

Beyoğlu Sinemalarının Dönüşümü ve Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Sinema

Yeni Salonlar, Seyirciler ve Deneyimler

Aydın Çam

Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-4168-3093>

acam@cu.edu.tr

Öz

Bu çalışmada geçmişe sinema mekânları, sinema hatıraları, sinemaya gitme eylemi ve seyir deneyimleri aracılığıyla bakmayı esas alan *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımından hareketle, Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyeleri üzerinden Beyoğlu sinemalarının 1930–1955 dönemi ve sinemasal deneyimlerin hikâyelerde nasıl yer aldığı soruşturulmaktadır. Abasıyanık'ın hikâyeleri sinema tarihimize bakmak için insani deneyimlerin detaylı örneklerini içeren edebi eserlerin de kullanılabilceği yeni bağlamlar sunmaktadır. Çalışma kapsamında Abasıyanık'ın 1936–1954 yılları arasında, henüz kendisi hayattayken yayımlanan on kitabıyla beraber, ölümünden sonra 1954–1956 yılları arasında derlenen ve yayımlanan üç kitabında yer alan 217 hikâyesindeki seyir deneyimleriyle bu hikâyelerdeki karakterlerin sinema salonları ve filmlerle kurdukları etkileşimler araştırılmış ve Beyoğlu'nda yaşanan dönüşümlerle birlikte irdelenmiştir. Çalışma için Abasıyanık'ın hikâyeleri on iki kod (sinema, film/filim, yönetmen, aktör, aktris, yıldız, matine, suare, fuaye, salon, balkon ve loca) ve dört kategori (sinemalar ve filmler, seyirciler ve seyir deneyimi, sinema mekânlarının deneyimlenmesi ve yaşamın sinema deneyimiyle anlamlandırılması) bağlamında taranmış, sınıflandırılmış ve "toplumsal dönüşümler ve sinemasal deneyim" üst teması bağlamında yorumlanarak çıktılar oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Beyoğlu sinema tarihi, Sait Faik Abasıyanık, sinema ve edebiyat, sinemasal deneyimler, sinema ve seyir.

•••••

Makale geliş tarihi: 16.7.2019 ■ Makale kabul tarihi: 13.11.2019

<http://ilefdergisi.org>

ilef dergisi ■ © 2020 ■ 7(1) ■ bahar/spring: 9–38

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.736024

The Transformation of Beyoğlu Cinemas and the Cinema in Sait Faik Abasıyanık's Short Stories New Halls, Spectators, and Experiences

Aydın Çam

Çukurova University Faculty of Communication

<https://orcid.org/0000-0002-4168-3093>

acam@cu.edu.tr

Abstract

This study employs the approach of New Cinema History, which aims to investigate the past through cinematic spaces, spectatorship experiences, and memories and acts of cinemagoing. It analyzes cinematic experiences in Beyoğlu cinemas in the 1930–55 era through their reflections in the short stories of Sait Faik Abasıyanık, with special attention to characters' cinematic experiences, their interactions with cinema halls and films, and the transformations of Beyoğlu. As this study shows, literary works like his contain detailed examples of human experiences and are a rich source for the history of cinema. This study is based on 217 of the author's short stories, published in ten volumes between 1936 and 1954, while he was alive, and three edited volumes between 1954 and 1956, after his death. These short stories were reviewed using twelve codes (cinema, film, director, actor, actress, star, matinee, soiree, lounge, hall, balcony, and box) and four categories (cinema halls and movies; audiences and viewing experiences; experiencing cinema halls; making sense of life through the experience of cinema). Data were classified and the outputs were generated by interpreting the data through an upper-level category, "social transformations and cinematic experiences."

Keywords: Cinema history of Beyoğlu, Sait Faik Abasıyanık, cinema and literature, cinematic experiences, cinema and spectatorship.

• • • • •

Received: 16.7.2019 ■ Accepted: 13.11.2019

<http://ilefdergisi.org>

ilef dergisi ■ © 2020 ■ 7(1) ■ bahar/spring: 9–38

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.736024

“Şehrin, insanın bütün hayallerini hapseden, sergüzeştlerini mahveden sinemalarını düşünüyorum” (Abasıyanık 2006, 154).

20. yüzyılın başından İkinci Dünya Savaşı'na kadar süren dönemde sadece İstanbul'da değil, tüm ülkede kritik dönüşümler yaşanmıştır. Ancak İstanbul'un, özellikle de Beyoğlu'nun demografisi bu dönemde kökten değişmiştir. İkinci Meşrutiyet'in ilanı (1908), Balkan Savaşları (1912–1913), Birinci Dünya Savaşı (1914–1918), savaş sırasında gerçekleşen Ermeni Tehciri (1915–1917), Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden Mütareke Yılları ve buna koşut olarak devam eden Ulusal Kurtuluş Savaşı (1919–1922), Cumhuriyet'in ilanı (1923) ve Türk–Yunan nüfus mübadelesinin (1923) ardından hem İstanbul'un hem de Beyoğlu–Pera'nın demografik yapısı büyük oranda değişmiştir (Tekeli 2009, 172–206). Burhan Arpad (2003, 48), bu dönemde İstanbul'un ve Beyoğlu–Pera bölgesinin dönüşümünü hüznün verici bulmaktadır. Bir bakıma, bir yaşam biçimi sona ererken diğeri hâsıl olmaktadır. İmparatorluk döneminin üst düzey bürokratları ve memurlarıyla, sayıları artmaya başlayan Türk aydınları Beyoğlu–Pera bölgesine yerleşmeye ve Direklerarası'nın *Şule*, *Yıldız* ya da *Şark* gibi kıraathaneleri yerine (Arpad 2003, 48), Ekim Devrimi'nin ardından İstanbul'a göç eden Beyaz Rusların getirdikleri canlılıkla, 1930'lu yıllarda açılan *Regence*, *Fisher*, *Novotni*, *Petrog-*

rad, Nisuaz, Parizyen ve Lebon gibi lokanta ve pastaneleri¹” (Akad 2004, 50–51) tercih etmeye başlamıştır. Aynı dönemde, ulusal sermayenin ilk örnekleri görülür ve yeni nesil Türk işadamları meskenlerini ve işyerlerini Beyoğlu yakasına taşımaya başlar. Cumhuriyet’in ilanından on yıl sonra bu bölge bir zamanlar olduğu gibi, sadece Galata ve Taksim arasını değil, artık Harbiye ve Şişli’yi de kapsamaktadır.

Bu yıllarda, özellikle de 1930’larda Beyoğlu sinemalarında da kritik değişimler ve dönüşümler gerçekleşmektedir. Örneğin, 1930’ların başında *Cinéma Théâtre Pathé Frères*, *Cinéma du Luxemburg*, *Les Cinémas Orientaux*, *Cinéma Ottoman*, *Parlant*, *Cosmographe*, *Ciné Alcazar*, *Ciné Splendide* ya da *Cinéma Union* gibi salonların dönemi sona ermiştir. Bunların bir kısmı sahiplik ve/veya işletmecilik ilişkilerinin değişmesi nedeniyle farklı isimlerle çalışmaya devam ederken, bir kısmı da tamamen kapanmış ya da başka etkinliklerin mekânı haline gelmiştir. Örneğin Büyük Hendek Caddesi’nde 1913’te açılan *Cinéma Union*, 1919’da *Apollon* adını almış ve 1923’te Musevi cemaati tarafından kiralanarak sinagoga dönüştürülmüştür (Üsdiken 1996a, 34). 1913’te İstiklâl Caddesi üzerinde gösterimlere başlayan *Ciné Americain*, Ekim Devrimi’nden sonra Beyoğlu’na göç eden Beyaz Ruslar nedeniyle 1920’den sonra *Ciné Russo-Americain* adıyla anılmış ve 1925’te faaliyetlerine son vermiştir. Bu dönüşümlerde Birinci Dünya Savaşı’nın, onu takip eden işgal ve mütareke yıllarıyla Cumhuriyet’in ilanının etkisi büyüktür. Ancak Beyoğlu sinemalarının dönüşümünde 1930’ların başında yaşanan bazı gelişmelerin etkisi daha büyük olmuştur. Örneğin 1930’ların başında girilen “Vatandaş Türkçe Konuş!” kampanyası bir dizi sinema salonunu fizikî olarak değilse de ismen tarihten siler. Türk Ocakları’nın 1927’de düzenlenen kurultayının temel tartışmalarından biri, azınlıkların Türkçe konuşmalarıdır. Bu talep, Ocak 1928’de düzenlenen, Dâr-ül-fünûn Hukuk Fakültesi Talebe Cemiyeti’nin yıllık kongresinde “Vatandaş Türkçe Konuş!” sloganıyla kampanyaya dönüşür; bu kampanya azınlıkları Türkleştirmenin yolunu açar (Bali 2010). Azınlıklara ait olsun olmasın –ki neredeyse tamamı *Kemal Film*, *İpek Film*, *Cemil Filmer* ya da *Ha-Ka Film* gibi büyük işletmeciler ortaya çıkana kadar azınlıkların mülküdür (Scognamillo 1991, 17)–, ismi Türkçe olmayan tüm sinemalar payına düşeni alır. Örneğin 1915’te Tepebaşı’nda faaliyete başlayan *Cinéma Théâtre Pathé Frères* sahiplik ve/veya işletmecilik değişiklikleri nedeniyle birkaç kez isim değiştirdikten sonra –takip eden yıllarda *Ciné Moderne* (*Petit Champs*) ve *Ciné-Amphi* adlarıyla çalışır– 1933’te Türkleştirilir ve *Asrî Sinema* olur. 1924’te faaliyete başlayan ve *İpek Film*’in işletmesini devraldığı da aynı isimle çalış-

1 Akad’ın burada andığı mekânların açık isimleri şöyledir: *Le Regence Cafe Restaurant Glacier* (ya da *Rejans*), *Fischer Restaurant*, *Novotny Lokantası*, *Petrograd Pastanesi*, *Nisuaz Pastanesi*, *Parizyen Pastanesi*, *Lebon Pastanesi*.

maya devam eden *Ciné Opera*, 1932'de *İpek Sineması* adını alır. 1913'te gösterimlere başlayan *Gaumont Sineması* da benzer nedenlerle önce *Cinéma du Luxemburg*, daha sonra *Gloria* adlarını almış ve o da 1933'te Türkçeleştirilerek *Saray Sineması* adıyla çalışmaya devam etmiştir. 1933, Beyoğlu'nda sinema isimlerinin peş peşe Türkçeleştirildiği yıldır: *Ciné Eclair*, *Şark Sineması*; *Ciné Etoile*, *Yıldız Sineması* ve *Ciné Magic* (*Majik Sineması*), *Taksim Sineması* adlarını o yıl alır. Takip eden birkaç yıl içindeyse, Türkçeleştirme kampanyası ya da sahiplik ve/veya işletmecilik ilişkilerinin değişmesi nedeniyle *Artistique Sineması* 1934'te *Sümer Sineması*'na; *Ciné Alhambra* (*Elhamra Sineması*) ise 1936'da *Sakarya Sineması*'na dönüşmüştür. *Ciné Majestique* (*Majestik Sineması*) 1935'te *Astoria*, kısa bir süre sonra 1938'de ise *Halk Sineması*'na dönüşür (Akçura 2004; Bulunmaz ve Osmanoğlu 2016; Gökmen 1991; Filmer 1984; Scognamillo 1991; Üsdiken 1995a; Üsdiken 1995b; Üsdiken 1996a; Üsdiken 1996b; Üsdiken 1996c ve Üsdiken 1996d). Tüm bunlarla beraber, aynı dönemde yeni sinema salonları da açılmaktadır: Örneğin Cemil Filmer 1939'da Hüseyin Çeyrek'in sahibi olduğu ve hâlihazırda inşası süren salonun işletmesini 30 yılına alarak *Lâle Sineması*'nı açar (Filmer 1984, 156–160). 1943'te *Ar*, 1948'de *Atlas* ve nihayet 1954'te *Yeni Melek* sinemalarının açılmasıyla Beyoğlu'nun sinemasal topografyası 1960'lara kadar sürecek hâlini alır.

Bu dönüşümlere koşut ve hemen her zaman onunla birlikte gerçekleşen dönüşümlerin bir diğeriye sadece sinema salonlarının isimlerinin değil, bu salonlarda gösterilen filmlerin de *Türkçeleştirilmesidir*. Bu konudaki en önemli girişim Latin harflerinin zorunlu kılınmasıdır. 3 Kasım 1928 tarihinde yayımlanan *Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Kanunu*'na göre 1 Ocak 1929'dan itibaren ülkede Arap harfleriyle hiçbir şey basılamayacaktır. Hemen aynı dönemde okuma yazma seferberliği ilan edilir. Henüz çok yaygın bir biçimde kendinden-sesli filmlerin gösterilmediği bu yıllarda salon sahiplerini çok çetrefilli bir mesele beklemektedir: Filmlerdeki ara yazıların ya da bir biçimde sesli gösterilebilen filmlerde altyazıların Türkçeleştirilmesi. Fransızca, İngilizce, Rumca ya da İtalyancadan Türkçeye çevrilmesi gereken binlerce filmin gösterildiği bu yıllarda, dönüşümün zaman aldığı Attila İlhan'ın ifadelerinden çıkarabiliriz. 1925 yılında doğmuş ve çocukluğunu da bahsedilen dönemde geçirmiş olan Attila İlhan o günleri şu şekilde anımsamaktadır:

...çocukluğumuzda seyrettiğimiz filmlerin önemli bir kısmı Fransızcaydı; ya Fransız filmi olduğundan bu böyleydi bu ya da film ithalcilerinin Fransızca dublajlarını getirdiğinden! Ezkaza İngilizce bir film gelirse altyazıları Türkçe olmazdı sadece, Fransızcası da yer alırdı. [19]40 yıllarına doğru, Amerikan filmlerini İngilizce olarak görüyorduk; altyazıları hem Türkçe, hem Fransızca! Yanlış aklımda kalmadıysa altyazıların sadece Türkçe olması İkinci Dünya Savaşı ertesine isabet eder (aktaran Scognamillo 1991, 114).

Tablo 1. Beyoğlu'nda 1930–1955 döneminde faal olan başlıca sinema salonları

	<i>Kuruluş/açılış ismi</i>	<i>Çeşitli dönemlerde aldığı isimler</i>
1	<i>Ar Sineması (1943-1956)</i>	<i>Yeni Ar Sineması (1956-1973), Sine-Pop (1973-2012)</i>
2	<i>Artistique Sineması (1930-1934)</i>	<i>Sümer Sineması (1934-1958), Küçük Emek Sineması (1958-1963), Rüya Sineması (1963-2009), Yeni Rüya Sineması (2009-2010)</i>
3	<i>Atlas Sineması (1948-Günümüz)</i>	
4	<i>Ciné Alhambra – Elhamra Sineması (1922-1936)</i>	<i>Sakarya Sineması (1936-1944), Yeni Elhamra Sineması (1944-1999)</i>
5	<i>Ciné Central – Santral Sineması (1912-1927)</i>	<i>Şafak Sineması (1927-1928), Cumhuriyet Sineması (1928-1929), Yeni Santral Sineması (1929-1940'lar) Zafer Sineması (1940'lar-1944)</i>
6	<i>Ciné Eclair (1914-1933)</i>	<i>Şark Sineması (1933-1951), Lüks Sineması (1951-1986)</i>
7	<i>Ciné Etoile (1920-1933)</i>	<i>Yıldız Sineması (1933-1954)</i>
8	<i>Ciné Magic – Majik Sineması (1919-1933)</i>	<i>Türk Sineması (1933-1938), Taksim Sineması (1938-1946), Yeni Taksim Sineması (1946-1968), Venüs Sineması (1968-1970'ler)</i>
9	<i>Ciné Majestique – Majestik Sineması (1913-1935)</i>	<i>Astoria Sineması (1935-1938), Halk Sineması (1938-1950), Sancak Sineması (1950-?), (Yüksekaldırım Sineması, Kuledibi Sineması ya da Kemal Bey Sineması adlarıyla da anılmıştır)</i>
10	<i>Ciné Opera (1924-1932)</i>	<i>İpek Sineması (1932-1955)</i>
11	<i>Ciné Palace (1916-1925)</i>	<i>Eden Sineması (1925), Ciné Chic - Şık Sineması (1925-1954), (Aynalı Sinema adıyla da anılmıştır)</i>
12	<i>Ciné Salon Electra (1923-1925)</i>	<i>Alkazar Sineması (1925-2010)</i>
13	<i>Cinéma Théâtre Pathé Frères (1908-1915)</i>	<i>Belediye Sineması (1915-1918), Ciné-Amphi (1918-1922), Ciné Moderne - Petit Champs (1922-1924), Asri Sinema (1924-1941), [Tepebaşı] Ses Sineması (1941-1942)</i>
14	<i>Cinéma Ottoman (1914-1924)</i>	<i>Melek Sineması (1924-1958), Emek Sineması (1958-2009)</i>
15	<i>Gaumont Sineması (1913-1914)</i>	<i>Cinéma du Luxemburg (1914-1930), Gloria Sineması (1930-1933), Saray Sineması (1933-1986)</i>
16	<i>İdeâl Sineması (1911-1915)</i>	<i>Royal Sineması (1915-1920), Variété Tiyatrosu (1920-1929), Yeni İdeâl Sineması, Fransız Sineması (1929-1942), Ses Sineması (1942-1943)</i>
17	<i>Lâle Sineması (1939-2005)</i>	
18	<i>Yeni Melek Sineması (1954-1984)</i>	

Kaynak: Akçura 2004; Bulunmaz ve Osmanoğlu 2016; Gökmen 1991; Filmer 1984; Scognamillo 1991; Üsdiken 1995a; Üsdiken 1995b; Üsdiken 1996a; Üsdiken 1996b; Üsdiken 1996c ve Üsdiken 1996d'den derlenmiştir.

Diğer yandan, Latin harflerine geçişin seyirci profilini en azından nice-liksel olarak değiştirdiğini söyleyebileceğimiz veriye de sahibiz. Yapılan bu reformla beraber okuyup yazabilen nüfusun oranı 1928 yılında yaklaşık %8 iken 1935 yılında %19'a, on yıl sonra 1945 yılında %28'e yükselecek ve yaklaşık olarak yıllık yüzde 1'e denk gelen bu artış oranıyla da 1955 yılında %38'e ulaşacaktır (TÜİK 2012, 18–21). Bu veri Cumhuriyet'in ilk yıllarında okuryazarlığın ne kadar düşük bir oranda olduğunu, dolayısıyla henüz kendinden-sesli sinema tekniğinin ya da dublajın bulunmadığı bu dönemde, altyazılı ya da ara yazılı olsun, yaygın olarak bilinmeyen bir dil ve alfabede yazılan yazıları okuma şansına sahip olan kesimin gerçekten de azınlıkta kalan bir kesim olduğunu göstermektedir.² Yine bu veriye bakılarak denilebilir ki, okuma yazma oranının artışıyla beraber Türkiye'de sinemanın popülaritesinin artışı paralellik göstermektedir. Bu, yine yukarıda belirtildiği gibi, filmlerdeki Latin harfli altyazıları okuyabilen potansiyel izleyici sayısındaki artışla ilgilidir. Ancak bir önemli nokta da şudur ki, sadece bu nedenle sinemadan uzak kalan izleyiciler, 1930'lu yılların başında sinema salonlarına artık yabancı değillerdir. Türkçe seslendirilen filmlerin yaygınlık kazanmasıyla beraber özellikle Beyoğlu sinemalarının seyirci profili önemli ölçüde değişecektir. 1929'da İpek Film'in işletmesindeki *Opera*, *Elhamra* ve *Melek* sinemalarına sesli film düzenekleri kurulur. Türkiye'de ilk optik sesli, yani filmin üzerine ses kuşağının kayıtlı olduğu film gösterimi 26 Eylül 1929'da *Opera Sineması*'nda yapılır. Bunu 16 Ekim 1929'da *Elhamra Sineması*'nda gerçekleştirilen sesli film gösterimi takip eder. Hemen bir yıl sonra İngilizce, Fransızca ya da Almanca gösterimlerin yarattığı sorunlara çözüm olarak altyazı uygulaması devreye girer. 23 Kasım 1930'da *Melek* ve *Elhamra* sinemalarında Türkçe altyazılı, zaman zaman da ara yazılı film gösterimlerine başlanır (Özyılmaz 2016, 30–54). Dil engellerini aşmanın bir yolu altyazı uygulamasıysa diğeri seslendirmedir: 1933'ten itibaren *İpek*, *Elhamra* ve *Türk* sinemalarında Türkçeleştirilen ilk filmler gösterime girer (Gökmen 1991, 61). Ancak Türkçeleştirme sadece ses bandıyla ilgili bir olgu değildir. İlerleyen yıllarda olağanüstü bir ilgi görecektir.

2 Bununla birlikte, okuma–yazma ya da Fransızca, İngilizce veya İtalyanca gibi dilleri bilmemenin film izlemeye engel oluşturmadığını, çünkü salonların dil engellerini aşmak için farklı gösterim pratiklerini benimsediğini söyleyebiliriz. Örneğin, bazı sinemalarda film gösterimini gerçekleştiren operatör, yazılar geldikçe bunları seyircilere tercüme etmekte (Fikret Adil'den aktaran Akçura 2004, 204) bazen ise tercümenin yanı sıra filmi de seyircilere izah etmektedir (Baha Gelenbevi'den aktaran Akçura 2004, 205). Kimi sinemalarda ise okuma–yazma bilmeyenlerin bir tanıdıklarıyla beraber geldikleri ve ismarlanan sinema bileti karşılığında bu kişinin diyalogları açıkladığı görülmektedir (Eugene Hinkle'den aktaran Özyılmaz 2016, 46).

olan Mısır ve Hint filmlerine önce Türkçe sözlü şarkıların söylendiği fasıllar eklenecek ve sonra bu filmlerin müzikleri Türkçeleştirilecektir (Gürata 2000, 179; Cantek 2005, 169–195).

Bu dönüşümler sinema filmlerinin yapım, dağıtım ve gösterim pratiklerinde yaşanan dönüşümlere de denk düşmektedir: Bu döneme kadar film gösterimini de içeren tuluat ya da komedi gösterileriyle iç içe geçen “zengin varyete numaraları” (Üsdiken 1995a, 46) artık geride kalmış ve salonlar salt film gösterimi amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Film gösterimlerinin seyir sinematograf aygıtıyla mekânlar arası dolaşarak icra edilmesi pratiği de yerini 1908’den itibaren yerleşik sinemaya bırakmıştır (Kasap Ortaklan 2019, 273). Birinci Dünya Savaşı’nın ardından 1930’ların sonuna kadar, Beyoğlu sinemalarında çoğunlukla Hollywood yapımları gösterilmektedir. Giovanni Scognamillo (1991), bu dönemde *William Fox, Columbia, Metro Goldwyn Mayer, Warner Brothers, United Artists* ve *Paramount Pictures*’a ait filmlerin sinemalarda gösterildiğini aktarmaktadır. Ancak bunlarla birlikte Fritz Lang’ın *Metropolis*’i (1926) ya da Abel Gance’ın *Napoleon*’u (1926) gibi Alman, Fransız ya da İtalyan yapımları da büyük ve lüks sinema salonlarında yer bulmaktadır. Diğer yandan bu dönemde ulusal sinema alanında son derece sınırlı sayıda film üretilmektedir. Bunun sonucunda örneğin 1935’te İstanbul sinemalarında tek bir ulusal yapım gösterilirken sadece 17 sinemada 322 farklı yabancı film gösterime girmiştir (Abisel 2005, 17). İkinci Dünya Savaşı’na kadar yılda sadece birkaç film (Özgüç 1988) üretebilen bu yapı ancak 1940’lardan itibaren Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Faruk Kenç, Vedat Örfi Bengü ve Lütfi Akad gibi sinemacıların dahliyle çözülecek ve dönüşebilecektir. Ne var ki Yeşilçam’ın yükselişinden önce, kitleleri Beyoğlu sinemalarına yönlendirecek ve seyirci demografisinde yeni bir dönüşüme neden olacak başka gelişmeler de vardır: Mısır filmleri ve *Aşkın Gözyaşları*.

Muhammad Karim’in yönettiği ve başrolünde Mısır’ın tanınmış şarkıcısı Muhammad Abd al-Wahhab’ın rol aldığı *Aşkın Gözyaşları* (Doumou’el hub, 1936), 1938’in Kasım ayında *Taksim Sineması*’nda gösterime girer ve kısa sürede fenomenal bir vakaya dönüşür. “Fırtınaya, soğuğa, yağmur ve çamura rağmen Kadıköy’den, Üsküdar’dan, Boğaziçi’nden, Beşiktaş’tan, kısacası İstanbul’un dört bucağından binlerce kişi filmi görmek için salonlara koşmaktadır” (*Son Posta* gazetesinden aktaran Cantek 2000, 33). Film, Şehzadebaşı sinemalarında gösterildiğinde seyirci ilgisinden trafik durmuş, hatta sinemanın camları kırılmıştır (Özön 2013, 127). *Taksim Sineması*’nda başlayıp önce İstanbul’un diğer salonlarına sonra Ankara, İzmir ve tüm Anadolu’ya yayılan

bu ilgi³ 1940'ların sonuna kadar devam eder ve çok sayıda Mısır filmi salonlarda kendine yer bulur. Seyircinin bu filmlere olağanüstü ilgi göstermesinin farklı nedenleri vardır: Öncelikle, diğer coğrafyaların filmleriyle kıyaslandığında, seyircinin Mısır filmleriyle ortak bağları çok fazladır. "Uzun yıllar bizim bir eyaletimiz olarak kaldığı için, kültür ve sanat hayatında bizim dünyamızdan pek çok izler taşıyan Mısır fikir yapısı, ayrıca bir Doğulu olarak da bu hayat tarzının belli motiflerini filmlerinde yansıttığı için" (Gökmen 1973, 16) seyirci tarafından çok tutulur. Seyirci de zaten 1920'lerden itibaren İstanbul sinemalarında gösterilen bir dizi "şeyh" filmiyle, Mısır sinemasına hazırlanmıştır (Gürata 2004, 60–61). Halihazırda Muhsin Ertuğrul, Mısır filmlerinin başarısından cesaretle, Münir Nurettin Selçuk'un başrolünü oynadığı bir müzikalin yapımına başlamıştır. Bu ilginin devlet katındaki karşılığı yasaklama olur ve Arapça sözlü şarkıların icrası yasaklanır. Bu yasağı aşmanın yolu yine Türkçeleştirmekten geçer: Filmlerdeki şarkılar Türkçe sözlü olarak okunur ve bu biçimde kaydedilir. Ama bu uygulama filmlere olan talebi daha da arttırır. Örneğin, *Aşkın Gözyaşları*'nın Hafız Burhanettin [Sesylmaz] tarafından icra edilen şarkıları, dönemin en çok satılan plaklarından olur (Gürata 2000, 179). Tüm bunlarla beraber, İkinci Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa ülkelerinden ve Amerika Birleşik Devletleri'nden film ithali güçlükle gerçekleştirildiği için Mısır filmlerinin salonlara hâkimiyeti mutlak hale gelir. Kimi zaman bu filmlerin "seyircinin sinema zevkinin bozulmasında büyük rol oynadığı" (Özön 2013, 128) ve "seyirciyi geriletmişti" (Özön 1968, 277) iddia edilse de, büyük ölçekte ulusal sinemalar, bu çalışma kapsamında ise Beyoğlu sinemaları açısından en önemli etkisi, Hürrem Erman'ın da ifade ettiği gibi, pek çok kişinin sinemayla tanışmasına vesile olmasıdır:

Arap filmlerinin Türk seyircisi üzerinde büyük etki yaparak onun sinemaya başlamasına başlıca amillerden biri olduğunu sanıyorum. Mesela, diyelim ki *Aşkın Gözyaşları* filmine kadar, Aksaraylı Ayşe Hanım'la Nurhayat Hanım hamsofuluk içinde hiçbir esasa dayanmayan telkinlerin etkisi altında sinemaya gitmeyip evinde oturan hanımlardı. Abdülvahap ile Yusuf Vehbi Beyler onları evinden çıkarıp sinemaya getirdi. Bu, en iptidai şekliyle bir sinemaya gitme zevkinin başlamasıydı (Erman'dan aktaran Dorsay vd. 1973, 26).

1950'lerden itibaren, özellikle Türk sinemasının yükselişini maddi olarak

•••

3 Örneğin çocukluğunu 1940'ların Gaziantep'inde geçiren Ülkü Tamer, Mısır filmlerini şu şekilde anımsamaktadır: "Her Çarşamba, her Cumartesi ninemle sinemaya giderdik. En çok da Arap filmlerine. *Hurmalar Altında Cemile*'yi, *Leyla ile Mecnun*'u, *Aşkın Gözyaşları*'nı, *Paşa'nın Kızı*'nı, *Harun Reşid'in Gözdesi*'ni, hele sadece Antep'i değil, bütün Türkiye'yi kırıp geçiren *Fakir Çocuklar*'ı az mı izlemiştik!" (Tamer 2008).

olanaklı kılacak vergi politikalarının uygulamaya geçirilmesi nedeniyle, Mısır filmlerinin salonlarda yer bulması zorlaşır. Ama bu filmlerin kendine özgü seyircisinin yarattığı talep, “tartışmalı bir tür olan melodramın” (Kırel 2011, 254), özellikle de Yeşilçam melodramlarının itici gücü olacaktır. Örneğin, 1952’de ilk filmini yapan Muharrem Gürses, Mısır melodramlarına alışkın geniş seyirci yığınlarına sırtını dayayacak, sinemanın popülerleşmesinden ve özellikle kadın seyircilerin sinemaya gitmeye başlamasından (Kırel 1995, 60) faydalanacak ve Lütfi Akad’la beraber sinemamızda etkisi uzun yıllar sürececek olan “koyu melodramlar” dönemini başlatacaktır (Şener 1970, 51). Tüm bunlarla birlikte 1930’lardan 1955’e değin, sinema gösterim etkinliklerinde, seyir deneyimlerinde ve seyirci yapısında görülen değişimler büyük oranda gerçekleşmiş olacak ve kitleleri kendisine bağlayacaktır. Üstelik sinema, bir yandan bizatıhi kendisi dönüşürken diğer yandan kendisiyle ilk kez bu dönemde tanışan kitlelerin dünyayı algılama biçimini de dönüştürecektir.

Beyoğlu’nun ve bu bölgedeki sinemaların 1930’lardaki dönüşümüne edebiyat tarihimizin en önemli hikâyecilerinden birisi olan Sait Faik Abasıyanık tanıklık eder. Abasıyanık (1906–1954) hayatının büyük kısmını İstanbul’da, özellikle de Beyoğlu ve Burgazada’da geçirmiştir. İlk hikâyesini yayımladığı 1936 yılından ölümüne değin bu şehirde bulunmuştur. Yazarın bu yıllarda Beyoğlu gecelerindeki yaşamı ise edebiyat mahfilleri sayılabilecek kahvehanelerde, pastanelerde, lokantalarda, meyhanelerde ve her zaman sinemalarda geçmiştir. Örneğin Salah Birsal, 1940–1944 yılları arasında Abasıyanık ve Samim Kocagöz’le beraber haftanın beş gecesi *Petrograd*’da buluşarak sinemaya gittiklerini aktarır. Salıları *Sümer Sineması*’nı tercih ederler, çünkü sinemanın filmleri o gün değişmektedir. Diğer sinemalarda da ilk gösterim gününü takip ederler. Çarşambaları *Melek*, Perşembeleri *Saray*, Cumaları *Lâle*, Pazar-tesileri ise *İpek*’tedirler. *Lâle Sineması*’nda filmler, *Saray*’dakiler gibi Perşembeleri değişir, ama bir gecede iki filme gitme olanağı olmadığı için Cumaya bırakılır (Birsal 2013, 130). Yazar, 1930’lardan ölümüne değin, sadece İstiklâl Caddesi’nde faaliyet gösteren *Sümer*, *Melek*, *Saray*, *Lâle*, *İpek*, *Ses*, *Elhamra* veya *Ar* sinemalarını değil Harbiye, Kurtuluş ve Galata’da faaliyet gösteren, *Majestik / Halk* ya da *Santral* gibi diğer sinemaları da takip etmiştir. Üstelik yine sadece bir seyirci olarak değil, hikâyelerinin her anında karşımıza çıkan farklı insan tiplerini gözlemleyen bir yazar olarak bu sinemalarda bulunmuştur. Birsal’e göre Abasıyanık, yazmasa da sinemaya gitmektedir: “O sıralarda bir akşam tiyatrodaki görmüşler Sait’i (...) Bir hayli zamandan beri yazısı bir yerde çıkmadığı, kendisi de ortalıkta görünmediği için dostları bir ara yeni yazılacağı olup olmadığını, ne yaptığını, neyle vakit geçirdiğini sormuşlar. Durmuş

bir an, sonra aldırmanın bir edayla: ‘Hayır yazmıyorum’ demiş; ‘arada sırada sinemaya gidiyorum’” (2014, 276). “Sait Faik, yaşamı boyunca olduğu gibi, hikâyelerinde de yolunu sinemaya düşüren yazarlardandır” (Kirel 2015, 224). Bugün bizler yazarın, sinema salonlarında vuku bulan ancak salt sinema mekânlarıyla sınırlı kalmayan bu sinemasal deneyimlere dair tanıklıklarını hikâyelerinde okumaktayız. Her ne kadar, yazarın hikâyelerindeki sinema deneyimlerinin tümüyle, bizzat kendisinin deneyimlediği ve/veya gözlemlediği olaylardan/olgulardan kaynaklandığını söyleyemesek de (bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz), Salah Bırsel ya da Fikret Otyam gibi yazarların tanıklıklarından; Abasıyanık’ın gözlemlere dayanan gerçekçi üslubundan ve hikâyelerindeki sinemaya dair anlatıların yoğunluğu ve çeşitliliğinden⁴ hareketle, hikâyelerindeki deneyimlerin “gerçek” olduğunu düşünebiliriz. Yazarın, *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı kitabındaki bazı hikâyelerden yola çıkarak bir senaryo yazma girişiminde bulunması ve bir de film yapım şirketi kurmaya niyetlenmesi (Sönmez 2007, 38 ve 56), –ne yazık ki ölümü nedeniyle bu girişimi gerçekleştirmemiştir–, onun eserlerindeki sinemasal izleklerin tesadüfi olmadığını göstermektedir.

Sinema araştırmalarında, edebiyat ve sinema ilişkisi genellikle ve çoğunlukla sinemanın kaynağı olarak edebiyatı ele alan çalışmaların, yani uyarılma (*adaptation*) çalışmalarının konusu olmuştur. Uyarılma çalışmaları tarihsel, kuramsal ve uygulama pratikleri bakımından edebiyat yapıtlarının sinemaya uyarılmasını, özetle edebi yazınla film anlatısının ilişkisini ele almaktadır. Bu bağlamda uyarılma anlatısında, bir yazarın eserlerinin sinemaya aktarımları ya da onun eserlerinden sinemaya tezahür edenler; bir yönetmenin filmografisinde uyarlamaların yeri ya da uyarlamalar ile birlikte ortaya çıkan açık veya örtük metinlerarasılık ve benzeri çalışmalar gerçekleştirilmektedir (örneğin Stam 2004; Stam ve Raengo 2004a ve 2004b; Welsh ve Lev 2007; Cartmell ve Whelehan 2007; Cartmell 2012; Murray 2012). Bu çalışmada ise edebi metinler uyarılma çalışmalarından belirgin bir biçimde ayrılarak, sinema tarihine bakmak için bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Çalışmayla Sait Faik Abasıyanık’ın hikâyeleri aracılığıyla sinemasal deneyimlerin tarihine bakmak hedeflenmektedir. *Deneyim*, Francesco Casetti’nin tanımladığı biçimiyle, “bizi şaşırtan ve ele geçiren bir şeye maruz kalmak” (2011, 81) anlamına gelmekte ve bu maruz kalma durumunu bilgi ve güce dönüştürmekle, deneyim sahibi olmakla ilişkilendirilmektedir. *Sinemasal deneyim* ifadesiyle

4 Bu çalışma bağlamında taranan 13 kitapta yer alan 217 hikâyeden 46’sında –az ya da çok– sinemayla ilgili bir bağlam bulunmaktadır.

de “perdedeki görüntü ve seslerin duyularımızı işgal ettiği” ve bu pratiğin “düşünümsel olarak ne izlediğimize ve izleme eylemine dair bir farkındalığı tetiklediği an” (Casetti, 2011) kastedilmektedir. Bununla beraber, sinemaya gitmek Serpil Kirel’in de ifade ettiği gibi “film ve seyirci baş başa kalmadan önceki sosyal karşılaşmaları, mekânsal düzenlemeler ve etkileri ile film ve seyirci baş başa kaldıktan sonraki deneyimleri, durumları ve etkileri” içerir (2012, 24). Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, geçmişe *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımından hareketle sinema mekânları, sinema hatıraları, sinemaya gitme eylemi ve seyir deneyimleri aracılığıyla –yeniden– bakmaktır.

Yeni Sinema Tarihi yaklaşımı, film merkezli anaakım tarih yazımının sorunlarını aşmak amacıyla 2000’li yıllarda yaygınlaşan bir önermeler ve yöntemler bütünüdür. Bu yaklaşım, Casetti’nin de ifade ettiği gibi “sinemayı, seyircinin sinema perdesi karşısında yaşadığı deneyimle” tartışma amacını taşımaktadır (2011, 81). Bu nedenle yaklaşım, gösterim pratiklerini, sinema mekânlarını, sinemaya gitme deneyimini ve seyri merkezine alır. Sinema endüstrisini önceleyen geleneksel iletişim ya da sinema sosyolojisi içinde benzer yaklaşımlar mevcutsa da, *Yeni Sinema Tarihi* insan ve toplum bilimleri alanından kuramları, kavramları ve yöntemleriyle sinemaya gitme deneyimini hem tarihi hem de güncel çalışmalar için merkezine alır. *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımı, farklı bağlamları olan bu araştırmalar için gösterim programları, sinema bültenleri, yerel arşivler, sinema dergileri ya da edebi metinler gibi yeni kaynakları incelemeyi; gösterim mekânlarına ve sinemaya gitme deneyimine dair sözlü tarih ve mikrotarih çalışmalarını; bilgisayarlı analiz (*computational analysis*), veritabanları ve *Coğrafi Bilgi Sistemi (Geographic Information System)* gibi geleneksel tarihyazımı araçlarından çok farklı, haritalama ve rotalama gibi yenilikçi yaklaşımları ve yöntemleri önermektedir (Maltby vd., 2011; Biltereyst ve Meers 2016; Kuhn vd., 2017; Biltereyst vd., 2019). Bu yaklaşımdan hareketle çalışmanın amacı, Abasıyanık’ın 1936–1954 yılları arasında, henüz kendisi hayattayken yayımlanan on kitabıyla⁵ beraber, ölümünden sonra 1954–1956 yılları arasında derlenen ve yayımlanan üç kitabında⁶ yer alan 217 hikâyesindeki seyir deneyimleriyle, karakterlerin sinema salonları ve filmlerle kurdukları ilişkileri araştırmak ve eğer varsa, hikâyelerin yazıldığı ve yayımlandığı 1930–1955 döneminde İstanbul’da, özellikle Beyoğlu–Pera’da yaşanan dönüşümlerle birlikte irdelemektir. Çalışmada, Abasıyanık’ın toplumsal ha-

5 *Semaver* (1936), *Sarıncı* (1939), *Şahmerdan* (1940), *Lüzumsuz Adam* (1948), *Mahalle Kahvesi* (1950), *Havada Bulut* (1951), *Kumpanya* (1951), *Havuz Başı* (1952), *Son Kuşlar* (1952), *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954).

6 *Az Şekerli* (1954), *Tüneldeki Çocuk* (1955), *Mahkeme Kapısı* (1956).

yatı gerçekçi bir biçimde yansıttığı hikâyeleri, tıpkı günlükler, mektuplar ya da otobiyografiler gibi birincil kaynak olarak kabul edilmekte ve dolayısıyla bunlar aracılığıyla belirli bir döneme bakılabileceği varsayılmaktadır. Çalışma kapsamında Abasıyanık'ın hayattayken yayımlanan hikâyeleriyle beraber ölümünden sonra yayımlanan hikâyeleri ve bu derlemelere dahil edilen hikâyeleştirilmiş röportajları, mektupları ve mahkeme gözlemleri incelenmiştir. Hikâye biçiminde yayımlanmayan diğer yazıları, denemeleri, gazete makaleleri, söyleşileri ya da şiirleri ise çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Bu çalışmayı gerçekleştirmek için, Abasıyanık'ın yukarıda tanımlanan ölçütlere uyan 217 hikâyesini içeren, *Bütün Eserleri: Alemdağ'da Var Bir Yılan – Az Şekerli – Şimdi Sevişme Vakti* (1970), *Bütün Eserleri: Tüneldeki Çocuk – Mahkeme Kapısı* (2001) ve *Öyle Bir Hikâye – Hayattayken Yayımlanmış Hikâye Kitapları* (2006) adlı derlemeleri *sinema, film/filim, yönetmen, aktör, aktris, yıldız, matine, suare, fuaye, salon, balkon ve loca* kodları ve “sinemalar ve filmler”, “seyirciler ve seyir deneyimi”, “sinema mekânlarının deneyimlenmesi” ve “yaşamın sinema deneyimiyle anlamlandırılması” kategorileri bağlamında *NVivo* yazılımı aracılığıyla taranmış, sınıflandırılmış ve çıktılar oluşturulmuştur. Taramanın kapsamı, ilk bulgularda karşılaşılan salon ya da açık hava sinemalarının, filmlerin ve/veya dönemin popüler sinema yıldızlarının isimleriyle genişletilerek tekrarlanmıştır. Derlemelerin, kodlar bağlamında taranmasıyla elde edilen ve 46 hikâyeye yayılan veri, kategoriler bağlamında indirgenmiş, bir araya getirilmiş ve nihayetinde “toplumsal dönüşümler ve sinemasal deneyim” üst teması bağlamında tasnif edilmiş, değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Nitel araştırma yöntemleriyle gerçekleştirilen çalışmalarda veritabanı büyüklüğü ne olursa olsun, genel olarak verinin en fazla 30 kod ve kategoriyle taranması, sınıflandırılması ve bunun sonucunda oluşturulan çıktıların da yorumlama için en fazla beş-altı temaya indirgenmesi ve birleştirilmesi önerilmektedir (Creswell 2013, 184). Bu çalışma kapsamında veri, 12 kod (sinema, film/filim, yönetmen, aktör, aktris, yıldız, matine, suare, fuaye, salon, balkon ve loca) bağlamında taranarak dört kategoride/temada (sinemalar ve filmler; seyirciler ve seyir deneyimi; sinema mekânlarının deneyimlenmesi ve yaşamın sinema deneyimiyle anlamlandırılması) tasnif edilmiş ve bir (1) üst temada (toplumsal dönüşümler ve sinemasal deneyim) değerlendirilerek yorumlanmıştır. Gerçekleştirilen çalışmada *NVivo* yazılımının kullanılması verinin taranması, sınıflandırılması ve çıktıların oluşturulması sırasında şu önemli faydaları sağlamaktadır: (a) *NVivo* ya da benzeri yazılımların 500 veya daha fazla sayfası bulunan metin gibi geniş veritabanlarında daha faydalı olduğuna inanılmaktadır (Creswell 2013, 201). Bu araştırma kapsamında

yaklaşık 1.300 sayfalık verinin taranması ve sınıflandırılması için yazılım kullanılmıştır. (b) Veritabanının, araştırma esnasında yeni kod ve kategorilerle bir kez daha taranması ya da yeni bir temaya göre yeniden sınıflandırılması ihtiyacı hâsıl olduğunda –örneğin *Taksim*, *Kemal* ya da *Santral Sineması* gibi bir salonun ismiyle karşılaşıldığında ve geriye dönük olarak bu salonun ismini yeniden taramak gerektiğinde– bu işlemi *NVivo* yazılımı aracılığıyla kısa sürede gerçekleştirmek mümkün olmuştur.

Bulgular: Sinemalar, Seyirciler, Çelişkiler ve Dünyayı Algılama Biçimini Dönüştüren Deneyimler

Beyoğlu'nda özellikle Cumhuriyetin ilanının ardından yoğunlaşan dönüşümleri, örneğin bu bölgenin sakinlerinin veya müdavimlerinin farklılaşmasını, sinema salonlarının el değiştirmesini veya bu salonlarda o döneme kadar yer verilmeyen coğrafyalardan filmlerin gösterime girmesinin izlerini, Beyoğlu anlatılarındaki çelişkilerde bulmak mümkündür. Cemil Filmer, *Lâle Sineması*'nın 1939 yılındaki açılışında olağanüstü bir ilgiyle karşılaştığını söyler ve ekler: "O yıllarda sinemalar kaliteli olduğu gibi seyirci de kaliteli idi. Arabalardan inen bayanların sırtında vizon kürkleri parlıyordu" (1984, 162). Lütfi Akad hemen aynı dönemde İpekçilerin işlettiği *Melek Sineması*'nın Çarşamba suarelerinin smokinli erkekler ve tuvaletli hanımlar tarafından takip edildiğini söylemektedir (aktaran Scognamillo 1991, 109). Salah Bırsel (2013) Beyoğlu'nun müdavimlerinin yüksek tabakadan insanlar olduğunun altını çizerken Haldun Taner ise (1984, 10) İstiklal Caddesi'nden ceketlerin önü iliklenmeden geçilemeyeceğini, elde leğen gibi eşyaları taşımanın bile ayıplanacak bir davranış olduğunu ifade etmektedir. Oysa Abasıyanık'ın kendisinin ve karakterlerinin bizatihi aynı bölgede deneyimlediği sinemalar, aynı dönemin popüler mekânları olan birahaneler ya da kahveler gibi, yazarda tiksinti uyandıracak denli tıklım tıklım bir şehrin, doluluktan artık insan almayan sinemalarıdır (Abasıyanık 2006, 470 ve 526).⁷ Her tabakadan insanın gittiği ama özellikle alt sınıfın yoğunlaştığı sinemalardır. Abasıyanık, "sinemacının

•••

7 Abasıyanık'ın hikâyelerinde İstanbul, dikkat çekici bir biçimde insanla dolu ve kalabalık olarak tasvir edilmektedir: "İçim, bu sinemaları insan almayan; birahaneleri, kahveleri tıklım tıklım şehirden öyle bir tiksinti ile tiksindir ki..." (*Ay Işığın* – Abasıyanık 2006, 470). "Bak, şehir de benim gibi yapıyor: Yazlık sinemalar tıklım tıklım, adam almıyor" (*İkinci Mektup* – Abasıyanık 2006, 526). "Bir akşam üstüydü: İnsanoğulları şehrin bütün nakil vasıtalarını seferber etmişti. Taksi, tramvay, hususî otomobil, araba, kamyon, tabanvay!.. Işıklar yanmıştı. Şehir semt semt insanla akıp gidiyordu" (*Bir Aşk Hikâyesi* – Abasıyanık 1970, 119).

filmi barometreye göre değiştirdiği” bir sinemadan bahseder. “Bu sinema, uzak ve sessiz bir amele mahallesinin sinemasıdır” (Abasıyanık 2006, 76).⁸ “Güzel kahveleri olan mahallelerin küçük sinemalarıdır; kapılarına sinmiş ameleler gevrek bir lisanla konuşurlar” (Abasıyanık 2006, 93).⁹ Abasıyanık, hikâyelerinde nadiren sinema salonlarının adını zikreder, ki onlardan biri *Santral Sineması*’dır (2006, 115).¹⁰ Scognamillo’nun ifadesiyle (26 Eylül 2011) “genelev kadınlarının, iş tutanların, hamalların, cümle düşkünün müdavimi olduğu, tahta oturaklı, bitli *Santral Sineması*.” Bu bakımdan Abasıyanık ve Scognamillo’nun aktarımıyla Yusuf Atılgan’ın aşağıdaki ifadeleri tutarlıdır. Sinema salonları farklı tabakalardan insanlar tarafından farklı amaçlarla kullanılmaktadır. *Aylak Adam*’ın karakterlerinden Güler’in tanıklığıyla sinema salonlarının müdavimlerinin çeşitliliğini görürüz:

Çünkü bu salon başka amaçlar için de kullanılıyor. Yağmur dininceye dek beklemeye, ısınmaya, uyumaya, yanında oturacak tanımadığı bir kadınla ya da erkekle sürtünmeye gelenler çoğu. Localar var, ucuz randevu evi odacıkları. Arka sıralarda öpüşmeye gelenler var. Salt filmi görmeye gelenler salon تنها olsun isterler. Yanlarındaki koltuğun sahibi olup olmadığını soranlara kızarlar. Gürültü olmasın, öksüren, sümküren, konuşan, gülen olmasın isterler (Atılgan 2011, 73).

Atılgan, Beyoğlu’nun nadiren bahsedilen müdavimlerinin bir portresini sunar. Abasıyanık da *Dolapdere* adlı hikâyesinde bir yandan Beyoğlu’nun bahse değer bulunmayan müdavimlerini takdim ederken, diğer yandan *Santral* gibi sinemaların potansiyel seyircilerinin demografisini sunar: “Beyoğlu’nun yüzlerce, binlerce dükkânında, terzisinde, berberinde, gazinosunda, gardırobunda, pastacısında, barında, modistrasında, kürkçüsünde ve sinemasında yok bahasına çalışan Hıristiyan kızları bu semtte yetişir. Duvarcılar, badanacılar, kuyumcu çırakları, tornacılar, düğmeciler, marangozlar, dülgerler, çilingir ustaları, kalfaları ve çırakları ile bu semtte yetişir” (Abasıyanık 2006, 883).¹¹ “Kötü şöhretli” Beyoğlu sinemalarının müdavimleri olan bu insanlar Abasıyanık’ın hikâyelerinde sıklıkla bahsettiği Dolapdere, Kasımpaşa ve Kurtuluş semtleriyle Yenişehir mahallesinde yaşar.

Abasıyanık’ın hikâyelerinde sinemaların müdavimleri çoğu zaman yok-sul, alt tabakadan, sıradan insanlardır: “Küçük sinemalar ve onun kapısına

•••

8 *Sevmek Zamanı*.

9 *İhtiyar Talebe*.

10 *Kalorifer ve Bahar*.

11 *Dolapdere*.

sinmiş ameleler” (Abasıyanık 2006, 93)¹², “bir sinemanın holüne saklananlar” (Abasıyanık 1970, 139)¹³ ya da “yaz günleri açık yerlerde oynayan sinemaları parasız seyredenlerdir” (Abasıyanık 2006, 109).¹⁴ Sinemalar dağıldığında seyirciler görünür olur: “Sinemalar çoktan dağılmıştır. Sokakta polisler, ser-seriler, gizli hevesler içinde projektörlenmiş gözleri adeta masum, kötü insanlar ve yalnız mistral vardır” (Abasıyanık 2006, 188).¹⁵ Bazıları “İstanbul’un kötü Arap filmlerine ve Şuayibülğavsî isimli Mısır hanendesine tutkun insanlardır” (Abasıyanık 2006, 227)¹⁶ ve bu bakımdan Abasıyanık’ın *Francala mı, Ekmek mi?* adlı hikâyesinin zamanı, Hürrem Erman’ın bahsettiği (aktaran Dorsay vd. 1973, 26) Mısır filmleri dönemine denk düşer. Bazıları sinemaların müdavimi, iflah olmaz hastalarıdır. Evden kaçarlar, haytalık yaparlar ve sinemalara dadanırlar (Abasıyanık 2006, 489 ve 603).¹⁷ Bazılarının ise –genellikle çocukların– bir sinema bileti alıp salona girecek kadar bile parası yoktur; sinema kapılarına sığınır. Sokaklarda bu çocuklardan yüzlercesi vardır: “Her gün bütün caddelerde, köprü’nün üstünde, altında, çok defa bir sinemanın kapısında üçer beşer [...] bu, yalnız gözleri kalmış mahlûkat görülüyor. Bu çocuklar bir gün kaybolurlar. Sonra birdenbire bir kale kapısı açılmış gibi yine o güzel bildikleri, bir sinema oyunu oynanıyor sandıkları, karlı çamurlu caddeye düşerler” (Abasıyanık 2006, 375).¹⁸ “Şu sinema kapısına sığınmış sefil çocuğa, belki birinin içinden gelir de, bir yarım teklik (elli kuruş) toka eder. O da gider bir sinemanın ön sıralarından birine oturur...” (Abasıyanık 2006, 707).¹⁹ Bazıları sinemayı hiç bilmez, bu nedenle alay konusu olurlar: “Kimi, sinemanın bir kocaman balık olduğunu, kimi çingene grnatası, kimi bir genç kız, bir parlak oğlan olduğunu söylemişti. Sonra bütün mahalle Capon’la alay etmişti” (Abasıyanık 2006, 115).²⁰ Yoksullar için “yan gelip yatmak ve her akşam sinemaya gitmek”, Beyoğlu’nda bir apartman sahibi olmakla eşdeğer bir hayal, bir zenginlik düşüdür (Abasıyanık 2006, 220).²¹ Bazıları şehrin, hatta sinemaların kalabalığında dahi yalnızlık çeken ama sinemayı akıllarından çı-

•••

12 *İhtiyar Talebe.*

13 *Battaniye.*

14 *Sarıç.*

15 *Marsilya Limanı.*

16 *Francala mı, Ekmek mi?*

17 *Karidesçinin Evi ve Kriz.*

18 *Uyuz Hastalığının Arkasından Hayal.*

19 *Cezayir Mahallesi.*

20 *Kalorifer ve Bahar.*

21 *Bir Define Arayıcısı.*

karmayan, yalnızlığın yarattığı insanlardır (Abasıyanık 2006, 821–822).²² Bazıları ise sinema için delirmişdir (Abasıyanık 2001, 82).²³ Ama sinemalar sadece yoksulların mekânı değildir. Varsıllar da, bir bakıma yoksulların neşesine ortak olabilmek için sinemalara koşarlar: “Alabildiğine yağmurlar yağıyor; küçük yokuşlardan denize büyük seller akıyordu. Çıplak ayaklı insanlar kadar şen olabilmek için, boyunları atkılı ve lastik ayakkabılılar, büyük şehrin sinemalarına koşuyorlardı” (Abasıyanık 2006, 217).²⁴ Abasıyanık hikâyelerindeki seyircinin bu farklı, dağınık, muğlak ve neredeyse betimlenemez nitelikleri, Arnold Hauser’in seyirci için yaptığı tanımı aklımıza getirir. Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*’nde (1995) modern dönemi “film çağı” olarak adlandırır ve bu dönemin karakteristik insanının sinema salonlarını dolduran insan olduğunu belirtir. Ne var ki sinema salonlarını dolduran seyircinin özelliklerini belirlemek ve bu insanların toplumsal yapısını tanımlamak son derece zordur. “Bu insanlar arasındaki tek bağ” der Hauser; “sinema salonlarına dolmaları ve yeniden kişisel biçim kazanamamış birer birey olarak toplumun içine tekrar katılmalarıdır” (1995, 420). Hauser’e göre bu insanların belki de tek ortak yanı hiçbir sınıf ve kültür çevresine ait olmamalarıdır. Bu bakımdan bir toplum olarak adlandırılmaları da pek mümkün değildir, bu gruplara olsa olsa “topluma-benzer kümelenmeler” denilebilir. Ama bu sınıfsız kitlenin alt sınıflar ile orta ve yüksek sınıflar arasındaki ayrımları aşan bir yönü vardır. Bu da ortalama sinema seyircisinin önemli bir özelliğidir:

Doğrudan varoluşlarıyla ilgili bir savaşım içerisinde olmadıkları takdirde orta sınıfla özellikle eğlence alanında güçlerini birleştiren gruplar vardır. Film sanatının izleyicisi olan bu kitle, bu şekilde oluşmaktadır ve eğer bir film kârlı olacaksa anlatılan fikri oluşumla meydana gelen bir kitleye dayanmak zorundadır. Orta sınıf ve özellikle ‘işçi’ ordusuyla, küçük memurlarıyla, özel büro hizmetlileriyle, gezici satıcı ve çıraqlarıyla *yeni orta sınıf*; sınıflar arasında gidip gelmektedir ve her zaman sınıflar arasında yer alan bu çatlağı köprülemek amacıyla kullanılmaktadır (Hauser 1995, 423).

Benzer bir biçimde Miriam Bratu Hansen sinemanın liman işçilerinden göçmenlere, kadınlardan çocuklara –yoksulluk ve okuma-yazma bilmeme paydasında birleşen– geniş bir kitleyi bir araya getirdiğini (ve bu kitle için bir kamusal alan oluşturduğunu) söyler (Hansen 1983, 148–149 ve 1991, 11). Hansen ve Hauser’in ağırlıklı olarak Avrupa ve Kuzey Amerika’nın büyük

22 *Yalnızlığın Yarattığı İnsan*.

23 *Kraliçenin Evinde*.

24 *Bir Define Arayıcısı*.

şehirlerindeki sinemaların müdavimi gruplar için yaptığı bu saptamaların Abasıyanık hikâyelerindeki Beyoğlu sinemalarının seyircileri için de geçerli olduğu söylenebilir. Özellikle 1930'larda vuku bulan dönüşümlerin ardından Beyoğlu sinemaları da Hansen ve Hauser'in tanımladığı biçimiyle, sınıfları kaynaştıran mekânlar ve geniş kitleler için bir kamusal alan haline gelmiştir.

Hasan Akbulut (2014, 2018), sinemanın kimi zaman bir sınır aşma mekânına dönüşerek sınır aşma deneyimlerine olanak sağladığına dikkat çeker: "Sinemaya gitme deneyimi bireylere, mevcut otoriteye karşı bir başkaldırı, yerleşik toplumsal cinsiyet kodlarına medyan okuma, hem de günlük yaşam içinde kimi sınırlamaları aşma deneyimi sağlar" (2014, 11). Dilek Kaya da, sinemanın kalabalık ve karanlık ortamının onu potansiyel bir "sınırı aşma" ya da "yasak bozma" alanı haline getirdiğini söyler (2017, 114). Ne-zih Erdoğan ise "sinema ile seyirci arasındaki ilişki her şeyden önce bir haz ilişkisidir" (1992, 67) demektedir. Ama bu, salt filmle seyirci arasındaki haz anlamına gelmemeli; salonda bulunmak, film kadar seyirciyi izlemek / gözetlemek de hazza dahildir. Sinema salonu bir mekân olarak, içeri giren herkese "kaçışçı" hazlar vaat eder (Kırel 2012, 30-31 ve 2015, 211). Hansen'in özellikle eleştirel kuram(cılar)a atıfta bulunarak yaptığı çalışmalara göre sinema zaten "eğlence ve sosyalleşmeyle beraber" (Hansen 1983, 169) bir haz işidir (*pleasure business*) (Hansen, 2012). Tüm bu önermeler sinemanın hazla ilişkisine vurgu yaparak, özellikle kadın-erkek yakınlaşmalarına imkân sağlayan ortamına dikkat çekerken Abasıyanık'ın hikâyelerinde ise daha uçlarda sınır aşma deneyimlerinin izlerini görürüz. Abasıyanık hikâyelerinde, iddia edildiği üzere, "pederasti" biçiminde tezahür eden homoerotizm (Güven 2010)²⁵, sinema salonlarında kadın ve erkek arasında yaşanması olası görünen erotizmin er-

•••

25 Güven'e göre (2010, 46) Abasıyanık'ın hikâyelerinde, homoerotik gerilim/ilişki içinde bulunan erkek karakterler arasında her zaman büyük yaş farkı vardır. Yetişkin erkeğin ilgi duyduğu genç erkeğin yaşı 15 ile 21 arasında değişmektedir. Yine Güven'e göre erkek eşcinselliğinin bu türü, "pederasti" olarak adlandırılmaktadır. Güven'in aktarımıyla (2010, 4) Nedim Gürsel bu ilişkiyi "oğlancılık" olarak tanımlamaktadır. Fethi Naci ise, hikâyeleri yeterince incelenmediği için, çoğu yazar ve eleştirmenin, Abasıyanık'ın eşcinselliğini sadece ölümüne yakın yayımladığı eserlerinde dışa vurduğunu gördüğünü ama bunun yanlış olduğunu söyler (Naci 1998, 58). Oysa Naci'ye göre Abasıyanık, 1936 yılında yayımlanan *Semaver*'den itibaren eşcinselliğinin ipuçlarını vermekte ve 1952 yılında yayımlanan *Son Kuşlar*'da yer alan *Yandan Çarklı* adlı hikâyesinde, "çığlık gibi cümlelerle" doğrudan dile getirmektedir: "Ölesiye yalnız, ölesiye mesudum. İçim kalabalık çekiyor. İnsanlar çekiyor. Çocuklar istiyorum: Haşarı, sarışın, esmer, edepsiz..." (Naci 1998, 55). Tüm bunlar, Abasıyanık ile hikâyelerindeki *Ben anlatıcının/anlatıcıların* ayrı ayrı kişiler olabileceğine ve buradan yola çıkarak Abasıyanık'ın deneyimleriyle hikâyelerindeki deneyimlerin hiçbir zaman örtüşmeyebileceğine dair meşru önerme ve eleştirilere yeni bir bağlam kazandırabilir.

kekler arasında da yaşanabileceğini anımsatır. Yazarın hikâyelerinde “ölesiye yalnız, ölesiye mesudum. İçim kalabalık çekiyor. İnsanlar çekiyor. Çocuklar istiyorum: Haşarı, sarışın, esmer, edepsiz...” (Abasıyanık 2006, 787)²⁶ diyen *birinci tekil (ben) anlatıcı*²⁷ için sinema salonları “haşarı, sarışın, esmer, edepsiz” çocuklarla buluşmaya, bir arada bulunmaya ya da onları seyretmeye olanak sağlar. Örneğin, *Sevmek Korkusu* hikâyesinde “uzak ve sessiz bir amele mahallesinin” sinemasını şöyle betimler: “Sessiz filmler oynanırdı. Su sesi gibi bir piyano dar salonun uzak bir köşesinden aksederdi. Bir sürü çocuğun arasına otururduk. Adeta ıslıkla yaşanırdı. Ellerimiz birbirinin içinde yumuşardı” (Abasıyanık 2006, 76–77).²⁸ Bu bakımdan, *Ben anlatıcı* için sinema bir kaçış mekânıdır: “Uzaklaşıp da nereye gidebilirim? Gideceğim yer, ya bir sinema, güzel erkek sürüsünü ortaya süren sinema; yahut da her şeyi sakinleştiren, asil, muhteşem, dünyada insanın bulabileceği en namuslu yer olan meyhane olabilir” (Abasıyanık 2006, 487).²⁹ Sinemalar çocuklarla anımsanır: “O sinema da yerinde yok. O sinema aynalar içinde idi. Yağmurlu havalarda kumaş kumaş, insan insan kokardı. Birinci mevkiin çocuklarının arasına karıştığımız zaman içim sevda ile dolardı. Her yüz güzeldi. Her çocuk babacandı. Her el nasırlı, küçük, kirli ve sıcaktı [...] Sen yine o aynalı sinemada yanıma oturan küçük çocuksun sokakta gördüğüm zaman” (Abasıyanık 2006, 840–841).³⁰ Benzer biçimde Atılgan da *Anayurt Otel*i’nde (1973), taşrada sinemanın homoerotik mekâna dönüşmesini örnekler. Zebercet, horoz döğüşünde tanıştığı oğlanla sinemaya gider: “Salon tenhaydı; ortalarda, sıranın kıyısındaki koltuğu ona bırakıp ikinci koltuğa oturdu. Sağındaydı gene; kolları değişiyordu, yerleştiler. ‘En iyi sinema bu’ dedi oğlan. Üst dudağında, sakal başlarında belli belirsiz kıllar vardı. Sordu. On yedisine yeni girmişti [...] ‘Bir ay önce bir filmi oynadıydı bunun’ dedi oğlan, sokuldu. Bacağındaki sıcaklığı duydu; çekmedi” (Atılgan 2012, 51). İstanbul’da ya da taşrada, karanlıklar içindeki sinema salonlarında tüm tabular yıkılmaktadır. Mahrem alanla sınırlanan ey-lemeler, toplumsal alanlar için konulan yasaklar hükmünü yitirmekte, sınırlar aşılmaktadır. Bu açıdan Abasıyanık hikâyelerinde sinema salonları sınırların aşıldığı, kimi zaman homoerotikleşen mekânlardır. Abasıyanık’ın bu çalışma kapsamında tematik olarak incelenen 217 hikâyesinin 46’sında sinema dene-

26 *Yandan Çarklı*.

27 Bundan itibaren *Ben anlatıcı* olarak anılacaktır.

28 *Sevmek Korkusu*.

29 *Karidesçinin Evi*.

30 *Yani Usta*.

yimi yer almaktadır ve yukarıda da örneklendiği gibi, bu 46 hikâyeden üçü doğrudan sinema salonlarındaki homoerotik deneyimlerle ilgilidir.

Abasıyanık'ın 1939'da yayımladığı *Sarnıç*'ta yer alan *Gaz Sobası* adlı hikâyesinde, Bursa'da hayatında ilk kez sinemayla karşılaşan Recep'in deneyimine tanıklık ederiz:

Bir gece Bursa'da kaldığı zaman onu Bursalı kahveciler sinemaya götürmüşlerdi. Bu da bir nevi Karagöz'dü. Recep boyuna sinemanın makinesinden perdeye kadar gelen ışığa bakmıştı. Perdede insanlar, hayvanlar, dağlar, sular, her şey gördü. İnsanlar öpüşüyorlardı. Güzel adamlar, şık kadınlar vardı. Recep bu işe şaşmamıştı. Olurdu. Yalnız birdenbire sinemada kar yağmış, insanların yakalarına dolmuştu. İşte o zaman Recep şaşırıvermişti. Her şey mümkündü. Ama kar, Allah'ın karı nasıl yağardı? Bunu aklı almamış, köye döndüğü zaman bütün kış şehir görmemişlere Temmuz ortasında kar yağdığını anlatmıştı (Abasıyanık 2006, 169–170).³¹

Gaz Sobası adlı bu hikâyede belirtildiği üzere, Recep için sinema, şaşırtıcı bir deneyimdir ve sadece Recep için değil, muhtemelen sinemayla ilk kez karşılaşan pek çok kişi için, zamanı ve mekânı parçalama ve yeniden yaratma gücüyle, fizikî dünyada o güne değin deneyimlemedikleri olgular ve duyguları deneyimleme olanağı sunar. Casetti sinemanın “pek çok yeni, beklenmedik, hatta şok edici ögenin (yeni algısal biçimler, gerçeklik boyutları, sorular ve ikilemler) tasdik ve meşruiyet kazanarak toplumsal sahnede rol oynayabildiği bir alan sunduğunu” (2011, 82) söylemektedir. O güne değin deneyimlenmiş gerçekliği altüst eden bu fenomen, seyircinin dünyayı algılama biçimini topyekûn dönüştürür. Kimi zaman, *Ben anlatıcının* duygularını sinema deneyiminden örneklerle dile getirdiği görülür. Örneğin, kişiler ya da onların davranışları artistlere veya aktrisler benzetilir: “Üsküdarlı Sevim, bir sinema artisti kadar güzeldir bugün... Bakarsın hiçbir İstanbullu rejisörün tarif edemeyeceği kadar saf bir mahalle kızı haliyle insana zevk, hüznün, dostluk, kara sevdâ aşılır. Bakarsın Marlene Dietrich hanımın yapamayacağı orospuluğu yapar” (Abasıyanık 2006, 335).³² “Filim Hayri'ye neden Filim demişler orasını pek bilemiyorum. Yalnız çok numaracıdır. İnsanın ağzından girer, burnundan çıkar. Arkadaşları 'Onun ne manzaraları vardır' derler. Bir zamanlar, sinemalarda bir komik, bir manzara, ondan sonra da dram gösterilirdi. Belki de bu

31 *Gaz Sobası*.

32 *Ayten*.

lakap o zamandan kalmadır” (Abasıyanık 2006, 496).³³ Eylemler aktörlerin ya da aktrislerin eylemlerine benzetilir: “Biri Galata’daki dostunu, sinemadaki herifin yaptığı gibi öpeceğini” (Abasıyanık 2006, 132)³⁴ düşler. Sadece diğer insanlar ya da “poz takınan seyirciler” (Erdoğan 2017, 90)³⁵ değil, dünyanın izlenimleri, durumlar ve duygular da filme ve sinema deneyimine benzetilir: “Genç adam zamanı, hadiseleri, vakaları ve ihtiyarın gününü bir film ve rüya havasıyla dinlemekten ziyade seyre dalmıştı” (Abasıyanık 2006, 252)³⁶ veya “Sanki buraya film çevirmeye gelmişti. Hatta ben kendi kendime gizli bir pencereden tabiatın içinde, açık sahneler çevriliyormuş da kimsenin haberi yokmuş hayaline düştüm” (Abasıyanık 2006, 501–502).³⁷ Bu deneyimlerin ve dönüşümlerin izleriyle Abasıyanık’ın hikâyelerinde karşılaşırız. Fizikî dünya ve onun üzerinde vuku bulan eylemler filme ve/veya sinemasal eylemlere benzetilir. Mekânlar sanki bir filme aitmiş gibi nitelendirilir, karakterler ve onların eylemleri film karakterlerini çağrıştırır. Hayat bir bakıma bir filmin içinde akıp gidiyormuş gibi betimlenir ve anlamlandırılır.

Abasıyanık (2006, 172), hemen yukarıda anılan *Gaz Sobası* adlı hikâyesinde Bursa ovasını, “kopuk film parçalarını bir araya ekleyip yapılmış bir sinema parçasına” benzetir. *Ben anlatıcı* fizikî dünyayı film materyalinin kendisiyle betimlemektedir. Bu tavır daha sonraki hikâyelerinde de tekrar eder ve adeta üsluba dönüşür: “Onda neşeli, zengin bir ömrü, belki de beraberce tadıldığı için hemen saadet derecesine yükseliveren sefaleti bulurdum. Dilimde; şimdiye kadar duymadığım tatlar duyar, gözümde, bilemediğim bir insanlık rüyası, bir Walt Disney filminin renkleri uçuşmaya başladılar” (Abasıyanık 2006, 490).³⁸ *Gauthar Cambazhanesi* adlı hikâyesinde *Ben anlatıcı* bir gece dans ederken

•••

33 *Yorgiya’nın Mahallesi*.

34 *Mavnalar*.

35 Nezhir Erdoğan’ın *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları – Modernlik ve Seyir Maceraları* (2017) adlı çalışmasının “Seyirci Poz Takınıyor” (90-97) adlı bölümünde, İstanbul’da sinemanın ilk yıllarında kendini artık kameranın merceğiyle deneyimleyen öznenin, bu deneyim karşısındaki tutumu işlenmektedir. Erdoğan’ın bu çalışmasındaki ilk dönem seyir deneyimine dair tespitleriyle Abasıyanık’ın hikâyelerindeki betimlemeler neredeyse tamamen örtüşmektedir. Her iki dönem arasında neredeyse çeyrek asır olmasına karşın, deneyimlerin benzerlik taşımasının nedeni, 1930’lardan itibaren sinemayı deneyimleyen kitlenin de bu aygıt karşısında ilk kez yer alması ve sinemadan önce seyri deneyimleyebilecekleri görsel iletişim araçlarından muaf kalmasıdır.

36 *Alt Kamara*.

37 *Kurabiye*.

38 *Karidesçinin Evi*.

“bir sinema aktörü gibi hassaslaşır” (Abasıyanık 2006, 620).³⁹ Bazen *Ben anlatıcı* başka insanların kafasının içinde nasıl bir film oynadığını merak ederken (Abasıyanık 2006, 707),⁴⁰ bazen de *Ben anlatıcı* kafasında film çevirir (Abasıyanık 2006, 696)⁴¹ ya da *Ben anlatıcının* “beyninin karanlığında bir film dönmeye başlar” (Abasıyanık 2006, 882).⁴² Bazen dünya, hatta bir cinayet bir film gibi izlenir (Abasıyanık 2001, 180).⁴³ Bu durumun sıra dışı bir örneği olarak *Ben anlatıcı*, fizikî dünyayla bir filmin içindeymişçesine ilişki kurar: “Bazı sinema trüklerinde insanın içinden bir başka insanın kalkıp yürüdüğü görülür. İçimden o romantik mahlûk kalktı. Çocuğun uyuz mikrobu girmemiş gözlerine doğru ilerledi” (Abasıyanık 2006, 376).⁴⁴ Film ve sinema deneyimi, *Ben anlatıcının* hislerini dile getirebilmesine olanak verir: “Düşünmeye başladığım zaman, nasıl filmlerde bazı kırılan otomobillerin aksamı tekrar birbiriyle süratle buluşup birleşirse, benim de içimde kırılan şey öylece birleşti. Tekrar neşemi bulmuştum” (Abasıyanık 2006, 57).⁴⁵ Abasıyanık hikâyelerinin *Ben anlatıcı*, çoktan *sinemadan çıkmış adama* dönüşmüştür. Atılgan’ın “Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış” (2011, 18) diye tanımladığı, Antoni Casas Ros’un “İçimize ya da hayatımızın hiçliğine akıttığımız gözyaşlarıyla karanlık salondan çıkarken artık aynı şekilde yürümüyor oluruz. Her büyük film bizi sendeleştir (...) Bir filmden çıkıp da ortadan kaybolmayı düşünmeyen biri var mıdır?” (2009, 63) şeklinde sorguladığı insanlardır sinemadan çıkanlar. Abasıyanık’ın sinemadan çıkan insanları, az önce yaşadıkları deneyimle dönüşmekte, projektörlenmiş gözleriyle sokağın, kahvehanelerin, meyhanelerin, vapurların kalabalığına karışmakta ve ortadan kaybolmaktadır.

Sonuç: Yeni Deneyimler ve Sonrası

Hastanenin morgu, bahçe içindedir, eski garaj... Sait Ağabey yatıyor... Sakalları uzamış... Sakallarının arasında, ak ak alçılar... Maskı alındı... Yeşil mi, mavi mi, sanırım ikisinin karışımı gözleri yarı açık, ağzı da öyle...

Artık ne küfür edecek ne de balıkları, kuşları, denizi, balıkçıları, insanları, sinema kapılarını, genç çocukları yazacak, öyle yatıyor, uyanmamacasına... (Otyam 1975, 303).

•••

39 *Gauthar Cambazhanesi*.

40 *Cezayir Mahallesi*.

41 *Serseri Çocukla Köpek*.

42 *Dolapdere*.

43 *Bu Senenin Meşhur Karakışı Cinayeti*.

44 *Uyuz Hastalığının Arkasından Hayal*.

45 *Şehri Unutan Adam*.

Abasıyanık'ın yaşamına yakından tanıklık eden Fikret Otyam, Orhan Kemal'e yazdığı dokunaklı mektubunda, onun ölümüyle birlikte balıkların, kuşların, insanların ve sinemaların yazarlarını yitirdiğini söyler. Yazarın 11 Mayıs 1954'teki ölümü aynı zamanda Beyoğlu'nda bir dönemin sonunu imler. 1930'larda başlayan dönüşüm artık tamamlanmış ve bu bölgenin çehresi ve sakinleri yarım yüzyıl öncesine göre neredeyse tamamen değişmiştir. Servetin tüketildiği, boş zaman faaliyetlerinin mekânı olan Galata ve Beyoğlu'nda (Kıray 2003, 169), sinema seyircisinin profili değişime uğramıştır. Beyoğlu-Pera bölgesinin 1930'larda "Türkleşmesi", İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında farklı dinamiklerle devam eder. Kasım 1942'de, İkinci Dünya Savaşı devam ederken çıkarılan Varlık Vergisi Kanunu'yla özellikle İstanbul'da yaşayan gayrimüslim toplulukların serveti ve mülkü "vergilendirilir", haczedilir ve satılır. Beyoğlu ve Şişli bölgesi, bu satışların yoğun görüldüğü yerlerdendir (Aktar 1996). 6-7 Eylül 1955'teki pogromun ardından hâlâ Beyoğlu'nda yaşamını sürdürebilen az sayıda Rum da semti terk etmek zorunda kalır. Diğer yandan, aynı dönemde Anadolu'dan İstanbul'a yönelen insan akışı yoğunlaşır. 1950'lerde "kırsal göç ve türedi zenginlerin istilasıyla" (Kıray 2003, 179) İstanbul'da şehir yaşamı radikal biçimde dönüşür. Bu yıllarda başlayan iç göç, "tabakalaşmadan siyasete ve değerler sistemine kadar birçok yönüyle toplumu tamamen değiştirir" (Erder 2015, 37). Bunun bir sonucu olarak Beyoğlu'nun yüksek sınıftan Türk sakinleri bölgeyi terk ederek Şişli muhitine yerleşmeye başlar. Filmer, hatıratında bu dönüşüme dikkat çeker: "Geçen zaman içinde İstanbul'un nüfusu her taraftan gelen insanlar ile fazlaştı (...) Yeni zenginler sınıfı türedi, eski ekabirlerin yerini bunlar doldurmaya başladı. Eğlence hayatına da bu durum aksetmişti. Eğlence yerlerinin, sinemaların temiz ve görgülü, kültürlü müşterileri artık gelmemeye başladılar. Yüksek sınıftan insanlar Şişli tarafına doğru meyletmeye başlamışlardı" (Filmer 1984, 200). Beyoğlu'nda bir dönem artık geride kalmıştır.

Bu çalışma sonucunda, Abasıyanık'ın hikâyelerinin, gerek *Ben anlatıcının* aktardıklarıyla gerekse diğer karakterlerin deneyimleriyle, Beyoğlu sinemalarında 1930–1955 yılları arasındaki dönemde vuku bulan seyir deneyimine dair önemli bir kaynak teşkil ettiği görülmüştür. Abasıyanık'ın hikâyelerinin kendi yaşamıyla güçlü bağları olduğunu ileri sürerek, onun yazını "otobiyografik" olarak tanımlayan eleştiriler bulunmaktadır. Örneğin Jale Özata Dirlikyapan (2010, 72), Abasıyanık'ın bütün eserlerinde sesi duyulabilen ve "anlatmayı, 'hitap etmeyi' seven" bir tek *anlatıcı* bulunduğunu kabul etmekte ve onu "anlatıcı-yazar" olarak adlandırmaktadır. Özata Dirlikyapan'a koşut biçimde, pek çok eleştirmen çoğu zaman otobiyografik öğeler taşıyan,

büyük oranda gözleme dayanan, süregiden yaşamdan kesitler sunan, “gerçekçi” üslubundan dolayı Abasıyanık’ın yazınını “otobiyografik” olarak nitelendirmekte ve *Ben anlatıcıyla* yazarın özdeş olduğunu söylemektedir. Doğal olarak bunun karşısında yer alan görüşler ve Abasıyanık ile *Ben anlatıcının* özdeş olduğuna dair önermenin sakıncalı yanlarına dikkat çeken uyarılar da mevcuttur (örneğin Leylâ Erbil’den aktaran Güven 2010, 7). Abasıyanık’ın hikâyelerinde yer alan olguların ve olayların tamamen onun hayal gücünün ürünü olabileceğini düşünsek dahi, nihayetinde bu çalışma kapsamında incelenen 217 hikâyenin 46’sında karşılaştığımız örüntüler bize 1930–1955 döneminde Beyoğlu’nun sinema salonlarına, seyircilerine ve seyir deneyimlerine dair özgün ve üzerinde çalışmaya değer örnekler sunar. Beyoğlu’nun dönüştüğü bu dönemde, sinemayla ilk kez karşılaşan geniş bir kitle vardır ve Abasıyanık’ın hikâyelerinde bu karşılaşmaların izini sürmek, bir bakıma sinema tarihinin bir dönemine tanıklık etmek gibidir. Aslında bunu Abasıyanık’ın Fransa’da bulunduğu günlerde, bir kasabada tanıklık ettiği yazlık sinemayı betimlerken ifade ettikleriyle açıklayabiliriz: “Haziran ortalarına doğru, önce, karşı belediye binasının cephesine bir beyaz perde gerilir. Eski, çok eski filmler oynanır (...) Orada sinemanın çocukluğu seyredilir. Ve insan büyük insanların hayatlarını okuyor gibi sinemaya bir şahsiyet vererek onun çocukluğunu seyreder, güler, eğlenir” (Abasıyanık 2006, 609).⁴⁶ Bizler de Abasıyanık’ın hikâyelerinde seyir deneyimlerine ve bu deneyimlerin yol açtığı, dünyayı algılama biçimindeki dönüşümlere tanıklık ederiz. Abasıyanık hikâyelerinde farklı toplumsal tabakalardan gelen seyirciler sinema salonlarını eğlenmek, sosyalleşmek, sığınmak, gözetlemek ya da haz almak gibi farklı niyetlerle kullanmakta ve film deneyimiyle birlikte dönüşmektedirler. Seyirci filmlerdeki artist ya da aktrislerle özdeşleşmeye, çevresindeki insanları filmlerdeki karakterler gibi görmeye başlamıştır. Bununla beraber, yaşamın kendisi de *bir film gibi* algılanmaya başlamıştır. Olaylar bir filmdeki gibi gelişir, yaşamın içindeki anlar bir filmin sekansıymış gibi tanımlanır ve dünya bir film kurgusu gibi algılanır. Abasıyanık hikâyelerindeki karakterler bir bakıma dünyayı artık kamera aracılığıyla görmekte, film aracılığıyla algılamakta ve anlamlandırmaktadır. Dünyevî gerçeklikse, sinemayla dolayımlandıkça, diğer bir deyişle sinemasallaştıkça şaşkınlığını yitirmektedir. Bu duruma Refik Halit Karay’ın, Abasıyanık’ın vefat ettiği yıl yayımlanan *Bugünün Saraylısı* (2017) adlı romanında da tanıklık ederiz: Ata Efendi, hayatında ilk kez İstanbul’a gelen Ayşen’in şehri ve şehrin yaşamını garipsememesine, örneğin Boğaz’ın “latif manzarasını tabiiye alarak, küçüklüğünden beri İstanbul denizlerinde

•••

gezip dolaşmış biri gibi şaşmadan seyretmesine” şaşırmıştır. Durgunluğunu merak eder ve sorar: “Güzel, değil mi? Beğendin mi?” Aysen yanıtlar: “Filmelerde görüyorduk bunları... Onlara benziyor.” Karay, *Ben anlatıcı* aracılığıyla yorumlar: “Sahi, sinema yapılalı şaşılacak ne kalmıştı?” (Karay 2017, 23–24).⁴⁷

Son olarak, yine bu çalışmadan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz: Edebiyat ve sinema ilişkisini alışageldik bağlamların dışında düşünmek ve sinemanın, sinemasal deneyimin edebiyattaki izini sürmek, bize sinema tarihine farklı biçimlerde bakma olanağı sağlamaktadır. Bu bakımdan, Abasıyanık’ın hikâyelerine yaklaştığımız gibi, içinde bulunduğumuz coğrafyadaki erken dönem sinema deneyimlerinin izlerini Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın eserlerinde aramak ya da örneğin Mahmut Yesari’nin *Bahçemde Bir Gül Açtı* (1932) ve *Sevda İhtikârı* (1934) adlı romanlarına bakmak veya Peyami Safa’nın Server Bedi mahlasıyla yazdığı iki romanı, *Sinema Delisi Kadın* (1935) ve *Dizlerine Kapansam*’ı (1937) incelemek önemli olabilir. Bu çalışmada adları anılan Refik Halit Karay (2017) ve Yusuf Atılgan’ın (2011, 2012) eserlerinde sinemanın izlerini sürmek, hem İstanbul hem de taşradaki sinema deneyimlerine dair yeni araştırmalara ilham verebilir. Benzer biçimde Orhan Kemal’in *Yalancı Dünya*’sı (1970) hem Yeşilçam’ın üretim biçimine hem de Anadolu sinemalarının ve seyircilerinin durumuna dair çok şey söylemektedir. Muzaffer İzgü’nün *Zıkkımın Kökü* (1988) adlı otobiyografik romanında ve Zafer Doruk’un öykülerinde ise Adana sinemalarına ve seyir deneyimine dair içerik bulmak mümkündür. Bugün, Richard Abel’in (1988) Fransız sinemasının ilk yıllarındaki eleştirilere ve kuramsal arayışlara dair yaptığı çalışmalarda, bu dönemde gazete eleştirileri yazan Robert Desnos ve Jules Romains’in seyir deneyimine dair olağanüstü tanımlar ve kavramsallaştırmalar içeren gözlemleri dikkat çekicidir. Desnos ve Romains (her ikisi de şairdir), film karşısındaki seyircinin tutumuna dair erken dönem çalışmaların en özgün örneklerini kaleme almışlardır. Benzer biçimde, gözleme dayanan üslubuyla Abasıyanık’ın hikâyeleri, edebi içeriğin seyir deneyimlerinin tarihinin yazımına katkıda bulunabileceğini, hatta kaynaklık edebileceğini göstermektedir. Bugün, nasıl ki film çalışmaları

47 Karay (2017, 24), devam eden satırlarda bu durumu şöyle açıklar: “Küçük bir kasabanın yağmur sularıyla lekeli, dikiş ve yama yerleri meydanda derme çatma perdesinden bütün dünyayı, hatta kurulduğundan bugüne kadar olup bitenleri ve gelecekte olacakları öğrenmek mümkündü. [Ata Efendi’nin] Kendisi de Amerika’nın seksen katlı binalarını, Afrika ormanlarındaki vahşi hayvanlarla Çin ve Hint halkını, daha neleri, denizaltılarının makine dairelerinden tutunuz da yerin dibindeki istikhâmları, hepsini filmlerden öğrenmemiş miydi. Yarın onlarla karşılaşsa fazla bir heyecana kapılmayacaktı; eskiden görmüşçesine hareket edecekti. Aysen de bu vaziyeteydi.”

alanında bir filmin gerçeklikle ilişkisini, onun gerçek ya da kurmaca olmasıyla değil de toplumsal açıdan belli olgulara karşılık gelmesiyle kurabiliyor ve örneğin fizikî evrenle hiç de örtüşmeyen bir sinemasal evrenden yola çıkarak, belli bir zamanda belli bir coğrafyada vuku bulan olaylara ve olgulara dair çözümler yapabiliyorsak –ve aynı biçimde edebi yapıtlardan yola çıkarak toplumsal çözümler gerçekleştirilebiliyorsa–, gerçek ya da kurmaca, edebi yapıtlar da sinema salonlarının ve sinemasal deneyimlerin tarih yazımına dair düşünme, tartışma ve çözümleme olanakları içermektedir.

Kaynakça

- Abasıyanık, Sait Faik. 1970. *Bütün Eserleri: Alemdağ'da Var Bir Yılan – Az Şekerli – Şimdi Sevişme Vakti*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Abasıyanık, Sait Faik. 2001. *Bütün Eserleri: Tüneldeki Çocuk – Mahkeme Kapısı* (13. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Abasıyanık, Sait Faik. 2006. *Öyle Bir Hikâye – Hayattayken Yayımlanmış Hikâye Kitapları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Abel, Richard. 1988. *French Film Theory and Criticism – A History / Antology 1907-1939 Volume I: 1907-1929*. New Jersey: Princeton University Press.
- Abisel, Nilgün. 2005. *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Akad, Lütfi. 2004. *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbulut, Hasan. 2014. "Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması." *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi (EJOIR)* 2 (2): 1-16.
- Akbulut, Hasan. 2018. "Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye'de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması – Proje Sonuç Raporu (Proje No: 115K269)." Ankara: TÜBİTAK.
- Akçura, Gökhan. 2004. *Aile Boyu Sinema – İvrir Zıvrir Tarihi 7*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aktar, Ayhan. 1996. "Varlık Vergisi ve İstanbul." *Toplum ve Bilim* 71: 97-149.
- Arpad, Burhan. 2003. "Bir İstanbul Var idi..." (2. Baskı). İstanbul: Doğan Kitap.
- Atılğan, Yusuf. 2011. *Aylak Adam* (22. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atılğan, Yusuf. 2012. *Anayurt Oteli* (24. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bali, Rifat N. 2010. *Cumhuriyet Yıllarında Türkiye Yahudileri – Bir Türkleştirme Serüveni (1923-1945)*. İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş.
- Bedi, Server. 1935. *Sinema Delisi Kız*. İstanbul: Semih Lütfi Matbaa ve Kitabevi.
- Bedi, Server. 1937. *Dizlerine Kapansam*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Bilteyst, Daniël ve Philippe Meers. 2016. "New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 11: 13-32.
- Bilteyst, Daniël, Richard Maltby ve Philippe Meers (der.). 2019. *The Routledge Companion to New Cinema History*. New York: Routledge.
- Birsel, Salah. 2013. *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu – Salâh Bey Tarihi: 2* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Birsel, Salah. 2014. *Kahveler Kitabı – Salâh Bey Tarihi: 1* (6. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Bulunmaz, Barış ve Ömer Osmanoğlu. 2016. *İstanbul'un 100 Sinema Salonu*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Cantek, Levent. 2000. "Türkiye'de Mısır Filmleri." *Tarih ve Toplum* 204: 31–38.
- Cantek, Levent. 2005. "Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950) – Basında Gündelik Yaşama Yansayan Tartışmalar." Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Cartmell, Deborah. 2012. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Malden ve Oxford: Wiley–Blackwell Publishing Ltd.
- Cartmell, Deborah ve Imelda Whelehan. 2007. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casetti, Francesco. 2011. "Sinemasal Deneyim." Çeviren D. Kırmızı, *sinecine* 2 (2): 81–93.
- Creswell, John W. 2013. *Nitel Araştırma Yöntemleri – Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. Çevirenler M. Bütün & S. B. Demir, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Dorsay, Atilla, Neziğ Coş ve Engin Ayça. 1973. "Ayın Konuşması – Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma." *Yedinci Sanat* 6: 22–37.
- Erder, Sema. 2015. *İstanbul Bir Kervansaray (mı?) – Göç Yazıları*. N. Uçarlar (der.), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erdoğan, Neziğ. 1992. *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Erdoğan, Neziğ. 2017. *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları – Modernlik ve Seyir Maceraları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Filmer, Cemil. 1984. *Hatıralar – Türk Sinemasında 65 Yıl*. İstanbul: Emek Matbaacılık.
- Gökmen, Mustafa. 1991. *Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları.
- Gökmen, Salih. 1973. *Bugünkü Türk Sineması*. İstanbul: Fetih Yayınevi.
- Gürata, Ahmet. 2000. "Türkiye'de Mısır Sineması." *İletişim* 7: 173–194.
- Gürata, Ahmet. 2004. "Tears of Love: Egyptian Cinema in Turkey (1938–1950)." *New Perspectives on Turkey* 30: 55–82.
- Güven, Oğuz. 2010. "Sait Faik'in Hikâye ve Romanlarında Homoerotizm, Erkek İmgesi ve Kadın Temsilleri." Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi.
- Hansen, Miriam Bratu. 1983. "Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?" *New German Critique* 29: 147–184.
- Hansen, Miriam Bratu. 1991. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge ve Massachusetts: Harvard University Press.
- Hansen, Miriam Bratu. 2012. *Cinema and Experience – Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press.

- Hauser, Arnold. 1995. *Sanatın Toplumsal Tarihi* (2. Baskı). Çeviren Y. Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İzgi, Muzaffer. 1988. *Zıkkımın Kökü*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Kasap Ortaklan, Oya. 2019. "Ulusötesilik İle Çokkültürlülük Arasında Osmanlı İstanbul'unda Sinema (1895–1914)." *Alternatif Politika Dergisi* 11 (1): 263–289.
- Karay, Refik Halid. 2017. *Bugünün Saraylısı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Kaya, Dilek. 2017. "Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir." *sinecine* 8 (2): 93–138.
- Kemal, Orhan. 1970. *Yalancı Dünya*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Kıray, Mübaccel B. 2003. *Kentleşme Yazıları* (2. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kirel, Serpil. 1995. "Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses." *Antrakt* 51: 59–64.
- Kirel, Serpil. 2011. "Sinemada Tür Kavramı ve Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi." *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (2. Baskı) içinde, derleyen Murat İri, 243–286. İstanbul: Derin Yayınları.
- Kirel, Serpil. 2012. *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kirel, Serpil. 2015. "Seyir ve Deneyim Açısından Sinema Salonu Nasıl Bir Yerdir?" *Sinema Neyi Anlatır* içinde, derleyen Ayşen Oluk Ersümer, 207–245. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kuhn, Annette, Daniël Biltreyst ve Philippe Meers. 2017. "Memories of Cinemagoing and Film Experience: An Introduction." *Memory Studies* 10 (1): 3–16.
- Maltby, Richard, Daniël Biltreyst ve Philippe Meers (der.). 2011. *Explorations in New Cinema History – Approaches and Case Studies*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Murray, Simone. 2012. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. New York ve Londra: Routledge.
- Naci, Fethi. 1998. *Sait Faik'in Hikâyeciliği* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Otyam, Fikret. 1975. *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*. İstanbul: E Yayınları.
- Özata Dirlikyapan, Jale. 2010. *Kabuğunu Kıran Hikâye - Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Özgüç, Ağah. 1988. *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914–1988*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı Yayını.
- Özön, Nijat. 1968. "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış." *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı* 196: 266–287.
- Özön, Nijat. 2013. *Türk Sineması Tarihi 1896–1960* (4. Baskı). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özyılmaz, Özge. 2016. "Türkiye'de Sesli Filme Geçiş." *Alternatif Politika Dergisi Sinema Özel Sayısı* 30–54.

- Ros, Antoni Casas. 2009. *Almodovar Teoremi*. Çeviren Ö. Naldemirci, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Scognamillo, Giovanni. 1991. *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni. 26 Eylül 2011. Kişisel Görüşme.
- Sönmez, Sevgül. 2007. *A'dan Z'ye Sait Faik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stam, Robert. 2004. *Literature Through Film: Realism, Magic, and The Art of Adaptation*. Malden ve Oxford: Wiley-Blackwell Publishing Ltd.
- Stam, Robert ve Alessandra Raengo. 2004a. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden ve Oxford: Wiley-Blackwell Publishing Ltd.
- Stam, Robert ve Alessandra Raengo. 2004b. *A Companion to Literature and Film*. Malden ve Oxford: Wiley-Blackwell Publishing Ltd.
- Şener, Erman. 1970. *Yeşilçam ve Türk Sineması*. İstanbul: Kamera Yayınları.
- Tamer, Ülkü. 2008. "Bir Sinema Tutkunuydu." *Sabah Gazetesi*, 28 Ocak 2008.
- Taner, Haldun. 1984. "Dünkü Beyoğlu, Bugünkü Beyoğlu." *Milliyet Sanat Dergisi* 97: 10-13.
- Tekeli, İlhan. 2009. *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK). 2012. *İstatistik Göstergeler 1923-2011*. Ankara.
- Üsdiken, Bülent. 1995a. "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları I." *Toplumsal Tarih* 22: 42-48.
- Üsdiken, Bülent. 1995b. "Pera ve Beyoğlu'nun Eski Sinemaları II." *Toplumsal Tarih* 23: 36-42.
- Üsdiken, Bülent. 1996a. "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları III." *Toplumsal Tarih* 25: 34-38.
- Üsdiken, Bülent. 1996b. "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları IV." *Toplumsal Tarih* 26: 46-51.
- Üsdiken, Bülent. 1996c. "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları V." *Toplumsal Tarih* 27: 37-42.
- Üsdiken, Bülent. 1996d. "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları VI." *Toplumsal Tarih* 28: 36-39.
- Welsh, M. James ve Peter Lev. 2007. *The Literature/Film Reader – Issues of Adaptation*. Maryland, Toronto ve Plymouth: Scarecrow Press, Inc.
- Yesari, Mahmut. 1932. *Bahçemde Bir Gül Açtı*. İstanbul: Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi.
- Yesari, Mahmut. 1934. *Sevda İhtikârı*. İstanbul: Remzi Kitaphanesi.