

T.C.  
İstanbul Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı

Doktora Tezi

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE  
HOLLYWOOD'UN ALIMLANMASI:  
KADINLAR, GENÇLER VE MODERNLİK**

Özge Özyılmaz Yıldızcan  
2502050209

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Neşe KARS

İstanbul, 2013

DOKTORA

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN




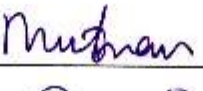
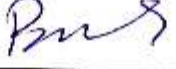
Adı ve Soyadı : Özge ÖZYILMAZ YILDIZCAN Numarası : 2502050209

Anabilim/Bilim Dalı : Radyo TV Sinema Tez Savunma Tarihi : 13.05.2013

Danışman : Prof.Dr.Neşe KARS Tez Savunma Saati : 14.30

Tez Başlığı : "Erken Cumhuriyet Döneminde Hollywood'un Alınlanması: Kadınlar, Gençler ve Modernlik."

TEZ SAVUNMA SINAVI. Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof.Dr.Neşe KARS		Kabul
2-Prof.Dr.Nezih ERDOĞAN		Kabul
3-Prof.Dr.Serpil KIREL		Kabul
4-Prof.Dr.Mahmut MUTMAN		Kabul
5-Doç.Dr.Battal ODABAŞ		Kabul

## TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasına pek çok kişi ve kuruluşun katkısı ve desteği oldu. Hepsine ayrı ayrı minnettarım.

Tez danışmanım Prof. Dr. Neşe Kars tım çalışma boyunca beni destekleyip, motive etti. Özellikle yapıcı tavrı ve bana zaman zaman çok zor gelen b¼rokratik s¼releri aşmamdaki yardımları için kendisine b¼y¼k bir teők¼k¼r borçluyum.

Prof. Dr. Nezih Erdoğan y¼ksek lisans eğitimime başladığım ilk g¼nden beri bana yol g¼sterdi, sinema ¼zerine d¼ř¼nme biçimimi en çok etkileyen insanın o olduğunu s¼ylemem sanırım abartılı olmaz. Özellikle sinema alanındaki tarihsel çalışmalara ve sinema seyircilerine d¼n¼k ilgimin yoğunlaşması onun sayesinde. Kendisine ¼m¼r boyu minnettar kalacağım.

Prof. Dr. Mahmut Mutman, Prof. Dr. Serpil Kirel ve Doç. Dr. Battal Odabaş tezin j¼risinde yaptıkları yorum ve ¼nerilerle hem bu çalışma hem de ileriki araştırmalarım için bana fikir ve ilham verdiler.

Tezin resmi olarak bir parçası olamasa da, T¼B¼TAK Yurtdışı Doktora Araştırma Bursu sayesinde birlikte çalışma fırsatı bulduğum East Anglia ¼niversitesi Sinema, Televizyon ve Medya alışmaları B¼l¼m¼ ¼ęretim g¼revlilerinden Peter Kramer'ın bu çalışmanın şekillenmesinde ve tamamlanmasında çok b¼y¼k katkıları oldu. Kendisine teők¼k¼r ve ř¼kranlarımı sunuyorum. Doktora araştırmamın bir kısmını yurtdışında yapmamı m¼mk¼n kılan T¼B¼TAK'a, araştırma g¼revlisi olarak çalıştığım ve İngiltere'ye gidişimde desteklerini benden esirgemeyen İstanbul Bilgi ¼niversitesi İletişim Fak¼ltesi'ne ve oradaki çalışma arkadaşlarıma da ayrıca teők¼k¼r etmek isterim.

Tarihsel çalışmaların en büyük zorluklarından birisi hiç şüphesiz birinci el kaynaklara erişimin güçlüğü. Sinema alanında ben de yıllarca merkezi bir sinema arşivinin olmayışından şikayet ettim. Ancak bu tez araştırması boyunca, bu eksikliği aşmanın yine “bize” ait bir takım yollarını bulduğumuzu gördüm ve bunları tecrübe etmiş oldum. Gökhan Akçura kolay kolay bulunmayacak bir cömertlik ve yardımseverlikle bana kişisel arşivini açtı. Bu çalışmanın bu hale gelmesinde onun paylaşımcılığının önemli bir rolü var. Kişisel olarak tanışmamış olmamıza rağmen Mert Ulus da, araştırmamla ilgili olabilecek çeşitli materyallerini benimle internet üzerinden paylaştı, kendisine teşekkür borçluyum.

Daha Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü üyesiyken tanıştığım, kitaplarını okumaya başladığım, sonrasında Bahçeşehir Üniversitesi’nde asistanlığını yaptığım Giovanni Scognamillo tezin bir bölümünü okuyup, görüşlerini benimle paylaştı. Desteği ve cesaretlendirici tavrıyla beni hep motive etti. Tarihsel bir araştırma yaparken sinema tarihçilerinin işinin ne kadar zor olduğunu da tecrübe etmiş oldum ve kendisine hayranlığım bir kez daha arttı. Bu araştırmanın başlangıcında Rekin Teksoy dönemin sinemaya gitme pratikleri üzerine yaptığım görüşmede konuyla ilgili bilgi ve kişisel deneyimlerini benimle büyük bir samimiyetle paylaşmıştı. Ne yazık ki, kendisini tez yazım sürecinde kaybettik. Rekin Teksoy’a da sevgi ve şükranlarımı göndermek istiyorum.

Dilek Kaya, Kaya Özkaracalar ve Hakan Kaynar hem kendi çalışmalarıyla, hem de yaptıkları çeşitli önerilerle bana yardımcı oldular. Ayça Çiftçi, Volkan Aran, Derya Koç, Hülya Uçar, Onur Öztürk, Özge Özdüzen tezin çeşitli versiyonlarını okuyup, düzelttiler, bana önerilerini sundular, tez yazma sürecimin pratik olarak kahrını en çok onlar çekmiştir. Yardımları için her birine minnettarım.

Hayatımın her anında olduğu gibi, tezin yazım sürecinde de sevgili abim Özgür Özyılmaz maddi, manevi, pratik her anlamda çok büyük destekçim oldu. Annem Emine Özyılmaz ve babam Mustafa Özyılmaz tez yazma sürecimi en sıkı danışmandan bile daha yakından takip ettiler, sevgi ve şefkatleriyle beni hep rahatlattılar. Onlar olmasaydı tezi tamamlayabilir miydim bilemiyorum. Eşim Cemil Yıldızcan hep yanımdaydı, beni hiç yalnız bırakmadı.

**Tez Başlığı** : Erken Cumhuriyet Donemi'nde Hollywood'un Alımlanması: Kadınlar, Gençler ve Modernlik

**Yazar Adı** : ozge zyılmaz Yıldızcan

## **Z**

Bu tez çalışmasında, sinema salonlarında yabancı filmlerin, özellikle de Hollywood filmlerinin hakim olduğu erken Cumhuriyet doneminde sinema kültürünün, seyirciler tarafından nasıl alımlandığı, modernleşme ve batılılaşma çabaları doğrultusunda büyük bir değişim içinde olan sosyal ve gündelik hayata nasıl sirayet ettiği araştırılmaktadır.

Araştırmada, sinema dergileri, romanları, dergilere gönderilen okur mektupları ve seyircilerle yapılan derinlemesine mülakatlar incelenerek anlaşılmaya çalışılan donemin sinema kültürünün, seyirciler arasında yarattığı batılı ve modern olma fantazilerinin donştrc rollerine de değinilmiştir.

Bu tezde, insanların gündemi takip edip aktif katılım gösterdiği, bir kamusal alan oluşturduğu ve batılılaşma arzularının yansıdağı bir mecra olarak donemin sinema kültürü incelenerek, Türk modernleşmesini yalnızca “yukarıdan aşağıya” ve tek yönlü bir süreç olarak ele alan yaklaşım sorunsallaştırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler**: Modernleşme, Yıldız Kültürü, Hollywood, Erken Cumhuriyet Donemi, Sinema Dergileri

**Title of the Dissertation:** Reception of Hollywood in the Early Republican Period of Turkey: Women, Youth and Modernity

**Name of the Author:** ÖzgeÖzyılmaz Yıldızcan

## **ABSTRACT**

This research focuses on the early years of the Turkish Republic, when foreign films, and particularly Hollywood films, have been dominating the movie theatre screenings, with the aim of analysing the audience reception of film culture of the period. The primary interest in this study is examining the influence of film culture on social and daily life which have been under fundamental transformation due to the modernisation and westernisation policies.

In this context, film magazines, novels, readers' letters to the magazines and in-depth audience interviews are examined for understanding the transformative power of the film culture of the period, as it shapes the fantasies of being western and modern.

This study investigates the active participation of ordinary people in the film culture of the modernisation period, discusses how this active participation has generated a public space where the desire for modernization is reflected, and thus, it problematizes theories that approach the Turkish modernization as a top down process.

**Keywords:** Modernization, Star Culture, Hollywood, Early Turkish Republic, Movie Magazines

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	I
ABSTRACT.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
RESİM LİSTESİ.....	V
TABLO LİSTESİ.....	VIII
GİRİŞ.....	1
<b>1. TÜRK MODERNLEŞMESİ VE SİNEMA.....</b>	<b>9</b>
1.1. Modernleştirici Bir Güç Olarak Sinema.....	9
1.2. Modernite, Modernleşme ve Cumhuriyet.....	11
1.3. Sinema ve Modernite.....	16
1.3.1. Hollywood ve Modernite: “Yerel Modernizm”.....	20
1.4. Türkiye’de Sinema ve Modernleşmeye Dair Yaklaşımlar.....	25
<b>2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE BATILILAŞMA VE SİNEMA DERGİLERİ.....</b>	<b>29</b>
2.1. Ulusun İnşasında Kitle İletişim Araçlarının Rolü.....	30
2.2. Sinema Girişimcileri ve Seçkinler.....	35
2.3. Sinema Dergileri ve Okuyucular.....	46
2.4. Bir Telafi Öyküsü Olarak Batılılaşma.....	65
<b>3. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE SİNEMA, GENÇLİK VE AŞK ....</b>	<b>68</b>
3.1. Seyirciler Arasında Gençlik, Modern Toplumda Gençlik.....	68
3.2. Sinema ve Aşk: Hayaller, Modeller, Sınırlar.....	75
3.2.1. Dönemin Ruhu ve Aşk: Değişen Pratikler, Artan İmkânlar.....	76
3.2.2. Sinema ve Aşk.....	80
3.2.2.1. Yıldızlar ve Aşk: Âşık Olmak, Yıldız Olmak, Başka Birisi Olmak.....	82
3.2.2.2. Sinema ve Aşk Pratikleri:.....	92
3.3. Sonuç: Gençlik, Sinema ve Beynelmilel Aşk.....	103
<b>4. KADININ BATILILAŞMASI VE SİNEMA.....</b>	<b>107</b>
4.1. Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın ve Modernleşme.....	109
4.2. Cumhuriyet Kadını ve Batılı Görünüş: Medeni Bedenler ve Annelik Rolü.....	115
4.3. Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Seyirciler ve Yıldız Kültürü.....	122
4.3.1 Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Seyirciler.....	122
4.3.2. Erken Cumhuriyet Döneminde Yıldız Kültürü.....	126
4.3.2.1. İdeal Güzellik Anlayışının ve İdeal Kadının Tanımlanması.....	132
4.3.2.1.1. Yıldızlar, Spor ve Beden Terbiyesi.....	144
4.3.2.1.2. Yıldızlar, Moda, Kozmetik ve Tüketim Kültürü.....	152

4.3.2.2. Yıldız Yarışmaları.....	172
4.4. Romanlarda Sinema Meraklısı Kadınlara Dair Endişeler .....	185
4.4.1. Bir Hastalık Olarak Sinema Tutkusu .....	201
<b>SONUÇ.....</b>	<b>209</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>215</b>



## RESİM LİSTESİ

Resim 2.1: İsmet Paşa Hazretleri: Sevr ölüm, Lozan hayat; Sevr saltanatın, Lozan Cumhuriyetin.....	40
Resim 2.2: Sinemanın Büyük Artistlerinin Çıplak Vücutları Her Nüshamızda Sevdiğiniz Kadınların Hiçbir Filimde ve Hiçbir Yerde Görülmeyen Mahrem Taraflarını ve Resimlerini Göreceksiniz! .....	41
Resim 2.3: Hacı Bekir Zade Şekerciliğin <i>Holivut</i> dergisinin 30’lu yıllardaki sayılarında rastlanan reklamlarından biri .....	43
Resim 2.4: Hava kahramanları şerefine Taksim Bahçesinde verilen ziyafette bir köşe .....	44
Resim 2.5: Amerika ile muhaberata başladık .....	47
Resim 2.6: Holivutla Muhaberat .....	47
Resim 2.7: Anketimiz: Hollywood Sarışınları Beğeniyor... Ya İstanbul?.....	50
Resim 2.8: Kimi kime yakıştırıyorsunuz? .....	51
Resim 2.9 Anketimiz: Hanımlara: Dünyada en çok sevdiğiniz ve takdir ettiğiniz erkek artist kimdir? Niçin. Erkeklerle: Dünyada en çok sevdiğiniz ve takdir ettiğiniz kadın artist kimdir? Niçin?.....	51
Resim 2.10: Bu Yıldızları Tanır Mısınız? .....	52
Resim 2.11: Yeni Müsabakamız: Bunlar Kim?.....	53
Resim 2.12: Sırasıyla <i>Holivut</i> , <i>Yıldız</i> , <i>Sinemagazin</i> ve <i>Holivut Dünyası</i> dergilerinin okuyucu mektuplarına verdikleri yanıtlara ayırdıkları köşeleri.....	53
Resim 2.13: Müsabaka Şeraiti .....	57
Resim 2.14: Karilere Şark Yıldızı Selma hanımın adresi Marian [Miriam] Marsh Warner Bros Picture HOLLYWOOD Californie - U.S.A.....	58
Resim 2.15: Avrupa ve Hollywood’da MIRIAN MARSH ismiyle tanınmış Şark Yıldızı SELMA hanımın Holivut’a hediyesi: “İstanbul’a tahassür [özlem]... Sevgili Holivuta Selma, Hollywood, 10/2/1932” .....	59
Resim 2.16: Şark Yıldızı Selma Hanımın ev halili. ....	60
Resim 2.17: Şark Yıldızı Selma Hanım bir sabah tuvaliti ile .....	60
Resim 2.18: Bir cevap .....	62
Resim 2.19: Metro-Goldwyn-Mayer’den mektup .....	64
Resim 2.20: Karen Morley Holivut Okurken .....	64
Resim 2.21: Yıldız Yılbaşı Sayısı Kapak .....	64
Resim 2.22: Deanna Durbin Yıldız Okuyucusu .....	64
Resim 3.1: Türkiye’nin En Genç Mütteahhidi İbrahim Seval’in, İngrid Bergman’a Yazdığı Aşk Mektubu .....	87
Resim 3.2: "-Oğlum, doğrusu seni bu kıyafetle hiç kimseye benzetemedim. – Tabii, Sinemaya gittiğin yok ki.. Kime benzediğimi bilesin!" .....	91
Resim 3.3: Sinema Randevuları .....	93
Resim 3.4: Burası sinema stüdyosu değil! .....	96
Resim 3.5: Canlı kopyalar .....	96
Resim 3.6: Filmlerde Buseler .....	98
Resim 3.7: Nasıl Sevişirler? .....	99
Resim 3.8: Nerede sevişiyorlar?.....	102
Resim 4.1: Türk inkılabı cihanda ileri gidişin bir sembolüdür .....	113
Resim 4.2: Türk kadını sana hakkını veren cumhuriyettir .....	113
Resim 4.3: Bekarlık vergisi. Fırka komisyonu harekete geçiyor.....	118
Resim 4.4: Komisyon ret kararı verdi! Bekarlık vergisi ihdası fayda temin etmeyecek!.....	118

Resim 4.5: Yıldız Biografili Artist Kartları.....	128
Resim 4.6: Feriha Tevfik'in Vilma Banky kartpostalları .....	130
Resim 4.7: Feriha Tevfik'e ait Foto Albümü-Gökhan Akçura Kişisel Arşivi.....	131
Resim 4.8: İngilizce Mektup Numuneleri. ....	132
Resim 4.9: İdeal Bacak Ölçüleri: Gözler Bacaklarda.....	136
Resim 4.10: Hollywood'un İdeal Vücut Ölçüleri Cetveli .....	137
Resim 4.11: 9=1 .....	139
Resim 4.12: ABD'li güzellik teknisyenin yaptığı tablo .....	140
Resim 4.13: Paramount'un güzel vücutlu yıldızı .....	141
Resim 4.14: Bir yıldız sütle yüzünü siliyor .....	141
Resim 4.15: Yeni saç modelleri. ....	141
Resim 4.16: Lya Lis sabahleyin kültür fizik yaparken.....	145
Resim 4.17: Leyia Hayims Yüzme Muallimi ile.....	145
Resim 4.18: Anita Page, Sera Montin ile çalışırken.....	146
Resim 4.19: Norma Shearer plajda jimnastik yapıyor.....	146
Resim 4.20: Joan Marsh ve Mary Charlisle 100 yarıdak bir koşuya hazırlanırken.....	146
Resim 4.21: Hollywood'dan moda nüansları .....	154
Resim 4.22: "AVEC L'ASSURANCE" Filminde PARAMOUNT sizlere en son Pijama modası taktim ederken .....	155
Resim 4.23: Frances Drake ve June Knight sizlere yeni modeller taktim ediyorlar.....	156
Resim 4.24: Lupe Velezin iç çamaşırları .....	156
Resim 4.25: Travis Baanton'un siyah krep ve tafta ceketli tualeti.....	157
Resim 4.26: Şarl Buayenin karısı Pat Paterson'un bir tuvaleti.....	158
Resim 4.27: Yerli mallar pazarları .....	163
Resim 4.28: "Yüniş Fabrikası size şıklık, zarafet ve büyük bir tasarruf temin eder. Asri vesaiti haiz bu fabrikanın mamulâtı senelerce dayanacak derecede sağlamdır".....	164
Resim 4.29: : Feshane Fabrikası: "Yünlü Kumaşlarınız YERLİ MALDAN SEÇİNİZ Hanımlar için Zarif ve Nefis Kumaşlar! Mantoluklar Paltoluklar Yol Kilimleri EN UCUZ EN METİN feshane Malı Arayınız Yerli Mallar Pazarı, Bahçe Kapu".....	164
Resim 4.30: Foks yıldızı June Lang Türk kadınlarına yeni saç takdim ediyor... Siz de saçlarınızı böyle olması için her halde Marsele müracaat ediniz.....	166
Resim 4.31: İstanbul'da bulunmayan son sistem makine ile 7 dakikada 6 aylık ONDÜLASYON yaptırmak isterseniz Beyoğlunda Rumeli hanında 'SAKARYA' ESKİ (Volga) Perükar salonu ile İstiklal caddesinde 98 numara'ya müracaat ediniz.....	167
Resim 4.32: Hariçten gelen mallara para vermeyiniz.....	169
Resim 4.33: Hasan nebati sürmesi .....	169
Resim 4.34: Fay Wray sizlere dudaklarınızı gayet koyu renkte boyamanızı tavsiye ediyor .....	170
Resim 4.35: "İsterseniz yemek yiyiniz, içki içiniz TOKALON kırmızılığı sabahtan akşama kadar dudaklarınızda kalacaktır. Siz de, daima TOKALON kırmızılığını unutmayınız".....	170
Resim 4.36: Amerika sinemalar paytahtı holywoda birisi erkek diğeri kadın iki genç gönderiyoruz	175
Resim 4.37: Sinema Yıldızı Müsabakası. ....	177
Resim 4.38: 1 BETTY Seçiyoruz.....	179
Resim 4.39: 1 HEDY veya 1 CLARK SİZDEN FAZLA nesi var!.....	179
Resim 4.40: 1 Betty Seçiyoruz yarışmasının katılım formu.....	179
Resim 4.41: 1 HEDY veya 1 CLARK SİZDEN FAZLA nesi var yarışmasının katılım formu .....	179
Resim 4.42: Güzeller, isterseniz sinema yıldızı da olabilirsiniz! 'Metro Goldvin' şirketi, Kraliçeyi memnuniyetle 'Holivut'a davete amade olduğunu bildirdi. ....	181
Resim 4.43: Güzellere yeni bir şeref ufku daha açıldı. Metro Goldvin şirketi 931 Türkiye Kraliçesini Holivud'a davet edecek .....	181

Resim 4.44:Güzellik Kraliçeliği milli bir vazifedir! Eğer 931 Kraliçesi güzel olmazsa kabahat münevver Türk güzellerinindir.....	182
Resim 4.45: Peyami Safa Cumhuriyet Gazetesinin Güzellik yarışmasının önemli figürlerindedir..	182
Resim 4.46: Sakın Holivuda Gideyim Demeyin .....	184
Resim 4.47: <i>Şark Yıldızı Selma</i> kitabının kapağı.....	200
Resim 4.48: Sinomani .....	204
Resim 4.49: Sinema Salgını .....	204
Resim 4.50: Denize atılarak intihar moda oldu .....	206
Resim 4.51: Bir genç kendini astı: Sinema meraklısı ve aşık bir terzi çırağı kendisini iple asarak intihar etti .....	207

## TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Türkiye’de 1930-1950 yılları arasında üretilen toplam yerli film sayısı.....	4
Tablo 2: 1932 Yılında Beyoğlu’ndaki 25 gösterimde seyircilerin yaşlarının dağılımı .....	71
Tablo 3: Genç ve çocukların sinemaya gitme sıklıkları .....	72
Tablo 4: Gençlerin sinemaya birlikte gittikleri kişiler.....	73

## GİRİŞ

"Filmlerden aşık olmayı öğrenmedim ama her gün yeni bir aşık edinmeyi öğrendim. Aşk filmlerine 10 yaşında ilgi duymaya başladım ve Ramon Novarro'ya aşık oldum. Sık sık onunla ve diğerleriyle birlikte oynadığımı hayal ettim.... En çok kültürlü insanların hayatını gösteren filmler bende arzu uyandırır. New York, Meksika, Colorado gibi bu tür filmlerin hikâyelerinin geçtiği ülkelere seyahat etmek isterdim. Avrupa'ya gittim daha önce. Evimin filmlerdeki evler kadar konforlu olmasını isterdim. Ülkemin yabancı ülkeler kadar zengin olmasını isterim ancak daha çok film izledikçe ülkemdeki eksik şeyleri de daha çok görüyorum." (Hinkle, 2007: 157)

1932 yılında 21 yaşında olan bir genç kızın söylediği bu sözler bu çalışmanın kesişen ilgi alanlarını işaret eder. Bir yanda bir Hollywood yıldızına karşı aşka benzeyen hisler beslemek, onunla birlikte bir filmde oynadığımı hayal etmek bir yandan ülkesinin Batılı ülkelere benzemesini istemek. Aşk gibi çok bireysel bir alandan bir kaç cümle sonra batılılaşma ya da modernleşme gibi çok daha toplumsal ve siyasal bir alana geçebilmek ve bunların hepsini birleştiren bir alan olarak sinemanın varlığı... İşte bu çalışmada, Türkiye'de modernleşme ivmesinin en yüksek olduğu erken Cumhuriyet döneminde sinema salonlarına hâkim olan yabancı filmlerin, özellikle de Hollywood filmlerinin toplumun farklı kesimleri tarafından nasıl alımlandığı, zaten büyük bir değişim içinde olan sosyal ve gündelik hayatta ne tür etkileri olduğu, ne türden modernleşmeci etkileri olduğu araştırılacaktır.

Türkiye'nin modernleşmesi ile ilgili yapılan çalışmaların genellikle sürecin idari, siyasi, ekonomik ve kurumsal boyutlarına odaklandığı, yaşanan değişimin daha çok kanun maddelerinde, yönetmeliklerde, düzenlemelerde arandığı söylenebilir. Bu çalışmada bu faktörler genel bir çerçeve ve bir atmosferin yaratıcısı olarak sürekli

göz önünde tutulacak ama asıl olarak daha mikro düzeyde toplumu oluşturan bireylerin hayatlarındaki dönüşüme odaklanılacak ve bunu yaparken de temel mecra sinema kültürü olacaktır.

Erken Cumhuriyet dönemi denilince genel olarak 1923'ten 1950'ye ya da 1946'ya kadar uzanan dönem anlaşılır (Bora, 2010). Bu çalışmada ise 1930'lar ve 1940'lı yıllar incelenecektir. Türkiye'de 30'larla birlikte sinema dergi yayıncılığı hareketlenir. *Holivut, Artist, Ses, Sinema ve Tiyatro Heveskârları Mecmuası, Film Gazetesi ve Foto Süreyya* gibi hem uzun yıllar yayımlanan, hem de alanlarında etkili dergiler yayın hayatına atılır (Evren, 1993: 25-33). Bu dergilere gönderilen okuyucu mektuplarına daha yakından bakıldığında, sanılanın aksine bu dergilerin Anadolu'da kasabalardan, küçük vilayetlere kadar çok çeşitli yerlerde (Çermik, Diyarbakır, Kastamonu, Dereli, Mersin, Bursa, Aydın, Erzurum, Zonguldak, Konya, Trabzon, Nazilli, Adapazarı vb. gibi) yoğun bir ilgiyle takip edildiği görülmektedir.

Sinema salonlarının ülke içindeki dağılımına bakıldığında mevcut veriler kendi aralarındaki kısmi çelişkilere karşın genel tablo hakkında fikir vermektedir.<sup>1</sup> Giovanni Scognamillo 1932 yılında ülke genelinde 129 sinema salonu bulunduğunu, bunların 35'ininse İstanbul'da bulunduğunu söyler (Scognamillo, 1991: 54). Hinkle ise 1933'te tüm Türkiye'deki toplam salon sayısının 130 olduğunu ve bunun yalnızca 39'unun İstanbul'da bulunduğunu belirtir (Hinkle, 2007: 173-176). Yani 1933 yılı için geriye kalan 91 salon İstanbul dışındaki vilayet ve ilçelere dağılmıştır.

Peki, ülkenin neredeyse geneline yayılmış diyebileceğimiz böylesi bir sinema salonu “yapılanması” varken ülkemizde bu salonları besleyecek yerli film üretimi ne

---

<sup>1</sup>Serdar Öztürk'ün aktardığına göre 1931 yılında Başvekâlet İstatistik Umum Müdürlüğü tarafından hazırlanan istatistiklere göre tüm Türkiye'de 144 sinema salonu bulunmaktadır ve bunların 35'i İstanbul'dadır (Öztürk, 2005: 90-93). Aynı verilere göre 1931 yılında Ankara'da sinema salonu bulunmamaktadır. Ancak gerek Hinkle'm araştırması kapsamında Ankara'da yapılan mülakatlardan gerekse Ankara'da, sinema salonlarına bağlı olarak yayımlanan dergilerin varlığı bilgisinden hareketle bu verinin doğru olmadığını söyleyebiliriz. Ankara'da 1931 yılında sinema salonu bulunmadığı iddiası ise bu verilerin güvenilirliğini sarstığı için çalışmamızda bu verilere yalnızca bu dipnotta yer veriyoruz.

durumdadır? Araştırmanın başladığı 1930 yılında sıfır olan toplam film üretimi sayısı 1947 yılına kadar en fazla 1940 yılında beş rakamına ulaşabilir. 1947 yılı ise toplam 11 yerli filmin üretilmesiyle bir kırılmaya işaret eder(Özön, 1968: 252-253). Önceki yıllardan neredeyse üç katına çıkan yerli üretim sonrasında ise sürekli artar. Yani bu araştırmanın kapsadığı dönem olan 1930 ve 1940'lı yıllarda Türkiye'de sinema salonlarında yabancı filmlerin çok büyük bir hâkimiyetinin olduğu söylenebilir.

Yıl	Üretilen Yerli Film Sayısı
1930	0
1931	1
1932	2
1933	4
1934	0
1935	1
1936	0
1937	1
1938	1
1939	3
1940	5
1941	1
1942	4
1943	2
1944	1
1945	4
1946	4
1947	11
1948	16

1949	19
1950	23

**Tablo 1: Türkiye’de 1930-1950 yılları arasında üretilen toplam yerli film sayısı(Özön, 1968: 252-253)**

Sinema salonlarında gösterilmekte olan yabancı filmler içerisinde Hollywood filmlerinin ağırlıkta olduğu ise, dergi ve gazete sayfalarında tuttuğu yerden ve sinema salonlarının ilanlarından anlaşılabilir. Aynı zamanda bazı yıllar için, gösterimde olan filmlerin hangi ülkelerde üretildiklerine ilişkin veriler de mevcuttur. Bu verilere göre, 1930 yılında gösterilen toplam 53 yabancı filmin 24’ü yani yüzde 45,3’ü, 1932’de gösterilen 166 filmin 61 tanesi yani yüzde 34,7’si Hollywood yapımıdır(Hinkle, 2007: 68).

Cumhuriyet’in erken dönemindeki sinema kültürüne dair yapılan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu alandaki öncü araştırmacılardan Serdar Öztürk’ün *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*(2005) başlıklı kitabı, tek parti devletinin sinema alanını tamamen boş bıraktığı genel yaklaşımına meydan okuyan ve devletin sinema alanındaki çeşitli girişimlerini ortaya çıkaran bir çalışmadır. Bizim çalışmamız ise makro siyaset alanındaki sinema ile ilgili gündemlerden ziyade bu dönemde sinemaya gitme, sinema dergisi okuma, yıldızlara benzemeye çalışma gibi daha çok gündelik hayatla ilgili, sinema kültürüne bir şekilde temas etmenin insanların hayatlarında nasıl anlamları olduğunu anlamaya ve tartışmaya açmaya çalışacaktır.

Yabancı filmlerin Türkiye’deki izleri ise sinema çalışmalarında hala boşluğu hissedilen alanlardan birisidir. Yeşilçam dönemi ve 2000’li yıllar dışarıda bırakıldığında sinema salonlarında yer bulan yerli film sayısının azlığı ve buna koşut olarak Tanzimat’tan itibaren varlığı her zaman hissedilen Batı kültürüne dönük şüphecî yaklaşımlar ve 1960’ların Batılı sinemadan farkı üzerinden kendisini tanımlayan “Ulusal Sinema” ve “Milli Sinema” akımları göz önüne alındığında, yabancı filmler ve onların alımlanışına dair yapılan araştırmaların önemi ortaya



çıkar. Bu alanda Nezih Erdoğan, Dilek Kaya, Ahmet Gürata ve Levent Cantek'in çalışmaları öncü niteliği taşıyor. Bu tez çalışmasının ilham kaynaklarından biri olan "Bizim Amerikamız"ın İnşası: Türkiye Bağlamında Hollywood'da Nezih Erdoğan popüler sinema dergilerini analiz ederek İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Hollywood'un Türkiye'deki temsilini ve Amerikan sineması ile dönemin popüler hayal gücü arasındaki ilişkiyi inceler (Erdoğan, 2005).

Bu tez çalışması ise bazı yıllar bir ya da iki, bazı yıllarsa hiç yerli filmin çekilmediği, yani sinemaya gitmenin yabancı filmleri izlemek anlamına geldiği 30'lu ve 40'lı yıllarda seyirci merkezli bir kültür tarihi araştırması olarak ele alınabilir. Bu dönemde yayımlanan pek çok sinema dergisi taranmış, bu kapsamda *Holivut* ve *Yıldız* dergilerinin erişilebilen tüm sayıları çalışma kapsamında kullanılmıştır. Sinema dergileri bizim çalışmamızda hem dönemin sinema atmosferinin solunması açısından hem de sinema seyircilerinin ilgi, merak, kaygı ve daha da önemlisi hayallerinin izinin sürülebilmesi için önemli bir malzeme teşkil eder. Cumhuriyet gazetesi ise hem dönemin en çok satan gazetelerinden biri olduğu, hem de dönemin kadınları arasında batılılaşma arzusunu yayan Cumhuriyet tarihinin ilk güzellik yarışmalarını düzenlediği için tamamlayıcı bir kaynak olarak kullanılmıştır.

Tezde kullanılan bir diğer temel kaynak dönemin ABD müsteşarı Eguene Hinkle'nin yaptığı *The Motion Picture in Modern Turkey* başlıklı araştırmasıdır.<sup>2</sup> Bu çalışma, bu döneme ait kimi sayısal verilerden, İstanbul'un çeşitli sinema salonlarındaki bazı film izleme deneyimlerinin gözlemlerine kadar oldukça zengin bir kaynak oluşturur. Tüm bunların içerisinde Türkiye genelini temsil etmesi amacıyla seçilen Ankara'da ilkokul ve ortaokul/lise öğrencileriyle yapılan anket çalışması ve özellikle 20 sinemaseverle yapılan derinlemesine mülakatları önemlidir. Söz konusu derinlemesine mülakatlar, araştırmacılara 1930'lu yılların başındaki genç seyircilerin sinemayla ilgili "seslerini" duyma olanağı sunar.

---

<sup>2</sup>Hinkle'nin araştırmanın küçük bir bölümünden özgün bir araştırmaymış gibi türetilmiş olan Hilmi A(dnan) Malik (Evrenol)'un *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* kitabı çalışmamız kapsamında döneme ait verilere ulaşılan bir kaynak olarak değil orijinaliyle arasındaki farkları açısından ele alınmıştır.

Sinemanın bu dönemdeki etkisinin bir göstergesi de sayılabilecek şekilde bu yıllarda özellikle kadın seyircilerin “aşırı” sinema düşkünlüklerini ele alan, onların sinema yıldızı olma, Hollywood’a gitme, hayran oldukları yıldızlara benzer sevgili bulma gibi özlemlerine değinen kimi popüler romanlar yayımlanır (*Su Sinekleri*, *Şark Yıldızı Selma*, *Sinema Delisi Kız*). Bu romanlar dönemin sinema kültürünü ve popülerleşen sinemanın düşün dünyasında yarattığı etkileri anlamayabilmek için ilerleyen bölümlerde kullanılacaktır.

Tüm bu ilişkisel ağların genel çerçevesini modernlik oluşturduğu için çalışmanın ilk bölümünde Türk modernleşmesi ve sinema ilişkisi ele alınacaktır. Bu coğrafyada, 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın ortalarına kadar geçen dönemde sosyal, kültürel ve ekonomik hayatta önceki yüzyıllar boyu olduğundan çok daha hızlı bir değişim yaşandı. Bu modernleşme serüveninin nasıl yaşandığı, nasıl algılandığı, nasıl tartışıldığına dair genel bir değerlendirme yapıldıktan sonra kendisi de modern bir mecra olan sinema ve onun Türkiye’deki seyrinin modernleşme çerçevesinden nasıl ele alındığı aktarılacaktır. Bu tez çalışmasında, sinema ve modernlik arasında nasıl bir ilişki kurulmak istendiği açıklanmaya çalışılması amaçlanmaktadır.

Erken Cumhuriyet dönemi modernleşmesinin önemli gündemlerinden birisi dünyaya bakışı, gündelik pratikleri, siyasete katılımı, çevresindeki insanlara, ülkesine bakışı farklı olan yeni insanın, vatandaşın icat edilmesi idi. Daha önce de açıkladığımız gibi bu süreç ülkede sinemanın popülerliğinin arttığı bir döneme denk gelir. Yine bu dönemde, önemli bir kısmı sinema salonlarının sahipleri tarafından çıkarılan çok sayıda sinema dergisi yayımlanır. Bu dergiler, dönemin sinema kültürünün oluşumunda, sinema seyircilerini biçimlendirmede önemli bir rol üstlenirken, bir yandan da onlar arasında batılı ve modern olma fantazileri yaratırlar. Tezin ikinci bölümünde sinema dergileri ve okuyucuları arasındaki ilişki incelenecek, dergilerin okuyucuları ile kurdukları diyalog erken Cumhuriyet dönemi batılılaşma ve modernleşme çabalarının yarattığı kültürel atmosfer göz önüne alınarak değerlendirilecektir.

Bu dönemin seyircilerine daha yakından baktığımızda büyük çoğunluğunu “ulusun geleceği” olarak görülen gençlerin oluşturduğunu görüyoruz. Bir an önce Batılılaşmak istenen ancak bir yandan da “öz”ümüzün kaybedilmesinin ve bir ahlaki çöküş içine girilmesinin kaygı ve endişelerinin hissedildiği bu dönemde gençler sinemayla karşılaşmalarında nasıl ve hangi açılardan etkilenmişlerdir? Sinemaya gitmenin dönem gençleri için anlamları ve pratik nedenleri nelerdir? Tezin üçüncü bölümünde sinemanın gençler üzerindeki tüm bu etkileri ve anlamları anlaşılmasına çalışılacak, gençler üzerinde tasavvurları olan dönem aydınları ve entelektüellerinin bu konuya nasıl yaklaştıkları, dile getirdikleri endişe ve umutlar anlamlandırılacaktır.

Tezin dördüncü bölümünde ise batılılaşmanın ve modernleşmenin en önemli göstergelerinden biri olarak görülmüş kadınların nasıl bir yandan modernleşmeleri istenirken bir yandan da sinemadan kötü şekilde etkileneceklerine ve toplumsal görevlerine ihanet edebileceklerine dair kaygıların dillendirildiği gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bölümde öncelikle modernleşmesi istenen kadınların nasıl batılı ve modern görünmek gibi bir görsellikler alanıyla annelik gibi bir sorumluluklar alanına hapsedildiği gösterilmeye çalışılacaktır. Ardından özellikle bu dönem sinema kültürünün özünü oluşturan yıldızlar aracılığıyla sinema dergilerinin dönemin güzellik anlayışını nasıl belirlediklerini ve okuyucularına nasıl güzel görünebileceklerinin rehberliğini yaptıkları gösterilecektir. Okuyucularda büyük bir yıldız olma arzusu yaratılırken bir yandan da yıldızlığın en önemli kriterinin güzel olmak olarak tanımlandığı anlatılacaktır. Dönem sinema dergileri yer yer moda ya da güzellik dergilerine benzemeye başlar ve kadın okuyucuları için yıldızların giysi modellerini, güzellik sırlarını, egzersiz ve diyet programlarını ayrıntılı bir şekilde aktarırlar. Sinemasever kadınlar da bir yandan hayranı oldukları yıldızlara benzemek için saçlarını, giysi ve makyajlarını onlarınkine benzetmeye çalışırken bunun belli bir maddi güç gerektirdiği, bunu yapamamanın kimi genç kızlar için bir sıkıntı nedeni olurken kimilerinin de tüketim kültürü dışında bunu gerçekleştirmeye çalıştıkları gösterilmeye çalışılacaktır. Dönemin sinema dergilerinin düzenlediği yıldız yarışmalarının genç kızlar arasında yıldız olma ve Hollywood’a gitme fantazisi yaratırken, yarışmanın en önemli koşulunun güzel ve fotojenik olmak şeklinde tanımlandığı için aynı zamanda güzelliğin yıldız olmak için nasıl da

mutlaklaştırıldığı aktarılacaktır. Bu bölümde son olarak aynı sinema dergilerinin yıldız olmanın ne kadar zor olduğu mesajını da yer yer genç kız okuyucularına verdiğini, bunun belki de arzularını “delice” bir cesaretle gerçeğe çevirmeye çalışabilecek genç kızlar için verildiğini düşünebileceğimiz iddia edilecektir. Dergiler dışında özellikle bu dönemde yayımlanan ve sinema düşkünü genç kızları ana karakteri yapmış romanlar incelenerek yazarların genç kızların “aşırı” buldukları sinema hayranlıkları yönündeki endişe ve kaygıları anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

# 1. TÜRK MODERNLEŞMESİ VE SİNEMA

## 1.1. Modernleştirici Bir Güç Olarak Sinema

Amerikalı sosyolog Daniel Lerner 1950’de, yedi Orta Doğu ülkesini kapsayan bir araştırma yapar. Araştırmanın temel çerçevesini, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan sosyal bilimlerinde güçlü bir paradigma olan ve geleneksel toplumların dışardan gelecek bir yardımla gelişmiş ülkelere benzeyebileceğini savunan Modernleşme Teorisi oluşturur. Türkiye’nin bu teoriye en iyi uyan ülke olduğu söylenen araştırmada Ankara Balgat’taki saha çalışmasının özel bir yeri vardır (Mahar, 1959). O yıllarda Ankara şehir merkezinin dışında bir köy olan Balgat’ta bu araştırma için yüz civarında köylüyle mülakat yapılır. Çalışma yedi Orta Doğu ülkesini kapsasa da Lerner *Balgatlı Muhtar ve Bakkal*’ın<sup>3</sup> gelişmemiş topraklardaki modernleşmenin bireysel anlamlarının bir minyatürünü sunduğunu söyler ve kitabının ilk bölümünü onlara ayırır (Lerner, 1964: 19).

Modernleşmenin bireysel düzeydeki izlerinin takip edildiği çalışmada, bireyin nasıl olup da gelenekselden modern bakış açısına geçtiği, bu dönüşümü nasıl yaşadığı temel araştırma sorulardır. Lerner’a göre bu dönüşümde psişik hareket kabiliyeti (*psychic mobility*) ya da kişinin kendini başkalarının yerine koyabilmesi, kendini başka pozisyonlarda görebilmesi yani empati oldukça önemlidir. Kitle iletişim araçları ile etkileşiminin kişinin empati yeteneğini geliştireceği varsayımından hareket eden araştırmada katılımcılara sinemaya gitme, gazete okuma ve radyo dinleme alışkanlıklarını temel alan sorular sorulur. Balgat’taki araştırmada hiç sinemaya gitmemiş Muhtar ve Çoban “başbakan olsanız neler yapardınız” sorusu karşısında şaşırırlar. Çoban soruyu “Aman Allah’ım, böyle bir şeyi nasıl söylersiniz, ben zavallı bir köylüyüm, nasıl olur da dünyanın hâkimi olurum” diye yanıtlarken,

---

<sup>3</sup>Lerner Bakkal ve Muhtar’ı çalışmasını açıklayan özel karakterler olarak gördüğü için olsa gerek tüm kitabı boyunca büyük harfle anar. Bu tezde de buna sadık kalınması tercih edilmiştir.

Muhtar'ın cevabı “ben bu köyü bile zor yönetiyorum, Türkiye’yi nasıl yöneteyim” şeklindedir. Ankara’ya giden köylülerin kendisinden film tavsiyesi istedikleri ve kendisi de Ankara’ya sık sık film izlemeye giden Bakkal’ın cevabı ise diğerlerinininkilerden oldukça farklıdır. Soruya verdiği yanıtta “Türkiye’nin başbakanı olarak, köylülerin şehirlere kolayca gidip dünyayı görmeleri için yollar yapar, onların tüm hayatlarını aynı çukurda geçirmelerine izin vermezdim” diyen Bakkal, Türkiye referansları üzerinden açıklanmasına bile gerek bırakmayan netlikte modernleşmeci bir bakışa sahip görünmektedir. Bakkal, aynı zamanda bu yaklaşımıyla uyumlu olarak köyde kravat takan tek kişidir (Lerner, 1964: 24).

Bakkalın diğer köylülerden farklılaştığı bir diğer soru: “eğer Türkiye’de yaşamıyor olsaydınız nerde yaşamak isterdiniz” olur. Köylülerin çoğu bu soruya başka bir yerde yaşamayı düşünemedikleri şekilde yanıtlar verirler, hatta Çoban araştırmayı yapan kişinin cevap alabilmek için eğer Türkiye’den ayrılmanız bir şekilde zorunlu olsaydı şeklindeki ısrarına “kendimi öldürürdüm” diye yanıt verir. Aynı soruyu Muhtarsa “bu köyde doğdum, bu köyde yaşlandım, Allah izin verirse bu köyde de öleceğim” diye yanıtlar. Tüm köyde yalnızca Bakkal kendisini Türkiye dışında bir yerde düşünürken zorluk yaşamaz, hatta bu soruya yanıtı hazır gibidir: “Amerika” der ve araştırmacının neden diye sormasını beklemeden ekler, “Çünkü çok güzel bir ülke olduğunu duydum, en basit insanların bile zengin olma şanslarının olduğu bir ülke...” (Lerner, 1964: 24-25).

Konu sinema zevklerine gelince Bakkal’ın kendine özgü bir beğenisi olduğu da görülür. Muhtar da birkaç kez sinemaya gitmiştir ancak sinemayı daha çok ahlaki bir yönlendirici olarak kavramış görünmektedir. “Sinemada kavgalar oluyor, vuruşmalar. İnsanlar cesur. Oğullarım da etkilendiler. Böyle bir film izlediklerinde askere gitme zamanlarının gelmesini ve asker olmayı daha çok istiyorlar.” Bakkal için ise sinema daha çok arzu ve hayallerin bir geçidi gibidir. Bir bakkal dükkânının gerçekten nasıl olması gerektiğini ilk kez bir filmde gördüğünü söylüyor: “metal levhalardan oluşan duvarlar, askerler gibi dizilmiş, tek tipte ve tertemiz teneke

kutular...” (Lerner, 1964: 27). İki kez savaşa katılmış ve oğullarının da kendisi gibi “vatani görevlerini” yerine getirmeleri gerekliliğine inanan Muhtarın sinemayı bir ahlaki çağrı olarak görmesi muhafazakar olarak değerlendirebileceğimiz dünya görüşünün bir uzantısıdır. Oysa, Bakkalın sinemaya yaklaşımı oldukça hedonisttir. Sık sık sinemaya gittiğini bildiğimiz Bakkal, “Türk filmleri sıkıcı, sıradan. Daha en başından filmin nasıl sonuçlanacağını tahmin edebiliyorum. Amerikan filmleriye çok heyecanlı. Sürekli bir sonraki adımda ne olacağını sorduruyor insana” (Lerner, 1964: 28) derken yeni ve sıradışı olana duyduğu merak ve arzuyu fazlasıyla açık eder.

Büyük felaketler dışında, nesiller boyunca birbirine benzer hayatların yaşandığı toplumlarda artık Bakkal gibi Amerikan filmlerinin müdavimi olan ve “sonraki adımda ne olacak” diye merak eden insanların sayısının hızla artması modernleşmenin hem nedeni hem de sonucu olarak görülebilir. Bu coğrafyada da 19. Yüzyılın sonundan 20. Yüzyılın ortalarına kadar geçen dönemde sosyal, kültürel ve ekonomik hayattaki değişimin hızı önceki yüz yıllar ile kıyaslanamayacak kadar çok artmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde modernleşme olarak adlandırdığımız bu toplumsal değişimin bu coğrafyada nasıl yaşandığı, nasıl algılandığı, nasıl tartışıldığına dair genel bir değerlendirme yapıldıktan sonra modernleştirici bir güç olarak sinemaya ve onun Türkiye’deki serüvenine değinilecektir.

## **1.2. Modernite, Modernleşme ve Cumhuriyet**

Cumhuriyet’in kuruluşu Türkiye’de modernleşme çalışmalarını için tipik bir milat olarak değerlendirilebilirse de modernleşme tarihi araştırmacılarının pek çoğu Osmanlı modernleşmesi ile Cumhuriyet modernleşmesi arasında bir süreklilik ilişkisi

görürler.<sup>4</sup> Her ne kadar Cumhuriyet dönemini konu edinse de bu çalışmada Cumhuriyet modernleşmesi, Osmanlı modernleşmesi ile taşıdığı süreklilikler ve kopuşlarla birlikte ele alınacaktır.

İlhan Tekeli, bu coğrafyada yaşanan modernleşmeyi, modernite projesinin Avrupa'da ortaya çıkışı ve dünyayı değiştirmesinin bir parçası olarak kavramamızı sağlayacak bir üst anlatı kurar. Modernite projesi Aydınlanma'nın çocuğu olarak Avrupa'da doğsa da içeriği gereği yayılmaya ve yayılırken de dünyayı değiştirmeye meyilli bir oluş içerisinde şekillenmiştir. Tekeli de buradan hareketle dünyada gelişen modernleşme projesinin bu coğrafyaya ulaştığı noktada Osmanlı toplumunu dönüştürmeye başladığını, dönüştürürken, parçaladığını ve bunun içinden Türkiye Cumhuriyeti'nin doğduğunu ve bu coğrafyada Cumhuriyet'le birlikte özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar radikal bir modernite projesinin uygulandığını ortaya koyar (Tekeli, 2002: 19-25).

Tekeli bu coğrafyada modernite projesine verilen reaksiyonları dört aşamaya ayırır. Birinci aşamada karşılaşılan sorunlar varolan toplumsal yapı ve siyasal sistem içinde çözülmeye çalışılır (Tekeli, 2002: 22). 18. Yüzyıl ve özellikle 19. Yüzyılda Osmanlı devletinin Batı karşısında geçmişteki gücüne sahip olmadığına anlaşılmasıyla devletin bekası için bir takım önlemler alınması gerekliliği fark edilir, ancak henüz tecrübe edilen sorunların sistemikliği tam olarak kavranamamıştır. Dolayısıyla bütüncül bir değişim projesinden çok, sorunlu görülen alan ve kurumlarda değişikliğe gitme yoluna gidilir. Geçmişin savaş başarıları ile dönemin durumu karşılaştırılınca ordunun değiştirilmesi ve güçlendirilmesi gündeme gelir. Her ne kadar Şerif Mardin Osmanlı modernleşmesinin ilk radikal adımını 1727'de matbaanın gelişi olarak görse de (Mardin, 2007) modernleşmenin sürekli ve sistemik bir hal aldığı alanlar askeriye ve eğitim olur (Kaliber, 2002: 107). Bu ilk aşamada

---

<sup>4</sup>Böylesi bir sürekliliği vurgulayan en önemli çalışmalardan bazıları: Zurcher, E.-J. (1998). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları; Berkes, N. (2003). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: YKY.



modernite projesi hünüz toplumsal yapıda hissedilmemekte, etkileri daha çok idari ve siyasal hayatta görülmektedir (Tekeli, 2002: 22).

Bu ilk aşamada alınan önlemler belli bir süre işe yarasa da kısmi kalırlar ve sistemin yeniden krize girmesinin önüne geçemezler. Bu ise modernite projesinin daha bütünlüklü bir şekilde gündeme alınmasını gündeme getirir ve Tekeli bunu modernite projesiyle girilen ilişkide yeni bir aşama olarak tanımlar. Bu aşamada siyasal yönetimin yaptığı işlevsel değişiklikler toplumda yansımalarını bulur, modernite projesi artık toplumu dıştan değil içine sızarak etkilemeye başlar (Tekeli, 2002: 23). Ekonomik değişim, yani önce dış pazarlarla, daha sonrasında iç pazarları da kapsayacak şekilde tüm ekonomik ilişkilerde kapitalist ilişkilerin yavaş yavaş belirleyici hale gelmesi kapitalist Batı dünyasının normlarının Batı dışı toplumlara doğru yayılması anlamında belki de en önemli modernleştirici etkenlerden biri olmuştur. Kapitalist piyasa mekanizmasının yerleşmesi siyasal iktidardan bireylere tüm toplumsal aktörlerin görev ve sorumluluklarını yeniden belirlemiş, değişen koşulların gerektirdiği ekonomik ve siyasal ilişkilerin kurulabilmesi ve yürütülebilmesi için yeni bir nitelikli insan gücüne ihtiyaç oluşturmuştur. Bu ihtiyacın karşılanması için bu aşamada gerek yurt dışına insan gönderme, gerekse ülke içinde modern eğitim kurumlarının yaygınlaşması yollarına gidilir. Bunun sonucu olarak da “geç aydınlanan ülkenin erken aydınlananları”, yani aydınları oluşmaya başlamıştır. Toplumun bu erken aydınlananları modernitenin yayılması konusunda “kendilerini bir misyon içinde görürler” (Tekeli, 2002: 23). Hem Osmanlı devletinin son döneminde hem de Cumhuriyet’in kuruluşunda modernleşmenin öncü kadrolarını bu yeni aydın kesim oluşturmuştur.

Kendilerinde böylesi bir misyon gören aydınlar, toplumu değiştirme ülküsü doğrultusunda hızla siyasallaşırlar. Böylelikle Osmanlı toplumunda siyasetin alanı sarayın sınırlarını aşmış, yüzyıllardır hüküm süren saltanat iktidarı dışında da siyasal düşünceler ve hareketler gelişmeye başlamıştır. Bu hareketler örtük ya da gizli de olsa belirli bir iktidar talebi içerirler ve bu doğrultuda kamusal alanı etkilemeye

çalışırlar. İlhan Tekeli, yönetim gücünün ilahi olandan geldiği bir toplumda yönetime alternatif olan başka öznelerin oluşmasını modernite projesinin bu topraklardaki yolculuğunda üçüncü aşama olarak görür (2002: 23-24).

Bu siyasal öznelerin iktidar taleplerini gerçekleştirmek için çeşitli ayaklanma ve darbe girişimleri olsa da temsil ettikleri radikal modernite projesinin uygulanabilmesi başka koşullara da bağlıdır. İmparatorlukların parçalanarak ulus devletlere dönüşmesi için uluslararası konjonktürün ve tarihsel sürecin olgunlaşmasını beklemek gerekmiştir. İmparatorluğun parçalanıp ulus devletlere dönüştüğü, iktidarın gücünü ilahi olandan değil halktan alacağı bu dönemi Tekeli dördüncü ve son aşama olarak değerlendirir (25). Tekeli kurduğu üst anlatısında bu coğrafyanın modernite ile ilişkisinde son aşama olarak gördüğü Cumhuriyet için radikal modernite projesinin İkinci Dünya Savaşı'na kadar uygulandığı, sonrasında popülist bir nitelik kazanan bu projenin 1980'lerle birlikte dünya genelinde cazibesini ve etkinliğini kaybederek aşındığını öne sürmüştür (Tekeli, 2002: 27-28).

Her ne kadar Osmanlı ve Türk modernleşmeleri arasında bir sürekliliğin varlığından bahsetmiş olsak da iki dönemin birbirlerinden farklılaştığı da göz ardı edilmemelidir. İki dönem arasında altı çizilmesi gereken en önemli farklılaşmalardan birini Batı'ya karşı konumlanışlarında gözlemleyebiliriz. Osmanlı modernleşmesinin taşıyıcıları için temel motivasyonun güçlenen Batı karşısında “devleti kurtarmak” olduğu söylenebilecekken, Cumhuriyet'in kurucu kadroları için modernleşme “muasır medeniyetlerin” parçası olmanın bir aracıdır (Kaliber, 2002: 107). Başlangıcında kısmi bir iyileştirme amacının ağır bastığı ancak sonrasında topyekûn bir yenilenme hareketine dönüşen modernleşme sürecindeki bu değişimi Nilgün Toker ve Serdar Tekin “bir yöntem olarak Batılılaşma'dan bir program olarak Batıcılık'a geçiş” olarak adlandırır (2002: 82). Osmanlı-Türk modernleşmesinde tespit edilebilecek bu zihniyet kırılmasının özellikle Cumhuriyet döneminin modernleşme yanlısı kadroları açısından önemli siyasal, ideolojik ve kültürel sonuçları olduğunu söylemek mümkündür.

Türk sosyal bilim çevreleri arasında yaygın kabul gören bir başka yaklaşım da modernleşme programının felsefi bir temelden yoksun olduğu görüşüdür.<sup>5</sup> Aydınlanmanın çocuğu olan modernite için akıl ve akılcılık merkez kavramlardan biriyken bu coğrafyada modernleşme hareketinin pragmatik karakterinin daha belirgin olması, bu görüşe göre buradaki modernleşme programını “pozitivist-otoriter bir yönetim ideolojisinin payandası” (Toker & Tekin, 2002: 84) haline getirmiştir. Bu görüşü savunanlara göre, bu pragmatik boyutun aşırı gelişim hareketin felsefi temelini zayıf bırakmıştır. Bu yaklaşımın doğal sonucu erken Cumhuriyet dönemi siyasetini bir bütün olarak tepeden inmececi bir toplum mühendisliği olarak görmek olmuş ve özellikle Tek Parti dönemi “belli bir sosyal düzeni ‘imal etme’ye ve ‘denetleme’ye yarayan, ‘sosyal teknik’ olarak kavrayan”(Toker & Tekin, 2002: 84) bir ideoloji ile özdeşleştirilmiştir.

Bu bakışın ardında Türk toplumunda Batılı anlamda bir kamusalılığın aslında hiç oluşmamış olduğu yönündeki değerlendirmeler bulunmaktadır. Buna göre Batı modernleşmesini biçimlendiren aydınlanma felsefesi ve onun taşıyıcısı olan sorgulayan ve eyleyen bir yurttaş topluluğu Batı dünyasındaki kamuyu oluştururken Türkiye’de bunların yokluğu gerçek anlamda bir “kamu”nun oluşmasını da engellemiştir (Toker & Tekin, 2002: 84). Batımerkezci bu görüşün Kıta Avrupasındaki toplumsal gelişme modellerini birer yasa gibi yorumlayıp, Türk modernleşmesini de onunla farklılıkları üzerinden eksikli bulur. Özellikle Batı dışı toplumlardaki modernleşme deneyimlerine yaklaşımlarda sıklıkla rastlanan bu “eksik” ya da “az” modernleşme saptama eğiliminin temel sorununun moderniteye sabit ve evrensel bir ontoloji atfetmek olduğu söylenebilir. Oysa, modernleşmeyi değişen koşulların nedeni olmaktan çok ona verilen yanıt olarak görmek (Harvey, 1997: 34; Tekeli, 2002) çok daha açıklayıcı modeller kurmaya olanak tanır. Bu sayede, dünyanın farklı coğrafyalarında o toplumların kültürlerine ve tarihselliğine bağlı olarak farklı farklı yanıtlar yani farklı modernleşme deneyimleri görebiliriz.

---

<sup>5</sup>Bu görüş için bkz: (Mardin, 1989: 10-17; Mardin, 1998: 55-56).

Türkiye'nin modernleşmesinde kamunun olmadığı varsayımı, ülkede yaşanan değişimi tamamen siyasal erkin müdahalelerine mal eder. Bu varsayıma göre Türkiye'de mevcut olduğu düşünülen “güçlü devlet”, başından beri sivil toplumun zayıf kalmasını hâttâ neredeyse Batılı anlamda hiç oluşmamasını sağlayarak kendisini toplumsal değişimin yegane kaynağı olarak kabul ettirmiştir. Türkiye'de sosyal bilimler alanında hakim olduğunu söyleyebileceğimiz bu tez, Türk modernleşmesinin “yukarıdan aşağıya”, “kamusuz bir modernleşme”, “halk için halka rağmen” yapılan bir modernleşme olduğu görüşünü pekiştirmiştir.<sup>6</sup> Bu çalışmada bu görüş Türkiye'de erken dönem sinema kültürü örnek gösterilerek sorunsallaştırılmaya çalışılacaktır. Zira, dönemin sinema alanı, insanların bir şekilde gündemi takip edip aktif katılım gösterdiği, belli bir kamusal alan oluşturduğu ve modernleşme çabalarını yalnızca siyasal iktidarın iradeciliği ile değil o dönem yurttaşlarının modernleşme arzuları ile ilişkisi içerisinde görebilmemize olanak sağlayan onlarca örnekle doludur.

### 1.3. Sinema ve Modernite

Öncelikle Daniel Lerner'in geleneksel toplumların modernleşmesinde bireylerin empati yeteneklerini geliştirdiği için modernleştirici bir araç olarak gördüğü sinemanın, modernite ve modernleşme ile ilişkisini biraz daha ayrıntılandırmamız gerekiyor.

Sinema tıpkı, otomobil ve tren gibi modernitenin simgelerinden biri olarak görülür. Şüphesiz ki bunda sinemanın, kendinden önce gelen sanatsal üretimlerden farklı

---

<sup>6</sup>Tüm sosyoekonomik dönüşümlerin temel kaynağını devlet örgütlenmesinin içinde arayan ve toplumsal değişimin yegane kaynağı olarak kendisine özerk-sınıflarüstü bir konum atfedilen bürokratik devlet seçkinlerini gören güçlü devlet gelen tezinin ayrıntılı ve eleştirel bir okuması için bkz. Dinler, D. (2003). Türkiye'de Güçlü Devlet Geleneği Tezinin Eleştirisi. *Praksis*, 9, 17–54.

olarak belli bir teknoloji gerektirmesinin payı büyüktür. Buharlı gemilerle çok uzak coğrafyalara gidilmesiyle açılan tarihin bu perdesi, temel olarak endüstriyel gelişmelerle toplumsal değişimler arasındaki karmaşık ve çok yönlü bir etkileşim süreci olarak değerlendirilebilir. Özellikle insan ve hayvan gücünün çok ötesinde bir gücü harekete geçirmeye olanak tanıyan makineleşmenin tarım ve zanaata bağlı üretim başta olmak üzere, tüm toplumsal doku üzerindeki çözücü etkisi, yeni toplumsal formasyonlara ve ön görülmesi mümkün olmayan büyük bir dönüşüme kaynaklık etmiştir. Artan toplumsal hareketliliğin, çözülen köylere ve kırsal ilişkilere karşın şehirlerin ve kentsel ilişkilerin gelişmesi elbette modernite ile yakından ilişkili sonuçlar doğurmuştur. Ancak burada, modernitenin kurucusu ve açıklayıcısı olarak teknolojiye mutlak bir belirleyicilik atfetmekten, diğer bir ifadeyle bir tür teknolojik determinizmden kaçınmanın gereği de vurgulanmalıdır. Teknolojik devrimin modernitenin oluşumundaki muazzam etkisi yadsınamayacak olsa da, içinde geliştiği karmaşık toplumsal ilişkilerden yalıtık bir biçimde ele alınması da mümkün değildir. Bu anlamda teknolojik ilerlemeler modernite için birer itici güç oldukları kadar, modernitenin sonucu olarak da değerlendirilmelidirler.

Yine de teknolojinin modernite içerisindeki bu temel konumu düşünüldüğünde, kendinden önce gelen diğer mecralardan farklı olarak teknolojiye olan bağlılığı sinemayı, moderniteye daha fazla ait kılar. Sinemanın teknolojiye bağlılığı fotoğraf için de geçerlidir, peki onu fotoğraftan daha fazla modernitenin simgesi kılan nedir? Bu sorunun tek bir mutlak cevabı olmamakla birlikte, meseleyi birkaç başlıkta açıklamaya çalışabiliriz. Öncelikle moderniteyle birlikte bilim, pozitivizm ve rasyonalitenin düşünce dünyasındaki öneminden ve bunlara bağlı olarak da gerçeğe dönük yoğun ve artan bir ilgiden bahsetmeliyiz. Fotoğraf ve sinema, temsil ettikleriyle arasında zamansal ve mekânsal bir zorunluluk ilişkisi olduğu için (belirtisel gösterge) gerçeği yakalamaya dönük diğer sanatlardan çok farklı bir yapıya sahiptirler.<sup>7</sup> Sinema fotoğrafa göre sahip olduğu hareket yanılmasıyla

---

<sup>7</sup>Modernitenin krize girdiği 1960'larda Michelangelo Antonioni'nin çektiği *Blow-Up (Cinayeti Gördüm, 1966)* filmi, fotoğrafın böylesi bir kanıt olma rolünü sorgular. Başlangıçta fotoğrafta görünmeyen bir iz fotoğraf büyütüldükçe belirginleşir ve bir cinayet mizansenini ortaya çıkar. Filmin

gerçeğe benzerlik yarışında hep bir adım önde olmuştur. Yine yapısı itibariyle hikâye anlatmaya daha uygun oluşu sinemayı daha kitlesel kılmıştır. Walter Benjamin'in de kitle ile sinemanın ayrılmaz bağının altını çizdiği gibi: “tek tek kişilerin tepkileri hiçbir yerde sinemada olduğu kadar, daha başlangıçtan bu kişilerin biraz sonra gerçekleştirecekleri kitleleşmeye bağımlı değildir. Ve bu tepkiler açığa vurulacakları anda birbirlerini denetlerler” (Benjamin, 1992: 70). Kitlenin modern dünyada toplumsal hayatın öznesi haline geldiğini göz önünde bulundurunca, sinemanın neden bu çağın alâmetifarikalarından biri sayıldığını anlamak da kolaylaşır.

Sinemanın hızla kitleselleşmesinde şehirleşmenin de vazgeçilmez bir rolü vardır. Şehirleşmeyle birlikte insanlar yoğun bir şekilde bir arada yaşamaya başlamış, gündelik zamanın düzenlenmesinde doğanın ya da dinsel pratiğin belirleyiciliğini iş hayatı devralmıştır. Artık iş ve iş dışı zaman ayrımı, gündelik hayatı düzenleyici en önemli faktörlerden biri olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle endüstrileşmenin ilk zamanlarında çok uzun ve yoğun çalışma saatlerinin ardından iş dışı zaman, yani boş zaman (leisure time) ve buna uygun bir eğlence kültürü gelişir.

Bu çağın eğlence anlayışı ve sanatları, bu çağın duyu (sense) yapılanmasına uygun bir şekilde gelişir. Walter Benjamin “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı” başlıklı ünlü makalesinde moderniteye ruhunu veren şeyin, yarattığı şok etkileri olduğunu söyler. Şehir yaşamının şimdiki kadar düzenlenmediği kentleşmenin başlangıcında şehir, caddelerindeki trafiğin, reklam panolarının, vitrinlerin vs. etkisiyle görsel olarak o dönemin insanının algısını tam anlamıyla bir şok bombardımanına sokar (Benjamin, 1992). Sürekli değişen imajlarla yarattığı şok etkisiyle sinema, seyircilerin bu algı durumuyla en uyumlu sanattır. Son dönemde pek çok sinema araştırmacısı, Benjamin'in sinemanın şok etkileri ile ilgili açtığı kulvardan ilerleyerek sinemanın başlangıçta seyirciler üzerindeki etkilerine dair yeni

---

ana karakteri bir cinayeti gördüğünü düşünmeye başlar ancak onları ki aslında gerçeği değil gördüğünü düşündüğü şeyi görmeye başlamıştır.

yaklaşımlar geliştirdiler.<sup>8</sup> Özellikle Ben Singer'ın sinemanın oluşturduğu yeni mecranın hızla değişen ve tehlikelerle dolu olan şehir ortamıyla arasında kopmaz bir bağ olduğu iddiası (Singer, 1995) oldukça çarpıcıdır. Singer, 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla geçerken şehirlerin heyecan ve tehlikelerle dolu olduğunu ve şehrin içinde yaşayanlarda ne kadar kaygı uyandırdığını popöler basındaki hikâyeler üzerine gerçekteştirdiği incelemelerle gözler önüne serer. Lunaparklar, vodvil ve akrobasi gösterileri kent sakinlerine şehir hayatının aşırı uyarılarından (*overstimulation*) hem bir uzaklaşma sağlarlar hem de bu gerilimlerle baş etmenin birer aracı olurlar. Singer bu lunaparklar gibi, erken dönem sinemanın da seyircilerin korkularıyla, kontrol altına alınmış bir ortamda yüzleşmelerini sağladığını ve bu yüzden de aksiyon ve sansasyonun pek çok erken dönem filminin ana teması olduğunu iddia eder (Singer, 1995).

Bu çalışmada ise sinemanın modernite ile ilişkisi, böylesi bir duyuşsal alımlama çerçevesinde ele alınmayacak daha çok sinemanın yoğun bir şekilde dönüşmekte olan bir toplumun gündelik hayatında, şehir hayatında nasıl bir rolü olduğu, yoğun bir batılılaşma ve modernleşme çabası içine girilmişken kendisi batılı ve modern bir araç olan sinemanın batıyı ve kendimizi tanımlarken ne çeşit anlamlar üretilmesine yol açtığı anlaşılmaya çalışılacaktır. Bunun için de merkeze Hollywood sinemasının alımlanışı konulmuştur. Bu tercih yalnızca Hollywood filmlerinin 1930'lardan 1950'lere bu ülkede en çok izlenen filmler olduğu için değil, aynı zamanda klasik Hollywood filmlerinin dünya çapında modern bir titreşim yaratmadaki özel konumundan kaynaklanmaktadır.

---

<sup>8</sup>Miriam Hansen (Hansen, 1999) ve Tom Gunning'in(Gunning, 1989)çalışmalarını bu alandaki öncü çalışmalar olarak anmak gerekir.

### 1.3.1. Hollywood ve Modernite: “Yerel Modernizm”

Bu çalışmanın hem ilham kaynaklarından hem de dayanak noktalarından biri Miriam Hansen’in klasik Hollywood sinemasını ilk “yerel (*vernacular*) modernizm” olarak ele alan yaklaşımıdır. Hansen “Duyuların Kitlesele Üretimi: Yerel Modernizm Olarak Sinema” başlıklı makalesinde klasik Hollywood sinemasının dünya çapındaki hegemonyasını onun ABD hükümetinin arka çıktığı agresif endüstri stratejileriyle desteklenmesinin yanında klasik, zamandan bağımsız, evrensel nitelikteki filmlerinin hem Amerika’da hem de tüm dünyadaki seyircilere moderniteye dair duysal-refleksif bir deneyim ufku sunmasına bağlar (Hansen, 2000: 10). Hansen böylesine önemli bir vurgu yaptığı duysal-deneyim ufku kavramsallaştırmasını derinlemesine tartışmaz, terimi muğlâk bırakır. Yalnızca duysal-deneyim ufkunu, bireysel tecrübenin ifade edildiği ve diğer insanlar tarafından tanındığı söylemsel bir alan olarak gördüğünü belirtir. Hansen bu ufkun aynı zamanda yalnızca basınla sınırlı olmayan, duysal etkisi yoğun görsel ve işitsel medyanın da parçası olduğu bir kamusal alan olarak da tanımlanabileceğini söyler (10). Ancak yine de Hansen’in yaklaşımında bu çalışma için daha önemli olan, teknolojik, ekonomik ve sosyal modernleşmeye bir cevap ve onun kültürel karşılığı olarak formüle ettiği “yerel modernizm” kavramsallaştırmasıdır.

Hansen yerel modernizmi üç temel bağlamda tartışır. Modernist estetiğin edebiyat, tiyatro, müzik, resim, heykel gibi “yüksek” sanat alanlarına terk edilmesine itiraz eder ve estetiği insan duyu ve algısının tümünü kapsayan daha geniş bir çerçevede ele almayı önerir. Bu da modernist estetiği, kitlesele olarak üretilen ve tüketilen, modernleşmenin ekonomik, politik ve sosyal süreçlerine hem bir cevap hem de bu süreçler içinde ifade edilen çok geniş bir söylemler alanı olarak görmeyi beraberinde getirir. Hansen, modernist estetiği daha iyi kavrayabilmek için moda, tasarım, reklam, mimari, kentleşme, gündelik hayatın değişen dokusu, yeni deneyim biçimleri, yeni sosyal etkileşimlerin hepsini birlikte ele alan, bütüncül bir yaklaşım önerir. “Yerel” (*vernacular*) terimini de yukarıda tarif edilen gündelik hayata dair bir



çağrışımı dille, deyimle, şiveyle birleştirdiği için “popüler” kavramı yerine kullanmayı tercih eder (Hansen, 1999: 60; 2000: 11).

Miriam Hansen, Amerikan sinemasını değerlendirirken sıkça yapılan modernist ve klasik kutuplaşmasını oldukça talihsiz bulur ve yerel modernizm yaklaşımının bu kutuplaşmaya müdahale edebileceğini düşünür. Modernist terimi alternatif, deneysel ve avangart film pratiklerini tanımlamak için kullanılageldiğinden Hollywood sinemasının klasik olarak adlandırılması (Klasik Hollywood Sineması vb.) onun olası modern çağrışımlarının önüne geçer. Oysa Hollywood, Fordist-Taylorist endüstriyel üretim tekniklerini, kitlesel tüketim vaatlerini ve sosyal ortamı, toplumsal cinsiyet alanını ve kuşaklar arası ilişkileri yakından takip eden yapısıyla yalnızca Amerika’da değil tüm dünyada modernin ete kemiğe bürünmüş hali olarak görülebilir (Hansen, 1999: 64; 2000: 11). Hansen bir adım daha da ileri gider ve “beğenelim ya da beğenmeyelim klasik dönem Hollywood filmleri ilk küresel yerel şeylerdir” der ve ekler, eğer “Hollywood filmleri ulus ötesi ve tercüme edilebilir bir karşılık bulduysa bu onun yalnızca yapısal özellikleri ve evrensel anlatı kalıpları nedeniyle değil daha da önemlisi onun, modernite ve modernleşme ile ilgili bir biriyle yarış halinde olan kültürel söylemlere aracılık etmesi ve belirli bir tarihsel tecrübeyi ifade etmesi, onu çoğaltıp, küreselleştirmesi nedeniyledir” (Hansen, 1999: 68).<sup>9</sup> Amerikan filmlerinde yeni ve çağdaş olarak görülen şey, onun fizikselliği, doğrudanlığı, hızı, nesnelerin “dış yüzeyine” (Antonin Artaud) olan ilgisi, filmlerde gündelik şeylerin yani Aragon’un söylediği şekliyle “konserveyi ya da cila kutularını dışarıda bırakan yapay uzlaşılar değil, gerçekten ortak olan nesnelere, yaşamı kutsayan her şey”in varlığıdır. (Hansen, 1999: 70; 2000: 11-12).

Hansen’in Hollywood filmlerinin nesnelerin dış yüzeyine olan ilgisi dediği şeyle, Aragon’un konserveyi ya da cila kutularını modern çağın ortak nesnelere olarak tanımlamasıyla Balgatlı bakkalın bir Hollywood filminde gördüğü, konserve kutularının askerler gibi dizildiği bir bakkal dükkânına sahip olma hayali arasında bir

---

<sup>9</sup>Çeviriler bana ait.

bağ olmalı. “Günümüzde kitlelerin nesnelere uzamsal ve insani açıdan "yakınlaştırmaya" yönelik, tutku derecesine varan isteği ile, her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşmak eğilimi atbaşı gitmektedir. Nesneyi... daha çok kopyalar, yani yeniden-üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır” (Benjamin, 1992: 57). Nesnelere modern dönemde tekniğin imkanlarıyla kitlesel boyutta üretilmeye başlamışlar bu da belli bir mesafe gerektiren özel atmosferlerini (aura) kaybetmelerine neden olmuştur. Ancak böylece, sıradan insanın kitlesel olarak üretilmiş bu nesnelere gündelik hayatının içine alabilmesi mümkün olmuştur. Hollywood filmleri de yalnızca yıldızları değil evleri, giysileri, arabaları, hatta konserve kutularını bile arzu nesnesi haline getirmiş, kitlelerin onlara ulaşım, aradaki mesafeyi kapatmaları yönünde hayaller kurmalarında kilit bir rol oynamıştır. Yani sinemanın sıradan olanı sıradışı bir arzu nesnesi haline getirmesi ve sıradışı arzu ve hayalleri de sıradanlaştırması gibi iki yönlü bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Hansen’in sinemanın kitlelere sunduğu modernliğin duyuşal deneyim ufku ile kastettiğini, bireylerin kendi sosyal hayatlarının parçası olmayan şeyleri, davranış ve düşünüş biçimlerini gündelikleştirilmesinde sinemanın oynadığı muazzam rolde aramak sanırım çok yanlış olmaz.

“Yerel modernizm” kavramını, “Amerikancılık” bağlamında da değerlendirmek gereklidir. Belli bir ülkede üretilmiş bir kültürel ürünün nasıl böylesi bir uluslararası hegemonyaya sahip olabildiği ve bunun sonuçlarının neler olduğunun anlaşılması modernitenin küresel gücünü anlayabilmemiz açısından da önemlidir. Amerikan kültürel ihracat ürünleri önceki kolonyal ihracattan farklıdır. Kolonyal dönemde merkez için üretilmiş olan ve miladı dolmuş olan ürünler müstemleke memleketlere gönderilirken, Amerikan kültürel ürünleri iç pazardan başlayarak gidebilecek en uzak pazarlara ulaşabilecek şekilde tasarlanmıştır. Bu ürünler yalnızca kültürel araçları ve ona bağlı formları değil ilk kitlesel kapitalist toplumun sivil değerlerini ve sosyal ilişkilerini de taşırlar (Victoria de Grazia'dan aktaran Hansen, 1999: 68; 2000: 12). Sinema söz konusu olduğunda Hollywood bunu yerel düzeyde birbiriyle yarışan pek çok söylemi ve meseleyi birleştirerek başarır. Bu Amerikan filmlerinin ilk hedef

kitlesi olan Amerikan toplumunun heterojen yapısıyla da ilişkilidir. “Hollywood bunu etnik ve kültürel olarak heterojen olan bir toplumda kitlesel bir kamu oluşturmaya çalışarak yapmıştır ki bu da Hollywood filmlerine yurtdışında gösterilen ilginin nedenlerinden biri olabilir (bunda Hollywood’taki göçmen, görece kozmopolit çalışan topluluğun payı olduğu da hesaba katılmalıdır)” (Hansen, 2000: 12).

Sinema teknolojik, endüstriyel-kapitalist modernitenin yalnızca bir parçası ve onun tanıtıcısı değil aynı zamanda özgürleştirici itkilerin ve modernitenin hastalıklarının yansıdığı, reddedildiği ya da form değiştirip tartışıldığı en kapsamlı kamusal ufuk olmuştur. Sinema aynı zamanda kamunun, hem toplum için hem de kendisi için görünür olmasını sağlar. Eğer klasik Hollywood sineması uluslararası ve kitlesel bir modernist dil ve söyleyiş biçimi oluşturduysa bu, onun farklı insanlar ve farklı toplumsal yapılar için farklı anlamlara gelebilmesi sayesinde olmuştur (Hansen, 1999: 67- 68; 2000: 12).

Klasik Hollywood filmleri böylesi bir dünya hegemonyası kurarken yerelliğe özgü, birbirinden farklı bağlam ve koşullarda tüketilmişlerdir. Hollywood filmleri yerel kültürleri şekillendirmekle kalmamış aynı zamanda var olan toplumsal ilişkilere, kadın-erkek ilişki biçimlerine meydan okumuş, yeni toplumsal kimlikler ve kültürel tarzlar öne sürmüştür (Hansen, 1999: 68; 2000:12). Bu çalışmada da klasik Hollywood filmlerinin Türkiye’deki alımlanışı araştırılırken modernleşen ve geleneksel yapıların çözüldüğü bir toplumda, dönemin sinema kültürünün bu değişim istenciyle ne denli örtüştüğü, hangi noktalarda ve kimler için “aşırı” bulunduğu, seyircilerin sinema ile ilişkilerinin toplumdaki genel değişimin bir ajanı ve küçük bir laboratuvarı rolü üstlenip üstlenmediği araştırılacaktır.

Hollywood filmleri farklı yerelliklerde farklı şekillerde alımlanmasında, filmlerin ülkelere göre kendilerinin de değiştirilmiş oluşunun payını da not etmek gerekir.

“Pek çok film belli pazarlar için değiştirilmiştir (Buna verilebilecek ilginç uygulama örneklerinden biri Amerikan mutlu sonlarının Rusya gösterimleri için trajik sona dönüştürülmesi olmuştur). Filmlerin gösterildikleri ülkelerdeki sansür, pazarlama, programlama pratikleri ve tabii ki dublaj ve altyazı uygulamaları filmlerin değişmesine yol açmıştır” (Hansen, 1999: 68). Özellikle, sesli filmin doğuşuyla birlikte de, Hollywood filmlerinin dünya pazarlarındaki yükselişinin duracağı sanılırken Hollywood dil sorununu, filmin genel planlarını aynı tutup, diyalogların olduğu yakın çekimleri farklı dillerde çekerek, hatta yer yer aynı film için farklı oyuncular oynatıp aynı filmin dış pazarlar için farklı kopyalarını üreterek aşar (Bali, 2007: 68). İkinci Dünya Savaşı öncesinde dünya film pazarlarında önemli bir yere sahip olan Alman sineması da sesli filme geçişle birlikte benzer bir sorun yaşar. Alman yapımcılar da aynı filmin hem Almanca hem de Fransızca farklı versiyonlarını çekmeye başlarlar. Örneğin *Holivut* dergisinde 1931 yılında Türkiye’de gösterilen<sup>10</sup> Alman yapımı *Kongre Eğleniyor* filminin Fransızca kopyasında başrol oyuncusu Lilian Harvey’ye Henry Garat eşlik ederken Almanca kopyasında ise Harvey’in karşısında bu kez Willy Fritch’in oynadığından bahsedilir. Ülkemizde filmin her iki dildeki kopyası da gösterilmiş olmalı ki derginin editörü “bu eseri bütün seyredenler almanca kopyasının diğer kopyalara nazaran büyük bir farkla faik olduğunu söylemişlerdir” diye belirtir.<sup>11</sup>Bu örneklerden anlaşılan yerelliklerde farklı olan yalnızca bağlam ve koşullar değil aynı zamanda adından, oyuncularına, diyalogların dilinden, uzunluğuna kadar filmlerin kendileridir de.

Alımlama, özellikle de Hollywood filmlerinin alımlanmasına dönük bir ilgi, filmlerin türleri, yıldızlar, hayran kültürleri, sinema salonunun mimarisinin çekiciliği, müzik ve elbette “şov” gibi sinema kültürünün pek çok parçasını gündeme getirir (Hansen, 2000: 13). Sinema kültürünü ise yeni modern kültürün bir parçası olarak ve geniş anlamda moda, reklamcılık, eğlence, boş zaman aktiviteleri gibi pek çok farklı alanla

---

<sup>10</sup>İnternet Movie Database (imdb)’de filmin 1931 yapımı olduğunu öğreniyoruz. Yani film çekildiği yıl Türkiye’de gösterime girmiştir. <http://www.imdb.com/title/tt0022034/>. Ancak imdb’de yalnızca Lilian Harvey’e Willy Fritch’in eşlik ettiği Almanca kopya hakkında bilgi vardır. (erişim 25 Mayıs 2011).

<sup>11</sup>“Sinema Aleminde Kuvvetli Mevzular Aranıyor”, *Holivut*, Sene 2, Sayı 26, 14 Eylül 1932, s.3.

ilişkisi içerisinde ele almak gerekir. Hollywood filmlerinin “hangi açılardan yerel modernizmin araçları, modernite deneyiminin duysal ve refleksif söylemi, modernitenin kaygılarının, belirsizliklerinin, fantazilerinin dile geldiği bir zemin olarak iş gördü[ğü]” (Hansen, 2000: 14) sorusu önem kazanır. Bu çalışmada, Hollywood filmlerinin bu ülkedeki alımlanışı araştırılırken, izleyicilerin modernleşmeyle ilişkili kaygı, hayal ve arzularının peşine düşülecek, böylelikle de Türkiye'nin modernleşmesinin anlaşılması çabalarına yeni bir katkı sunulmaya çalışılacaktır.

#### **1.4. Türkiye’de Sinema ve Modernleşmeye Dair Yaklaşımlar**

Batı dünyası karşısında Türk modernleşmesine atfedilen gecikmişlik, ulusun muhayyilesinin oluşumunda, öznenin kendini kuruşunda ve onun arzu yapılanmasında hep başat faktör olmuştur. Bu muhayyile dünyasının izlerini, 19. yüzyıldan beri bu ülkede üretilen hemen hemen her türlü düşünsel üründe bulmak mümkün. Erken cumhuriyet döneminin en popüler eğlence faaliyetlerinden biri de film izlemek olunca, sinema geç modernleşmenin oluşturduğu düşün dünyasını bu dünya içinde şekillenen bireylere taşımada ve onu yaygınlaştırmada önemli bir rol üstlenir.

Bu yüzden de Türkiye’de sinema ve modernlik üzerine yapılan tartışmaların neredeyse tamamı Türk filmlerinde modernlik temsilleri üzerine yoğunlaşmıştır. Yeşilçam melodramlarının çok kullandığı geleneksel/modern, eski/yeni, köylü/kentli, iyi/kötü karşıtlıkları üzerinden yapılan modernlik temsillerinin analizi Türkiye’deki sinema çalışmalarında ağırlıklı bir eksenidir.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>Böylesi bir yaklaşıma sahip çalışmalara örnek olarak, Savaş Arslan’ın, “*Kara Sevda: Melodram ve Modernleşme*” (Arslan, 2004) ve Defne Özönür’un “Türk Sinemasının Evlatlık Kızları Türk Modernleşmesini Sorguluyor: Kezban ve Mestan İstanbul’da” (Özönür, 2006) makaleleri sayılabilir.

Türk sinemasının modernleşmeyi temsilinde pek ele alınmayan bir noktaya odaklanan çalışmalardan birisi Nezih Erdoğan'ın “*Vizontele: Türk Sinemasında Modernleşmenin Temsili*” başlıklı makalesidir. Erdoğan *Vizontele* filmini “modernleşmenin başka bir veçhesini, mimetik temsil aygıtlarının toplumsal dokuya eklemlenmesini” ele alışı bağlamında analiz eder (2004). Filmin başrolündeki aile, askere giden oğullarının öldüğünü kasabalarına devletin neredeyse formalite icabı bırakıp gittiği, çalışıp çalışmadığıyla hiç ilgilenmediği televizyonun aldığı ilk ulusal yayın haberinde öğrenir. Oğlunun cenazesini bulamayan anne, “onun mimetik temsilini sunmuş olan aygıtı ölü oğulun bedeni yerine koyar” ve oğlunun öldüğünü kabul edebilmek için televizyonu toprağa gömer (Erdoğan, 2004a).

*Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme* başlıklı doktora çalışmasında Çağrı İnceoğlu, 1923-1950 arasında Cumhuriyet modernleşmesinin sinemaya yaklaşımından hareket edip, bu dönemde çekilen çeşitli yerli filmlerin analizleri üzerinden Türk sinemasının modernleşmeye nasıl yaklaştığına dair bir tartışma yürütür. Bu filmlerin “birbirinin içine geçmiş ve çelişkili gibi görünen farklı modernleşme düşüncelerini zaman zaman birarada kullandığı”nı söyler. İnceoğlu, Türkiye’de pek çok entelektüelin modernleşmeye yaklaşımda da böylesi çelişkili durumlara rastlanıldığı için, bunun doğal karşılanması gerektiğini ekler (İnceoğlu 2008: 193).

Ülkemizde yabancı filmlerin Türk filmlerine etkisi ve bunun modernleşmeyle ilişkisine dair var olan az sayıda araştırmadan biri Ahmet Gürata'nın yabancı filmlerin ülkemizdeki yeniden-çevrimlerini (remake) ele aldığı çalışmasıdır. Türkiye’de özellikle Yeşilçam döneminde üretilen çok sayıda filmin, yabancı filmlerin yeniden çevrimleri olduğunu biliyoruz. Bu yeniden çevrim filmlerin çoğu 1960-1975 arasında çekilmiş olsa da orijinalleri 40’lar ve 50’lerde üretilmiş. Senaryo yazarı Bülent Oran bu durumu, 40’ların filmlerinin 60’lı yılların Türk seyircisinin hikâye anlayışına ve dünya görüşüne daha uygun oluşu üzerinden açıklar: “Yalnızca film yapımcıları değil, toplumun seviyesi ve dünya görüşü de Avrupa’nın 40 yıl

gerisindeydi” (Oran'dan aktaran Gürata, 2006). Yapımcı Nusret İkbâl ise, senede 200 film üretildiği bir durumda var olan şeyin yabancı filmlerin Türk sinemasını etkilemesi olarak yorumlamanın doğru olmadığını, yapımcıların böylesi “hırsızlıklar” yapmak zorunda kaldıklarını, film yapımcılarının hem zaman hem de yaratıcılık açısından yoksun olduklarını ekliyor (aktaran Gürata, 2006: 243). Gürata bu yeniden çevrim filmlerin melez doğasına vurgu yapıyor ve *translation* (çeviri) kelimesini kültürler arası yorumlamanın bir metaforu olarak kullanıyor. Aynı zamanda Gürata yeniden çevrim filmlerle edebiyat çevirileri arasında bir paralellik kurduğu için çeviri terimi çalışmasında özel bir anlam taşıyor (Gürata, 2006: 244).

Osmanlı’da 19. Yüzyıl sonlarında gerek aşk gerek siyaset hayatında bireyci düşüncenin ortaya çıkışı geçmişin ve aile ile topluma atfedilen baskıcı değerlerin ve otoritenin reddi olarak yorumlandı. Bununla birlikte milliyetçiliğin yükseldiği Jön-Türkler döneminde bireycilik, anti-milliyetçilik, ahlaki çöküş hâttâ vatana ihanetle ilişkili görüldü (Duben ve Behar’dan aktaran Gürata, 2006: 250). Gürata yabancı filmlerin Türkiye’deki yeniden çevrimlerinde de cemaatçi bir toplumdan rekabetçi bireyci bir topluma geçişin yarattığı rahatsızlıkların gözlenebildiğini söyler. Bu filmlerde modern toplumun bireyci moral değerlerine karşı aile, işyeri ya da mahalle üyeleri arasındaki dayanışma vurgulanmıştır (Gürata, 2006: 250). Ancak aşka gelince Türk filmlerindeki karakterler için ailelerin onayı önemli olsa da evliliğin her zaman kendi özgür iradeleriyle alınmış bir karar olduğunu görürüz. Aşk evlilikleri ve özgürleşmiş kadın figürü 60’ların değişen şehir yaşamının bir yansıması olarak, melodramlardaki aşk evlilikleri ise kadınların fantazilerinin yerine getirildiği bir alan olarak yorumlanabilir (Gürata, 2006: 250).

Gürata, bu filmlerin şehirli Türkiye’nin ahlaki ve kültürel özelliklerine dair homojen bir resim önerirken aynı zamanda orijinal filmlerdeki kimi değerlere karşı da bir direnci harekete geçirdiklerini söyler. Yeniden çevrimler, Batılılaşmanın evrensel içeriğine karşı modernitenin yerli bir versiyonunu öne sürer ve bu yanlarıyla en iyi “çoklu ya da alternatif moderniteler” kavramıyla anlaşılabilirler (Gürata, 2006: 252).

Buraya kadar ÷lkemiz film araştırmalarında sinema ve modernleşmeye dair yaklaşımları genel hatlarıyla aktarmaya çalıştık. Bunu yaparken yabancı filmlerin T÷rkiye’deki yeniden çevrimlerinin, “çeviri”deki farklarla T÷rkiye’deki modernleşmenin seyrine dair önemli ipuçları sunabileceğine değindik. Ancak bu çalışmada, dönem filmlerinin analizine ya da bu filmlerde modernleşmenin temsiline odaklanmak yerine modernleşme çabalarının en yoğun şekilde hissedildiği 30’lardan 50’lere kadar olan dönemde yerli filmlere göre çok daha kitlesel bir etkiye sahip olduğu anlaşılan Hollywood filmlerinin alımlanışı araştırılacaktır. Dönem sinema kültürünün, seyircilerin yalnızca muhayyel dünyalarında değil, gündelik yaşam pratikleri üzerinde de ne türden modernleştirici etkilere sahip olduğu anlaşılmaya çalışılacaktır.



## 2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE BATILILAŞMA VE SİNEMA DERGİLERİ

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ortaya çıkan reform çabalarından Cumhuriyet'in kuruluşuna uzanan modernleşme serüveninin belki de en önemli boyutlarından birisini vatandaşın yaratılması süreci oluşturmuştur. Gerek Tanzimat gerekse Cumhuriyet döneminin siyasi seçkinleri etkilendikleri Batı medeniyetinin norm ve değerlerine ulaşmak için kendi toplumlarını oluşturan insanların kulluktan uzaklaşıp vatandaşlar haline gelmeleri gerektiğini düşünüyorlardı. Vatandaş modernleşmenin ve batılılaştırmanın bir göstergesi ve aynı zamanda bu değişimin uygulayıcısı ve taşıyıcısı olarak da görülüyordu. Bu, dünyaya bakışı, gündelik pratikleri, siyasete katılımı, çevresindeki insanlara, ülkesine bakışı farklı olan “yeni insan”ın yaratılması demektir.<sup>13</sup>

Bu çabaların özellikle yoğunlaştığı 30'lu yıllar aynı zamanda ülkede sinemanın popülerliğinin arttığı bir dönemdir. Yılda bir iki yerli film çekilse de, bu dönemde çok sayıda yabancı filmin vizyona girdiği pek çok sinema salonu mevcuttur ve sinemaya gitme, özellikle büyük şehirlerde en önemli boş zaman aktivitelerinden biri haline gelmeye başlar. Yine bu dönemde, önemli bir kısmı bu sinema salonlarının sahipleri tarafından çıkarılan çok sayıda sinema dergisi yayımlanır. Bu dergiler,

---

<sup>13</sup>Tanzimat Dönemi'nde ve Cumhuriyet yıllarında “vatandaşın icadı” ile ilgili ayrıntılı bir bilgi için bkz: Üstel, Füsün. “II. Meşrutiyet Ve Vatandaşın ‘İcad’ı.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt I: Tanzimat Ve Meşrutiyetin Birikim*. Ed. Mehmet Ö. Alkan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001. 166–179. ve Üstel, Füsün. “*Makbul Vatandaş’ın Peşinde, II. Meşrutiyet’ten Bugüne Türkiye’de Vatandaş Eğitimi*.” İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

sinema kültürünün oluşumunda, sinema seyircilerini biçimlendirmede önemli bir rol üstlenirken, bir yandan da, onlar arasında batılı ve modern olma fantazileri de yarattılar. Çalışmanın bu bölümünde sinema dergileri ve okuyucuları arasındaki ilişki incelenecek, dergilerin okuyucuları ile kurdukları diyalog erken Cumhuriyet dönemi batılılaşma ve modernleşme çabalarının yarattığı kültürel atmosfer göz önüne alınarak değerlendirilecektir.

Bu dönemde sinema dergilerinin okuyucularıyla kurdukları ilişkinin anlaşılması ulusun inşa sürecinde kitle iletişim araçlarının rolünün kavranmasına sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bağlamda, erken Cumhuriyet dönemi için ilk akla gelen kitle iletişim aracı kuşkusuz radyodur. Radyonun “millî” olanın kurgulanmasında üstlendiği rol ve dinleyicilerine seslenişi, sinemanın ve özel olarak da sinema dergiciliğinin kitle iletişim stratejilerinin anlaşılması için aydınlatıcı bir zemin sunar.

## **2.1. Ulusun İnşasında Kitle İletişim Araçlarının Rolü**

Bugün ulusun, birbirine kan ve dil birliğiyle bağlı bireylerden oluştuğunu değil de kurgulanan, hayal edilen bir soyutlama olduğunu düşünüyorsak şüphesiz ki bunda Benedict Anderson’un *Hayali Cemaatler* yaklaşımının ve kitabının payı büyük. 1983 yılında yayımlanan çalışmasında Anderson, ulusun muhayyel (*imagined*) karakterini, yüz yüze temasın mümkün olmadığı ölçekteki bir cemaatin kolektif hayali oluşuna dayandırır ve bu imgenin ortaklaştırılıp yaygınlaştırılmasında kitle iletişim araçlarının vazgeçilmez rolünü inceler. Anderson’a göre ulus “(h)ayal edilmiştir çünkü en küçük milletin üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam” edecektir (Anderson, 1993: 20). Toplamlarının hayali, yani ulus imgesi kitlelere kitle iletişim araçlarıyla taşınır ve Anderson özellikle matbaanın bu süreçteki rolü üzerinde durur. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Avrupa’da ulus devletlerin inşasında matbaanın oldukça önemli bir işlevi olmuştur. Kapitalist yayıncılık kendine yeni okur kitleleri ve ortak bir dilin

konusulduğu yeni pazarlar yaratmaya çabalarırken aynı dönemde okuryazarlık da yükselişre geçer. İmparatorlukların siyasi birliklerini bir halk dili temelinde kurma çabalarına sahne olan bu süreç “gittikçe artan sayıda insanın yepyeni yollardan kendileri hakkında düşünmelerini ve başkalarıyla ilişki kurmalarını” da sağlar (Anderson, 1993: 40). Birbirini hiç görmemiş ve görmeyecek olan insanların ortak bir dil alanına ait olmalarını sağlayan bu süreç, özellikle matbaa teknolojisinin gelişmesiyle kolektif aidiyet duygusunu geliştirmiş ve ulus fikrini toplumu oluşturan bireylerin imgeleminde yeşertmiştir.

Benedict Anderson matbaanın ulusun tahayyül edilmesinde ve bunun yayılmasındaki rolünden bahsederken, Türk ulusal kimliğinin kökeninin 1870’lerde İstanbul’da “halk dilinde canlı bir yayıncılığın ortaya çıkışında” bulunabileceğini belirtir:

Bu, Türkçe, Farsça ve Arapçanın unsurlarını birleştiren, hanedanlığa özgü ‘resmi’ce dil olan ‘Osmanlıca’nın reddedilmesi demektir. Beklenildiği gibi, ilk gazetenin kurucusu İbrahim Şinasi 5 yıldır eğitim görmekte olduğu Fransa’dan yeni dönmüştü. Onun açtığı yolu kısa zamanda başkaları izledi. 1876’ya varıldığında İstanbul’da 7 günlük gazete yayımlanmaktaydı” (Anderson, 1993: 91).

Osmanlı’nın son döneminde gündeme gelmeye başlayan Arapça ve Farsça öğelerle örülü şehirli Osmanlıcadan uzaklaşıp halk diline yönelme Cumhuriyet Türkiye’sinde Harf İnkılabı ve dil reformuyla büyük bir kopuşa dönüşür. 3 Kasım 1928 tarihinde yayımlanan Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Kanunu’na göre 1 Ocak 1929’dan itibaren ülkede Arap harfleriyle hiç bir şey basılamayacaktır (Sami Özerdim'den aktaran Deren, 2002: 392). Bu aslında bugünden bakıldığında tahayyül etmesi pek kolay olmayan muazzam bir dönüşümdür. 1928 Ağustos ayı itibariyle devlet dairelerinde yeni alfabenin öğrenilmesi için kurslar açılmaya başlanır, Devlet Basımevi yeni harfleri döktürür. Birkaç ay içinde vapur tarifelerinden öğrenci diplomalarına, filmlerin ara yazılarından dükkânların tabelalarına kadar ülkedeki yazılı olan neredeyse her şey değişir (Deren, 2002: 392-393). Aslında alfabenin değişimi, toplumsal yaşamın fiziksel yüzünü de fark edilir bir şekilde değiştirmiştir. Bu hazırlıkları, tüm ülkeye yayılan eğitim seferberliği izler. 1927 nüfus sayımında

Arap alfabesi ile okuma yazma bilenler 13 milyon civarındaki nüfusun yüzde dokuzu yani yaklaşık 1170000 kişiyken, yalnızca 1928-1929 döneminde okuma yazma öğreten Millet Mektepleri'nden 500 binden fazla kişi okuryazar sertifikası alır (Turhan Oğuzkan'dan aktaran Deren, 2002:402).

Latin harfleri yalnızca Batılılaşmanın simgelerinden birisi olmakla kalmamış Cumhuriyet ile birlikte her alanda gözetilen “tevhid” (birlik) ilkesini dil alanında kurmanın da önemli bir aracı olmuştur. Şehirli ve aydın kesimlerin kullandığı Arapça ve Farsça öğelerle süslü Osmanlıcanın yerine dilde özleşmeye gidilmiş, Latin alfabesine geçiş okuryazarlığın arttırılmasının, dolayısıyla demokratikleşmenin ve ulusun inşasının bir aracı olarak görülmüştür. Benedict Anderson'un altını çizdiği ilişki Türkiye'de de değişmemiş, yurttaş kimliğinin ve ulus imgesinin yurttaşların muhayyilelerinde oluşması ve yayılmasında hizmete koşulan ilk araç matbaa ve ona bağlı basılı malzemeler olmuştur.

Yazılı malzeme ulusun inşasında ilk olarak kullanılan araçlar olsa da sonrasında, ortak değerlerin üretilmesi ve bunların ulusal simgelerle ilişkilmesi ve yayılmasında sürece radyo ve televizyon da dâhil olur (Jusdanis, 1998: 230). Erken Cumhuriyet döneminde televizyon yayıncılığı başlamadığı için, Türkiye'de bu dönemde bu işlevi temel olarak radyonun üstlendiği söylenebilir. Bu bağlamda, Cumhuriyet'in kuruluşunun hemen ardından yayın hayatına başlayan ve çok uzun yıllar devlet belirlenimli olan radyonun ulusun inşasında ve ulus imgesinin yayılmasındaki rolü önemlidir.

Bu konuda yapılan en kapsamlı çalışmanın Meltem Ahıska'nın *Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik* ismiyle kitaplaştırdığı araştırması olduğunu söyleyebiliriz. “(R)adyoda ‘milli’ olanı tanımlama, oluşturma ve sınırlarını çizme çabasının hayal edilen bir Batılığa ve Batılı göze göre şekillendiğini” çeşitli örneklerle tartışan Ahıska bu durumu “garbiyatçı fantazi” kavramıyla açıklar. Bu yıllarda radyo teknolojisiyle ülke içindeki sorunlu ve çelişkili alanların görmezden gelinip seslerden oluşan hayali bir mekân ve zaman yaratılarak “milli” ve

“Batılı”nın yeniden ve sürekli yeniden tanımlanarak Garbiyatçı fantazinin oluşturulduğunu söyler (305).

Meltem Ahıska'nın çalışması, Şarkiyatçılığın Doğu'yu sessizlikle ilişkilendirmesine karşın, Garbiyatçılığın “Öteki'nin hiç de sessiz olmadığını, kendini sessizleştiren güçlere karşı konuşmaya devam ettiğini” gösterdiğini, Türkiye örneğinde de “milletin sesi” olarak görülen radyonun bunun en önemli araçlarından biri olduğunu öne sürer (308). “Türk kimliğini” ve “yeni Türk insanını” yaratma, Cumhuriyet ideallerini hayata geçirme çabalarının çok yoğun olduğu bu süreçte seçkin olarak tanımlayabileceğimiz kişiler radyo aracılığıyla hem ulusu inşa edebileceklerini hem de seslerini Batı'ya duyurabileceklerini varsaydılar, radyoya böylesi bir anlam yüklediler (Ahıska, 2005: 308).

Türkiye’de radyonun ulusun inşasındaki rolüne dair yapılmış ilk çalışma olan *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*’da ise Uygur Kocabaşoğlu, Cumhuriyet seçkinlerinin ulusal kültürü yaygınlaştırmak, halkı eğitmek ve terbiye etmek için radyoyu *etkin* bir biçimde kullanamadıklarını söyler.<sup>14</sup> Meltem Ahıska, radyo deneyiminin Garbiyatçı fantazinin üretilmesinde nasıl bir rolü olduğuna yoğunlaşmakta ancak bu deneyimi başarılı ya da başarısız olarak değerlendirmek yerine radyonun tüm bu süreçte ulusal kültürün üretilmesinde seçkinler için önemli bir okul olduğunu saptamaktadır (Ahıska, 2005: 47).

Radyo yayıncılığını başarılı ya da başarısız bulmalarından bağımsız olarak her iki araştırmacının da uzlaştıkları nokta, bu dönemde devlet belirlenimli olan radyonun, tamamıyla seçkinlerin Cumhuriyet idealleri çerçevesinde bir yayıncılık yaptığıdır:

Radyo, bir yandan kitleye konuşma fantazisini üretirken bir yandan da bu kitle içindeki çeşitli kesimlerle konuşmaktan, onların varlığını anmaktan

---

<sup>14</sup> Uygur Kocabaşoğlu radyonun hem teknik yetersizlikler hem de programların içeriği yüzünden çok sınırlı bir izleyici kitlesine ulaşabildiğini, radyo alıcılarının yaygınlaşmadığını ve üç büyük kentte yoğunlaştığını belirtir. Kocabaşoğlu ayrıca, radyo programlarının çoğunun kentli izleyiciye göre programlandığını, radyonun eğitici rolünden yeterince faydalanılmadığını öne sürer. Aktaran (Ahıska, 2005: 48). Kocabaşoğlu, Uygur (1980), *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, Ankara: A.Ü.S.B.F.

tutarlı bir biçimde kaçınmıştır. Radyo kurumu, dinleyici anketleri yapmamış, dinleyici isteklerini içererek daha etkili olabileceğini varsaymamıştır (Ahıska, 2005: 317).

Bu dönemde gerçekten de radyo yöneticileri ve programcılarının, dinleyicilerinin beğeni ve zevklerine göre şekillenen bir içerik üretmekten sistemli bir şekilde imtina ettiği söylenebilir. Bu noktada, kurucusu ve yürütücüsü devlet olan radyonun ulusun inşasında üstlendiği rol ile aynı dönemde doğrudan devlet desteği almamış olan sinemanın üstlendiği rol karşılaştırılmayı hak eder.

Sinemanın da, muasır medeniyetler seviyesine ulaşma ve Türk ulusunun inşa çabalarının yoğun olduğu bu dönemde radyo gibi seçkin projenin gerçekleşmesinin hizmetinde, -sosyal bilimlerde çokça söylendiği gibi- “yukarıdan aşağı” modernleşmenin araçlarından birisi olup olmadığı sorusunu aydınlatılabilmek için konuya farklı açılardan yaklaşmalıyız. Bu yüzden de, bu çalışmada sinema, filmlerin ötesinde sinemaya gitme eylemi, sinemanın yarattığı her tür hayal, arzu, moda, davranış ve konuşma biçimini kapsayacak şekilde geniş anlamıyla bir “sinema kültürü” olarak ele alınıyor. Sinema üzerine üretilen her tür yazı ve söylemi kapsayan bu çalışma için sinema dergileri erken Cumhuriyet döneminde sinema üzerine en fazla anlam üretilen mecralardan birisi olduğu için çok önemli. Ayrıca, sinema dergileri 1930’lu ve 1940’lı yılların özel koşulları içerisinde hem sinema alanındaki girişimcilerin, hem dönemin sinema alanındaki gelişmelerinin ve eserlerin hem de onların alıcısı konumundaki seyircilerin izlerini sürmek için son derece elverişli bir zemin olarak öne çıkar.

Sinema dergileri, bir yanda sinema salon işletmecileri ve dağıtımcılar yani sinema girişimcileriyle olan organik ilişkileri, öte yanda sinema ürünlerinin alıcısı konumundaki seyirciler ile kurduğu diyalog üzerinden ilginç bir çakışmaya işaret eder. Bu özel kesişmenin, yukarıda anılan soruyu cevaplamak için de fırsatlar sunduğu söylenebilir. Sinema dergilerini bu yönde analiz etmeden önce sırasıyla bu kesişmenin temel unsurları olan, sinema alanındaki girişimcilere ve sinema seyircilerine daha yakından bakmakta fayda var.

## 2.2. Sinema Girişimcileri ve Seçkinler

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sinemanın, siyasi seçkinlerin modernleşme ve batılılaşma idealini halk içinde yayma konusunda nasıl bir rolü olmuş olabileceği sorusuna yanıt arayabilmek için dönemin sinema profesyonellerine biraz daha yakından bakmakta yarar var. Senede bir iki yerli filmin<sup>15</sup> ancak üretilebildiği bu dönemde Türkiye'de sinemanın işletmecilik alanlarını, sinema salonları, onlara film sağlayan (kiralayan) film işletmecileri ve sinema dergilerinin oluşturduğunu, sesli filmin gelişle bunlara dublaj stüdyolarının da eklendiğini söyleyebiliriz. Dönemin sinema ile ilgili işlerinin kilit konumundaki kişilere bakıldığında oldukça yoğun bir aile şirketi yapılanması dikkat çeker.<sup>16</sup> Bu aileler genel olarak sinemanın yalnızca bir kolunda faaliyet göstermekle yetinmemişler, sinema ile ilgili az önce anılan farklı çalışma alanlarında da uzun ya da kısa soluklu denemelerde bulunmuşlardır.

Bu alanda öne çıkan ailelere bakıldığında bu özellik hemen kendisini gösterir. Örneğin, Seden Kardeşler; Sirkeci'deki Ali Efendi ve Kemal Bey, Şehzadebaşı'ndaki Millet, Yüksekaldırım'daki Astorya Sinemaları ile Üsküdar Doğancılar'daki Park Açık Hava Sinemaları'nın işletmeciliğiyle yetinmemişler, film yapımıcılığına da el atmışlardır. Bu niyetle Sinema İşleri Şirketi'ni kuran aile, o sırada Almanya ve Avusturya'da sinema çalışmalarını sürdüren Muhsin Ertuğrul'a birlikte çalışmayı önerir. 1922'den 1924'e kadar Kemal Film yerli film yapımıcılığı yapar ancak özellikle *Leblebici Horhor* (1923) filminin getirdiği zararlar nedeniyle bu defteri 1951 yılına kadar kaparlar. Seden Kardeşler'in sinema üzerinden para kazandıkları bir diğer alan da seslendirmedir. Yabancı filmlerin Türkiye sinema salonlarında hâkim olduğu bu dönemde dublaj ihtiyacı yakıcı bir şekilde kendisi hissettirir. Bunun üzerine Seden Kardeşler, yine yurtdışından film ithal eden Özen Film ve Lale Film

<sup>15</sup> Bu dönemde üretilen yerli film sayıları için çalışmanın giriş bölümüne bakılabilir. (s.3-4)

<sup>16</sup> Gökhan Akçura'nın *Aile Boyu Sinema* çalışması Türkiye'de sinema sektörünün erken döneminde ortaya çıkan bu dikkat çekici yapısal özelliğin altını çizer, bkz: Akçura, Gökhan. *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: İthaki, 2004.

ile birlikte 1937 yılında Marmara Film Stüdyosu'nu kurarlar ve bu üç şirketin ithal ettiği filmlerin dublajı 1948'e kadar faaliyet gösteren bu stüdyoda yapılır (Akçura, 2004: 15-49).

Bu dönemde sinema alanında faaliyet gösteren bir diğer aile de Filmerlerdir. Fotoğrafa meraklı olan Cemil Bey, Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarında Fuat Bey (Uzkınay) yönetimindeki Ordu Sinema Dairesi'nde çalışır ve burada film çekmeyi, yıkamayı ve basmayı öğrenir. Bu bilgileri sayesinde terhis olduktan sonra *Binnaz* (1919) filminin kameramanlığını yapar. Sonrasında, Üsküdar ve Kadıköy'de sinema işletmeciliği yapmayı dener ancak işleri yolunda gitmez. Ardından bir süre Sedenlerin Sirkeci'deki Kemal Sineması'nda makinistlik yapar. Cemil Bey'in sinema işlerindeki dönüm noktası İzmir'in işgalden kurtuluşu ile gerçekleşir. İzmir'in Osmanlı'ya sinematografin gelmesinin ardından ilk film gösterimleri yapılan yerlerden biri olduğunu biliyoruz. Girişimci Cemil Bey de, Rumların İzmir'den kaçıp gitmesinin ardından onların işlettiği ancak artık boş kalan sinema salonlarını işletmek için iyi bir fırsat oluştuğunu düşünür, kiraladığı birkaç filmle birlikte ağabeyini de ikna ederek İzmir'e gider. İşlerin iyi gitmesinin ardından Cemil Bey, İzmir'deki sinema salonu ağını genişletir. Tan Sineması'nı Ankara adıyla işletmeye açar, ardından ona Sakarya, Köşk, Halk ve Klüp sinemaları eklenir. Risk almayı sevdiğini anladığımız Cemil Filmer, İstanbul'a taşınır Lale Film Şirketi'ni kurar. Paris'e gidip Warner Bros, Paramount gibi önemli Amerikan şirketlerinin Türkiye temsilciğini alır ama İpekçiler pek çok sinemayı hali hazırda kendilerine bağladığı için ithal ettiği filmleri gösterecek sinema salonu bulmakta zorlanır. Önce İpekçiler'den bağımsız olan Saray Sineması ile anlaşır ardından 30 yıl boyunca işletecekleri Lale Sineması'nı açarlar. Bu dönemde Filmerler İstanbul'da Elhamra, Ar (şimdiki Sine-Pop), Kadıköy Süreyya, Üsküdar Hale, Beşiktaş Gürel, Osmanbey Site ve Şişli Kent sinemaları olmak üzere Türkiye çapında aynı anda otuz üç sinema salonunu birden işletmişlerdir (Akçura, 2004: 51-69).

Dönemin sinema işleriyle uğraşan ailelerinden bir diğeri Cemali Ailesidir. İhsan, Kadri, Ali, İzzet, Kamil ve Mehmet kardeşlerden ilk olarak Kadri Cemali 1921 yılında Milli Sinema'yı işletmeye başlar. Sonrasında ailenin tüm erkek kardeşleri



İstanbul ve Ankara’da çeşitli sinema işlerine girerler. Bunlar arasında öne çıkan sinema salonu işletmeciliğidir ve aile tarafından işletilen önemli sinemalar arasında, Beyoğlu’nda Etual (Yıldız) ve Alkazar Sinemaları ardından uzun yıllar İpekçiler’in işletmiş olduğu Elhamra, Kadıköy’de Opera Sineması, Ankara’da Ulus ve Cebeci sinemalarını saymak gerekir (Akçura, 2004: 75-85).

Türkiye’nin sinema tarihinde belki de en özel yere sahip ailelerden biri de hiç şüphesiz İpekçilerdir. Sirkeci’de açtıkları Selanik Bonmarşesinde sinemayla ilgili aletleri de satmaya başlamaları, ailenin sinemayla kurduğu ilk “ticari” ilişki sayılabilir. Ardından 1922 yılında Elhamra Sineması’nı işletmeye başlarlar ve bu çok önemli salon 10 yıl boyunca onların işletmeciliğinde kalır. Ardından 1924 yılında Skating Palace’ı sinema salonuna dönüştürme inşaatını başlatırlar. İpekçiler, 1925 yılında açılan ve ne yazık ki geçtiğimiz günlerde yerini bir AVM’ye bırakmak zorunda kalan Melek (Emek Sineması) Sineması ile büyük sükse yapar.<sup>17</sup> Ardından 1926’da İzmir’de Milli Kütüphane’nin 1000 kişilik salonunu 15 yıllığına kiralayıp Elhamra adıyla işletmeye başlarlar, başına da İhsan İpekçi geçer. Sinema salonları işletmeciliğine başladıktan sonra yurtdışından film getirmek için İpek Film’i kurarlar. Bir süre sonra da yerli film yapımcılığına başlarlar. Muhsin Ertuğrul daha önce Kemal Film ile yaptığına benzer bir ortak çalışmayı bu sefer İpek Film ile yapar. İpek Film yine bu dönem için çok önemli bir girişim olan İpek Film Stüdyosu’nu 1932 yılında kurar. Dönemin pek çok filmi Valikonağı Caddesi’ndeki bu stüdyoda çekilir. 1933’te burada dublaj yapılmaya da başlanır, ilk dublaj yönetmeni ise bu dönem seçkinlerinin birden fazla alanda faaliyet gösterdiklerinin en büyük kanıtlarından biri olan Nazım Hikmet’tir. Dönemin önemli siyasi figürlerinden biri olan Nazım Hikmet’in sanat alanında şairliği öne çıkmış olsa da aynı zamanda İpekçilere senaryolar yazmış, Muhsin Ertuğrul’un onların yapımcılığında çektiği bazı filmlerde yönetmen yardımcılığı yapmış, İpekçilerin stüdyolarında dublaj yönetmeni olarak çalışmıştır. Sonrasında bu görevi Nazım’ın öğrencisi ve dublaj tarihimizin en önemli isimlerinden biri olan Ferdi Tayfur devralır. İpekçiler, Melek Sineması’nın yanındaki Opera Sineması’nı da alırlar ve

---

<sup>17</sup> Emek Sineması’nın şehrin tarihi mirasının korunmasını isteyenler ve sinemaseverler için bir sembol haline gelmesi, salonun bu geçmişinden kaynaklanmaktadır.

İpek ismiyle yıllarca işletirler. Sinemanın başında da İhsan İpekçi vardır. İhsan İpekçi aynı zamanda *İstanbul Sinemaları* dergisinin sahibi ve yazı işleri müdürüdür. Ailenin diğer bir üyesi olan Naci İpekçi ise Melek Sineması'nın yönetiminden sorumludur. En son İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru MGM, Fox ve Columbia'nın Türkiye temsilciliğini de İpekçiler alır (Öncesinde Paramount'un mümessilidirler) (Akçura, 2004: 87-129).

Hayli zengin bir sinema yayıncılığı olan bu yıllarda sinema dergilerinin sahiplik durumu da yukarıdakine benzer bir tablo sunar. Farklı alanlarda faaliyet gösteren sinema profesyonelleri için sinema dergiciliği de bu alanlardan biri olarak ortaya çıkar. Bazı dergilerin belirli sinema salonlarına daha fazla seyirci çekebilmek için o salonda gösterilen filmlerin duyurulması ve tanıtılması odaklı bir yayın yaptığı görülür. Örneğin 1936-1937 yılları arasında yayımlanan *Yeni Sakarya Sinema Mecmuası* ile 1937-1938 yıllarında yayımlanan ve onun devamı izlenimi veren *ÜlküSakarya Sinema Mecmuası* Sakarya Sineması'nda gösterime giren filmlerin tanıtımı ağırlıklı bir yayın yapar (Gonca, 2008: 32-34). 1930-1941 yılları arasında<sup>18</sup> yayımlanmış *Sinema ve Tiyatro Heveskârı Mecmuası* ise Sümer Sineması'nda gösterilen filmleri tanıtmaya (Evren, 1993: 30-31; Gonca, 2008: 35-36). Ankara'da 1934-1935 yılları arasında yayımlanmış olan *AnkaraSinemaları* dergisi de Klüp Sinema Solunu ile benzer bir ilişkiye sahiptir. Bu rolü 1935-1937 yılları arasında ise *Sinema Âlemi* dergisi üstlenir (Evren, 1993: 34; Gonca, 2008: 37-38). 1934-1935'te Bursa'da yayımlanan *Sinema Mecmuası* Bursa Zevk Sineması'nı merkezi olarak belirtir ve bu sinemada gösterime giren filmler hakkında yayın yapar (Gonca, 2008: 54-55). Yalnızca 1935 yılı boyunca yayımlanan *Sine-Post* ise Yıldız Sineması'nın tanıtımını yapmıştır (Gonca, 2008: 56). Saray Sineması'nda oynayan filmlerin tanıtımına odaklanan *Yeni Film Haftalık Sinema Gazetesi* 1931-1937 yılları arasında İstanbul'da yayımlanmıştır (Gonca, 2008: 56).

Sinema sektöründeki sahiplik ilişkilerinin en yoğun çakışma gösteren örneklerinden birisini İpekçiler oluşturur. Ailenin yukarıda saydığımız sinema faaliyetlerinin yanına

---

<sup>18</sup> Burçak Evren derginin 1930-1941 yılları arasında yayımlandığını söylerken, Nermin Gonca 1930-1939 yılları arasında yayımlandığını belirtir.

1933-1937 yılları arasında *İpek Film Magazin* dergisinin ve 1937-1940 arasında da *İstanbul Sinemaları*'nın yayımlanmasını da eklemeliyiz. Her iki derginin sahibi ve yazı işleri müdürü İpekçi kardeşlerden İhsan İpekçi'dir. Bu dergilerde, işletmeciliğini İpekçi Ailesi'nin yaptığı Melek ve İpek Sinemaları'nda oynayan filmlerin tanıtımlarının yapıldığını görürüz (Gonca, 2008: 50-52; 64-65). Ancak İpekçiler hem salon işletmecisi ama hem de film dağıtımcısı oldukları için, yaptıkları yayıncılık faaliyetleri kendi sinema salonlarındaki filmleri tanıtmanın ötesindedir. Dağıtımcı olarak ithal ettikleri filmlerin tanıtımları bu filmleri kiralayan farklı sinema salonlarının tanıtım faaliyetlerine dolaylı olarak destek olmuş, kendi salon işletmecilik sınırlarının ötesinde bir etki yaratmıştır denilebilir.

Sinema dergilerini çıkaranların toplumsal profili hakkında bir çıkarımda bulunmak gerekirse; dergilerde yabancı filmler ve sanatçılar hakkındaki yayınların ağırlıklı yer tuttuğundan hareketle bu kişilerin en azından dönemin şartlarına göre iyi eğitim almış, muhtemelen birkaç yabancı dil bilen bir seçkinler grubunu işaret ettiği söylenebilir. Dönemin koşullarında siyasi ve iktisadi seçkinler arasındaki örtüşme, eğitim düzeyi ile siyasi etki arasındaki paralellik gibi unsurlar dikkate alındığında, sinema alanında faaliyetler yürüten bu seçkinler grubunun siyasi seçkinlerin idealleri ve politikaları ile ne kadar uyumlu davrandığı sorusu daha da önem kazanır.

Dönemin sinema dergileri azımsanmayacak miktarda İsmet İnönü fotoğraflarına ve haberlerine yer vermiş (Resim2.1), Halkevlerinin sanat faaliyetlerine ve önemine sıklıkla vurgu yapmış<sup>19</sup>, örneğin devletin önemli bir gelir kaynağını oluşturduğu yönünde olumlayıcı bir dil tutturup ülke genelindeki ruhsatsız kullanıcılardan şikâyet ettikleri radyo ruhsatlarından alınan vergiler konusunda<sup>20</sup> olduğu gibi pek çok başlıkta hükümet yanlısı düşüncelerini okuyucularıyla paylaşmışlardır. Ancak Cumhuriyet ideallerinin doğrudan destekleyicisi olan bu tür yazı ve haberlerin yanında dönemin sinema dergilerinde sanatçıların çıplak fotoğraflarının kapaktan verilmesi gibi okuyucu çekmeye çalışan denemelere girişildiğini de görmek mümkün (Resim2.2).

<sup>19</sup>Foto Süreyya, sayı 22, 1933.

<sup>20</sup>Foto Süreyya, sayı 12, 1932.

# FOTO SÜREYYA

HER AYDA BİR NEŞROLUNUR  
Fotoğraf Sinema ve Spor Mecmuasıdır

## ABONE ŞERHİ

Bir defa için 3 fotoğraf tabiri ile beraber  
Türkiye için seneligi 240 kuruş  
Memaliki cenebiye için 380 -

Sene 3-No. 34-35 Fıatı 20 KURUŞ

Birinci Teşrin 1934

Sahibi : Süleyman Süreyya

## İDAREHANESİ

Bahçekapı Arabucular sokak 22  
Telefon: 23289-Telgraf- AYERUS  
Mektup adr. İtazhal postakutusu: 314 ist.



İsmet Paşa Hazretleri

F. Süreyya

( Sevr ölüm, Lozan hayat; Sevr saltanatın, Lozan Cümhuriyetin )

Resim2.1: "İsmet Paşa Hazretleri: Sevr ölüm, Lozan hayat; Sevr saltanatın, Lozan Cumhuriyetin", Foto Süreyya, Sene 3, No 34-35, Birinci Teşrin (Ekim) 1934.

**HAFTALIK** İkraniyeli

**SİNEMA** **5 KURUS**

İdaresi : İstanbul Ankara caddesi İlhami matbaası — Sahibi ve Mes'ul müdürü : Tefik Zühtü  
No 3 - 11 Birinci Kanun 930 Abone: Seneliği: 240 Altı aylığı: 120



*Sinemanın*  
*Büyük*  
Artistlerinin  
**Çıplak**  
**Vücutları**

\* \*  
**Her**  
Nüşamızda  
**Sevdiğiniz**  
Kadınların  
Hiç Bir Filimde  
Ve Hiç Bir  
Yerde Görülme-  
yen Mahrem  
Taraflarını Ve



**BERNİS KLER** **VİLMA BANKY**

**Resimlerini Göreceksiniz!**

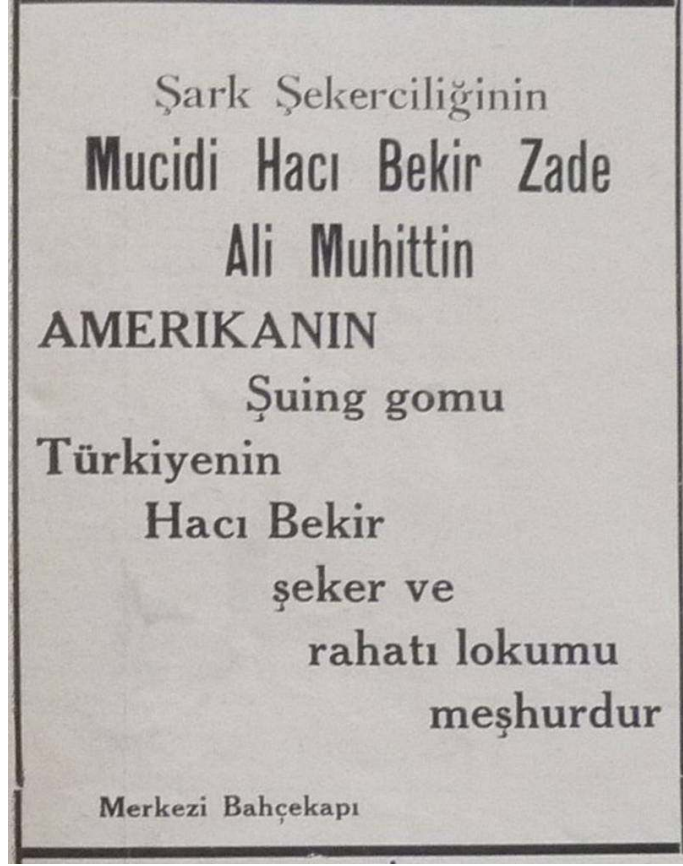
Resim2.2: "Sinemanın Büyük Artistlerinin Çıplak Vücutları Her Nüşamızda Sevdiğiniz Kadınların Hiçbir Filimde ve Hiçbir Yerde Görülmeyen Mahrem Taraflarını ve Resimlerini Göreceksiniz!", *Haftalık Sinema*, No: 3-11, Birinci Kanun [Aralık] 1930.

Dergilerde sinema dışında ağırlıklı olarak yer bulan konuların başında spor ve güzellik gelmektedir. Sağlıklı ve zinde bir yeni neslin yetiştirilmesine yapılan vurgu düşünüldüğünde bu durum Cumhuriyetçi ideallerle oldukça uyumludur. Beden politikasının dışında spor ile kurulan diğer bir ilişki de yerli spor dallarının geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması olmuştur. Cumhuriyet'in spora yüklediği bu özel anlam da sinema dergilerinde kendisine yer bulur. Özellikle at yarışları ile ilgili yazıların sinema dergilerindeki varlığı bunun somut yansımalarından biridir. 1931'de Veli Efendi'de yapılan yarışlara “yeterli” ilgi gösterilmeyince *Holivut* dergisinin kendisine at yarışlarını okuyuculara daha yakından tanıtmak gibi bir sorumluluk ve görev yüklemesi bu eğilimin çarpıcı bir örneğidir: “...Fakat şayanı teessüf bir hadise varsa oda Yarışların istenildiği kadar ragbet görmemesidir. Mecmuamız *sırf* sporcu karilerini [okuyucularını] *memnun etmek için* atlar üzerine malumat vermedi kendine bir vazife gördü.”<sup>21</sup> Elbette, bu alıntıda bir ayrıntı meselenin farklı boyutlarının olduğunu da hissettirir. At yarışlarının bir sinema dergisi içerisindeki varlığının modernleşme, uluslaşma ya da batılılaşma ekseninde değil de sporcu okuyucuların memnun edilmesi olarak açıklanması ilginçtir. *Holivut* gerçekleştirsin ya da gerçekleştirmesin, ilk sayısından son sayısına kadar okuyucularının arzularını yerine getirmeyi en önemli yayın ilkesi olarak ortaya koyar.

Diğer taraftan, memnun edilmek istenenlerin yalnızca sporcu okuyucular mı olduğu sorusu da merak uyandırıcıdır. Buna etraflıca bir yanıt vermek güç olsa da aynı dergi ile ilgili küçük bir hatırlatma konunun farklı boyutları hakkında bir miktar açıklayıcı olacaktır. Örneğin, Hacı Bekir Zade Ali Muhittin Bey at yarışlarına yatırım yapan, Veli Efendi'nin yapımına da ön ayak olan dönemin önde gelen girişimcilerinden biridir. Kendisinin sahibi olduğu at, 1927'de ilki yapılan Gazi Koşu'sunu kazanır. Yine Muhittin Bey'in sahibi olduğu Hacı Bekir Şekerciliği ise *Holivut* dergisine ilk sayısından itibaren sürekli reklam veren kuruluşlardan biri olmuştur (Resim2.3).

---

<sup>21</sup>“Veli Efendideki At Yarışları”, *Holivut*, Sayı 4, s. 8, 15 Ağustos 1931.



Resim2.3:Hacı Bekir Zade Şekerciliğın *Holivut* dergisinin 30'lu yıllardaki savılarında rastlanan reklamlarından biri

*Holivut*'un spora ilgisi, yalnızca kendisine reklam veren bir müşterisini memnun etme çabasından ibaret değildir. Zira, dergi bir sayı sonra spora üç sayfa ayırmaya başlamış, bir sene sonra ise bu sayfalara da sığdırılmayan spor haberleri için *Holivut* sekiz sayfalık bir spor ilavesi vermeye başlamıştır. Bir sinema dergisinin spora böylesine yoğun ilgisi, derginin yöneticilerinin içinde buldukları aynı dar seçkinler grubunun çeşitli eğilimlerinin taşıyıcısı olduklarını ve dönemin sinema dergilerinin de bunların yansıdığı bir zemin olduğunu düşündürür.

Örneğin, 1931'de iki Amerikalı pilot NewYork'tan hareket edip 49 saat 8 dakika kesintisiz uçarak İstanbul'a gelirler. Dönemi için dünya rekoru olan bu uçuşu *Holivut*, "Haftanın En Mühim Bir Hadisesi" başlığıyla sayfalarına taşır.<sup>22</sup> "Hava kahramanları" olarak sunulan pilotlar şerefine Taksim Bahçesi'nde bir "ziyafet" verilir. Bu gecede çekilen ve derginin sayfalarına yansıyan resim ise dergilerde sinema dışı gündemlerin yer almasını daha iyi anlamamızı sağlayacak niteliktedir.

<sup>22</sup> "Haftanın En Mühim Bir Hadisesi", *Holivut*, Sene 1, No 4, 15 Ağustos1931, s. 10.

Fotoğrafta geceye katılan siyasi ve askeri temsilciler ile basın mensupları ve *Holivut* dergisinin sahibi Muammer Cahit hep bir aradadır (Resim2.4).

<p>Bahrimühit kahramanları tayyare cemiyeti İstanbul şubesi tarafından şehrimizde kaldıkları müddetçe misafir edildiler. Kendileri iz az ve ikram edildi. Mr. Boardman ve Mr. Polando İstanbulda gördükleri hüsnü kabulden her fırsatta sitayişle bahsettiler. Tayyare cemiyeti Amerikalı kahramanların istra-</p>	<p>hatını temin ve onları memnun etmek için yapılacak her şeyi çok iyi çalışarak yaptı, ve muvaffakta oldu.</p> <p>Aramızda bulun iki ecnebiye Türkiye hakkında çok iyi intibalar telkin edebilen tayyare cemiyeti İstanbul şubesini ve onun çalışkan müdürü Hasan Fehmi beyi bütün bir mem-</p>	<p>leket namına tebrik etmeyi ve kendisine teşekkür etmeği gazetemiz bir vecibe bilir.</p> <p>Bahrimühit kahramanları İstanbuldan ayrılrken ihtisaslarını soran gazetecilere şunları söylemişlerdir :</p> <p>« Necip ve mert Türk milletinin misafir perveligi hatirasını hayatımızın sonuna</p>	<p>kadar takdis ederek saklayacağız. Bu çok samimi ve güzel muhitten ciddi teessürlere ayrılıyoruz.»</p> <p>Amerikalı tayyareciler İstanbuldan gördükleri samimiyetten hakikaten memnun ve ayrılıktan müteessir olarak gittiler. Kendilerine yeni muvaffakiyetler dileriz.</p>
--	--	--	--


**Hava kahramanları şerefine Taksim Bahçesinde verilen ziyafette bir köşe**

- 1 — Abidin Daver bey efendi refikalari hanımefendi.
- 2 — Abidin Daver beyefendi.
- 3 — Kolordu yaveri Hüsnü beyefendi.
- 4 — Akşam gazetesi Foto muhabiri Faik bey.
- 5 — Cumhuriyet Gazetesi Foto muhabiri Namık bey.
- 6 — Galatasaraylı Vedat beyefendi.
- 7 — Belediye erkânından Ekrem beyefendi.
- 8 — Hollivut gazetesi sahibi ve Foto Süreyya Gazetesi müdiri Muammer Cahit bey.

11

Resim2.4: "Hava kahramanları şerefine Taksim Bahçesinde verilen ziyafette bir köşe", *Holivut*. Sene 1, No 4, 15 Ağustos 1931, s.11.



Sinema dergilerinin gerek sahipleri gerek yöneticilerinin dönemin seçkinleri arasında olduğu ve bu anlamıyla Cumhuriyetin kurucu kadroları ile yalnızca bir ideal ortaklığı içerisinde olmadıkları onlarla organik bir ilişki içerisinde de oldukları unutulmamalıdır.

Bu ilginç haberin sunuluşu, dönem seçkinlerinin Batı ve modernlik ile ilişkisini de ele verir. Türkiye'nin Batılılar tarafından nasıl görüldüğüne dair kaygı ve merak, yalnızca bu haber ile sınırlandırılmayacak kadar genel bir eğilimdir. Bu haberde de çok yoğun olarak gözlenen şey, dönem seçkinlerinde olan Batı tarafından beğenilme arzusudur.

“Amerikalı tayyareciler bu rekoru kırmak için ‘İstanbul’a gelmek nereden hatırlanıyor?’ sorusuna ‘Amerikada, son zamanların en şayanı dikkat memleketi olan Türkiye’ye ve onun büyük reisi dahi Mustafa Kemal’e ait bir çok güzel şeyler okuduk ve işittik. Ve bunları bizzat görmek için uçuşumuzun muntakası olarak İstanbul’u tercih ettik’ dediler. 12 gün aramızda misafir kalan bu iki temiz kalpli Amerikalıya memleketimiz hakkındaki tevecçülerinden dolayı en samimi teşekküratımızı söylemeği bir vecibe biliriz.”<sup>23</sup>

Sinema dergilerinin yayıncılarının dönemin seçkinleri arasında yer almasına yapılan bu vurguya karşın, sinema dergilerinin son kertede okuyucularına yani sinema seyircilerinin arzularına uygun bir yayın yapmak durumunda olduklarını ya da bunu az ya da çok gözeten bir yayıncılık politikasına sahip oldukları söylenmelidir. Bu anlamda sinema dergilerinin, radyonun ulusun hayal edilmesindeki rolüne ilişkin Uğur Kocabaşoğlu ve Meltem Ahıska'nın tarif ettiklerine tam olarak benzer bir rol üstlenmiş olduğunu söylememiz güçleşir. Bu nedenle sinema dergileri, siyasi seçkinlerin idealleriyle okuyucularının gerçek ihtiyaçları ve ilgileri arasında zorlu bir denge tutturmaya çalışmış ve bu iki eğilimin bir “müzakere alanı” haline gelmiştir.<sup>24</sup> Sinema dergilerin yalnızca seçkinlerin ideallerini halka taşıdıkları “yukarıdan aşağıya” modernleşmenin bir aracı değil halkın, sinema seyircilerinin beğeni ve

<sup>23</sup> “Haftanın En Mühim Bir Hadisesi”, *Holivut*, Sayı 4, s. 10, 15 Ağustos 1931.

<sup>24</sup> *Holivut* dergisi editörü Muammer Cahit'in okuyucularına seslenirken bu durumu yoruma gerek kalmaksızın dillendirir: “Aziz kariler... Biz Holivutta hep sizi düşündük, hem sizin arzularınızı kendi maksadımızla telif etmeğe (uzlaştırmaya) çalıştık... bizden sonra, ve bizden evvel çıkanlar bile bize rakip olmaktan ziyade sizin güzel idealinizi tırmaladıkları için rağbetinize mazhar olamadılar, arkada bir yiğit çirkin hatıra bırakarak bu fen ve ilim sahasında sallanıp kaldılar.” *Holivut*, Sene 2 Sayı 1, s. 3, 1 Ocak 1932.

isteklerinin de belirleyici olduğu, yani “aşağıdan yukarıya” ve “yukarıdan aşağıya” modernleşme süreçlerinin kesiştiği bir zemindir. Şimdi bu iddiayı tartışmak için sinema dergileri ile okuyucuları arasındaki ilişkiye daha yakından göz atalım.

### 2.3. Sinema Dergileri ve Okuyucular

SİNEMAGAZİN, sizin SİNEMAGAZİNİNİZ, sizin zevkinizin eseridir. Çünkü gayesi, kendisini, sadece **size beğendirmekten** ibarettir.<sup>25</sup>

Bunu yeni yetişen Türk nesline meşkûr bir hizmet olmak üzere deruhte diyor... Holivut, aynı zamanda güya aziz karilerimiz aynı Hollywood'da yaşıyor, görüyor, dinliyor, istiyor... Hatta düşünüyor gibi mecmuamızı okuyacaklar... Beğenecekler ve seveceklerdir. İşte bizim içinde yegane beklenen gaye... **Beğenilmek ve sevmektir...**<sup>26</sup>

YILDIZ'ınız yalnız sizindir ve sizin **hoşunuza gİtmek**, sizin tarafınızdan **sevmek** için çıkmıştır...YILDIZ'ınız, sırf sizin sevginizden kuvvet alarak, kabil olduğu kadar **sizleri memnun etmeğe** çalıştı.<sup>27</sup>

Dönemin sinema dergilerinde okuyucuların beğenisini kazanma arzusu sıklıkla dile getirilir. 30'lu yıllar, özellikle yoğunlaşan sinema yayıncılığıyla Türkiye'de sinema seyirciliğinin önem kazandığı bir dönemdir. Daha 1930'da, yayımlanmaya yeni başlayan *Sinema ve Tiyatro Heveskârı Mecmuası* adına seyircilikle ilgili bir kavramı taşır. Dönemin dergi yöneticilerinin ve yazarlarının, seyircilerin sinema endüstrisinin vazgeçilmez bir parçası olduğunu fark etmiş olduklarını söyleyebiliriz. Okuyucuların yani sinema seyircilerinin ilgi, merak ve zevklerini bir yandan canlandıracak bir yandan da besleyecek bir yayın yaparlar.

Dergilerin seyircilere böyle bir paye biçmesi yapılan işin ticari boyutuyla ilgili olduğu kadar yayıncıların yabancı sinema dergilerinden örnek aldıkları bir özellikmiş

<sup>25</sup> “Sevgili okuyucular”, *SineMagazin*, 31 Aralık 1943, s. 2. (Vurgular bana ait).

<sup>26</sup> *Holivut*, No 1, 13 Temmuz 1931, s.3. (Vurgular bana ait).

<sup>27</sup> “Okuyuculara”, *Yıldız*, Cilt 6, No 61, 15 Mayıs 1941, s. 34. (Vurgular bana ait).

gibi görünüyor. “Malzemelerini Hollywood film şirketlerinin tanıtım departmanları, Amerikan sinema dergileri ve o dönemde ABD’de yaşayan Türk gazetecilerden toplayan” (Erdoğan, 2005:47) dönemin dergileri bununla da yetinmiyor, *Holivut Mektupları*, *Avrupa Mektupları* gibi köşelerde dünyanın çeşitli sinema merkezlerinde bulunduğunu iddia ettikleri kendi temsilcilerinden gelen mektupları yayımlıyorlardı<sup>28</sup>. Yani dergiler sinema merkezleriyle, özellikle de Hollywood’la bir şekilde bağlantı halindeydiler ya da en azından bunun çabası içindeydiler (Resim2.5-2.6). Hollywood’un, seyircilerin sinema endüstrisinin vazgeçilmez bir parçası olduğunu fark etmesi ve onlara dönük üretim yapmaya başlaması ise 1930’lardan çok daha önceye, 1910’lara kadar gider. Bu noktada, dergi yönetici ve yazarlarının okuyucuların istek ve taleplerini bu denli önemsemelerinde, örnek aldıkları Avrupa ve Amerika mecmualarından etkilenmeleri kadar Türkiye’de de sinema ve özellikle de yıldızlarla ilgili haber ve görsel malzeme arayışında olan tutkulu bir seyirci grubunun varlığının etkili olduğu söylenebilir.



**Resim2.5:** "Amerikadan bir şey istiyorsanız bize bildiriniz. Tavassut ederiz.", *Sinema Haftası*, Yıl 1, Sayı 3, 17 Kasım 1945.



**Resim 2.6:** "Holivutla Muhaberat", *SinemaHaftası*, Yıl 1, Sayı 4, 24 Kasım 1945.

<sup>28</sup> Dergiler *Holivut Mektupları*, *Avrupa Mektupları* gibi köşelerde çeşitli sinema merkezlerinde bulunan muhabirlerinden gelen mektupları yayımladıklarını iddia etseler de Eugene Hinkle bu yazıları eğitim ya da iş için yurtdışında bulunan ve sinema dergilerinde çeşitli tanıdıkları olan kişilerin gönderdiğini belirtir (Bali, 2007: 60).

“Sinema hayran kültürü”, film endüstrisi ile seyirciler arasında kurulan bir diyalog aracılığıyla yaratılır. Kathryn Fuller bu diyalogun bir ucunda filmlerinin promosyonunu yapmak, yıldızları tanıtmak ve gündemde tutmak isteyen film üreticileri ve halkı sinemalara çekmek isteyen salon sahiplerinin diğer ucunda da bu tanıtım malzemelerini deyim yerindeyse silip süpüren, hayranlar için özel olarak üretilen yayınları okuyan, Hollywood ile ilgili dedikoduları kendilerine benzeyen arkadaşlarıyla paylaşan sinema seyircilerinin olduğunu söyler (Fuller, 1996: 115)(Fuller, 1996)(Fuller, 1996)(Fuller, 1996)(Fuller, 1996)(Fuller, 1996)(Fuller, 1996)(Fuller, 1996)(Fuller, 1996). 1930’lar boyunca Türkiye’de kimi seneler (1930, 1934, 1936) tek bir film bile üretilmediği düşünülünce Türkiye’deki film yapımcılarının sinema dergilerine yeterli malzeme sağladığını, yukarıda tarif edilene benzer bir rolleri olduğunu söylememiz pek gerçekçi olmaz. Hatta 1940 yılında *Yıldız* dergisine, yerli filmlerden ve yerli artistlerden neden bahsetmediklerine dair gelen bir okuyucu mektubuna verilen yanıtta; Amerika’nın en zengin stüdyolarından kolayca haber alıp resim getirebilmelerine karşın İstanbul’daki stüdyolardan ne haber ne de resim alamadıklarından yakınılır.<sup>29</sup> Zaten sinema salonlarında neredeyse yalnızca yabancı filmlerin en çok da Hollywood filmlerinin gösterildiği bu dönemde, dergiler de içeriklerini ya “dünyanın çeşitli sinema merkezlerindeki muhabirlerinden” ya Hollywood stüdyolarının Türkiye temsilciliğini yapan ve dönemin sinema salonlarına film kiralayan dağıtımcılardan, genellikle de yabancı sinema dergilerinden sağlıyorlardı.<sup>30</sup>

Hayran kültürünün film endüstrisi ile seyircilerin diyalogu sonucu oluştuğunu söylemiştik. Gerçekten de dönemin dergilerinin hem diline hem de içeriğine baktığımızda okuyucularıyla diyalog kurmaya, onları bir kültürün ve bir sürecin parçası yapmaya çabaladıklarını görürüz. Kari (okuyucu) sütunu, yarışmalar, anketler ve çeşitli ödüller, yalnızca evinde oturup dergisini okuyan bir okuyucuyu değil derginin sunduğu malzeme aracılığıyla arkadaşlarıyla oyunlar oynayan, dergiye mektuplar yazan, derginin gündemi üzerine düşünen daha aktif bir okuyucu ve

<sup>29</sup> “Dert Ortağı”, *Yıldız*, Sayı 50, 1 Aralık 1940, s. 33.

<sup>30</sup> Dergilerde yıldızların fotoğraflarının altında M.G.M, Paramount gibi sanatçıların bağlı oldukları ve söz konusu görsel malzemeyi tüm dünyaya dağıtan yapım şirketlerinin isimlerinin yazmakta olduğu görülmektedir.

dolayısıyla sinema seyircisi hedefler. Bu diyalog çabasının izlerini *Holivut*'un ikinci sayısında görmek mümkün:

Holivut sevgili karilerinin arzularına, ihtiyaçlarına cevap vermeye muvaffak olduğunu anladığı için daha fazla bir fedakarlığa katlanmak istiyor... Avropada çıkan ekseri sinema mecmuaları hem sinema meraklılarına güzel malûmat vermek ve hem de nefiz bir salon mecmuası olmak itibarı ile iki gayeye hizmet ederek intişar ediyor. Bizde tabii Avrupa gazetelerinde olduğu gibi Holivut'u önümüzdeki nushadan itibaren daha müzeyyen ve renkli olarak çıkarmak istiyoruz, bunun için Avrupa mecmualarının kullandığı simli ve yahut Illustration kâğıtlarından kullanarak her nushamızı başka başka renklerle aziz karilerimize takdimi düşünüyoruz, bu sebep ile sevgili karilerin daha nefis mecmua olmağa çalışan Holivut hakkında ne gibi düşünceleri varsa bize yazı ile bildirmelerini bilhassa reca ediyoruz.<sup>3132</sup>

Daha ilk cümle, okuyucularının isteklerini yerine getirdiğini “anlayan” derginin onlara daha da fazlasını sunma arzusu ile ilgili. *Holivut*'un ilk sayısından sonra okuyucu mektubu alıp almadığını bilmiyoruz, ikinci sayıda herhangi bir okuyucu mektubuna yer verilmemiş. Ancak derginin genel yayın yönetmeni okuyucularla hali hazırda bir *diyalog* kurulmuş olduğunu belirtiyor ve bunu daha da derinleştirmek için okuyucuların dergi hakkındaki görüşlerini “bilhassa” duymak istiyor... Diyalog her ne kadar iki taraflı bir ilişkiyi işaret etse de, gerçek bir diyalog tam olarak kurulana kadar bu ilişkinin profesyonel tarafı olarak dergilerin, okuyucularının hâlihazırda var olan reaksiyonlarını yer yer abartılı bir şekilde ifade etmiş olmaları muhtemeldir. Böylelikle hem o ana kadar dergileriyle somut bir iletişim kurmamış olan okuyucuları diğer okuyucular gizliden gizliye örnek göstererek harekete geçmeleri konusunda teşvik etmiş hem de onlara kendilerini ifade etmenin olası yollarını göstermiş olurlar.

<sup>31</sup> “Bir Rica”, *Holivut*, Sene 1, Sayı 3, 1931, s. 2.

<sup>32</sup> Dönemin dergilerinde çok fazla mürettip hatasına rastlanmıştır. Bunda hem 1 Ocak 1929'da yürürlüğe giren Harf İnkılâbı ve dil reformu sonrasında yeni alfabede yazımın standartlaşmasının belli bir zaman alışının ve de dönemin baskı şartları gereği dizgi sonrası düzeltme yapmanın zorluklarının payı olduğu söylenebilir. Bu çalışma boyunca yapılan alıntılarda anlam sorunları olmadıkça, metinler orjinalleri gibi aktarılmış, düzeltme yapılmamıştır.

Okuyucuların bu diyalog çabasına nasıl yanıt verdiklerine bakmadan önce dergilerin onları aktive etmek için neredeyse her sayıda yenisini düzenlediği anketlere, sinema salonu aboneliğinden yıldızların imzalı resimlerine kadar sinema seyircilerini cezbedecek pek çok hediye vaat eden yarışmalara ve sürekli genişleyen okuyucu köşelerine biraz daha yakından bakalım. Örneğin *Holivut* daha dördüncü sayısında okuyucularını *Hollywood Sarışınları Beğeniyor... Ya İstanbul?* başlıklı ankete katılmaya çağırıyor (Resim2.7). Çağrı iki yönlü: Okuyucular hem dergiye fotoğraf göndererek yarışmacı olabiliyorlar hem de bu katılanlar arasından en güzellerini yine derginin okuyucuları belirliyor:

Anketimiz iki gruba ayrılıyor. Esmerler ve sarışınlar grubu... İki grubun birincilerini muhterem karilerimiz derc edeceğimiz resimlere rey vererek seçecektir. ve bu iki birinci arasında, jüri olan tahrir heyetimiz, kraliçayı seçecektir. Müsabakamıza iştirak etmek isteyenler, bu on gün zarfında resimlerini idarenemize göndermelerini rica ederiz.<sup>33</sup>



**Resim2.7:** “Anketimiz: Hollywood Sarışınları Beğeniyor.... Ya İstanbul?”,*Holivut*, Sene 1, Sayı 4, 15 Ağustos 1931, s. 5.

*Sinemagazin* dergisi ise okuyucularına 20 popüler artist ismi verir ve *Kimi Kime Yakıştırıyorsunuz* diye sorar. “Müsabaka” derginin ifadesiyle o ana kadar “gazetecilik tarihinde görülmemiş bir rağbetle” karşılaşır ve anket/yarışmaya 11579 kişi iştirak eder.<sup>34</sup> *Kimi Kime Yakıştırıyorsunuz*’dan *En Çok Hangi Artisti Beğeniyorsunuz*’a, okuyucular sonuçlarını kendilerinin oluşturduğu anketlerle

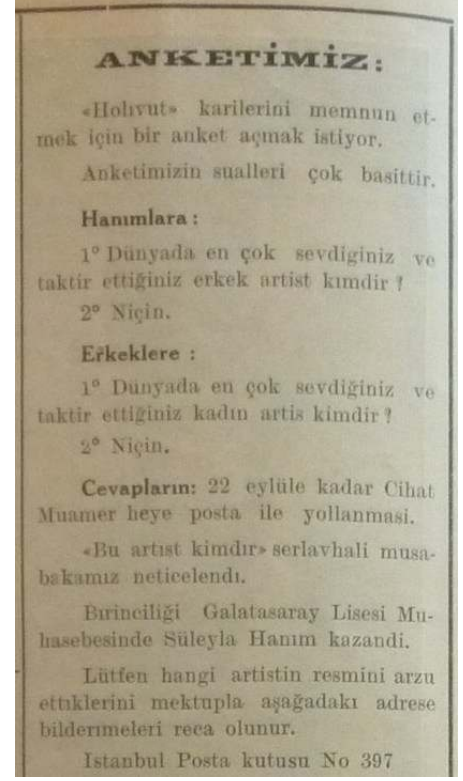
<sup>33</sup> “Hollywood Sarışınları Beğeniyor... Ya İstanbul?”,*Holivut*, Sene 1, Sayı 4, 15 Ağustos 1931, s. 5.

<sup>34</sup> “Kimi Kime Yakıştırıyorsunuz Müsabakamızın Neticeleri”, *SineMagazin*, Cilt 1, Sayı 8, 23 Sontesrin (Kasım) 1943, s. 22.

dergilerinin içeriğinin küçük bir kısmını da olsa kendileri belirlemiş oluyorlardı. Sinema dergilerinin okuyucuları bu *katılımcı* aktiviteyle kendi beğeni, istek ve arzularının bir şeylerde etkili olduğunu, tüm ülkede dolaşımda olan bir kitle iletişim aracında yer aldığını tecrübe etmiş oluyorlardı.



**Resim2.8: "Kimi kime yakıştırıyorsunuz?", Sinemagazini, Cilt 1, Sayı 2, 4 Ağustos 1943.**



**Resim2.9: Holivut Dergisinin Kadın ve Erkek Okurları için ayrı ayrı düzenlediği ve onlara en beğendikleri yıldızı sorduğu anket, Holivut, Sene 1, No 6, 15 Eylül 1931, s. 12.**

Dergilerin okuyucularını cevap vermeye davet ettikleri bir diğer alan düzenledikleri yarışmalardı. Yıldızlar, dönemin sinema kültürünün en canlı unsuru olunca bu yarışmaların neredeyse tamamının yıldızlarla ilgili oluşu da şaşırtıcı olmuyor. Yıldızların portre ya da vücutlarının yalnızca bir parçasının (gözler, bacaklar, dudaklar vs.) ya da gözlerinin kapatıldığı fotoğrafların yayımlanarak okuyucuların yıldızları tanıyıp tanımadıklarının sorulduğu yarışmalar en çok tekrarlananlardan

(Resim2.10-2.11). En popüler ödül yıldızların imzalı ya da imzasız fotoğrafları olsa da dergilerin kendi yıllık aboneliklerinden bir sinema salonunun sezonluk aboneliğine ya da kravat ve naylon çorap gibi “modern” aksesuarlara kadar çok çeşitli ödüller verdiklerini görüyoruz.



Resim2.10: "Bu Yıldızları Tanır Mısınız?", *Yıldız*, Cilt 5, Sayı 50, 1 İkkannun (Aralık) 1940, 26-27.





Resim 2.11: "Yeni Müsabakamız: Bunlar Kim?", Sinemagazini, Cilt 1, Sayı 10, 31 İlkkanun 1943, s. 21.

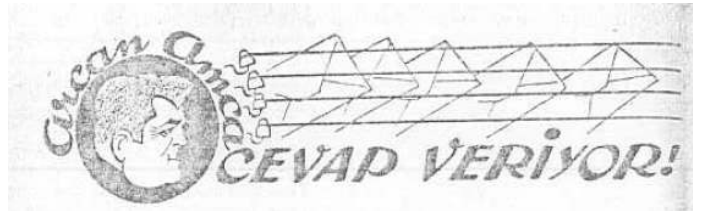
**Kari sütunu :**  
**Sakire Mehmet hanım** Amerikan İst. Akademi — Siz bu mektup yoluyla bir meşale bulduğumda buhar çekerseniz mutlaka mektuplarımızı yollayınız. **Bülent** Çakır Memnuniyet  
**Suzanne Hanım — Maçka :** Grevden dolayı yazdığım bu haber bir şairden ibarettir.  
**Ömer bey — Galatasaray İkesi :** Galip Mustafa adresi: 30. Avenue de la Tourelle İstanbul — sur — İstanbul.  
**Sayime hanım — Şişli :** Rofa France 20 yapmaktadır.  
**Hüseyin bey — Taksim :** Oreta Garbo'nun adresi: c/o M. G. M. Culier City California (U. S. A.)  
**Nermin hanım — Kadıköy :** Gary Cooper 1901 senesinde doğmuştur. Mektuplara cevap verir.  
**Rahmi bey — İstanbul :** 18 27 Casus Kadın "Dubling", usulüyle Fransızca konuşuyor viyonda gelmiştir. Marlene Dietrich pek az Fransızca bilir.

**D E R T O R T A G I**

Bir yuhana koyun.  
**KARLİCA —** Fantez Halkın Edyinin her biri hakkında Diyarba İsmayil yazıyor. Ayrıca daha uzun mektuplar da yazıyor. Dört haam üsime mektup yazdılar. Yazın 12 saatı ayrıldılar.  
**Bir kadın :**  
**YEDİKOY —** E. Göknel Halkının okulunda Yunya müdürlüğü olduğu hakkında bilgi almak istiyorum.  
**KADIKÖY —** B. Ezer. Siz de yuhana koyun. Mektuplarımızı okuyun.  
**Artist resimleri :**  
**SAMSUN —** Adan okuyucularımıza okuyun. Yazın da bizimle yazın. Mektuplarımızı okuyun. Fakat bizim bildiğimiz artist resimleri yazın.

**CAN YOLDAŞI**

**A. R. Duran (Çatalca) —** Sine magazine gelir veya manzume koymadığımız siz de görüyorsunuz. Gördüğünüz halde neden gönderdiğiniz yazıya maddeyi mazur görürsünüz tabii.  
**Melâhat (Bursa) —** Birinci ve ikinci sayılarımız hazır. Bize beheri için 25 kuruşluk posta pulu gönderir ve sahife adresinizi bildirir.  
**G. Yavuzer (Zonguldak) —** Bu sayıya, vakitli güncelik gazeteler tarafından yapılmış. Lâkin sonradan Taylor'a dair Amerikadan da haberler geldi. Demek ki esir falan düşmemiş. Yazın, ge-



Resim 2.12: Sırasıyla Holivut, Yıldız, Sinemagazini ve Holivut Dünyası dergilerinin okuyucu mektuplarına verdikleri yanıtlara ayırdıkları köşeleri

Dergilerin okurlarına kolektif bir bütün olarak değil teker teker seslendiği ve onların seslerine yer verdiği bölümleri ise kari (okuyucu) sütunudur. 30'lu yılların başında Holivut dergisinin ilk sayılarında okuyuculardan gelen ve daha çok derginin eksik sayılarının nasıl bulunabileceği ya da dergiye nasıl abone olunabileceği gibi teknik sorulara verilen yanıtların, dergi sayfalarında boş kalan yerlere serpiştirildiğini görüyoruz. Sonrasında ise okuyucu mektuplarına verilen yanıtlar, bu rastgelelikten

kurtulup “Kari Sütunu” başlığını alır ve özerk bir köşeye sahip olur (Resim2.12). Dergiler, tamamen okuyucularına ayırdıkları okuyucu mektupları köşesi ile hem sayfalarını okuyucularının sesine açıyorlar hem de dergide yazdığı mektubu gören okuyucuyu daha da güçlü bir şekilde kendilerine bağlamış oluyorlardı. Yayımlandıkları yılların en popüler dergileri olan *Holivut* ve *Yıldız*’da okuyucu mektuplarına verilen yanıtlar en öne çıkan köşelerdendir. *Sinema Objektifi* ise okuyucularını, kendilerine yazdıklarında cevapsız kalmayacaklarını vaat ederek yüreklendiriyor: “Ayriyeten, bir memurumuz tamamen emrinize amade bulundurulmaktadır, istediğiniz adres ve malumatı kendisinden sorabilirsiniz.”<sup>35</sup> *Holivut*’un “*Kari Köşesi*”ne gelen mektuplar genellikle sinemayla ve özellikle yıldızlarla ilgiliyken 40’larla birlikte yayımlanmaya başlayan *Yıldız*’daki “Dert Ortağı” ve *Holivut Dünyası*’ndaki “Arcan Amca Cevap Veriyor” köşelerinde ise daha çok okuyucuların boylarını nasıl uzatabilecekleri, sivilceleriyle nasıl başa çıkabilecekleri gibi fiziksel görünüşleriyle ilgili sorulardan, sevdiklerine nasıl açılacakları gibi gönül meselelerine daha çok sinema dışı ve kendi kişisel hayatlarıyla ilgili soruların ağırlıkta olduğunu görüyoruz.

*Sinema ve Tiyatro* ise okuyucularını derginin üretim sürecinin bir parçası yapmayı deniyor ve onlardan buldukları yerlerde derginin muhabirliğini yapmalarını istiyor:

...Muhabirlerimizin vazifesi bulunduğu yerlerde satışımızı arttırmak ve tiyatro haberlerini muntazaman bildirmektir. Muhabirlerimiz mecmuamız namına abone kaydedebilirler... Sene nihayetinde, muhabirlerimize yaptıkları iş ve çalışmaları mukabilinde bir çok kıymetli hediyeler verilecektir...<sup>36</sup>

Dergilerin başlattığı bu diyaloga okuyucuların nasıl cevap verdiğini dergilerde onların sesini duyabildiğimiz tek yer olan okuyucu mektupları köşesine bakarak anlayabiliriz. Okuyucuların mektuplarının tamamının yayımlanmadığı, derginin bu mektuplara yanıtlarından oluşan bu köşelerde dönem seyircilerinin sinema

<sup>35</sup> “Gayemiz”, *Sinema Objektifi*, Sayı 2, 1937, s. 1.

<sup>36</sup>“Muhabirlerin Dikkat Bakışlarına”, *Sinema ve Tiyatro*, Sayı 3, 1934.

dergileriyle temel olarak hayranı oldukları yıldızlar üzerinden bir bağ kurduklarını görüyoruz. Okuyucular dergilere yıldızların adresleri, şu an evli olup olmadıkları, kaç yaşında oldukları, onlar hakkında duydukları bir haberin doğru olup olmadığı, hayranı oldukları yıldızların diğer filmlerini hangi salonların göstereceği, resimlerini nereden bulabilecekleri, iki artistten hangisinin daha iyi olduğu, artistlerin evlendikten sonra neden çabucak boşandıkları, yabancı yıldızlara nasıl mektup yazabilecekleri, gönderdikleri mektuba yanıt alıp alamayacakları ya da kendilerinin aktör ya aktristi olmak için ne yapmaları gerektiği gibi ya doğrudan hayranı oldukları yıldızlarla ya da onların yarattığı hayallerle ilgili soruların en sık tekrarlanan sorular olduğunu görüyoruz.

Eguene Hinkle'nin 1932 yılında Ankara'da yaptığı ankette ortaokul ve lise öğrencisi kızların % 77'si erkeklerinse % 63'ü "Sinema yıldızları ile ilgili şeyler okuyor musunuz?" sorusuna *Evet* yanıtını verir. Öğrencilerin yaş ortalaması 15 olmasına rağmen kızların tamamı, erkeklerinse % 86'sı sinema hakkında bilgi buldukları yayınların isimlerini tek tek sayabilirler. Buna göre, bu araştırmanın temel kaynaklarından biri olan *Holivut* dergisini kız öğrencilerin % 30'u, erkek öğrencilerin ise % 25'inin takip ettiği anlaşılmaktadır (Hinkle, 2007:133).

Sinema dergileri her zaman için yıldızların perde-dışı yaşamlarını hayranlarına ulaştırmanın, "yıldızları eve taşımanın" (Mutlu, 2002: 194) en önemli araçlarından biri olmuştur. 1933'te yayımladığı araştırmasında Hinkle, Türkiye'de 29 sinema dergisinin yayımlandığını, bunların ayda 31.110 adet satıldığını, 4 Türkçe derginin satış rakamının ise 27.500 olduğunu belirtir (Hinkle, 2007: 62).<sup>37</sup> Bu Türkçe dergilerden en yüksek tiraja sahip olan *Holivut* 3000 satsa da, dergiler elden ele geçerek aslında çok daha fazla kişiye ulaşır. Özellikle gençler dergileri arkadaşlarıyla paylaşırlar. Arkadaşlarından dergi bulamayan ya da beklemeye dayanamayan bazı hayranlar ise yıldızlar hakkında bilgi almanın başka yollarını da bulurlar:

---

<sup>37</sup> Eguene Hinkle'nun 27.500'lük toplam rakamı örneğin ayda 3 kez yayımlanan ve tirajının 3000 olduğu belirtilen *Holivut*'un 9000 adet sattığını hesap etmiştir. Yani 27.500 sayısının bir birinden farklı okuyucular olduğu değil, aynı dergiyi sürekli takip eden, o dergiyi ay boyunca 3 kez almış olan okuyucuları da içerdiği göz önünde bulundurulmalıdır.

Pera'da yürürken sigara falan satan küçük büfelerin hepsinin camında ve tezgâhında sinema dergileri vardı. En büyük kitapçıya girdim ve her çeşit sinema dergisinin satıldığını gördüm. Saat akşam 7 olmasına ve dükkânın kapanış saatinin gelmesine rağmen çalışanlar, 15 yaşındaki bir delikanlının oradan ayrılmasını sağlamakta zorlanıyorlardı. Popüler sinema dergilerinden olan *Mon Cine*'ye takılmış kalmıştı ve içindeki çeşitli aktrislerle ilgili haberleri kelimenin tam anlamıyla yiyip bitirdiği için dergiyi çok üzgün bir halde bıraktı (Hinkle, 2007: 63).

Daha ilk sayılarına baktığımızda dönemin sinema dergilerinin, okuyucu kitlesi olarak yıldızların hayranlarını hedeflediklerini görüyoruz. Zaten çok geçmeden dergiler hedefi on ikiden vurur. Sinema dergileri, Hollywood ve Avrupa sinema yıldızlarının Türk hayranlarının onlar hakkında daha fazla bilgiye, hikayeye ve resme ulaşmalarının, muhayyilelerinde yaşattıkları yıldızlara daha da “yakınlaşmalarının” bir aracı olmakla kalmamış aynı zamanda verdikleri posterler ve bastıkları resimlerle yıldızları evlerine getirmelerinin, yani “kendilerinin kılmalarının” en önemli mecrası olmuştur.

Dergiler de bunun farkındadırlar ve okuyucularıyla aralarındaki yıldız merkezli bu bağı sürekli yeniden üretirler. Bu yalnızca okuyucularının hayranı oldukları yıldızların haberlerini ve resimlerini yayımlamaktan ibaret değildir. Dönemin gençleri özellikle de genç kızları arasında yıldız olma, özellikle Hollywood yıldızı olma hayali oldukça yaygındır. Dergiler hem bu hayalin en önemli yaratıcısı olmuş hem de kazananın Hollywood'a gönderileceği çeşitli artist yarışmaları düzenleyerek okuyucularına bu hayali gerçekleştirmeyi de vaat ederler.

*Sinema Gazetesi* mecmuası 1929'da böyle bir yarışma düzenler. Biri kadın biri erkek iki genç Hollywood'a gönderilecektir. Yarışma sonunda bir kadın bir erkek seçilecek de olsa özellikle görsel malzemelerde kadınlara seslenilir (Resim2.13). İlk ilanda bu yarışmayı kazanarak bir Hollywood stüdyosunda çalışmaya başlayan ve artık dünyaca ünlü bir yıldız olan genç kadının posterine bir sürü insan hayranlıkla bakar. Kadının gözlerinin bantlı olduğu posterde şöyle yazar: “..... Amerikan sinema

kumpanyasının Türk sinema yıldız ..... Hanımın ilk filmi bu gece bütün dünya SİNEMALARında gösterilecektir.”<sup>38</sup>

**Amerika  
sinemalar  
paytahtı  
holywoda  
birisi  
erkek  
digeri  
kadın  
iki genç  
gönde-  
riyoruz**

..... Amerikan sinema kumpanyasının Türk sinema Yıldızı..... Hanımın ilk filmi bu gece bütün dünya SİNEMALARında gösterilecektir.



**MÜSABAKA  
ŞERAITİ**

Hemen hemen her milletin bütün dünyaca tanınmış sinema yıldızları vardır. Yalnız daha bizim Sinema yıldızlarımız yok. Bu büyük noksanı telafi etmeği ve memleketimizdeki sinema istidatlarını meydana çıkaracağı bir vazife telakki eden gazetemiz büyük bir teşebbüse girişmiştir. Karilerimizden Sinema artisti olanak isteyen kadın ve erkek gençle-

rimizin bize gönderecekleri resimleri iki ay sırasıyla neşredeceğiz.

Karilerimiz neşredeceğimiz bu resimlerin ikisine rey verecekler. En çok kari reyi alanlar tasnif edildikten sonra, resim gönderen gençler şehirimizdeki, Alman, Amerikan ve sair film kumpanyalarının münaessifleri, gazeteciler ve sinemacılar huzurunda müsabakaya gireceklerdir.

Seçilen iki gencin Amerika ve Avrupa film kumpanyalarında çalışmalarına delalet edilecektir.

Resimler, 7 inci sayımızdan itibaren neşrolunacaktır. Müsabaka müddeti iki aydır.

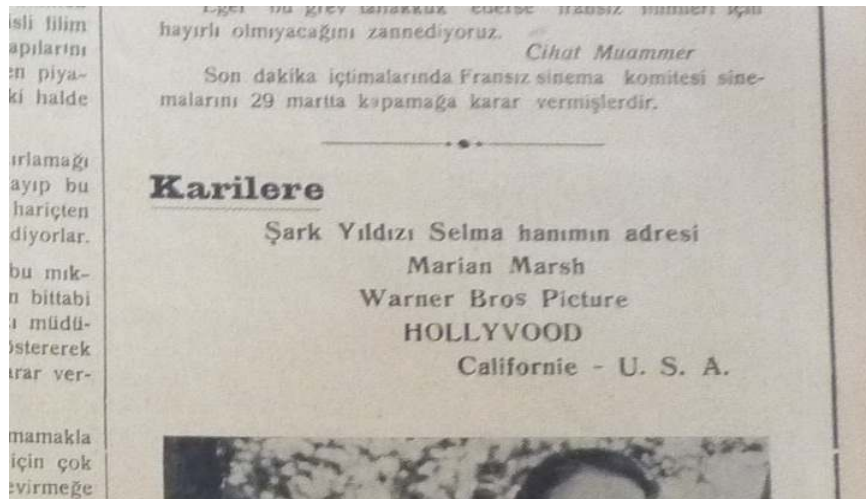
■ 8 ■

Resim 2.13:“Müsabaka Şeraiti”, *Sinema Gazetesi*, No: 5, 1929, s.8.

<sup>38</sup>“Müsabaka Şeraiti”, *Sinema Gazetesi*, No: 5, 1929, s.8.

Bu posterdeki nokta noktalı yerleri 3 yıl sonra *Holivut* doldurur. Derginin kurgusunda sinema kumpanyası Warner Bros, Türk sinema yıldızı ise Selma Hanım olur. *Holivut* “Şark Yıldızı Selma Hanımın Mektupları” başlıklı bir yayını tefrika etmeye başlar. Selma Hollywood’da yıldız olmayı kafasına koymuş, İstanbul’da lise öğrencisi olan güzel bir kızdır. Tefrikalar, Selma hayalini gerçekleştirdikten, yani Hollywood’da gidip, orda yaşadığı bin bir güçlüğün ardından “Şark Yıldızlığı” yarışmasını kazanıp ünlü bir sinema yıldızı olduktan sonra babasına yazdığı mektupların dergide yayımlanması şeklindedir.

*Holivut* Selma’nın daha gerçekçi olması için hikâyeyi bir adım öteye taşır. MGM’e bağlı olarak çalışan ve herkesin tanıyacağı kadar ünlü bir oyuncu olmayan Miriam Marsh’ın aslında “bizim” Selma olduğunu iddia eder. Bir yandan derginin her yeni sayısında Selma’nın Hollywood yıldızı olma hikâyesi parça parça yayımlanırken bir yandan da Miriam Marsh’ın çeşitli resimleri Şark Yıldızı Selma olarak basılır (Resim 2.15-2.16-2.17). Hollywood’da bir yıldız olma derginin çoğu okuyucusunun paylaştığı bir rüya olduğu için Selma’ya ilgi yoğundur. Muhtemelen kendisiyle doğrudan temas kurmak isteyen okuyucular olur ve dergi Selma’nın oldukça genel olan adresini okuyucularına şu şekilde duyurur: “Karilere Şark Yıldızı Selma hanımın adresi Marian [Miriam] Marsh Warner Bros Picture HOLLYWOOD Californie - U.S.A” (Resim 2.14).



Resim2.14: “Karilere Şark Yıldızı Selma hanımın adresi Marian [Miriam] Marsh Warner Bros Picture HOLLYWOOD Californie - U.S.A”, *Holivut*, Sene 2, Sayı 11, s. 15.



Resim2.15: “Avrupa ve Hollywood’da MIRIAN MARSH ismiyle tanınmış Şark Yıldızı SELMA hanımın Holivut’a hediyesi”, “İstanbul’a tahassür [özlem]... Sevgili Holivuta Selma, Hollywood, 10/2/1932”, *Holivut*, Sene 2, Sayı 8, 10 Mart 1932.

# Şark Yıldızı SELMA HANIM

Kıymetli Son Posta Refikimizin ecelece haber verdiği  
Şark Yıldızı Selma Hanımın ilk mektubu

## Tefrika 1

12 Mart 1928 Paris

Babaçığım, hiç darılma... Senin gibi cesur ruhlu bir adamdan, ancak benim gibi maceraperest bir evlat doğar. Ben tamamen senin eserin olduğum için, zavallı annemi hiç bahse katmıyorum. Bu varlığında yalnız seni yörüyorum ve yalnız sana hitap ediyorum.

Ahlakım, adatum, seciyem, hilkatim gibi maddiyatımın da senden doğduğuna inanmıyorum. Onun için, körükörüne atıldığım şu macerada, hayatın karanlık bir uçurumuna yuvarlanırsam, tağaca seni me's'ul tutuyorum.

Soruyorum sana baba... Annemin dizinin

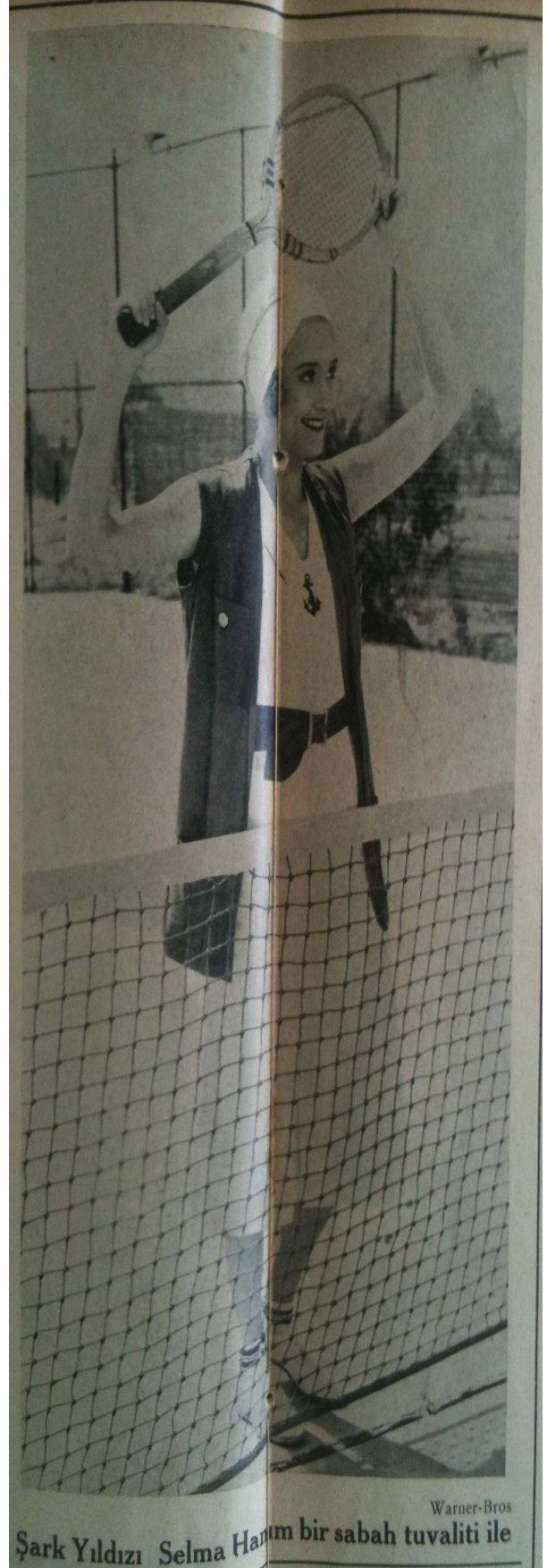
dilinde sessiz sedasız oturarak mektep derslerimle ve dikiz teyellemele hanım hanım-cık meşgul olurken hangi akla hizmet ettin de, beni Parise kadar aldın, beraber götürdün! Ve dünyanın en hür bir memleketinde gözümü açarak bana hayat ve hürriyetin en geniş, en hudutsuz manasını öğrettin!

Beş büyük ay süren bu Paris seyahatinden dönüp te tekrar mektebime devamla başladığım zaman, mektep duvarlarım bir çelik cendere gibi minimimicik kalbimi nasıl sıkıp ezdiğini bilmis olsaydın baba; kimbilir bana ne kadar acırdın!

Artık, ben hasta idim baba. Hem de, bizim memleketimizde şifa bulması pek müşkül ve hatta mümkün değil olan bir hasta. Veremliden, kanserliden, sıtmalıdan, ve hat-



Şark Yıldızı Selma Hanım ev haliili Warner-Bros



Şark Yıldızı Selma Hanım bir sabah tuvaliti ile Warner-Bros

Resim 2.16:"Şark Yıldızı Selma Hanımın ev haliili", *Holivut*, Sene 2, Sayı 8, 10 Mart 1932, s. 10.

Resim 2.17:"Şark Yıldızı Selma Hanım bir sabah tuvaliti ile", *Holivut*, Sene 2, Sayı 8, 10 Mart 1932, s. 10-11.



Tabii aslında ortada ne Selma diye birisi ne de dönemin dergilerinin sürekli öyleymiş gibi yaptıkları Hollywood'tan onlara bildiren muhabirleri vardır. Ama yine de Selma derginin okuyucularında yaratmak istediği bağı yaratır, aralarındaki diyalog daha da güçlenmiş olur. Artık dergilerini kimliklerinin parçası kabul eden bir okuyucu grubu olduğunu görürüz. Hatta öyle ki kimi okuyucuların “aşırı” sahiplenmeleri üzerinden dönem dergilerinin ortak olduğu illüzyon perdesi bir an olsun aralanır: 1932'de *Foto Süreyya* dergisi kendisine gönderilmiş bir okuyucu mektubunu yanıtlarken *Holivut*'un Şark Yıldızı Selma haberlerinin uydurma olabileceğini ima eder. Bu durumdan rahatsız olan bir *Holivut* okuru da durumu dergisine bildirir ve derginin bu ithamın altında kalmayarak okurlarını rahatlatmasını ister:

Bir kariye verilen bu cevapta sevgili Holivuda karşı bir tariz his ettim. Foto Süreyya mecmuası Son Posta gazetesindeki Selma hanım tefrikası hakkında müphem bir vaziyet alıyor, fakat Holivutu adeta yalancılık, şarlatanlıkla itham ediyor. Holivut bu ağır ithamın altında kalırsa bizler citten müteessir oluruz.<sup>3940</sup>

Okuyucunun dergisini böylesine sahiplenip olayı bir gurur meselesi olarak algılamasıyla birlikte *Holivut*, dönemin tüm yayıncılarının bildiğini ve ortak olduğunu anladığımız bir illüzyonu açık etmeye çok yaklaşır:

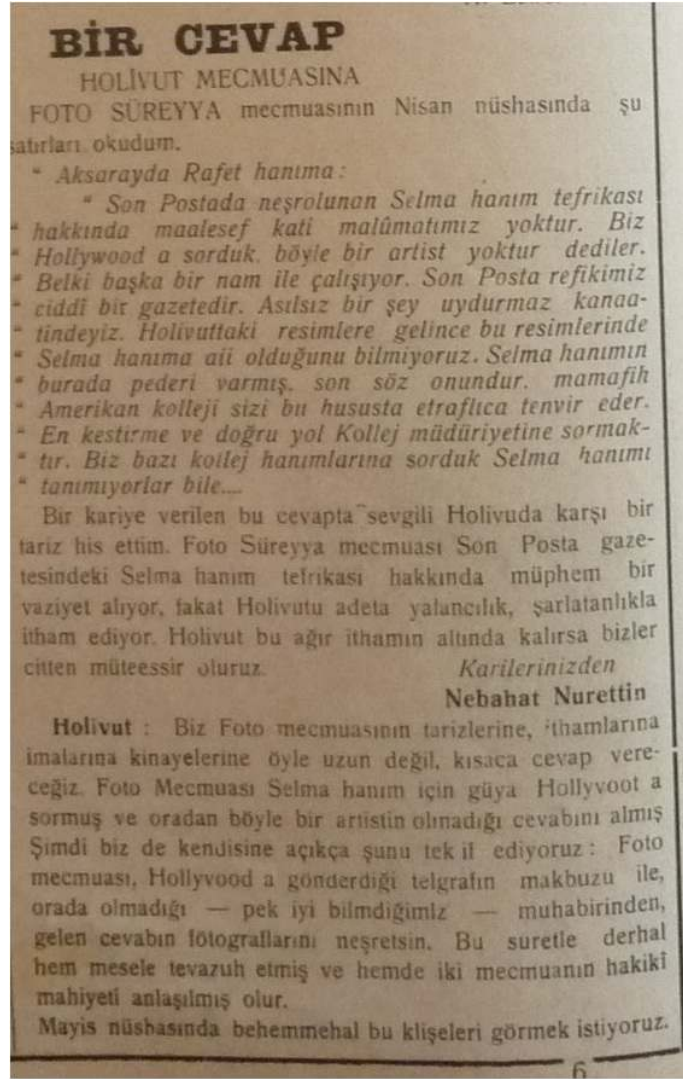
Biz Foto mecmuasının tarizlerine, ithamlarına, imalarına kinayelerine öyle uzun değil, kısaca cevap vereceğiz. Foto Mecmuası Selma hanım için güya Hollyvoot a sormuş ve oradan böyle bir artistin olmadığı cevabını almış. Şimdi biz de kendisine açıkça şunu teklif ediyoruz: Foto mecmuası, Hollyvood a gönderdiği telgrafın makbuzu ile, orada olmadığı –pek iyi bildiğimiz- muhabirinden, gelen cevabın fôtograflarını neşretsin. Bu suretle derhal hem mesele tevazuh etmiş ve hemde iki mecmuanın hakiki mahiyeti anlaşılmiş olur.

Mayıs nüshasında behemehal bu klişeleri görmek istiyoruz.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> “Bir cevap”, *Holivut*, Sene 2, Sayı 11, 10 Nisan 1932, s. 6.

<sup>40</sup> Dönemin sinema kültürünü daha iyi anlamamızı sağlayabilecek önemli örneklerden biri olan Selma tefrikaları *Şark Yıldızı Selma* başlığıyla kitaplaştırılır. Çalışmanın dördüncü bölümünde bu kitaptan ve Selma'nın öyküsünden ayrıntılı bir şekilde bahsedilecektir.

<sup>41</sup> “Bir cevap”, *Holivut*, Sene 2, Sayı 11, 10 Nisan 1932, s. 6.



Resim 2.18: “Bir cevap”, *Holivut*, Sene 2, Sayı 11, 10 Nisan 1932, s. 6.

Aslında *Holivut* da “Foto Süreyya neşriyatından”dır ve “kardeş” dergiyile gerçek bir karşıtlığa düşmek istemez. Nitekim 4 sayı sonra dergide şöyle bir ilana rastlarız:

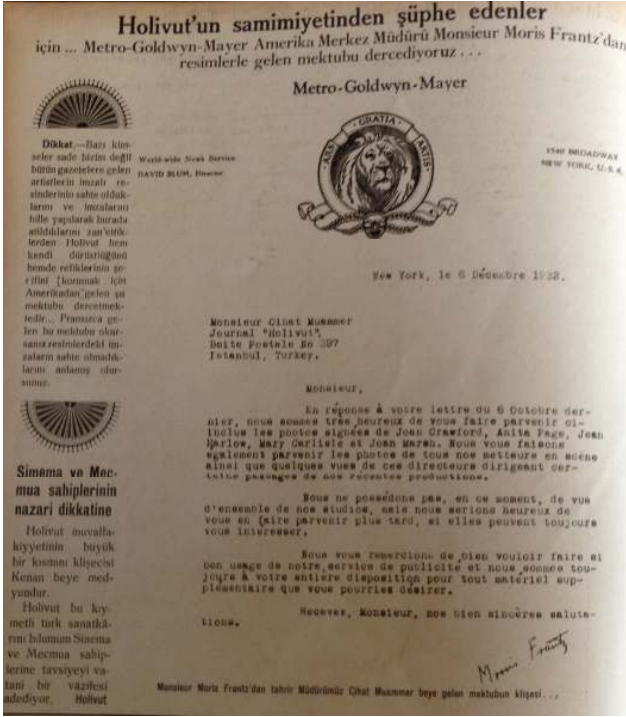
Memlekitimizin yegane Salon, ve Fotograf mecmuası olan Foto Süreyya beyin muhtaç bulunduğu istirahat dolayısıyla bir buçuk ay intişarını tadil eylemiştir. Bu kıymetkar refikimizin tekrar intişarını karileri gibi bizde sabırsızlıkla intizar etmekteyiz.<sup>42</sup>

Bunların dergi sayfalarına yansımalarının ardından sinema dergileri, Hollywood ile ilgili haber ve fotoğraflarında bir “otantiklik” ispatı arayışına girerler. *Holivut* dergisi Selma olayından yaklaşık bir yıl sonra, yine böylesi ithamlarla karşılaşmış olmalı ki, Metro Goldwyn Mayer’ın çeşitli yıldızların imzalı fotoğraflarını hususi olarak kendilerine gönderildiğini belirten mektubunu şu notla birlikte yayımlar: “Bazı kimseler sade bizim değil bütün gazetelere gelen artistlerin imzalı resimlerinin sahte

<sup>42</sup> “Foto Süreyya Mecmuası”, *Holivut*, Sene 2, Sayı 23, 10 Ağustos 1932, s. 12.

olduklarını ve imzalarını hile yapılarak burada atıldıklarını zan'nettiklerden Holivut hem kendi dürüstlüğünü hemde refiklerinin şerifini korumak için Amerikadan gelen şu mektubu dercetmektedir.” Yine dergiler bu dönemde Hollywood yıldızlarının kendi dergilerini okurken verilmiş pozlarını yayımlama çabası içine de girer. Böylelikle dergiler, hem Hollywood ve yıldızlarla yakın ve “gerçek” bir bağları olduğunu göstermiş olurlar, hem de okurlarının hayranı oldukları Hollywood yıldızlarıyla hayali bir ortaklık duygusu yaşamalarını sağlar. Bu otantiklik arayışı o kadar kuvvetli olmalı ki, Deanna Durbin’ın elinde kendi dergilerini tuttuğu bir fotoğrafını kapak yapan Yıldız dergisi aynı sayının 10. sayfasında da “kapağın hakikiliğini ispatlayan bir vesikanın klişesini”, “Deanna Durbin Yıldız Okuyucusu” başlığıyla yayımlar.

*Holivut ve Foto Süreyya* dergileri, aralarındaki bu gerilimle varlık zeminlerini yaratan illüzyon perdesini bir an için aralayıp okuyucularına teşhir etmeye yaklaşırlar da devamını getirmezler, Hollywood stüdyolarıyla ve yıldızlarıyla güçlü bağlara sahip oldukları imajı “herkesin iyiliği adına” parıldamaya devam eder.



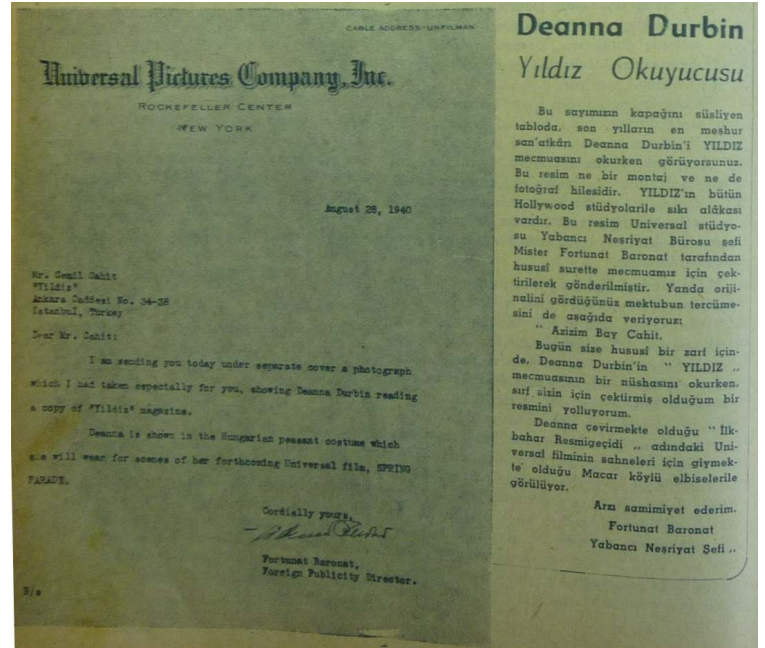
Resim 2.19: Metro-Goldwyn-Mayer'den mektup, *Holivut*, Sene 3, Sayı 1, 10 Kanunsani (Ocak) 1933, s. 24.



Resim 2.20: "Karen Morley Holivut Okurken", *Holivut*, Sene 1, No 7, 1 Teşrinievvel 1931, s. 13.



Resim 2.21: "Yıldız Yılbaşı Sayısı Kapak", *Yıldız*, Cilt 5, Sayı 52, 1 Sonkanun (Ocak) 1940.



Resim 2.22: "Deanna Durbin Yıldız Okuyucusu", *Yıldız*, Cilt 5, Sayı 52, 1 Sonkanun 1940, s. 10.

## 2.4. Bir Telafi Öyküsü Olarak Batılılaşma

1929'da *Sinema Gazetesi*'nin açtığı yarışma şöyle gerekçelendirilir: “Hemen hemen her milletin bütün dünyaca tanınmış sinema yıldızları vardır. Yalnız daha bizim Sinema yıldızlarımız yok. Bu büyük *noksanı telafi etmeği* ve memleketimizdeki sinema istidatlarını meydana çıkarmağı bir *vazife* telakki eden gazeteniz büyük bir teşebbüse girişmiştir.” Yani aslında yıldız olma rüyası yalnızca bireysel bir rüya değil aynı zamanda “milli bir mesele” ve “toplumsal bir sorumluluktur”. Dergi “hemen hemen her milletin bütün dünyaca tanınmış sinema yıldızları vardır” derken kastedilen “muasır medeniyetler” olarak örnek alınan Batı medeniyetidir. Zaten bir süredir, her alanda gözler Batı'dadır. Onlarda bizde olmayan ne varsa onu nasıl alabileceğimiz, nasıl onlar gibi olabileceğimiz tartışılmaktadır. Sinema dergileri de kendi alanlarındaki eksikliğin tüm dünyanın tanıdığı bir sinema yıldızımızın olmayışı olarak tespit etmiş ve bu noksanın telafi edilmesini kendilerine görev biçmişlerdir.

Ancak bu vazifenin arkası gelmemiş, yarışmalar sonuçsuz kalmış, kimse Hollywood'a ya da Avrupa'ya yıldız olmak için gönderil(e)memiştir. Ama bu o kadar da önemli değildir. Böylelikle, hem Hollywood yıldızı olma özelinde Batı'nın beğenip, takdir edeceği modern bir birey olma arzusu yaygınlaşmış, hem de yıldız olma hayalleri taşıyan gençlere bunun olası yolları gösterilerek fantazileri pekiştirilmiş olur.

“Şark Yıldızı Selma” olayı bu durumu bir adım öteye taşır. *Holivut* dergisi, kurmaca da olsa sonunda bir Türk dünya yıldızı “yaratmıştır”. Hali hazırda büyük olmasa da yine de bir yıldız olan Marian Marsh'ın çeşitli fotoğrafları Selma Hanım olarak basılıp, adresi Türk yıldızın adresiymiş gibi yayımlanarak bu kurmaca hikâye daha gerçekçi kılınmaya çalışılır.

*Holivut*'un bir okuyucusunun, derginin yalan haber yaptığını ima eden bir başka dergiyi görüp derginin bu ağır ithamın altında kalmamasını talep etmesiyle birlikte dergiler karşılıklı olarak bu “illüzyon” perdesini az da olsa aralarlar. Ancak “herkesin

iyiliği adına” bu adım daha da ileri götürülmez. Aniden parlayan Şark Yıldızı Selma Hanım dergi sayfaları arasında kayarak yok olur.

Peki, aslında hiç var olmamış dünyaca ünlü Türk yıldızı, artist yarışması sonunda gençlerin Hollywood’a gönderilmemesi ya da bir dünya yıldızının kendisine ait olduğu iddiasıyla resmine imza atılıverilmesiyalnızca dönemin dergicilik kültüründe yaygın olduğu anlaşılan “asparagas habercilik” anlayışıyla açıklanabilir mi? Burada anlaşılması gereken daha derin bir toplumsal durum bulunmaktadır. Şerif Mardin inkılâpların, onları birer mitos haline getiren bürokratlar nedeniyle irreel bir peri masalına büründüklerini bunun da ülkeye bir “miş gibi” atmosferi yerleştirdiğini söyler (Mardin, 2006: 243). Meltem Ahıska bu yaklaşımı bir adım öteye taşır ve bu dönemde toplumsal olarak “miş gibi” yapmayı mümkün kılan başka bir “hakikat” alanının bulunduğunu öner sürer(Ahıska, 2005: 322).

Bu noktada, Şerif Mardin’in “irreel peri masalı” atmosferi tanımlaması, John L. Caughey’in “muhayyel sosyal dünyalar” (*imaginary social worlds*) yaklaşımıyla ilişkilendirilebilir. Caughey fantazi, rüya ve hayallerin sosyal kökenleri ile insanların “gerçek” sosyal ilişkilerindeki rolleri üzerine odaklanır ve muhayyel ilişkilerin yetersizlik ve eksiklik hissini tamir etmeye yarayabileceğini belirtir (Caughey, 1984: 140-141). Bu araştırma için de fantazinin bu rolü önemlidir. Fantazi temel olarak “boşluğu maskeleyen bir perde[dir]” (Zizek, 1989: 124) ancak aynı zamanda arzuların engellendiği ama gerçekleştirilmesinin yoğun bir şekilde istendiği zorlu durumlarda o boşluğu aşacak köprü de olabilir: “Fantaziler bize, ihtiyacımız olan ve istediğimiz şeyle sahip olduğumuz ‘arasındaki boşluğu kapama’ imkânı sunarlar” (Hinerman, 1992: 115).

Böylesi bir toplumsal atmosfer, gerçek olmadığını bildikleri haberleri yazarken ya da gerçekleştiremeyecekleri şeyleri vaat ederken sinema dergi yazarlarını etkilemiş olmalı. Batıyla aradaki farkı kapatma çabasının yoğun bir şekilde gündemde olduğu bu dönemde seçkinler sonuçlarının ne olacağını kestiremeseler de çeşitli denemelere girişirler. Hem Batı hem de sinema yıldızlarının etraflarındaki çekici, heyecan verici ve macera dolu halenin en azından abartılı yer yer de uydurma olduğunun

muhtemelen seyirciler de belli bir düzeyde farkındaydılar. Ancak Batı ile aradaki farkın hızla kapanabilmesi için arzunun yoğunlaşması gereklidir ve bu “oyunu oynamaya” hep birlikte seferber olunur.

### **3. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE SİNEMA, GENÇLİK VE AŞK**

Erken Cumhuriyet döneminde sosyal bir olay olarak sinemanın seyirciler üzerindeki modernleştirici etkilerine odaklanan bu çalışmada şu ana kadar dönemin sinema kültürünün oluşmasında ve yaygınlaşmasında çok önemli bir rolü olan sinema dergileri ve onların sinema seyircileriyle kurdukları ilişki incelendi. Dönemin seyircilerine daha yakından baktığımızda büyük çoğunluğunu “ulusun geleceği” olarak görülen gençlerin oluşturduğunu görüyoruz. Bir an önce Batılılaşmak istenilen ancak bir yandan da milli “öz”ün kaybedilmesinin ve bir ahlaki çöküş içine girilmesinin kaygı ve korkularının hissedildiği bu dönemde “ulusun geleceği” olarak görülen gençler sinemayla karşılaşmalarından nasıl, hangi açılardan etkilenmişlerdir? Sinemaya gitmenin dönem gençleri için anlamları nelerdir? Çalışmanın bu bölümünde sinemanın gençler üzerindeki etkileri ve anlamları anlaşılmasına çalışılacak, gençler üzerinde tasavvurları olan dönemin aydınları ve entelektüellerinin bu konuya nasıl yaklaştıkları, ne tür endişe ve umutlar taşıdıkları incelenecektir.

#### **3.1. Seyirciler Arasında Gençlik, Modern Toplumda Gençlik**

Geçmiş döneme dair seyirci araştırması yapmanın en büyük güçlüklerinden biri somut olarak seyircilerin kendisine ulaşmanın zorluğudur. Bu yüzden araştırmacılar ya arşivlerden seyircilerin o dönemde yazıp hayranı oldukları sanatçılara gönderdikleri mektupları bulup çıkarırlar ya da dönemin gazete ve dergilerinde



seyircilerle ilgili haberleri ya da seyircilerin göndermiş oldukları okuyucu mektuplarını tararlar. Bu noktaya kadar biz de dönemin seyircilerini dergilerin onlara seslenme biçimlerinden ya da onların dergilere gönderdikleri mektuplardan anlamaya çalıştık. 30'lu yıllarda gençlerin sinemadan nasıl etkilendiklerine odaklanacağımız bu bölümde ise, dönemin seyircileriyle yapılan anketler ve derinlemesine görüşmeleri, sinema salonları üzerine yapılmış gözlemler ve çeşitli istatistikî verilerle zenginleştiren ve ne yazık ki Türkiye sinema çalışmalarında yeteri kadar değerlendirilmeyen Eguene M. Hinkle'in *The Motion Picture in Modern Turkey* başlıklı raporu temel kaynaklarımızdan bir tanesini oluşturacak.

Hinkle'in çalışmasının kendisi kaynak olarak değerlendirilmemiş olsa da, bu araştırmanın küçük bir bölümünden türetilmiş olan Hilmi Adnan Malik Evrenol'un<sup>43</sup> *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* kitabı erken dönem sinema tarihi çalışmalarında daha çok kullanılmıştır. Bunda, Malik'in kitabının 1933 yılında, Hinkle'in raporununsa Rifat Bali'nin çabalarıyla ancak 2007'de basılabilmiş olmasının payı büyüktür. Raporun hiç gündeme gelmemesine karşın Malik'in kitabının kaynak olarak görülmesindeki bir ilginç ayrıntı da, kitabın temel olarak Hinkle'in raporunun bir parçası olarak Ankara'da öğrencilerle yapılmış bir anket çalışmasının rapora hiç referans verilmeden kullanılmasıdır. Hinkle'in araştırmasının yalnızca Ankara'da öğrencilerle yapılan anket çalışmasının özeti niteliğinde olan Hilmi A. Malik'in kitabında Eguene Hinkle'in ismi dahi anılmaz.<sup>44</sup> Biz bu bölümde

---

<sup>43</sup> Malik 1934'teki Soyadı Kanunu'nun ardından Evrenol soyadını kullanmaya başlar (Bali, 2007: 9). Malik'in kitabı 1933'te yayımlandığı için kitapta yalnızca Hilmi A. Malik adını kullanır.

<sup>44</sup> Eguene Hinkle'in araştırmasını olduğu gibi *US Diplomatic Documents on Turkey II: The Turkish Cinema in the Early Republican Years* başlıklı bir kitap olarak yayımlayan Rifat Bali yazdığı girişte, kanıtlayamasa da çocuklar ve felsefe ile ilgili kitapların ve Osmanlıca-Türkçe-İngilizce bir sözlüğün yazarı olan Hilmi A. Malik'in Hinkle'in araştırmasında çalışmış olabileceğini, bu sayede de raporlara erişiminin mümkün olmuş olabileceğinden şüphelendiğini söyler (Bali, 2007: 8-9). Rifat Bali, Burçak Evren ve Gökhan Akçura'nın Malik'in kitabını Türk sineması üzerine yazılmış ilk kitap olarak ele almalarını eleştirir. Malik'in kitabının, Hinkle'in 217 sayfalık derin araştırmasının 57 sayfalık bir özeti olduğunu, Hinkle'den hiç bahsetmeyip, araştırmayı kendisi yapmış gibi bir izlenim yarattığı için de çalıntı bir eser olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünür (2007: 8-9). M. Bülent Varlık 1985'te Malik'in kitabı hakkında *Video-Sinema* dergisine yazdığı yazısını, Rifat Bali'nin Hinkle'in raporunu ortaya çıkarmasının ardından revize eder (Varlık, 2009: 215). Varlık, Rifat Bali'nin Hilmi Malik'in kitabını "intihal" olarak değerlendirmesini oldukça katı bulur (221). Varlık, Hinkle'in raporunun içeriğinin büyük bir kısmının Hilmi Malik tarafından hazırlanmış olduğunu söyler (222). Ancak bunun oldukça iyimser bir yorum olduğunu eklemekte fayda var. Hilmi Malik 13 bölümden oluşan

daha kapsamlı olan Hinkle'in raporunu temel alacağız, ancak Malik'in *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* kitabı da sinemanın modernleşme projesinin bir aracı olarak nasıl kullanılabilirliğine dair yaptığı öneriler bağlamında bölümün sonunda incelenecektir.

Hinkle araştırmayı yürüttüğü süre zarfında ABD Ankara Büyükelçilik müsteşarıdır. Çalışmayı, 1933 Ağustosunda 217 sayfalık bir rapor halinde ABD Dışişleri Bakanlığı'na sunar. Bakanlığın Yakın Doğu İlişkiler Dairesi raporu takdirle karşılır. Amerikan Sinema Araştırmaları Konseyi (The American Motion Picture Research Council) de raporun bir kopyasını talep eder ve Macmillan Yayınları'ndan çıkacak *Sinema ve Gençlik* serisinin bir parçası olarak basmak isterler. Ancak ABD Dışişleri Bakanlığı konuyu çeşitli kişilere danıştıktan sonra araştırmanın özellikle sinema seyircileriyle ilgili kimi bölümlerinin "aşırı duyarlı Türklerin" tepkisini çekebileceği endişesiyle basılmamasının daha doğru olacağını fakat konu ile ilgili kişilere elden dağıtılabileceğini belirtir (Bali, 2007: 9-12).<sup>45</sup>

Hinkle'in derlediği verilerden dönemin sinema salonlarında seyircilerin kompozisyonuna dair bilgilere ulaşmak mümkündür. 1932 yılında Beyoğlu'ndaki birinci sınıf sinemalardaki 45 gösterimin kayıtlarına göre, izleyicilerin % 63.51'i erkek ve de % 36.49'u kadındır. Yine Beyoğlu'ndaki 25 gösterimde ise seyircilerin çoğunluğunun 30 yaş altında olduğu görülür (Hinkle, 2007: 79):

<b>20 Yaş altı</b>	<b>% 8</b>
<b>20-30 Yaş</b>	<b>% 55</b>
30-50 Yaş	% 30

---

araştırmanın yalnızca Ankara'daki okullarda yapılan araştırmaların verilerini kullanır kitabında, muhtemelen yalnızca bu bölümünde görev almıştır.

<sup>45</sup>Konsolosluk yetkililerinin bir yandan araştırmayı kamuoyuyla paylaşmak isteyip bir yandan da olası tepkilerden çekinmeleri, Hilmi Malik'in araştırmanın bazı verilerini kullanarak bir kitap yayımlamasına ses çıkarmamalarına, (hâttâ belki de desteklemelerine) neden olmuş olabilir.

50 Yaş Üstü	% 7
-------------	-----

**Tablo 2: 1932 Yılında Beyoğlu'ndaki 25 gösterimde seyircilerin yaşlarının dağılımı**

Nilgün Abisel'in "1928-1938 Dönemi Türkiye'sinde Sinema Üzerine Düşünceler" başlıklı çalışması da Hinkle'ın verilerini destekler niteliktedir. Dönem boyunca çeşitli yayınlardaki sinema üzerine yayımlanan yazılardan hareketle Abisel de dönem seyircilerinin önemli bir kısmını gençlerin, öğrencilerin ve çocukların oluşturduğunu belirtir (Abisel, 1994: 15).

Eguene Hinkle ayrıca Ankara'da<sup>46</sup> ilkököl, ortaokul ve lise öğrencisiyle onların sinema alışkanlık ve beğenilerini anlamaya dönük bir anket çalışması yapar. Anket 465'i ilkököl öğrencisi olmak üzere toplam 920 ilkö ve ortaöğretim öğrencisine uygulanmıştır. Anketin uygulandığı ilkököl öğrencilerinin 143'ü erkek 322'si kızlardan oluşur. 244'ü erkek 211'i kız öğrencilerden oluşan ortaokul ve lise öğrencilerine ise ilköğretim öğrencilerine yöneltilenlerden farklı soruların da eklendiği daha geniş bir anket uygulanır. Katılımcıların haftada kaç kez sinemaya gittikleri sorusuna verdikleri yanıtların dağılımı şöyledir (Hinkle, 2007: 125):

	Ayda 1 defa	Ayda 2 defa	Ayda 3 defa	Ayda 4 defa	Ayda 8 defa	Ayda 12 defa	Nadiren	Hiç
<b>İlkokul erkek (143)</b>	9,7	8,4	10,0	<b>28,0</b>	7,0	4,1	20,0	11,0
<b>İlkokul kız (322)</b>	11,4	12,0	9,6	<b>29,5</b>	9,3	1,0	14,9	12,3
<b>Orta/lise erkek (244)</b>	16,0	13,0	5,0	<b>43,0</b>	7,0	0,0	13,0	3,0

<sup>46</sup> Hinkle, Ankara'nın Türkiye'nin diğer şehirlerini daha iyi temsil edeceği düşünüldüğü için seçildiğini, öğrencilerin neredeyse tamamının Türk olduğu, çok farklı toplumsal kesimlere mensup ailelerden geldikleri, sinemaya erişimlerinin de Türkiye'deki diğer şehirlerden az olmadığını ancak tabii ki İstanbul'a göre fark edilir derecede az olduğunu belirtir (Hinkle, 2007: 124).

Orta/lise kız	17,0	16,0	9,0	<b>19,0</b>	10,0	0,0	22,0	7,0
---------------	------	------	-----	-------------	------	-----	------	-----

**Tablo 3: Genç ve çocukların sinemaya gitme sıklıkları**

Özellikle genç<sup>47</sup> olarak ele alabileceğimiz ortaokul ve lise öğrencileri arasında sinemaya gitmenin oldukça yaygın olduğunu söylemeliyiz. Cinsiyetler arasında sinemaya gitme sıklığının nasıl bir değişim gösterdiğine baktığımızda, ilginç bir tabloyla karşılaşırız. Erkek ilkokul öğrencilerinin %28'i, kızların % 29,5'i ve orta ve lise öğrencilerinden erkeklerin % 43'ü, kızların % 19'u ayda 4 kez sinemaya gittiklerini belirtirler. Yani çocuklar arasında sinemaya gitme sıklığı cinsiyete göre neredeyse hiç değişmezken genç erkeklerin kızlara oranla çok daha fazla sinemaya gittiklerini görüyoruz. Küçük yaşlarda çocukların genellikle aileleriyle birlikte<sup>48</sup> sinemaya gittikleri dikkate alındığında cinsiyetler arasında sinemaya gitme sıklığı açısından önemli bir farkın olmaması şaşırtıcı değildir. Ancak çocukluktan ergenliğe geçişle birlikte, genç erkekler ailelerinden bağımsız bir şekilde, genellikle arkadaşlarıyla sinemaya gidebilirlerken kızların en azından belli bir kısmı için “genç kız” olarak görülmeye başlamaları ailelerinden sinemaya gitmek için izin alma sorunu yaşamalarına neden olmuş olabilir. Gençlerin sinemaya kimlerle gittiklerine ilişkin veriler bu durumu biraz daha iyi kavramamıza yardımcı olur niteliktedir:

	Aile	Aile Dostu	Ağabey ya da Abla	Arkadaşlar	Öğretmen	Yalnız
<b>Orta/lise erkek (244)</b>	15,0	9,0	19,10	40,0	0,0	17,0
<b>Orta/lise kız (211)</b>	60,0	20,0	10,0	5,0	5,0	0,0

<sup>47</sup>Hinkle ilkokul öğrencilerini (primary school), ortaokul ve lise öğrencilerini (secondary school) ise ayrı tek bir grup olarak ele alır ve biz de çalışmamızda ortaokul ve lise öğrencilerini gençler, ilkokul öğrencilerini çocuklar olarak değerlendiriyoruz.

<sup>48</sup>24 Mayıs 1930 tarihinde kabul edilen 1593 Sayılı Hijyen Genel Kanunu'na göre 12 yaş altındaki çocukların film izlemeleri yasaklanır. 6 yaş ve üstü çocuklar ancak yetişkin gözetiminde terbiyevi filmleri ve bazı özel gösterimleri izleyebilirler (Hinkle, 2007: 79).

**Tablo 4: Gençlerin sinemaya birlikte gittikleri kişiler**

Genç erkeklerin %57'si arkadaşlarıyla ya da yalnız sinemaya gittiklerini belirtirlerken kızların %90'ı aileleri, aile dostları, ağabey ya da ablalarıyla birlikte sinemaya gittiklerini söylerler. Ankete katılan 211 kızın arasında sinemaya yalnız gidense yoktur (Hinkle, 2007: 126). Türkiye'nin genelini yansıtabileceği için seçilen Ankara'daki öğrenciler arasında yapılan araştırmada, gençler arasında genel olarak sinemaya gitmenin çok yaygın olduğunu, erkeklerin bunu daha çok arkadaşlarıyla ya da yalnız yapmalarına karşın genç kızlar için sinemaya gitmenin aile ya da bir aile yakınının "gözetiminde" yapılması gereken bir sosyal aktivite olduğunu görüyoruz. Ancak araştırmanın İstanbul ayağında gençlerle yapılan derinlemesine görüşmelerde daha farklı bir tablo ortaya çıkar. Bu görüşmelerde aktarılanlardan babası imam olan bir kız dışındaki tüm kızların ailelerinden izin alma sorunu yaşamadan sinemaya gittikleri ve bu aktiviteyi yalnız ya da bir arkadaşlarıyla yapabildikleri, hatta flört ettikleri erkek arkadaşlarıyla sinemaya gidebildikleri anlaşılmaktadır. Bu farklılıkta İstanbul'un ülkenin geri kalanından çok daha zengin olan sosyal hayatının ve özgürlükçü atmosferinin katkısı olduğu düşünülebilir. Ancak bunun yanında çok büyük bir şehir olmasının ve farklı farklı merkezlerde sinema salonlarına sahip olmasının da büyük bir etkisi olduğu dikkate alınmalıdır. Şehrin gençlere kendi yaşam mekânlarının dışında tanıdık gözlerden uzakta gizlice sinemaya gitme imkânı sunmasının diğer kentlere göre büyük bir avantaj sunduğu düşünülebilir. Yine de söz konusu derinlemesine görüşmelerin yalnızca sinemaya giden gençler arasında yapılmış olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Ortaya çıkan tablo ne olursa olsun, bu mülakatlardan İstanbul'da sinemaya gitmek isteyip ailesinden izin alamadığı için bunu yapamayan genç kızların olmadığı gibi bir sonuç çıkarmak mümkün değildir.

Peki, bu durum yalnızca basit bir rastlantıdan ya da gençlerin toplumun diğer kesimlerine göre daha fazla boş zamana sahip olmalarından mı kaynaklanmaktadır? Yoksa bunun dışında ya da bunun yanında, modernleşmenin getirdiği yeniliklere daha açık olan gençler ile bu yeni mecra arasında daha özel bir ilişkiden bahsedilebilir mi? Öncelikle şunu belirtmeliyiz ki gençlik kavramının kendisi modernite deneyiminin ürünlerinden biridir (Neyzi, 2001: 413). En azından, genel

olarak çocukluktan yetişkinliğe geçiş sürecini tanımlayan gençlik döneminin moderniteyle birlikte uzamaya başladığı vurgulanmalıdır. Öncesinde, insanlar çok daha erken yaşlarda evlenip, çok daha erken yaşlarda çalışmaya başlıyorlarken, yani çok daha erken “yetişkin” oluyorlarken, özellikle moderniteyle birlikte toplumun eğitilmiş insan gücüne ihtiyacının artması bu “yetişkinliğe geçişi” daha ileri yaşlara ertelemiştir. İyi eğitilmiş, aydınlanmış bireylerin toplumun yönetimini üstlenmeleri ve toplumun geneline temel yurttaşlık eğitimi verilmesi modern ulus devletlerin inşasında Aydınlanma’dan devralınan fikirlerdir. Eğitimin toplumsallaşması insanların hayatlarının bir dönemini eğitimle geçirmeleri de çocukluktan yetişkinliğe geçişin ötelenmesinde ve hayat döngüsünde gençlik denilen bir dönemin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu anlamda, modernleşme ile birlikte yetişkinlik öncesi dönem belirgin bir şekilde uzamıştır. Zamanla gençlik, kendine özgü bir alt kültürü olan ve endüstri toplumlarının bir zorunluluğu olan tüketimi gerçekleştirecek farklı ve önemli bir toplumsal kesim olarak da görülmeye başlamıştır (Neyzi, 2001: 413).

Diğer bir deyişle, hem gençlik hem de sinema moderniteyle birlikte doğmuştur denilebilir. Gençler, çocuklardan farklı olarak kendi başlarına dışarıya çıkıp sosyal aktivitelere katılabildikleri, yetişkinlerden farklı olarak ise evlilik, çocuk, iş gibi sorumlulukları olmadığı için daha fazla boş zamana sahip olduklarından sinema salonlarına en çok gidebilen seyirci gruplarından biri olagelmıştır. Savaş gibi özel durumlar dışında bu değişmediğinden, sinema tarihinin başından beri yapımcılar gençlerin ilgisini çekmek, beğenilerini kazanmak istediler. Bir yandan da gençlik insan hayatında kimlik arayışının en yoğun olduğu dönem olduğundan, gençler her zaman filmlerde ve yıldızlarda gördükleri davranış, kıyafet, saç modelleri gibi şeylerden etkilenmeye ve sinema perdesinden hayaller üretmeye en yatkın seyirci grubunu oluşturdular.

Peki, muazzam bir dönüşüm sürecinin yaşandığı erken Cumhuriyet döneminde gençlerin sinemayla karşılaşması onları hangi açılardan, nasıl etkilemiştir? Bu sorulara yanıt ararken Eguene Hinkle’in yüksek, orta ve alt gelir grubundan gençlerle yaptığı derinlemesine görüşmelerden yararlanacağız. *Cinema in Modern*

*Turkey* araştırması kapsamında İstanbullu yirmi sinemasever gençle derinlemesine mülakatlar yapılmıştır. Araştırma kapsamında, gençlerle genellikle bir tanıdık aracılığıyla ilişki kurulduğu ve gençlerin araştırma için kendileri ile görüşüldüğünden habersiz oldukları bir kahve sohbeti vs. enformel buluşmalar esnasında sinemanın hayatlarındaki yeri üzerine konuşulduğu aktarılmıştır. Görüşmeleri yapan kişi not almamış, sonrasında aklında kalanları kâğıda dökmüşve bunlar araştırmanın sonunda yorum yapılmadan olduğu gibi yayımlanmıştır (Hinkle, 2007: 141-143). Dönemin sinema seyircileriyle, o dönemde yapılan ve olduğu gibi yayımlanan bu türden birebir görüşmeler tarihsel seyirci araştırmaları açısından oldukça kıymetli bir kaynak oluşturur. Elbette seyircilerle geçmiş dönem seyir tecrübelerine ilişkin olarak da derinlemesine mülakatlar yapmak mümkündür. Ancak bu girişimler söz konusu olduğunda devreye hafızanın aracılığı da girmekte olduğundan özellikle uzak geçmişi hatırlama üzerine kurulu araştırmalarda pek çok farklı parametrenin de hesaba katılması gerekliliği doğmaktadır.

### **3.2. Sinema ve Aşk: Hayaller, Modeller, Sınırlar**

Tarihi filmlere karşı olan ilgimi hiç kaybetmedim ancak benim favorim aşk filmleridir. Âşık olmak muhteşem bir şey... Sinemaya sürekli babamla birlikte gitmek zorunda olmam ne kadar acı... Ben de birisine, pek çok güzel filmde olduğu gibi âşık olabilirdim. Birini sevmek için ölebilirim ama aşkı paylaşabileceğim kimse yok. Sevilmeden ve birine samimi bir şekilde âşık olma şansına sahip olmadan evlenmek zorunda kalacağımı düşünüyorum (Hinkle, 2007: 155-156).<sup>49</sup>

Babası imam olan 20 yaşındaki genç bir kızın, 1932 yılında sinema ile ilişkisine dair yapılan bir mülakatta söylediği sözler bunlar. Ancak bu yıllarda âşık olmaya dönük bu büyük arzunun yalnızca bu genç kıza özgü olduğunu sanmak doğru olmaz. Gerek

<sup>49</sup> Rifat Bali, Hinkle'nin araştırmasını olduğu gibi basmıştır ve rapor İngilizcedir. Çeviriler bana aittir.

Hinkle'ın araştırmasında yapılan mülakatlardan gerekse sinema dergilerine gönderilen okuyucu mektuplarından dönemin gençlerinin hem âşık olmaya hem de aşk filmlerine/romantik filmlere dönük muazzam bir ilgi beslediklerini görüyoruz. Ayrıca gençlerin bu iki yoğun ilgisi arasında çok katmanlı ve oldukça karmaşık bir ilişkisellik varmış gibi görünüyor. Bu ilişkiyi daha iyi anlayabilmek için toplumun aşk anlayışındaki dönüşüme biraz daha yakından bakmamız gerekiyor. Yine modernite ile yakın ilişkisi olan aşk fikrinin sinemanın popülerleştiği yılların biraz öncesinden başlatıp 40'lı yıllarda doruğuna çıktığını söyleyebileceğimiz toplumsallaşma macerası bu süreci kavramak için uygun görünmektedir.

### **3.2.1. Dönemin Ruhu ve Aşk: Değişen Pratikler, Artan İmkânlar**

Aşk her ne kadar evrensel ve tarih ötesi bir boyuta sahip olsa da farklı kültür ve tarihlerde farklı anlamlar ve biçimler kazanmıştır. Âşık olduğunda yaşanan/hissedilen şey herkes için farklı olsa da aşk, toplumu oluşturan bireylerin en geniş ortak paydada bulunduğu duygu durumlarından birini oluşturur. Bu ortaklığı sağlayan şeylerden biri de toplumun genelinde aşka verilen anlam ve değer çağın ruhundan etkilenmesi, ona uyum sağlamasıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde de büyük bir dönüşüm sürecinden geçilirken yerleşik ahlaki değer ve gelenekler sorgulanmaya başlar, yaşanan kültürel ve sosyal çalkantılar en küçük mahrem kurum olan evlilik ve kadın-erkek arasındaki ilişkilerde yansımalarını bulur (Duben & Behar, 1996: 102). 1800'lerin sonunda Osmanlı'nın en azından okumuş çevrelerinde Fransız Devrimi'nin etkisiyle özgürlük düşüncesi (*liberté*) yaygınlaşmaya başlar. Bunun bir yansıması olarak görücü usulü, kısıtlayıcı evlilikler ataerkillikle bir görülmeye başlanırken özgürlükçülük aşk ve aşk evlilikleriyle ilişkilendirilmeye başlanır. Yirminci yüzyıla girilirken Osmanlı entelektüel dünyasında aşk ve özgürlük düşünceleri, düşünsel liberalizmle paralel bir gelişme sergiler (Duben & Behar, 1996: 102).



19. yüzyıl sonundan 1920'lerin ortalarına kadar aşk ve özgür evlilik seçimi konularını ele alan pek çok roman ve piyes yayımlanır (Moran, 1985: 412). Bu eleştirilerde üstü kapalı olarak yer alan bir nokta da erkeklerin akrabalarca ayarlanan sevgisiz evliliklere ve entelektüel bir arkadaşlık sağlayamayan yetersiz eşlere mahkûm olduğu inancıydı (Kandiyoti, 1999: 107). Toplum büyük bir dönüşüm sürecinden geçerken artık bu düşüncelerin de önceden hiç olmadığı kadar çok alıcısı vardır. Bu yıllarda bir yandan henüz küçük bir kesimi için de olsa kadınların eğitim almaya başlamaları bir yandan da özgür aşkı konu edinen romanların günlük gazetelerde tefrika edilmeye başlaması, en azından okuma yazma bilen eğitilmiş kesimlerde görücü usulü evliliğin daha fazla sorgulanmasıyla sonuçlanmıştır.

Türk yazarlarının aşk ve evlilik konularını yalnızca kendi toplumlarına bakıp gördükleri bir sorundan hareketle ele aldıklarını düşünmek eksik bir değerlendirme olur. Türkçeye ilk olarak tercüme edilen romanlar olan *Telemaque*, *Sefiller*, *Paul ve Virginie*<sup>50</sup> romantizmin edebiyattaki en önemli örnekleri arasındaydı. Bu yüzden Batı edebiyatını yakından takip eden dönem yazarlarının bu temalardan ve eğilimlerden etkilenmiş olduklarını tahmin etmek de güç değil. Bu etkilenmişliğin de bir sonucu olarak, toplumun modernleşmesinde edebiyata özel bir anlam veren bu yazarlar geleneksel ahlaki yapıyı sorgularlar. Bunun içerisinde evlilik kurumu da onlar için özel bir önem taşır. 1860'ta yazılan ve Batılı anlamda ilk Türk piyesi olarak kabul edilen Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*, 1871'de yayımlanan ve ilk Türk romanı olarak kabul edilen Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talatve Fitnat*'ı, Ahmed Midhat'ın *Bahtiyarlık*'ı, Halid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanı, Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* ve Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'i şu ya da bu şekilde görücü usulü evliliğe karşı aşk evliliğini ele alıyor, eski nesille yeni nesil arasında bu konuda gittikçe büyüyen uçuruma ve bunun sonuçlarına değiniyordu (Duben & Behar, 1996: 104-108).

---

<sup>50</sup>*Paul ve Virginie* 1870'te Türkçeye çevrilip tefrika edildikten sonra kimi Tanzimat romanlarında anlatılan genç kız karakterlerin başucu romanlarından birisi olur. Nurdan Gürbilek "Erkek Yazar, Kadın Okur: Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar" başlıklı makalesinde Osmanlı-Türk edebiyatının erken örneklerinde görülen, kadın karakterlerin *Paul ve Virginie* ve diğer romantik edebiyat örneklerini okuyup bu romanlardan "aşırı" etkilenecekleri endişesini tartışır. bkz: Gürbilek, N. (2004). *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis.

Düşün ve edebiyat dünyasında görücü usulle yapılan aşksız evlilikler sıklıkla eleştiriliyor olsa da, Cem Behar ve Alan Duben araştırmalarında 1920'li ve 30'lu yıllara kadar yapılan evliliklerin çoğunun halen görücü usulü olduğunu (1996: 111) ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra aşk evliliklerinde bir artış olduğunu not düşerler<sup>51</sup>(1996: 112). Aşk evlilikleri bir yandan özellikle İstanbul'da giderek meşruiyet kazanırken öte yandan romantik aşk kimi düşünürler tarafından aile hayatının istikrarı için bir tehdit olarak görülmeye başlar. Belki bunun da etkisiyle, 1860'larda başlayan bu türdeki edebiyatta aşk önce yüceltilirken, doruk noktasına eriştiği 1920'lerde ihanetin ve toplumsal düzensizliğin nedeni olarak görülmeye başlanır (Duben & Behar, 1996: 103).

1930'lara gelindiğinde ise kadın ve erkek arasındaki ilişkileri de derin bir şekilde etkileme gücüne sahip büyük bir toplumsal dönüşüm yaşanmaktadır. Bu yalnızca yukarıda anlatıldığı gibi düşünce dünyasında aşk ilişkilerinin geleneksel yapısının sorgulanmasından kaynaklanmamakta, kamusal alanın ve gündelik hayatın dönüşümü de bunda büyük rol oynamaktadır.

Öncelikle, modernleşmeyle birlikte pratik olarak kadın ve erkeğin kamusal alanda karşılaşma imkânlarının artışına tanık oluruz. Yukarıda sözü geçen ve Osmanlı'nın son döneminde görücü usulü evliliğe karşı romantik aşkı savunan romanlarda bile kadın ve erkeğin genelde mesire yerlerinde ancak uzaktan bir bakışla âşık olabildiklerini görürüz. Oysa Cumhuriyet'in modernleşme ve Batılılaşma projesinin önemli meselelerinden birisi kadının toplumsal hayata katılımı olmuştur. Artık kadınlar şehrin sokaklarında, iş yerlerinde, okullarında, toplu ulaşım

---

<sup>51</sup>Behar ve Duben, araştırmaları kapsamında görüştikleri, 1920'lerde ve 1930'larda evlenmiş olan orta sınıftan kişilerin evliliklerini aşk evliliği olarak tanımladıklarını belirtirler.

araçlarında<sup>52</sup> daha görünür olmuşlardır. Diğer bir ifadeyle, kadının kamusal alandaki varlığı artmıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak şekillenen, kadın ve erkeğin karşılaşma imkânlarının eskiye oranla çok daha fazla olduğu yeni kamusal alan, aşkı da platonik bir arzunun konusu olmaktan ele geçirilebilir bir duygu olmaya daha fazla yaklaştırmıştır. Bunun iki kaynağından biri, aktarıldığı gibi kadının kamusal alana daha fazla katılması ile arzulanan ötekinin hem kadın hem de erkek için artık daha görülebilir ve ulaşılabilir olmasıdır. İkincisi ise, kadının toplumsal hayatta bir özne olmaya başlamasıdır. Geleneksel aile bağlarından görece özgürleşen kadın görücüsünü bekleyen ve düşleyen konumdan gören, beğenen ve arayan bir konuma geçmiştir. Kuşkusuz arzuların daha fazla gerçekleştirilebilir olması ile sonuçlanan bu değişim aşkın pratiğini de büyük oranda başkalaştırmıştır.

Aynı zamanda dönemin politik ve ideolojik ruhu da oldukça romantiktir. “Az zamanda çok ve büyük işler” yapmak için büyük bir inanç, arzu, istek, yani romantik bir duygu dünyası gereklidir. Her ne kadar aşkı bireycilikle özdeşleştirip, ortak toplumsal hareketin karşısında görenler olsa da (Duben & Behar: 109), Cumhuriyet modernleşmesi ideal olarak görülen Batı’ya ve ona ulaşacak olan ideal Türk ulusuna duyulan bir aşk olarak da değerlendirilebilir. Cumhuriyet bir yandan vatandaşlarından toplumsal ideal için kendi bireysel arzularından vazgeçmelerini ve kendilerini vatanlarına adamalarını isterken bir yandan da onlarda aşkın kolayca filizlenebileceği romantik bir duygusal dünya yaratmış oluyordu.

---

<sup>52</sup> Cumhuriyet’in ilk 15 yılında, modernleşmenin gündelik hayattaki yansımalarının tarihini yazan Hakan Kaynar, modernleşmenin somut araçlarından biri olarak ele aldığı ulaşım araçlarında kadın ve erkeğin karşılaşmalarını da anlatır. Bkz: Kaynar, H. (2007). *Cumhuriyet İstanbulunda Modernlik Fragmanları*. Hacettepe Üniversitesi.

### 3.2.2. Sinema ve Aşk

Dönemi, böylesi pratikler ve duygusal-düşünsel atmosfer belirliyorken Türkiye'deki sinema salonlarında genellikle Hollywood yapımı olan ve sinema tarihinin, büyü, mit, cazibe, efsane, romantizm gibi kelimelerle en çok anılan filmleri (Sklar, 2002: 107) gösteriliyordu. 1932'de filmlerin içerikleriyle ilgili yapılan bir araştırma aşk temasının, seks, şiddet gibi diğer temalardan çok daha fazla işlendiğini gösteriyor (Illouz, 1997: 31). Yine bu yıllarda gişede en başarılı filmler müzikal komedi, operet ve dram gibi farklı türlere ait olsa da genelde hepsinin olay örgüsünün merkezinde güçlü bir aşk hikâyesi bulunur. Örneğin Türkiye'de 1930 yılının gişede en başarılı filmlerinden *Love Parade* (1929) ve *Valse d'Amour* (1930) müzikal komedi türünde iken *Romance of Rio Grande* (1929) dram ve *Vagabond King* (1930) operet türlerindedir (Hinkle, 2007: 69-72).

Yüzyıl başında roman ve piyeslerin aşka ve romantik duygulara dair uyandırdığı ilgi ve merak, sinemaya gitmenin popülerleşmesi ile çok daha yaygınlaşmış ve yoğunlaşmıştır. Aynı zamanda özellikle gençler arasındaki aşkı tanımaya ve yaşamaya dönük bu yoğun ilgi, romantik filmlerin popülerliğinin olası nedenlerinden biridir. Dönemin temel seyirci grubu olan gençlerle yapılan mülakatlarda gençlerin tamamı en gözde filmlerinin güçlü bir aşk hikâyesine sahip filmler olduğunu söyler:

“Aşk filmlerine 12 yaşında merak salmaya başladım, aşkın ne olduğunu öğrenmeye hevesli olduğum için... Aşk hayattaki en ilginç şey olduğundan o zamandan beri bu tip filmler favorimdir.” *19 yaşında, ekonomik durumu iyi bir aileye mensup genç bir kız.* (Hinkle, 2007: 148)

“Aşk filmlerine 13 yaşındayken ilgi duymaya başladım... Ayrıca insanların kahramanca ve romantik şeyler yaptıkları filmlerden çok etkilenir, büyük bir ihtirarla dolarım.” *18 yaşında emekli bir generalin oğlu. Heybeliada Denizcilik Okulu'nda öğrenci.* (Hinkle, 2007: 145)

“14 yaşında ilk kez bir kovboy filmine gittim ve çok eğlendim. Hala bu tür filmleri sevsem de favorim duygusal filmlerdir.” *21 yaşında ipek fabrikasında çalışan bir genç kız.* (Hinkle, 2007: 165)

“İlginç konulu, pek çok aksiyona, trajik ve dramatik aşk hikâyesine sahip filmler ilgimi çeker!” *16 yaşında bir erkek, üst sınıf bir aileye mensup, Pera'da yaşıyor ve Fransızca biliyor.* (Hinkle, 2007: 144)

Mülakat yapılan gençlerden birisinin romantik filmlere olan ilgisini “aşkın ne olduğunu öğrenme hevesiyle” açıklamasında açık bir şekilde gördüğümüz gibi dönem seyircileri aşk filmlerine aşkın ne olduğunu, karşı cinsi baştan çıkarmayı, kur yapmayı ve öpüşmeyi öğrenmek gibi nedenlerle de gidiyorlardı. Öte yandan bu filmlerde gördüklerine benzer şeyler yaşama arzuları da aşkı bulma arzularını derinleştiriyordu.

Aşka dönük ilginin artmasında dönemin ruhunun oldukça romantik ve duygu dozunun yüksek oluşunun da etkisi olduğu vurgulanmıştı. Gençlerin âşık olmaya dönük tutkuları ile filmlerde sık sık ağlayıp bundan zevk almalarının arkasında da benzer ortak bir duygusal atmosfer olduğu düşünülebilir:

"Sinemada çok sık ağlarım ve filmin erkek ve kadın kahramanları ilginçse bunu çok severim." *19 yaşında, pek çok okula yazılmış ama hiç birine devam etmemiş genç bir erkek.* (Hinkle, 2007: 151)

“Trajik ve dramatik filmlerde genellikle ağlarım ve bu filmleri aşırı derecede severim.” *22 yaşında bir genç kız, ofiste çalışıyor.* (Hinkle, 2007)

"Bütün dokunaklı filmlerde ağlarım ve bunu çok severim” *21 yaşında ipek fabrikasında çalışan bir genç kız.* (Hinkle, 2007)

“Filmlerde sık sık ağlarım ve bunu fazlasıyla severim.” *19 yaşında kadın kuaförü genç bir erkek.* (Hinkle, 2007)

"Sinemada sık sık ağlarım. Bir sahneyi özellikle unutamıyorum, bir kız feci bir dağ kazasında nişanlısını kaybetmişti... Ağlamamı durduramamıştım ve babam eğer bu saçmalığı kesmezsem beni eve götürmekle tehdit etmişti." *20 yaşında, eski bir imamın kızı* (Hinkle, 2007)

### **3.2.2.1. Yıldızlar ve Aşk: Âşık Olmak, Yıldız Olmak, Başka Birisi Olmak**

Sinemanın, gençlerin aşkı arzu etme ve yaşama biçimlerinde en önemli etkenlerden biri oluşunda yıldızların çok büyük bir rolü vardır. Sinema dergilerine yakından baktığımız ikinci bölümde dönemin sinema kültürünün belki de en önemli parçasının yıldızlar olduğunu söylemiştik. Sinema seyircileri, hayranı oldukları yıldızlar hakkında daha fazla bilgi almak için sinema dergileri alıyorlar, izleyecekleri filmi seçerken hangi yıldızın oynadığına çok büyük bir önem veriyorlardı. Bu dönemde sinemanın popülerleşmesi ile Türkiye’de yıldızların hayranlarının artması arasında sıkı bir bağ var. Dönemin aşk anlayışının değişiminde sinema yıldızlarına duyulan aşka benzer yoğun hayranlığın ve de yıldızların yaşadıkları aşkların çok büyük etkisi vardır.

Richard Dyer, hayran dergilerinin ana temalarının aşk olduğunu, bunun da bir yanıyla, film yapım sürecinin bir iş oluşunun üstünün örtülmesi ve tüm maddi sorunların çözüldüğü, geriye yalnızca ilişkilerin kaldığı bir dünya hissi yaratılarak başarıldığını belirtir. Tabi ki bu ilişkiler heteroseksüel duygusal ve erotik aşk ilişkileridir ve dergiler herkesi ilgilendiren tek ilişki biçiminin arkadaşlık, yoldaşlık, iş arkadaşlığı ya da aile değil “aşk” olduğu iması taşırlar (Dyer, 1986: 51). Bu dönemde Türkiye’de yayımlanan sinema dergilerinde en çok yer tutan şeylerden biri

de özellikle yabancı yıldızların aşk hayatları, aşk hakkındaki görüşleri, âşık olmak istedikleri ideal kadın ya da erkeğin özellikleri gibi haberlerdir. Dergilerde “Hollywood’da Nişanlananlar Sevişenler”, “Greta Garbo’nun Sevgilileri”, “Loretta Young: Dilber Yıldız Kimleri Sevdi”, “Dorothy Lamour’un Yeni Aşkı”, “Sinema Tarihinin Büyük Aşkları” gibi başlıklara sık sık rastlarız.

Edgar Morin ise “yıldızlık mitinin özünü *aşk* oluşturur” der. Ona göre yıldızlar hakkında yazılan yazıların temelinde hayatın *aşkla* ilgili bir şey olduğu iması vardır (aktaran Dyer, 1986:51). *Sinemagazin* dergisinde yayımlanan “Aşk Hakkında Ne Düşünüyorlar” başlıklı yazı bu imanın ülkemiz dergilerinde çok daha açıkça ifade edildiği örneklerden biridir: “Eskiden dünya öküzün boynunda durur, derlerdi; bugün dünyanın aşk üzerinde döndüğü kanaati herkesin zihninde yer etmiş bulunuyor. Hele Hollywood’dakiler yalnız dünyanın değil, her şeyin aşka dayandığına inanıyorlar.”<sup>53</sup> Bu yazıdakine benzer bir eski ve yenedünya karşıtlığına bu dönemde çokça rastlanır ve sinema bu karşıtlıkta yerini her zaman yeni ve modern olanın yanında alır. Aşkın bu yenedünyadaki yeri ise sık sık Hollywood yıldızlarına referans verilerek inşa edilir.

Edgar Morin’e göre hayatın yalnızca aşkla ilgili olduğu imasının en önemli tezahürleri fiziksel güzellik ve gençlik takıntısıdır (aktaran Dyer, 1986:52). Türkiye’de bu dönem boyunca yayımlanan sinema dergilerine gönderilen okuyucu mektuplarında da aşkla ve fiziksel görünüşle ilgili soruların çok yaygın olduğunu görüyoruz. Sinemaseverler bir yandan hayranı oldukları yıldızlar hakkında evli olup olmadıkları, adresleri, güzellik sırları gibi bilgileri sorarlarken bir yandan da kendi gönül meseleleri ve (muhtemelen bir yanı yine bununla ilintili olarak) kendi fiziksel görünüşlerine dair tavsiyeler talep ederler. Türkiye’deki bir dergi okurunun hayranı olduğu Amerika’da yaşayan bir sinema yıldızının hayatında neler olduğunda dair duyduğu merakla, kendi fiziksel görünüşünü nasıl değiştirebileceğini öğrenme konusundaki hevesi arasında çok katmanlı bir ilişki olmalıdır. Hayran bir yandan

---

<sup>53</sup>Şerif İ, “Aşk Hakkında Ne Düşünüyorlar”, *Sinemagazin*, 1944 Yıllığı, s.76.

özdeşlik kurduğu yıldıza daha yakın olmaya çabalarken, öte yandan ona daha çok benzemeye, fiziksel görünüşünü o yönde dönüştürmeye uğraşır. Bunu yapmasının ardında hayranı olduğu yıldıza benzeterek âşık olduğu kişiye ulaşabilmenin bir aracı olarak kendi fiziksel dönüşümünü görmesi de vardır.

Tüm bu soruların sinema dergilerine yöneltilmesinde ise şüphesiz dergilerin, yıldızların aşk hayatları hakkındaki yorumları üzerinden oluşturdukları kural koyucu dilin rolü büyüktür. Sinema dergileri yıldızların aşk hayatları hakkında yazılar yazarken bir yandan da aşk ilişkilerinin normlarını oluşturuyorlardı. Yıldızları birbirlerine yakıştırırken, eşinden ya da sevgilisinden ayrılan bir yıldızın ilişkisi hakkında yorumlar yaparken aslında dergiler kendilerince aşkın kurallarını, stratejilerini, işleyişini de ortaya koyuyorlardı. Yazılar, yazarlar ve hatta dergiler farklı farklı olsa da ilişkiler hakkında yorum yapan bu acı-tatlı otoriter ses sanki aynı kişiye aittir. Bu anlamda aşk hakkında yazılmış farklı yazılar ve farklı dergiler arasında devam eden bir süreklilikten, bir söylem ortaklığından, bir dil birliğinden bahsedebiliriz. Okuyucular da yıldızların aşk hayatları hakkında yorumlar yapan, Hollywood yıldızları sanki Türkiye’de yayımlanan bir dergide yazılanları okuyacakmış gibi bir edayla onlara öğütler veren bu “uzman” sesin kendi gönül meselelerini çözebileceğini ummuş ve sinema dergilerine tamamen sinema dışı olan bu mektupları yazmış olmalıdır. Dönemin dergileri kendilerine gelen mektupları değil yalnızca onlara verilen yanıtları yayımlasalar da bu yanıtlardan okuyucuların dergilere ne tür sorular yönelttiklerini kolaylıkla anlayabiliriz. Ankara’dan Mim-Dal rumuzuyla *Yıldız* dergisine yazan okuyucuya verilene benzer, gençlerin “imkânsız” ya da “zor” aşklardan vazgeçmelerini öğütleyen yanıtlara dergi sayfalarında sıklıkla rastlarız:

Yaşınız henüz aşk işleri[y]le uğraşmak için çok ufak. Siz mektebinizi bitirip bir baltaya sap oluncaya kadar o çoktan evlenmiş belki de anne olmuş olacak. Tahsilinize engel olabilecek bu gibi sergüzeşlerden vazgeçiniz. Sizin yaşınızda gençler henüz sevemez. Biz de o yaşlarda iken (bütün varlığımızla ve çılgıncasına) sevdikti. Sonra bu çılgın aşk, bir iki haftada unutulmuştu. Vazgeçin bu işlerden ve mektebinizle meşgul olun çoçuğum. Şurasını da unutmayın ki bugün size hoş gelmiyecek olan



bu nasihate yarın benim yaşıma gelince siz de inanacak ve bana hak vereceksiniz.<sup>54</sup>

Dönemin sinema dergileri bir yandan yıldızlarla ilgili haber ve yazılarında aşkı yüceltip ona kutsal bir paye biçiyor, bir yandan da “aşırı” romantik fikirler ve hislerle kendilerine yazan okuyucularına akliselinden vazgeçmemeleri yönünde önerilerde bulunuyorlardı. Sinema kültürü bütün unsurlarıyla romantizmi körüklerken, dergiler yeri geldiğinde okuyucularına hayatın “filmlerdeki gibi olmadığını”, gelip geçici bir hevesle değil, akıl ve mantıklarıyla hareket etmelerini söylüyorlardı.

Yine *Sinemagazin* dergisine gönderilen mektupta okuyucu “Can Yoldaşı” köşesinin yazarından kendisi adına Arapça bir aşk mektubu yazmasını ister ve muhtemelen umduğundan oldukça farklı bir yanıt alır: “Benden Arapça bir aşk mektubu yazmamı istiyorsunuz. Garip şey.. Hiç böyle sipariş üzerine aşk mektubu duymamıştım. Tabii bu arzunuzu yerine getiremeyeceğim. Getiremedikten başka, sorduğunuz şeyleri acayip bulduğumu söylemekten de çekinmiyeceğim. (S.T. İzmir)”<sup>55</sup> Okuyucu hem dil bariyerini aşmak için hem de aşk hakkında otorite olarak gördüğü yazarın etkileyici bir aşk mektubu yazacağına inandığı için böyle bir talepte bulunmuş olmalıdır.

Yıldızlar ve aşk deyince en öne çıkan şey hayranların yıldızlara duydukları aşka benzer yoğun duygu oluyor. İnsanların hayatlarında hiç görmedikleri ve özellikle söz konusu yabancı yıldızlar olunca görme ihtimallerinin bile nerdeyse hiç olmadığı kişilere karşı hissettikleri şeyle, karşılaştıkları ve tanıdıkları insanlara karşı hissettikleri duygu arasında nasıl benzerlikler ve farklılıklar olduğu önemli bir soru.

---

<sup>54</sup> “Dert Ortağı”, *Yıldız*, Cilt: 5, Sayı: 50 1 İlkkanun 1940, s. 33.

<sup>55</sup>“Can Yoldaşı”, *Sinemagazin*, cilt: 1, sayı 5, 26 Eylül 1943, s. 27.

Bu iki şey aynı olsun ya da olmasın şunu söyleyebiliriz ki, bu dönemde pek çok sinema seyircisi yıldızlara karşı hissettiklerini aşk olarak tanımlıyorlardı.

Bunun en çarpıcı örneklerinden birisini, *Prens* dergisinde “Türkiye'nin En Genç Mütteahhidi” olarak sunulan İbrahim Seval'in, Ingrid Bergman'a yazdığı aşk mektubu oluşturur (Resim 3.1). Seval, Amerika'ya giden annesinden yıldızın imzalı bir resmini ister. Resim eline geçince de yıllardan beri içini yakan bir itirafta bulunmak için kâğıdı kalemi eline alır. Ancak nasıl olduysa, yeni bir dergi çıkartmaya başlayan *Prens* Melike Beyza bu mektubu ele geçirir ve Türkçeye çevirerek yayımlar:

Dinle beni İngrid (size bu şekilde, çok büyük bir hürmetle, hitap etmeme müsaade buyurun; çünkü öyle teklifsizlikler vardır ki, bunlar adabı muâşerete en uygun ve en umumi ifade tarzlarından çok daha fazla hürmet ve sevgi ile doludurlar), dinle beni, SENİ ÇILGINCA SEVİYORUM.

Sakın o nefis dudaklarının köşesinden alaylı bir gülüşün süzülmesine müsaade etme... İngrid seni yıllardanberi çılgınca seviyorum... Kendimden bahsetmeği hiç arzu etmem, fakat bununla beraber gene de bahsetmem icabediyor.

Çocukluk çağlarımın -yaşıma bakarak benimle alay etme- rüyalarından birinde bir gün bir çehre belirdi. Fakat, affet beni sevgilim, bu henüz sen değildin. Maamafih mevcudiyetini tahayyül ediyordum. Bu arada birçok kadınlar tanıdım, onlarla arkadaşlık ettim, çünkü sana henüz rastlamamıştım. Fakat inan bana, hiç birisi beni tatmin edemiyordu... Bazan, hayalimin canlanır gibi olduğunu görüyordum: bazı genç kız veya kadınların idealime yaklaştıkları oluyordu... Fakat kusurlarının meydana çıkması için uzun müddet beklemeğe hacet kalmıyordu: hoş gitmeyen bazı teferuat, bir seyyaliyet noksanlığı, ölçsüz bir oyun... tamam...

Aklı selim sahibi bir kimse, insanın, kafasındaki bir hayalle yaşayamayacağını iddia edebilir. Fakat... Acaba... Ben bunun bir istisnasını mı teşkil ediyorum dersin?... Bir an daha seni tahayyül etmekten vazgeçmedim İngrid! Yalnız ismini bilmiyordum... İşte o kadar...

Ocak ayının o soğuk fakat parlak gecesini bütün hayatımca hatırlayacağım... O gece ilk defa senin azametli şahsiyetinle, *Sonsuz Aşk* (Adam Had Four Sons) filminde karşılaştım... İngrid! Şaheser kız! O ne

fedakarlık, o ne güzellik, o ne insanlık, o ne kadınlık, o ne bileyim ben... harikuladeliik.<sup>56</sup>

**TÜRKİYENİN EN GENÇ MÜTEAHHİDİ  
İBRAHİM SEVAL'ın, İNGRİD BERGMAN'a  
YAZDIĞI AŞK MEKTUBU**

Ele Geçiren ve Türkçeye Çeviren: **PRENSES MELİKE BEYZA**

Pek Sayın  
Miss Ingrid Bergman.

Amerikaya giden annemden, gayet sizinle karşılaşırca, bana imzalı bir resminizi istemesini rica etmiştim. Bugün avdet etmiş olan annem, sizin, hakkınızda iltihaf bir ithafı havi, güzel ve engin mânalı temiz çehretinizin bütün hatlarını belirten resminizi bana tevdi etti... Bu yüksek nezaketinizden dolayı size yalnız teşekkürlerimi takdim etmekle kalmıyacağım... Aynı zamanda senelerdenberi içimi yakan bir itiraf- ta bulunacağım...

Sayısız mektup aldığınızı biliyorum. Bu mektubumun da, çok muhtemel olarak, kâtipeniz tarafından açılacağını zannediyorum. Fakat bildiğim bir şey daha varsa, o da bu mektubumun tarafınızdan mutlaka okunacağıdır. Bunu, benliğimin derinliğinden gelen bir önselikle hissediyorum...

Dinle beni Ingrid (size bu şekilde, çok büyük bir hürmetle, hitap etmeme müsaade buyurun; çünkü öyle teklifsizlikler vardır ki, bunlar adabı muşerrefe en uygun ve en umumî ifade tarzlarından çok daha fazla hürmet ve sevgi ile doludurlar), dinle beni, SENİ ÇILGINCA SEVİYORUM.

Sakin o nefis dudaklarının köşesinden alaylı bir gülüşün süzülmesine müsaade etme... Ingrid seni yıllardanberi çılgınca seviyorum... Kendinden bahsetmeği hiç arzû etmem, fakat bununla beraber gene de bahsetmem icabediyor.

Çocukluk çağlarımızın — yaşama bakarak benimle alay etme — rüyalarından birinde bir gün bir çehre belirdi. Fakat, affet beni sevgilim, bu henüz sen değildin. Maamafih mevcudiyetini tahayyül ediyordum. Bu arada birçok kadınlar tanıdım, onlarla arkadaşlık ettim, çünkü sana henüz rastlamamıştım. Fakat inan bana, hiç birisi beni tatmin edemiyordu... Bazan, hayalimin canlılığı gibi olduğunu görüyordum; bazı genç kız veya kadınların idealime yaklaşıkları oluyordu... Fakat kusurlarının meydana çıkması için uzun müddet beklemeğe hacet kalmıyordu; hoş gitmeyen bazı teferuat, bir seyyaliyet noksanlığı, ölümsüz bir oyun... tamam...

Aklı selim sahibi bir kimse, insanın, kafasındaki bir hayalle yaşayamayacağını iddia edebilir. Fakat... acaba... ben bunun bir istisnasını mı teşkil ediyorum dersin?... Bir an dahî seni tahayyül etmekten vazgeçemedim Ingrid! Yalnız, ismini bilmiyordum... İşte o kadar...

Ocak ayının o soğuk fakat parıltak gecelerini bütün hayatıma hatırlayacağım... O gece ilk defa senin azametli şahsiyetine, Sonsuz Aşk (Adam Had Four Sons) filminde, karşılaştım... Ingrid! Şaheser kız! O ne fedakarlık, o ne güzellik, o ne insanlık, o ne kadınlık, o ne bileyim ben... harikuladeliik. Bütün tüylerimi ürperterek kanımı ateşleyen ve beni hazzdan geçiyeden o mânidar hallerin, tertemiz güzelliğin ve son-



Exclusive in your town (R.K.O.)

**NOTORIOUS** filminin eşsiz sanatçısı Ingrid Bergman'ın bu resmi Türkiye'de yalnız bize gönderilmiştir.

Resim3.1: “Türkiyenin En Genç Müteahhidi İbrahim Seval'in, Ingrid Bergman'a Yazdığı Aşk Mektubu”, *Prences*, Sayı 1, Ağustos 1947, s.7.

<sup>56</sup> Beyza, Prenses Melike. “Türkiyenin En Genç Müteahhidi İbrahim Seval'in, Ingrid Bergman'a Yazdığı Aşk Mektubu”, *Prences*, Sayı 1, Ağustos 1947, s.7.

İbrahim Seval, Ingrid Bergman'dan bir yanıt aldı mı bilemiyoruz ancak onun o yıllarda Hollywood yıldızlarına aşık olan, onlara mektup yazıp aşkını itiraf eden tek kişi olmadığını biliyoruz. Eguene Hinkle'ın araştırmasındaki gençlerin çoğu da bir film yıldızına âşık olduklarını belirtirler:

"Favori yıldızım birkaç yıl önce aşık olduğum Anita Page. Güzellik açısından, en azından şu ana kadar benim idealimi o temsil ediyor.....Aşk filmlerine Anita Page'e ilk aşık olduğumda merak sardım." *20 yaşında bankada memur olarak çalışan yakışıklı bir genç.* (s.149)

"Daha gençken Dolores del Rio ve Vilma Banky'ye aşık olmuştum ve sık sık onlarla birlikte oynadığımı hayal eder, onları sık sık rüyalarımda görürdüm. Favori yıldızlarıma aşk mektupları da yazıyorum." *19 yaşında pek çok okula yazılmış ama hiç birine devam etmemiş bir genç. Favori yıldızlarının ona benzediğini düşünüyor.* (s.151)

"Aşk filmlerine 15 yaşında ilgi duymaya başladım ve Brigitte Helm'e aşık oldum. Hiç para almaksızın onun hizmetçisi olmayı isterdim. Sık sık onun hayalini kuruyorum ve ona bir kez de yazdım ama cevap alamadım." *19 yaşında mandırada çalışıyor.* (s.165)

Burada ilgi çekici olan, yıldız olma hayalleriyle âşık oldukları yıldızla birlikte olma fantazisinin genelde birbirine paralel bir şekilde ilerlemesidir. Bazı seyirciler bir yandan hayranı oldukları yıldıza âşık olurlar ya da aşka benzer büyük bir tutku hissederlerken, diğer yandan onlarla ilgili kurdukları hayal dünyasının bir parçasında da kendilerini sinema yıldızı olarak hayal ederler, hâttâ âşık oldukları yıldızla aynı filmde karşılıklı oynarlar:

"Aşk filmlerine 10 yaşında ilgi duymaya başladım ve Ramon Novarro'ya aşık oldum. Sık sık onunla ve diğerleriyle birlikte oynadığımı hayal ediyorum." *21 yaşında özel dersler veren genç bir kız.* (s.157)

“Nil Asther'e aşık olmuştum ama gerçek bir aşk gibi değildi yalnızca çok güçlü bir hayranlıktı. Sık sık onunla birlikte oynadığımı düşünürüm ve onun hayallerini kurarım, birinin tüm güzel şeyleri hayal etmesi gibi.” *15 yaşında genç bir kız, ancak hem ahlaki olarak hem de fiziksel olarak erken gelişmiş. İstanbul'un varoşlarından Etyemez'in vampirlerinden birisi.* (s.163)

“...herhangi bir yıldızla âşık olduğumu söyleyemem ama Willy Fritsch'e karşı çok büyük bir hayranlığım var... Bir filmde tutkulu bir şekilde âşık olan ve büyük tutkular uyandıran bir yıldız olmayı çok isterim.” *21 yaşında ipek fabrikasında çalışan bir genç kız.* (s.164)

Yıldız olmak pek çok hayalin birden gerçekleşmesinin aracı gibidir. Hem Batılı ve modern bir birey olma, hem kendini Batıya kabul ettirme ama aynı zamanda da âşık olunan yıldızla ulaşmanın yollarından birisi... Yalnız burada cinsiyetlere dair çarpıcı bir fark olduğunu eklemeliyiz. Hayran olunan yıldızla karşılıklı bir filmde oynama hayallerinin karşılaştığımız bütün örnekleri genç kızlara aittir. Bu hayalleri kurmuş erkek sinemaseverler de olduğunu tahmin etmek güç değildir, ancak onların âşık oldukları yıldızla ulaşmak için dünyaca ünlü bir sinema oyuncusu olmak dışında “zengin” olmak gibi alternatif bir modelleri de vardır. Bu durumun oluşması toplumsal cinsiyet rolleri ile ilişkili olduğu gibi bu yıllarda ardı ardına düzenlenen yıldız yarışmalarının temel olarak genç kızları hedef almasıyla da ilgilidir. Yıldız olup Hollywood’a gitme fantazisi en çok kadınlar için üretilir. Erkekler için hayallere ulaşmanın yolu sıklıkla zengin olmak, toplumsal bir statü sahibi olmak şeklinde imlendiyse, kadınlar için bu genellikle güzel ve cazibeli olup erkekleri büyülemek olmuştur.

Türkiye'nin en genç müteahhidi olarak tanıtılan İbrahim Seval, Hollywood'a giden, Ingrid Bergman'la birebir temas kurabilen bir anneye sahiptir. Yani zengin erkeğin âşık olduğu yıldızla somut olarak ulaşmasının, onunla doğrudan temas etmesinin şöyle ya da böyle bir yolu mevcuttur. Diğer hayranlara özellikle kadınlara ise âşık oldukları yıldızlara ulaşmanın en “olası” yolu yine bir sinema yıldızı olmak olarak görünmüş olmalıdır. İbrahim Seval'in âşık olduğu sinema yıldızı ile evlenme

hayalini dönemin bir başka müteahhit oğlu Ali İpar gerçekleştirir. Atatürk'ün müteahhidi ve şeker kralı olarak tanınan Mehmet Hayri İpar'ın oğlu, ailenin 1942'de Beverly Hills'te aldığı muhteşem malikâne de yaşamaya başlar ve kısa sürede Hollywood partilerine katılır. Sinemacılarla yakın dostluk kuran Ali İpar'ın çeşitli yönetmenlik tecrübeleri de olur. Savaş sırasında Meksika'da çektiği filmde ünlü oyuncu Virginia Bruce'u da oynatır. Çift 1946 yılında evlenir ve 1950'de Türkiye'ye yerleşir (Sekmeç).<sup>57</sup> Yine bir müteahhit oğlu olan İbrahim Seval'in yıllardır âşık olduğu Ingrid Bergman'a 1947'de mektup yazıp evlenme teklif etmesinde Ali İpar'ın 1946'da bir Hollywood yıldızıyla evlenmeyi "başarmış" olmasının cesaretlendirici bir etkisi olduğu düşünülebilir.

Mahmut Yesari'nin anlatısında ise âşık oldukları sinema yıldızlarına ulaşamayan seyirciler âşık olmak için dış görünüşü onlara benzeyen birilerini ararlar. 1932 yılında yayımlanan *Su Sinekleri* romanının karakterleri hayranı oldukları yıldızlara benzediğini duydukları gençlere sırf bu yüzden, neredeyse âşık olurlar. Romanda bir grup liseli "sinema delisi"<sup>58</sup> kızın, sinema dolayımı aşk maceraları anlatılır. Ana karakter Sabbek John Gilbert'e<sup>59</sup> benzerliği nedeniyle Naim Naci'ye, onun en yakın arkadaşı ve Valentino hayranı Nuran herkesin Valentino'ya benzerliği hususunda hem fikir olduğu Hüsrev Hakkı'ya âşık olurken, Fatma ise Roman Novarro'ya benzeyen Ekrem Besim'e âşık olur. İkisi de Douglas Fairbanks hayranı olan Dürdane ile Ayfer'in yıldızla çok benzeyen Turhan Tahir Bey'le karşılaştıklarında aralarında çıkacak olası çekişme arkadaşlarını heyecanlandırırsa da Ayfer hayranı olduğu bir başka yıldız olan İvan Petrovich'e benzeyen Vamık Behçet'le flört eder ve iki arkadaş arasındaki gerilim yaşanmadan son bulur.

Romanda özellikle Nuran'ın hayranı olduğu Valentino'ya benzeyen Hüsrev Hakkı'yla vapurdaki ilk karşılaşması ayrıntılı bir şekilde anlatılır:

<sup>57</sup>“Şehrimizde bulunan Amerikalı yıldız Virginia Bruce neler anlatıyor”, *Milliyet*, 20.08.1950, s. 5.

<sup>58</sup> Bu dönemde yayımlanan kimi romanlarda ve yazılarda gençlerin özellikle de genç kızların, kadınların sinemaya olan "aşırı" düşkünlükleri eleştirilmiş ve sık sık "sinemania", delilik gibi hastalıklı bir hal olarak isimlendirilmiştir. Bu eğilim çalışmanın bir sonraki bölümünde ele alınacaktır.

<sup>59</sup> O yıllarda yabancı isimler Türkçe'de söylendikleri gibi yazılırlar. John Gilbert de romanda Con Cilbert olarak, diğer yıldızlar da isimlerinin söylenişi gibi anılırlar.

Bugün Valantino' mu buldum.. Annemle İstanbul'a inmiştim. Vapura bir genç girdi. Evvelâ gözlerime inanamadım. Kaş, göz, boybos hep o.. Bakış, o bakış: eda, hal, o eda, o hal. Çıldırdıyordum... Annemle beraber olmasam, onu takip edecektim, belkide konuşacaktım, her çılgınlığı göze almıştım. ” (Yesari, 1932: 31).



— Oğlum, doğrusu seni bu kıyafetle hiç kimseye benzetemedim..  
— Tabii,. Sinemaya gittiğin yok ki.. Kime benzediğimi bilesin!..  
[Karikatür'den]

Resim3.2: "-Oğlum, doğrusu seni bu kıyafetle hiç kimseye benzetemedim. – Tabii, Sinemaya gittiğin yok ki.. Kime benzediğimi bilesin!", *Karikatür* Dergisinden aktaran: Uludağ, Dr. O. Ş. (1943). *Çocuklar Gençler Filmler*, İstanbul: Kader Basımevi, s. 81.

*Su Sinekleri*'nde anlatılan Valentino benzeri genç, kurmaca bir karakter de olsa, *Karikatür* dergisi gençlerin sinema yıldızlarına benzeme çabalarının abartılı bir mizahını yapmış da olsa tüm bunlar, o dönemde gençler arasında sinema yıldızlarına

benzemeye çalışıp, onların hayranı olan diğer genç kız ya da erkekleri etkilemeye çalışma eğiliminin yaygın olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

### 3.2.2.2. Sinema ve Aşk Pratikleri:

Sinema, yalnızca seyircilerde yarattığı fantaziler üzerinden değil aynı zamanda onlara sunduğu çeşitli pratik “imkânlarla” da dönem gençlerinin aşkı yaşayışlarında önemli roller üstlenir. Bu imkânların başında bir buluşma mekânı olarak sinema salonları gelir. Gözlerden uzak ve karanlık yeni kamusal alanlar olan sinema salonları flörtleşen gençlerin buluşma mekânları oluyor, gençler sinema dergileri üzerinden birbirlerine randevu veriyorlardı (Resim 3.3):

**Baha beye:** 11 Teşrinievvel Pazar günü Glorya sinemasında altı buçuk matinesinde balkonda sizi bekliyeceğim. **Nermin Cicika**

**Rıfkı beye:** Bu Pazar Dört buçuk matinesinde Majikteyim, çok Levanta sürerek yine başımı ağrıtmamak üzere sizi beklerim. **(M.A.G.A)**

**Yeşilköy Server beye:** Cuma günü İstanbul'dayım. Gece Elhamra sinemasına gideceğim. Dokuz buçuğa kadar balkonda yanımdaki kutluğu angaje edeceğim. Beklerim. **Mübeccel**.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> "Sinema Randevuları", *Holivut*, 10 Ekim 1931, s. 3.



<b>SİNEMA RANDEVULARI</b>	
<b>Kari sütunu :</b>	<b>Bebekte N. F. Hanıma :</b>
<b>Baha beye :</b>	Bozoyuk'ten geldim. Çarşamba günü altı buçukta Elhamra sinemasında herhalde sizi görmek isterim.
11 Teşrinievvel Pazar günü Glorya sinemasında altı buçuk matinesinde balkonda sizi bekliyeceğim.	<b>Sıtkı</b>
<b>Nermin Cicika</b>	<b>Rıfkı beye :</b>
<b>Kadıköyde F. Güzin Hanıma :</b>	Bu Pazar dört buçuk matinesinde Majikteyim, çok Levanta sürerek yine başımı ağrıtmamak üzere sizi beklerim.
Pazartesi dört buçuk matinesinde Melek sinemasında her zamanki köşede size intizar edeceğim.	<b>M. A. G. A</b>
<b>Cevat</b>	<b>Taksim'de A. Ş. Hanıma :</b>
<b>Şişlide L. Nevin Hanıma :</b>	Çarşambaya Gloryaya gelemeyeceğim Cumartesi 4 buçukta beni bekleyiniz.
Geçen Pazar günü Majik sinemasında bekledim. Bu pazar altı buçuk matinesindeyim. Gelecekseniz öğleden evvel telefon ediniz.	<b>A. Celâl</b>
<b>Mazhar</b>	<b>M. Kemal beye :</b>
<b>Fatihte Nebahat Hanıma :</b>	Rahatsızım. Pazar günü sinemaya gelemeyeceğim af ediniz.
Şehzade başında Milli sinemada Salı günü dört buçukta sizi bekleyeceğim. Suat'te yanınızda olacaktır. Arkadaşınızda birlikte getiriniz.	<b>Osman Beyde K. Z.</b>
<b>M. Nuri</b>	<b>Yeşilköy Server beye :</b>
	Cuma günü İstanbuldayım. Gece Elhamra sinemasına gideceğim. Dokuz buçuğa kadar balkonda yanındaki koltuğu angaje edeceğim. Beklerim.
	<b>Mübeccel</b>

**Resim3.3: "Sinema Randevuları", *Holivut*, 10 Ekim 1931, s. 3.**

Sinema salonlarının flörtleşen gençler için buluşma mekânı olmaya başlamasının yanısıra sinema gösterimlerinin kendisinin de çiftlerin birlikte olduklarında neler yapacaklarını ve birbirlerine nasıl davranacaklarını onlara öğreten bir işlev üstlendiği görülmeye başlamıştır. Kamusal alanda el ele tutuşan, sarılan, öpüşen çiftler görme ihtimallerinin çok düşük olduğu bir toplumda gençler, filmler aracılığıyla karşı cinsle nasıl yakınlaşılacağını, nasıl aşk yapılacağını bir dergi resminin gösterebileceğinden çok daha ayrıntılı bir şekilde görme ve hâttâ karakterlerle özdeşleşerek bu aşk sahnelerini yaşıyormuşgibi olma şansına sahip oluyorlardı. *Yıldız* dergisi bu sahnelerle ilişkisini şu şekilde yorumlar: “Perdede sevişenleri seyretmek herhalde en

tatlı aşk anlarındandır. Çünkü bu suretle ya kendi hatıralarımızı canlandırır; yahut da yapmak istediklerimizi tahayyül ederiz. Mes’ut teselli!”<sup>61</sup>

Şüphesiz filmlerden aşka dair öğrenilen pratiklerin başında öpüşme geliyordu. Hinkle’ın araştırması kapsamında yapılan görüşmelerde kimi gençler öpüşmeyi filmlerden öğrendiklerini açıkça itiraf ederler:

Filmlerden nasıl öpüşüleceğini öğrendim ve aşk filmlerine Anita Page’e ilk âşık olduğumda merak sardım. *20 yaşında bankada memur olarak çalışan yakışıklı bir genç.* (149).

Diğer yandan, filmlerden aşk yapmayla ilgili olarak erkeklerden farksız olduğumu, sevdiğin kişiden nefret etmeye çabalamayı ya da nefret ediyormuş gibi yapmayı ve uzun çok uzun dakikalar tutkulu bir şekilde öpüşmeyi öğrendim. *20 yaşında, eski bir imamın kızı.* (156).

Öpüşme antik çağlardan beri var olan bir pratik olsa da sinemanın bir hareketi kaydetme ve onu tüm dünyada dolaşıma sokma gücüyle, belki de daha önce hiç olmadığı kadar tüm dünyadaki öpüşme pratiklerini birbirine yaklaştırmış ve benzer kılmış olmalıdır. Aurelio de los Reyes sinemadaki apaçık öpüşmelerin dolaşıma girmesi ve karanlık kamusal alanlar olarak ele alınabilecek sinema salonlarının toplumsal hayata katılmasından sonra Meksika’daki öpüşme pratiklerinin değiştiğini belirtir (aktaran Lopez, 2000: 75).

Edgar Morin ise Batılı filmlerin tepe noktası olarak gördüğü öpüşmenin aynı zamanda 20. Yüzyıl aşkının da sembolü olduğunu belirtir:

Öpüşme yalnızca aşk yapmanın en kilit noktası ya da sinemada sansür tarafından yasaklanan sevişmenin yerine geçen bir şey değil, 20. yüzyıl aşkında yüzün ve ruhun zafer sembolüdür. Öpüşme hem antik

<sup>61</sup> “Nasıl Sevişirler?”, *Yıldız*, Cilt 6, Sayı 65, 15 Temmuz 1941, s. 30-31.

zamanlarda hem de hala belirli medeniyetlerde yüz erotizminin bilinmeyen bir parçasıdır. Öpüşme yalnızca dokunsal şehvetin keşfi değildir. Öpüşme birinin nefesiyle ruhunun özdeş olduğu tüm o bilinçaltı mitlerini hayata geçirir, böylelikle ruhların iletişimini ya da ortak yaşamını sembolize eder. Öpüşme yalnızca bütün Batılı filmlerin tepe noktası değil, aynı zamanda ruhu erotize eden ve bedeni mistikleştiren aşkın temel ifade biçimlerinden biridir(aktaran Dyer, 1986: 52).

Gençlerin perdeden nasıl öpüşüleceğini öğrenmeleri ve kimilerinin sinema salonunun karanlık ortamında bunu tatbik etmeleri dönemin bazı aydınlarını ise rahatsız etmiştir. Dönemin çok yönlü aydınlarından biri sayılabilecek, uzun yıllar milletvekilliği yapmış (TBMM 5,6 ve 7. Dönemlerinde), Cumhuriyet tarihinin ilk tırmanışını gerçekleştirerek zirvesine çıktığı Uludağ'ın isim babası olmuş, aynı zamanda bir doktor, tıp tarihçisi, bestekâr ve yazar olan Şevki Uludağ da rahatsız olan isimlerden birisidir. 1943 yılında henüz milletvekiliyken kaleme aldığı *Çocuklar, Gençler, Filmler* isimli kitabının ön sözünde cemiyet düşmanlarının sinemadan şeytanca faydalandıklarını, salonların karanlığı içinde beyaz perdeden sızan ışığın temizliğini kaybettiğini ve nezih bir ışıl istedikleri için bu kitabı kaleme aldığını belirtir (Uludağ, 1943: 3). Uludağ, sinema salonlarının dışarıda oynayan renkli ve elektrikli panolarıyla, içerde ise onun tam tersine karanlık ortamıyla gençleri cezbediğini belirtir (41). İşte bu karanlık ortamda bazı gençler perdede gördüklerini tatbik etmeye kalkarak Uludağ'ı oldukça kaygılandırır:

Aktörlerin dudakları birer "hacamat şişesi" manzarası alıp birbirine yapışınca loşluk içinde boyunlara dolaşmış kollar, dudak dudağa vermiş ağızlar farkedilir. Beyaz perdedeki sahne koltuklarda oturanlar arasında da bazı taklitçiler bulur, ve sinemadakiler aşk sahnelerinin yalnız ışık fişkırان beyaz perde üstünde değil seyirciler arasında da canlandığını görebilirler (43).



— Bana bakın ! yanlış geldiniz galiba ! Burası sinema stüdyosu değil!...

[ Karikatür ] der

Resim3.4: “Burası sinema stüdyosu değil!”, Uludağ, Dr. O. Ş. (1943). *Çocuklar Gençler Filmler*, İstanbul: Kader Basımevi, s.10.



Canlı kopyalar

— Vah vah! Bizde bu kadar kuvvetli sanatçılar çıkmadı gitti...  
— Nasıl çıkmadı yahu, şu önümüzdekilere baksana! ..

Resim3.5: “Canlı kopyalar”, Uludağ, Dr. O. Ş. (1943). *Çocuklar Gençler Filmler*, İstanbul: Kader Basımevi, s. 42.

Her ne kadar, Osman Şevki Uludağ, dönem gençlerinin perdede gördükleri gibi öpüşmelerini sert bir dille eleştiriyor da olsa, *Karikatür* dergisi gibi pek çok farklı mecrada bu yeni kamusal alanda görülmeye başlanan ve tuhaf bulunduğu belli olan pratiğin taklit boyutundan ağır ve alaycı bir dille bahsedilmişse bile (Resim 3.4 – Resim 3.5), bunlar bir yandan da bu davranışı normalleştirmiş oluyordu. Ahlakçı bir eleştirinin konusu olsun ya da olmasın, şurası açık ki; 30’larla birlikte sinemada öpüşenler sinema salonundaki seyir deneyiminin bir parçası haline gelmişlerdir.

Dönemin kimi aydınları arasında gençlerin kamusal alanlardaki bu türden yaklaşmaları kaygılar yaratsa da sinema dergileri öpüşme sahnelerini “bir filmin en tatlı anları”, “aşkın en büyük ifade aleti” olarak sunar ve sinemanın görsel kültürün

bir parçası haline getirdiği öpüşmenin arkasında durur. *Holivut* dergisi öpüşme aleyhindeki görüşün yaşlılara ait olduğunu söyleyerek, meseleyi kuşaklar arasındaki çatışmanın bir parçası olarak formüle eder:

....aşk'ın bir filmin can noktası olduğunu söyleyeceğimiz gibi aşkın en büyük ifade aletinin de buseler olduğunu hiç çekinmeden söyleyebilirim. Bazı kimseler bilhassa yaşları ilerleyenler şiddetle öpüşmenin aleyhinde bulunup "öpüşmek" iğrençtir derler. Şimdi de bazı doktorlar da onlardan geri kalmayıp, sihate muzirdir kelimelerini ilave ediyorlar.

Halbuki bunlar tamamıyla yanlış sözlerdir. Sorarım, öpüşmenin aleyhtarı olan hürmetle baktığınız ihtiyarlar gençliklerinde de aynı düşünceyi besliyorlar mıydı?... Veyahut sihatlerine bu derece düşkün olan bu doktorlar bu fikirlerinde sebat ediyorlar mı?

Şüphesiz ki hayır... Zira garip görülmeyip gayet tabii sayılacak bir şey varsa; öpüşmek adeta bir ihtiyaç, tabiileşmiş bir adet yerini almıştır.

Sinemada buseler o kadar tabiileşmiş, hatta o kadar terakki etmiştir ki, bir sürü buse tarzları meydana çıkmış "Baiser horizontal" (Ufki buse), "Baiser vertical" (Amudi buse) gibi ayrı ayrı isimler bile almışlar. Fakat her şeyde olduğu gibi bunda da büyük bir maharet gösteren sinemaları bu cepheden taklide kalkmak şüphesiz manasızdır. Sade benim arz etmek istediğim şey, bu eskilerin fikirlerinin asılsız olmaları ve doktorların iddiasının saçma olduğunu söylemektir.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> "Filmlerde Buseler", *Holivut*, Sene 4, Sayı 23 (126), 30 Mayıs 1934, s.11.

## Filmlerde Buseler

Şayet dikkat etmişseniz mevzuatında kuvvetli bir aşkın mevcudiyeti görünmeyen filmlerin beğenilmediklerini anlarsınız. Aşk olmayan mevzulara güzel filmler vücuda getirmek adeta imkânsız olduğu gibi bir filmin güzel olması için muhakkak mevzuatındaki aşkın kuvvetli bir tarzda canlandırılması da lazımdır. Nettekim "Aşk keleğçeleri", "Aşk hüznüleri", "Kadın ve kumar", "Deli gönül", "Beyaz rahibe", "Atmaca" ve saire gibi aşkın hakimiyeti altında cereyan eden filmler diğer eserlerden kat kat güzel olup, halk tarafından daha büyük bir alâka ile seyredilmişlerdir.

Bütün bunları gördükten sonra aşk'ın bir filmin can noktası olduğunu söyleyeceğimiz gibi aşkın en büyük ifade aletinin de buseler olduğunu hiç çekinmeden söyleyebilirim. Bazı kimseler bilhassa yaşları ilerleyenler siddetle öpüşmenin aleyhinde bulunup "öpüşmek, iğrençtir derler. Şimdi de bazı doktorlar da onlardan geri kalmayıp, sihate muzirdir kelimelerini ilâve ediyorlar.

Halbuki bunlar tamamiyle yanlış sözlerdir. Sorarım, öpüşmenin aleyhtarısı olan hüremle baktığımız ihtiyarlar gençliklerinde de aynı düşüncüyü besliyorlar mıydı?.. veyahut sihatlerine bu derece düşkün olan bu doktorlar bu fikirlerinde sebat ediyorlar mı?

Şüphesiz ki hayır... zira garip görülmeyp gayet tabii sayılacak bir şey varsa; öpüşmek adeta bir ihtiyaç, tabiileşmiş bir adet yerini almıştır.

Filmlerdeki buselere gelince...

bunlar her zaman görüldükleri gibi değildiler... Bu gibi sahnelerde bazı yıldızlar tabiiatta olduğu gibi öpüşürler, bazıları da hissiz surette dudaklarını dayıyarak, öpüşmeden, seyircilere öpüşüyor fikrini verirler... Hatta bazı yıldızlar, (ekseri kadınlardır) mukavelelerine asla erkek tarafından öpülmeyeceklerini ve yukardaki gösteriş projesini nazarı itibare olarak şark koydurmışlardır. Fakat gene iddialarında mağlup olup, erkek yıldızları beklemeden onları öptükleri vakidir.

Diğer taraftan ekseri yıldızlar filmlerde doğrudan doğruya öpüşmenin taraftarlarıdır. Bilhassa Joan Kravford, ve bilhassa Cın Harlov bu sahnelerde kabul olduğu kadar şöhret için muvaffak olmağa bakarlardı.

Sinemada buseler o kadar tabiileşmiş, hatta o kadar terakki etmiştir ki, bir sürü buse tarzları meydana çıkmış "Baiser horizontal, (Ufki buse), "Baiser vertical, (Amudi buse) gibi ayrı ayrı isimler bile almışlar. Fakat her şeyde ol-

(Sonu 14 öncü sahifede)



Yukarıda: Key Francis ile Joj Brent. Ortada: Klerk Gchl ile Jon Kravford. Aşağıda: Eskimolar



Ann Sotera ile Edmund Lov

Foto: Columbia

Resim3.6: "Filmlerde Buseler", *Holivut*, Sene 4, Sayı 23 (126), 30 Mayıs 1934, s.11.

Bir yandan da, sinema seyircileri yıldızların öpüşme sahnelerinde gerçekten öpüşüp öpüşmediklerini merak ederler. Kadıköy'den N. Alper'in böylesi bir soruya aldığı yanıt oldukça serttir:

Diğer sualinizi garip buluyoruz. Siz, beyaz perdede gördüğünüz şeyleri hakiki mi sanıyorsunuz Allah aşkınıza! Siz, beyaz perdenin bir aşk sahnesinde yalnız erkekle kadını görürsünüz. Halbuki o sahne filme çekildiği sırada orada en aşağı 20 kişi daha vardır. İki artist yirmi kişi

karşısında sevişebilirler mi? San'atle, hususi hayat; büsbütün başka şeylerdir.<sup>63</sup>

Dergiler farklı farklı zamanlarda filmlerdeki öpüşmelerin “gerçek” olmadığını okuyucularına hatırlatmak zorunda kalırlar: “Filmlerdeki buselere gelince... Bunlar her zaman göründükleri gibi değildirler... Bu gibi sahnelerde bazı yıldızlar tabiatta olduğu gibi öpüşürler, bazıları da hissiz surette dudaklarını dayayarak, öpüşmeden, seyircilere öpüşüyor fikrini verirler...”<sup>64</sup>



Resim3.7: "Nasıl Sevişirler?", *Yıldız*, Cilt 6, Sayı 65, 15 Temmuz 1941, s. 30-31.

<sup>63</sup>"Dert Ortağı", *Yıldız*, Cilt 5, Sayı 56, 1 Mart 1941, s.33.

<sup>64</sup>"Filmlerde Buseler", *Holivut*, Sene 4, Sayı 23 (126), 30 Mayıs 1934, s.11.

Sinema salonundaki cinsel yakınlaşmalar yalnızca öpüşmekten ibaret değildi. Hakan Kaynar sinema salonlarının, “yakalanma tehlikesinden dolayı mahalle aralarına saklanmış evlerde, hâttâ geceleyin Haliç üzerindeki kayıklarda gerçekleşen kaçamakları alıp şehrin içine” getirdiğini söyler (Kaynar, 2007: 181). 1930 öncesinde seçkin zümreleri salonlara çekmek için yapılan locaların 30’larla birlikte işlevleri değişmeye başlar (Said Duhani’den aktaran Kaynar, 2007: 181-182). Burçak Evren de kendi çocukluğunda tam olarak kavrayamasa da ona hep çekici gelen locaların işlevlerini ve ileriki yaşlarında anlamladığını anlatır:

Locaların işlevleri dışında başka amaçlar doğrultusunda kullanılması, elbetteki o dönemlerin sosyal taassubu, ahlak anlayışı ve hepsinden öte hoşgörsüzlükle kuşatılmış anlaşılmayan mahalle namusuyla bir bakıma zorunluluktur. O dönem- sevdalıların, birbirlerine abayı yakanların ya da cinsel dürtülerini her bir kısıtlamaya rağmen özgürlüğe dönüştürmek isteyenlerin mahalle aralarında, caddelerde bırakın öpüşmelerini, el ele tutuşmalarını bile “kıyamet günüyle” eşlemekten kaçınmayanların çoğunlukta oldukları bir dönemdi. Tek sığınılacak yer, düş şatolarının; sınır tanımayan ve hiç kimse tarafından yadsınmayacak izdüşümlerini hoş bir loşlukta beyazperdeye yansıttıkları bu küçük mekanlarıydı. (Evren, 1998: 144)

Sinema salonlarında bu türden yakınlaşmalar yalnızca localarda değil, gözlerden uzak olan arka koltuklarda ve balkonlarda da gerçekleşir (Hinkle, 2007: 81). Hinkle, 1932’de Pera’daki altı birinci sınıf sinema salonundaki 27 gösterimde yaptığı gözlemlerde yalnızca bir gösterim haricinde tüm salonlarda öpüşen hâttâ daha da ileri giden çiftler olduğunu belirtir. Toplam 177 gösterimin 27’sinde aşk yapan çiftlere rastlanır, yani ortalama olarak her bir gösterimde öpüşme ve onun ötesinde yakınlaşma yaşayan çift sayısı altının üzerindedir (81). Hinkle bu yakınlaşmaların üçünde profesyonel kadınlar olduğunu bilindiğini söyler. Özdemir Arkan da İstiklal Caddesi’nde çalışan “profesyonel” kadınların müşterilerini sinema salonlarının localarında ağırladığını belirtir (aktaran Kaynar, 2007: 182).



Osman Şevki Uludağ bir doktor arkadaşına başvuran 14-16 yaşlarındaki dokuz gencin de benzer bir tecrübe yaşadıklarını aktarır:

Henüz 14-16 yaşlarında bulunan bu gençlerden beşi belsoğukluğuna yakalanmışlar. Ötekilerde birşey yok. Hikaye ettiler: ... sinemasının locaları buluşmağa çok elverişli imiş. İçerde oturanlar etraftan görülmezlermiş. Oraya bir kadın götürmüşler. Bir matine esnasında beş çocuk o kadınla görüşmüşler. Ötekiler vakit bulamadıkları için yalnız oynamakla kalmışlar. Görüşenler hastalığı kapmışlar(Uludağ, 1943: 46-47).

Ulusun geleceği olacak gençlerin sinemada böyle şeyler yapıp bir de ömürleri boyunca onları etkileyebilecek bir hastalık kapmaları doğaldır ki Uludağ'ı oldukça endişelendirmiştir. İdealist bir dünya görüşüne sahip olan Uludağ aşk ile cinsellik arasında bir ayırım yapma ihtiyacı hisseder:

Buna elbet aşk demezler. Bu, hayvanlaşma hislerinin şatlanmasıdır ki insanları tiksindirir. Bu çocukların uğradıkları musibet, bütün hayatları üzerinde müessir olabilecek bir hastalık yakalamakla kalmamıştır. Onlar aşkın hemen ve kolayca tedarik edilebilen bir pazar mataı olduğuna, yahut aşkın bayağılığına inanmışlardır (47).

Doktor Uludağ'a göre "karanlık içinde her iki cinsin yan yana bulunması, ekrandaki coşturucu hayallerin, musikinin dahi bununla beraber olarak en aşağı cüretleri" uyandırması nedeniyle bu tür nahoş durumların yaşanmasının temel nedenlerinden birisi sinema salonlarının karanlık oluşudur (49). Belçika ve Hollanda gibi sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki zararlı etkisini görebilen memleketler yalnızca sinema ile ilgili şiddetli kanunlar yapmakla kalmamış aynı zamanda aydınlık ortamda film göstermeye başlamışlardır (48-49). Filmcilerin daha çok para kazanmak için bunu istemeyeceklerini düşündüğünü belirten Uludağ, yine de gelecekte Türkiye'de de filmlerin aydınlıkta gösterilebileceğinden umutludur.



Erkek — Hayret sevgiim hayret... Amerikadaki sinemalarda,  
aydınlıkta film gösteriyorlarmış...

Kadın — Peki ama, oradaki sevgililer nerede sevişiyorlar?..

[Karikatür] den

Resim3.8: “Nerede sevişiyorlar?”, *Karikatür Dergisi*’nden aktaran: Uludağ, Dr. O. Ş. (1943).  
*Çocuklar Gençler Filmler*, İstanbul: Kader Basımevi, s.48.

Gençler filmlerden yalnızca öpüşmeyi değil, karşı cinse karşı nasıl kur yapılacağı, hoşlanılan kişinin nasıl “elde edileceği” gibi aşk ilişkilerinin dönem değerleri tarafından belirlenen yeni kurallarını da öğreniyordu:

“Filmlerden erkekleri nasıl ağıma düşüreceğimi ve birbirlerini kıskanmalarını sağlamayı öğrendim”. *15 yaşında bir genç kız ancak hem*

*ahlaki olarak hem de fiziksel olarak erken gelişmiş. Annesi hizmetçi, babası ölmüş. Mahallenin en şuh genç kızlarından birisi. (163).*

*“Filmlerdeki aşk yapma sahneleri bana nasıl cüretkar ve arsız olacağımı öğretti.” Gramofon, bisiklet, dikiş makinesi tamir edilen bir yerde çalışan 21 yaşında bir delikanlı. (167).*

*“Aşk filmlerinden çok şey öğrendiğimi hissediyorum”. 21 yaşında ipek fabrikasında çalışan bir genç kız. (164).*

*“Filmlerden aşk yapmakla ilgili pek çok güzel şey öğrendim ama bunları size anlatmam imkânsız.” 18 yaşında Aksaray’da oturan küçük burjuva bir ailenin kızı, bir Türk bankasında daktilograf (sekreter) olarak çalışıyor. (159).*

Hâtta bir genç kız “eskiden yaşıtım olan çocuklarla birlikteyken ilginç görünmek için filmlerden bir parçada oynadığıma inanırdım” (Hinkle, 2007: 157) diyerek meseleyi bir adım daha ileri taşır.

### **3.3. Sonuç: Gençlik, Sinema ve Beynelmlel Aşk**

Hinkle’in gençler üzerine olan araştırmasını gerçekleştirdiği 1932 yılıyla aynı dönemde, ondan yaklaşık 3 sene önce Chicago Üniversitesi’nde Sosyolojiye Giriş dersinde öğrencilere bir ödev verilir. 19 ila 20 yaş arasındaki 21 gençten sinemaya gitme tecrübelerini ve filmlerin onların değerleri üzerinde ve çocukluktan gençliğe geçerkenki davranışları üzerinde ne tür etkilerde bulunduğunu yazmaları istenir (Fuller, 1996: 171). Kathryn Fuller’ın öğrencilerin bu raporlarını yorumladığı çalışmasından gördüğümüz kadarıyla o dönem ABD’deki gençlerin sinemadan etkilenimleri ile Türkiye’deki gençlerin anlattıkları arasında büyük paralellikler bulunmaktadır.

ABD'deki gençler de cinsel arzuyu filmlerde keşfettiklerini söylerler. 1921'de Valentino'nun oynadığı *The Sheik*, pek çok genç tarafından filmin ana karakterinin aşk yapma tekniklerine duydukları yoğun ilgi nedeniyle ve ünlü yıldıza aşık oldukları film olarak anılır (185). Yine gençlerin raporları hem genç kızların hem de genç erkeklerin film izlerken gözlerinin daha çok kadın yıldız üzerinde olduğunu gösterir (188-189). Özellikle erkek öğrenciler cinsel arzuyu hem perdede gördükleri filmlerle hem de sinema salonunun karanlık mahremiyet alanında keşfettiklerini belirtirler. Ancak ilginçtir ki, ABD'de bu orta sınıf üniversite öğrencisi genç erkek grubun kafası perdede gördükleri cinsellikle kendi gerçek hayat tecrübelerinin uyumsuzluğu arasında sıkışıp kalmış gibidir. Karşılaştıkları kızların çoğu tutucudur ve filmlerdeki gibi bir cinsellik yaşamaları pek mümkün olamaz (189-190). Bu arada genç kızlar da tıpkı İstanbuldaki yaşlılarının söylediği gibi erkeklerle nasıl flört edileceğini, onları nasıl “avlayacaklarını” filmlerden öğrendiklerini belirtirler (190).

Muhtemelen Hinkle'ın araştırmasının parçası olmuş ve onun verilerinin bir kısmını 1933 yılında *Sinema ve Tesirleri* isimli kitapta yayımlamış olan Hilmi Malik ise yazdığı sonsözde dönemin kimi aydınlarının gösterdiği tepkiye benzer şekilde sinemanın gençler üzerindeki etkilerinden kaygıyla bahseder: “Hiç şüphe yoktur ki gençlik ve hatta vasati yaştakiler adap ve muaşerete ait birçok şeyleri sinema perdeleri üzerinden öğreniyorlar. Bu gençlerin bir çoğu da öğrendiklerini hayatta tatbik etmeye çalışıyorlar” (Malik, 1933: 52). Malik “hayatı gördükleri ve istedikleri gibi göstermeye çalışan muhtelif milletlerin sinema filmlerinin tesirine karşı” (53) uzmanlardan oluşmuş bir heyetin sıkı bir kontrolünü yani sansürü gerekli görür.

Yabancı filmlerin gençler üzerindeki etkilerinden derin endişeler duyan Dr. Osman Şevki Uludağ'ın Malik'in kitabından övgüyle söz etmesi şaşırtıcı değildir: “Türk aydınları arasında sinema ve tesirleri hakkında etütler yapıp bunları kitap halinde yazmış olan Hilmi A. Malik te bizim gibi düşünmektedir. Ona göre de sinemaya sevişmek için gidenler vardır. Bunlar Sinemanın en gerilerini, localarını ve karanlık yerlerini tercih ederler.” Uludağ'ın Malik'ten aktardığına göre bir de sinemada bu

olan biteni izlemek için sinema salonlarına gidenler vardır ve “Bu iki zümre ahlak düşkünleridir. Cinsi zevklerini tatmin için bu gibi yerleri randevu ittihaz ederler, yahut avlarını burada avlamak için giderler” (Uludağ, 1943: 43).

Uludağ’ın aktardığı kimi kaygılar, eğer ABD’dekinden çok daha derin bir endişe hali ve abartılı bir tepkisellik söz konusu değilse, Türkiye’nin karanlık sinema salonlarında ABD’deki benzerlerinden daha fazla ve daha aşırı yakınlaşmalara tanık olunmuş olabileceğini düşündürür:

Biraz dikkatli olup ta sinemaya tek girenlerin bazan çift çıktılarını acaba fark ettiniz mi? İşte sinemadan çıkan şu çiftin birbirine hoş görünmek için yaptıkları çıtkırıldımlıklara bakınız. Durumları onların bir saat önceden tanışmadıklarını güzelce gösteriyor. Mutlaka içerde rasgele yanyana oturmuşlar, sahnenin gıcıklayıcı ve coşturucu teşvikleri karşısında karanlığı da fırsat bularak dizler birbirine yaklaşmış, eller birbirini bulmuş, vücutlar birbirine yaklaşmış, eller birbirini bulmuş, vücutlar birbirine yaklaşmış ve yaslanmış, hatta belki de dudaklar birleşmiştir. (45)

Bay X söylüyor: "...sinemasındayım. Balkonda ve en arkada bulduğum koltukta oturuyorum. Sahne hisli, aşklı, oynak. Arkamdaki locadan fiskoslar işitiliyor. Biraz kalkarak etrafı kapalı olan locaya baktım. Yaşları ondördü aşmıyan iki genç kız ve bir boğa. Kızın birisi sandalyede oturuyor, öteki erkek ile meşgul. Bir zaman sonra fiskoslar ve sandalye gıcırtiları tekrar başladı. Bu sefer sandalyede öteki kız oturuyordu. (46)

Aynı zamanda bir tıp doktoru olan Uludağ tepkiselliğini biraz dengeleme ihtiyacı da duyar. Cinsellik karşıtı bir konum almak istemediği anlaşılan Uludağ, cinsellik karşıtlığı yerine, cinselliğe bir “adap” katma çabası içindedir: “Sevişmek ayıp mı? Riyaya lüzum yok. Sevmemiş bir insan asla ince ruhlu ve hisli değildir. Aşk tanımayan kaba ve hoyrat bir insanın muhitini anlamasına da imkan yoktur. O yontulmamış bir meşedir. Tabiat insanlara sevişmeyi emreder. İnsanlar da bunu kanunlaştırmışlardır ve üremek için sevişme yollarını çizmişlerdir” (45). Yani Uludağ’a göre cinsellik aşk yaşayan insanlar arasında olmalıdır ve üremek için yapılmalıdır. Uludağ gençlerin anlık heveslerinin aşk olmadığını belirtmeyi de ihmal

etmez: “Fakat rastgele bir maceraya aşk demek te budalalıktır. Balzak, ‘Aşk hislerin şiiridir’ diyor. Bir şiiri köpekleştirmemelidir” (45).

Hem Hilmi Malik hem Osman Şevki Uludağ sinemanın gençler üzerindeki ahlaki etkileri nedeniyle bir kontrole tabi tutulması gerektiğinde hemfikirdirler. Ancak Malik’in bu önerisinin sonuna düştüğü not önemlidir: “Sinemanın beynelmilelcilik cereyanı iyi olmakla beraber karakter ve milli terbiye noktai nazardan fenadır” (53). Hilmi Malik sinemanın enternasyonal boyutunu görüyorken bir yandan da gençler üzerindeki etkisinin yalnızca Türkiye’ye ya da Batı dışı ülkelere aitmiş gibi tanımlamaktadır. Oysa aynı dönemlerde örneğin Amerika’da da gençlerin filmlerden benzer şekilde etkilendikleri görülür. Ancak Malik’in “sinemanın beynelmilelcilik cereyanı” iyi derken bunu kastetmediğini tahmin etmek zor değildir.

Türkiye’deki gençler de aynı Amerika’daki yaşlıları gibi aşk yapmayı, karşı cinsi “ağına düşürmeyi”, öpüşmeyi filmlerden öğreniyor ve çoğu yine onlar gibi bu öğrendiklerini gerçek hayatta uygulama şansı arıyor; kimileri de sinema salonlarının karanlık mahrem alanlarında perdede gördüklerini pratik etmeye çabalıyorlardı.

#### 4. KADININ BATILILAŞMASI VE SİNEMA

Cumhuriyet'in siyasi elitleri, çoğu kırsal kesimde yaşayan ve geleneksel değerlere bağlı olan Osmanlı tebaasını modernleşme ve batılılaşma sürecine katılan yurttaşlar haline getirmek istiyordu. “Muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak” için neredeyse milli bir seferberlik hali olan erken Cumhuriyet döneminde, siyasi elitler için kadının dönüşümünün yeri ve önemi büyüktü. Kadınlar bu dönemde modernlik göstereni olarak görüldüler.

Osmanlı İmparatorluğu'ndan ve onun yaşayış biçiminden tamamen kopuşu amaçlayan Cumhuriyet modernleşmesinde, o güne dek İslami kurallar nedeniyle kamusal alanın dışında, eve hapsolmuş, giyinişi tamamen kendini ve kadınlığını örtmek üzere tasarlanmış kadının dönüşümü sembolik bir anlam da taşıyordu. Kadınların siyasi haklarını elde ettiği ilk ülkelerden biri olan Türkiye'de, kadınların erkekler karşısındaki hakları medeni kanunla korunma altına alınmış, artık kadınlar da erkekler gibi temel eğitimden yararlanmaya başlamış, kısa sürede kadınlarla erkekler birlikte çalışır duruma gelmiş ve iş yerlerinden, boş zamanın geçirildiği mekânlara dek pek çok yerde kadın ve erkek bir araya gelmeye başlamıştı.

Bu çalışmanın başında vurgulandığı gibi bu siyasi proje Türkiye'de sinemanın popülerleşmesi ile aynı döneme denk gelir. Özellikle büyük şehirlerde sinemaya gitme, önemli bir boş zaman aktivitesi haline gelmeye başlamıştı. Yerli film üretiminin kimi yıllar hiç olmadığı, olduğundaysa yılda 1-2 adedi geçmediği bu dönemde, sinema alanında neredeyse ülkedeki tek yerli üretim, yayımına başlanan çok sayıda sinema dergisidir. Bu yüzden bu dergiler, ülkedeki sinema kültürünün üretildiği temel mecraydı ve Türkiye'de sinema seyircisinin şekillenmesinde önemli

bir role sahip oldu. Dergiler, sinema seyircilerini şekillendirirken, bir yandan da onlar arasında batılı ve modern olma fantazileri yarattı.

Bu fantaziler, hem modernin simgesi hem de erkeğin dönüşümü ve çocukların yetiştirilmesi görevinin verildiği kadınları öncelikli olarak hedefliyordu. Temel olarak kadın sinema seyircisine hitap eden sinema dergileri, bir yandan popüler yıldızların saç stilinden giyimine, makyajından yaptıkları bedensel egzersizlere kadar ayrıntılı tariflerle, kadın okurlarının onlara nasıl benzeyebileceklerinin ve böylelikle modern bir görünüme sahip olabileceklerinin eğitimini vermiş, bir yandan da kazananın Hollywood'a gönderileceği yıldız yarışmaları düzenleyerek batılı ve modern olma fantazisini canlı tutmuşlardır.

Ancak dönemin elitleri, kadının dönüşümünü arzu etmekle birlikte, bir yandan da bu süreci kontrol altında tutmaya çalışmış, olası “aşırı” sonuçlarından kaygı duymuşlardır. Kadınların sinemaya olan bu yoğun ilgisi ve bunun karşısında gelişen kaygılar dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde dile getirilmiş, kimi popüler romanlara konu olmuştur. Bu dönemde sinema “düşkünlükleri” nedeniyle başlarına kötü şeyler gelen kızların hikâyelerinin anlatıldığı çeşitli romanlar<sup>65</sup> yayımlanır. Çalışmanın bu bölümünün temel hipotezi, bu kaygı ve gerilimlerin bir yandan makbul<sup>66</sup> kadın seyirciyi tanımlarken bir yandan da dönemin ideal kadın figürünün sınırlarını bir kez daha çizmiş olduğudur.

Jacike Stacey, Hollywood sinema yıldızlarının seyirci için ideal kadınlığı ve bireysel dönüşümü temsil ettiğini belirtir (Stacey, 1994). Buradan hareketle, 30'lardan 50'lere kadar olan dönemde sinema kültürünün kadınların modernleşme ve batılılaşmasında nasıl ve ne türden etkileri olduğunun araştırılacağı bu çalışmanın temel eksenidir.

---

<sup>65</sup>Bölüm sonunda *Şark Yıldızı Selma*, *Su Sinekleri* ve *Sinema Delisi Kız* romanları üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulacaktır.

<sup>66</sup>Dönem tartışmalarını “makbul” kavramıyla düşünülmesine öncülük eden çalışma için bkz: Üstel, F. (2004). *“Makbul Vatandaş”ın Peşinde, II. Meşrutiyet'ten Bugüne Türkiye'de Vatandaş Eğitimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.



sinema yıldızları – seyirci ilişkisi olacaktır. Bunu yapmadan önce Türkiye’de kadının modernleşmesinin temel izleklerine Tanzimat Dönemi’nden başlayarak göz atacağız.

#### 4.1. Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın ve Modernleşme

Cumhuriyet’in gündeme getirdiği en önemli dönüşümlerden birisi şüphesiz ki kadının toplumdaki konumuydu. Ancak özellikle kadının dönüşümüne kemalist perspektiften yaklaşan yazarlar, bu dönüşümün Osmanlı toplumunun son dönemlerine uzanan kökenlerini görmezden gelirler ve Cumhuriyet’in ilanını neredeyse öncesiz bir milat olarak ele alma eğilimindedirler.<sup>67</sup> Oysa Cumhuriyet modernleşmesinde kadının değişen toplumsal konumu, Tanzimat dönemi ve I. ve II. Meşrutiyet dönemlerindeki gelişmeler ile olan süreklilikleri ve kopuşu içerisinde daha iyi anlaşılabilir.

Meşrutiyet’in gündemini oluşturan iki temel kavramdan biri olan “musavat-ı tamme”, yani eşitlik idealine yaslanan kadın hareketi II. Meşrutiyet yıllarında başlar (Toprak, 1998: 101). Eşitlik idealinin düşünsel alanda daha güçlü bir yer kazanmasıyla birlikte feminist hareket kadınların toplumdaki konumunu sorgulamaya başlamış, savaş yıllarının mücbir koşulları da kadınların toplumsal rollerinde fiili olarak bir değişimi zorunlu kılmıştı. Kadınlar, işgücü açığının söz konusu olduğu savaş yıllarında zorunlu olarak kamusal alanı erkeklerle paylaşırken, ilk kadın yazarlar da II. Meşrutiyet yıllarında ünlenmiş (Toprak: 101), kadınlar en azından entelektüel çevre içinde etkin olmaya başlamıştır.

Düşünsel alandaki kadının konumuyla ilgili yürütülen bu tartışmalar edebiyatta da yansımalarını bulur. Yüzyıl başı edebiyatına baktığımızda, kadınların töreler karşısındaki mağduriyetinin sık sık eleştiri konusu yapıldığını görürüz:

---

<sup>67</sup>Bu ortak eğilimi paylaştığını söyleyebileceğimiz çalışmalardan bazıları için bkz: İnan, A. (1962). *The Emancipation of the Turkish Woman*. Paris: UNESCO, Doğramacı, E. (1989). *Türkiye’de Kadının Dünü Ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İnan, A. (1982). *Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*. İstanbul: M.E.B Yayınları, Caporal, B. (1982). *Kemalizmde Ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını 1919-1970*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Taşkıran, T. (1973). *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Eleştirilerde işlenen başlıca konular kadının cahilliği, evde kapalı kalması, çokeşliliğin ve tek taraflı boşanmanın açtığı yaralardı. Bunları açığa vuran ise erkek modernist reformcunun sesi idi. Eleştirilerde üstü kapalı olarak yer alan bir nokta da erkeklerin akrabalarca ayarlanan sevgisiz evliliklere ve entelektüel bir arkadaşlık sağlayamayan yetersiz eşlere mahkûm olduğu inancıydı (Kandiyoti, 1999: 107).

Kadının ideolojik ve sosyokültürel ortamdaki konumuna dair eleştirel yaklaşımlar yasal düzlemde de karşılığını bulur. “Örneğin 1858 tarihli Arazi Kanunu, kız evlâtların babalarından kalan topraklar üzerinde erkek evlâtlar gibi veraset hakkına sahip olmalarını öngörmüştür. Kölelik ve cariyelik kaldırılmıştır. Kadınlara sınırlı da olsa eğitimden yararlanma olanağı tanınmıştır” (Güzel, 1985: 858). Hatta bu yasal düzenlemeleri kadınların kılık kıyafetine dair bir hoşgörü ortamı izler. Kılık kıyafetleri padişah fermanlarıyla sıkı ve sınırlayıcı bir biçimde düzenlenen, yüzyıl önce sokağa çıkmaları bile haftanın belli günleriyle sınırlandırılmış kadınların en azından kentlerde yaşayan kesimi için görece rahat ve hoşgörülü bir ortam oluşmaya başlar (Güzel, 1985: 858).

Deniz Kandiyoti, tüm bu reform dönemi boyunca kadın ve onunla ilişkili olan aile üzerindeki tartışmaların, dağılma tehdidi altındaki imparatorluğu kurtarmak için önerilen farklı ideolojik reçetelerin her birine bir şekilde dahil edildiğini belirtir. İslamcılardan, onların tam karşısında yer alan Batılılaşmacılara kadar herkes “kadınların konumunu toplumun ahlaki esenliği için bir gösterge olarak” kullanır (Kandiyoti, 1999: 112). Bu “kamplaşma”dan kazanan olarak çıktığını söyleyebileceğimiz kültürel milliyetçilik de, İslam öncesi Türk eşitlikçiliği ideali yaratıp, Osmanlı’daki çokeşlilik ve kadınların eve kapatılması pratiklerini eleştirir.

Türk uluslaşma düşüncesinin önemli isimlerinden Ziya Gökalp’in görüşlerini biçimlendiren temel hareket noktalarından birisi, İslamiyet’in Türkleri “öz”lerinden uzaklaştırdığı ve bu özün yeniden kurulması/bulunması gerekliliğidir. Gökalp, Orta Asya Türk boylarını idealize eder ve eşitlikçi bir yapıya sahip olduğunu söylediği bu

topluluklarda kadınların statüsünün erkeklerle eşit olduğunu, ancak İslamiyete geçişle birlikte kadının sosyal ve hukuki konumunun gerilediğini belirtir. Ziya Gökalp'in kadınlarla ilgili bu görüşleri İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni de etkiler ve "yeni aile"nin, "milli aile"nin yaratılması İttihatçıların politik meselelerinden biri haline gelir. Bu dönem boyunca ne evliliğin yalnızca dinle ilgili bir konu olduğu, ne de "milli aile"nin Batılı ailenin bir kopyası olduğunun altı çizilir. Türk milliyetçi ideolojisinin "ideal"e ulaşmak için kadınların toplumsal konumunun değişimini bir önkoşul olarak görmesinin de etkisiyle, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başında Türk feminizmi milliyetçi düşünceyle iç içe gelişir (Toprak, 1991: 444-446).

İttihatçı gelenekten gelen Cumhuriyet'in kurucu kadroları da, kadının toplumsal konumuna dair bu görüşleri büyük ölçüde paylaşıyorlardı. Hatta kadınların özgürleşmesine ilişkin bu yaklaşım Cumhuriyet'in resmi ideolojisinin bir unsuru olarak benimsendi (Kandiyoti, 1999: 112). Kemalist söylemde sık sık rastlanan "eski"/"yeni", "dün"/"bugün" karşıtlığı, bu başlıkta da kendini gösterir. Osmanlı devletinden tam bir kopuşu arayan Cumhuriyet ideolojisi, yeniyi, Türklerin İslamiyet öncesi dönemini, yani çok daha eskiyi referans alarak kurmak istiyordu. Kemalist ideoloji, kadının özgürleşmesi ile ilgili olarak da benzer bir yaklaşım sergiler. Kadınlarla ilgili resmi devlet politikalarının mimarlarından Afet İnan'ın şu sözlerinde, ideal topluma ulaşma yolunda geçmiş ile şimdinin nasıl birleştirildiğini görebiliriz:

Türk kadınının hak ve görevlerini anlatırken onların tarihi seyri üzerinde durmak gerekir. Çünkü Türk kadını bugünkü haklarını elde edebilmek için cedlerinin kültür hayatına dayanmakta, aynı zamanda da diğer milletlerin medeni kadın hayatının öncüllüğüne uyarak cemiyetteki yerini hak ve ödev sahibi olarak almaktadır (İnan, 1982: 2).

Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından yasal düzeyde kadınların eşitliği güvence altına alınmaya çalışılır. 1926 yılında kabul edilen Medeni Kanun'la birlikte erkeğin çokeşliliği ve tek taraflı boşanma hakkı kaldırılır, kadınlara da boşanma ve veraset

hakkı verilir. Bunu takiben kadınlar siyasi haklarını aşama aşama kazanırlar. 1930 yılındaki belediye seçimlerinde seçme ve seçilme hakkını, 1933 yılında köylerde muhtar olma ve ihtiyar meclisine seçilme hakkını ve nihayet 1934 yılında ise genel seçimlerde seçme ve seçilme haklarını elde ederler.

Bu tür hukuki düzenlemelerin yanında Cumhuriyet elitleri başka pek çok alandaki tercihleri ve müdahaleleriyle de kadının toplumsal pozisyonunun değişmesine verdikleri önemi hissettirdiler. Örneğin, Atatürk'ün “erkek çocuk tercihinin tartışmasız bir norm olduğu bir toplumda manevi çocuklarını kızlardan seçmesi” (Kandiyoti, 1999: 110), eşi Latife Hanım'ın “batılı” kılık-kıyafet tercihleri, ilk kez (müslüman) kadınlarla erkeklerin sinema salonunda Atatürk'ün öncülüğünde birlikte film izlemeleri (Filmer, 1984: 126) aynı zamanda simgesel anlamlarla yüklüydü.

Deniz Kandiyoti, erken Cumhuriyet döneminde geçit törenlerinde bayrak taşıyan şortlu, okul önlüklü ya da asker üniformalı genç kızların ya da Batı modasını yakından takip eden balo salonlarındaki tuvaetli kadınların, rejimin ikonografisinde kilit önem taşıdıklarını, devletin modernliğini simgelediklerini belirtir (1999: 112). Sarah Graham-Brown ise bu görsel imgelerin, Cumhuriyet reformlarının kırsal kesimde yaşayan pek çok kadın için gerçekleşmemiş olduğu gerçeğini gizlemeye çalıştığını söyler. (Brown'dan aktaran Kandiyoti, 1999: 112). Gerçekten de dönemin elitlerinin ve entelektüellerinin kırsal kesimdeki kadınlara yaklaşımındaki muğlâklık oldukça ilginçtir. Kırsal kesimdeki kadınlar bir yandan –az önce de vurguladığımız gibi– Kemalist ideolojinin kadına bakışında temel bir yer işgal eden İslam öncesi ideal Türk kadınına çağrıştırarak idealleştiriliyor, bir yandan da geri kalmışlığın, cahilliğin, yerel geleneklerin kurbanı olarak dillendiriliyorlardı (Sirman, 1995).



Resim4.1: "Türk inkılabı cihanda ileri gidişin bir sembolüdür", *Yedigün*, 29 Birinci Teşrin, 1933, s.1.



Resim4.2: "Türk kadını sana hakkını veren cumhuriyettir", *Yedigün*, 29 Birinci Teşrin, 1933,

s.1.

Ancak, Cumhuriyet Türkiye'sinde kadınların dönüşümüne dair atılımı yalnızca siyasi kadronun idari ve hukuki düzenlemeleriyle sınırlı görmek oldukça eksik bir yaklaşım olur. Türkiye'de kadın-erkek eşitliği için, özellikle Meşrutiyet dönemindeki örgütlenme deneyimleri doğrultusunda kadınlar da bizzat çaba sarf ediyorlardı (Toprak, 1998: 102-103). Hatta kadınların bu çabaları, henüz Halk Fırkası ve Cumhuriyet kurulmadan önce, toplumsal cinsiyet üzerinden bir siyasi parti kurmaya kadar vardı. 1923'te Darülfünun'da toplanan Kadınlar Şûrası'nda şekillenen parti, yaz aylarında Kadınlar Halk Fırkası adıyla, Nezihe Muhittin'in başkanlığında kuruldu (Toprak, 1998: 103). Ancak Parti'nin hedefleri siyasi olmaktan çok kadınların toplumsal hayata katılımı ve eğitimleri yönündeydi. Dönemin kadın dergilerinden *Süs*, kuruluşuyla ilgili haberlere geniş yer ayırdığı Fırka'nın amaçlarını şu şekilde özetliyordu:

Muhterem heyetin herşeyden evvel emeli kadınlık alemini bu harekete muktedir bir dereceye terfi ettirmek, ve bilhassa memleketin içitimai ve iktisadi terakki gayelerinin tahakkukunu temin etmekte. Bunun için bidayette kadınları tenvir (aydınlatma), onları müstakbel vazifelerine ihzar etmek arzusundadırlar. Bu vazifeler ise, evvela analık ve sonra da aile kadını vazifeleridir (Süs'ten aktaran Toprak, 1998: 104).

Cumhuriyet'in ilk kadın örgütlenmelerinden biri olan Kadınlar Halk Fırkası bile kadınların temel görevlerini “analık” ve “aile kadınlığı” olarak tanımlıyordu. Meltem Ahıska, bu dönemde kadınların kamusal görevlerinin, özel hayattaki annelik modeline göre tasarlandığını söyler. “İnsiyaki’ (içgüdüsel) bir şefkate sahip olmaları nedeniyle kadınlar, okul öğretmenliği ya da hemşirelik görevlerine uygun görülüyorlardı” (Ahıska, 2005: 241). Atatürk'ün 1923'te İzmir'de halka hitaben yaptığı konuşma, Ahıska'nın tespitlerini doğrular niteliktedir:

Kadının en büyük vazifesi analıktır. İlk terbiye verilen yerin ana kucağı olduğu düşünülürse bu vazifenin ehemmiyeti layıkıyla anlaşılır. Milletimiz kuvvetli bir millet olmaya azmetmiştir. Bugünün levazımından biri de kadınlarımızın her hususta yükselmelerini temindir. Binaenaleyh kadınlarımız da alim ve mütefennin olacaklar ve erkeklerin geçtikleri bütün derecatı tahsilden geçeceklerdir. Sonra kadınlar hayatı

içtimaiyede erkeklerle beraber yürüyerek birbirinin muin ve müzahiri olacaklardır (Atatürk, 1989: 89).

Erken Cumhuriyet döneminde kadınlar, bir yandan modernleşmenin ve batılılaşmanın simgesi olarak görülürken, bir yandan da yeni neslin yetiştirilmesi yönündeki dönemin öncelikli ihtiyacının baskısıyla geleneksel rollerine, yani anneliğe ve ailenin direği olma pozisyonlarına hapsediliyorlardı.

## **4.2. Cumhuriyet Kadını ve Batılı Görünüş: Medeni Bedenler ve Annelik Rolü**

Erken Cumhuriyet döneminin modernleşme ve batılılaşma atılımlarında görünüşün hep özel bir yeri olmuştur. Yeni insanın, öyle oldukları varsayılan Batılı bireyler gibi sağlıklı, zinde, dayanıklı ve disiplinli olması arzulanmış, bunun için de spora ve beden terbiyesine özel bir anlam yüklenerek batılılaşma sık sık kılık kıyafet, saç şekli, çeşitli adab-ı muaşeret kuralları gibi bir dizi gösterenler zinciri çerçevesinde ele alınmıştır. Hatta bu yüzden Cumhuriyet elitleri, yıllar boyunca batılılaşmayı yalnızca “vitrin”de gerçekleştirmek istedikleri yönünde eleştirilmişlerdir.

Oysa Norbert Elias’ın Avrupa medenileşme süreçlerini incelediği *Uygarlık Süreci(Civilisation Process)* çalışması, tüm medenileşme çabalarının bir boyutunun da “medenî bedenler” yaratma çabası olduğunu anlatır (Shilling, 1993: 150). Yani bu çaba, yalnızca Türkiye gibi geç modernleşen ülkelerde değil, modernitenin doğduğu Avrupa’da da yaşanmıştır. Elias, “medenî davranma” fikrinin nasıl ortaya çıktığını anlamaya çalıştığı bu kitabında “insan bedeninin en ‘doğal’ fonksiyonlarının, ne zaman adaba ve muaşerete aykırı olarak tanımlanmaya başladığını ve giderek utanma, yüz kızarması gibi duygulara dönüştüğünü” anlatır (Öncü, 2000: 12). Norbert Elias’tan çok etkilenen Chris Shilling (1993) de modern toplumlarda bedenî sürekli oluş halinde ve kişinin kimliğini tanımlayan bir *proje* olarak görüldüğünü söyler. Bedenî bir proje haline gelmesi, onun görünüş, boyut, biçim ve

hatta içeriğinin, sahibinin tasarımına uygun olarak yeniden şekillendirilebileceği fikrini içerir (Shilling, 1993: 5).

Tüm toplumu bir proje olarak gören Cumhuriyet'in kurucu elitleri, bu toplumu oluşturan bireylerin görünüş ve bedenlerini dönüştürmeyi de modernleşme projesinin bir parçası olarak ele alırlar. Bu bağlamda akla ilk elden Şapka İnkılâbı ve çeşitli kılık kıyafet yönetmelikleri gibi daha çok giyinişle ilgili düzenlemeler gelse de, gençlerin spor kulüplerine katılımının zorunlu tutulmasından, beden terbiyesi konusunda Batı'daki son gelişmeleri yakalamak için özel bir çaba gösterilmesine kadar medeni bedenin "yaratılması" için bir dizi atılım denenir.

Modern iktidarın oluşumunda medeni bedenlerin yaratılmasının önemli bir yeri olsa da, Michel Foucault bunu bir adım öteye taşır ve modern iktidarın "egemenliğini" tek tek bedenler üzerinden değil, toplumsal beden ya da "nüfus" üzerinden kurduğunu ileri sürer. 18. yüzyıla kadar iktidarın temel kurucu ögesi toprakken, bu tarihten sonra yalnızca bir bileşeni haline gelir ve iktidarı daha çok Foucault'nun biopolitika olarak adlandırdığı, sağlık, sağlığın korunması (hıfzıssıhha), doğum oranları, uzun yaşam, ırk gibi özellikler tanımlamaya başlar(Foucault, 2000). Yani modern iktidar, insan hayatını uzatmak, ölçmek, denetlemek gibi yetkileri ve kapasitesi üzerinden kendini kurar. Özellikle ulus devletlerin oluşumunda göçebe nüfusun yerleşik hale getirilmesi, çeşitli grupların mübadele ve zorunlu iskân gibi uygulamalarla yerlerinin değiştirilmesi, sayılarının kontrol altına alınması, nüfus artışının teşvik edilmesi, kimi zaman yasaklanması gibi uygulamalar, biopolitika bağlamında düşünüldüğünde daha anlaşılabilir hale gelir.

Yüzyıl başı Türkiyesinde de nüfus olgusu, II. Meşruyet Dönemi'nden itibaren kurulan tüm hükümetlerin en önemli gündem maddelerinden biriydi (Toprak, 1998: 96). Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve ardından gelen Milli Mücadele dönemi ile on yılı aşkın bir süre savaş yaşayan bir coğrafyada nicel bakımdan zayıflayan nüfus, Cumhuriyet'in kurucularının önünde gerçek bir sorun olarak duruyordu (Toprak, 1998: 93). Dolayısıyla, hızlı ve kapsamlı bir kalkınma, sanayileşme, büyüme atılımının hedeflendiği bu dönemde kemalist iktidar, halk sağlığını



iyileştirecek politikalar geliştirme konusunda özel bir çaba harcadı, temel hijyen kuralları hakkındaki cehalete karşı canlı kampanyalar düzenledi (Akın, 2003: 63). Cumhuriyet elitlerinin nüfus konusundaki bu duyarlılığı bir yanıyla, 1930’larda Avrupa’nın başlıca ülkelerinden Almanya, Fransa ve İtalya’daki nüfus artışının, bu ülkelerin güçlenmesi anlamına geldiği yönündeki algıyla ilgilidir. Yine Almanya, Fransa ve İtalya’daki bu yaklaşıma paralel olarak, “Avrupa’da da pek çok ülke nüfus arttırıcı önlemler alıyor, doğurganlığı özendirici politikalar izliyordu” (Toprak, 1998: 96). Bir gözü sürekli Batı’da olan kemalistler de tüm bu gelişmeleri yakından takip ediyorlardı.

Cumhuriyet’in politik elitlerinin nüfusla ilgili yaklaşımları resmi belgelerde de yansımalarını bulur. Cumhuriyet Halk Fırkası’nın 1927’de toplanan genel kongresinde oybirliği ile kabul edilen programında “nüfus politikası fırkamızın en mühim bir faaliyet sahası olacaktır” (Toprak, 1998: 94) diye belirtilir. Merkezinde aile ve sağlığın olduğu nüfus politikasının, bir yandan yasanın gücü bir yandan da kültür ve eğitimle uygulanması hedeflenmiştir (Toprak, 1998: 94). 1931 yılında kabul edilen parti programının altıncı kısmı toplumsal yaşam ve halk sağlığına ayrılmış ve bu bölümde ülkenin nüfus politikası açısından ailenin yerinin, doğum esnasındaki ölümlerin önlenmesinin ve salgın hastalıklarla mücadelenin önemi vurgulanmıştır (Toprak, 1998: 95).<sup>68</sup> Savaşlar nedeniyle azalan nüfusun artmasını sağlamak için “evlilikler devlet tarafından özendirildi; evli çiftlere çocuk doğurmaları için ücret artışına kadar varan teşvik tedbirleri uygulandı” (Toprak, 1998: 96), hâttâ 30 yaşın üstünde bekâr olanlardan vergi alınması gibi çok çeşitli fikirler ortaya atıldı. “Bekârlık Vergisi” ilk kez 18 Mart 1929’da Yozgat Milletvekili

---

<sup>68</sup>Cumhuriyet Halk Fırkası’nın Programı’nın altıncı kısmı tam olarak şöyleydi:

“1. Türk içtimai hayatında ailenin mahfuziyeti esastır.

2. Nüfusumuzu arttıracak tedbirleri ehemmiyetle takip edeceğiz.

3. Fırka çocuk haytiyle suret-i mahsusada alakadardır. Doğum evlerinin arttırılmasına çalışılacaktır. Amele mıntıklarında kadın işçilerin çalıştıkları sahada çocuklarına bakacak müesseseler yaptırılmasın ve bunların arttırılmasına devam oluncaktır.

4. Kimsesiz çocuklar, yardıma muhtaç ihtiyarlar ve maluller milletin vesayet ve himayesi altındadır.

5. Sıhhat işleri Fırkamızca hususi bir ehemmiyeti haizdir. Bu husustaki mesai umumi ihtiyaçla mütenasip ve devamlı bir surette tevsi oluncaktır.

6. Sıtma, verem, frengi, trahom ve sair hastalıklarla mücadele tedbirlerini genişletmeğe devam edeceğiz.” Aktaran Toprak, Z. (1998). *Bir Yurttaş Yaratmak, Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri, 1923-1950*. İstanbul: YKY. Syf: 95.

Süleyman Sırrı Bey (İçöz) tarafından Meclis gündemine getirildi. Teklife göre, 24-45 yaşları arasındaki tüm bekâr erkekler ile 20-35 yaşlarında ve resmi bir kurumdan maaş alan tüm bekâr kadınlardan vergi alınacak ve bu gelirin yüzde 20'si, beşten fazla çocuk sahibi olan ailelere ikramiye olarak dağıtılacaktı. Konu değişik zamanlarda Meclis gündemine getirilse de hiçbir zaman kabul görmedi ('Bekarlık vergisi' teklif edildi, 2002: 133).



Resim4.3: “Bekarlık vergisi. Fırka komisyonu harekete geçiyor”, Cumhuriyet gazetesesi, 28 Mart 1932.



Resim4.4: “Komisyon ret kararı verdi! Bekarlık vergisi ihdası fayda temin etmeyecek!”, Cumhuriyet gazetesesi, 3 Nisan 1932.

Cumhuriyet'in ilk döneminde nüfusun arttırılmasına dönük bu çabalar Cumhuriyet elitlerinin öjenik kaygılarıyla birleşince nüfusun yalnızca niceliksel olarak değil niteliksel olarak da yükseltilmesi gerekliliği sık sık öne sürülür. “Nüfusun sağlıklı

öğelerinin çoğal(tıl)ması, sağlıksız öğelerinin azal(tıl)ması ve böylelikle insan soyunun geliştirilmesini amaçlayan öjenizm” Türkiye’de otuzlu yıllarda pek çok takipçi bulur (Alemdaroğlu, 2008: 414). Pek çoğu dönemin doktorları<sup>69</sup> olan Türkiye’deki öjenistler, özellikle İngiltere, Fransa ve ABD’de 19. yüzyılın sonundan itibaren gelişen öjeni literatüründen ve Almanya’da uygulanan öjeni politikalarından yoğun biçimde etkilenmişlerdir. Öjenizm Türkiye’de hiçbir zaman bu ülkelerde olduğu gibi bir toplumsal hareket halini almamıştır (Alemdaroğlu, 2008: 414). Ancak yine de toplum sağlığının iyileştirilmesi, sağlık, üreme gibi konularda halkın bilinçlendirilmesi ve böylelikle sağlıklı nesiller yetiştirilmesini hedefleyen boyutları nedeniyle devlet katında da belli bir karşılık bulmuştur. Atatürk’ün "sağlam ve gürbüz nesil Türkiye'nin mayasıdır" sözlerinde ve Cumhuriyet’in 10. yıldönümünde yaptığı konuşmada dile getirdiği, “milleti soysuzlaştırıcı tehlikelerden korumayı ve ruhen ve bedenen zinde nüfus yoğunluğu yaratmayı, Cumhuriyet İnkılâbı’nın en temel dayanaklarından biri olarak” görüldüğü biçimindeki değerlendirmesinde en açık ifadesini bulmuştur (Alemdaroğlu, 2008: 414).

Erken Cumhuriyet döneminde modern Türk kadınına biçilen annelik rolünün pekiştirilmesine, nüfusun arttırılmasına yönelik önlemlerin de katkıda bulunması ilginçtir. Cumhuriyet, kadınlara annelik/analık görevini yalnızca yeni neslin ideolojik olarak yetiştirilmesi için vermemiş, onun da ötesinde biyolojik olarak yeni neslin oluşturulması, sağlıklı bir şekilde yetiştirilmesi için annelik, toplumsal bir görev olarak kutsanmıştır. Öjenistler ise bunu bir adım daha öteye taşıyarak, “iyi anne olmaya elverişli” kadınların evlenmemelerini veya çocuk doğurmamalarını büyük kayıp olarak görmüşlerdir. Hâtta kadınların çalışmasının “iyi anneliğin” önündeki en önemli engellerden biri olarak görüp, kadınların evde oturup ev işleri ve çocuğun terbiyesi ile ilgilenmeleri gerektiğini sık sık dillendirmişlerdir (Alemdaroğlu, 2008: 419). Örneğin, erken Cumhuriyet döneminin öncü jinekologlarından Prof. Dr. Besim

---

<sup>69</sup>1930’larda İstanbulda yaşayan öjenist doktorların biyografileri, otobiyografilerine dayanarak hazırladığı doktora çalışmasında Sanem Güvenç Sangurlu devletin öjenizmin yayılmasında ve kurumsallaşmasında aktif rol almak istemediği bir dönemde öjenistlerin İstanbul’da nasıl ortaya çıktıklarını anlatır. Güvenç Sangurlu Türkiye’de diğer örneklerden farklı olarak devletin kanatları altında hareket etmeyen öjeni pratiğini anlayabilmemiz için öjenizmin üst-orta sınıfların temel ideolojisi ve projesi olarak görülmesini önerir. Bkz: Guvenç Salgırlı, S. (2009). *Eugenics As Science Of The Social: A Case From 1930s Istanbul*.

Akalın daha da ileri giderek, ırk meselesinde kadınlara büyük görev düştüğünü, medeniyetin anne terbiyesiyle başladığını, dolayısıyla “demokratik cumhuriyetin kökleşmesinde” anne terbiyesinin birincil olduğunu söylemiştir (Akalin’dan aktaran Alemdaroğlu, 2008: 419). Kadınlar, aslında çok daha büyük bir özgürleşme potansiyeline sahip oldukları bu dönemde, “toplumun yeni ihtiyaçları nedeniyle”, pozitivist ve bilimsel çerçevelerde yeniden üretilen geleneksel rollerine hapsolmuş ve yakalanan bu özgürleşme fırsatı tam olarak değerlendirilememiştir.

Ancak dönemin kadınlarının da kendilerine biçilen bu toplumsal görevi canı gönülden üstlendikleri söylenebilir söylemek mümkün. Daha önce değinildiği gibi, Cumhuriyet döneminin ilk kadın örgütlerinden biri olan Kadınlar Halk Fırkası bile kadınların temel görevlerini “analık” ve “aile kadınlığı” olarak tanımlar. Şüphesiz, II. Meşruiyet döneminde güç ve etkinlik kazanmış olan feminist hareketin Osmanlı’nın son döneminde hızlanan uluslaşma sürecinde milliyetçi ideolojinin etkisinde kalmasının (Kartal, 2008) bunda oynadığı rol büyüktür. Bu etki, Cumhuriyet’in yeni kadın hedefiyle perçinlenmiş, uzun yıllar kadın örgütleri Cumhuriyet’in kadına biçtiği rolleri eleştirmemiş, hatta kadının özgürleşmesinin bir aracı olarak görmüştür. Erken Cumhuriyet Döneminde kadına biçilen modern annelik rolü de böylesi bir ideolojik etkilenme nedeniyle kadın örgütleri tarafından meşru görülebilmektedir.

Elbette bu dönemde kadına biçilen tek rol annelik değildi. Daha önce de bahsettiğimiz gibi özellikle kamu sektörlerindeki pek çok iş kolunda kadınlar istihdam ediliyordu.<sup>70</sup> Bu dönemde kadınların eğitimi konusunda verilen çabalar, üst ve orta sınıflardan pek çok kadının saygın ve iyi ücretli işlerde çalışmalarında önemli rol oynadı (Ayşe Öncü, "Turkish Women in Professions: Why so many?" makalesinden aktaran Kandiyoti, 1999: 113)."

1930’larda çalışan kadınların artan toplumsal statüsü karşısında ev kadınlığına da itibar kazandırılmaya çalışılır (Gürboğa, 1996: 141-153). Zaten dönemin yükselen

---

<sup>70</sup>Deniz Kandiyoti, dönemin seçkinlerinin alt sınıflardan erkekler yerine daha az “tehdit edici” olarak gördükleri kadınları işe almayı tercih etmiş olabileceklerini, böylelikle kadınların eğitim görmesinin başlangıçta toplumsal hareketliliğe değil, sınıf ayrımlarının pekişmesine yaramış olabileceğini belirtir (Kandiyoti, 1999: 113).

değerleri olan eğitim, bilimsel yöntemler, Batı'nın tekniği, verimlilik vb. bu başlıkta da kendini göstererek *Kız Sanat Enstitüleri ve Akşam Sanat Okulları* açılır. 1927'de Türkiye'nin eğitimini denetleyip bir rapor hazırlaması için ülkeye çağrılan ABD'li eğitim uzmanı John Dewey'in tavsiyeleri üzerine Milli Eğitim Bakanlığı 1928 ve 1929 yıllarında Kız Sanat Enstitüleri açar (Perihan Onay, *Türkiye'nin Sosyal Kalkınmasında Kadının Rolü*'nden aktaran Yaşın Navaro, 2000: 57). 1940 yılında, Türkiye'nin 32 kentinde 35 Kız Enstitüsü; onları tamamlayıcı olarak 59 kasabada “yetişkin kadınlarımıza ileri bir ev ve cemiyet hayatının metodlarını, bilgilerini öğretme”<sup>71</sup>yi amaçlayan 65 Akşam Kız Sanat Okulu ve onları destekleyen 150 Köy Kadını Gezici Kursu bulunmaktadır. 1940-1941 öğretim yılında bu okullara devam eden kadın sayısı 16.500 gibi oldukça yüksek bir rakamdır<sup>72</sup>(Yaşın Navaro, 2000: 57-58). Kuruluş amacı, genç kadınları “ileri bir aile müessesesinin içinde bir *anne* olarak yetiştirmek” olarak tanımlanan Eğitim Enstitüleri, orta düzeyli ailelerin hayatına “düzen”, “rasyonalite” ve “disiplin” gibi fikirlerin girmesinde temel bir rol oynamıştır (2000: 57).

Kız Enstitüleri'nde sağlıklı bir nesil yetiştirme görevi verilen kadınlara bunu nasıl yapacakları da öğretiliyordu. Doğum oranları düşük olmasa da bebek ölüm oranlarının yüksek ve salgın hastalıkların yaygın olduğu bu dönemde toplumun hijyen bilincinin yükseltilmesine büyük önem veriliyor, bunun uygulayıcısı da yine kadınlar olarak görülüyordu. Kız Enstitüleri'nde kadınlara kirli bulaşıkların, ağza temas eden çatal, bardak vs. ile tabak, tencere gibi diğer kaplar olarak ikiye ayrılıp öyle yıkanması gerektiği öğretiliyordu (Yaşın Navaro, 2000). Kız Enstitüleri'nde verilen eğitimlerle ev içi hijyen standartları yükseltilirken bir yandan da Hıfzıssıhha Kanunu (1930) ile kamusal hijyenin ve sağlıklı yeni neslin oluşturulmasının yasal çerçevesi çiziliyordu.

16 Temmuz 1938'de yürürlüğe giren Beden Terbiyesi Kanunu da sağlıklı bir toplum inşasında Cumhuriyet kadrolarının fiziksel egzersiz ve spora verdikleri özel önemi

---

<sup>71</sup>Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Sergisi: 8'den aktaran Yael Yaşın Navaro (2000: 57).

<sup>72</sup>Eğitim Bakanlığı'nın Kız Teknik Öğretim (1945), 9-54 ve T. C. Maarif Vekilliği (1941) Teknik Öğretim Hakkında Rapor raporlarından istatistikleri aktaran Yael Yaşın Navaro (2000: 58).

yansıtır. Kanunun, yurttaşların “fiziki ve moral kabiliyetlerinin ulusal ve inkılâpçı amaçlara göre gelişimini sağlayan oyun, jimnastik ve spor faaliyetlerini sevk ve idare etmek” (kanundan aktaran Alemdaroğlu, 2008: 421) maddesi, açıkça sporun – neredeyse kendiliğinden– Cumhuriyet’in devrimci amaçlarıyla uyumlu olduğu düşüncesini taşır. Spor ve fiziksel egzersiz tüm toplum için bir gereklilik gibi görülse de kanunun gençlerin spor kulüplerine girmesini ve boş zamanlarında beden terbiyesi programlarına devamını zorunlu kılan üçüncü maddesi asıl hedeflenen kitlenin gençler olduğunu gösterir. Gençlerin yalnızca bedenleri üzerinde değil, onların boş zamanları üzerinde de bir disiplin arayışına denk düşmüş olabileceği not edilmelidir.

Kemalist ideoloji hem yeni neslin yetiştirilmesi için kadına “analık” görevi biçmiş, hem de Türk kadını Batı’ya “nasıl da onlar gibi” olduğumuzu gösteren bir vitrin olarak görmüştür. Bir yanı özle, içeriyle; diğer yanı da arzu edilen şey olarak dışarıyla, yani Batı’yla ilgili olan bu iki söylem arasında sık sık gerilimli bir hat da oluşmuştur. Dönemin sinema kültürünün kadınlarla ilgili boyutlarında daha çok görünüm alanındaki söylemlerin etkisi olsa da kadına biçilen kutsal görevler de bu tartışmalarda sınır çizici roller üstlenmiştir. Sinema ve kadınla ilgili bu tartışmalara girmeden önce, dönemin kadın seyircilerine yakından bakmakta fayda var.

### **4.3. Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Seyirciler ve Yıldız Kültürü**

#### **4.3.1 Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Seyirciler**

Çalışmanın bu bölümünde dönemin kadın seyircilerini daha yakından tanımaya çalışacağız. Bu dönemde kadınlar sinemaya gidiyorlar mıydı? Eğer gidiyor idiyse, yalnızca büyük şehirlerde mi gidiyorlardı? Sinemaya ne tür amaçlarla gidiyorlardı? Sinemaya gitmenin onlar için ne gibi anlamları vardı? Tüm bu sorular, Türk sinema tarihi çalışmalarının yanıtlanmayı bekleyen sorularından birkaçı...

Öncelikle belirtmelidir ki bu döneme ait sayısal verilere ulaşmak oldukça zordur. Bu çalışma kapsamında ulaşılan veriler de bazı yıllar ya da bazı şehirlerle sınırlı kalmıştır. Yine de tüm veriler bütüne dair bir çıkarsamada bulunmaya, en azından dönemin sinema kültürüne dair yapılan saptamaları test etmeye imkan sunmaktadır.

Öncelikle sinemaya gitme ve film izleme alışkanlığına dair genel duruma bir göz atalım. Eugene Hinkle'ın Darülaceze İstanbul Vergi Ofisi'nin (Tax Office of the "Asile des Pauvres") resmi verilerinden aktardığına göre 1930 yılı boyunca 2.633.300 sinema bileti kesilmiş ve bu sayı 1931 yılında 3.310.320'ye yükselmiş. Ortalama günlük bilet sayısı ise 1930 yılı için 7214 iken 1931 yılında 9069. İki kişinin aynı gün içinde iki kez sinemaya gitme olasılığının düşük olduğu ve 1927 sayımına göre İstanbul nüfusunun 730.334 olduğu göz önüne alınca 1930'da İstanbul nüfusunun %0.98'i ve 1931 yılında ise nüfusun %1,2'sinin her gün sinemaya gittiğini söyleyebiliriz (Hinkle, 2007: 77). İstanbul'da kesilen toplam bilet sayısı yüksek olmakla birlikte, kent nüfusu içindeki sinema seyircisi oranları bakımından İstanbul'daki rakamlar Türkiye'nin diğer kentlerinden daha yüksek değildir. Örneğin, bu yıllarda Ankara'da iki adet sinema salonu bulunmasına rağmen, günlük seyirci sayısı yaklaşık 1100 ila 1400 arasındadır. Bu da, o dönem 75.000 olan Ankara nüfusunun %1,2'si ila %1,5'inin her gün sinemaya gittiği anlamına gelmektedir ki bu oran, İstanbul'dan daha yüksektir.

Peki, bu seyirci kitlesi ne gibi bir demografik kompozisyona sahipti? İstanbul'daki sinema salonu sahiplerinin tahminlerine göre, seyircilerin %60-65 civarını erkekler, %20'sini kadınlar ve %15'ini çocuklar oluşturuyordu (Hinkle, 2007: 79). Bu oranlar, Pera semtinde kadınlar yönünde yükseliyor: 1932 yılında Pera'daki birinci sınıf sinema salonlarındaki toplam 45 gösterimde yapılan gözlemlere göre erkek katılımcıların oranı %63.51 iken, kadınların oranı %36.49'dur (Hinkle, 2007: 79). Eugene Hinkle, kadın seyircilerin oranının düşük olmasını, nüfusun büyük çoğunluğunun halen geleneksel-muhafazakâr değerlere bağlı olup, ailelerin kızlarını tek başlarına kamusal eğlencelere göndermeye sıcak bakmamalarına bağlar (Hinkle, 2007: 78). Ancak Hinkle bir başka yerde tam da bu gerekçelerle Müslüman genç kızların ailelerin gözünden uzak ve karanlık bir mekân olan sinema salonlarını

erkeklerle buluşmak için gizli randevu yerleri olarak kullandıklarını belirtir (Hinkle, 2007: 80). Bu dönemde genç kızların sinemaya gitmelerini kısıtlamaya çalışan ailelerin baskısı bazı romanlara da konu olur (*Su Sinekleri, Sinema Delisi Kız*). Ancak bu romanlarda da görürüz ki genç kızlar, ya ailelerinden gizli bir şekilde ya da intihar gibi çeşitli tehditlerle ailelerinden izin kopararak bir şekilde sinemaya gitmenin yolunu bulurlar.

Kadınların film izlerken erkeklerle –üstüne üstlük karanlık bir ortamda– yan yana gelecek olması, geniş bir kesim tarafından kaygıyla karşılanır. Bu kaygının önüne geçebilmek için uzun yıllar sinema salonlarında kadınlar ve erkeklerin oturacağı yerler toplu taşıma araçlarında olduğu gibi birbirinden ayrılır (haremlik-selamlık) ya da yalnızca kadınlara özel matinelere düzenlenmesi yoluna gidilir (Özuyar, 2004: 21). “Meşrutiyetin ilanından sonra da uzun yıllar sinemada, tiyatrodaki olduğu gibi, kadınlara ayrı, erkeklere ayrı gösterilmiştir. İstanbullu bayanlar ilk defa Pangaltı’da Asaduryan’ın açmış olduğu sinemada film seyrettiler” (Rakım Çalapala’dan aktaran Scognamillo, 1998: 24). Çalapala, kadınlarla erkeklerin bir de ramazan aylarında Anadoluhisarın’da ve Kadıköy’de Yoğurtçu Çayırı’nda yapılan açık hava gösterimlerinde birlikte film izlediklerini söyler. “Buralarda kadınlar bir yana, erkekler bir yana oturur, araya bir perde gerilerek erkeklerin kadınları gözetlemesine mani olunurdu” (Rakım Çalapala’dan aktaran Scognamillo, 1998: 24).

Kadınlarla erkeklerin birlikte tiyatroya ya da sinemaya gitmelerinin yasaklanması ilginç olaylara neden olur. Meşrutiyet döneminde bir gazetenin yakınlıkla bahsetmesinden anlarız ki erkeklerle birlikte kaçamak bir biçimde tiyatroya gitmek isteyen Müslüman kadınlar, ya erkek kılıfına girerler ya da Hıristiyan kadınlar gibi giyinirler (Metin And’tan aktaran Scognamillo, 1998: 24).

Müslüman kadınlarla erkeklerin ilk kez birlikte film izlemeleri, Atatürk’ün teşvikiyle İzmir’de gerçekleşir. Cumhuriyet’in ilk yıllarının önemli sinema müteşebbislerinden olan Cemil Filmer’in işlettiği Ankara Sineması’na eşi Latife Hanım’la birlikte gelen Atatürk, salonda hiç kadın olmadığını görünce, yaverine kadınları içeri almasını söyler. Salon kısa sürede kadınlarla dolar ve Filmer’in aktardığına göre “Türkiye’de



Müslüman kadınlar ve erkekler ilk olarak orada, Ankara Sineması'nda Atatürk'ün bu girişimi sayesinde bir arada film seyret[miş]" olurlar (Filmer, 1984: 126).

Atatürk'ün bu girişiminden sonra kadınların sinemaya gitmesi muhtemelen daha "meşru" bir hareket olarak görülmüş olmalıdır. Ancak Hakan Kaynar, kadınlarla erkeklerin ayrı ayrı sinemaya gitme uygulamasının da bir yanıyla kadınların sinemaya gitmesini kolaylaştırdığından bahseder ve kadınların belki de sinemada erkeklerden ayrı oturacaklarını bilmenin rahatlığıyla sinemalara gitmeye başladıklarını belirtir (Kaynar, 2007: 171). Yani kadınlar önceleri sinemaya erkeklerden ayrı olarak gitmeye başlamışlar, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren salonları erkeklerle birlikte doldurmuşlardır.

Bu süreçte kadınları sinemalara çeken pek çok farklı neden olmuştur. Bunlardan bazıları tamamen pratik nedenlerdir: En alt seviyede olanlar dışında sinema salonları, dönemin ev ısıtma güçlükleri göz önüne alınca soğuk kış aylarında zaman geçirmek için iyi bir alternatif sunuyorlardı. Pek çok seyirci, tüm bir öğleden sonralarını, her seans başlangıcında bilet kontrolü yapmayan sinema salonlarında tek biletle geçiriyor, pek çok anne çocuklarını, kış aylarında evlerine göre daha sıcak bir ortam sunan sinema salonlarına getirip orada uzun zaman kalıyordu (Hinkle, 2007: 80). Yani bu dönemde yalnızca genç kızların değil, çocuk sahibi kadınların da sinemaya gitmek için bir "nedenleri" ya da "bahaneleri" vardı.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinema tutkusu "işi ve gidecek ahababı olmayan kadınların sokağa çıkması için önemli bir araç" (Kaynar, 2007:171) haline gelmiş, kadınlar gerek çocuklarıyla sıcak ve konforlu bir zaman geçirmek, gerek erkeklerle bir şekilde buluşabilmek, gerekse de beyaz perdenin onlara sunduğu farklı yaşam tarzları ve hülyalar için sinema salonlarını doldurmaya başlamışlardı.

Ancak çok kısa bir zaman içinde kadın seyirciler için sinemayı en cezbedici kılan şeylerden biri de sinema yıldızları olur. Dönemin sinema kültürünün en önemli unsuru olan yıldızlar, dönüşmesi ve Batılılaşması arzu edilen kadınları da yakından

etkilemiştir. Kadınlar artık çok güçlü bir şekilde onlara benzemek, onlar gibi olmak istiyorlardı.

#### **4.3.2. Erken Cumhuriyet Döneminde Yıldız Kültürü**

Ali Özuyar, 1923-1928 yılları arasında Osmanlıca yayımlanan sinema dergilerini incelediği çalışmasında, dergilerin magazin haberlerine de yer verdiklerini ve bunun magazin haberlerine yer vermeyen Osmanlı dönemi yayıncılığında bir farklılaşmaya işaret ettiğini belirtir. Bu dönemde yabancı yıldızların gündelik hayatı, aşk hayatı, zevk ve beğenileri hakkında haberler dergi sayfalarında çokça yer tutmaya başlar (Özuyar, 1999: 66-71). Artık sinema, seyirciler için bilimsel ve teknik bir yenilik, bir “atraksiyon sineması” olmanın ötesine geçip, magazin ve yıldız haberlerinin de devreye girmesiyle yeni bir dünyayı ifade etmeye başlar (Mutlu, 2002: 103).

Francesco Alberoni, bir toplumda yıldızlık fenomeninin ortaya çıkması için bazı koşulların oluşması gerektiğini belirtir: hukuk düzeni, verimli bir bürokrasi, yapılaşmış bir toplumsal sistem, yıldızların herkesi tanıyamayacağı, ama herkesin yıldızları tanıyabileceği ölçekte bir toplum, kıt kanaat geçinmenin üzerinde bir ekonomik gelişkinlik ve ilkesel olarak herkes yıldız olabileceği bir toplumsal hareketlilik (Alberoni'den aktaran Dyer, 1986: 7). Burada tarif edilen modern bir toplum yapısı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Osmanlı'nın son döneminde başlayan modernleşme çabaları, 1920'lere gelindiğinde yıldızlık olgusunun ortaya çıkmasını sağlayacak bir sosyokültürel ortam yaratmıştır. 1928'deki alfabe değişimi ve okuma seferberliklerinin ardından daha fazla sayıda dergi çıkması ve bu dergilerin çok daha geniş kesimlere ulaşmaya başlaması, var olan sosyokültürel ortamı zenginleştirir. Bir yandan da ABD'deki Hollywood sineması “altın çağı”nı yaşamaktadır ve yıldız sistemi, klasik Hollywood sinemasının alamet-i farikası haline gelir. Yurtdışında, özellikle ABD'de yayımlanan dergilerin gündemini yakından takip eden Türkiye'deki sinema dergileri de bu gündemi kendi içeriklerine taşırlar. 1920'lerde başlayan yabancı yıldızlarla ilgili haberlerin sinema dergilerinde

yer alması 1930'lar ve 1940'larda tepe noktasına ulaşır. Türkiye'de yabancı sinema yıldızları, özellikle de Hollywood yıldızları, bir daha hiç sahip olamayacakları bir yoğunlukta sinema dergilerini işgal etmeye başlamış, gençlerin giyim ve saç stillerinden, ideal kadın ve sevgili kurgularına kadar pek çok farklı alanı etkilemeye başlamışlardır.

Yıldızlar, 1930'larda seyircilerin film tercihlerinde en önemli parametre haline gelmiştir. 1934'te *Holivut* dergisi "o günkü sinema" için şöyle yazar: "Bir filmin rağbet görmesi için erkek seyircilerin kadın baş aktristi, kadın seyircilerin de erkek baş artisti beğenmiş olmaları, bugünkü sinema için başlıca şartlardan biridir." Dergi, yıldızların, seyircilerin film tercihlerindeki önemini anlatmaya şöyle devam eder: "Mevzu ikinci derecede kalır ve ne zaman bir ilanda sevmiş olduğunuz bir artistin ismini görürseniz, tereddüt etmeden 'bu film güzeldir' diye karar verir ve sinemaya girersiniz." Bu yaklaşımı yalnızca yayın politikası yıldızlar üstüne kurulu bir derginin aşırı yorumu olarak değerlendirmek doğru olmaz. Hinkle'ın 1930'da 455 lise öğrencisiyle yaptığı anketteki "Bir filme gitmeye neye göre karar verirsiniz?" sorusuna hem (daha yüksek bir oranda olmak üzere) kızların, hem de erkeklerin çoğunluğu, "Filmde iyi bir yıldızın olup olmaması," yanıtını verirler (Hinkle, 2007:138). Aynı ankette "Yıldızlar hakkında okur musunuz?" sorusuna lise öğrencisi kızların %77'si, erkeklerinse %63'ü evet yanıtını verir (Hinkle, 2007:133). Öğrencilerin yaş ortalamasının 15 olduğu ve bir kısmının öğretmenlerinden çekinmiş olabileceği göz önüne alınca bu oran oldukça yüksek görünmektedir. Gençlere, yıldızlar hakkında nereden okudukları da sorulur ve yanıtlar *Holivut*, *Akşam* ve *Son Posta* olmak üzere üç yayında kümelenir. *Akşam* ve *Son Posta*'nın günlük gazeteler olduğu göz önüne alınca, bu çalışmanın arşiv taraması için seçilen *Holivut* dergisinin yayımlandığı dönemde gençlerin en çok takip ettiği dergi olduğu için doğru bir seçim olduğu söylenebilir.

Çalışmasının dergilerle ilgili bölümünde ayrıntılı bir şekilde anlattığımız gibi, sinema dergileri, seyirciler için hayranı oldukları sinema yıldızları ile sinema salonu dışındaki buluşma yerleri de oluyordu. Dergilerin hem iç sayfalarında, hem de renkli basılan ön ve arka kapaklarında yer verilen yıldız resimlerini kimi hayranlar poster

olarak kullanıyor kimileri de çekmecesinde saklayıp yalnız kaldığında çıkarıp bakıyordu. Hinkle'ın anketinde “Yıldız resimlerine sahip misiniz?” sorusuna 211 liseli kızın %58'i evet yanıtını verir. Kendilerine yöneltilen başka bir soruda kızların yine %58'i yıldız resimlerini odalarında tuttuklarını söylerken, yalnızca %16'sı bu soruya hayır yanıtını vermiştir. Soruyu cevapsız bırakan öğrencilerin çokluğu öğretmenlerinden çekindikleri düşüncesini akla getirdiğinden, yıldız resimlerinin kişisel ortamlarında saklanma oranının anketin sonuçlarına yansısından daha büyük olduğu düşünülebilir. “Yıldız resimlerini çerçevesiyor musunuz?” sorusuna ise 211 genç kızın %20'si evet yanıtını verirken, %12'si ise bu soruyu da yanıtı bırakır (Hinkle, 2007: 130).

Sinema seyircilerinin yıldızlarla ilgili biriktirdikleri, aralarında değiş tokuş ettikleri malzemelerden birisi de dergilerin bastığı “artist kartları” idi (Resim 4.5). Dönem dergilerine gönderilen okuyucu mektupları arasında bu tür yıldız kartlarının nereden bulunabileceği<sup>73</sup> ya da şu âna kadar bir şekilde basılmamış yıldızlara ait kartların ne zaman basılacağı gibi sorular kayda değer bir ağırlık oluşturuyordu.

YILDIZ BIOGRAFLI ARTİST KARTLARI					
Yıldız Biografili Artist Kartları tam 67 tane oldu. Hususî arşivlerimizden çıkarıp en güzel pozlardan meydana getirdiğimiz bu kartların arkasında sevdiğiniz artistlerin ayrıca hayatlarını ve çalıştıkları stüdyoların isimlerini bulacaksınız.					
No.	Adı	No.	Adı	No.	Adı
101	Dorothy Lamour	124	Betty Grable	147	Ann Sheridan
102	Jeanette MacDonald	125	Warner Baxter	148	Irenne Dunne
103	Robert Taylor	126	Johnny Weissmuller	149	Annabella
104	Barbara Stanwyck	127	Hedy Lamarr	150	Ginger Rogers
105	Allan Jones	128	Florance Rice	151	Douglas Fairbanks Jr.
106	La Jana	129	Isa Miranda	152	Constance Bennett
107	Nelson Eddy	130	Loretta Young	153	Cary Grant
108	Fritz Van Dongen	131	Madeleine Carroll	154	Joan Blondell
109	Richard Greene	132	Maureen O'Sullivan	155	Sonja Henie
110	Tyrone Power	133	Melvyn Douglas	156	Anne Shirley
111	Olivia de Havilland	134	Miliza Korjus	157	Errol Flynn
112	Alice Faye	135	Henry Fonda	158	Linda Darnell
113	Deanna Durbin	136	Marx Kardeşler	159	Walter Pidgeon
114	Gustav Fröhlich	137	Joan Bennett	160	Sigrid Gurie
115	Gary Cooper	138	Norma Shearer	161	Spencer Tracy
116	Eleanor Powell	139	Myrna Loy	162	Margaret Sullavan
117	Shirley Temple	140	Virginia Bruce	163	Marlene Dietrich
118	Don Ameche	141	Charles Boyer	164	Ray Milland
119	Ronald Colman	142	Cesar Romero	165	Mickey Rooney
120	Joan Crawford	143	Claudette Colbert	166	Judy Garland
121	Greta Garbo	144	Deanna Durbin	167	Ann Sothorn
122	Danielle Darrieux	145	Carole Lombard		
123	Clark Gable	146	James Stewart		

DIKKAT : Bu kartlardan idarehanemize sipariş ederken karışıklığa meydan vermemek için isimlerin hizasında bulunan numaraları da yazmayı unutmayınız.

Resim4.5: “Yıldız Biografili Artist Kartları”, *Yıldız*, Cilt: 6, Sayı: 65, 15 Temmuz 1941.

<sup>73</sup>Dergiler okuyucularına posta pulu karşılığında bu yıldız kartlarını gönderiyorlardı.

1932 yılı basımı *Su Sinekleri* romanının “sinema hastası” kız karakterleri de hayranı oldukları artistlerin kartlarını biriktirirler ve eksiklerini de ya kendi aralarında ya da az tanısalar bile yıldızın başka hayranlarıyla değiş tokuş ederler. Romanın kahramanlarından Sabbek, bir gün arkadaşlarının yanına çantasında “Anne Karenin’de John Gilbert’le Greta Garbo’nun bir arada çekilmiş serisi” ile çıkagelir.

Nuran, Fatma, Dürdane, Ayfer, tam merkezine ok isabet etmiş yaralı nişan levhaları gibi cansız, hareketsiz duruyorlardı. Sabbek, vurduğu hedefleri gözden geçiren bir nişancı onbaşısı gururle arkadaşlarına ayrı ayrı baktı, çantasından bir kart postal çıkardı:

- İşte...
  - Tamam serisi değil mi?
  - Evdekilerle tamam oluyor.
- Dört genç kız, değme sinema artistlerini, hasetlerinden ağlatacak dramatik bir heyecanla bağırdılar:
- Şekerim, Con Cilbert!
  - Cicim... Ninem!
  - Greta Garbo! Canımın içi!
  - Yavrucuğum; annem benim!..
  - Aşkım, hayatım!(Yesari, 1932: 21)

Sabbek’in hayranı olduğu yıldızın kartpostal serisini tamamlaması arkadaşları arasında hayranlık ve yer yer kıskançlıkla karşılanır:

- Sabiş, bunu nasıl buldun? Dora ile o kadar baktık, aramadığımız yer kalmadı idi. Değil mi Dora?
- Ben de, Con Cilbert’in serisini yapmak isterdim. Sabiş, benden evvel muvaffak oldu. (Yesari, 1932: 21)

Sabbek sınıf arkadaşlarından birinin ablası Emel ile değiş tokuş yapmıştır. “Benim kartlarımı gördü, bazılarını beğendi. Bende aynı karttan çift olanlar vardı. Emel, Bir gün bize gelin de, değiştirelim, dedi.” Sabbek, Emel’den kartları alabilmek için o zamanlar pek yerleşimin olmadığı Kızıltoprak’a kadar gider. “Birtakım çitli çitsiz bahçelerden, bostanlardan” geçip, “tenha, acayip sokaklardan” saparak giderler Emel’in evine. Ancak tüm bu zorlu yola değer ve Sabbek, hayranı olduğu John Gilbert’in kartpostal serisini tamamlar. Genç kızlar bu günü de evinde buluştukları arkadaşları Nuran’ın kartpostal albümlerine bakarak geçirirler.

Beş genç kız, bu albümleri belki bin defadan fazla karıştırdıkları, karpotaları belki on bin defadan fazla öptükleri, kokladıkları halde, iki üç günlük bir fasıladan sonra, tekrar açıp bakacak olsalar, ilk defa görüyorlarmış gibi hayret ve takdirle kendilerinden geçiyorlardı. (Yesari, 1932: 24)

*Su Sinekleri*, kurmaca karakterlere sahip bir roman olsa da, en azından bu yıllarda artist kartları toplayan sinema düşkünü genç kızlar olduğu iddiamızı destekler niteliktedir. Böylesi genç kızlardan biri de Feriha Tevfik'tir. Araştırmamız sırasında ulaştığımız Tevfik'e ait albümlerde, onun da artist kartları<sup>74</sup> biriktirdiğini, bazı albümlerinde kendi fotoğraflarıyla artist fotoğraflarını art arda dizmiş olduğunu görüyoruz (Resim4.6-4.7).



**Resim4.6: Feriha Tevfik'in Vilma Banky kartpostalları**

<sup>74</sup>Feriha Tevfik, Gökhan Akçura ile yaptığı röportajda en sevdiği oyuncuların Rudolph Valentino ve Vilma Banky olduğunu söyler: <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/1998/03/01/30984.asp>, 10 Ocak 2013. Bu yüzden albümden Banky'nin kartpostalları seçilmiştir. Bunlar dışında Tevfik'in albümünde dönemin pek çok ünlü yıldızının kartpostalları vardır.



**Resim4.7: Feriha Tevfik'e ait Foto Albümü-Gökhan Akçura Kişisel Arşivi**

30'lu yıllarla birlikte, Türkiye'de gittikçe kökleşmekte olan bu hayran kültürü için, bu kültürün temel yaratıcısı olan dergiler hiçbir hizmetten kaçınmıyordu. Sinema dergileri, artist kartpostalları basımının yanında, okuyucularından gelen yıldız adresleri ve biyografileri gibi taleplere, *Express Biyografiler* sayfası gibi süreklileşmiş köşelerle cevap vermeye çalışıyorlardı.

Yıldızların hayranları, onların adreslerine ulaşılar da pek çoğu için yıldızlara mektup yazabilmelerinin önünde büyük bir engel vardı: yabancı dil. Bu konuda da sinemaseverlerin yardımına sinema dergileri yetişiyordu. Dergiler İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak bir yıldıza yazılacak hayran mektupları örnekleri yayımlıyorlardı. Yine yıldızların isimlerinin nasıl okunduğuna dair bilgilere de dergi sayfaları arasında rastlamak mümkündü.



Resim4.8: İngilizce Mektup Numuneleri, "Yıldızlara Mektup", *Yıldız*, Cilt 12, Sayı 143, 15 Ocak 1945, s.24-25.

Yıldızlar, bu dönemin popüler kültürünün önemli bir unsuru olunca sinema yıldızlarının reklamlarda kullanılması da cazip hale geldi. Özellikle kozmetik ürünler, kuaför, terzi reklamlarında sinema yıldızlarının resimleri kullanılıyor, onların hayranı olan genç kızlar hedef kitlesi olarak seçiliyordu. Yıldızlar ve tüketim ilişkisine daha sonra değineceğimiz çalışmamızda öncelikle bu dönemde yıldızların merkezinde olduğu sinema kültürünün dönemin güzellik algısını ve ideal kadının tanımını nasıl etkilemiş olabileceğini tartışacağız.

#### 4.3.2.1. İdeal Güzellik Anlayışının ve İdeal Kadının Tanımlanması

Güzellik, kadınsılıkla ilişkili bir kategori olagelmıştır. "Güzel" sıfatı hem Türkçede hem de İngilizcede, ya kadınlar için ya da "tabiat ana"nın parçası olan şeyler için kullanılır. Kadının güzelliğinin ve fiziksel görünüşünün önemli bir mesele olmasının



tarihi<sup>75</sup> çok daha eskilere gitse de modern çağda hem kitle iletişim araçlarının hem de kozmetiğin bir sektör haline gelmesinin etkisiyle kadınlar daha önce hiç olmadığı kadar geniş bir ölçekte toplumun güzellik standartlarından etkilendi, görünüşlerinde ona uygun değişiklikler yapmaya çalıştılar.

1930 ve 1940'lı yıllarda popüler ve görsel kültürün en önemli bileşenlerinden biri olan sinema, Türkiye'de dönemin güzellik ideali ve standartlarını oluşturmada da önemli bir rol oynamıştır. Bu etkinin izleri yine dönemin sinema kültürünün üretildiği temel mecralardan olan sinema dergileri ve de dönemin seyircilerinin kendi “seslerine” yer veren Eugene Hinkle’in mülakatları üzerinden sürülecektir.

Dönemin sinema dergilerinde en baskın tema yıldızlarsa bir diğeri de güzelliştir diyebiliriz. Dergiler bitmez tükenmez bir enerjiyle güzelliğin değişik formüllerini vermiş, en güzel kadınların hangi milletlerden olduklarını anlatmış, ideal vücut oranlarının santim santim ölçülerini vermişlerdir. Dergilerin güzellikle ilgili yazı dizilerine, yıldızların güzellik önerileri köşelerine vs. baktığımızda, güzelliğe dair temelde iki yaklaşım olduğunu görüyoruz. Güzellik, bir yandan doğuştan sahip olunan bir şey olarak tarif edilip, önemli olanın bakımlı ya da sevimli olmak olduğu ve yıldızların güzellik önerileri dinlenirse bütün kadınların hoş ve alımlı olabileceği vurgulanırken; bir yandan da “ideal güzellik” sanki bilimsel bir kesinliğe sahipmişçesine oranlar ve ölçülerle tarif edilerek, kadınlara bu ölçülerin dışında bir fiziğe sahiplerse güzel olmak için baştan kaybetmiş oldukları bir tablo sunulmaktadır.

*Sinema Haftası*'nda “Kadınlar Nasıl Güzelleşebilirler?” başlığıyla yayımlanan ve Joan Bennett'in kadınlara verdiği güzellik önerilerinin aktarıldığı yazı önemli bir tespitle başlar: “Yaşadığımız devirde, ruh, vücut ve şuur mümessilleri güzel olmak istemeyen bir kadının fikren hasta olduğu fikri üzerinde mutabıktırlar.” Yani hiç

---

<sup>75</sup>Güzellik, kadın bedeni ve dış görünüşle ilgili tarihi çalışmalar için bkz. Arthur Marwick, *Beauty in History: Society, Politics and Personal Appearance, c. 1500 to the Present* (Gloucester: Thames and Hudson, 1988); ve Peter N. Stearns, *Fat History: Bodies and Beauty in the Modern West* (New York: New York University Press, 1997).

kaçarı yoktur: Artık içinde bulunulan modern çağda bütün kadınlar güzel olmasalar bile güzel olmak istemelidirler. Tabii ki bunun yollarından biri de güzellikleri bütün dünyaca kabul edilmiş yıldızların güzellik sırlarını sunan dergileri yakından takip etmektir. Dergiler yeniçağın kadınlarına nasıl güzel olacaklarını bir bir anlatacaktır. Yazı, güzel olmak istemeyen kadınların zihnen hasta olacağı yolundaki ürkütücü tespitin hemen ardından, okuyucuları için rahatlatıcı bir vurgu yapar: Sevimlilik güzellikten daha önemlidir. “‘Sevimli kadın’ diyorum, dikkat ediniz, bu ibare ‘güzel kadın’ ibaresinin manasından daha kuvvetli bir manaya maliktir. Yapılan bütün ilanlara rağmen güzel olabilmek her kadının elinde değildir. Fakat bütün normal kadınlar başkalarını cezbedecek bir kudrete maliktirler.”<sup>76</sup> Yine bu yazının yayınlandığı tarihten on bir sene önce, *Holivut* dergisinde bu sefer Mae West (dergide yazıldığı haliyle Mey Vest) “Bana her hangi çirkin bir kadın veriniz, iddia edebilirim ki onu size bir hafta sonra, iyi veya kötü, yutulur bir şekle koyarım”<sup>77</sup> der ve makyaj sayesinde bir kadının yeniden yaratılabileceğini vurgular. Dergilerin seslendiği sıradan ya da onların tabiriyle “normal kadınlar” için güzel olmamaları, onların önünde büyük bir engel değildir. Eğer dergilerin sunduğu güzellik sırlarını uygularlarsa erkekleri/yönetmenleri/diğerlerini etkileyip, cezbedebilirler.

Hollywood’daki büyük bir stüdyo tarafından oyuncu seçmelerine çağrılan genç bir kızın başından geçenlerin aktarıldığı yazı<sup>78</sup> makyajın kadınlara sunduğu büyük vaatleri açık eder:

[E]vvela makyaj dairesine geçtik. Burası her kadını heyecana düşüreceğine şüphe etmediğim bir yerdi. En çirkin kadını bile güzelleştirecek vasıtaların her türlü burada mevcuttu.

Beni evvela bir makyaj mütehassısı karşısına aldı. Dakikalarca yüzümü, saçlarımı cildimi tetkikten geçirdi. Sonra beni bir koltuğa oturtarak san'atinin bütün inceliklerini göstermeğe başladı.

<sup>76</sup>“Kadınlar Nasıl Güzelleşebilirler?”, Sinema Haftası, Yıl:1, Sayı: 2, 10 Kasım 1945.

<sup>77</sup>“Güzelliğin ‘Evamiri Aşeresi’”, Holivut, Yıl: 4, Sayı: 36, 29 Ağustos 1934.

<sup>78</sup>Böyle bir genç kız olup olmadığını bilemiyoruz. Bu ve benzeri yazılar yabancı sinema dergilerinden çeviri de olabilir, dergi bünyesinde çalışan bir yazarın hayal gücünün ürünü de... Burada bizim için önemli olan güzeleğe dair ne tür söylemlerin üretilip, dolaşıma sokulduğudur.

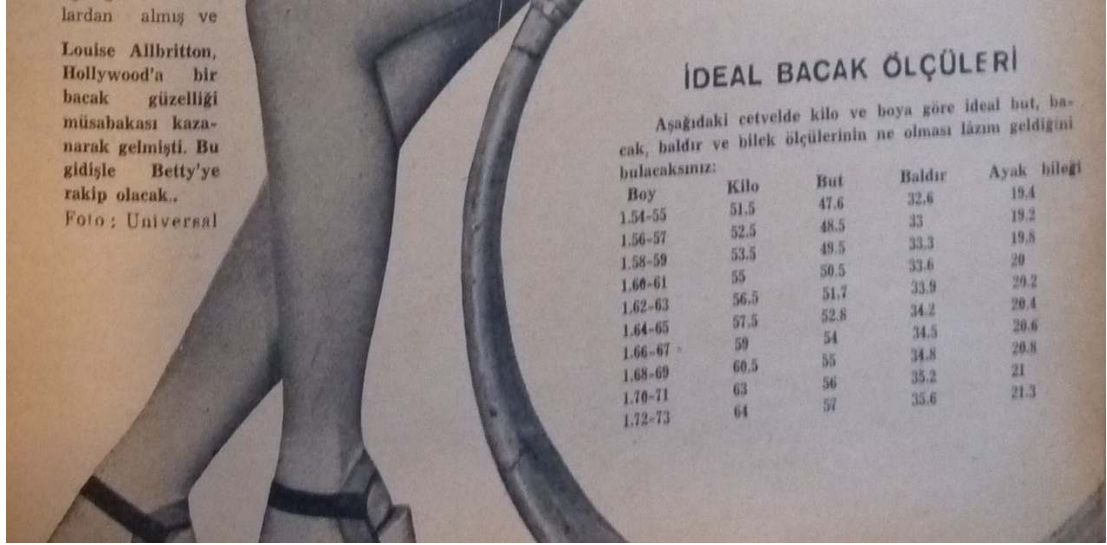
Bir saat sonra karşımdaki aynaya baktığım zaman kendimi tanıyamadım. Ben, hakikaten benliğimden bambaşka birşey olmuşum.<sup>79</sup>

Kendi benliğinden başka bir şey olmak, başkalaşmak, dönüşmek modern kadınların en büyük “görevlerinden” ve arzularından biriydi. İşte, makyaj da en azından görüntüler alanındaki dönüşümün en önemli araçlarından biriydi.

Dergilerin güzelliğe yaklaşımları genel olarak çaba, bakım ve ilgi ile bütün kadınların güzel ve çekici olabileceği yönünde ise de bir yandan da dikkate değer miktarda yazıda çok sabit, belirli ve kesin bir ideal güzellik anlayışı olduğunu görürüz. Örneğin *Sinemagazin*'de yayımlanan “Gözler Bacaklarda” yazısında, o senenin “göz modasının” bacaklar ve omuzlar olduğu belirtilir. Hollywood rejisörleri “artık artistleri, yalnız yüzlerinin, ellerinin, saçlarının değil, omuzlarının ve bacaklarının güzelliğini göz önüne alarak” seçiyorlardır. Yazı, bacak güzelliğinde doğuştan güzel bacaklara sahip olmanın en önemli şey olduğunu belirtse de, bunun yetmeyeceğini ve “onlara verilecek vaziyet mühim değildir” denemeyeceğini ekler. Bu durumun en iyi örneğini tabii ki bir yine bir Hollywood yıldızı teşkil eder: “Betty Grable, hem Tanrının özene bezene yarattığı bir çift bacağa maliktir; hem de bu bacakları daha güzel göstermenin bütün kurnazlıklarını, yollarını, çarelerini ve püf noktalarını mükemmel bir surette bilmektedir.”<sup>80</sup> Yazının sonunda ise Boy-Kilo-But-Baldır-Ayak Bileği parametrelerinden oluşan bir İdeal Bacak Ölçüleri cetveli verilir. Ancak cetvel oldukça acımasızdır; genel bir aralıktan ziyade 47,6 cm veya 19,4 cm gibi küsuratlı ölçülere yer verilir. Yani güzel bacaklara sahip olmak için yalnızca Betty Grable'dan alınan tavsiyeler yeterli değildir, öncelikle bu tablonun zorlu sınavından geçmek gerekmektedir ki bunun da pek çok okuyucu için hiç de kolay olmadığını tahmin etmek zor değildir.

<sup>79</sup>“Bir Genç Kızın Başından Geçenler”, *Yıldız*, Sayı: 50, 1941.

<sup>80</sup>“Gözler Bacaklarda”, *Sinemagazin*, Yıl: 1, Sayı: 9, 8 İlkanun (Aralık) 1943. s.12-13.



Resim4.9: “İdeal Bacak Ölçüleri: Gözler Bacaklarda”, *Sinemagazın*, Yıl: 1, Sayı: 9, 8 İlkkanun[Aralık] 1943, s.13.

Bu yıllarda dergilerde böylesi tablolara sıklıkla rastlarız. Bacak ölçülerinden daha kapsamlılarından birisi de “Hollywood’un İdeal Vücut Ölçüleri Cetveli”dir. “Hollywood yıldızlarının vücutleri sahiden o kadar güzel midir?” başlıklı yazıda boy uzunluklarına göre ideal Kilo, Boyun, Göğüs, Bel, Yukarı Kalça, Aşağı Kalça, But, Baldır, Ayak Bileği, Kol Pazısı ölçüleri verilir ve okuyucular kendi vücutlarını bu tabloya göre tatbik etmeye çağrılır: “Hollywood yıldızlarının vücutlerini birer heykel tenasübünde sanmayınız. Bugünün meşhur yıldızları arasında, vücutleri hatalı olanlar çoktur. Fakat stüdyolar artık angajmanlarda güzel vücade çok ehemmiyet veriyorlar. Hollywood’un istediği ideal vücut listesile, kendi ölçülerinizi karşılaştırınız, bakalım vücudünüz mütenasip mi?”<sup>81</sup>

<sup>81</sup>“Hollywood vücutleri sahiden o kadar güzel midir?”, *SinemagazınYıllık Hususi Nüsha*1944,s. 28-29.

Boy	Kilo	Boyun	Göğüs	Bel	Yukarı kalça	Aşağı kalça	But	Baldır	Ayak bileği	Kol pazısı
1.52-53	51.	31.3	80.3	60.6	81	85	46.8	32.2	19.2	24.3
1.54-55	51.5	31.6	81	61.4	82	86	47.6	32.6	19.4	24.6
1.56-57	52.5	31.9	81.8	62.5	83	88	48.5	33	19.6	25
1.60-61	55	32.5	83.3	64.5	85	90	50.5	33.6	20	25.6
1.62-63	56.5	32.8	84	65.5	86	92	51.7	33.9	20.2	26
1.64-65	57.5	33.1	84.7	66.5	87	93	52.8	34.2	20.4	26.4
1.66-67	59	33.4	85.4	67.5	88	91	54	34.5	20.6	26.8
1.68-69	60.5	33.7	86.2	68.5	89	96	55	34.8	20.8	27.2
1.70-71	63	34	87	69.5	90	97	56	35.2	21	27.6
1.72-73	64	34.4	88	70.5	91	98	57	35.6	21.3	28
1.74-75	65	34.8	89	71.5	92	99	58	36	21.6	28.4

Resim4.10: “Hollywood’un İdeal Vücut Ölçüleri Cetveli”, *Sinemagazin Yıllık Hususi Nüsha*, 1944, s.29.

Bu ideal vücut ölçüleri tablolarıyla ilgili olarak öncelikle şunu söylemek gerekir ki, söyle ya da böyle tüm bu çizelgeler kadın vücutları için verilmiştir. Çalışmamızda incelediğimiz dergiler arasında erkek vücuduna dair böylesi bir oranlar tablosuna rastlanmamıştır. Bir başka önemli nokta ise, yıldızların güzellik önerilerinin verildiği, ideal vücut ölçüleriyle dolu tüm bu yazıların okuyucuda yıldız olma fantazisine oynadığıdır. Bu ölçülere sahipseniz, bir de bu güzellik önerilerini yerine getiriyorsanız işin yarısı tamam demektir, yolda sizi gören bir yönetmen güzellığınızden çok etkilenip sizi Hollywood’a götürüp bir yıldız yapmak isteyebilir.

Sinema dergilerinin but, kol pazısı ölçülerine varıncaya kadar ayrıntılı bir biçimde güzelliği ele almalarının bir uzantısı da “parçalı güzellik” anlayışıdır. Dönem dergilerinde sinema yıldızlarının en güzel yerlerini listeleyen çeşitli yazılara rastlanmaktadır. *Holivut*’ta yayımlanan “Şişmanlık hakikatten moda mıdır?” başlıklı yazıda, bir yıldızın güzel denmesi için onda bir incelik arandığı ve her biri “ayrı ayrı binlerce kimse tarafından sevilen” yıldızların “hepsinin kendilerine mahsus birer güzelliği” olduğu belirtilir. “Marlen Ditrih bacaklarının güzelliği ile meşhurdur.

Karol Lombard, Holivutun en güzel göğsüne sahiptir. Vücudünün narinliği ile bu sade yıldız en çok beğenilenlerdendir. Silviya Sidney'in harikulade gözleri vardır.”<sup>82</sup> Yine de bu parçalı güzellik algısının en güzel örneklerinden birini “9=1” yazısında görürüz. “Eski masalların belli başlı bir kahramanı vardır: Dünya Güzeli. Bugün artık dünya güzelinin modası geçmiş bulunuyor. Bugünün dünya güzeli, olsa olsa, Hollywood'un en güzel kadını olabilirdi” diye başlayan yazı, yıldızlarının hepsinin çok güzel tarafları olduğu, yalnızca bir kişiye “en güzel kadın” denemeyeceği tespitiyle başlıyor. “Hollywood'un ideal güzellikte kadını bulmak için de yine böylece meşhur yıldızların en güzel şeylerini birleştirmek lazım gelecektir”. Dergi bu birleştirme işlemini kendisi yapmıyor, Azadia Neuvman isimli genç bir ressamın bugünün dünya güzelinin yağlı boya tablosunu yapmak için yaptığı “araştırmayı” kullanıyor. “Sinema dünyasının en güzel kadınlarının, nelerile meşhur olduklarını araştırdım. Greta Garbo'nun yüzünün şekli ve çene kemikleri en güzel yeriye. Joan Crawford'un kirpikleri fevkaladeydi. Hedy Lamarr'ın bakışları ve gözlerini pek beğendim. Irenne Duunne'in burnunun güzelliği meşurdur.” Neuvman “dünya güzelini” resmederken Danielle Darrieux'nün “çocuk dudaklarını”, Katharine Hepburn'ün “güzel kızıl saçlarını”, Frances Dee'nin “muntazam ve zarif boynunu”, Ginger Rogers'ın “güzel vücudunu” ve Carole Lombard'ın el ve parmaklarını alır. “Azadia böylece dokuz muhtelif dilberden, dokuz muhtelif güzellik alarak yazımızı süsleyen yirminci asır dünya güzelini meydana getirmiştir.”<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup>Cihat Muammer, “Şişmanlık Hakikatten Moda mı?”, *Holivut*, Sene 4, Sayı 29 (133), 11 Temmuz 1934, s. 7.

<sup>83</sup>“9=1”, *Yıldız*, Cilt: 6, Sayı: 65, 15 Temmuz 1941, s. 12-13.



Resim4.11: “9=1”, *Yıldız*, Cilt: 6, Sayı: 65, 15 Temmuz 1941, s. 12-13.

Dergilerdeki güzellikle ilgili yazıların çoğunda doğrudan ya da dolaylı olarak sinema yıldızı olabilmek için güzel olmanın gerektiği iması vardır. Hatta bu ima genellikle oldukça doğrudan ve açıktır. *Holivut* dergisinde Cihat Muammer, Fransa'nın günündeki Juan les Pins plajını, “Bu karınca yuvasını çıplak erkek ve kadınlar teşkil ediyor, burada moda tembel olmak ve çok yanmaktır,” diye anlatır ve ekler: “Eğer ben ‘Metteur en scene’ (yönetmen) olsaydım mutlaka Juan les pins de bir ‘Stüdyo’ teşkil ettirirdim ve bu da çok iyi olurdu; bir filim için bir artist lazım oldumu Plajı gezer ve güzel erkek ve kadın artistleri kolaylıkla seçerdim.”<sup>84</sup> Yani bir sinema yıldızı yaratmak, neredeyse güzel olan gençler arasından uygun olan bir tanesini seçivermek kadar kolaydır. Yine *Holivut*'un “hususî muhabiri”nin bildirdiğine göre yönetmen Alexis Granowsky, *Pausole Kralı'nın Maceraları* filmi için bürosunun önünde bekleyen kadınlar arasından oyuncularını şöyle seçer: “Birer birer salona genç kızlar alınıyorlar, resimler, sesler alınıyor vücut ölçülüyor, manto

<sup>84</sup>Cihat Muammer, “Avropa Haberleri”, *Holivut*, Sene: 1, Sayı: 1, 13 Temmuz 1931, s.7.

giyiniz, elbise ve nihayet manto... ve bu suretle 366 kadın seçilerek Ağustos'un sonunda çevrilmeğe başlıyan filime hazırlanıyorlar.”<sup>85</sup>

*Holivut*, “Yüzde Hesabile Güzellik” başlıklı yazısında da güzelliğe yaptığı vurguyu devam ettirir: “Bir yıldızdan bahsedildi mi hemen aklımıza güzellik gelir. Ekserimiz bir yıldız ne kadar daha çok güzel olursa onu o kadar daha fazla beğeniriz,” diye başlayan yazı, Hollywood profesyonelleri için güzelliğin sanıldığı kadar önemli olmadığı iddiasıyla devam eder. ABD’li bir güzellik teknisyeninin yaptığı değerlendirmeye göre bir yıldızın ve filmlerinin beğenilmesi için onda en çok %42 oranıyla *Zekâ*, ardından %18 oranında *Oyunda samimiyet*, %11 oranında *Güzellik* ve %5 oranında ise *Cinsi cazibe* aranmaktadır. Ancak tablo böyle de olsa *Holivut*’un bu değerlendirmeye dair derin şüpheleri vardır ve dergi bu şüpheleri şöyle gerekçelendirir: “Zira, bizim gençlerimizde olduğu gibi Amerikalıların da kadında zekadan veya oynayıştta samimiyetten ziyade güzellik ve cinsi cazibe aradıkları da bir hakikattir”<sup>86</sup>.

Zekâ . . . . .	0,42	42
Oyunda samimiyet . . . . .	0,18	18
Nefsine emniyet . . . . .	0,11	11
Güzellik . . . . .	0,08	8
Cinsî cazibe . . . . .	0,05	5

**Resim 4.12: ABD’li güzellik teknisyeninin yaptığı tablo**

*Holivut* dergisinin sinema yıldızlarında güzelliğe verdiği önem, bu yazının dışında derginin her yerine yayılmış durumdadır. Derginin mizanpajında neredeyse boş kalan her yere güzel fiziğe sahip oyuncuların fotoğrafları yerleştirilir. Yıldız diyebileceğimiz ünlü oyuncular bu tür serpiştirilmelerde kullanılmazken, kimi oyuncular isimleri bile yazılmadan, yalnızca “güzel vücutlu yıldız” diye sunulurlarken, bazı oyuncuların resimleri de yine isimleri kullanılmadan saç modellerine örnek olarak sunulabilir.

<sup>85</sup>Michel Gerac, “Pausole Kralı için 366 kadın aranıyor”, *Holivut*, Sene:2, Sayı: 25, 8 Eylül 1932.

<sup>86</sup>“Yüzde Hesabile Güzellik”, *Holivut*, Sene: 4, Sayı: 31 (135), 25 Temmuz 1934, s.6.





**Resim4.13:** “Paramount’un güzel vücutlu yıldızı”, *Holivut*, Sene: 2, Sayı: 26, 14 Eylül 1932, s.16.



**Resim4.14:** “Bir yıldız sütle yüzünü siliyor”, *Holivut*, Sene: 2, Sayı: 26, 14 Eylül 1932, s.10



**Resim4.15:** “Yeni saç modelleri”, *Holivut*, Sene: 2, Sayı: 26, 14 Eylül 1932, s.10.

*Yıldız* dergisi, yıldız olmak için güzelliğin ne dereceye kadar önemli olduğu konusundaki görüşünü bir yazısının başlığına kadar taşır ve “Yıldız Olmak İçin Güzellik Şart Değildir!” der. Makyaj genel olarak sinema dergilerinde güzel olmayan insanları bile güzel gösterebilen bir “sanat” olarak sunulurken bu yazıda güzelliğin üstünü örten bir maske olarak görülür. Başarılı sinema yıldızlarının çoğu güzel değildir, “bizim bildiğimiz güzellik, eğer Hollywood’da varsa, muhakkak ki biz onu beyaz perdede seyredemiyoruz”dur ve bunun nedeni de “bütün güzelliklerin üstüne kalın Pat ve boya perdeleri örterek yüzlerin şeklini kendi istediği ve beğendiği hale” getiren ve “son derecede terakki etmiş olan makyajcılık”tır.<sup>87</sup> Yazıda ayrıca insanların gülerken güzel görünmelerinin kolay olmadığı ve bu yüzden rejisörlerin “dişleri büyükçe olan ve adeta ağızdan taşan insanlara rağbet” ettikleri belirtilir ve eklenir: “Bizler bu nevi kimselere dişlek deriz”. *Yıldız* dergisi güzelliğin beyaz perdede birinci şart olmadığını ispat eden ilk kadının Helene Hayes olduğunu da iddia eder. Buna göre tiyatrodaki çok başarılı olmuş olan oyuncu, M.G.M stüdyolarına davet edilmiş, ancak “stüdyo müdürlerinden Thalberg, artisti o kadar çirkin bulmuş ve beğenmemiştir ki” çektiği deneme filminin tamamını bile izleyememiştir. Ancak ona güvenen yönetmen bir gece Thalberg’in evine gider, müdürün gözlerini bağlar ve ona Hayes’in sesini dinletir. Müdürün gözleri açıldığında “artistin müessir sesine dayanamamış” ve oyuncunun “çirkinliğini filan unutmuş, hüngür hüngür ağlamış” olduğunu görürler. Yazıda, yüzü “çok zayıf ve kemikli olan” Kathryn Hepburn’ün “aslen güzel denemeyecek bir kadın” olduğu iddia edilir ve “kuvvetli bir san’at kabiliyeti, mütebariz bir karakteri” olan oyuncunun “bilhassa hayatı tanımış, görmüş ve geçirmiş bir kadın halinde olması”nın onu şöhrete ulaştırdığı belirtilir. Yine “görenlerin söylediklerine göre aslı güzel denemeyecek bir kadın” olan Simone Simon ise “gençlik hayatı ve san’at kabiliyeti” ile Fransa’dan Amerika’ya çağrılmayı başarmıştır. “Kat’iyen güzel olmıyan meşhur artistlerden” Margaret Sullavan ise “çekingen, durgun ve hassas halî” ile rejisörlerin kalplerini kazanan oyuncularındandır. “Sinema dünyasının en kısa boylu kadını olan Janet Gaynor” ise seyircinin gönlünü sempatisi ve anlaşılmaz cazibesi ile fethetmiştir. Tüm bu örneklerden sonra yazı “başarılı bir sinema artisti olmak şart değildir” iddiasıyla son

---

<sup>87</sup>“Yıldız Olmak İçin Güzellik Şart Değildir!”, *Yıldız*, Cilt: 5, Sayı: 60, 1 Mayıs 1941, s. 16-18.

bulur. “Herşeyden evvel kuvvetli bazı hususiyetlere malik bulunmak ve iyi bir san’atkar olmak lazımdır. Sadece güzelliğe dayanan şöhretlerin kısa sürdüğünü hep biliyoruz.”<sup>88</sup>

Dönemin sinema dergileri yıldız hayat hikâyelerinden yayımladıkları öykülere, artistlerin fotoğraf altı yazılarından reklamlara, güzellik köşelerinden spor ve moda köşesine dek her yerde sürekli güzelliği kutsar ve yıldız olabilmek ya da yıldız gibi görünebilmek için güzel olmanın en temel şart olduğunu ima ederken, bir yandan da kendilerine doğrudan “Yıldız olmak için güzellik şart mıdır?” gibi bir soru sorulduğunda asıl önemli olanın oyunculuk yeteneği ve güçlü bir karakter olduğu yanıtını vermektedirler. Dergilerin güzellikle ilgili bu çelişkili yaklaşımlarının bir yansımasını *Yıldız* dergisine gelen bir okuyucu mektubuna verilen cevapta görebiliriz. Dorothy Lamour ile Alice Faye’in güzelliklerini karşılaştırdığını anladığımız<sup>89</sup> mektuba verilen cevap, öncelikle söylenmesi gerekli görülenle başlar: “Güzellik meselesi, son derecede indi bir mevzudur. Sizin için güzel olan bir kimse veya şey, başkası için hiç te öyle olmayabilir.” Bu “doğru” yanıtı veren yazar yine de dayanamaz ve hemen ekler: “Yapı itibarile muhakkak ki Dorothy Lmaour, Alice Faye’den daha güzeldir. Lakin hiçbir zaman Alice Faye kadar cazip ve cana yakın değildir..... Dorothy Lamour’da bir bebek güzelliği vardır”.<sup>90</sup>

Yukarıdaki çelişkili duruma dair bir başka örneğe de *Holivut* dergisinde, A. Fuat’ın bir okuyucu mektubuna verdiği şaşkıncı yanıtta rastlanır. Okuyucu Macit Bey sebebini bilemesek de dergiye Anita Page, Alice White, Nancy Caroll’u, yazarın tabiriyle “bir avukat gibi korumaya çalıştığı” bir mektup gönderir. Ancak yazar A. Fuat bu duruma hararetle karşı çıkar ve bu oyuncuların “Bütün san’atlerini (eğer varsa) gösterdiklerini hangi filmde gördünüz?” diye sorar. Bu oyuncuları ve Amerikan sinemacılığını metheden pek çok dergi olabileceğini ancak yirminci asrın “ne hurafe ve ne efsane devri” olmadığını, “bugün her şeyi pozitif bir kafa ile düşünmek mecburiyetinde” olduğumuzu, “her şeyin aslını, yapılışını ve neticesini”

---

<sup>88</sup>a.g.e.

<sup>89</sup>Yıldız dergisinin Dert Ortağı köşesine gelen mektupların kendileri yayımlanmaz. Ancak onlara verilen yanıtlarda sorular diğer okuyucuların da anlayabilmesi için kısaca özetlenir.

<sup>90</sup>Dert Ortağı, *Yıldız*, Cilt: 5, Sayı: 60, 1 Mayıs 1941, s. 32.

bilmemiz gerektiğini belirtir. Yazar A. Fuat okuyucuya yüklenmeye devam eder: “Eğer siz san’atı şöhretle ölçüyorsanız yine aldanıyorsunuz demektir. Zira, Kaliforniya seması yarı çıplak resimleri sade mecmualara inhisar eden sözde parlak yıldızlarla doludur. Zannettiğiniz gibi bir sinema oyuncusunun bacak oynatması onun san’atkar olduğuna delalet etmez. Sinema perdesi bir varyete sahnesi değildir.” A. Fuat burada da durmaz ve yazısını Amerikan sinemasını eleştirerek bitirir: “Sizin bütün çırpınmanıza rağmen ben amerikan sinemacılığını çıplak bir girl (göstermelik) bacağına, alman sinemasını bir ölü kafasına, rus sinemasını hakiki hayat adamına, Fransız sineması[nı] da bu son iki şeyin halitasından mürekkep ölü kafalı bir hayat adamına benzetiyorum.”<sup>91</sup> Bu yıllarda Amerikan sinemasını, kadın oyuncuların güzelliklerinin ve cinsel cazibelerinin sunuluşu bağlamında eleştiren yazıları özellikle gazete ya da fikir dergilerinde görebiliyor olsak da, *Holivut* gibi dönemin sinema dergileri arasında bile tüm yayın politikası ve görsel tercihleri bu doğrultuda şekillenmiş bir dergide böyle bir eleştiriye rastlamak oldukça ilgi çekicidir.

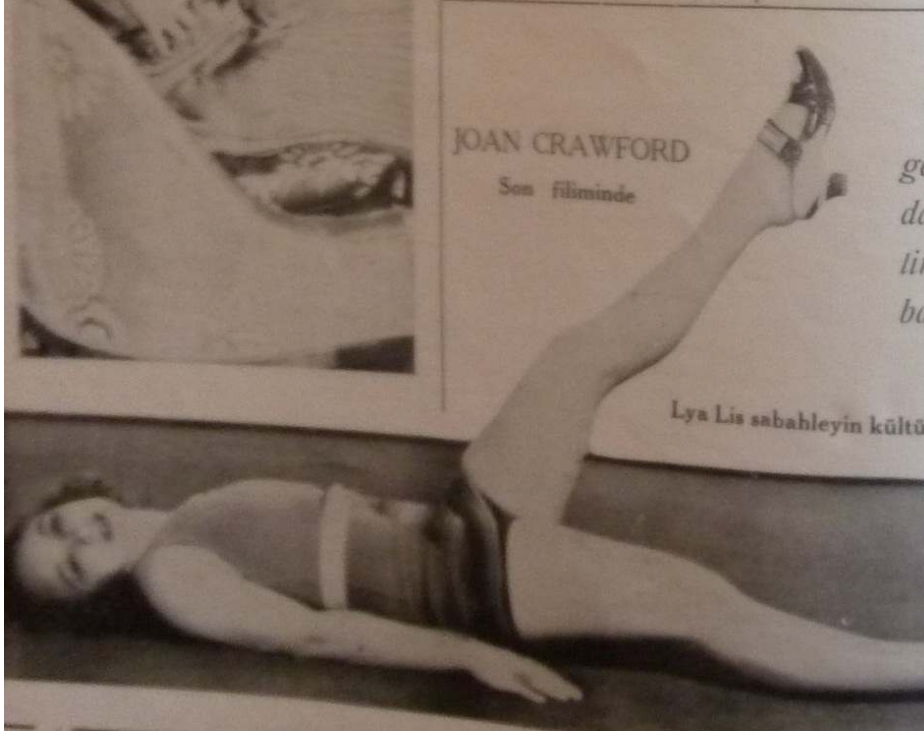
#### **4.3.2.1.1.Yıldızlar, Spor ve Beden Terbiyesi**

Her ne kadar dergiler zaman zaman ideal güzelliğin çok kesin ve net ölçülerini verseler de genel olarak güzelliği çaba ve gayretle ulaşılabilecek bir ideal olarak tarif ederler. Yıldızların vücutlarına benzer bir bedene sahip olma idealine ulaşmanın en önemli araçlarından biri de spor ve fiziksel egzersiz olarak sunulur. Sinema dergileri bu yüzden sık sık yıldızların spor yaparken çekilmiş fotoğraflarını basar, onların favori sporları ile ilgili bilgiler verir.

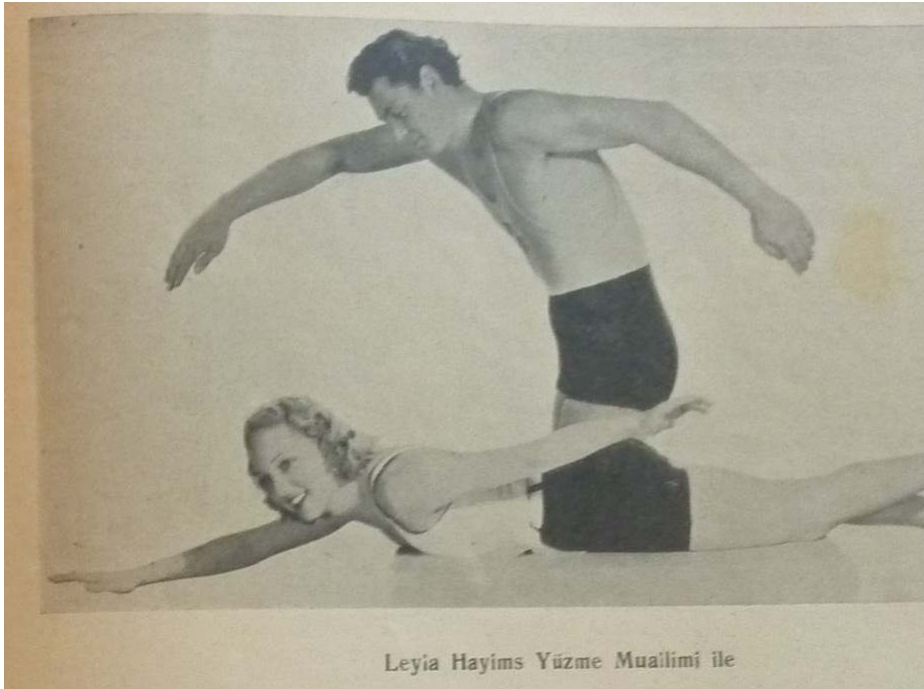
Dönemin bütün sinema dergileri bol bol fotoğraf kullanırlar. *Holivut* dergisinde ise yazıların içeriklerinden bağımsız olarak sayfalara yerleştirilmiş pek çok yıldız resmine rastlarız. Bunların büyük kısmı kadın yıldızların güzelliklerini sergiledikleri resimlerken, önemli bir kısmı da yıldızların spor ve fiziksel egzersiz pozlarıdır.

---

<sup>91</sup>“Bir Cevap”, A.Fuat, *Holivut*, Yıl:2 Sayı:10, 1 Nisan 1932, s.16-17.



Resim4.16: “Lya Lis sabahleyin kültür fizik yaparken”, *Holivut*, Yıl: 1, Sayı: 2, 18 Temmuz 1931.

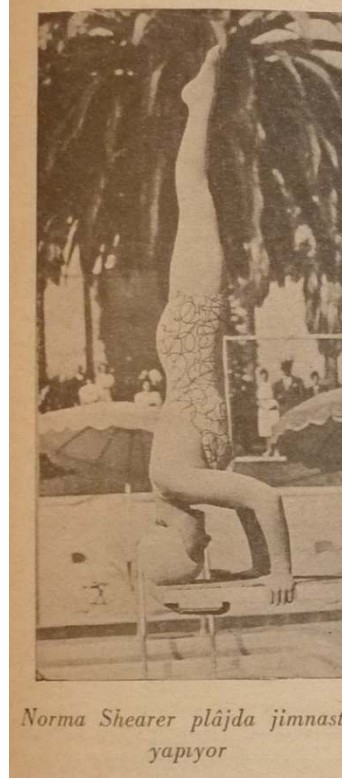


Resim4.17: “Leyia Hayims Yüzme Muallimi ile”, *Holivut*, Sene: 2, Sayı: 13, 10 Mayıs 1932, s. 7.



Anita Page, Sera Montin ile çalışırken

**Resim4.18:** “Anita Page, Sera Montin ile çalışırken”, *Holivut*, Sene: 2, Sayı: 26, 14 Eylül 1932, s.17.



Norma Shearer plâjda jimnastik yapıyor

**Resim4.19:** “Norma Shearer plajda jimnastik yapıyor”, *Perde ve Sahne*, No: 3.



Joan Marsh ve Mary Charlisle 100 yardalık bir koşuya hazırlanırken

**Resim4.20:** “Joan Marsh ve Mary Charlisle 100 yardalık bir koşuya hazırlanırken”, *Holivut*, Yıl:1, Sayı: 2, 18 Temmuz 1931, s.7

Sinema yıldızlarının “gerçekten” spor yaparken değil de bağlı buldukları stüdyoların halkla ilişkiler faaliyetlerinin bir parçası olarak çekilen bu fotoğraflar, yıldızların hayatlarının hiç de sanıldığı kadar kolay olmadığı, formlarını koruyabilmek için yorucu çalışma tempolarının yanında bir de spor egzersizleri yapmaları gerektiği söylemini destekler niteliktedir:

Hollywood herkesin zannettiği gibi sadece bir eğlence yeri değildir... Burada yaşayan artistler bir mektep talebesi gibidirler. Sabahleyin erkenden kalkarlar ve akşam erken yatarlar... Bunu da itiraf edeyim ki, Hollywood’u artistlere sevdiren şey, havasıdır. Artistler bahçelerde spor yaparlar ve temiz hava alırlar.

Yıldız olmanın yoğun bir çaba ve eğitim gerektirdiği söylemine dönemin İstanbul Şehir Tiyatroları Müdürü (Darülfünun) ve yerli film üretiminin neredeyse “tek adamı” olan Muhsin Ertuğrul’un eşi Münire Ertuğrul’un<sup>92</sup> sahibi ve genel yayın yönetmeni olduğu *Perde ve Sahne* dergisinde sıklıkla rastlarız. “Sinema ve Tiyatro Sanatkârları Nasıl Yetişir” başlıklı yazı, “sinema ve sahne sanatkârlarını ancak meşhur olduktan, eserleri ve muvaffakiyetlerinin haberleri hudutlar ve okyanuslar aşarak bize kadar geldikten sonra” tanıdığımız, oysa onların “o zamana kadar ne güçlülükle işe başladıklarını, ne gibi mahrumiyetlere katlandıklarını ve nasıl geceyi gündüze katarak vücutleriyle, kafalarile çalıştıklarını” hiç düşünmediğimiz tespitiyle başlar<sup>93</sup>. Perdede gördüğümüz ve bize çok doğal gelen herhangi bir hareketin arkasında çok yoğun bir çalışma olduğu belirtildikten sonra, sanatkârların en küçük bir hareketlerini binbir çalışmayla elde ettiklerini, bunun yanında vücutlarının hatlarını da bazı “perhizlere ve temrinlere uydurarak muhafaza etmek mecburiyetinde” oldukları belirtilir:

Her sanatkâr sabahları zamanının mühim bir kısmını vücudunun çevikliğini, güzelliğini, kuvvetini muhafaza için bir mütehassısın tavsiye

<sup>92</sup>İsmi *Perde ve Sahne* dergisinde Münire Ertuğrul şeklinde kullanan Münire Eyüp Ertuğrul daha çok, Türk sinemasının ilk oyuncularından Neyyire Neyir olarak tanınır.

<sup>93</sup>Şervet Moray, “Sinema ve Tiyatro Sanatkarları Nasıl Yetişir”, *Perde ve Sahne*, No:3, Haziran 1941, s. 15, 22.

ettiği hareketlere çalışmak mecburiyetindedir. Altmış yaşına gelmiş meşhur sahne sanatçıları vardır ki hala sabahları baş aşağı amuda kalkar, elleri üzerinde yürürler... Bizim sanatçılarımız arasında da birçokları bu usulleri kendi hayatlarına tatbik etmektedirler. Mesela Ertuğrul Muhsin sabahları muntazaman 15 dakika jimnastik yapar, amuda kalkar otuz kiloluk güllelerle oynar. Galip Arcan bir hokkabaz maharetile beş altı yemek tabağını havada oynatır, Talat havada vücudile daire çizerek perende atar, genç sanatçılarımızın hemen hepsi böyle bir takım spor hakaretlerinden başka mükemmel eskrim yaparlar.<sup>94</sup>

Yazıda ayrıca Hollywood yıldızları için spor tutkusunun artık “hastalık seviyesine” ulaştığı ve sporun aynı zamanda ruhu da beslediğinden de bahsedilir:

Hollywood’daki sanatçıların arasında bu jimnastik temrinleri artık hastalık derecesine varıştır. Resimde görüldüğü üzere Norma Shearer plajda ve bütün plaj halkı önünde amuda kalkmaktan zevk duyar. Görülüyor ki şöhret kazanıncıya kadar sanatçıların katlanmadıkları işkence yoktur. Bütün bunlar vücudun, adalelerin kuvvetini temin ettiği kadar ruhu da, sınırları de kuvvetlendirir. Sanatçılara neşe kaynağı olur.<sup>95</sup>

Dönemin sinema dergilerinde yayınlanan spor ve fiziksel egzersizle ilgili yazı ve resimlerin temel olarak kadın okuyucuyu hedeflediğini görüyoruz. Hem sinema yıldızlarının spor yaparken pozlandıkları fotoğraflarda kadın yıldızların ezici bir çoğunluğu vardır, hem de fiziksel egzersiz yazıları daha çok kadın bedeninin form tutmasıyla ilgilidir. Bunun dergilerin okuyucu kitlesinden, dönemin bio-politik atmosferine kadar çeşitli nedenleri vardır.

*Holivut* dergisindeki “Artistler bacaklarının güzelliklerini nasıl muhafaza eder” başlıklı yazı şöyle biter: “Fakat bu bacaklarla neden bu kadar alakadar olduğumuzu sorarsanız genç hanım karilerimizi memnun etmek üzere yaptığımızı söyleriz. Aziz kariler eğer bacaklarınızın güzel olmasını isterseniz bedeni hareket yapmağı ihmal etmeğiniz.”<sup>96</sup> Zaten bu dönemde sinema dergileri temel olarak genç kadın okuyucuya dönük “servis” yapar. Daha önce de Eugene Hinkle’ın lise öğrencileriyle yaptığı

---

<sup>94</sup>a.g.e, s.22.

<sup>95</sup>a.g.e, s.22.

<sup>96</sup>“Artistler bacaklarının güzelliklerini nasıl muhafaza eder”, *Holivut*, Sene 2, Sayı 7, 1 Mart 1932, s. 13.



ankette genç kızların %77'sinin yıldızlar hakkında çıkan yazıları okuduklarını belirtmiştik. Bu dönemde kadınlar sinema seyircilerinin büyük çoğunluğunu oluşturmuyor olsalar bile sinema dergilerini takip edenlerin büyük çoğunluğunu oluşturuyor olmaları muhtemeldir. Dergiler de okuyucularının olası taleplerini sezip ona uygun arz yapmaktan geri durmuyorlardı.

Sinema dergilerindeki spor yazılarının temel olarak kadınları hedeflemesi bir yanıyla da dönemin beden terbiyesi ve spor politikalarında kadının özel bir yer tutmasıyla da ilgilidir. Yiğit Akın, "*Gürbüz ve Yavuz Evlatlar*" *Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor* başlıklı çalışmasında bu dönemde kadınların ırkın ıslahı anlamında spora teşvik edildiğini söyler (Akın, 2004: 117). Örneğin Ahmet Fetgeri'ye göre, "Bütün cihanın tasdik ettiği en büyük hakikatlerden biri de gürbüz çocuğun kuvvetli ve sağlam anneden doğduğu keyfiyettir" ve bu yüzden kadınlar spor yapmaya teşvik edilmelidir (Fetgeri'den aktaran Akın, 2004: 118). Akın, ayrıca M. Şemsi gibi kimi yazarların da, sağlıklı yeni nesillerin spora önem veren, onu evlatlarına oyun şeklinde öğretebilecek anneler sayesinde yetişebileceğini düşündüklerini de ekler (2004: 118). "Erken Cumhuriyet döneminde kadınların spor yapmaları kişisel güzellik öne çıkarılarak teşvik edilmeye çalışılmıştı. Popüler dergiler ve güzellik yarışmaları bu çabanın somutlaştığı iki önemli alanı temsil eder" (Akın, 2004: 120). Bu yüzden, sinema dergilerindeki yıldızların güzelliklerine spor ve fiziksel egzersizle ulaştıklarıyla ilgili yazıları kadınların spor yapmalarını teşvik eden dönemin atmosferi içinde değerlendirmek gerekir.

Ancak bu konuda da başka pek çok başlıkta olduğu gibi tek bir görüş olduğu düşünülmemelidir. Dergiler çoklukla yeni, sporcu tipte kadına övgüler yağdırsalar da yer yer bu konuda da kaygı ve endişelere rastlarız. Dergilerde sıklıkla yeni ve eski güzellik anlayışları karşılaştırılır. "Senenin Kadın ve Erkek tipleri" yazısında Cihat Muammer, dönemin bronz vücutlarına atfen "eskiden beğenilen ve herkesi düşündüren beyaz tenli ve harikulade simalı kızların yerine" erkeklerin "tam manasile sporcu kızlar intihap etmiş" olduklarını söyler. Cihat Muammer dönemin yeni güzel kadınına şöyle tanımlar: "Yeni Venüsler, harikulade vücutlu, güneşten bronz rengini almış tenli, dik bakışlı oldukça sarı saçlı ve gayet serbest kızlardır."

Ayrıca eksinin aksine şimdi kızların erkekleri “spor sahalarında mesela kortlarda Tenis oynarken ve yahut ping pong masasının başında bulunurken” cezbettiklerini ekler.<sup>97</sup>

*Holivut* nasıl tavrını yeni kadından yana koyuyorsa örneğin *Hafta* dergisi de bir o kadar yeni kadının güzellik anlayışına dair endişeli ve eleştireldir. “Yeni ve Eski Kadın” başlıklı yazı, cihan harbinin tarihi ikiye ayırdığı gibi insanları da eski ve yeni olarak ikiye böldüğünü ancak kadınlarda bu ayrılığın çok daha büyük olduğunu iddia eder: “Düşününüz eski kadınları, divan menderine bağdaş kurarak, kulaktan takma gözlükleriyle dantela örenler nerede, dans arasında beygire binen, her türlü sporla uğraşan kadınlar nerede!”<sup>98</sup> İngiliz doktorların kadının geçirdiği büyük dönüşümle ilgili yazdıkları bir kitaptan hükümlerin aktarıldığı yazı kadınların yirminci asrın başına kadar ev işleriyle uğraştıklarını ancak muhtelif nedenlerle kadınların evin dışında “memuriyetlerde, sinemalarda, spor sahalarında da hayat olduğunu” anladığını ve “bu yüzden büsbütün başkalaştığı”nı ekler. Yazının önemli olan yanı, kadınların spor yapmasına dönük derin endişeleridir: “İngiliz ve Amerikan kızlarını spor, -beden manasile- kadınlıktan büsbütün uzaklaştırmıştır. Bizim kızlarımızın vücutleri sert ve adalelidir. Hâlbuki geçen nesil kadınları sertlikten ve adaleden korkarlar, kolları ve bacakları biraz sertleşirse hemen çaresine bakarak onları yumuşatırlardı.” Yazı sporun kadın vücudunu nasıl erkek vücuduna benzettiğini bunun güzellikten uzaklaşmak olduğu varsayımıyla anlatmaya devam eder. Yazının sonunda asıl kaygılar ortaya dökülür: “Zaten vücutları bu kadar değişen kızlar ruhen de çok değişmişlerdir. Sporcu kadın erkek tahakkümüne isyan ettiği gibi erkekle kendi bir de saymıyor. Erkeği kendisinden daha küçük görüyor ve ona tahakküme hazırlanıyor.” Spor yapan kadınlarla ilgili en önemli kaygı ise sporcu kızların evlenmekten de uzaklaşmalarıdır: “İngiltere ve Amerikada spor kulüplerinde tutulan istatistiklere göre sporcu kızlardan yüzde sekseni evlenmenin düşmanıdır. Evlenenler kocalarının tahakkümüne değil, nasihatine bile tahammül edemiyorlar. Fakat kendilerini istedikleri gibi serbest sayıyorlar.”<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Cihat Muammer, “Senenin Kadın ve Erkek tipleri”, *Holivut*, Sene 2, Sayı 16, 10 Haziran 1932, s.13.

<sup>98</sup>“Yeni ve Eski Kadın”, *Hafta*, No: 30, 29 Birinci teşrin [Ekim] 1934, s. 8.

<sup>99</sup> a.g.e, s.8.

Yine sinema dergilerinin üzerlerinde uzlaştıkları konulardan biri güzel kadın bedeninin zayıf olması gerektiğidir ve tabii ki bunu sağlamanın en iyi yolunun da spor ve fiziksel egzersiz olduğudur. Örneğin *Yıldız* dergisindeki “Modern Vücutte Doğru” başlıklı yazı modern vücudun zayıflık dışında bir özelliğinden bahsetmez ve şişmanlığı genç kızlar için bir kâbus olarak çizerken bundan kurtulmanın jimnastik, perhiz ve masaj sayesinde olabileceğini söyler.<sup>100</sup> Yine *Holivut*’ta yayımlanan “Şişmanlık Hakikatten Moda mıdır?” başlıklı yazıda ise, “Bugün ortaya bir Mey Vest çıktı diye şişmanlamıya müsait olup ta kendilerini koyveren kadınlar sevinmesinler ve bunu tenbelliklerine bir vesile yapmasınlar” denilir ve eklenir: “Böyle hanımlar eğer varsa, derhal spor yapmalıdırlar ve zayıflamalıdırlar.”<sup>101</sup> Yazıya göre başka pek çok şeyde olduğu gibi balıketli kadınların makbul sayıldığı devirler çok eskilerde kalmıştır: “Çünkü şişmanlık modası 1934 senesinden sonra mevcut olamaz. Bu moda ancak eski devirlere, kadınlarımızın kafes arkalarında yan yatıp, peçiç oynadıkları devirlere aittir.”

Kendisi tam bir Cumhuriyet aydını olan Dr. Osman Şevki Uludağ ise sinema dergilerinin yücelttiği zayıflık imgesine şiddetle karşı çıkar: “Kadınların ve en çok genç kızların düştükleri zayıflık modasının sinemadan bulaştığını kim bilmez?” diyerek sinemanın kadınlar üzerindeki zararlı etkilerinden birinin de bu moda olduğunu belirtir. Cumhuriyet’in ideallerini paylaşan biri olarak, “Beden terbiyesinin ve sporun sıhhat üzerindeki hizmetlerini öğerek fazla yağları, nesiçler arasındaki su toplanmasını (Cellulite) gidermeyi biz de söyleriz ve genç nesle oturmaktan yağ bağlamanın ayıp olduğunu dilimizden düşürmeyiz,” der (Uludağ, 1943: 37). Ancak ona göre asıl sorun sinema artistlerinin dünyaya yaydıkları ve pek çok gencin esiri olduğu zayıflık modasıdır: “Hollywoodun yıldızlarındaki endam, kötü ve muzur taklitçiler bulmaktadır. Uzun bir çehre, çıkık köprücük kemikleri, kaburgaların hafif teressümü, dar ve basık bir göğüs, tuhaf bir yürüyüş. Her tarafta onlar gibi olmak, onlar gibi çelimsiz görünmek için nelere başvurulmaz?” Uludağ bu etkilenimi ileride daha ayrıntılı olarak üzerinde duracağımız ve bu dönemdeki sinemanın cemaat

<sup>100</sup>Cemil Cahit, “Modern Vücutte Doğru”, *Yıldız*, Cilt 5, Sayı 50, 15 İlkkanun [Aralık] 1940, s. 22-23.

<sup>101</sup>Cihat Muammer, “Şişmanlık Hakikatten Moda mı?”, *Holivut*, Sene 4, Sayı 29 (133), 11 Temmuz 1934, s. 7.

üzerindeki tesirleriyle ilgili tartışmalarda en çok söz edilen gerekçelerden biriyle açıklar: “kadın özencesi”(Uludağ, 1943: 37).

Erken Cumhuriyet döneminde geleneksel erkek egemen zihniyet ve kadınların özgürleşmesi, batılılaşması ve modernleşmesi söylemlerinin çatışmasından kaynaklanan kaygı ve endişeleri kadın bedeni ve spor başlığında da bir arada görebiliyoruz. Spor, sinema dergilerinde genellikle güzellikle ilgili bir parametre olarak sunulur. Yıldızlar güzelliklerini düzenli egzersiz yapmalarına borçludurlar ve onlar gibi olmak isteyen kadın seyirciler de benzer bir disiplini hayatlarına taşımalıdır. Dönemin beden terbiyesi yaklaşımı da kadınları spora teşvik ettiği için dergilerin bu motivasyonu dönemin spor kültürüyle uyumludur. Hem sağlıklı ve gülbüz çocuklar sağlıklı ve güçlü bedenlere sahip annelerden doğar, bunun en iyi yolu da kadınların spor yapmasıdır. Yine sporla haşır neşir anneler çocuklarına spor yapmanın zevkini daha çok küçük yaşta verebilirler ki bu da Cumhuriyet’in gülbüz evlatlarının yetişmesine katkıda bulunacaktır. Ancak bir yandan da kimi Cumhuriyet seçkinleri arasında spor yapan kadının hem bedeninin kadınsılıktan uzaklaşacağı bununla da kalmayıp bir de ruhlarının, özlerinin de erkeksileşeceği yönünde kaygıları vardır. Yurtdışındaki spor yapan kadınların evlilikten uzaklaştıkları örnek gösterilir ve zaten temel olarak sağlıklı çocuk doğurması için spora teşvik edilen kadınların asıl spor yaparak evlilik ve çocuk fikrinden uzaklaşacakları bir ruh haline yönelebilecekleri endişesi de dile getirilir.

#### **4.3.2.1.2. Yıldızlar, Moda, Kozmetik ve Tüketim Kültürü**

Dönemin “sinema delisi” genç kızlarının hayranı oldukları yıldızlara benzer bir görünüşe sahip olmaya çalıştıkları vurgulanmıştı. Bunun bir yanı fiziksel egzersizlerle düzgün, ince ve zarif bir bedene sahip olmaya çalışmaksa bir diğer yanı da yıldızlarınkilere benzer giysi, saç ve makyaja sahip olmayı gerektiren “üstyapı” geliştirme çabalarıydı.

“Benim film karakterlerini kopyalamak gibi özel bir arzum yok ama pek çok arkadaşım yıldızların giyinişini taklit eder. Kız kardeşim sinemaya elinde kâğıt kalemle gider ve oyuncuların giysilerini, sitillerini vb. not alır ve hatta saç yapma biçimlerini taklit eder.” *17 yaşında liseye giden genç bir erkek.* (154).

Sinemaya kâğıt kalemle gidip notlar aldığı söylenen genç kız kardeş ise anlaşılan pek yalnız değildir. *Yıldız* dergisi de “sinemaya giden güzel okuyucular”ından birçoğunun “sadece güzel roplar, tayırlar ve esvapları seyretmek, yeni modalar kapmak için” gittiklerini belirtir.<sup>102</sup> Yine Hinkle’ın yaptığı mülakatların çoğunda genç kızlar yıldızların saç ve/veya giysilerini bir şekilde kopyalamaya çalıştıklarını söylerler. Ancak bu etkilenim yalnızca Türkiye’ye özgü değildir, sinemanın popüler kültürün önemli bir unsuru olmaya başladığı hemen hemen her yerde geçerli olmaya başlamıştır.<sup>103</sup>

Seyircilerin bu ilgisini farkederek bazı film stüdyoları bu yöndeki beklentileri karşılayabilmek için dünyaca ünlü pek çok stilisti Hollywood’a transfer eder ve ünlü yıldızların filmlerde giyecekleri giysileri onlara tasarlatırlar. Bu tasarımcılardan en çok bilineni 1929’da Hollywood’a giden Coco Chanel’dir ama aralarında Elsa Schiaparelli, Marcel Rochas, Edward Molyneux, Alix, Jean Patou ve Jeanne Lanvi’nin de olduğu, Avrupa’da ün yapmış başka pek çok stilist de Hollywood’a gider ve orada yıldızlar için giysi tasarlar (Costantino, 2007: 12). Oleg Cassini, Jean Louis ve sonrasında Givenchy gibi moda tasarımcıları yalnızca Hattie Carnegie ve Lily Dache gibi yalnızca belli yıldızların giysilerini hazırlarlar (Basinger, 1993: 118). Ancak tüm bu transferlere rağmen yine de Hollywood’un kendi stilistleri olan Gilbert

---

<sup>102</sup>“Nasıl Giyiniyorlar”, *Yıldız*, Cilt 6, sayı 64, 1 Temmuz 1941, s.26.

<sup>103</sup>Kendisi de büyük bir sektör olan moda endüstrisi Hollywood’un tüm dünya seyircileri üzerindeki etkisinden kendine pay çıkarır. Dönemin ünlü moda fotoğrafçıları Cecil Beaton, Horst P. Horst, Man Ray ve George Hoyningen-Heune mankenleri filmlerdeki gölgeleri, zengin tonları ve estetik atmosferi yakalamaya çalışarak fotoğraflarlar. (Costantino, 2007: 12).

Adrian<sup>104</sup>, Orry-Kelly ve Edith Head dönemin en önemli kostüm tasarımcıları olarak anılırlar (Costantino, 2007: 12).

Hollywood, seyircilerin arzularına cevap vermek için böylesi transferler yaparken, Türkiye’de de sinema dergileri, hitap ettikleri temel okuyucu kitlesi olan kadınların moda ile ilgili beklentilerini karşılayabilmek için çeşitli köşeler oluşturmaya başlar. *Sinemagazin* “Hollywood’dan Moda Nüansları” başlıklı bir bölüme başlarken, *Holivut* dergisi ise “Kadın ve Moda” sayfası hazırlar. Bu sayfalarda Hollywood’daki en son kılık kıyafet, saç ve aksesuar modası hakkında bilgiler verilirken bazen de kadın okuyucuların evlerinde kendi kendilerine deneyebilecekleri çeşitli tarifler ve kalıplar verilir.



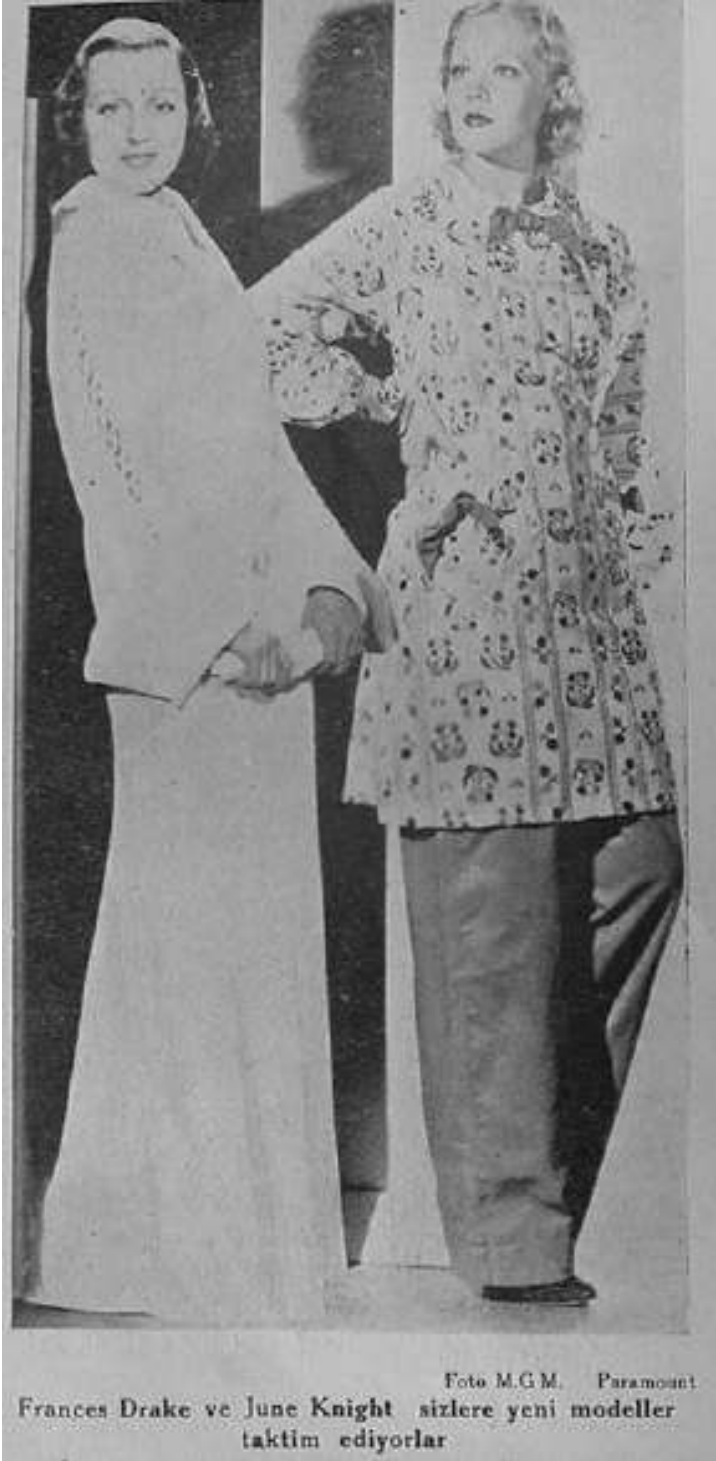
**Resim4.21: “Hollywood’dan moda nüansları”, *Sinemagazin*, Cilt 1, Sayı 10, 31 İlkkanun [Aralık] 1941.**

<sup>104</sup>Günümüzde yayımlanan sinema dergilerinde Hollywoodkostüm tasarımcıları ile kolay kolay ropörtajlara rastlanılmazken 1934 yılında *Holivut* dergisinde Gilbert Adrian ile yapılan bir mülakat olduğunu görüyoruz. M.G.M. şirketinde çalışan moda sanatkarı olarak tanıtılan Gilbert Adrian’a yıldızların filmlerde giydikleri “şık, güzel fakat bazen de fazla eksantrik tuvaletler acaba ne oluyor” diye sorulur. “Kadın ve Moda”, *Holivut*, Sene 4, Sayı 29 (133), 11 Temmuz 1934.

Bu dönemde sinema dergilerinde moda, sinemanın doğal bir parçasıymış gibi sunulur. Dergi sayfalarının boş kalan yerlerinde kullanılan yıldız fotoğrafları, “..... gece elbisesiyle”, “.... plaj kıyafetiyle” gibi altyazılarla verilir. Hatta *Avec L'assurance* filminin tanıtımında kullanılan fotoğraflardan birinin “PARAMOUNT sizlere en son Pijema modası takdim ederken” fotoğraf altı yazısıyla sunulmasında olduğu gibi, Hollywood stüdyolarından sanki böylesi görevleri ya da amaçları varmış gibi bahsedildiğini görürüz (Resim4.22).



**Resim4.22: ““AVEC L'ASSURANCE' Filminde PARAMOUNT sizlere en son Pijema modası taktim ederken”, *Holivut*, Sene 2, Sayı 10, 1 Nisan 1932, s. 18.**



Resim4.23: “Frances Drake ve June Knight sizlere yeni modeller taktim ediyorlar”, *Holivut*, Sene 5, Sayı 6, s.6.



Resim4.24: “Lupe Velezin iç çamaşırları”, *Holivut*, Sene 5, Sayı 2, s. 15.





Foto: Paramount  
Travis Baanton'un siyah krep ve  
tafta ceketli tualeti

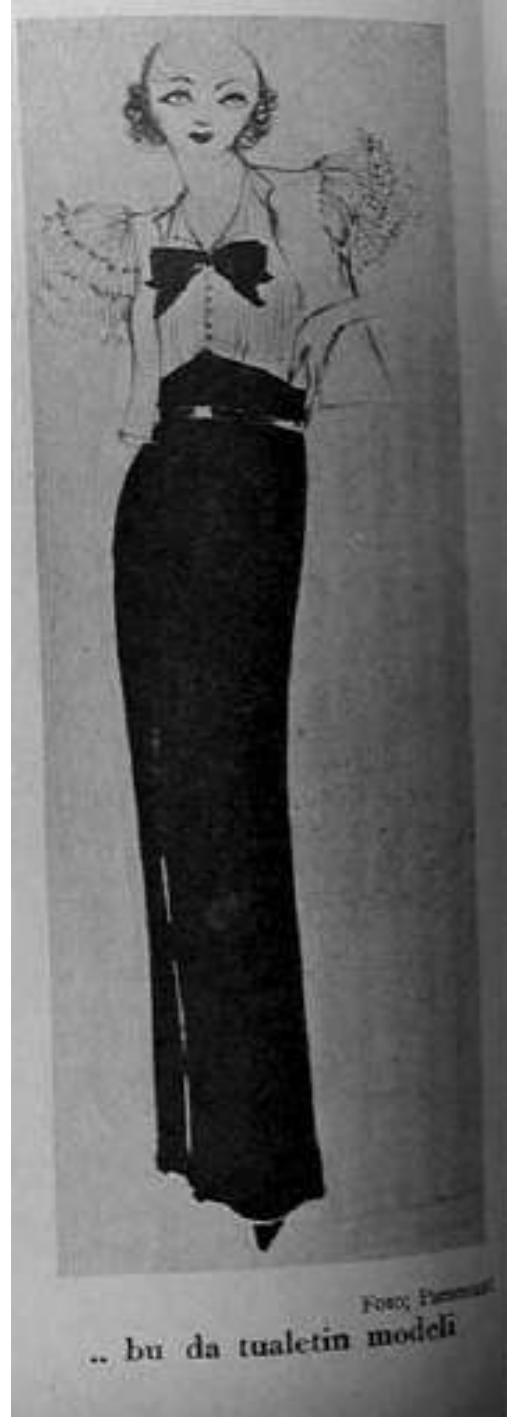


Foto: Paramount  
.. bu da tualetin modeli

Resim4.25: "Travis Baanton'un siyah krep ve tafta ceketli tualeti", *Holivut*, Sene 4, Sayı 44, 24 Teşrinievvel, 1934.

".. bu da tualetin modeli"



Resim4.26: “Şarl Buayenin karısı Pat Paterson’un bir tuvaleti”, *Holivut*, Sene 4, Sayı 44, 24 Teşrinievvel, 1934.



“Aynı tuvaletin arka taraftan görünüşü”

*Holivut* dergisinde yazıldığına göre filmlerden önce gösterilen havadis filmleri (haber filmleri-newsreel) içerisinde de moda özel bir bölüm ayrılmaya başlanmıştır.<sup>105</sup> Ancak asıl haber verilen, ünlü yıldızların gelecek filmlerinde giydikleri elbiselerin yeni yeni modalar yaratacak olmasıdır: “Mesela ‘Kraliçe Kristin’de Greta Garbo, ‘Kırmızı İmparatoriçe’de Marlen Ditrich, ‘Little Woman’de Katarin Hepburn

<sup>105</sup>“Bu Sene Kış Modası Sinemann Tesiri Altında Kalacak”, *Holivut*, Sene 4, Sayı 35, 22 Ağustos 1934, s.6.

velhasıl hepsi ayrı ayrı bu kış için başka başka modellerin ortaya çıkmasına birer amil olmuşlardır.” Sinema, Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de giyim kuşam ve modayı bunca etkilemeye başlayınca artık terziler de gözlerini yıldızların kıyafetlerine dikmeye başlamışlardır: “Her sene Avrupadan gelen modelleri karıştırmakla vakit geçiren terziler bu sene model olarak yalnız sinemayı alacaklar.” Yazı, her ne kadar sinemanın kış modasını belirleyeceğini söylese de henüz “şehrimizde daha pek tesadüf edilmemektedir” diye de ekler ve bir öngörüyle de biter: “Fakat pek kısa bir zaman zarfında hanımlarımız da bu zengin tuvaletleri ve saçları taklit etmekte gecikmeyecekleri anlaşılıyor.”<sup>106</sup> Peki, gerçekten de dönemin Türkiyesinde kadınlar sinemanın yarattığı bu modaları ne derece uygulayabiliyorlardı ya da aralarından hangileri bu etkilenimleri pratiğe geçirebiliyor, hangilerinininki yalnızca bir fantazi düzeyinde kalıyordu? Bu sorunun olası yanıtları dönemin seyircileriyle yapılan görüşmelerden elde edilebilir:

**“Yıldızlar gibi giyinmek isterdim ama ne yazık ki buna gücüm yetmez.....** Güzelleşme konusunda ise ben de günümüzde ortalama bir genç kızın yaptığı kadar makyaj yapıyorum ayrıca yıldızlarınkı gibi güzel ve çevik bir fiziğe sahip olmak için kültür fizik hareketleri yapıyorum.” *19 yaşında, babası devlet memuru*(Hinkle, 2007: 148).

"Yıldızların bazı hareketlerini taklit etmeye çalışırım ve **yıldızlar gibi giyinmek isterdim ama çok pahalı.**" *18 yaşında, Aksaray'da oturan küçük burjuva bir ailenin kızı, bir Türk bankasında daktilograf (sekreter) olarak çalışıyor*(Hinkle, 2007: 159).

**“Yıldızlar gibi giyinebilmek için çok yoksulum** ve onlar gibi görünmek için çok fazla güzelleşme yöntemi kullanmaya ihtiyacım yok”. *15 yaşında genç bir kız, annesi hizmetçi, babası ölmüş*(Hinkle, 2007: 163).

“Film yıldızlarının tavırlarını kopyalamak istemem ama sık sık saçlarımı onları gibi yapmaya çalışırım. Ama **fakir bir kız olduğum için onlar gibi giyinemem.**" *21 yaşında ipek fabrikasında çalışan bir genç kız*(Hinkle, 2007: 164).

---

<sup>106</sup>a.g.e. , s. 6.

Mülakatlardan, sinemasever genç kızların yıldızların giysilerine benzer giysilere sahip olmak istediklerini, ancak bunun için dönemin şartlarına göre iyi bir maddi duruma sahip olmanın gerektiği sonucunu çıkarabiliriz. Bu durumun yarattığı olası gerilim ve çatışmalara Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri* romanında rastlarız. “Ayrı mekteplere gittikleri, nisbeten ayrı semtlerde oturdukları halde, sinema hastalığı onları, bir birlerine dert ortağı” (Yesari, 1932:16) yapan bir grup liseli genç kızın sonu felakete biten sinema tutkularının anlatıldığı bu romanda kızlar arasında bir yandan da sinema yıldızları hakkında daha çok şey bilme, yıldızlara daha çok benzeme gibi konularda bir rekabet vardır. Bir gün, ailesinin ekonomik durumu iyi olan ve arkadaşlarının Dora olarak hitap ettiği Dürdane, diğer “sinema delisi” kız arkadaşlarını çay partisine davet eder. Buluşma öncesinde yalnızca Dora değil, roman anlatıcısının da “sonradan görme” olarak tanımladığı babası da heyecanlıdır:

Kızını bir manken gibi süslemekle, medeni bir vazife yaptığına Kamil Beyin kanaati vardı:

Dürdane, yarın kabul günün, değil mi? Yeni “tuvalet”ini giy... Arkadaşların görsünler... Aynını yapamasalar bile, moda elegans hakkında bir fikir edinirler, görüşleri değişir, başkalaşır... Sen, bir model olacaksın! Şunu anlatmalısın ki bu kostümün, sırf modayı takip ettiğin için yapılmıştır. Yoksa öyle herkesin yapması lazım gelen, yapabileceği şeylerden değildir. Sayılı kostümü olanların sırtında, bu esvap gülünç düşer... Arkadaşlarına, bunu hissettir, yazıktır, heves etmesinler! Zevklerini tashih etsinler, kafi! (Yesari, 1932: 70)

Ancak “moda ve elegans” hakkında birilerinin yalnızca fikir edinebilip birilerininse bunları tatbik edebilmesi gerilimler de doğurur. Romanın başkarakteri Sabbek, annesi ve anneannesiyle yaşayan, geçim zorlukları çeken bir genç kızdır. Zekâsı ve sinema bilgisiyle grupta hayranlık uyandıran, özgüveni yüksek biri olmakla birlikte, o da her sinema düşkününü genç kız gibi film yıldızları gibi giyinmek, onlara benzemek ister. Bu, onun için uzak bir hayalken en yakın arkadaşı Nuran, sahip olduğu çeşit çeşit giysi, ayakkabı ve çorapla kendini bir yıldızla daha yakın hissedebilmektedir:

Nuran, kat kat elbiseler arasından giyeceği “tuvalet”i seçerken, Sabbek evdeki bir tanecik yedek buluzunu gözünün önüne getiriyordu. Nuran, renk renk ipek çoraplar arasından birini nazla, istiğna ile beğenirken, Sabbek, söküğünü annesine ördü[r]ttüğü iplik karışık adi ipek çorabına bakıyordu. Nuran, dizi dizi duran iskarpinler arasından esvabına uygun düşecek renklilerini çekip alırken, Sabbek, tabanına yama vurulmuş, ökçeleri çarpık iskarpinlerini hazin hazin düşünüyordu. (Yesari, 1932: 40)

Moda oyununun çok daha geniş kesimlerce oynanabilir olması Türkiye’de Büyük Buhran yıllarından sonraya rastlar. 1930’lara gelindiğinde tüm Batı dünyasında olduğu gibi Türkiye’de de Büyük Buhran’ın etkileri görülmeye başlamıştır. Ancak bir yandan da yukarıda yalnızca çok küçük bir kesitini aktardığımız gibi “yeni yaşam biçimi ile artan tüketim, yabancı mallara yönelik talebi arttırmış ve genç Cumhuriyet yönetimi bu durumun yol açtığı olumsuzluklara karşı ve devletçilik ilkesi gereği uzun süre ülkenin gündeminde kalacak olan ‘Yerli Malı Kullan’ kampanyalarını başlatarak kendi malını üretmeyi, nitelikli işgücü yaratmayı hedefleyen atılımlar yapmıştı” (Ormanlar, 1999: 50). Giyim ve dokuma sanayiinin devlet tarafından korumaya alınması ve gelişmesi hedefiyle 1933’te “Sümerbank” ve yine aynı yıl “Yerli Mallar Pazarı”<sup>107</sup> kurulur.

1932 tarihli *Holivut* dergisinde, şehirdeki dördüncü “Yerli Mallar Sergisi”nin Galatasaray Lisesi’nde yapıldığı duyurulur ve Lise’nin bahçesinin “yer yer yapılan pavyonlarla çerçevesi”diği belirtilir. Derginin genel olarak moda da özel bir ehemmiyet vermesinden olsa gerek, sergilenen tüm ürünler arasında en çok kumaş reyonuna vurgu yapılır:

---

<sup>107</sup>Her ne kadar Çağla Ormanlar Yerli Mallar Pazarı’nın 1933 yılında kurulduğunu belirtse de 1931 yılına ait *Holivut* dergisinde, Yerli Mallar Pazarında bulunabilen çeşitli ürünlerin reklamlarının yapıldığını görüyoruz. (Şekil 27)

Pavyonların başında İpekiş gelmektedir. Mektebin en büyük salonlarından birini işgal eden 'İpekiş' zarif kumaşları ve şık dekorasyonu ile serginin en çok beğenilen ve ziyaret edilen pavyonlarından biridir.

Diğer taraftan İPEKİŞ hanımları memnün etmek için 5 ve 6 numarolu pavyonlarında 12 cins kumaş teşhir ederek bunlardan 3 tanesini beğenmelerini ilan etmiştir.

Bu kreplerden en çok beğenilenler Krep Opüs, Krep Keriman<sup>108</sup> ve krep diagonal'dır. İpekiş müessesini memleket sanayii namına tebrik ederiz.<sup>109</sup>

Halk, bu "Yerli Mallar Pazarları"ndan alışveriş yapmaya teşvik edilir ve böylelikle yerli mallarının doğrudan satış mekanizması oluşturulmuş olur. Yerli malı kumaşların üretilmeye başlamasıyla giyim yavaş yavaş ısmarlama-terzi ürünü olmaktan çıkmaya başlar; daha ucuz ve kitlesel bir üretim biçimi olan hazır giyim ilk adımları atılır (Ormanlar, 1999: 50).

---

<sup>108</sup>Keriman Halis'in Cumhuriyet gazetesinin 1932 yılında düzenlediği güzellik yarışmasını kazanıp, 31 Temmuz 1932 tarihinde Belçika'da düzenlenen Dünya Güzellik yarışmasında birinci olarak Dünya Güzeli ünvanını kazanması ülkede çok büyük bir gurur vesilesi olur. İpekiş'in de çok hızlı davranıp yeni ürettiği kumaşlardan birine Keriman adını verdiğini görüyoruz.

<sup>109</sup>"Şehirde Dördüncü Yerli Mallar Sergisi Galatasaray Lisesinde", *Holivut*, sene 2, sayı 22, 10 Ağustos 1932, s. 9.

Sayfa 26 YEDİGÜN No. 33

CUMHURİYETİN ON YILLIK ESERLERİNDEN

## SUMER BANK

İtibari sermayesi 20,000,000 lira

Sumer Bank Fabrikaları

- Bakırköy Bez Fabrikası
- Beykoz Deri ve Kundura Fabrikası
- Fesane Yünlü Mensucat Fabrikası
- Hereke Yünlü ve İpekli Mensucat Fabrikası
- Uşak Şeker Fabrikası

Bankanın sekiz muhtelif fabrikada daha iştirakleri vardır.

Sumer Bank fabrikaları, memleketin en modern müessesatı olup yünlü, ipekli ve pamuklu mamulâtı, deri ve saraciye malları gayet sağlam ve güzeldir.

Fabrikalar  
mamulâtının  
satış yerleri

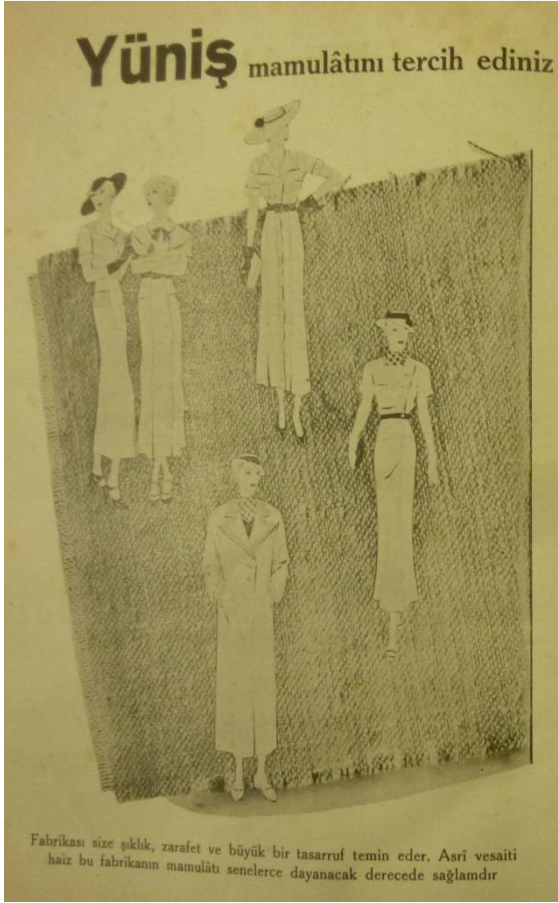
YERLİ MALLAR PAZARLARI

Ankara: Çocuk Sarayı Caddesi | İstanbul: Bahçekapı | Beyoğlu: İstiklal Caddesi | Samsun: Bankalar Caddesi

Resim4.27: “Cumhuriyetin On Yıllık Eserlerinden SÜMER BANK, Bakırköy Yün Fabrikası, Beykoz Deri ve Kundura Fabrikası, Fesane Yünlü Mensucat Fabrikası, Hereke Yünlü ve İpekli Mensucat Fabrikası, Uşak Fabrikası” ... Fabrikalar mamulâtının satış yerleri YERLİ MALLAR PAZARLARI, *Yedigün*, Sene 1, Sayı 33, Cilt 2, 22 Birinci Teşrin [Ekim] 1933, s.26.

Sümerbank’ın 1933’te kurulduğu göz önüne alınacak olursa, 1932 yılında Hinkle’in yaptığı mülakatlarda genç kızların çoğunun, isteseler de yıldızların giydiklerine benzer giysilere sahip olmaya güçlerinin yetmiyor olduğunu söylemeleri daha anlaşılır olur. 1933’te Sümerbank’ın kurulması ve kumaş üretiminin devlet koruması altına alınmasıyla hem bir yandan hazır giyimin yaygınlaşıp ucuzlaşması hem de

genç kızların Kız Sanat Enstitüsü'nden öğrendikleri biçki-dikiş teknikleriyle filmlerden, sinema dergilerinden gördükleri giysilere benzer giysileri kendilerinin üretmiş olabileceklerini düşünmek olası. Jackie Stacey de, İngiltere'de zorlu İkinci Dünya Savaşı yıllarında kadınların, Hollywood kadın yıldızlarının giydiği stillerin benzerlerini evlerinde kendi kendilerine diktiklerini belirtir (Stacey, 1994). Bu tür yönelimler, yıldızlarla özdeşleşmenin, tüketim ekonomisi dışında alternatif yollarını sundukları için oldukça önemlidir (McDonald, 2000: 56).



**Resim4.28:** “Yüniş Fabrikası size şıklık, zarafet ve büyük bir tasarruf temin eder. Asri vesaiti haiz bu fabrikanın mamulâtı senelerce dayanacak derecede sağlamdır”, *FotoSüreyya*, Sene 3, Sayı 34-35, Birinci Teşrin [Ekim] 1934, s.30.



**Resim4.29:** : Feshane Fabrikası: “Yünlü Kumaşlarınızı YERLİ MALDAN SEÇİNİZ Hanımlar için Zarif ve Nefis Kumaşlar! Mantoluklar Paltoluklar Yol Kilimleri EN UCUZ EN METİN feshane Malı Arayınız Yerli Mallar Pazarı, Bahçe Kapu”, *Holivut*, Sene 1, Sayı 4,15 Ağustos 1931, s. 13



Her ne kadar yıldızlar, tüketim toplumunda birer tüketim modeli sunmuş olsalar da, ortalama gelire sahip bir birey için bunu uygulamanın hiç de kolay olmadığı düşünülebilir (Leo Lowenthal'den aktaran Dyer, 1986: 45). Ancak Richard Dyer, yıldızların ortalama bir insandan çok daha fazla harcasalar da küçük bir ölçekte taklit edilebileceklerini belirtir (1986: 45). Yukarıda dönemin genç kızlarının Hollywood yıldızları gibi giyinmek isteseler de buna güçlerinin yetmeyeceği için yapamadıklarını söylemiştik. Ancak giysileri diktirmek çok pahalı olsa da dönemin genç kızları, yıldızlara benzemenin başka yollarını bulmuş gibi görünüyorlar:

**"Film yıldızlarının tavırlarını kopyalamak istemem ama sık sık saçlarımı onları gibi yapmaya çalışırım. Ancak fakir bir kız olduğum için onlar gibi giyinemem."** *21 yaşında ipek fabrikasında çalışan bir genç kız* (Hinkle, 2007: 164).

1932 yılında fabrikada çalışan sinemasever bir genç kız, fakir olduğu için yıldızlar gibi giyinemese de saçlarını onlar gibi yapmaya çalıştığını belirtiyor. Hazır giyimin henüz çok yaygınlaşmadığı bir dönemde yıldızlara benzemenin en ucuz ve kolay yollarından biri yıldızların saç stillerini kopyalamak olarak görülür:

**"Yıldızların giyinişlerini hiç taklit etmedim ama bir keresinde saçımı Greta Garbonunki gibi kestirdim ve bu modelin onun gibi görünmemi sağladığı söylendi."** *18 yaşında iyi bir türk ailesine ait bir genç kız* (Hinkle, 2007: 147).

**"Aktristlerin giysilerini taklit ettiğimi sanmıyorum ama şunu itiraf etmeliyim ki kimi artistlerin güzel uzun kirpiklerine ve mavi gözlerine ve güzel sarı saçlarına deliriyorum ve bazen onların kirpik makyajlarını ve saç stillerini kopyalamaya çalışıyorum."** *22 yaşında bir genç kız, ofiste çalışıyor* (Hinkle, 2007: 160)

**"Yalnızca yıldızların saçlarını yapış biçimlerini taklit ederim çünkü tavırları ya da diğer güzelleşme biçimleri benim hayatıma uygun olmaz diye düşünüyorum."** *19 yaşında amcasıyla yaşayan bir genç kız. Bir mesleği yok.* (Hinkle, 2007: 164).

Tabii bu durum bir tesadüf değildir. Yıldızların saçları da tıpkı kıyafetleri gibi özel olarak tasarlanır ve imajlarının önemli bir parçasını oluşturur. Claudette Colbert'in perçemleri ve Greta Garbo'nun omuzlarında biten saçları, Hollywood stilisti Antoine tarafından özel olarak tasarlanmıştır. Tüm dünyada da kadınlar yıldızların saçlarını kopyalamaya çalışıyor, saçlarını ya ortadan ikiye ayırıp ya da bir yanda toplayıp dalgalandırmaya çalışıyorlardı (Costantino, 2007: 12-13).

Türkiye'de yayımlanan sinema dergileri de tıpkı güzellik ve giysilerle ilgili olarak yaptıkları gibi, yıldızların saç bakımıyla ilgili tüyolarını ve yeni saç modellerini çeşit çeşit fotoğrafla birlikte okuyucularıyla paylaşıyorlardı. İşte bazen bu fotoğrafların altına yıldızın saçına benzer bir saça sahip olma vaadiyle kimi kuaför salonlarının reklamları da konuluyordu: "Foks yıldızı June Lang Türk kadınlarına yeni saç takdim ediyor... Siz de saçlarınızı böyle olması için her halde **Marsele** müracaat ediniz" (Resim4.30). Bunun gibi, sıradan bir makale ya da haber metni ile reklam arasındaki sınırları ihlal eden resim altı yazılarına kolaylıkla rastlayabiliyoruz.



Resim 4.30: "Foks yıldızı June Lang Türk kadınlarına yeni saç takdim ediyor... Siz de saçlarınızı böyle olması için her halde Marsele müracaat ediniz", *Holivut*, Sene 5, Sayı 7, 30 İkinci Kanun [Ocak] 1936, s. 10.



**Resim 4.31: “İstanbul’da bulunmayan son sistem makine ile 7 dakikada 6 aylık ONDÜLASYON yaptırmak isterseniz Beyoğlunda Rumeli hanında ‘SAKARYA’ ESKİ (Volga) Perükâr salonu ile İstiklâl caddesinde 98 numara’ya müracaat ediniz.”, *Holivut*, Sene 5, Sayı 6, t.y., s.3.**

Dönemin sinema dergilerinde hiç şüphesiz en çok kozmetik ile ilgili reklamlara rastlanır. Kadınların toplumsallaşması ve batılılaşma ivmesinin yükselmesi, “Türkiye’de kadınların Batı tarzı makyajı benimsemesini hızlandırmış, kozmetik ürünlerine, reklamlara ve reklamlarda kadın ve kadın güzelliğinin kullanılmasına ilgi, 1920’li yılların sonunda birden artmıştı” (Emiroğlu, 2012: 275). 1930’larla birlikte yaşanan bu değişim, yine yalnızca Türkiye’ye özgü değildir. 1920’li yıllarda ABD’de yayınlanan sinema dergilerinde makyajla ilgili haber ve reklamlara nadiren rastlanırken, 1930’larla birlikte tüm önemli film yıldızları dergilerde makyajla ilgili yazılarda ve reklamlarda yer almaya başlar ve “sıradan bir komşu kızı”nın farlar, göz kalemleri, maskaralar, rujlar yardımıyla cazibeli bir genç kıza nasıl dönüşebileceğinin anlatıldığı rehberler sunarak yeni kadın görünümünün oluşmasına katkıda bulunurlar (Costantino, 2007:13).

Kadınlar, Osmanlı döneminde de çeşitli şekillerde makyaj yapıyorlardı. Aktarlardan alınan çeşitli boyalar, gaz denilen tülbentlerle yüze sürülerek allık olarak kullanılıyor, yine dönemin güzellik anlayışı gereği karakaş makbul olduğu için, rastık adı verilen kaş boyaları, kirpik ve göz kenarı boyası olan sürme, tenin kusurlarını kapatan ve aklık da denen düzgün, dönem kadınlarının sık kullandığı güzellik yöntemleriydi(Emiroğlu, 2012: 273-277). 1930'lu yılları geçmişe nazaran farklı kılan şey, kadınların Batılı kozmetik ürün ve yöntemlerini benimsemeye başlaması, onları kullanmaya dönük ilgi ve arzularının artmasıydı. Bu ilgede şüphesiz hem Batılı güzellik anlayışının Türkiye'de de bir norm haline gelmeye başlamasının, hem de artan kozmetik reklam ve ürünlerinin etkisi vardır.

Dönemin sinema dergilerinde de kozmetik ve vücut bakımının yeri artar. Bir yandan okuyucular dergilere gönderdikleri mektuplarda sık sık sivilcelerden nasıl kurtulunabileceği, güzel bir cilde nasıl sahip olunabileceği türünden kişisel bakımla ilgili sorular sorarlarken, dergilerde bir yandan da gerek yerli gerek yabancı pek çok kozmetik firmasının reklamlarına rastlanır.

**HARİÇTEN GELEN MALLARA PARA VERMEYİNİZ**

Her yerde HASAN müstahzaratını arayınız. Avrupada ve Türkiyede iştirak ettiği sergilerde mazharı taktir olmuş diplomalar ve madalyalar almıştır. Düveli mütemeddine müstehzaratı arasında 1930 senesi zafer nişanını ve en büyük mükafatı Hasan müstahzaratı kazanmıştır. Ve bu suretle hakiki birinciliği elde etmiştir.

**Hasan tualeit ve gliserinli sabonların her nevi vardır.**  
Çiğli yumuşak bulandırılmak kadınlar ve çocuklar için aszuri dir iliyector. Buna da ayrıca Hasan tualeit sabonları temin eder.

**Hasan çocuk pudrası:**  
Çocuklarda pişkile ve sıcaktan mütevellit taharruğa muesser yakine pudradır.

**Hasan kuvvet şurubu**  
Kasanelik, ademî iktidar, umumî zaifiyet, romatizma, sinir, verem, sıracca, kemik hastalıklarına yakine devadır.

**Hasan zeytin yağı:** Böbrek, kum, taş, kara öyör, sıtra, serlik hastalıklarında içilen ve bilcümle yemeklerde, salatalarda, tatl ve bisekilerde kullanılan dünyanın en leziz ve nefis yağıdır.

**Fayda:** Sinek, sıhrifüs, tahta kurusu ve sair baharatı ilak ve yumurtaları ile ifna eder. Leke yapmaz, kokunu latif ve şöhür. Bütün devlet müessesatı ile hususî ve emeldi şirket ve müesseseler FAYDA kullanır. Bekaber silinecek dercede muesser ve türk mali olduğundan daha usudur.

**Hasan glüten müstahzaratı:** Beynelmüelîl Tıp Kongresinin kabul ettiği tertip üzere her gün taze olarak istihzar etmektedir. Ekmeck, gevrek, makarna ve her nevi şehriye, un, bademli ekmeck ve diğer tahılın şeker hastalıklarında nafi şöhür.

Mahali amili: Hasan Müstahzerat Fabrikası İstanbul Salkımsöğüt — Telefon: 21205  
Deposu: Hasan ecza deposu İstanbul Bağçekapı No. 34-36 — Telefon: 20711

Resim4.32: *Holivut*, Sene 1, Sayı 2, 18 Temmuz 1931, s.2.

“HARİÇTEN GELEN MALLARA PARA VERMEYİNİZ

Her yerde HASAN müstahzaratını arayınız. Avrupada ve Türkiyede iştirak ettiği sergilerde mazharı taktir olmuş diplomalar ve madalyalar almıştır. Düveli mütemeddine müstehzaratı arasında 1930 senesi zafer nişanını ve en büyük mükafatı Hasan müstahzaratı kazanmıştır. Ve bu suretle hakiki birinciliği elde etmiştir.”

**Hasan Müstahzeratı**

Her yerde HASAN müstahzaratını arayınız. Avrupada ve Türkiyede iştirak ettiği sergilerde mazharı taktir olmuş diplomalar ve madalyalar almıştır. Düveli mütemeddine müstehzaratı arasında 1930 senesi zafer nişanını ve en büyük mükafatı Hasan müstahzaratı kazanmıştır. Ve bu suretle hakiki birinciliği elde etmiştir.

**Fayda:** Sinek, sıhrifüs, tahta kurusu ve sair baharatı ilak ve yumurtaları ile ifna eder. Leke yapmaz, kokunu latif ve şöhür. Bütün devlet müessesatı ile hususî ve emeldi şirket ve müesseseler FAYDA kullanır. Bekaber silinecek dercede muesser ve türk mali olduğundan daha usudur.

**Hasan glüten müstahzaratı:** Beynelmüelîl Tıp Kongresinin kabul ettiği tertip üzere her gün taze olarak istihzar etmektedir. Ekmeck, gevrek, makarna ve her nevi şehriye, un, bademli ekmeck ve diğer tahılın şeker hastalıklarında nafi şöhür.

**Hasan zeytin yağı:** Böbrek, kum, taş, kara öyör, sıtra, serlik hastalıklarında içilen ve bilcümle yemeklerde, salatalarda, tatl ve bisekilerde kullanılan dünyanın en leziz ve nefis yağıdır.

**Hasan tualeit ve gliserinli sabonların her nevi vardır.**  
Çiğli yumuşak bulandırılmak kadınlar ve çocuklar için aszuri dir iliyector. Buna da ayrıca Hasan tualeit sabonları temin eder.

**Hasan kuvvet şurubu**  
Kasanelik, ademî iktidar, umumî zaifiyet, romatizma, sinir, verem, sıracca, kemik hastalıklarına yakine devadır.

**Hasan sürmesi**  
Gözlere sıhrifüsün bahçeden yakine sürmedir. Hasan sürmesi süslenen gözlerin niğâhına dayanılmaz.

**Hasan çocuk pudrası**  
Çocuklarda pişkile ve sıcaktan mütevellit taharruğa muesser yakine pudradır.

**Hasan kolonyası**  
Halıs limon çiçeklerinden müstahzar 90 derece bir harikali san'attır. Hastalara ve sinirillere şifa ve sükûnet verir. Dünyanın en mükemmel ve ruhnevas kolonyasıdır.

**Hasan dış suyu ve dantoz dış macunu**  
Dişlere ebedî hayat verir, çürümekten vikaie eder. Dişlere tabii rengi ilde ile muhafaza ettirir.

**Hasan NEBATİ SÜRRESİ**  
GÖZLERE SİHRİFÜSÜN İLKA EDER.

**HASAN KOLONYASI! KİBARLARIN KOLONYASIDIR**

Mahali amili: Hasan Müstahzerat Fabrikası İstanbul Salkımsöğüt — Telefon: 21205  
Deposu: Hasan ecza deposu İstanbul Bağçekapı No. 34-36 — Telefon: 20711

Resim4.33: *Holivut*, Sene 1, Sayı 8, 10 Teşrinievvel 1931, s.2.

“Hasan Müstahzeratı

HASAN NEBATİ SÜRRESİ: GÖZLERE SİHRİFÜSÜN İLKA EDER

HASAN KOLONYASI

KİBARLARIN KOLONYASIDIR”

Hasan Müstahzaratı, “Hariçten gelen mallara para vermeyin” diyerek, üretimin millileşmesine dair dönemin egemen söylemini arkasına alırken, sinema dergileri sayfalarında yine çokça görülen Tokalon ise yabancı bir marka olduğu için Hollywood yıldızlarının güzellik sırlarına kendisi aracılığıyla daha kolay ulaşabilecekleri iması üzerinden okuyuculara seslenmeye çalışıyor. Örneğin *Holivut*’un aynı sayısının 10. sayfasında Fay Wray’ın ruj sürerkenki bir resmi “Fay Wray sizlere dudaklarınızı gayet koyu renkte boyamanızı tavsiye ediyor” fotoğraf altı yazısıyla karşımıza çıkarken (Resim4.34), 14. sayfasında ise yine çok benzer bir pozda ruj süren bir kadın fotoğrafını bu kez Tokalon reklamı olarak görüyoruz. Reklamsa kadınlara şöyle sesleniyor: “İsterseniz yemek yiyiniz, içki içiniz TOKALON kırmızılığı sabahtan akşama kadar dudaklarınızda kalacaktır. Siz de, daima TOKALON kırmızılığını unutmayınız” (Resim4.35).



Resim4.34: “Fay Wray sizlere dudaklarınızı gayet koyu renkte boyamanızı tavsiye ediyor”, *Holivut*, Sene 5, Sayı 7, 30 İkinci Kanun [Ocak] 1935, s.10.



Resim4.35: “İsterseniz yemek yiyiniz, içki içiniz TOKALON kırmızılığı sabahtan akşama kadar dudaklarınızda kalacaktır. Siz de, daima TOKALON kırmızılığını unutmayınız”, *Holivut*, Sene 5, Sayı 7, 30 İkinci Kanun [Ocak] 1935, s.14.

Sinema dergilerinde yıldızların giyim kuşam, saç ve makyaj stilleri böylesine geniş yer tutarken, dönemin kadın seyircileri de maddi imkânları elverdiğince bunları kopyalamaya çalışmaktadır. Öte yandan kadınların sinemadan aşırı derecede etkilenmelerine dair tartışma da sürüp gitmektedir. Ancak, bu tartışmada sinema ile organik bağı daha güçlü olan taraflar, genel olarak bu etkilenme halinin modern Türk kadınının oluşumu açısından destekçisi konumundadır:

Sinema sayesinde kızlarımız güzelliklerine, zarafetine daha fazla dikkat etmeye başladılar. Gençlerimiz şık ve temiz giyinmeye koyuldular. Hele kadınlar için sinema her şey denilebilir. Greta Garbo'nun lanse ettiği küçük sapkayı, Cin Harlow'un platin saçını, John Kravford'un dudak boyama tarzını kadın filmlerde görerek öğrenmiş, kocasını elinden kaçırmamak için ne tarzda hareket etmesi lazım geldiği misaller ile görerek almıştır.<sup>110</sup>

Bu yönleriyle dönemin popüler sinema dergilerinin, çok daha “ciddi” gazete ve dergilere nazaran daha düşük dozda muhafazakâr bir tavır aldıkları söylenebilir. Madem istenen kadınların değişmesidir, o halde genç kızların beyaz perdede gördüklerini uygulamaya çalışmasından bu kadar korkulmamalıdır. Genç kızlar Greta Garbo'nun elbisesine benzer bir elbise giymeye çabalarırken, saçlarını Joan Crawford gibi kestirirken, Marlene Dietrich gibi özgür ruhlu davranmaya çalışırken bir Batılı gibi görünmeye ve onun gibi davranmaya başlamıyor mudur?

Her ne kadar sinema dergileri kadınların dönüşümüne destekçi olsalar da, onlar da sinemadan etkilenmeyi genel olarak kadına özgü görmüş ve bunu kadının özündeki kaçınılmaz taklitçi yanla açıklamışlardır. *Yeni Holivut Magazin*'de yayımlanan “Kadının Arkasından Koştuğu Şeyler” başlıklı yazıda, “Kim sever sinemayı en çok?” sorusuna şöyle yanıt verilir: “Kadınlar sever.” Yazı boyunca sorular devam eder: “Neden severler?” Yazıda belirtilenlere göre kadınların sinemayı sevmeye nedenleri

<sup>110</sup>“Kadının Arkasından Koştuğu Şeyler”, *Haftalık Sinema*, sayı 1, 17 Şubat 1937.

şunlardır: “Sinema, lüks ve moda demek olduğu için. Bir de müzik, güzellik ve aşk var tabii sinemada.”<sup>111</sup>*Holivut* ise daha az tanınan ve aslında daha güzel giyinen oyuncuların değil de “yıldız”ların giydiklerinin moda olmasını insan doğasındaki taklitçiliğe bağlar ama cezayı temel olarak kadınlara keser: “Yıldız’ların giydikleri şeyler moda olarak hüküm sürmekte devam ediyor. Çünkü... çünkü insan taklitçi bir mahlûktur. En meşhuru taklit etmek ister. Hele kadınlar.”

#### 4.3.2.2. Yıldız Yarışmaları

Bu dönemde, bir yandan genç kızların sinema yıldızlarından aşırı derecede etkilenmelerinden endişe edilirken, bir yandan da yıldız yarışmaları düzenleniyor, gençler –özellikle de kadınlar– arasında yıldız olma arzusu sürekli canlı tutuluyordu. Bu yıllarda Türkiye’de sinema sektörü henüz yeterince gelişmediğinden, bu yıldız yarışmalarının galiplerinin Hollywood’a gönderileceği vaad ediliyor, dünya çapında tanınan bir yıldız olmak, yalnızca kişisel bir arzu ve heves olmanın ötesinde modern Türk kadını tüm dünyaya tanıtmanın bir aracı olarak da tanımlanıyordu.

*Holivut* dergisi, daha altıncı sayısında okuyucularına “Sinema Artisti olmak ister misiniz?” diye sorar. Dergiye göre bu sorunun yanıtı çok nettir: “Bu suale maruz kalan hemen herke[s] evet cevabını vermekte tereddüt etmez. Çünkü sinema artisti olmak demek.. Zengin olmak, alemşümul [evrensel] şöhrete sahip olmak... [v]elhasıl... bir çok şeylere malik olmak demektir.” Yıldız olmaya dair bu büyük vaatlerden sonra yazı, giderek derginin diğer sayfalarında tanıtımları yapılan filmlerden birinin peri masalı atmosferine bürünür. Dünyanın en büyük sinema şirketlerine yüzbinlerce insan müracaat etse de bunlara iltifat edilmemekte ve şirketler rejisörlerini uzun seyahatlere çıkararak sinema artisti aratmaktadır. Hatta ABD’de sinema artisti arayıp bulma hizmeti veren bazı şirketler bile ortaya çıkmıştır

---

<sup>111</sup>“Kadın ve Moda”, *Holivut*, Sene 4, Sayı 29 (133), 11 Temmuz 1934, s.11.



ve bu şirketlerin buldukları artistlere “sinema kumpanyaları fe[v]kalade rağbet göstermektedir”ler. İşte zaten hikâye tam da burada başlar: “Bunlardan birkaçından almış olduğumuz mektuplarda, bilhassa İstanbul ve Türkiye güzellerinden, cins farkı olmaksızın sinema artistliğine talip olanların resimleri ile tercümei hallerinin [özgeçmişlerinin] gönderilmesi rica edilmektedir.” Kendisi de Foto Süreyya Neşriyatı’ndan olan *Holivut*, yıldız olmak isteyen okuyucularına “muhtelif pozda resimlerini çıkartabilecekleri” Foto Süreyya operatörlerine müracat etmelerini söyler. “Taşradaki talipler için” ise “artist olmak şeraiti [şartları] ayrıca” bildirileceği belirtilir.<sup>112</sup>

Derginin bir sonraki sayısında yarışmanın şartnamesi yayımlanır. Buna göre yıldız olmak için şu özelliklere sahip olmak gereklidir:

- 1-On iki yaşından altmış yaşına kadar herkes sinema artisti olabilir.
- 2-Artist olmak için birinci şart fotoğraf objektifi karşısında ve muhtelif yüzlerdeki vaziyetlerin düzgün olmasıdır. Yani (fotojenik) olmak lazımdır.
- 3-Sinema artistliği muhtelif nevi ve vaziyetler gösterir. Bunlar, komik, trajedik natürel, tiplerdir. Bundan başka sporcu olmak, kuvvetli bedene malik olmak, çevik bulunmak ve daha bazı vasıfları vardır. Bu vasıfları anlamak için evvel emirde aynaya bakmak lazımdır. Aynada çehrenin hatları ne kadar derin gözüdürse objektif üzerine yapacağı inikaslar [yansımalar] da o kadar muntazamdır.<sup>113</sup>

Fotojeniklik, bu yıllarda sinema yıldızlığı ile ilgili olarak sık sık vurgulanan bir özelliktir. Ancak dergi, aynaya bakıp kendi yüz hatlarını yıldız olmak için yetersiz bulabilecek okuyucularını kaybetmek istemez ve onları cesaretlendirmeye çalışır: “[P]ek çok kimseler vardır ki, aynaya baktıkları halde kendilerinde (fotojenik)lik olduğunu bir türlü anlayamazlar.” *Holivut*, komedi oyuncularını hatırlatarak yerleşik güzellik anlayışına sahip olmadan da sinema artisti olunabileceğini hatırlatır: “İstanbul’da belki yüzlerce insan çehresi vardır ki, (Şarlo), (Rejinal denni) gibi

<sup>112</sup>“Sinema Artisti olmak ister misiniz?”, *Holivut*, Sene 1, Sayı 6, 15 Eylül 1931, s.3.

<sup>113</sup>*Holivut*, Sene 1, Sayı 7, 1 Teşrinievvel [Ekim] 1931, s.3.

meşhur komiklere nazaran daha yüksek vasıfları vardır. Fakat kendisinin bu vasfa malik olduğunu bilemez.”<sup>114</sup>

Dergi, okuyucularının ABD’ye gidip sinema yıldızı olma konusunda, yabancı dil bilgisi gibi olası diğer şüphelerini de gidermek ister: “Sinema artisti olmak için lisan bilmek şart değildir. Lisan bilenler için sinema artisti olmak belki daha çabuk ve kolaydır. Londra, Paris, Nevyork gibi büyük şehirlerde sinema artisti olmak için mektepler açılmıştır. Bu mekteplerde muntazam tedrisat yapılmaktadır.” Dergi, tüm bu cesaretlendirmelerine rağmen yine de okuyucularını son bir kez teşvik etmekten kendini alamaz ve “[k]at’iyen nevmi [umutsuz] olmayınız. Belki çok yüksek bir artistsiniz. Bunun farkında değilsiniz. Sizi saadetler beklemektedir<sup>115</sup>” der.

Şartnamede, derginin kendi rolünü nasıl gördüğü ve sunduğu hizmetlerle ilgili bir madde de vardır. *Holivut*, “bu meselede gösterdiği fedakârlık ve okuyucularına yaptığı hizmetlerle memleketin yüksek menfaati”nin temin edilmiş olacağını iddia eder. Bu sayede sinema alanında dünyanın ilgisini çekebilecek bir yıldız, aynı zamanda Türk milletini tüm dünyaya göstermiş olacaktır. “Belki gazetemizin tavassutle [aracılığıyla] sinema filimleri için zuhur edecek bir yıldız, bir komik elhasıl [kısaca] harikulade artist Türklüğün tarihi ve şanlı namını dünyalara tanıtmış olacaktır.”<sup>116</sup>

Ancak *Holivut*’un henüz altıncı sayısında düzenlediği bu yıldız yarışması ne ilk ne de sondur. 1929’da *Sinema Gazetesi*’nin düzenlediği ve yine galibinin Hollywood’a gönderileceği yıldız yarışmasından, tez çalışmamızın dergilerle ilgili bölümünde bahsetmiştik. Bu yarışmada biri kız, biri erkek iki genç seçilecek olsa da, yarışmanın tüm görsellerinde kadın imgesi kullanılır ve temel olarak genç kızlara seslenilir. Yarışmanın ilk görselinde gelecekte çekilmiş bir filmin posterine insanlar hayranlıkla

---

<sup>114</sup>a.g.e.

<sup>115</sup>a.g.e.

<sup>116</sup>*Holivut*, Sene 1, Sayı 7, 1 Teşrinievvel [Ekim] 1931, s.3.

bakarlar ve bu posterde şöyle yazar: “..... Amerikan sinema kumpanyasının Türk sinema yıldızı ..... Hanımın ilk filmi bu gece bütün dünya SİNEMALARında gösterilecektir”.<sup>117</sup> (Resim4.36)



Resim4.36: "Amerika sinemalar paytahtı holywoda birisi erkek digeri kadın iki genç gönderiyoruz", *Sinema Gazetesi*, 1929, No 5, s. 25.

Henüz 1929 yılında düzenlenen bu yarışma, Erken Cumhuriyet Dönemindeki yıldız yarışmalarının ortak özelliklerini yansıtır. Yıldız yarışmaları temel olarak genç kızlara seslenmekte, kadınlar arasında Batı'nın beğendiği, Batı'nın arzuladığı modern bireyler olma fantazisi yaratmaktadır. Bu yıldız yarışmalarında kazananlar

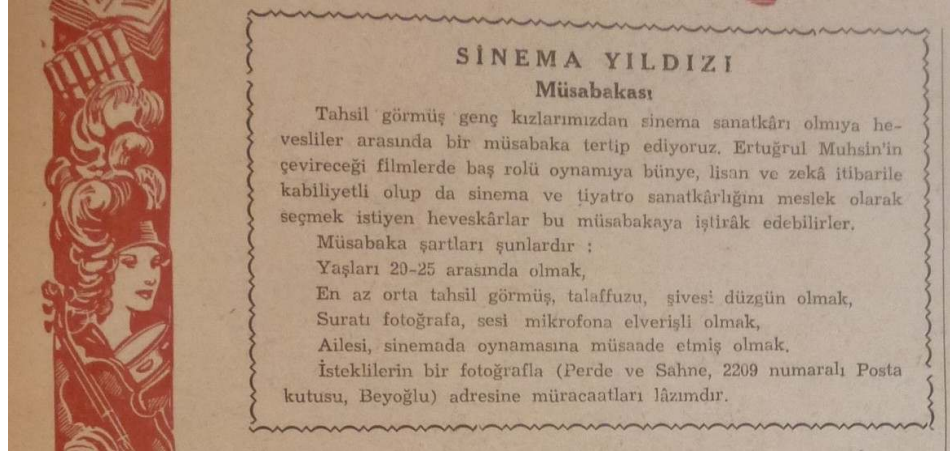
<sup>117</sup>*Sinema Gazetesi*, Yıl: 1, Sayı 5, 1929, s.8.

genelde Avrupa'ya ve özellikle Hollywood'a gönderilmektedir ve bu yüzden yıldız yarışmaları milli bir olay olarak sunulur.

1930'lu yılların yıldız yarışmalarında kazananların Hollywood'a ya da Avrupa'ya gönderilmesi vaadedilirken, 1940'lı yıllarda kazananlara yerli filmlerde başrol vaadedildiğini görüyoruz. 1941 yılında, Muhsin Ertuğrul'un eşi Neyyire Neyir'in genel yayın yönetmeni olduğu *Perde ve Sahne* dergisi "Sinema Yıldızı Müsabakası" düzenler. "Tahsil görmüş genç kızlarımızdan sinema sanatkarı olmaya hevesliler arasından" seçilecek genç kızlar, "Ertuğrul Muhsin'in çevireceği filmlerde baş rolü" oynayacaktır. Yarışmaya şu şartları sağlayan genç kızlar katılabilir: "Yaşları 20-25 arasında olmak; En az orta tahsil görmüş, telaffuzu, şivesi düzgün olmak; Suratı fotoğrafa, sesi mikrofona elverişli olmak; Ailesi, sinemada oynamasına müsaade etmiş olmak."<sup>118</sup> Bu son maddenin bir benzerine, daha önceki yarışma şartnamelerinde hiç rastlamadığımızı not düşmeliyiz. Genç kızların sinema yıldızı olma heveslerinin, bu heveslerin kimi entelektüeller tarafından eleştirilmesi ve kaygıyla yaklaşılmasından da anlayabileceğimiz gibi, aileleriyle aralarında bir gerilim yaratmış olması muhtemeldir. Sinemanın "tek adamına" çok yakın olan *Perde ve Sahne* de, düzenlediği yarışmaya yalnızca 18 yaşından büyük genç kızları davet ediyor olsa da, aileleri ve yıldız olma hevesini eleştirenleri karşısına almak istememiş olsa gerek (Resim4.37).

---

<sup>118</sup>*Perde ve Sahne*, Yıl 1, No 3, Haziran 1941, s.23.



**Resim4.37: “Sinema Yıldızı Müsabakası”, *Perde ve Sahne*, Yıl 1, Sayı 3, Haziran 1941, s. 23.**

*Hollywood Sesi* dergisi ise 1946 yılında yayınlanan ilk sayısında “1 Hedy veya 1 Clark’ın Sizden Fazla Nesi Var!” başlığıyla bir yıldız yarışması düzenler. Yarışmanın adı her ne kadar Hollywood’a gönderme yapıyorsa da, bu kez yarışmanın mükâfatı Hollywood’a gönderilmek değil “kurulmak üzere olan ‘Türk Film Sanayii’nin [...] yakında yeni birçok filmlere başlayacak olan emin bir stüdyo”sunda çevrilecek yerli bir filmde rol almaktır.<sup>119</sup> Yarışmanın çağrısında, “[s]öyleyiniz bize, bir Hedy veya bir Clark’ın sizden fazla nesi var?” diye sorarak seyircilerin Hollywood yıldızlarına olan hayranlıkları üzerinden onlara seslenilirken, bir yandan da “[i]çinizde ‘Hollywood’a gidip artist olmak’ hülyasını kurup senelerce bu kuru hülya ile avunacağınıza, sıvayın paçaları ve gösterin kendinizi!” denilerek bu hayalin genelde “boş bir hayal” olduğu hatırlatılır. Yıldız olmak isteyenler bu kez çekim hazırlıkları içinde olan bir yerli film stüdyosuna çağırılır ve böylelikle Hollywood’da bir sinema yıldızı olma fantazisi Türkiye dolayimli bir hale gelir. Diğer yıldız yarışmalarından farklı olarak bu yarışma, sinema artisti olmak isteyenlere, Hollywood yıldızı olmak istiyorsanız köşenizde durmayın harekete geçin, önce yerli film stüdyolarından birinin filminde rol alın; kendinizi gösterirseniz işte o zaman Hollywood stüdyolarının da dikkatini çekip bir dünya yıldızı olma şansınız olabilir diye seslenir.

<sup>119</sup>“1 Betty Seçiyoruz”, *Hollywood Sesi*, No 1, 10 Kasım 1946, s.25.

*Salon-Holivut Sesi* dergisinin bu yarışma ile aynı zamanda düzenlediği diğer bir yarışma ise hem içeriği hem de çağrısıyla yıldız yarışmaları ve güzellik yarışmalarının ortak kökenine dair önemli ipuçları verir. “1 Hedy veya 1 Clark’ın Sizden Fazla Nesi Var!” başlıklı yıldız yarışması ile aynı sayfayı “1 Betty Seçiyoruz” yarışması paylaşır (Resim4.38-4.39). “1 Betty Seçiyoruz” çağrısında “Hollywood şehrinde muhtelif zamanlarda hususi müesseseler, gazeteler ve bilhassa film stüdyoları tarafından birçok güzellik müsabakaları”nın düzenlendiği, “bizde de bir zamanlar güzellik müsabakaları”nın yapıldığı hatta “İstanbul güzeli diye seçilen Feriha Tevfik’in o tatlı hatıraları bazılarımızın hala kalbinde” yaşadığı belirtilir. İşte *Salon-Holivut Sesi* de “güzel İstanbulun bir Betty’si”ni seçmeye karar vermiştir! 18-25 yaşları arasındaki genç kızların katılabileceği yarışma için bir başvuru formu hazırlanır (Resim4.40). Baldır ve ayak bileği gibi ayrıntılı ölçülerin sorulduğu bu form, yine sinema dergilerinin hazırladığı ve okuyucuların vücutlarının yıldız olmaya müsait olup olmayacağını anlamaları için hazırlanan ölçü çizelgelerine benzemektedir. Başlığında Betty Grable, çağrısında Feriha Tevfik gibi büyük sanatçıların isimleri geçiyor olsa da yarışmanın mükâfatı bir sinema yıldız olmak değildir. “İstanbul’un en güzel vücutlu genç kıızı”na “[a]rzu ettiği sanatçının imzalı bir tablosu; Muazzam bir kupa; Mecmuanın 1 yıllık aboneliği; İsteddiği renk ve markada bir çift çorap; İsteddiği gün veya gece için maruf bir sinemanın bir loca bileti”<sup>120</sup> hediye edilecektir.

---

<sup>120</sup>“1 BETTY Seçiyoruz”, *Salon- Hollywood Sesi*, Sayı 1, 10 Kasım 1946, s. 25.



Resim4.38: "1 BETTY Seçiyoruz", *Salon-Hollywood Sesi*, Sayı 1, 10 Kasım 1946, s. 25.

Sualler :  
Adınız : .....  
Yaşınız : .....  
Göğüs : .....  
Boy : .....  
Bel : .....  
Kalça : .....  
Ba'dır : .....  
Ayak bileği : .....  
Sarih adresiniz : .....

Resim4.40: 1 Betty Seçiyoruz yarışmasının katılım formu



Resim4.39: "1 HEDY veya 1 CLARK SİZDEN FAZLA nesi var!", *Salon-Hollywood Sesi*, Sayı 1, 10 Kasım 1946, s. 25.

Sualler :  
Adınız : .....  
Yaşınız : .....  
Saç rengi : .....  
Göz rengi : .....  
Boyunuz : .....  
Tahsil dereceniz : .....  
Hiç sahneye çıktınız mı? .....  
Sarih adresiniz : .....

Resim4.41: 1 HEDY veya 1 CLARK SİZDEN FAZLA nesi var yarışmasının katılım formu

Cumhuriyet tarihinde ilk güzellik yarışmalarını *Cumhuriyet* gazetesi düzenler. İlki 1929 yılında yapılan yarışma, Erken Cumhuriyet dönemi boyunca son kez 1933 tarihinde yapılacak ve 1950’li yıllarda bir kez daha denense de, yeniden düzenli bir şekilde düzenlenerek ülke gündemine girmesi 1960’lı yılları bulacaktır.<sup>121</sup> “Güzellik yarışmalarının düzenlendiği dönem, medeniyetin ve çağdaşlığın beşığı olarak görülen Batı dünyasına genç Cumhuriyet’in de çağdaş, medeni bir devlet olduğunu kanıtlamak için her fırsatın değerlendirildiği bir dönem” (ztamur, 2002: 47-48) olduğundan, bu yarışmalar, “Türk kadınının Batı’daki kardeşleri kadar hr olduğunu, çağdaşlık açısından hiçbirinden geri olmadığını, ‘haremin loş dehlizleri’nde yaşamadığını” (48) kanıtlamanın ve bunu Batı dünyasına göstermenin bulunmaz bir fırsatı olarak görülür. Belki de henüz ilk Türkiye Güzellik Kraliçesi’nin 30’lı yıllar boyunca çevrilen az sayıda Türk filminin çoğunda başrolde oynamasının etkisiyle, güzellik ve yıldız yarışmaları arasında bir akrabalık kurulur. Kimi güzellik yarışmaları çağrısında yıldız olmayı vaat ederken, kimi yıldız yarışmaları da güzelliği en önemli kriter olarak tanımlar.

*Cumhuriyet* gazetesinin düzenlediği ilk güzellik yarışmasının galibi Feriha Tevfik, hemen o yıl *Kaçakçılar* (1929) filminde başrol oynamaya başlar ve 30’lu yıllar boyunca çevrilen yerli filmlerin çoğunda bu durum devam eder.<sup>122</sup> Çok geçmeden güzellik yarışmaları ve yıldız yarışmaları arasında akrabalık kurulur. Kimi güzellik yarışmaları çağrısında yıldız olmayı vaat ederken, kimi yıldız yarışmaları da güzelliği en önemli kriter olarak tanımlar. *Cumhuriyet* gazetesi 1930 yılında düzenlediği güzellik yarışmasının galibinin Hollywood’a gönderilmesi için MGM’in Türkiye mmussilleriyle irtibata geçer (Resim 4.42-4.43). Stüdyo temsilcileriyle kurulan bu iletişim, yarışmanın cazibesini arttırıcı bir unsur olarak gün gün gazetede yayımlanır.

---

<sup>121</sup>Türkiye güzellik yarışmaları tarihiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Duman, D., & Duman, P. (1997). Kültürel Bir Değişim Aracı Olarak Güzellik Yarışmaları. *Toplumsal Tarih*, (Haziran), 20–26 ve ztamur, P. (2002). Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Güzellik Yarışmaları ve Feminen Kadın Kimliğinin Kuruluşu. *Toplumsal Tarih*, (Mart), 46–53.

<sup>122</sup> Feriha Tevfik’in oynadığı filmlerin listesi için bkz: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Feriha\\_Tevfik](http://tr.wikipedia.org/wiki/Feriha_Tevfik), 1 Şubat 2013.





Resim 4.42: Güzeller, isterseniz sinema yıldızı da olabilirsiniz! 'Metro Goldvin' şirketi, Kraliçeyi memnuniyetle 'Holivut'a davete amade olduğunu bildirdi. *Cumhuriyet*, 27 Kanunievvel (Aralık)1930, s. 1.



Resim 4.43: “Güzellere yeni bir şeref ufku daha açıldı. Metro Goldvin şirketi 931 Türkiye Kraliçesini Holivud'a davet edecek”, *Cumhuriyet*, 29 Kanunievvel (Aralık)1930, s. 1.



**Resim 4.44:** “Güzellik Kraliçeliği milli bir vazifedir! Eğer 931 Kraliçesi güzel olmazsa kabahat münevver Türk güzellerinindir”, *Cumhuriyet*, 25 Kanunievvel [Aralık] 1930, s. 1.



**Resim 4.45:** Peyami Safa Cumhuriyet Gazetesinin düzenlediği güzellik yarışmasının önemli figürlerindedir, *Cumhuriyet*, 30 Kanunusani [Ocak]1933, s. 5.

Dergiler bir yandan genç kızlar arasında Hollywood’a gitme arzusu yaratırlarken, bir yandan da cılız bir sesle de olsa, böylesi hayallerin olası hüsrana dolu sonuçlarına dair onları uyarıyordu. Yıldız olmak için Hollywood’a doğru yola çıkmış ve hayalkırıklığına uğramış genç kızların öykülerinden, Hollywood’a nasıl gidileceğini soran okuyucu mektuplarına verilen sert yanıtlara kadar çeşitli şekillerde yıldız olma hayalini gerçeğe çevirmek isteyenlere bu işin hiç de sanıldığı kadar kolay olmadığı hatırlatılıyordu. Yıldız olmanın ne denli zor ve meşakkatli bir iş olduğu, bir sinema yıldızının bütün hayatının stüdyonun kontrolü altına girdiğine dair “uyarı” niteliğindeki yazılara dergi sayfalarında sıklıkla rastlarız. *Yıldız* dergisinde yayımlanan “Yıldızlığın Zor Tarafları” başlıklı yazı, pek çok okurun heves ettiği sinema oyunculuğunun sanıldığı kadar kolay olmadığını göstermeye çalışırken, aynı zamanda yıldız olma arzusunu “aşırıya” kaçırarak okurlar için bir fren olma işlevi de taşır:

Yıldızlığın zorluklarını pek az kişi bilir. Havasız, sıcak bir atmosfer altında bir sahnenin tekrar tekrar çevrilmesinin, can sıkıntısı, yorgunluğun sinirlenmeye nasıl sebebiyet verdiğini; nefes alırken bile

birçok teknik tavsilata riayet edilmesi icap ettiğini anlayabilmek için stüdyoda gazeteci olarak günler geçirmek lazımdır. Öyle sahneler vardır ki artistin, tabak tabak yemeği yedi sekiz defa aynı iştah ile yemesi lazımdır. Yahut üst üste on todakdı mütebessim bir cehreyle karşılaşması icap eder. Yahut sıcak günlerde sırtlardaki mayoların bile çıkarılması düşünülürken kürklere bürünmüş bir halde alev alev yanan odunların karşısında zevkle ısınıyor gibi durmasını isterler.<sup>123</sup>

Sinema dergilerinin sayfalarından gençlere “Sakin Holivud’a Gideyim Demeyin” diye seslenenlerden biri de Hikmet Feridun Es’tir. Es, dönemin en önemli sinema gazetecilerinden biridir. Pek çok derginin “Hollywood’da muhabirimiz var” diye iddia edip neredeyse tümünün, bu muhabirlerce gönderildiğini öne sürdükleri haberleri yabancı dergilerden çevirdiğinin bilindiği bir dönemde Hikmet Feridun Es, Hollywood’a gidip, orada sinema yıldızlarıyla birlikte fotoğraf çektirip, onlarla yaptığı röportajları ve ABD’deki gözlemlerini yayımlar. Hikmet Feridun bu yanıyla Türkiye’de Hollywood’a gitmek isteyen gençlerin hem gözü kulağı olur, hem de özdeşlik kurarak Hollywood’a gitme fantazisini yaşadıkları bir karakter haline gelir. Es, 1939’da Hollywood’dan geldiğinden beri kendisine sürekli “Holivud’a gideyim mi, muvaffak olabilir miyiz?” sorularının sorulduğunu söyler.<sup>124</sup> Gençlerin kendisine heyecanla sorduğu bu soruya Es’in verdiği yanıt oldukça heves kırıcıdır: “Sakin, sakın ha genç dostalarım... Uzun uzun düşünmeden; kabiliyetinizi, zevkinizi, yapabileceğiniz işi kantara vurmaktan bunu aklınızdan bile geçirmeyiniz. Gençler, sinema artistliğini, yükselmek ve muvaffak olmak için en kolay yol zannederler. Ne yanlış düşünce! O muvaffakiyetin en güç, en çapraşık yoludur.” Hikmet Feridun, ince bir zevk sahibi olunmadan, sinemada oynayabilecek kabiliyette olmadan “Holivud’u rüyada bile görmek faydasızdır” der.<sup>125</sup> Es’in bir diğer koşulu da eğitilmiş olmaktır. Yazar, “uzaktan birçoklarının boyalı birer kukla addettikleri o sinema yıldızlarının çoğu hiç boş insanlar değildirler” der ve “bugün sinema artistliği adam akıllı bir tahsil meselesi olmuştur” diye de ekler. Hikmet Feridun Es, eğitim mevzuunu, yine çok tartışmalı olan gençlerin yıldızları taklidine bağlar: “Gençler ‘sinema artistlerini taklid’ denilince onlara çehre, vücut ve giyiniş itibarile benzemeği düşünüyorlar. Bir de bunun ‘kafa’ tarafı vardır. Sinema artisti Kongo’ya dair film çevireceği zaman bu

<sup>123</sup>“Yıldızlığın Zor Tarafları”, *Yıldız*, Cilt 6, Sayı 64, 1 Temmuz 1941, s. 12-13, 34.

<sup>124</sup>“Sakin Holivud’a Gideyim Demeyin”, *Perde ve Sahne*, Yıl 1, No 5, Ağustos 1941, s. 16.

<sup>125</sup>a.g.e., s. 16.

memleket etrafında en aşağı 10-15 cilt devirir.”<sup>126</sup> Hikmet Feridun, Hollywood’da sinema artisti olabilmek için bunlardan başka “harikulade bir aksanla, fark edilmez bir şive ile lisan bilmenin şart” olduğunu ekler. Yine yıldızları aşırı taklit etmeyle ilgili bir madde eklemeyi de ihmal etmez. Es, Hollywood sokaklarında Marlene Ditrich, Robert Taylor’a benzerlerinden geçilmediğini ve bu “makineden çıkmış gibi birbirinin aynı onları ‘taklit insanlar’ın” “edebiyen işsiz kalmağa mahkûm” olduklarını belirtir ve ekler: “Muvaffak olmak için kimseye benzememek lazımdır. Hâlbuki biz de sinema artistliği merakı, gençler arasında meşhur artistlere kendini benzetmek şeklinde tecelli eder.”<sup>127</sup>



Resim4.46: "Sakin Holivuda Gideyim Demeyin", *Perde ve Sahne*, No 5, s.16-17, 22.

Yıldız olmak isteyenlere yönelik sinema dergilerindeki uyarılara, bu tür yazıların dışında kimi okuyucu mektuplarına verilen yanıtlarda da rastlayabiliriz. *Hollywood Dünyası* dergisine İzmir Eski Foça'dan yazan Bülent Ulusoy, belli ki Hollywood'a nasıl gidebileceğini sormuştur. Ona verilen yanıtta oldukça cesaret kırıcıdır: “Bu Seyahat şimdilik imkânsızdır. İzmir’e gittiğiniz zaman oradaki konsoloshaneden de imkan olup olmadığın anlayabilirsiniz. Amerikaya gitseniz dahi orada muvaffak

<sup>126</sup>a.g.e., s. 17.

<sup>127</sup>a.g.e., s. 17.

olmak bir talih mes'alesidir. Şansımı deneyim, demek karanlıkta bir uçuruma yuvarlanayım, fakat belki kurtulurum, demektir.”<sup>128</sup> Yine Aydın'dan yazan Fikret İnce Oğlu'na da benzer bir yanıt verilir: “Amerika'ya gitmek şimdilik mümkün değildir. Gidilmek kabul olsa dahi size tavsiye etmem. Lisan bilmek ve hiç olmazsa lise tahsilini tamamlamak lazımdır. Boş hüyalara kapılmayınız. Memleketin gençlere ihtiyacı vardır. Amerikaya ilk mekteb tahsilile giderseniz ne yaparsınız?” Verilen cevabın devamından, derginin Hollywood'a nasıl gidileceğinin sorulduğu daha pek çok mektup aldığını öğreniriz: “Bu konuya ait evvelki sayılarda çok durmuştum. Hatta bazı okuyucularım, onlara mülayim cevap vermediğim için, kızdılar bile... Ama ne yapayımki Vatan'ın muhtaç olduğu genç uzuvların yabancı ülkelerde sefil ve perişan kalmalarını istemem.”<sup>129</sup>

Özellikle 1930'lu yıllarda yayımlanan sinema dergileri, düzenledikleri yıldız yarışmalarının yanı sıra, ünlü yıldızların nasıl yıldız olduklarına ya da genel olarak yıldızların nasıl da güzel ve ihtişamlı bir hayat sürdürdüklerine dair haberlerle okuyucuları arasında sinema yıldızı olma arzusu yarattılar. Ancak dergiler, çok daha cılız bir sesle de olsa yıldızlığın hiç de sanıldığı kadar kolay bir iş olmadığı, Hollywood'a gidip başarılı olmanın çok zor olduğu yönünde yazılar yazarak ya da doğrudan bu soruları soran okuyucu mektuplarına bu yönde cevaplar vererek, yıldız olma hevesini “aşırıya” kaçırın okuyucularına uyarılarda da bulunurlar. Yani hem bir yandan yıldız olmanın imkansızlığı kabul edilirken bir yandan da yıldızlık bir arzu nesnesi olarak sunulur (Erdoğan, 2004: 127).

#### **4.4. Romanlarda Sinema Meraklısı Kadınlara Dair Endişeler**

Deniz Kandiyoti, “Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar” makalesinde, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki reform döneminde Batı'nın “aşırı bireycilik, bencillik ve narsisizmin getireceği tehlikeleri” temsil

---

<sup>128</sup> *Hollywood Dünyası*, Cilt 2, No 48.

<sup>129</sup> a.g.e.

ettiğini belirtir (Kandiyoti, 1999: 104). Kandiyoti romanlardaki kadın imgesinin izini sürdüğü bir başka çalışmasında ise, edebi yapıtlarda modernliğin bu olumsuz özelliklerinin kadınların özgürleşmesi ve annelik, evin çekip çevireni olmak gibi geleneksel rollerinden vazgeçmeleri kaygılarına bağlandığını söyler (Kandiyoti, 1988).

Cumhuriyet'in erken döneminde gündelik hayattaki modernleşmenin önemli araçlarından biri olan sinemanın da kadınları geleneksel rollerinden uzaklaştıracağı, bunun da ailenin ve toplumun parçalanmasına yol açacağı yönündeki kaygı ve endişeler dönem edebiyatında yansımalarını bulmuştur. Genç kızların yıldız olma arzuları, yıldızlara benzeme çabaları, bunun için onların makyaj ve saç stillerini kopyalamaları, onların giysilerine benzer giysiler giymeye çalışmaları, yıldızların jest, mimik ve hareketlerini taklit etmeleri ve belki de en önemlisi yıldızlara benzer erkekler ile filmlerdekine benzer bir aşk yaşamak istemeleri, dönemin çeşitli yazarları tarafından endişeyle karşılanır.

Mahmut Yesari, sinema tutkunu bir grup genç kızın sonu hüsrarla biten hikâyesini oldukça erken bir zaman diyebileceğimiz 1932'de kaleme almıştır. Romanın kahramanları “Nuran, Fatma, Ayfer, Dürdane, Sabbek, onbeşle onsekiz arasında” genç kızlardır. Yesari'nin tanımına göre “[a]yrı mekteplere gittikleri, nisbeten ayrı semtlerde oturdukları halde, **sinema hastalığı**<sup>130</sup> onları birbirlerine dert ortağı etmişti” (Yesari, 1932: 16). Yazarın sinema hastalığı olarak tanımladığı şeyin, daha romanın başında “yoğun” bir sinema düşkünlüğü olduğunu görür ve bunun neden “aşırı”, “çok fazla” bir düşkünlük olduğunu ise romanın sonunda anlarız.

Bu düşkünlüğün boyutlarını, onları bir arada “gördüğümüz” daha ilk sahnede kızların yabancı yıldızlar hakkındaki bilgilerini yarıştırmalarından anlarız. Dönemin sinema kültüründe de yıldızlar ve onlar hakkında bilgi sahibini olmanın önemli bir yeri vardır. Dergiler, “Kim Daha Fazla Yıldız Tanıyor” gibi yarışmalar düzenlerler; okuyucularından kimi zaman gözlerini kapattıkları, kimi zaman vücutlarının yalnızca

---

<sup>130</sup>Vurgu bana ait.

bir parçasını gösterdikleri sinema artistlerini tanımalarını isterler. İşte bizim “sinema hastalığı”na kapılmış roman kahramanlarımız da anlarız ki her bir araya gelişlerinde bu bilgilerini birbirleriyle paylaşırlar, ellerindeki yıldız kartlarını birbirleriyle değiş tokuş ederler.

- Beyhude münakaşa etmiyelim. Artist isimlerinde çok yanılmıyor. Mesela “Norma Talmadg” dan başka bir de “Narma Sherer” var. Sonra “Dolores del Rio” “Doleres Brinkman” “Doleres Costello”... Fatma, heyecanla cevap verdi:
- Orası öyle... “Dorothy Gish” “Dorothy Dalton” “Dorothy Sebastian” “Dorothy Gulliver”... Hep birden heyecana gelmişlerdi. Birbirlerinin kollarını çekerek, omuzlarını tutarak, sesleri karışmış, yüzleri kızarmış, saçları ürpermiş, bir ağızdan söyleşiyorlardı. (14-15).

Roman çok fazla ilerlemeden bu sinema hastalığının yeni bir boyutuyla karşılaşırız: “aşk hastalığı.” Tüm genç kızlar birer erkek yıldızın hayranıdır ve bu hayranlık biraz aşırılaşmış ve “aşk” seviyesine ulaşmıştır:

- Sabiș, ben, hastayım! Dedi.
- Hasta mısın Nora?
- Hem çok hastayım!
- Nereden?
- Kalbimden, hastayım... Valentino’mu buldum!

Onlar, hayalleri içinde o kadar bunalmışlar, boğulmuşlardı ki ölülerin dirilmeleri imkânına, ihtimaline bile inanıyorlardı. En olmayacak şeyleri tabii gören bir imanları vardı. Esasen gördükleri, kendi hayallerinden başka bir şey değildi. Düşüne düşünce, arıya arıya, dimağlarındaki hayalleri hakikatte mevcut görüyor, daha doğrusu benzetiyorlardı. (31)

Kızların Nora diye hitap ettiği Nuran karakteri, bir Valentino hayranıdır ve o gün annesiyle İstanbul’a inerken vapura bir genç girer: “Evvvela gözlerime inanamadım. Kaş, göz, boypos hep o. Bakış, o bakış; eda, hal, o eda, o hal. Çıldırıyordum... Annemle beraber olmasam, onu takip edecektim, belki de konuşacaktım, her

çılgınlığı göze almıştım.” Nuran’ın karşılaştığı ve Valentino’ya benzediğini söylediği genç de, yıldızlara benzemeye çalışan bir grup genç erkekten biridir.

Vamık Behçet, Ekrem Besim, Hüsrev Hakkı, Naim Naci, yüzlerini Allahın yarattığı şekli beğenmeyip, kabul etmeyip, sinema kapılarını süsliyen artist fotoğraflarına benzetmeye uğraşan ve kısmen de muvaffak olan, umumi harp senelerinde süpürge tohumu ekmeğe ilikleri kuruyan çocuklardı.

Turhan Tahir, Duğlas’a benzemeğe uğraşıyorlardu. Vamık Behçet İvan Petroviç; Ekrem Besim, Ramon Novarro; Naim Naci, Con Jilbert; Hüsrev Hakkı da Valantino idi. Fakat bu özeniş, benzeyiş, benzetiş, kendi hayallerinin doğurduğu bir vehimden başka bir şey değildi. Duğlas, İvan Petroviç, Novarro, Con Jilbert, Valantino ile karşılaşacak olsalar, iki taraf ta birbirini tanımakta hayli güçlük çekerlerdi. “Suret”le “nüshai asliye”ler arasında öyle farklar vardı ki “aslına mutabıktır!” damgası vurmak, değme “ehli vukuf”un “ehli hibre”nin kari değildi. (Yesari, 1932:177-178).

“Sinema hastası” bu kızlar, âşık oldukları yıldızlara “tıpatıp” benzeyen bu gençlerle yakınlaşmak için, ailelerine “spor yapmak” bahanesini sunarak, bu delikanlılarla birlikte kamp yapmak üzere o zamanlar bir köy olan Bostancı’ya giderler. Gündüzleri spor yapılan bu kampta, “haftanın muayyen gecelerinde dans ve eğlence” tertiplenir (Yesari, 1932: 205). Tüm bu aktiviteler arasında beklendiği gibi gençler birbirlerine yakınlaşırlar ve kızların hayranı olduğu artistlere benzeyen delikanlılara âşık olmaları fazla uzun sürmez.

Ancak başkarakterler Sabbek ve Nuran, filmlerdeki gibi bir aşk yaşadıklarını düşünürlerken büyük bir hayal kırıklığı yaşarlar. Bir tesadüf sonucu, Nuran’ın âşık olduğu Hüsrev Hakkı’nın onu Raşel’le; Sabbek’in sevgilisi Naim Naci’nin de onu, yaşı kırk civarında olmasına rağmen, zengin gençlerden birini elde etmeyi kafasına koarak onlarla birlikte kampa gelen, arkadaşları Fatma’nın annesi “hafif meşrep” Nezahat ile aldattığını öğrenirler.



İki sinema tutkunu genç kız, yaşadıkları büyük hayal kırıklığı ve ızdırabı filmlerde gördüklerine benzer bir sonla “taçlandırmaya” karar verirler: “... [İ]ntihar edeceğiz!.. Ölümümüz karşısında duyacakları azap, bizim intikamımız olacak!” (314) diyerek intihar etmeye karar verirler. Genç kızlar intiharlarını hem kendilerini üzenlerden alınacak bir intikam olarak görürler, hem de yıllardır ulaşmak istedikleri, herkesin tanıdığı, ünlü ve önemli biri olma hayallerine ölümleriyle ulaşabileceklerini düşünürler: “İntiharımız, bir masal, bir efsane gibi dillerde dolaşsın...” (Yesari, 1932: 315).

İntihara hazırlanan iki genç kız, onları aldatan Hüsrev Hakkı'nın Nuran'a verdiği kokodan çekerek iyice rahatlarlar ve ikisine de “söyleme ihtiyacı” gelir (319). Sonunda gazetelerin ilk sayfalarında onlar da yer alabileceklerdir:

- Bizi sinemaya almalılar!
- Fakat biz, hakiki kahramanlarız. Düşün, Sabiş, cenazelerimizin etrafına toplanacaklar, herkes acıyacak.
- Tabii, gazete muharrirleri gelecekler, fotoğraflarımızı alacaklar!
- İkimiz de gençiz, çirkin de denmeyiz. Resimlerimizi ilk sahifeye basarlar.
- Benim, Bebe Daniels'e benzeyen bir resmim vardı, ah, onu koydurmak kabil olsaydı! (320)

Genç kızları ihtiharlarıyla ilgili üzen neredeyse yegâne şeyse, ölümlerinin ardından yaşanacakları göremeyecek olmalarıdır. İkisi de tuhaf bir zevkle, intiharlarının ardından kimin nasıl hissedeceğini hayal ederler:

- Adeta meşhur olacağız, Nora!
- Bu bizim hakkımız... Hayatımız, gençliğimiz pahasına kazandığımız bir hak...
- Dora, bunu da çekemez, kıskanır!
- Kıskansın... Çıldırın... Ölsün... (Yesari, 1932: 321).

Roman, genç kızların intiharlarını planlayışlarını tamamen filmlerden ve yıldızlardan “aşırı” etkilenmelerinin bir sonucu olarak görür. Sabbek ve Nuran, intihar biçimlerini de filmler ve yıldız oyuncular üzerinden düşünür ve planlarlar:

- Nora, tabancamız olmalıydı.
- Neden?
- “Bridgitte Helm”in “Anne Karanine”de tabanca ile intihar edişi, ne müessirdi!  
Nuran, uzun uzun içini çekiyordu:
- Cidden tesiri dehşetli olurdu (Yesari, 1932: 323).

Nuran ve özellikle de Sabbek, sanki kendi intiharlarını yaşamayıp, bir senaryo yazarı gibi hikâyelendirirler ve hayranı oldukları yıldızların edasıyla o senaryoyu nasıl oynayabileceklerini hayal ederler:

- Değil mi ya? Bak, etrafta ses sada, çıt yok. Gece, zifiri karanlık... “Kamp” ta derin, ağır uykuda... Birdenbire, sessizliğin ve karanlığın içinden iki el silah patlıyor! Silah sesleri, koruda akisler yapıyor!  
Sabbek, sahnedeymiş gibi ayağa kalkmış, kollarını gererek, sağa sola eğilerek, sinema jestleriyle tasvir ediyordu:
- Anı bir şaşkınlık!... Çadırlardan fırlayış! Herkes birbirine soruyor!  
Şaşkınlığın yerine acabip bir korku çöküyor!  
Yorulmuş gibi durdu:
- Ne artistik bir sahne olacaktı, Nora!  
Nuran, Sabbek’in kolundan çekti:
- Yahut zehir içmeliydik! Gene “Brigitte Helm” gibi... (Yesari, 1932: 323).

İki genç kız sonunda en etkileyici intihar yönteminin denizin dalgaları arasında boğulmak olduğuna karar verirler. Tabii bu yöntemde de yine filmlerden hareketle ulaşırlar ve hatta kendi intiharlarının filmlerdekenden daha “artistçe” olacağını düşünürler:

- Nina Petrovna da zehir içerek öldü. Fakat bunun tabanca kadar tesiri yok.  
Denizde intihar etmek, daha şairane! Coleen Moore, “Sefalet Zambağı”nda nasıl kendini denize atar?
- Ah, ne budalayız! En mükemmelini unutuyoruz.
- Neyi?
- Vilma Banki, “Saher vakti”nde...
- Evet... Evet... Evinin kapısına katran sürerler...  
Fakat sevinci çok sürmemiştii:
- Vilma Banki, kendini göle atar...

- Uzun etme... Bizde kendimizi Bahrimuhit'e atacak değiliz ya, Marmara gölün biraz büyüğü sayılır!
- Vilma Banki'nin, bütün jestlerini hatırlıyorum.
- Yok Sabi, bizim jestimiz, daha artistçe olacak!
- O, öyle...
- Kollarımızdan bağliyoruz.
- Hayır, Nora, bileklerimizden...
- Son dakikada çırpınıyoruz ve o zaman birbirimize sarılıyoruz. (Yesari, 1932: 323-324).

Genç kızlar, planladıkları intiharı denerler ancak seslerini duyan balıkçılar onları son anda kurtarır. Sabbek ve Nuran istedikleri şekilde olmasa da gazetelerin manşetlerinde boy gösterirler: “İNTİHAR SALGINI: İntihar salgını, adeta mevsim hastalığı halini aldı. Gün geçmiyor, bir intihar faciası duyuyoruz... Evvelki gece, Bostancı'da, feci bir intihar teşebbüsü olmuştur. ‘Sabbek’ ve ‘Nuran’ isminde iki genç kız....” (325). Yazar Mahmut Yesari, böylelikle kendi anlatısı içinde erken Cumhuriyet dönemindeki “intihar salgını” ile sinema düşkünlüğü arasında doğrudan bir bağ da kurmuş olur.

Romanın sonunda Sabbek, hayranı olduğu Joan Gilbert'e benzeyen Naim Naci ile değil, evvelden beri ondan hoşlanan mahalle delikanlılarından biriyle evlenir. Hayalinden çok uzak bir yaşam sürmeye başlayan Sabbek intihardan kurtulmuş da olsa ruhen ölmüş gibidir: “Bu başı kenarları oyalı yemenili, elleri toz içinde, eteği belinde kadının, Sabbek olduğuna inanmak için bin şahit isterdi”(331) diye tanımlar onu Yesari. Artık Sabbek vakti olmadığından ve kocası sıkıldığından sinemaya dahi pek gidemez.

Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri*'ni yayımlayan Semih Lütfi Kitabevi, üç yıl sonra Peyami Safa'nın Server Bedi mahlasıyla yazdığı *Sinema Delisi Kız* romanını basar. Peyami Safa'nın “sinema delisi kız” olarak nitelediği romanın başkarakteri Sabiha da *Su Sinekleri*'ndeki sinema düşkünü kızlara benzer:

Sinema delisi kız. Benim işte o: Sinema delisi kız.

Bana benzien var mıdır acaba? Sinema sevenleri biliyorum amma benim gibisi görölmüş müdür? Sabahleyin elime gazeteyi alır almaz, dünyada büyük bir muharebe daha kopsa da yazılsa gene havadislere, makalelere bakmam; sinema sahifesi günü ise hemen orasını açarım, değilse, hemen sinema ilanları! Bunun için bütün yaz mevsiminde haftada bir gün gazeteye göz atarım: Sinema sahifesi olduğu gün! (Bedi, 1935: 3).

Sabiha ilk karşılaştığı insanları hemen bir sinema testine sokar ve onlara “Sinemaya gidiyor musunuz?” diye sorar. Karşısındaki ya “ara sıra” gibi genel bir cevap verir, ya da “ondandır”, yani bir sinema delisidir. “Sinema” lafını duyar duymaz gözleri parlar, dili çözölür, keyfi gelir, her yanı oynar, sesi yükselir ve son gördüğü filmi ya ballandıra ballandıra anlatır, ya şöyle böyle geçer yahut sinirli bir şeyse, o filmde sevmediği artistleri yerin dibine geçirerek, başka filmde sevdiklerini gökyüzüne çıkararak durmadan anlatır” (3). “Sinema delisi kız” Sabiha da tıpkı *Su Sinekleri* romanındaki kızlar gibi artist kartpostallarını biriktirip albüm yapar. “Yalnız artistlerin kartpostalları mı? Hayır! Gazetelerde, mecmualarda çıkan ne kadar resim varsa kesmişim, toplamışım, bir hamal yükü olacak derecede koskocaman bir albüm, bir tomar yapmışımdır” (3-4). “Sinema delisi kız” biraz da bencildir: “Artık misafir sıkılmış, sıkılmamış, bana ne?” Onun seyretmesi için değil, kendi keyfim için albümün yapraklarını açar durur, gösterir durur, anlatır dururum” (4).

Sabiha bir film izledikten sonra ev ahalisiyle bunu yeniden canlandırır. Ancak en büyük sorunu jönlere oynayacak erkek bulmakta zorlanmasıdır. Yollarda bütün erkeklere bir rejisör gözüyle bakıp “Andre Roan’a mı, yoksa Alber Prejan’a mı benziyor?” gibi sorular sorar kendine. “Sinema delisi” Sabiha’ya göre “sinema artistlerinden birine benzemiyen erkek” onun gözünde adamdan sayılmaz (5). İşte Sabiha’nın bu “hastalığı” onu büyük bir hataya sürükler. Bir gün bir filminden çıkmış Beyoğlu sokaklarında kim hangi artiste benziyor diye düşünerek yürürken dönemin ünlü yıldızlarından Andre Roan’ı görür, daha doğrusu gördüğünü sanar. Genç kızın sinema yıldızlarına ulaşma arzusu cesur sahtekârlarla tesadüf edince Sabiha’yı sonu felakete sonuçlanabilecek bir macera bekler.

Peyami Safa'nın pek çok romanında olduğu gibi *Sinema Delisi Kız*'ın başkarakteri Sabiha da Batılı, modern bir hayat sürme arzusu ile ailesinin geleneksel değerleri arasında sıkışmış bir genç kızdır. Yine Safa'nın diğer romanlarında sıkça rastlandığı gibi Sabiha da arzularının işaret ettiği Batılı görünümlü, havai, modern bir delikanlı ile onu sevip sayan, daha geleneksel zevkleri ve uğraşları olan mahalleli, aile çevresinden bir genç arasında kalmıştır. Sabiha gibi Peyami Safa'nın diğer roman kahramanlarının da gönülleri önce “züppe” gence meyletse de romanın sonunda bu delikanlıların genç kıza ilgisinin gelip geçici bir gönül eğlencesinin ötesine geçmeyeceği, “gerçek” sevginin, içine kapanık, duygusal, hassas gencin sevgisi olduğu anlaşılır.

Sabiha, hayranı olduğu Andre Roan zannettiği gençle karşılaştığı günün akşamında ona eskiden beri ilgi duyan, son üç senedir mühendislik eğitimi için bulunduğu Paris'ten yeni dönen yakın arkadaşı Pakize'nin ağabeyi, “kendi halinde, hassas ve dalgın, biraz şair tabiatlı bir çocuk” (13) olan Pertev'le de karşılaşır. Önceleri “hiçbir sinema artistine benzeme”diği (14) için Pertev'den pek de etkilenmeyen Sabiha, gencin Fransa'da geçirdiği değişimden etkilenir: “Pertev iyileşmiş, güzelleşmiş! Duğlas'a mı desem, Con Barimur'a mı, ikisine de benziyen yerleri var. Hatta bazı hallerine biraz da Moris Şövalye'lik gelmiş. Bakın şu Avrupa insanı ne halde koyuyor! Adam oraya ihtiyar gider, genç döner, çirkin gider, güzel döner: adeta siyah gider, beyaz döner diyeceğim geliyor” (14). Sabiha bu değişimden etkilenmiş de olsa Pertev biraz geç kalmıştır, çünkü Andre ona yıllardır hayalini kurduğu sinema yıldızı olmanın kapılarını da açmaktadır ve Sabiha'nın artık o yoldan vazgeçmesi hiç de kolay değildir.

Tahmin edileceği gibi Sabiha'nın Andre Roan'la karşılaşması bir yanılsamadan ibarettir. Aslında, Galatasaray Lisesi mezunu ve oldukça iyi Fransızca konuşabilen “çitkırıldım Sadık”, Sabiha'nın onu Andre Roan sanmasının ardından onu oyuna getirmiş ve İstanbul'da “eski ve yeni Türk hayatını mukayese eden bir film yapmak” gayesiyle bulunduğu, bu filmde başrol oynayacak, “eski hayattan yeni hayata geçmiş bulunan” bir genç kız aradıklarını söyler (10-11). Zaten “sinema delisi kız”lardan biri olan Sabiha bunu, hayallerini gerçekleştirebileceği bir fırsat olarak

görür ve bu teklifi hiç düşünmeden kabul eder. Ertesi gün Andre Roan rolü yapan gencin Cihangir’de tuttuğu apartmanda film için prova yapmaya başlarlar. Tabii ki çıtkırıldım Sadık’ın amacı, kendisini Andre Roan gibi sunarak prova bahanesiyle Sabiha ile “gönül eğlendirmek”tir.

Pakize durumdan şüphelenip, ağabeyi Pertev’e bahseder ve ertesi gün Sabiha’yı gizlice takip ederler. Galatasaray Lisesi’nden “çıtkırıldım Sadık”ın sınıf arkadaşı olan Pertev’in onu tanınmasıyla Sabiha’nın Andre Roan sandığı gencin bir sahtekâr olduğunu kesinkes anlamış olurlar. Akşama durumu Sabiha’ya anlattıklarında genç kız hıncından deliye döner, onu bu zor duruma sürükleyen arzularının yaratıcısı olarak gördüğü (tabii ki bu görüş yazar Peyami Safa’ya aittir) sinemayla ilgili her türlü resmi, kartpostalı parçalar, ayakları altına alır. Bu kez bizim gençler “çıtkırıldım Sadık” a bir oyun oynamaya karar verirler. Sabiha ile Andre Roan’mış gibi davranan Sadık, Cihangir’deki apartman dairesinde prova yaparlarken Pertev ve arkadaşları bir grup gazeteci rolünde daireyi basarlar. Sadık panik halde Türkçe konuşmaya başlar ve böylelikle rol yaptığını kendi itiraf etmiş olur. Peyami Safa romana kendisini de bir gazeteci olarak sokar. “Şu bay da meşhur romancımız Server Bedi’dir. İsimleri değiştirerek, benim ağzımdan bütün bu hikâyeyi bir küçük roman yapacak ve yazacak” (Bedi, 1935: 133).

Tıpkı Yesari’nin *Su Sinekleri*’ndeki sinema düşkünü kızlar gibi Sabiha da romanın sonunda evlenir. Tıpkı Sabbek ve Nuran gibi Sabiha da artık sinema düşkünlüğünden vazgeçer, ancak onlardan farklı olarak Sabiha, aradığı mutluluğu evlilikte bulmuştur: “Bugün Pertev’in zevcesiyim. Bir de çocuğumuz var. Arada bir güzel filimlere gidiyoruz, fakat artık o Sinema Delisi Kız ben değilim” (Bedi, 1935: 133). Server Bedi’nin kahramanı Sabiha, “sinema delisi kız” olma halinden çıkıp, “arada bir kocasıyla güzel filimlere giden” daha makbul bir sinema seyirciliğine geçer. Oysa *Su Sinekleri*’nin Sabbek ve Nuran’ı o kadar şanslı değildir. Bırakın iyi bir sinema seyircisi olmayı, yaşadıkları intihar girişiminden sonra “hayattan, hayatın küçük zevklerinden, heveslerinden, endişelerinden, ihtiraslarından feragat etmiş gibi”dirler (Yesari, 1932: 334).

Sinema düşkünü kızları konu edinen dönemin romanları arasında daha farklı bir finale sahip olanı, Ziya Şakir'in kaleme aldığı *Şark Yıldızı Selma*'dır. 1932 yılında *Holivut*<sup>131</sup> dergisinin kurmaca olduğunu gizleyerek, sanki Selma diye bir Hollywood yıldızı var ve dergiye mektuplar gönderiyormuş gibi tefrika ettiği *Şark Yıldızı Selma*, 1944 yılında ise roman olarak basılır. Romanın bölümleri, Selma'nın babasına nasıl "Şark Yıldızı" olduğunu anlattığı mektuplardan oluşmaktadır. Selma da tıpkı diğer "sinema delisi" roman kahramanları gibi ebeveynlerinin yaşadığı hayattan farklı, yıldızları gibi bir hayat sürmek ister: "Babacığım, hiç darılma... Senin gibi serseri ruhlu bir adamdan, ancak benim gibi maceraperest bir evlat doğar" (Şakir, 1944: 3). Maceraperest Selma'yı babası Paris'e götürür ve bu seyahat dönüşü artık genç kız eskisi gibi annesinin "dizinin dibinde sessiz sadasız oturarak mektep" dersleriyle ve dikiş teyellemekle hanım hanımcık meşgul olamaz (3). Selma da artık *Su Sinekleri*'nin Sabbek ve Nuran'ı gibi, *Sinema Delisi Kız*'ın Sabiha'sı gibi "sinema hastalığına tutulmuştur: "Artık ben hasta idim baba. Hem de bizim memleketimizde şifa bulması pek müşkül ve hatta imkânsız olan bir hasta. Veremliden, kanserliden, sıtmalıdan ve hatta romatizmalıdan daha berbat, daha acınacak bir hasta" (3). Selma, yani aslında Ziya Şakir, bu hastalığa bir de isim verir: "Sine-mani".

Şark yıldızı Selma, bu hastalığından babasını sorumlu tutar. Ancak Ziya Şakir'in babayı sinema dergilerinin bir metaforu olarak kullandığı düşünülebilir. Zaten kurmaca içinde Selma'nın babasına yazdığı mektuplar gerçekte dönemin en popüler sinema dergisi olan *Holivut*'a yazılmış tefrikalardır. Selma, "Sine-mani"ye tutulmasından babasını sorumlu tutsa da, Ziya Şakir'in bu sorumluluğu sinema ve yıldız kültürünün temel mecrası olan sinema dergilerine attığını düşünebiliriz:

Eğer beyaz perdenin içi yüzünü sen bana bütün incelikleri ile izah etmeseydin, ben kimbilir ne zamana kadar o perdeye akseden hayalleri bir karagöz oyunu gibi telakki edecektim. Sinema hayatının ne olduğunu bana öğrettiğin zaman, bu hayatın kahramanlarını da bana birer "ilah" gibi tanıtmıştın. İş bu kadarla kalsaydı, bir şey değil. Aynı zamanda bu

<sup>131</sup>*Holivut* dergisinin Şark Yıldızı Selma'yı tefrika etmeye başlamasını, bunu gerçekmiş gibi sunuşunu, buna karşı *Foto Süreyya* dergisinin eleştirisini ve buna karşı *Holivut*'un yanıtını çalışmanın sinema dergileriyle ilgili olan ikinci bölümünde bulunabilir.

işe istidadımdan bahsederek benim zavallı kalbimde de bu “ilahlık aşkını” yaratmıştın (4).

Diğer sinema hastalığına kapılmış roman kahramanı genç kızlar gibi Selma da taklit etmeye başlar. Her sinema dönüşünde odasına kapanıp, filmde gördüklerini taklit eder (4). “Bu uğraşış yavaş yavaş, bir alışkanlık oluyor. Hiç farkına varmadan mektepte de artistik pozlar alıyor ve gittikçe nazarı dikkate çarpıyordum. Artık, mektepte de herkes bana artist diye hitap ediyordu” (4). Selma’ya sürekli artist denmesi, ruhunda doğan sinema yıldızı olma aşkını besler ve sonunda onu bir karara sürükler:

- I- Ben, artist olacağım.
- II- Artist olmak için her kapıya baş vuracağım.
- III- Meşhur bir artist oluncuya kadar her fedakârlığa katlanacağım. (4)

Selma bu kararları verdikten sonra harekete geçer. Öncelikle İstanbul’da *Ateşten Gömlek* ve *Nur Baba* filmlerinin yapımcısı<sup>132</sup> ile görüşür ve onlara artist olmak istediğini söyler (5-6). “Küçük hanımefendi”nin bu sözü görüştüğü kişiyi önce gülümsetse de Selma, kendisinin diğer artist olma hevesindeki genç kızlarla karıştırılmaması için şu açıklamayı yapar: “Evvvela şunu söyleyeyim ki efendim; ben, sinirli ve zayıf düşünceli bir kız değilim. Bu fikrim basit bir arzudan ibaret değildir” (7). Selma’nın bu kararlılığı yapımcıyı etkilese de genç kıza umut verici bir yanıt veremez. Yapımcıya göre “evvela bu, bizim memleketimizde mümkün değildir. Çünkü daha henüz bir tane bile stüdyomuz yoktur” (7).

Aldığı bu yanıt Selma’yı büyük bir hayal kırıklığına uğratsa da, tıpkı diğer “sinema delisi” roman kahramanları gibi o da artist olma uğruna her şeyi göze almıştır: “[B]ütün bu müşkülata rağmen ya bu hayata girerim yahut ta bu dünyadan göçerim” (8). Bunun üzerine Selma, hayranı olduğu bütün yıldızlara mektup yazar, san’at aşkından bahsederek onu himayelerine almalarını rica eder (8). Aylarca bekler ancak

<sup>132</sup>Romanda bu filmlerin yapımcısı olan Kemal Film’in adı geçmez, yalnızca *Ateşten Gömlek* ve *Nur Baba* gibi İstanbul’da yapılan filmleri yapan müessese olarak anılır (5).



tek bir yanıt bile alamaz. Tüm bu süreç onu huysuzluklara sevkeder, asabı buzulur (8-9). Bunun üzerine *Sinema Delisi Kız*'da Andre Roan sandığı gencin aslında bir üçkâğıtçı olduğunu anlayan Sabiha'nın odasındaki tüm artist kartpostallarını, resimlerini parçalaması gibi Selma da odasında “ne kadar sinema paçavrası varsa hepsini” tavanarasına atar (9). Artık onun için yalnızca dersleri vardır, bütün kafasını mektebine verir (9). Ta ki babası bir gün onu *Benhur* filmine götürene kadar... “O gün, Elhamra'nın beyaz perdesi önünde esen sanat rüzgârı” Selma'nın kalbinde “ateşleri üstünde yavaş yavaş kalınlaşan külleri” üfler, savurur ve o ateşi tekrar ortaya çıkarır (10). Sabaha kadar uyuyamayan Selma bir kâğıdın üzerine şu satırları yazar:

Ben Selma... Allaha ve vicdanıma karşı ahdediyorum:

Her ne pahasına olursa olsun, sinema artisti olmak için, her mania ile mücadele edeceğim. Ya muvaffak olacağım veyahut öleceğim. Eğer bu fikrimden dönersem, seciyesiz ve iradesiz bir kız olayım. (10)

Selma'nın sonu, diğer “sine-mani”den muzdarip roman kahramanlarından farklı da olsa hepsinde ebeveynleriyle yaşadıkları bir “kuşak” çatışması olduğunu görürüz. Artık modernlikle tanışan genç kızlar, anne ve/veya babalarının yaşadığı hayattan farklı bir hayat yaşamak isterler; onlar, arzulanan şeye uzaktan bakmak değil, bizzat onu ele geçirmek istemektedirler:

Kendi istidadını keşfedemiyen, yaradılışındaki kudretlerden istifade edemiyerek hayatını tebah eyliyen bedbahtların en başında seni görüyorum baba. Şunu tamamen itiraf ederim ki hiç fena bir adam değilsin. Şeytana çarığı ters giydirecek kadar da bir zekâyâ maliksin. Kendimi bildim bileli elinden kitabın düştüğünü görmedim. Çalışırsın, uğraşırsın, didinirsin. Fakat, bugün nesin? Hiç... Zavallı babacığım soruyorum sana, kırk beş senelik hayatında, binlerce kitabın, milyonlarca satırların o z avallı kafanın içine ne diye yerleştirdin?.... [E]n bariz misal olarak seni görüyorum ve senin hayatından bir ibret dersi alıyorum baba... İşte ben senin gibi olmayacağım (Şakir, 1944: 11).

Selma da artık ebeveynlerinin yaşadığı hayattan farklı bir hayat yaşamak istemektedir. Hollywood'a gitmek Selma için hiç kolay olmayacaktır, ancak o hedefine ulaşmak için ölümü bile göze almıştır. Babasının, onu beğenen ve kendisinden yaşça çok büyük olan bir doktor arkadaşıyla, sırf onun Paris'e gideceğini öğrendiği için evlenmeye<sup>133</sup> karar verir ve Paris'e gider. Orada doktorun yanından kaçarak ABD'ye giden bir gemide çalışmaya başlar. Bir süre bu gemide çalışır ve orada tanıştığı bir kadın aracılığıyla Hollywood'da büyük bir terzihane iş bulur. Selma artık hayal ettiği yerdedir: Hollywood'da.

Ancak işler pek de Selma'nın umduğu gibi gitmez. Çeşitli zorluklarla karşılaşır ve ilk geldiğinde ona cennetten bir parça gibi görünen Hollywood artık ona ikiyüzlü bir yer gibi gelmeye başlar. Son kuruşunu da harcadıktan sonra Selma da, tıpkı *Su Sinekleri*'nin kahramanları Sabbek ve Nuran gibi, içinde bulunduğu çaresiz ve çıkışsız durum nedeniyle intihar etmeye karar verir. Bir intihar mektubu kaleme alır ve ülkesindeki genç kızların onun yaptığı hataları yapmamalarını söyler: “[b]enim bu feci macera ve akıbetimi, yurdumun bütün taşkın ruhlu kızlarına hikâye etmesini ve onların kalbinde daima bir ibret levhası yaşatmasını tavsiye ettim” (47). Ancak Selma'nın bu dip noktası, aynı zamanda hayatının dönüm noktası olur. Açlık ve çaresizlikten düşüp bayıldığı sırada zengin bir Çinli onu kurtarır ve iyileştirir. Hollywood'da büyük bir saygınlığı da olan Mister Çang'ın aracılığıyla Selma Metro Golden Mayer stüdyosunda figüran olarak çalışmaya başlar. Ancak burada da işler dışarıdan görüldüğü kadar kolay değildir, bir rolü kaybetmemek için ata iyi binmeyi bilmediği halde bildiğini söyler ve role kabul edilir. Attan düşen Selma hayati bir tehlike atlatır. Onu yine Mister Çang kurtarır, artık ikisi de birbirlerine olan aşklarını itiraf ederler.

Ancak Selma'nın aklı hala Hollywood'dadır. Bunu fark eden Mister Çang, onun arzusunu yerine getirmek ister ve Şark Yıldızı Yarışması'na katılması için Selma'ya feraceli, yaşmaklı, hotozlu özel bir saray kıyafeti hazırlar. Son anda yarışmaya

---

<sup>133</sup>Bu roman kahramanlarının hepsi sinema düşkünlükleri nedeniyle girdikleri yolda bekâretlerini kaybetmenin eşiğine gelseler de “korkulan” olmaz. Selma doktorun evlenme teklifini kabul edip onunla Paris'e gitse de, doktoru döndüklerinde onu babasından isteyip “usûlünce” evlenmeleri gerektiği, o zamana kadar ona dokunmaması konusunda ikna eder ve böylelikle “bekâretini” korur.

katılan Selma müsabakayı kazanır. İstanbullu bir Türkün bu yarışmayı kazanması Hollywood'ta hayretle karşılanır (134). *Şark Yıldızı*'nda ve bundan sonra çevrilecek başka filmlerde başrol oynaması için MGM onunla bir yıllık bir kontrat imzalar (135). Selma, Mister Çang ile dini ve milliyeti müsaade etmediği için evlenemez, ancak onunla ihtirastan uzak bir şekilde dost olarak birlikte yaşar.<sup>134</sup> Selma artık hayallerine ulaşmıştır; aradığı aşkı bulmuş olmanın yanında, asıl önemlisi Hollywood'da bir yıldız olmuştur.

---

<sup>134</sup>İkili birbirlerine olan aşklarını itiraf etseler de, Selma'nın deyimiyile farklı dinlere mensup olduklarından evlenmeleri mümkün değildir. Bu durumda hayatlarının sonuna kadar arkadaşça birlikte yaşamaya karar verirler ve Selma âşık olduğu adamla da cinsel bir ilişkiye girmeyerek "bekâretini korumaya" devam eder.



Resim4.47: *Şark Yıldızı Selma* kitabının kapağı. Kapakta Selma Hollywood yıldızlarının arasında, yarışma için hazırlanmış feraceli, yaşmaklı, hotozlu saray kıyafetiyle resmedilmiş.

#### 4.4.1. Bir Hastalık Olarak Sinema Tutkusu

Tüm bu romanlardaki sinema düşkünü genç kız karakterlerinin ortak yönü, ebeveynlerinin yaşadığı hayattan çok daha farklı bir hayat yaşamaya duydukları arzudur. *Su Sinekleri*'nin Sabbek'i, annesi ve anneannesinin yaşadığı yoksul hayattan kurtulmak ister; onlar gibi kıt kanaat geçinmek yerine filmlerdeki yıldızlar gibi giyinip, filmlerdeki gibi bir aşk yaşamaktır onun arzusu. *Sinema Delisi Kız*'ın Sabiha'sı, ona sunulan daktilograf olmak ya da evlenmek gibi seçeneklerin her ikisini de istememekte, dünyaca ünlü bir yıldız olmanın hayalini kurmaktadır. *Şark Yıldızı Selma* ise yazdığı mektuplarda babasını, potansiyelini kullanmamak ve daha iyi bir yaşam için çabalamamakla açık bir şekilde suçlar; kendisinin hayallerine ulaşmak için her türlü engelle savaşaacağını söyler.

Bu anlatılarda sinemahep, genç kızların içinde buldukları hayatın koşullarından memnun olmayıp başka hülyalara kapılmalarının müsebbibi olarak gösterilir. Sinemayla karşılaştıkları andan itibaren bu kızların hayatları artık eskisi gibi değildir. Kimisi bir yıldız olma hayaline, kimisiyse hayranı olduğu artistle, o olmuyorsa ona benzeyen biriyle aşk yaşama hevesine kapılmıştır. Ancak bu genç kızların tümü, ailenin ve toplumun onlardan beklediği görevleri yerine getirmekten uzaktır ve bunun tek sorumlusu ise sinemadır.

Sorumlu sinemadır, ama gerek Sabbek, gerek Sabiha, gerekse de Selma'nın yaşadığı trajedi, sinemadan aşırı derecede etkilenmiş olmalarıdır. Nurdan Gürbilek, "Erkek Okur, Kadın Yazar" başlıklı makalesinde, Tanzimat edebiyatında ima yoluyla, Peyami Safa ve Yakup Kadri'de ise açıkça kadınların romanlardan etkilenmeleri endişesi olduğundan bahseder (Gürbilek, 2007: 28, 47). Bu romanlarda, edebiyat kadınların arzularını kışkırtır, hatta onlara model olur (26). Gürbilek, romanlardaki bu aşırı etkilenme endişesini, Osmanlı-Türk edebiyatının "Batı medeniyetinden alınacakları yalnızca usulle, teknikle, şekille sınırlayan, tüm dikkatini 'ruh'u ya da 'hars'ı etkilenmenin dışında tutmaya yöneltmiş, kapılmaya karşı koymayı temel ilke edinmiş" olmasıyla açıklar: "Hayranlık yüzünden, hayranlığa rağmen, hayranlıkla

birlikte gelişen, yabancı modele duyulan hayranlık kadar onun kopyasından ibaret kalma korkusunu da içeren bir endişe” (33).

*Su Sinekleri*, *Sinema Delisi Kız* ve *Şark Yıldızı Selma* romanlarındaysa genç kızların arzularını kışkırtan, onları etkileyen mecra sinemadır. Yalnızca edebiyatta değil, gazete ve dergilerde yer bulan yazıları aracılığıyla entelektüeller de sinemanın cemiyet üzerindeki tesirlerine yönelik endişelerini dile getirirler. Hattâ şunu iddia etmek yersiz olmayacaktır: Genç kuşakların kötü ve aşırı etkileneceklerine dair endişe yaratma bakımından sinema, edebiyata göre çok daha fazla tesirlidir. Çünkü edebiyat, bir yandan daima “yüksek sanatlar”dan biri olarak kabul edilerek itibar görmüş, diğer yandan da romanların çoğu zaman sinema filmlerinin ulaşabildiği insan sayısına ulaşma imkânı olmamıştır. Sinema, hayranlık beslense de basit bir kopyası olmaktan da endişe duyulan “muasır medeniyetler”in bir sembolü olmuştur. Hem bizim neredeyse hiç ürün veremediğimiz, tamamen onların yaptıklarını “izlediğimiz” bir mecra olmuş, hem de gerek artistleriyle, gerekse de hikâyelerin geçtiği mekânlarıyla Batı’yı insanların “gözleri önüne” sermiştir.

Genç kızların sinemaya “aşırı” düşkünlükleri üç romanda da hastalık olarak tanımlanmıştır. Mahmut Yesari *Su Sinekleri*’ndeki farklı toplumsal statülerdeki genç kızları birbirine bağlayan şeyin “sinema hastalığı” olduğunu söyler (Yesari, 1932:16). Peyami Safa ise zaten “teşhisini” romanın başlığına taşır: “Sinema Delisi” (Bedi, 1935). Bu hastalığa *Şark Yıldızı Selma* romanında “Sine-mani” gibi bilimsel görünüşlü bir de isim veren Ziya Şakir ise, “bizim memleketimizde şifa bulması pek müşkül ve hatta imkânsız” olduğunu belirttiği bu hastalığa yakalananların, “veremliden, kanserliden, sıtmalıdan ve hatta romatizmalıdan daha berbat, daha acınacak” durumda olduğunu belirtir (Şakir, 1944: 3).<sup>135</sup>

Özellikle kadınların ve gençlerin sinema düşkünlükleri, dönemin entelektüelleri tarafından da dergi ve gazete köşelerinde eleştirilmiş, hatta romanlardakine benzer

---

<sup>135</sup>*Şark Yıldızı Selma* romanı 1944 yılında kitap olarak basılsa ve biz bu bölümde bu versiyonu kaynak olarak kullansak da 1932 yılında *Holivut* dergisinde tefrika edilmeye başlar. Yani *Şark Yıldızı Selma*, *Su Sinekleri* romanı ile aynı yıl ve *Sinema Delisi Kız*’dan ise üç yıl önce “sine-mani” terimini dile getirir.

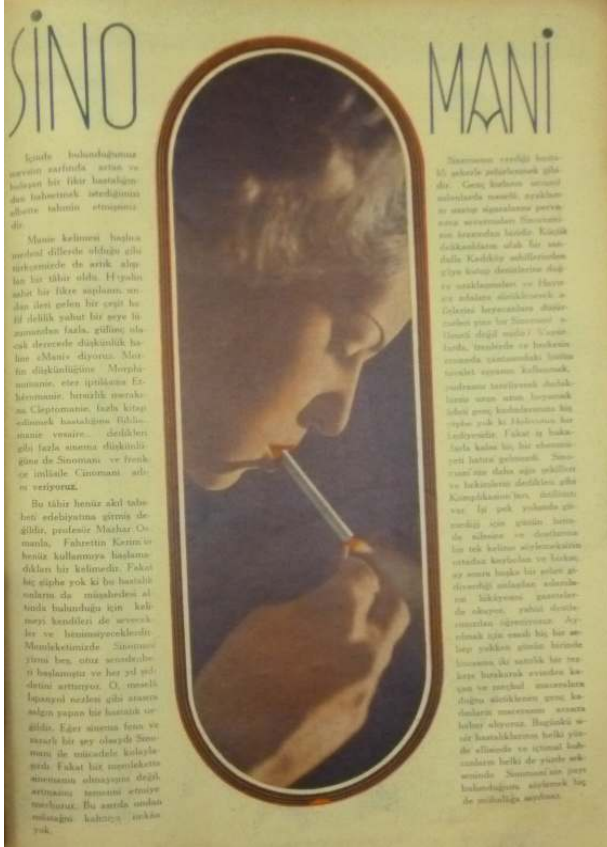
bir şekilde bu ilgi sıklıkla bir hastalık olarak görülmüştür. 1937’de, dönemin en popüler dergilerinden *Yedigün*’de “Sinomani” başlıklı bir yazı yayımlanır.<sup>136</sup> Sinomani, bulaşıcı bir fikir hastalığı olarak tanımlandıktan sonra, “mani” kelimesinin neden seçildiği açıklanır: “Hayalin sabit bir fikre saplanmasından ileri gelen bir çeşit hafif delilik yahut bir şeye lüzumundan fazla, gülünç olacak derecede düşkünlük haline ‘mani’ diyoruz.” Yazar, Türkiye’de sinomani hastalığının 25-30 seneden beri, her yıl şiddetini arttırarak yayılmaya devam ettiğini söyler. Sinemanın yol açtığı hastalığı “şekerle zehirlenmeye” benzeten yazarın saydığı zararlı etkilerin bazıları, asıl endişe duyulanın kadınların özgürleşmesi olduğunu düşündürmektedir: “Genç kızların umumi salonlarda mesela, ayaklarını uzatıp sigaralarını pervasızca savurmaları Sinomaninin arazından biridir..... Vapurlarda, trenlerde ve herkesin ortasında çantasındaki bütün tuvalet eşyasını kullanmak, pudrasını tazeliyerek dudaklarını uzun uzun boyamak âdeti genç kadınlarımıza hiç şüphe yok ki Holivutun bir hediyesidir.” Yazar, Sinomani’nin en vahim etkileri olarak, gençlerin evden kaçmalarını ve genç kadınların kocalarına iki satırlık not yazıp “meçhul maceralara doğru sürüklenmeleri”ni sayar. Yazar, yazının sonunda mübalağa yapmadığını iddia etse de abarttığını gizleyemez: “Bugünkü sinir hastalıklarının belki yüzde ellisinde ve içtimai buhranların belki de yüzde sekseninde Sinomani’nin payı bulunduğunu söylemek hiç de mübalağa sayılmaz”.

Bu yazının yayımlandığı tarihten iki yıl önce, yine *Yedigün* dergisinde yayımlanan bir başka yazıda, yoğun sinema merakına hastalık teşhisi konmuştur. “Dünyaca bir düşkünlük halini almış olan bir meraka bir çeşit hastalık gözile bakmak yanlış olmaz. Onun için yazımızın başına Sinema salgını sözlerini yazıyoruz” (7).<sup>137</sup> İbrahim Alaeddin Gövsa, yaptığı kaba bir hesapla asgari olarak bir gün içinde 150 milyon insanın sinema salonlarına gittiğini söyler ve insanlık âlemini bu kadar sürükleyen bir cazibeye hastalık, hatta salgın denmeyip de ne denileceğini sorar. Gövsa, sinemanın yararlı etkilerini saydıktan sonra sinemayı salgın olarak addetmesine neden olan olumsuz tesirlerini sayar: “Bir defa sinema sahnelerinin çoğu fotoğraf atelye ve stüdyo hileleriyle meydana getirildiği için gözleri ve zekayı aldatıp çelen ve

<sup>136</sup>“Sinomani”, *Yedigün*, No: 199, 1937. S. 33.

<sup>137</sup>“Sinema Salgını”, *Yedigün*, No: 109, 10 Nisan 1935, s. 7, 25.

insana çok defa hayat hakkında ve hadiseler için yanlış fikirler telkin eden bir vasıta. Bundan dolayı hayali tabilik haricinde işletiyor ve sinema ile gıdalanmış kafalar hayatın hakikatlarına çarpınca şaşırıp apışıyorlar” (25). Gövsa’ya göre “sinema ona alışanlarda başka bir düşünüş yolu [...] mentalite meydana getiriyor” ve buna “esir olanlar artık zahmetli bir işe, uzunca bir mutaleaya, emekle meydana getirilecek bir esere kendini veremiyorlar”. Dönem için yeni bir mecra olan sinemaya yöneltilen eleştirilerin günümüzde internete dönük eleştirilerle benzerliği dikkat çekiyor. “Sinemanın suistimali çalışkanlığı, derin ve esaslı tettebbuu hakikati merak ve ısrar ile aramak kabileyetini azaltacaktır” (25).



Resim4.48: "Sinomani", *Yedigün*, No: 199, 1937. S. 33.



Resim4.49: "Sinema Salgını", *Yedigün*, No: 109, 10 Nisan 1935, s. 7, 25.

Burada ilgi çekici olan şey, aşırı sinema düşkünlüğünün yoğun bir şekilde eleştirilmesine, hâttâ hastalık olarak görülmesine rağmen, hiçbir zaman toptancı bir sinema karşıtlığına rastlanmamasıdır. “Sinomani” başlıklı yazıda, “Eğer sinema fena



ve zararlı bir şey olsaydı Sinomani ile mücadele kolaylaşırdı. Fakat biz memlekette sinemanın olmayışını değil, artmasını temenni etmiye mecburuz. Bu aşırıda ondan müstağni kalmıya imkân yok” denilir. “Sinema Salgını” yazısında ise Gövsa daha ilk paragrafta “salgın” terimini kullanmasının yanına şerh düşer: “Bununla beraber sinemayı faydasız, yahut zararlı olarak göstermeyi de hiçbir zaman düşünmeyiz”. Tüm bu yazılarda ve sinema ile ilgili romanlarda yapılan şey, sinema düşkünlüğünün “aşırı”, “fazla”, “anormal”, “tehlikeli” boyutlarını gösterip sinema seyirciliğinin kırmızıçizgilerini çizmektir. Böylelikle kolektif bir şekilde “makbul seyircilik” de tanımlanmış olur.

Dönemin romanlarında ve dergilerinde sinema düşkünlüğüne yöneltilen eleştirilerin keşiştiği bir nokta da intihardır. *Su Sinekleri*’nin sonunda Sabbek ve Nuran’ın, hayranı oldukları artistlere benzeyen delikanlıların onları aldattıklarını öğrendiklerinde, filmlerde gördüklerine benzer bir şekilde intihar etme girişiminde bulduklarına değinilmişti. Romanın olay örgüsünün kilit unsurlarından biri olmasa da, bir intihar girişimi vakasına *Şark Yıldızı Selma*’da da rastlıyoruz. Hollywood’da işsiz ve beş parasız kalan Selma, yenilgiyi kabullenmiş, ölmeye hazırdır; yazdığı intihar mektubunda kendi hikâyesinin ülkesindeki “taşkın ruhlu kızlara” bir “ibret levhası” olmasını ister (Şakir, 1944: 47), ancak baygın düştüğü bir anda hayatının akışını tamamen değiştirecek olan zengin Çinli Mister Çang tarafından kurtarılır.

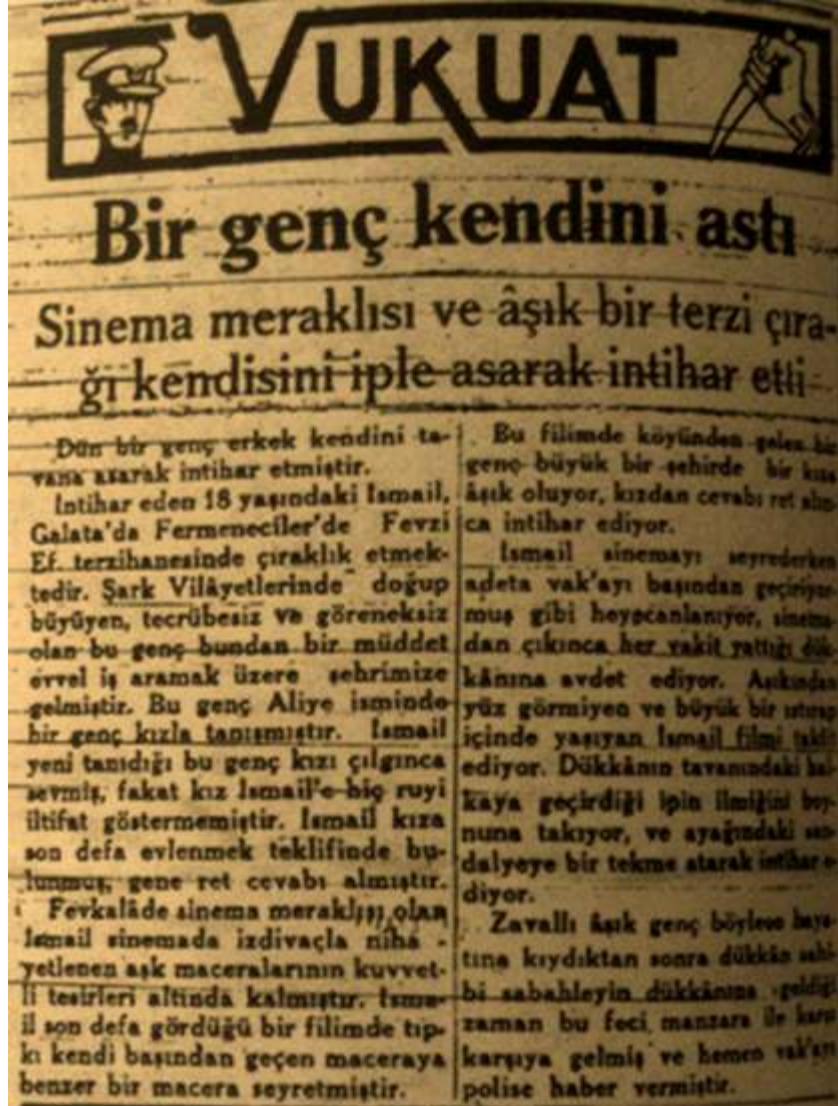
Erken Cumhuriyet döneminde intihar vakalarının arttığı biliniyor(Erginbaş, 2003). Bu vakalar gazetelerde de geniş yer bulur. Dönemin önemli gazetelerinden *Cumhuriyet*, günümüzün üçüncü sayfa haberlerine benzer adliye haberleri yayımladığı “Vukuat” başlıklı köşesinde sık sık intihar haberlerine yer verir. Gazetelerde intihar haberlerinin sıklıkla yer alması rahatsızlık yaratır ve “30 Temmuz 1931 tarihinde 1881 sayılı Basın Kanunu’nun 38. Maddesi ile bölgenin en büyük idari amirinden izin alınmadıkça gazetelerde intihar yazılarının ve haberlerinin yayımlanması yasaklanır” (Erginbaş, 2003: 14). Peki, gerçekten dönemin artan intihar vakaları ile sinema arasında bir bağ kurulabilir mi? Hakan Kaynar, 1920’lerden itibaren artan intihar vakalarının en önemli nedenlerinden birinin aşk olduğunu ve “insanların sevme biçimleri üzerinde etkili olan sinemanın da söz

konusu müntehihlere rehber olduğunu” söyler (Kaynar, 2007: 191). İntihar eden ya da intihar girişiminde bulunan gerçek kişilerin hikâyelerine dair elimizde çok az veri bulunduğundan, böylesi bir iddianın ispatlanması oldukça güçtür.<sup>138</sup> Kadınların sinema düşkünlüğü ile artan intihar olayları arasında kurulan ilişkiyi, özellikle kadınları kontrol altına almak isteyen söylemin bir uzantısı olarak görmek daha yerinde olacaktır.



**Resim4.50: "Denize atılarak intihar moda oldu": -Zehra modayı çok takip ediyor, - O halde bu sene niye intihar etmedi?". Cumhuriyet gazetesinden aktaran: (Erginbaş, 2003).**

<sup>138</sup>Ayrıca bu iddia, günümüzde geçerliliğini yitirmiş olmakla birlikte 1930'lu yıllarda popüler olan ve dönemin yazarlarını etkilemiş olması kuvvetle muhtemel olan filmlerdeki mesajın seyirciye doğrudan geçtiği, alımlayıcının bunu hiç itirazsız kabul ettiğini ileri süren "hipodermik şırınga modeli"ni desteklemesi bakımından da zayıflamaktadır.



Resim4.51: "Bir genç kendini astı: Sinema meraklısı ve âşık bir terzi çırağı kendisini ipe asarak intihar etti", Cumhuriyetgazetesesi, 10 Şubat 1930, s. 8.

Sonuç olarak erken Cumhuriyet döneminde Türk kadınının modernleşmesi ve Batılı bireylere öykünmesi, dönemin seçkinlerince de arzu edilen bir şeydir. Sinema, hâlihazırda bu öykünmeyi yaratan, motive eden en önemli mecralardan biriydi. Bir yandan kazananın Hollywood'a gönderileceği yıldız yarışmaları düzenleniyor, dergilerde kadın okuyuculara sinema yıldızlarının güzellik sırları öğretiliyor ve yıldızlar arasında son moda olan giysilerin modelleri veriliyordu. Öte yandan, bu dönemde hem bu sinema dergilerinde, hem dönemin popüler dergi ve gazetelerinde, hem de çeşitli romanlarda, kadınların sinemaya olan bu ilgisinin "aşırıya" kaçıp onları özlerinden ve geleneksel rolleri olan annelik ve ailenin direği olma

durumundan uzaklaştıracağına ve böylelikle de toplumun temellerinin zayıflayacağına yönelik endişeler dile getiriliyordu. Ancak bütün bu endişelerin ötesinde, kadınların Batılı bireyler gibi olma arzusunu teşvik eden sinema asla toptancı bir şekilde reddedilmemiş, kadınların sinema düşkünlüklerinin yarattığı kaygı ve gerilimler vurgulanarak bir yandan makbul kadın seyirci tanımlanmış, bir yandan da dönemin ideal kadınının sınırları bir kez daha çizilmiştir.

## SONUÇ

Bu çalışmanın ele aldığı dönem, Türkiye’de pek çok çakışmanın yaşandığı, bir yandan modernleşmek istenilen bir yandan da ortak değerleri olan bir ulusun inşa edilmek istendiği bir dönemdir. Batı ülkeleri tarihsel olarak çok daha erken modernleşmeye başladığı için modernin normlarını kaçınılmaz olarak Batı medeniyeti oluştururken, modernleşmek isteyen gözler Batı’ya çevrilir, batı dışı coğrafyalarda modernleşme genellikle batılılaşma ile örtüşür. Ancak henüz bağımsızlık savaşının travması toplumsal hafızada canlı iken genç Cumhuriyet için batılılaşma hedefinin sancısız gerçekleştirilmesi öngörülemezdi. Yalnızca muhafazakâr bir tepkiyle değil, aynı zamanda ulusun inşasında temel etmenlerden biri olmuş “harici düşman” imgesinden, ulaşılmak istenen “muasır medeniyet” hedefi yaratmanın zorluğuyla da mücadele edilmesi gerekiyordu. Yeni Cumhuriyet’in ulusal marşının “korkma” diyerek başladığını ve vatanın Batı medeniyetinin elinden kurtarıldığı söylemini dikkate alırsak, batılılaşma hedefinin ulusun zihniyet dünyasında bir süreksizlik yarattığı, bir boşluk oluşturduğu söylenebilir. Batı ile olan bu gerilimli ilişkide Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinden Cumhuriyet’in ilk yıllarına, Ziya Gökalp’in (1994) “medeniyet” ve “hars” ayrımı sık sık bir kurtarıcı olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşımın Batı’nın tekniğini alırken kültürüne mesafeli olup, kendi “öz”ümüzü korumanın mümkün olduğuna ikna olma ve ikna etme arayışının bir sonucu olduğu söylenebilir. Batı’dan “aşırı etkilenme”, onun bir “kopyası olma”, kendi “özümüzü kaybetme” bu ülkenin zihniyet dünyasının sürekli gündeminde olmuş, araştırmanın kapsamındaki dönemde de sinema ve sinema seyircileri sıklıkla bu endişelerin konusu olmuştur.

30’lu ve 40’lı yıllarda sinema salonlarında gösterilen filmler, mesafeli olunması gerektiği düşünülen Batı kültürünün taşıyıcıları olarak görüldüğü için, seyirciler

üzerindeki etkileri nedeniyle sürekli eleştirilere maruz kalsa da, popülerliklerini hiçbir zaman kaybetmezler. Özellikle şehirlerde sinemaya gitmek önemli bir boş zaman aktivitesi olmaya başlar. Bu hem aktif bir cemiyet hayatına katılmanın yaygın bir biçimini oluşturmuş hem de canlı bir kamusal alanın inşası anlamına gelmiştir. Sinema, yeni bir sosyal aktivite olarak kamusal yaşantıya yeni bir boyut kazandırırken, modernin farklı ve yeni yüzlerinin toplumla buluştuğu görsel ve kültürel bir mecra da olmuştur. Ancak modernitenin toplumsal yaşama getirdiği yeniliklerden bizzat bir tanesi olan sinema, modern olana ilişkin semboller, değerler, yaşam tarzları ve eylemlerin sürekli olarak yansıdığı ve yeniden üretildiği bir mecra olarak her zaman yeni bir sosyal aktiviteden daha fazla anlam taşımıştır. Kendisi bir değişimken, aynı zamanda toplumsal değişimin bir katalizörü de olan sinema bu etkisinden ötürü zaman zaman kimi çevrelerde kaygı uyandırır. Ulusun geleceği olarak görülen çocuklar ve gençler ile ulusun özünü temsil ettiği düşünülen kadınlar üzerindeki olası kötü etkilerine dönük endişeler sinemanın ortaya koyduğu yeni görsel ve ahlaki dünyanın toplumun özellikle de dönüşüme açık kesimleri üzerindeki etkisinden kaynaklanır.

Bu etki alanlarından birisi aşk anlayışıdır. 19. yüzyılda, romantik aşkın yüceltilmesi ve görücü usulü evliliklerin eleştirilmesi konusunda edebiyatın üstlendiği öncü rolü, 1930'lu yıllarla birlikte sinema devralmaya başlar. Sinema kültürü, gerek filmlerin anlatılarında gerekse dergilerin yıldızlarla ilgili haberlerinde romantik aşkı, hayatın en önemli değeri olarak sunar ve ilişkilerin yeni kurallarını tanımlar. Gençler bir yandan perdede gördüklerine benzer bir aşk yaşamaya özlem duyarken bir yandan da karşı cinsle nasıl flörtleşeceklerini, ilişki içinde nasıl davranmaları gerektiğini, nasıl öpüşüp nasıl sevişeceklerini de filmlerden öğrenirler. O dönemde gençler, sinemaseverler arasında popüler olduğunu anladığımız sinema dergileri üzerinden ya da farklı yollarla birbirleriyle haberleşerek sinema salonlarını randevu yerleri olarak kullanırlar. Mahallenin tanıdık gözlerinden, sokaklardaki olası karşılaşmalardan kaçıp, karşı cinsle bu yeni ve karanlık kamusal alanda “çeşitli” mahrem yakınlaşmalar yaşarlar. Bu tür haberlerin abartılarak yayılması da sinemanın eleştiri oklarını üzerine çekmesine neden olur.

Aşkın yüceltiildiği dönemin bu romantik atmosferinde, gençler bir yandan da hayranı oldukları yıldızlara karşı aşka benzer yoğun duygular beslerler. Böylesi bir aşkı gerçek kılmak hiçbir zaman kolay değildir, hele ki 1940'lı yıllarda Türkiye'de, bir Hollywood yıldızına duyulan aşkın gerçeğe dönüşmesi her zamankinden daha güçtür. İşte bu noktada devreye fantaziler girer. Erkek seyirciler daha çok, aşık oldukları yıldızı zengin olup etkilemeyi arzularken genç kızlar ise genellikle ünlü bir yıldız olup hayranı oldukları yıldızlarla aynı filmde karşılıklı oynamayı hayal ederler. Dönemin romanlarında ikisinin de olmadığı durumlarda ise gençler, hayranı oldukları yıldızlara fiziksel olarak benzeyen genç kız ya da erkeklerle birlikte olmaya çalışırlar.

Her ne kadar dönemin seçkinlerince kadınların modernleşmesi arzu ediliyor olsa da, annelik ve ailenin direği olma rollerini aksatmaları istenmez. Kimi kesimlerin, kadınların sinemaya dönük yoğun ilgisine kaygıyla yaklaşmaları da bu yüzdendir. Bu yıllarda yayımlanan kimi roman ve dergi makalelerinde, kadınların sinema tutkuları "sinomani", "sine-mani" ya da "sinema deliliği" gibi bir tür ruh hastalığı ve bu sinema tutkusunun yaygınlığı da "sinema salgını" olarak adlandırılır. Tüm bu yazı ve anlatılardaki endişelerle bir yandan "makbul kadın seyirci" tanımlanırken, bir yandan da dönemin ideal kadın anlayışı yeniden tarif edilmiş olur.

Dönemin siyasi, kültürel ve ideolojik ortamı kadını, Batılı görünüşe sahip bir görsellikler alanı ile annelik rolünün hâkim olduğu bir sorumluluklar alanına hapseder. Böyle bir atmosferde, yıldızların merkezinde durduğu sinema kültürü, görsellikler alanında yerini alır. Sinema dergileri santim santim verdikleri ideal vücut ölçüleri ve yıldızların güzellik önerileriyle dönemin ideal güzellik anlayışını tanımlarlarken bir yandan da kadınlara nasıl güzel görünebileceklerini öğretirler. Dergiler kadınlarda, güzel olma ve -neredeyse onun en üst aşaması olduğunu ima ettikleri- yıldız olma arzusu yaratırlarken dönemin güzellik ve yıldız yarışmaları da birbirine yakınlaşır. *Cumhuriyet* gazetesi, düzenlediği güzellik yarışmasının galibini

MGM Stüdyosunun Hollywood'a davet edeceğini duyururken, galibini ABD ya da Avrupa'ya göndermeyi vaat ettikleri yıldız yarışmalarında da sinema dergileri, adaylardan temel olarak güzel bir yüze ve fiziğe sahip olmalarını bekliyordu. Bu dönemde yaygın bir şekilde dolaşımda olan "Hollywood'da bir Türk yıldızı" fantazisi, Türk kadınının ne kadar güzel ve modern olduğunu göstermenin, Türk toplumunun kendisini Batı'ya kabul ettirmesinin yollarından biri olarak görüldüğünü ortaya koyar. Güzel ve modern görünmek, milli bir görevmişçesine dönemin kadınına sunulur.

Aslında bu dönem boyunca, parçalarını farklı zamanlarda farklı öznelere tamamladığı, bütünlüklü ve sürekli bir toplumsal fantazinin oluştuğu iddia edilebilir. Fantazinin tam olarak işleyebilmesi için, arzu edilenle özne arasındaki mesafenin ne çok uzak ne de çok yakın olması gerektiği düşünüldüğünde bu fantaziye besleyen her bir parçanın deyim yerindeyse bir mesafe ayarı işlevi gördüğü ve arzuların ulaşılabilir olduğuna dönük bir ilüzyonu sürekli canlı tuttuğu söylenebilir. 1929'da *Sinema Gazetesi*'nin düzenlediği yıldız yarışması ile başlayan Hollywood'da bir Türk film yıldızı yaratma fantazisini, kısa bir süre sonra *Holivut* dergisi Miriam Marsh'ı Selma Hanım adındaki bir Türk yıldızı olarak sunarak "ete kemiğe büründürür". 1932'de Keriman Halis'in Dünya Güzeli seçilmesi, 1931 Türkiye güzeli Feriha Tevfik'in Türk sinemasının ilk filmlerinin ve operetlerinin vazgeçilmez oyuncusu olması ise bu fantaziye farklı boyutlar katar. Toplumsal fantaziler alanının çok canlı olduğu bu dönem, bir yandan "irreel peri masalı atmosferi" tanımı ile uyumlu gibidir. Sanki toplumda, öyleymiş gibi yapma, hayal edilen şeyler "gerçekten" olabileceği gibi davranma konusunda bir uzlaşma oluşmuştur. Ama bir yandan da bir Türk kızı Dünya güzeli seçilebilmiş, zengin bir müteahhidin oğlu büyük bir yıldız olmasa da bir Hollywood aktrisiyle evlenip onu İstanbul'a kadar getirebilmiştir. Tüm bunlar zor da olsa bu fantazilerin "gerçekleştirilebilir" olduğunu düşündürmüş ve onu yeniden üretip güçlendirmiştir.



Çalışmanın bulguları, Erken Cumhuriyet döneminin genel atmosferini tanımlamak için değinilen “irreel peri masalı” tanımlamasının salt bir illüzyon ya da noksanlık durumunu işaret etmeyebileceğini göstermiştir. Bu değerlendirmede, “muhayyel sosyal dünyalar” yaklaşımının insanların muhayyel ilişkilerinin basitçe onları gerçeklikten uzaklaştırmadığı, aynı zamanda yetersizlik ve eksiklik hissini tamir edilmesini de sağladığı iddiası belirleyici olmuştur. Fantazi temel olarak boşluğu ve eksikliği maskeleyen bir role sahiptir aynı zamanda arzuların engellendiği ancak gerçekleştirilmesinin yoğun bir şekilde istendiği zorlu durumlarda o boşluğu aşacak köprü de olabildiği aktarılmıştır. Bu anlamda fantaziler, insanların arzu ettikleri ile sahip oldukları arasındaki boşluğu aşmanın bir imkânı olarak değerlendirilmiştir. Batılı olma arzusunun çok yoğun ama toplumsal gerçekliğin bundan çok uzak olduğu Erken Cumhuriyet döneminde, arzu edilenle gerçeğin arasındaki “boşluğun” meydana getirdiği fantazilerin hem arzunun yaygınlaşmasını sağladığı hem de o fantaziye paylaştan insanlar için arzu nesnesini daha görünür<sup>139</sup> kılarak kendi bireysel “batılılaşmalarını” daha kolay yaşamalarını sağladığı ortaya konulmuştur.

Jackey Stacey sıradan insanlarla yıldızlar arasındaki büyük farkın (ya da boşluğun) kişinin kendini dönüştürmesiyle aşmaya çalışıldığını söyler. Özne idealize ettiği imgeye yaklaşmaya çalışırken, kendisinin de arzuladığı bir halini tahayyül eder ve yıldızla daha çok benzemeye, ona ulaşmaya çalışırken bir dönüşüm yaşar (Stacey, 1994: 129). Dönem seyircilerinin yıldızlarla kendi aralarındaki “farkın” kapanması arzularının da Batı medeniyeti ile kendi toplumları arasındaki farkın kapanması arzusundan etkilenmiş olabileceği düşünülebilir.

Bu dönemde kadın seyircilerin sinema yıldızlarıyla yaşadıkları özdeşleşmelere daha yakından bakıldığında, onlara benzemeye çalışırken basitçe bir yıldızı “taklit” etmedikleri, bir yıldızın saç biçimini örnek alırken bir diğeri giysilerini, ötekini mimiklerini kopyalamaya çalıştıkları, tek ve sabit bir yıldız imajından çok kendi

---

<sup>139</sup>Bu noktada fantazinin Yunanca “görünür kılmak” anlamına gelen “phantasia” kelimesinden geldiğini hatırlamakta yarar var: bkz. *Oxford Dictionaries Online*.

ideal imgelerini yarattıkları ve buna ulaşmak için kendi pratik koşullarının sınırlarını aşmaya dönük özel yaratıcılıklar gösterdikleri söylenebilir. Yani seyirciler bir yıldızı taklit ederken bile basitçe onun “kopyası” olmuyor, yıldızları kendilerine ait bir seçmeden geçirip, yeni öznellikler üretmiş oluyorlardı. Burada bir adım ileri gidip, benzer bir şekilde Türkiye modernleşmesinin de, tarihi boyunca endişe edildiği gibi basitçe Batı’nın bir taklidi değil, kendine ait özgünlükleri olan “yerel bir modernite” deneyimi olduğu söylenebilir.

## KAYNAKÇA

### Sürelî Yayınlar

- Cumhuriyet (1930-1933)  
Foto Süreyya (1932-1934)  
Haftalık Sinema (1930)  
Holivut (1931-1936)  
Perde ve Sahne (1941-1945)  
Prenseler (1947)  
Salon-Hollywood Sesi (1946)  
Sinema Gazetesi (1929-1931)  
Sinema Haftası (1945-1946)  
Sinemagazin (1941-1944)  
Sinemagazin Yıllık Hususi Nüsha (1944)  
Yedigün (1933-1937)  
Yıldız (1938-1950)

### Kitaplar - Makaleler

- Abisel, N. (1994). 1928-1938 Dönemi Türkiyesinde Sinema Üzerine “Düşünceler.” In *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (pp. 9–68). Ankara: İmge.
- Ahıska, M. (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis.

- Akçura, G. (2004). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: İthaki.
- Akın, Y. (2003). “*Not Just a Game*”: *Sports and Physical Education in Early Republican Turkey (1923-51)*. Boğaziçi University.
- Akın, Y. (2004). “*Gürbüz ve Yavuz Evlatlar*” *Erken Cumhuriyet’te Beden Terbiyesi ve Spor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alemdaroğlu, A. (2008). Türkiye’de Öjenizm. In T. Bora & M. Gültekingil (Eds.), *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Milliyetçilik, cilt 4* (pp. 414–421). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anderson, B. (1993). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. İstanbul: Metis.
- Arslan, S. (2004). Kara Sevda: Melodram ve Modernleşme. In D. Bayraktar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (pp. 171–181).
- Atütürk, M. K. (1989). *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri (1906-1938)*. Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Bali, N. R. (Ed.). (2007). *Us Diplomatic Documents on Turkey II: The Turkish Cinema in the Early Republican Years*. İstanbul: The Isis Press.
- Basinger, J. (1993). *A Woman’s View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Bedi, S. (1935). *Sinema Delisi Kız*. İstanbul: Semih Lütfi Matbaa ve Kitap Evi.
- “Bekarlık vergisi” teklif edildi. (2002). In *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-2000*. YKY.
- Benjamin, W. (1992). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı. In *Pasajlar* (pp. 45–76). İstanbul: YKY.
- Bora, T. (2010). Erken Cumhuriyet Dönemi. *Birgün*.
- Caughey, J. L. (1984). *Imaginary Social Worlds*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Costantino, M. (2007). *Fashions of a Decade: The 1930s*. New York: Chelsea House Publishers.
- Deren, S. (2002). Kültürel Batılılaşma. In U. Kocabaşoğlu (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık, cilt 3* (pp. 382–402). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duben, A., & Behar, C. (1996). *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dyer, R. (1986). *Stars*. London: BFI Publishing.
- Emiroğlu, K. (2012). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erdoğan, N. (2004a). Vizonte: Türk Sinemasında Modernleşmenin Temsili. In D. Bayraktar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Erdoğan, N. (2004b). The Making of Our America: Hollywood in a Turkish Context. In M. Stokes & R. Maltby (Eds.), *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange* (pp. 121–132). London.
- Erdoğan, N. (2005). “Bizim Amerikamız”ın İnşası: Türkiye Bağlamında Hollywood. *Seyir*, (2), 44–50.
- Erginbaş, V. (2003). Cumhuriyet’in İlk Yıllarında İntiharlar. *Tarih ve Toplum*, 234, 13–20.
- Evren, B. (1993). Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri. İstanbul: Korsan Yayınları.
- Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları Düş Şatoları*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar*. İstanbul.
- Foucault, M. (2000). Governmentality. In J. D. Faubion (Ed.), *Power: Essential Works of Foucault 1954-1984. Vol. 3* (pp. 201–222). New York: The New Press.
- Fuller, K. H. (1996). *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Gökalp, Z. (1994). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Gonca, N. (2008). *Devletçilik Döneminde Yayımlanmış Sinema Dergileri (1932-1939)*. Gazi Üniversitesi.
- Gunning, T. (1989). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. *Art and Text*, Fall.
- Gürata, A. (2006). Translating Modernity: Remakes in Turkish Cinema. In D. Eleftheriotis & G. Needham (Eds.), *Asian Cinemas: A Reader and Guide* (pp. 242–54). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gürbilek, N. (2007). Erkek Yazar, Kadın Okur: Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar. In *Kör Ayna, Kayıp Şark* (pp. 17–50). İstanbul: Metis.
- Gürboğa, N. (1996). *Images of Women: Visual Depiction of Women by the Popular Periodicals of Early Republican Turkey, 1920-1940*. Boğaziçi University.
- Güzel, Ş. (1985). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Toplumsal Değişim ve Kadın.” In *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi, C. 3-4*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hansen, M. (1999). The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. *Modernism/modernity*, 6(2), 59–77.
- Hansen, M. (2000). Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism. *Film Quarterly*, 54(1), 10–22.
- Hinkle, E. (2007). The Motion Picture in Modern Turkey. In R. Bali (Ed.), *Us Diplomatic Documents on Turkey II: The Turkish Cinema in the Early Republican Years* (pp. 25–185). İstanbul: The Isis Press.
- Illouz, E. (1997). *Consuming the romantic utopia: love and the cultural contradictions of capitalism* (p. 371). University of California Press.

- İnan, A. (1982). *Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*. İstanbul: M.E.B Yayınları.
- İnceoğlu, C. (2008). *Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme*. Marmara Üniversitesi.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. İstanbul: Metis.
- Kaliber, A. (2002). Türk Modernleşmesini Sorunsallaştıran Üç Ana Paradigma Üzerine. In U. Kocabaşoğlu (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık, cilt 3* (pp. 107–125). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1988). Slave girls, temptresses, and comrades: Images of women in the Turkish novel. *Feminist Issues*, 8(1), 35–50.
- Kandiyoti, D. (1999). Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar. In S. Bozdoğan & R. Kasaba (Eds.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kartal, C. B. (2008). II. Meşrutiyet’in Cumhuriyet’e Mirası: “Makbul Kadınlar.” *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, (38), 215–238.
- Kaynar, H. (2007). *Cumhuriyet İstanbulunda Modernlik Fragmanları*. Hacettepe Üniversitesi.
- Lerner, D. (1964). *The Passing of Traditional Society: Modernizing the Middle East*. New York: The Free Press.
- Lopez, A. M. (2000). Early Cinema and Modernity in Latin America. *Cinema Journal*, 40(1), 48–78.
- Mahar, P. M. (1959). The Passing of Traditional Society. by Daniel Lerner; Lucille W. Pevsner. *Journal of Near Eastern Studies*, 65(1), 238–240.
- Malik, H. A. (1933). *Türkiyede Sinema ve Tesirleri*. Ankara: Kitap Yazarlar Kooperatifi.
- Mardin, Ş. (1989). *Jön Türklerin Siyasal Fikirleri 1895-1908*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1998). Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler. In S. Bozdoğan & R. Kasaba (Eds.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Mardin, Ş. (2006). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*. (M. Türköne & T. Önder, Eds.) *Social Change* (p. 266). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2007). Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma. In *Türk Modernleşmesi* (pp. 21–79). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mcdonald, P. (2000). *The Star System Hollywood’s Production of Popular Identities*. London: Wallflower.
- Moran, B. (1985). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e roman. In *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi, C. 1*.

- Mutlu, D. K. (2002). *Yeşilçam in Letters: A "Cinema Event" in 1960s Turkey From The Perspective of an Audience Discourse*. Bilkent University.
- Neyzi, L. (2001). Object or Subject? The Paradox of "Youth" in Turkey. *International journal of Middle East studies*, 33(03), 411–432.
- Öncü, A. (2000). Elias ve medeniyetin öyküsü. *Toplum ve Bilim, Bahar*(84), 8–18.
- Ormanlar, Ç. (1999). Giyim Kuşam Modaları. In O. Baydar (Ed.), *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Özön, N. (1968). Türk Sineması Kronolojisi. *Bilgi Yayınevi, Ankara*.
- Özonur, D. (2006). Türk Sinemasının Evlatlık Kızları Türk Modernleşmesini Sorguluyor: Kezban ve Mestan İstanbul'da. In *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5* (pp. 303–311).
- Öztamur, P. (2002). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Güzellik Yarışmaları ve Feminin Kadın Kimliğinin Kuruluşu. *Toplumsal Tarih*, (Mart), 46–53.
- Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*. Ankara: Elips Kitap.
- Özuyar, A. (1999). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: Öteki.
- Özuyar, A. (2004). *Babıali'de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Şakir, Z. (1944). *Şark Yıldızı Selma*. İstanbul: Maarif Kitaphanesii.
- Scognamillo, G. (1991). *Cadde-i Kebirde Sinema*. İstanbul: Metis.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sekmeç, A. C. (n.d.). Ali İpar. <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/aliipar.html>, 22 Şubat 2012.
- Shilling, C. (1993). *The Body and Social Theory*. London, California, New Delhi: Sage.
- Singer, B. (1995). Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism. In L. Charney & V. Schwartz (Eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life* (pp. 72–102). Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Sirman, N. (1995). Friend and Foe? Forging Alliances with Other Women in a Village of Western Turkey. In Ş. Tekeli (Ed.), *Women in Modern Turkish Society*. London: Zen Books.
- Sklar, R. (2002). Hollywood Genres. In *A World History of Film* (pp. 107–112). New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London, New York: Routledge.
- Tekeli, İ. (2002). Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı. In U. Kocabaşoğlu (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık, cilt 3* (pp. 19–42). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Toker, N., & Tekin, S. (2002). Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri. In U. Kocabaşoğlu (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık, cilt 3* (pp. 82–107). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toprak, Z. (1991). The Family, Feminism and The State During The Young Turk Period 1908-1918. *Varia Turcica*, 13(199), 444–446.
- Toprak, Z. (1998). *Bir Yurttaş Yaratmak, Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri, 1923-1950*. İstanbul: YKY.
- Uludağ, D. O. Ş. (1943). *Çocuklar Gençler Filmler*. İstanbul: Kader Basımevi.
- Varlık, M. B. (2009). Türkiye’de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar. *Kebikeç*, 28, 215–222.
- Yaşın Navaro, Y. (2000). “Evde Taylorizm”: Türkiye Cumhuriyet’nin ilk yıllarında evişinin rasyonelleşmesi (1928-40). *Toplum ve Bilim*, (84), 51–75.
- Yesari, M. (1932). *Su Sinekleri*. İstanbul: Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi.



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Özge Özyılmaz Yıldızcan

Doğum Yeri ve Tarihi : İpsala, 03. 12. 1977

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Boğaziçi Üniversitesi, Moleküler Biyoloji ve Genetik

Yüksek Lisans Öğrenimi : Bahçeşehir Üniversitesi, Sinema ve Televizyon

Doktora Öğrenimi : İstanbul Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

### İş Deneyimi

Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Araştırma Görevlisi (2002-2006)

İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Araştırma Görevlisi (2006-2012)

### İletişim

E-Posta Adresi : [ozgeozyilmaz@gmail.com](mailto:ozgeozyilmaz@gmail.com)