişim: https://www.academia.edu/38088586/ERKEN_CUMHURİYET_DONEMI_TURK_EDEBIYATINDA_SINEMA_VE_GUNDELİK_HAYAT. Erişim Tarihi: 04.09.2022
- Güngör, E. (2017). Türk modernleşmesi ve gündelik hayat ilişkisine sinema üzerinden bakmak: 1950'ler Türk sinemasında eğlenme pratikleri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- İnceoğlu, Ç. (2008). Modernleşme ve Türk sineması: Tarihsel ve toplumbilimsel bir inceleme [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Kandiyoti, D. (2011). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar*. Metis.
- Karaçizmeli, M. (2021). Lefebvre ve Foucault'da mekân: Kuramsal bir tartışma. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 52, 166-178.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik: türkiye'de sanat sineması tarihine giriş* (1896-2000). De Ki Basım Yayım.
- Kaynar, H. (2009). Al gözüm seyreyle dünyayı: İstanbul ve sinema. *kebikeç*, 27, 191-220.
- Kırel, S. (2012). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. Kırmızı Kedi. (2. Basım).
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi* (Ö. Çelik, Çev.) Metis.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora.
- Lefebvre, H. (1973). *La survie du Capitalisme: La reproduction des rapports de production*. Anthropos.
- Lefebvre, H. (1975). *Le temps des méprises*. Editions Stock.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev.), Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2015). *Gündelik hayatın eleştirisi III* (I. Ergüden, Çev.), Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2016). *Şehir hakkı* (I. Ergüden, Çev.), Sel Yayıncılık.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk modernleşmesi: Makaleler 4*. M. Türköne, T. Önder (Derleyenler), İletişim.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and spectatorship*. Routledge.
- Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk sineması cilt:1*. Kitle.
- Öner, R. V. (2021). Lefebvreci düşüncede şehir hakkı ve devlet diyalektiği [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Ormanlı, O. (2006). Türk Sinemasında geçiş dönemi ve toplumsal altyapısı (1939-1950) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Özgüç, A. (1993). *100 filmde başlangıcından günümüze Türk sineması*. Bilgi Yayınevi.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü*. Horizon International.
- Özön, N. (1968), *Türk sineması kronolojisi 1895-1966*. Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya: Türk sineması ve sorunları (Cilt 1)*. Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2010), *Türk sinema tarihi 1896-1960*. Doruk Yayıncılık (3. Basım).

- Öztürk, S. (2004). Erken Cumhuriyet yıllarında sinema konusunda başarısız kalmış iki girişim: Çekilemeyen iki propaganda filmi (1939) ve İbret Yerleri Projesi (1923). *Selçuk İletişim*, 3 (3), 77-82.
- Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet döneminde sinema, siyaset, seyir*. Elips Kitap.
- Öztürk, S. (2009). 'Kültür Emperyalizmi' ve 'Modernleşme' kuramları açısından Türkiye'de sinema üzerine notlar (1896-1939). *kebiğeç*, 27, 157-182.
- Öztürk, S. (2013). Türkiye'de sinema mekânlarını sözlü tarih üzerinden anlamak. *Millî Folklor*, Yıl 25, 98, 19-31.
- Özyılmaz Yıldızcan, Ö. (2013). Erken cumhuriyet döneminde Hollywood'un alımlanması: Kadınlar, gençler ve modernlik [Yayınlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Sancar, S. (2012). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti*. İletişim.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk sinema tarihi birinci cilt, 1896-1959*. Metis.
- Şimşek, A. A. (2013). Türkiye'de modernleşme, toplumsal cinsiyet ve kadın hakları. İçinde Gültekin-Güneş-Ertung-Şimşek (Derleyenler), *Toplumsal cinsiyet ve yansımaları*, (ss. 50-66). Atılım Üniversitesi Yayınları.
- Tazegül, M. (2005). *Modernleşme sürecinde Türkiye*. Babil Yayınları.
- Tekeli, İ. (2014). Türkiye'yi anlamının yolu kentlerini ve demokrasisini tanımaktan geçiyor. *Doğu Batı*, Sayı: 67, s. 63-85.
- Yelence, Y. (2013). Türkiye'ye sinemanın girişi. *Hayal Perdesi*, 36, 32-45.
- Zürcher, E. J. (2010). Kemalist cumhuriyette Osmanlı

mirası. İçinde T. Atabaki (Derleyen), *Devlet ve maduniyet Türkiye ve İran'da modernleşme, toplum ve devlet*, (S. Afacan, Çev.), Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Extended Abstract

This study focuses on the correlation between cinema and daily life during the early Turkish republican period (1923–1949). Cinema possesses a strong visual and auditory impact and serves as an influential art form, shaping attitudes and behaviors. Kracauer highlights how cinema frames the social practices of that era, making the "emancipation of physical reality" visible. The Early Republic period, extending from the proclamation of the Republic until the 1950s, marks a significant time of profound transformations in daily life, resulting from revolutionary changes. Consequently, the main goal of this research is to emphasize the role of cinema, with its capacity to reach and influence the public, in facilitating the revolutionary transition reflected in everyday activities.

To accomplish the objective of the study, our initial approach involves examining Turkish modernization, which encapsulates the zeitgeist of the period, through the lens of everyday life. We delve into the shared perspective of Late Ottoman and Early Republican elites regarding modernization, which was achieved through state-led reforms. Rather than engaging in a theoretical debate, our focus lies in comprehending the concept's nature within Turkey's historical context through a concrete analysis. The terms "Westernization" and "modernization" have often been used interchangeably, with the Kemalist modernization project emphasizing Western civilization as the sole valid path. The everyday life and urban spaces emerged as crucial mediators between the distant and proximate orders. The success of the modernization project hinged upon its impact on everyday life, where cinema played a significant role as both an integral part of daily life and an artistic reflection.

The historical context of our study is established by exploring the attitude of the period's founders towards cinema. In this section, we investigate cinema's significance in our lives as individuals and as a culture, providing an escape through its captivating visuals. Cinema assumes great importance as it offers amusement, resistance, education, and transformation. However, when analyzing the historical context of cinema in Turkey during the early Republican era, we discover a disparity in government investment compared to other art forms. Despite intending to use cinema for ideological dissemination and influencing the public, the government's lack of confidence in local filmmakers led to foreign directors being hired for instructional film projects. Various factors, including economic constraints and doubts about local filmmakers' understanding of cinema as an art form and industry, slowed down domestic film production.

To explore the relationship between cinema and daily life, we employ a two-dimensional approach. Firstly, we focus on the physical space of cinema and viewing practices in daily life. Secondly, we examine the reflections on daily life resulting from the narratives depicted in films. Cinemas demonstrated a duality during the indicated historical period, acting as both concrete physical venues and intangible perceived spaces, serving alternately as havens of escapism and sites of contestation involving domination and authority. From this perspective, the way in which films, which do not come from the governing power structure but are meant to shape the perception of modernity within society, are absorbed into everyday life by the lower elements, and the resulting criticisms provide an extra lens through which the ongoing conflict between society's individuals and the supporters of foundational principles becomes evident.

In this study, we adopt Lefebvre's conceptualization of everyday life, which emphasizes it as a space where individuals engage in direct and profound dialectical relationships with the external, natural,

and social worlds. Everyday life serves as the realm where fundamental human desires, powers, and potentialities are first formulated, developed, and realized, constructing both subject and object (Gardiner, 2016, p. 113). Additionally, we consider everyday life as a field of ideological struggle, where individuals of different classes and status adopt or reject specific values, striving to establish and legitimize what they believe constitutes society (Cantek, 2013, p. 13). Lefebvre's framework illustrates how everyday life acts as a connection between the superstructure and infrastructure. It is within this realm that various elements from both levels manifest in simple actions, allowing for the measurement and concrete representation of changes happening in higher spheres (Lefebvre, 2015, p. 53). This perspective provides a complete understanding of the role of cinema in daily life during the early Turkish Republican period, giving light on the interplay between societal values and the cinematic narratives that molded them.

The relationship between cinema and daily life is analyzed using the ideological analysis method. According to Erdoğan, ideological analysis examines intellectual expressions related to material and immaterial production, as well as their significance for individuals and society. The analysis investigates how social, economic, and cultural practices are conveyed and positioned through ideologies, encompassing aspects such as production, circulation, dissemination, and functions (Erdoğan, 2012, pp. 131-132). In this study, we explore how Turkish modernization, represented by the idea of Westernization, is disseminated through cinema and the resulting impact on daily life. The subject is examined under specific headings and subheadings, which are developed based on the elements that define its nature and the indicators of these elements (Erdoğan, 2012, p. 134). These headings and subheadings are shaped in accordance with the adopted ideological analysis approach.

As a result of the study, we determined that cinema had an important effect on the realization

of changes in daily life, although it was not a state-supported project in this period of modernization. In a transformative era characterized by changes in clothing, language, and cinema, cinema's potential influence on society remained underutilized. While the founders acknowledged its educational value, economic constraints hindered its prioritization. However, cinema halls emerged as crucial spaces for social interactions, reflecting societal changes through film practices. Foreign films significantly shaped fashion, behavior, and daily life, prompting discussions and criticisms from various quarters. Although lacking a systematic modernization project, cinema had a notable impact on society's modernization process, both through the films shown and its spatial presence. Despite not being employed as a tool for planned ideological functions by the superstructure, cinema's influence on daily life practices was evident. It became a medium through which society engaged with modernity and embraced new values, contributing to the ongoing struggle between traditional and modern ideals.

Yazar Bilgileri

Author details

*(Sorumlu Yazar **Corresponding Author**) Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi, esra.gungor@hbv.edu.tr, Orcid: 0000-0003-4512-1685

*Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi, volkan.oner@hbv.edu.tr, Orcid: 0000-0002-6072-1315

Katkı Oranı

Author Contribution Percentage:

Birinci yazar % 60 First Author % 60

İkinci yazar % 40 Second Author % 40

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar

Supporting-Sponsor Institutions or Organizations:

Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır. None

Çıkar Çatışması

Conflict of Interest

Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. None

Kaynak Göstermek İçin

To Cite This Article

Güngör Kılıç, E. & Öner, R. V. (2023). Erken Cumhuriyet döneminde Türk modernleşmesi, gündelik hayat ve sinema ilişkisine Lefebvreci bir bakış. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (64/Özel Sayı), 36-59. <https://doi.org/10.47998/ikad.1333149>

Ek - 1

Tablo 1

1923-1950 Yılları Arasında Türk Sinemasında Üretilen Uzun Metrajlı Filmler*

Yıl	Uzun Metraj Yerli Filmlerin İsimleri	Yerli Film Sayısı
1923	<i>Ateşten Gömlek</i> <i>Kız Kulesinde Bir Facia</i> <i>Leblebici Horhor</i>	3
1924	<i>Sözde Kızlar</i>	1
1925		0
1926		0
1927		0
1928	<i>Ankara Postası</i>	1
1929		0
1930		0
1931	<i>İstanbul Sokaklarında</i>	1
1932	<i>Bir Millet Uyanıyor</i> <i>Kaçakçılar</i>	2
1933	<i>Cici Berber</i> <i>Fena Yol "O Kakos Dhromos"</i> <i>Karım Beni Aldatırsa</i> <i>Söz Bir Allah Bir</i>	4
1934	<i>Aysel Bataklı Damın Kızı</i> <i>Leblebici Horhor Ağa</i> <i>Milyon Avcıları</i>	3
1935		0
1936		0
1937	<i>Güneşe Doğru</i>	1
1938	<i>Aynaroz Kadısı</i>	1
1939	<i>Allah'ın Cenneti</i> <i>Bir Kavuk Devrildi</i> <i>Taş Parçası</i> <i>Tosun Paşa</i>	4
1940	<i>Akasya Palas</i> <i>Şehvet Kurbanı</i> <i>Yılmaz Ali</i>	4
1941	<i>Kahveci Güzeli</i> <i>Kıvırcık Paşa</i>	2
1942	<i>Kerem ile Aslı</i> <i>Kıskanç</i> <i>Sürtük</i>	3
1943	<i>Dertli Pınar</i> <i>Nasreddin Hoca Düğünde</i>	2
1944	<i>Deniz Kızı</i>	1
1945	<i>Duvaksız Gelin "Hüllecı"</i> <i>Günahsızlar</i> <i>Hasret</i> <i>Hürriyet Apartmanı</i> <i>On üç Kahraman</i> <i>Yayla Kartalı</i>	6

* Filmlerin yıllara göre dağılımında filmin tamamlanarak gösterime girdiği tarih ön planda tutulmuştur. Örneğin, Kaçakçılar (Muhsin Ertuğrul) filminin yapımına 1929 yılında başlanmış ancak sette yaşanan kaza nedeniyle yapım aksamış ve ancak 1932 yılında gösterime girebilmiştir. Bununla birlikte, aynı yıl içerisinde üretilen filmler alfabetik olarak sıralanmıştır.

1946	<i>Gençlik Günahı</i> <i>Harman Sonu "Köy Güzeli"</i> <i>Koroğlu</i> <i>Senede Bir Gün</i> <i>Toros Çocuğu</i>	5
1947	<i>Bağda Cül</i> <i>Büyük İtiraf</i> <i>Kara Koyun</i> <i>Kerimin Çilesi</i> <i>Kılibiklar</i> <i>Seven Ne Yapmaz</i> <i>Sonsuz Acı</i> <i>Yanık Kaval</i> <i>Yara</i> <i>Yuvamı Yıkamazsın</i>	10
1948	<i>Bir Dağ Masalı</i> <i>Bir Yabancı</i> <i>Canavar</i> <i>Çıldırın Kadın</i> <i>Damga</i> <i>Dümbüllü Macera Peşinde</i> <i>Düşkünler (Beyaz Baykuş)</i> <i>Efe Aşkı</i> <i>Harmankaya</i> <i>İstiklâl Madalyası</i> <i>Kanlı Taşlar</i> <i>Karanlık Yollar</i> <i>Keloğlan</i> <i>Sızlayan Kalp</i> <i>Silik Çehreler</i> <i>Tuzak</i> <i>Unutulan Sır (Domaniç Yolcusu)</i>	17
1949	<i>Akıncılar</i> <i>Ayşe'nin Duası</i> <i>Baba Katili</i> <i>Çiğlik</i> <i>Dinmeyen Sızı (Sonsuz İstirab)</i> <i>Efsuncu Baba</i> <i>Fedakâr Ana</i> <i>Gönülden Yaralılar</i> <i>Günahım</i> <i>Hülya (Ses Veren Dağlar)</i> <i>Kahraman Mehmet</i> <i>Kanatlardan Türbe</i> <i>Kanlı Döşek</i> <i>Ölünceye Kadar Seninim</i> <i>Şehitler Kalesi</i> <i>Vurun Kahpeye</i> <i>Ya İstiklal Ya Ölüm- Fato</i> <i>Yalan</i>	18
1950	<i>Akdeniz Korsanları</i> <i>Allah Kerim</i> <i>Ateşten Gömlek</i> <i>Bırakılan Çocuk</i> <i>Bir Fırtına Gecesi</i> <i>Çakırcalı Mehmet Efe</i> <i>Çete</i> <i>Çıldırın Baba</i> <i>Er Meydanı</i> <i>Estergon Kalesi</i> <i>Harman Sonu Dönüşü</i> <i>İstanbul Geceleri</i> <i>Kapanan Gözler</i> <i>Karadeniz Postası</i> <i>Lüküs Hayat</i> <i>Namı Diğer Parmaksız Salih</i> <i>Oğlum için</i> <i>Soysuz</i> <i>Söyleyin Anama Ağlamasın</i> <i>Uçuruma Doğru</i> <i>Üvey Baba</i> <i>Zehirli Şüphe</i> <i>Zülfikârın Gölgesinde Salih Reis</i> <i>* Üçüncü Selimin Gözdesi</i> <i>* Tanrı Şahidimdir</i> <i>* İstanbul'un Fethi</i> <i>*Yüzbaşı Tahsin</i> <i>*Sihirli Define</i>	28
TOPLAM SAYI		117