

'Aşıkların Yuvası, Sinemanın Locası': Sinema Mekânlarının İçsel Ayrımlarından Biri Olarak Locaya ve Locanın İşlevlerine Tarihsel Bir Bakış

Aydın ÇAM

Doçent Doktor

Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

acam@cu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-4168-3093

Abstract

'Lovers' nest, cinema's loggia box': A historical perspective on the loggia box and its functions as an internal distinction within cinema venues

Focusing on the interplay between cinema and spatiality, this study concentrates on the most economically, culturally, and socially significant and highly debated spatial distinction, precisely, the loggia box and its historical transformations. This research employed autobiographies, memoirs, literary works, comics, newspaper archives, films, and music records. This comprehensive study spans a broad timeframe, ranging from the early days of our national cinema history to the late 1980s when the loggia boxes continued to be utilised in open-air cinema venues in Anatolia. Additionally, oral history studies conducted in Adana and research from other Anatolian cities have been incorporated to provide perspectives on loggia utilisation in cities outside İstanbul. The study observed that loggia boxes, as spaces inherited from the theatre tradition, were primarily preferred for class reasons. However, their demand is not solely driven by the desire to be included in the upper class and adhere to protocol. Cinema venues, especially loggias, as a space, promise escapist pleasures to anyone who enters them. Sometimes, the architecture of the halls, their proximity, and the dynamics of film screening practices enable certain pleasures that cannot be experienced elsewhere to be enjoyed in these spaces. This situation is not unique to İstanbul venues; it is also observed in Anatolian cinemas. With the transformation of

cinema venues, originally consisting of a single-screened large hall, into complexes by dividing them into several smaller halls, loggia boxes such as paradises, parterres, or balconies have vanished into history. But today, double seats and sofas continue to create a distinction in theatres.

keywords: *Cinema and spatiality, the internal spatiality of cinema venues, the transformation of cinema venues, the loggia box, history of cinema-going.*

Résumé

'Nid d'amoureux, loges de cinéma' : Une perspective historique sur les loges et ses fonctions de distinction interne dans les salles de cinéma

En se concentrant sur l'interaction entre le cinéma et la spatialité, cette étude s'intéresse à la distinction spatiale d'une part la plus significative sur le plan économique, culturel et social et d'autre part la plus débattue, à savoir la loge et ses transformations historiques. Cette recherche a utilisé des autobiographies, des mémoires, des œuvres littéraires, des bandes dessinées, des archives de journaux, des films et des enregistrements musicaux. Ce corpus complet sinon exhaustif couvre une large période, allant des premiers jours de notre histoire cinématographique nationale jusqu'à la fin des années 1980, pendant laquelle les loges ont continué à être utilisées dans les salles de cinéma en plein air en Anatolie. En outre, des études d'histoire orale menées à Adana et des recherches menées dans d'autres villes d'Anatolie ont été incorporées pour fournir des perspectives sur l'utilisation des loges dans les villes en dehors d'Istanbul. L'étude a observé que les loges, en tant qu'espaces hérités de la tradition théâtrale, étaient principalement préférées pour des raisons de classe. Cependant, la demande n'est pas uniquement motivée par le désir de faire partie de la classe supérieure et d'adhérer au protocole. Les salles de cinéma, en particulier les loges, en tant qu'espace, promettent des plaisirs d'évasion à tous ceux qui y pénètrent. Parfois, l'architecture des salles, leur proximité et la dynamique des pratiques de projection des films permettent de jouir dans ces espaces de certains plaisirs qui ne peuvent être vécus ailleurs. Cette situation n'est pas propre aux salles d'Istanbul, elle est également observée dans les cinémas d'Anatolie. Avec la transformation des salles de cinéma, à l'origine constituées d'une grande salle à écran unique, en grands complexes en les divisant en plusieurs salles plus petites, les loges telles que les paradis, les parterres ou les balcons ont disparu dans l'histoire. Mais aujourd'hui, les fauteuils doubles et les canapés continuent de créer une distinction dans les petites salles.

mots-clés : *Cinéma et spatialité, la spatialité interne des salles de cinéma, la transformation des salles de cinéma, la loge, l'histoire de la fréquentation cinématographique.*

Öz

Bu çalışmayla, sinema ve mekânsallık ilişkisinden hareketle sinema mekânlarının içsel ayrımlarına dair önermeler merkeze alınarak bu mekânsal ayrımlardan ekonomik, kültürel ve toplumsal olarak en belirginini ve en çok tartışılanı, yani loca ve onun tarihsel dönüşümleri araştırılmaktadır. Ulusal sinema tarihimizin ilk yıllarından, locaların Anadolu'daki açık hava sinemalarında kullanılmaya devam ettiği 1980'lerin sonuna kadar olan geniş dönemi kapsayan bu çalışmayı gerçekleştirmek için otobiyografilerden, hatıralardan, edebiyat eserlerinden, mizah dergilerinden, gazete arşivlerinden, filmlerden ve şarkılardan yararlanılmıştır. Bununla beraber İstanbul dışındaki şehirlerin sinemalarından loca manzaraları için Adana'da gerçekleştirilen sözlü tarih çalışmalarından ve diğer Anadolu kentlerinde yapılan araştırmalardan faydalanılmıştır. Çalışmada, tiyatro geleneğinden devralınan mekânlar olarak locaların öncelikle sınıfsal nedenlerle tercih edildiği görülmüştür. Ama localara olan talebin tek nedeni üst sınıfa ve protokole dahil olmayı istemek değildir. Sinema salonları, özellikle de localar bir mekân olarak, içeri giren herkese kaçışçı hazlar vaat eder. Kimi zaman salonların mimarisi, kapalılığı ve film gösterim pratiklerinin dinamikleri, dışarıda yaşanamayan bazı hazların bu mekânlarda yaşanmasına olanak sağlar. Bu durum sadece İstanbul sinemalarına özgü değildir; Anadolu sinemalarında da görülmektedir. Tek perdeli büyük salondan oluşan sinemaların birkaç küçük salona bölünerek komplekslere dönüşmesiyle beraber, paradi, parter veya balkonlar gibi, localar da tarihe karışır. Buna karşın günümüzde küçük salonlarda ikili koltuk ve kanepeler ayırım yaratmaya devam etmektedir.

anahtar kelimeler: Sinema ve mekânsallık, sinemanın içsel mekânsallığı, sinema mekânlarının dönüşümü, loca, seyir tarihi.

Giriş: Sinemalar, Mekânsallık ve Sinemanın İçsel Mekânsallığı

Sinemadan konuşurken 'filmden' çok 'salon'u düşündüğümü fark ediyorum, ancak bunu değiştiremiyorum (Barthes, 2013, s. 375).

Sosyal bilimlerde 1970'lerden itibaren mekâna/uzama dair önermelerin giderek çeşitlendiğini ve buna bağlı olarak araştırma konularında kırılma ve dönüşümler yaşandığını görmekteyiz. Mekân, uzam, yer, rota, patika, hareket, akış ya da ağ gibi, coğrafya ile ilişkili bir dizi kavram ve kavramsallaştırmanın merkezinde olduğu bu kırılma ve dönüşümlere mekânsal dönüş (the spatial turn) diyebiliriz (Warf & Arias, 2009, s. 1-10). Bu dönüşümle beraber, yaşanan mekân (lived space), toplumsal mekân (social space), kültürel mekân (cultural space), heterotopya, hodolojik mekân, patika (hodology), deneyimlenmiş mekân (experienced space), beşeri mekân (human space), yok-yerler (non-places), üçüncü mekân-lar (thirdspace-s), akışkan mekân (liquid space) veya kentsel mekân (urban space) gibi kavramsallaştırmaların etrafında, sosyal bilimlerin hemen her alanında ontolojik, epistemolojik ve metodolojik paradigma kaymaları yaşanmıştır, yaşanmaya da devam etmektedir. Uzun zamandır mekâna sadece üzerinde süregiden ekonomik, politik, kültürel, toplumsal ve benzeri ilişkilerin, çatışmaların, kırılmaların veya dönüşümlerin zemini olarak değil, bu olgu ve eylemlerin asli ögesi olarak yaklaşılmaktadır. Ancak her ne kadar mekân/uzam, sosyal bilimlerin güncel tartışmalarında merkezi konumda olsa da 1990'lara kadar sinema ve film çalışmalarında göz ardı edilmiştir. Robert C. Allen, geleneksel film çalışmalarında metnin ve perdenin/ekranın dışında olan her şeye şüpheyle yaklaşıldığını; bu şüphenin kökeninin sosyal bilimlerde 1970'lerde yaşanan dönüşümlere tezat biçimde, film kuramları alanındaki hâkim ekollerin gelenekselci kalmasına dayandığını belirtir. Ona göre sosyal bilimlerde yaşanan büyük dönüşüme, ona bağlı olarak film çalışmalarının çeşitlenmesine ve sinema araştırmalarında geleneksel konuların dışına çıkılmasına rağmen, alandaki hâkim çalışmaların çoğunlukla (filmsel) metin ve metinlerarasılık gibi konulara odaklanmasının sonucunda seyir deneyimi ve bu deneyimin mekânsallığına dair çalışmalar marjinalleştirilmiştir (Allen, 2006, s. 15). Benzer bir marjinalleştirme sinema tarihyazımı için de geçerlidir; geleneksel sinema tarihi çalışmaları da merkezine filmi koyma eğilimindedir. Bu eğilimin sonucu olarak geleneksel sinema tarihçisi film ve onun etrafında yapılanmış olan öğelerin tarihini yazar. Bu tarihyazımıyla filmin ham ve gösterim kopyaları veya çekim senaryolarından oluşan ürüne; aktörler, aktrisler, yapımcılar veya yönetmenler gibi üreticilere; dağıtıcılar, gösterimi gerçekleştirenler veya salon kayıtları gibi ürünü pazarlayanlara; gazete eleştirileri veya eleştirmenler gibi ürünü tanıtanlara ve yayınlar, yasalar, yönetmelikler veya sansür kurulu gibi piyasayı düzenleyenlere odaklanmaktadır. Sonuç olarak 1990'lara değin film merkezci bir anaakım sinema tarihyazımı vardır. Ancak 2000'den sonra, özellikle Yeni Sinema Tarihi yaklaşımının (bakınız Biltereyst, vd., 2019; Maltby & Biltereyst vd., 2011) yükselişiyle beraber hem bu tarihyazımı eleştirilmiş hem de sinemanın mekânsallığına dair çalışmalar yükselişe geçmiştir. Yine bu dönemde Türkiye'de de anaakım sinema çalışmaları

na dair eleştiriler yoğunlaşmıştır (bakınız Akser, 2014; Doğan, 2010; Erdoğan, 2017; Erksan, 1996; Kayalı, 1996; Kirel, 2012; Özen, 2009a, 2009b).

“Sinema ve mekânsallık”, sinema ve mekân kavramı arasındaki ilişkilerin araştırıldığı geniş, katmanlı ve çok disiplinli bir konudur. Metin ve metinlerarasılık-tan, dolayısıyla perdedeki/ekrandaiki ‘filmsele mekânlar’dan, gösterimin gerçekleştiği yer/mekân olarak sinemanın fizikî mekânla ilişkisine kadar geniş alana yayılır. Sinema ve mekânsallık konusu hem filmlerin hem de sinema mekânlarının ekonomik, politik, kültürel, toplumsal ve benzeri bağlarının araştırılmasını kapsar. Film biçimi, estetiği ve kuramı; kültürel coğrafya başta olmak üzere çeşitli kültürel çalışmalar; topografya ve kartografya gibi haritacılık çalışmaları; mimarlık çalışmaları ve şehircilik veya kentleşme çalışmaları gibi pek çok alan sinema ve metinlerarasılık çalışmalarıyla ilişki kurabilir. Örneğin, bir sinema mekânının genel mimari yapısı ve oturma düzeni seyircinin sinema deneyimini etkiler ancak sinemasal deneyim sadece bu yapıyla sınırlı değildir: Üretim, dağıtım ve gösterim pratikleriyle beraber seyir deneyimi şehir veya sinema salonu gibi mekânsal sınırları aşan çok-katmanlı toplumsal ilişkiler ağını kapsar (Çam & Şanlıer Yüksel, 2019, s. 417). Sinema mekânlarının sokakla, bulvarla, mahalleyle, semtle, şehirle veya kırla, köyle ve kasabayla ilişkisi çok katmanlı ve karmaşıktır. Allen, “Sinema salonunu, belirli filmleri izlemenin zamansal deneyimini içeren durağan ve boş bir mekân olarak düşünmek kolaydır” (2006, s. 15) demektedir. Oysa bir yandan mekânın kendisi ve seyircinin onunla ilişkisi, diğer yandan film gösteriminin gerçekleştiği yerin fizikî mekânla ilişkisi ve etkileşimi son derece dinamiktir. Nihayetinde sinema, salt bir gösterim mekânına indirgenemez, çünkü Doreen Massey’in (2005, s. 26-28) ifade ettiği gibi mekân durağan veya nötr değil, dinamik, ilişkisel ve devam eden bir süreç halindedir. Sinemasal deneyim de mekân deneyiminin dışında var olmaz çünkü bu deneyim, “tarihsel olarak belirli mekânsal pratiklerinin bir ürünüdür” (Van de Vijver, 2019, s. 379). Tüm bunlardan dolayı, seyir deneyiminin tarihyazımında sinema ve mekânsallık ilişkisinin gözetilmesi kritik önem taşır.

Bir sinema mekânı fizikî mekânla ilişki içindedir, dolayısıyla seyir deneyimi geniş bir uzamı kapsar. Diğer yandan bir sinema mekânı aynı zamanda farklı bölümlerden oluşur ve deneyim sinemanın içsel mekânında da devinir. Sinema mekânlarında gişe, antre/giriş, lobi, fuaye, tuvaletler, ofisler, salon(lar), makine dairesi, balkon(lar), loca(lar), perde, sahne ve hatta kimi tarihi salonlarda orkestra çukuru gibi bölümler bulunabilir. Bu bölümlerin yanı sıra seyircilerin oturacağı bölümler de farklılaşabilir. Üstelik bu farklılaşma sadece mimari pratiklerden veya fiyattan kaynaklanmaz. Farklılaşmanın ekonomik, sınıfsal, ırksal, toplumsal, kültürel ve/veya toplumsal cinsiyete dayalı gerekçeleri vardır. Örneğin Allen (2011, s. 84), 1960’lara kadar Amerika Birleşik Devletleri’nin Kuzey Karolina eyaletinin hiçbir yerinde siyahlarla beyazların sinemalarda aynı bölümlerde oturmadığını söyler. Siyahları kabul eden sinemalarda onlara ayrılan bölümler çoğunlukla balkonlardır. Eğer sinemalar düz ayak bir salondan ibaretse bu kez sadece beyazlara veya siyahlara hizmet verecek biçimde ayrılır. Tüm bunlar mimari zorunluluklardan ziy-

de ırkçılıktan kaynaklanan uygulamalardır¹. Serpil Kirel ise Kültürel Çalışmalar ve Sinema (2012) adlı yapıtının Türkiye’de Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Sinema ve Seyir Deneyimi başlıklı bölümünde (s. 87-106), bu dönemde locaların pahalı olmasına ve mekânsal olarak diğer ‘sıradan’ seyircilerden ayrılmasına dikkatimizi çekerek, “sinema salonlarının mekânsal düzenlenmesinin ve seyircinin sınıfsal özelliğiyle ilgili uygulamaların çözümlenmesinin sinema ve seyirci ilişkisini yorumlarken elde edilecek sonuçlar açısından alana farklı bir boyut kazandıracak nitelikte” olduğunu söyler. Kirel’e göre sadece Türkiye’ye özgü olmayan bu durum, yani “seyircinin sınıfsal özelliklerine göre bilet fiyatlarına yansıyan ‘mevki’ler biçiminde sıralanarak film izlemesi, seyir dinamiği açısından ‘içeride’ de kendini hatırlatan sınıf sorununu çağırıştırır ve bu da aynı zamanda sinema salonunun içinin sanıldığı kadar eşitlikçi olmadığını ve ‘dışarı’sını olduğu gibi ‘içeri’ye taşıyan sınıflı bir yapıyı öngören mekânsal düzenlemeye sahip olduğunu gösterir” (Kirel, 2012, s. 98-99). Dolayısıyla sinema mekânlarını salt seyirin gerçekleştirildiği durağan ve boş mekânlar yerine, ekonomik, politik, kültürel, toplumsal benzeri ilişkileri yeniden-düzenleyen, görünür kılan katmanlı, karmaşık ve devingen mekânlar olarak düşünmek gerekir.

Türkiye’de Sinemanın İçsel Mekânsallığına Dair Uygulamalar ve Kuramsal Yaklaşımlar

Cumhuriyet gazetesinde 5 Haziran 1942’de yayımlanan haber bize İstanbul’daki sinemaların sınıflandırılmasına ve özellikle de bu sınıflandırmanın ekonomik boyutuna dair önemli veri sağlar. Şehir Haberleri – Sinemalarda Fiat Zammı başlıklı bu habere göre resim ve vergilere yapılan zamlar dolayısıyla sinemaların bilet fiyatlarına da zam yapılmıştır. Bu zamlar beraber şehirdeki sinemalar üç sınıfa ayrılarak şu fiyatlar tespit edilmiştir: Birinci sınıf sinemalarda birinci sınıf localar 250, ikinci sınıf localar 190, balkon veya lüks koltuklar 50, hususi² veya birinci mevki sandalyeler 37.5, ikinci mevki veya duhuliye³ 25 kuruş; ikinci sınıf sinemalarda birinci sınıf localar 190, ikinci sınıf localar 150, balkon veya lüks koltuklar 45, hususi veya birinci mevki sandalyeler 32.5, ikinci mevki veya duhuliye 20 kuruş ve üçüncü sınıf sinemalarda, birinci sınıf localar 130, ikinci sınıf localar 100, balkon veya lüks koltuklar 32.5, hususi veya birinci mevki sandalyeler 25, ikinci mevki veya duhuliye 12.5 kuruş olarak uygulanacaktır. Bununla beraber birinci ve ikinci sınıf sinemalarda tenzilâtlı halk matinelere de olacaktır: Birinci sınıf sinemalarda, haftanın bir günü gündüz seanslarında ve cumartesi, pazar günleri de ilk iki mati-

1 Kuzey Karolina’daki sinemalarda görülen bu ırkçı uygulamalara dikkatimizi çeken sadece Allen değildir. Charlene Regester’in yine aynı yerde, Kuzey Karolina’da yapmış olduğu çalışmalarda da görüldüğü üzere Afro-Amerikanlar için sinema salonları ‘Öteki’ sayıldıkları mekânlar olmuştur. Sinemalarda Afro-Amerikanlara ayrılan bölümler, balkonlar vardır ve bunlara “akbaba tüneği” (buzzard’s roost) denilmektedir. Bu bölümler siyahları beyazlardan ayırmak için özel olarak düzenlenmişlerdir ve kimi zaman bu yerlere girişler ayrı bölümlerden yapılmaktadır (aktaran Kirel, 2010, s. 50-51). Bu konudaki geniş bir tartışma için lütfen Kirel’in aynı çalışmasından Sinemaya Gitmek Nasıl Bir Deneyimdir? (2010, s. 48-57) başlıklı bölüme bakınız.

2 Hususi, hususiyye (Arapça). Bir şeye, birisine mahsus (Püsküllüoğlu, 1977, s. 157).

3 Duhl (Arapça). İçeri girme. Duhul-ü huruç, içeri girip çıkma. Duhuliye (Arapça) İçeri girme ücreti (Püsküllüoğlu, 1977, s. 58).

nede her yer 30 kuruş; ikinci sınıf sinemalarda haftada iki gün gece ve gündüz her yer 25 kuruş olacaktır (Cumhuriyet, 5 Haziran 1942, s. 2). Sinemaların bilet fiyatlarının belediyeler tarafından düzenlendiği bu dönemde –bu nedenle hem İstanbul’da hem de taşrada sinema sahipleri ve işletmecileriyle belediyeler arasında sıklıkla çatışma yaşanır–, İstanbul sinemaları için kombin-ayak sisteminden⁴ farklı ikinci bir sınıflandırma yapılması dikkat çekicidir. Bu sınıflandırmanın yanı sıra, birinci ve ikinci sınıf sinemalar için indirimli halk günü ve matinelere düzenleme zorunluluğunun getirilmesi de önemlidir. Bu dönemde, yerel yönetimlerin bilet fiyatlarıyla ilgili politikalarında kamu yararını gözettiğini ve halkın sinemaya gidebilmesinin önemsendiğini söyleyebiliriz. Diğer yandan şu da dikkat çekicidir ki sadece salon veya açık hava sinemaları kendi aralarında sınıflandırılmış değildir; bununla beraber her sinema kendi içinde mekânsal ayrıma tabi tutulmuş ve bu ayırım fiyatlara yansıtılmıştır. Üstelik bu dönemin gazete haber ve reklamlarında sinemaların mekânsal ayrımlarının bilet fiyatlarına da yansıtılacak biçimde, yukarıdaki haberde yer alan sınıflandırmayı aştığını da görmekteyiz. Örneğin, Glorya sinemasında gösterime giren Cazbant Kırıl⁵ filminin reklamında parter⁶ ve parter localarla balkon fotöyler⁷ ayrımları vardır ve bu bölümlerin fiyatları salondaki diğer bölümlerden farklıdır (Vakit, 6 Kasım 1930, s. 5). Opera sinemasında gösterilecek olan Kadının Harbe Gidişi⁸ filminin reklamında (Vakit, 30 Eylül 1939, s. 4), loca benyuvar⁹ adlı farklı bir ayrımla karşılaşırız. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın, 1921’de tefrika edilen ve 1942’de kitap olarak yayımlanan Kesik Baş adlı romanındaysa yeni bir ayırım daha görürüz: “Partere, localara, paradiye¹⁰ halk ağır ağır doluyor, sinema garsonları aşağıda müşterilerin ellerindeki biletlere bakarak onlara otura-

- 4 Kombin-ayak sistemi, 1960-1970’lerde çoğunlukla İstanbul’da ama kimi Anadolu şehirlerinde de uygulanan film dağıtım ve gösterim sistemidir. Bu sisteme göre, sezon öncesinde belirli filmciler (yapım ve dağıtım şirketleri) ve sinemacılar (salon ve açık hava sinema işletmeleri) bir araya gelerek gruplar, yani kombinler oluşturur. Aynı kombindeki sinema işletmeleri de kendi içinde, 30-35 haftalık gösterim için yeniden gruplanarak ayaklar oluşturulur. Bir ayakta yer alan tüm işletmelerde aynı haftada aynı filmler gösterime girer (bakınız Gökmen, 1973, s. 59-60).
- 5 King of Jazz (John Murray Anderson & Walter Lantz, 1930).
- 6 Parterre (Fransızca). (...) 2. (Tiyatroda) Koltukların arkasındaki bölüm, parter. 3. (Tiyatroda) Parter seyircileri (Saraç, 1985, s. 1008)
- 7 Fauteuil (Fransızca). 1. (Oturulan) Koltuk (Saraç, 1985, s. 592).
- 8 She Goes to War (Henry King, 1929).
- 9 Baignoire (Fransızca). 1. Banyo teknesi. 2. (Tiyatroda) Yerkati locası (Saraç, 1985, s. 131).
- 10 Paradis (Fransızca). (...) 2. Cennet gibi yer (...) 4. (Tiyatroda) Galeri, üst katlar (Saraç, 1985, s. 999). Gürpınarın yanı sıra Sait Faik Abasıyanık gibi başka edebiyatçıların yapıtlarında da karşılaştığımız paradiler, sinemanın ayrı bir çalışmayı hak eden içsel ayrımlarından biridir. Yönetmen Marcel Carné’nin senarist Jacques Prévert’le gerçekleştirdiği ve 1820’lerin Paris’inde, Boulevard du Crime’da çalışan aktris Garance’ın aktör Frédérick, Pierre ve pandomimci Baptiste’le ilişkisini aktaran Cennetin Çocukları (Les Enfants du paradis, 1945) filmi de adını tiyatrolardaki paradilerden alır. Filmde işlendiği ve aktarıldığı gibi paradi, tiyatroların en üst balkonlarına halkın verdiği addır. Bu kısımlar genellikle tiyatroların en ucuz koltuklarda tüneyen [...dans le poulailler!] –akbaba tüneğini anımsayın lütfen–, mütevezi insanlara adanmıştır. Senarist Jacques Prévert için bu kişiler “gerçek seyircilerdir; tepki veren ve oyuna katılan...” (aktaran Aurouet, 2007, s. 87).

cakları mevkileri gösteriyorlardı” (Gürpınar, 2021, s. 159). Tüm bunlardan sonra, sinemalarda, oturma yerlerindeki mekânsal ayırımın son derece geniş olduğunu söyleyebiliriz: Birinci mevki –diğer adıyla hususi–, ikinci mevki –diğer adıyla duhuliye–, balkon, balkon fotöy, lüks koltuk, birinci sınıf loca, ikinci sınıf loca, loca benyuvar, parter ve paradı¹¹.

Yukarıda örneklerini gördüğümüz gibi, İstanbul’da belediye eliyle sinema salonlarının sınıflandırılması; bu sınıflandırmanın fiyat farklılaşmasıyla seyirciye yansması ve salonların farklı mevkilere ayrılarak satışa sunulması, Kirel’in de önerdiği gibi (2012, s. 98-99) “seyir dinamiği açısından ‘içeride’ de kendini hatırlatan sınıf sorununu çağırıştırır”. Evet, Miriam B. Hansen (1983, s. 148-149; 1991, s. 11) ve Arnold Hauser’in ifade ettiği gibi (1995, s. 420, 423), sinema salonları “liman işçilerinden göçmenlere, kadınlardan çocuklara, yoksulluk ve okuma-yazma bil-meme paydasında birleşen, herhangi bir sınıf veya kültür çevresine ait olmayan, karışık, mafsallanması eksik ve şekilsiz geniş bir kitleyi” bir araya getirmektedir. Ancak bu, salonun eşitlikçi olduğu anlamına gelmez ve sinemalar dışarısını olduğu gibi içeriye taşıyan, sınıflı bir yapıyı öngören mekânsal düzenlemelere sahiptir. Üstelik sinemanın içsel mekânının bölümlenmesi sadece fiyat farklılaşmasına veya ırka dayalı değildir; bunun yanı sıra farklı kültürel ve toplumsal ayrımlar da vardır. Hasan Akbulut, yürütücülüğünü yaptığı Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye’de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması (2018) başlıklı TÜBİTAK projesi kapsamında gerçekleştirilen çok sayıda sözlü tarih çalışmasından hareketle, 1960’ların Türkiye’inde sinemalarda sınıfsal ayrımların yanı sıra farklı bağlamlarda ayrımlar olduğuna dikkatimizi çeker: “... bilet fiyatlarındaki farklılıklar, gidilen sinema salonları (merkez sinemaları – semt sinemaları – açık hava sinemaları), sinema salonunda oturulan yer (deri kaplamalı loca – tahta paravanla ayrılmış ve yalnızca bekâr erkeklere, askerlere ayrılmış tahta koltuklar), gösterilen filmler, salondaki yeme-içme pratikleri gibi nedenlerle sinema salonlarının cinsel, sınıfsal ve kültürel ayrışmaların da alanı olduğunu ortaya koymaktadır” (Akbulut vd., 2018, s. 173). Dilek Kaya, 1950’lerden itibaren İzmir’de faaliyet gösteren sinemaların “salon, koltuk, balkon ve loca” olmak üzere, bilet fiyatlarına da yansiyacak biçimde dört ayrıma tabi tutulduğunu (Kaya, 2017, s. 117) belirterek, 1950’lerin sonu itibarıyla bilet fiyatlarının “sinemaların sınıfına ve oturma yerlerine bağlı olarak, 100 ila 200 kuruş arasında” değiştiğini localarına “5-10 lira arasında” fiyatlandığını aktarır (Kaya, 2017, s. 99-100). Kaya’ya göre de sinemaların “sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kitle”nin mekânı olduğu önermesi tartışmalıdır ve farklı sınıftan seyirciler pek çok farklı amaçla sinema mekânlarını kullanmaktadır. Kaya, aynı zamanda bu çalışma için önemli bir meselenin altını çizer: Bazı seyirciler, sinemada mahremiyet duygusunu daha az riskle yaşamak için balkonların arka taraflarını ve daha fazla ücret ödeyerek locaları seçmektedir. Buna karşın, “sinemada mahremiyet duygusunu yaşamak

11 1900’lerin başında tam da sinemanın kültürel yaşama dahil olduğu bir dönemde, “Avrupa kökenlilerin ve elit azınlıkların” (Scognamiglio, 1990, s. 27) ikamet ettiği, kozmopolit ama her şeyin merkezinde Fransız kültürünün ve Fransızcanın olduğu, Galata’dan Taksim’e uzanan Grand Rue de Pera’da tiyatrolardan sinemalara dönüşmeye başlayan mekânların adları gibi, içsel ayrımlarının adlarının da çoğunlukla Fransızca olması şaşırtıcı değil.

mümkün olmakla birlikte, gene de çaba gerektirmektedir ve tam bir mahremiyet loca dışında mümkün değildir” (Kaya, 2017, s. 115). Serdar Öztürk ise sinema mekânlarının kullanım biçimlerinin yarattığı ayrımlara dikkatimizi çeker. Ona göre sinema mekânları sadece film seyretmek için kullanılan mekânlar değildir: “Kadın-erkek ilişkileri konusunda en muhafazakâr olarak düşünülen yerlerde dahi kadın ve erkeklerin karşılaşmalarına, kaçamak bakışlarına ve buluşmalarına imkan veren özelliğe sahiptir” (Öztürk, 2013, s. 23). Kullanım biçimindeki farklılaşmanın sinemaların içsel mekânsal ayrımlarına da yansıdığını yine aynı çalışmadan çıkarılmaktadır. Öztürk’ün yürüttüğü sözlü tarih çalışmasının katılımcısı Cüneyt Erguvan, yaşadıkları yerdeki kışık sinemalarda locaların olduğunu ama kendisinin ve eşinin localara gidemediklerini aktarmaktadır. Bunun nedeni “oturdukları yerden telefonla sinema fişi, bileti ayırtan” varsıllardır. Öztürk’e göre “yazlık sinemalarda olmamasına karşın, kapalı sinema salonlarında localar, daha üst kesimler içindir. Locaları kullanamayan sıradan insanların algısında bu durum merkezi bir yer işgal etmektedir” (2013, s. 24). Locaların fizikî değil ama, edebî dünyadaki sinemalarda yarattığı ayrımlara dair sıra dışı bulgularaysa Meltem Günden Öktem’in doktora teziyle (2010) ulaşmaktayız. Günden Öktem tezinde Memduh Şevket Esenal, Ziya Osman Saba, Refik Halit Karay, Nazım Hikmet, Nahit Sırrı Örik, Selim İleri ve Firuzan gibi, pek çok edebiyatçının yapıtlarında sinema localarının (ve balkon gibi diğer ayrımların) kentsel-toplumsal statünün bir göstereni olarak yer aldığına dikkatimizi çeker. Tüm bu kullanım biçimleri ve ayrımlar, özellikle de büyük şehirlerin dışında kalan yerlerde, şehir merkezlerinde ve şehir dışı alanlarda kimi sinemalarda bekar erkeklerle kadınlar ve aileler için duhuliyeye veya balkon gibi farklı bölümlerin kullanılması veya kimi köylerde sıraların perdeye yakınlığına göre ihtiyar erkeklerle, orta yaşlı ve genç erkeklerle, kadınlara ve çocuklara tahsisi gibi uygulamalar, ayrımın sadece sınıfsal temelli değil, kültürel ve toplumsal temelli de işlediğini gösterir. Üstelik yine Kirel’in (2015, s. 212) de ifade ettiği gibi, bu ayrımlar ve düzenlemeler “rastlantısal sayılamayacakları gibi, ekonomik ve kültürel dinamiklere paralel olarak değişmeye devam ettikleri için ayrıca önemsenmelidir.”

Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Bu çalışmayla sinema ve mekânsallık ilişkisinden hareketle Akbulut (2014, 2018), Kaya (2017), Kirel (2005, 2012, 2015) ve Öztürk (2013) gibi araştırmacıların, özellikle sözlü tarih çalışmalarıyla ulaştıkları sinema mekânlarının içsel ayrımlarına dair önermeleri merkeze alınarak, bu mekânsal ayrımlardan ekonomik, kültürel ve toplumsal olarak en belirginini ve belki de en tartışmalı olanının yani locanın araştırılması amaçlanmaktadır. Ulusal sinema tarihimizin ilk yıllarından, özellikle Erken Cumhuriyet Döneminden locaların Anadolu’daki açık hava sinemalarında kullanılmaya devam edildiği 1980’lerin sonuna kadar olan geniş bir dönemi kapsayan bu çalışmayla şu sorulara yanıt aranmaktadır: (1) Sinema mekânlarının içinde belirgin bir içsel mekânı oluşturan, adeta ‘kutu içinde kutu’ olan localar, kullanım pratikleri/işlevleri bakımından hangi ayrımları meydana getirmektedir? (2) İstanbul ve Anadolu sinemalarının tarihinde locaların meydana getirdiği ayrımların örnekleri nelerdir? (3) Locaların yaratmış olması muhtemel ayrımların kökenleri nelerdir?

(4) Locaların yaratmış olması muhtemel ayrımları sınıfsal ve kültürel bağlamlarda nasıl yorumlayabiliriz? (5) Ulusal sinema tarihimizde, sinema mekânlarında locaların ve localardaki hadiselerin edebiyat yapıtlarında ve/veya basında arttığı/görünür olduğu dönemler var mıdır? Bu artışa yönelik tepkiler nelerdir? (6) İstanbul ve Anadolu sinemalarındaki locaların kullanım pratikleri/işlevleri farklılaşmış mıdır? (7) Bir içsel ayırım olarak locaların artık var olmadığı günümüzde, yani 2020'lerde sinemanın içsel ayrımları devam etmekte midir?

Bu çalışmayı gerçekleştirebilmek için daha önce yapılmış kuramsal çalışmalardan ve alan araştırmalarından, otobiyografilerden, hatıralardan, edebî eserlerden –özellikle romanlardan–, gazete haberlerinden, filmlerden, şarkılardan ve sözlü tarih çalışmalarından yararlanılmıştır. Kuramsal çalışmaların ve özellikle yerel sinema tarihine odaklanan alan araştırmalarının taranması için, 2017 yılından bu yana DergiPark, Türkiye Açık Arşivi, Ulusal Tez Merkezi ve farklı elektronik arşivleri tarayarak Mendeley uygulaması üzerinden oluşturduğumuz Türkiye Yeni Sinema Tarihi Çalışmaları, Türkiye Yerel Sinema Tarihi Araştırmaları ve Türkiye Sinema Mekânları Araştırmaları veri tabanları kullanılmıştır. Bununla beraber, bu kaynaklar aracılığıyla ulaşılan yeni kavramlar ve olgular anahtar kelimelere dönüştürülerek yukarıda anılan büyük veri tabanlarında yeniden taranmıştır. Edebiyat yapıtlarının taranması için sinemayı ve sinema mekânlarını eserlerinde konu ve/veya mekân olarak değerlendiren yazarlardan hareket edilmiş ve kar topu yöntemiyle tarama çalışması gerçekleştirilmiştir. Sinema localarının ve localardaki hadiselerin üçüncü sayfa haberlerine pek çok kez konu olduğu Erken Cumhuriyet Döneminde yayımlanan gazetelerin taranması için İstanbul Üniversitesi Gazeteden Tarihi Bakış Projesi Arşivi (<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/GAZETE/>) ve Çukurova Üniversitesi Kütüphanesi tarafından dijitalleştirilmiş olan Yeni Adana Gazetesi Arşivi (<https://library.cu.edu.tr/yeniadana>) kullanılmıştır. Sinemalar ve sinema locaları hakkındaki şarkıların saptanması için Türkiye Radyo Televizyon Kurumu arşivinden (<https://www.trtdinle.com/genre/trt-arsiv>) faydalanılmıştır. Bu taramayla ulaşılan şarkıların yayın tarihlerini ve mecralarını (plak veya kaset gibi) saptayabilmek içinse Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği'nin (MESAM) arşivi başta olmak üzere pek çok farklı kaynak taranmış ve koleksiyoncularla görüşülmüştür. Sinemalardaki loca sahneleri hakkındaki denetim ve alınan sansür kararlarının saptanması için Ali Karadoğan ve S. Ruken Öztürk'ün Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü Arşivi – Sansür Karar Defterleri üzerinde yaptıkları Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi (1932-1988): Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme (2022a & 2022b) başlıklı üç ciltlik tarama çalışmasından yararlanılmıştır. Tüm bunlarla beraber, Adana'daki sinemalarındaki locaların kullanımlarını saptamak için, 2017'den bu yana Adana şehir merkezi başta olmak üzere Çukurova Bölgesinin sinema tarihini ve bölgedeki sinemaya gitme deneyimlerini arşiv taramaları, belgeleme, haritalama ve sözlü tarih çalışmaları gibi bir dizi yöntemle araştırdığımız –ve araştırmaya devam ettiğimiz– Çukurova Bölgesi Sinema Tarihi Araştırmaları: Arşiv Tarama, Belgeleme, Haritalama ve Sözlü Tarih Çalışmaları üst başlıklı bir dizi araştırma kapsamında gerçekleştirilen 120'den fazla sözlü tarih çalışmasından oluşan arşiv taranmıştır. Her ne kadar

bu sözlü tarih çalışmalarında özel olarak localara ve onların kullanım biçimlerine odaklanılmamış olsa da katılımcılara gittikleri sinemaların oturma düzeninde bir hiyerarşi olup olmadığı ve sinemaların başka hangi amaçlarla –dinlenmek-uyumak, yağmur vb. nedenlerle sığınmak, sevgiliyle baş başa kalmak gibi– kullanıldığı da sorulmaktadır. Bu çalışmalardan, katılımcıların localarla ilgili hatıraları ve görüşleri ayrıca tasnif edilmiştir. Tüm bu tarama çalışmalarıyla ulaşılan veri –eğer verinin bulunduğu kaynak dijitalse veya dijitalleştirilebiliyorsa, kaynağın kendisi– ve bu verinin ayrıca aktarıldığı metin kartları, veri tabanları oluşturmak ve veri tabanlarını yeniden taramak için kullanılan Mendeley uygulamasında Kuramsal Çalışmalar ve Araştırmalar, Gazete Haberleri ve İlanlar, Edebi Metinler ve Şarkı Sözleri ve Sözlü Tarih Çalışmaları başlıklarıyla sınıflandırılmıştır. Her bir gruptaki veri Sinemaların İçsel Ayrımları ve Fiyat Farklılaşması, Sınıfsal Farklar ve Localar, Mahremiyet ve Localar ve Yerel Sinemalardaki Localar üst temalarıyla yeniden tasnif edilerek bir araya getirilmiş ve yorumlanmıştır.

Araştırmanın Bulguları

Ayrıcalıklı Sınıfın Mekânı Olarak Tiyatrodan Devralınan Localar

Kafeslerin arkasında süslü saraylılar, hanımlar. Yaşmakları, yeldirmeleri, tuvaletleri iyice belli olur. Çünkü kafesleri seyrek. Locadan locaya aşnalıklar¹². Meselâ siz locadan çıkınca karşığı locadan derhal bir kıyam vaki olur. Yelpazelerle mendillerle envai¹³ işaretler. Yelpazeyi sıkça sallamak çok seviyorum demek. Erkek başka tarafla meşgul olursa başını dönüp igbirarla¹⁴ loca kapısından çıkmak... (Alus, 1932, s. 8).

Osmanlı'da ilk düzenli film gösterimleri, – Sponeck Birahanesi veya Şeh-zadebaşı Feyziye Kiraathanesi gibi aslında film gösterimleri veya diğer sahne sanatları için tasarlanmamış mekânları istisna kabul edersek–, tiyatro veya opera salonlarında yapılmıştır. Bu mekânların pek çoğu hemen erken dönemde sinema salonlarına dönüştürülür – tabii ki tiyatro başta olmak üzere, farklı sahne sanatları veya konserler ve sihirbazlık gösterileri bu mekânlarda yapılmaya devam eder. Bu duruma Cinéma Théâtre Pathé Frères, Cinéma du Luxemburg, Les Cinémas Orientaux, Cinéma, Parlant, Cosmographe, Ciné Alcazar, Ciné Splendide veya Cinéma Union gibi salonları örnek gösterebilir. Diğer yandan 1910'lardan itibaren sadece sinema işletmeciliğine odaklanan –ama mutlaka farklı etkinliklere de ev sahipliği yapan– mekânlar da inşa edilmeye başlanır. Ciné Eclair, Ciné Central, Ciné Etoile, Ciné Palace, Gaumont, Ali Bey Sineması veya Kemal Sineması gibi mekânlar da bunun örneklerini oluşturulur. Gerek tiyatro veya opera salonlarından dönüştürülen gerekse yeni inşa edilen salonlarda localar korunmuştur. Örneğin

12 Aşına, aşna (Farsça). Bildik. Tanıdık (Püsküllüoğlu, 1977, s. 19).

13 Enva (Arapça). Çeşitler, türlüler (Püsküllüoğlu, 1977, s. 76). Sermet Muhtar Alus yazısında bugün "envai" olarak kullanılan kelimeyi "envai" biçiminde yazmıştır.

14 İgbirar (Arapça). Gücenme, kırılma (Püsküllüoğlu, 1977, s. 170).

Cinéma Ottoman'dan dönüştürülen Melek sineması, 1958'deki tadilatla Emek sineması adını alacak ama yapı 2013'teki yıkımına kadar localarını koruyacaktır. Kirel'in de ifade ettiği gibi, locaların korunması ve kullanılmaya devam etmesi durumu kaynağını tiyatro geleneğinden devralmış ve sadece Türkiye'ye özgü olmayan uygulamadır (Kirel, 2012, s. 98). Bununla beraber yukarıda örneklendiği gibi, isimlendirmelerine baktığımızda sinemanın içsel diğer ayrımlarının da tiyatro ve opera salonlarından devralındığını söyleyebiliriz.

Locaların mekânsal devrine pratiklerin de eşlik ettiğini söylemek yanlış olmaz. Tiyatrolarda 'ayrıcıklı kesimlere' ayrılan localar sinemalarda da ayrııcıklı kesimin mekânı olur. Salah Birsal, II. Abdülhamit'in Paris'teki günlerini yazarken bir opera gösterimine değinir. II. Abdülhamit'in de bulunduğu Osmanlı locası Fransızlardan büyük ilgi görmüştür; mevsim yaz ve hava sıcaktır. Sultan İstanbul'a döndüğünde, etrafındakilere o günü şöyle anlatacaktır: "(...) Biz localarda düpedüz otururken, halk yerlerinde terlerini siliyor..." (aktaran Birsal, 2004, s. 47)¹⁵. Aynı günlerde localar İstanbul'da da ayrııcıklı kesimin mekânlarıdır. Sermet Muhtar Alus, ilk 'canlı fotoğraf' seyrini şöyle aktarır:

Günün birinde, rahmetli babam: 'Haydi, canlı fotoğrafa gidiyoruz,' dedi. Baba, oğul, o zamanlar Halep çarşısı denilen, içinden at canbazları hiç eksik olmayan binanın kapısına geldik. Girebilirsen gir, ıskarça. Güçbelâ dalabildik. Her taraf tıka basa dolu. Beyoğlu'nun bütün kibarları, tatlı su Frenkleri, vezirzadeler, damad beyler... Localardaki madamlar tuvaletler, elmaslar içinde; mösyöler de monokllar, smokingler, ganlar; beylerde sırma kordonlar, altın madalyalar... (Alus, 1995, s. 56).

Sadece İstanbul'da değil, Anadolu şehirlerinde de localar, aristokratların ve burjuvaların mekânlarıdır. Örneğin İzmir'deki "son derece lüks ve zevkle döşenmiş" Elhamra sinemasının balkon locaları ve benyuvarları şehrin tanınmış simalarına hitap eder (Savur, 2017, s. 156). 1960'larda Van'daki sinemalarda, sandalye fiyatının dört katına bilet satılan localarda film izleyenler ekabirden¹⁶ sayılmaktadır (Ertaylan, 2013, s. 1848). Locaların, ayrııcılık sembolüne dönüştüğü Başkent Ankara'daysa sıra dışı örnekler görmekteyiz: Ankara Türkocağı'nın merkez binasındaki salonda, sahnenin tam karşısında, "Gazi Hazretleri'ne mahsus ve son derece sanatkârane işlenmiş" bir loca vardır (Vakit, 22 Mart 1930, s. 4). Ankara'da, Yeni Sinemada da Atatürk'e ayrıılmış loca bulunur (Sönmez, 2016, s. 199). Şehirde sadece Atatürk için değil, devletin ileri gelenleri için de localar ayrılmıştır: Örneğin Büyük Sinemada Hasan Ali Yücel ve ailesine ayrılmış loca vardır. "Yücel Ailesi kendileri için ayrılan locada film izlerken, Can Yücel ise locaya gitmediğini, bunun yerine paradide oturduğunu söylemektedir" (aktaran Gökatalay, 2019, s. 160).

15 II. Abdülhamit tarafından 1889'da yaptırılan Yıldız Sarayı Tiyatrosunda da sahnenin tam ortasını gören, özel bir loca vardır. Sultan gizli bir koridor vasıtasıyla ulaşılan bu locada oyunları izlemiş ve bazen de misafirlerini buraya kabul etmiştir. Sultan oyunları izlerken alt katta bulunan konuklara, bilhassa ecebi erkek misafirlere başlarını kaldırıp locaya bakmamaları münasip bir dile söylenirdi (aktaran Bayındır Uluskan, 2018, s. 14-15).

16 Ekabir (Arapça). Büyüklük; devlet ricali. (Püsküllüoğlu, 1977, s. 68).

Aynı sinemada İsmet İnönü ve Adnan Menderes'in de kendilerine ait locaları olacaktır. Ne var ki, hiçbir şey durağan değildir; bundan localar da nasibini alacak ve dönüşecektir. Hakan Kaynar'ın ifadeleriyle (2009, s. 206 ve 2007, s. 166), önce-leri şehrin seçkin zümrelerine, adeta protokole ayrılmış olan bu mekânlar 'başka amaçlara' hizmet etmeye başlayacaktır.

Locaların Dönüşümü: 'Aşıkların Yuvası, Sinemanın Locası'

İki aşık kol kola, bakmazlar sağa sola.
Sinema locasında, sevişmek şimdi moda.
Güllerin var goncası, evde bekler kocası,
Aşıkların yuvası, sinemanın locası.
Sinemada loca var, arayana koca var.
Unutmayın hanımlar, evde sarı koca var.
Sinemada bulunca, iki aşık locayı,
Evde unuttu hanım, o zavallı kocayı (Uyanıkoğlu, 1961?)¹⁷.

İstanbul'da, özellikle de Beyoğlu'nda 1900'lerin başından itibaren yaşanan dönüşüm, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde giderek yoğunlaşır ve Erken Cumhuriyet Döneminde kültürel ve toplumsal yaşamı radikal biçimde etkileyecek hâle gelir. Gündelik hayatın hemen her anına etki eden bu dönüşümlerden sinema mekânları ve seyir deneyimi de payına düşeni alır (bakınız Çam, 2020, s. 11-18). Seyircide yaşanan dönüşüme karşın localar popülaritesini hiç yitirmez. Aksine bu mekânlara talep daha da artar. Sinema işletmecileri talebin farkındadır ve gösterimlere bilet alanlar arasından yapılan çekilişlerle sezonluk loca ikramiyesi verirler. Benzer biçimde gazeteler de sinema sayfalarında yayınladıkları bulmacaların kazananlarına koltuk veya loca bileti hediye ederler. Örneğin Akşam gazetesi 17 Kasım 1929'da sinema sayfasını takip eden okurlarına "Kadın ve erkek sinema sanatçılarından hangisini en çok beğeniyorsunuz?" sorusunu sorar ve en çok oy alan yanıtlar arasından yapılacak çekilişin ardından kazananlara hediyeler vereceğini açıklar. Birinciye, başlıca sanatçıların resimlerinin olduğu bir albümün hediye edileceği yarışmanın ikincilik ödülü kazananın arzu ettiği sinemadan loca bileti, üçüncülük ödülüyse kazananın arzu ettiği sinemadan iki koltuk biletidir (Akşam, 17 Kasım 1929, s. 2). Aynı gazetenin 30 Mart 1931'de yayımlanan nüshasında Elhamra ve Melek sinemalarının ilanı dikkatimizi çeker: Cennet Yolu¹⁸ filminin seyircileri arasından yapılan çekilişte kazananlara fotoğraf makinesi ve gramofonun yanı sıra Elhamra ve Melek sinemalarında mevsimlik loca da hediye edilecektir (Akşam, 30 Mart 1931, s. 4). Diğer yandan, bu dönemde sinema işletmecileri için önemli sorunlardan birinin merkezinde yine localar vardır. İşletmeciler, belediye ve emniyet çalışanlarının loca taleplerinden şikayetçidir. Bu locaların ücretlerini

17 Plak koleksiyoncuları Cemal Ünlü (kişisel görüşme, 20 Ekim 2023) ve Gökhan Akçura'yla (kişisel görüşme, 22 Ekim 2023) yapılan görüşmelerde, dönemin ticari pratikleri nedeniyle plaklar tarihlenmediği için kesin bir yargıda bulunmanın zorluğuyla beraber söz konusu plağın 1960-1961 yıllarında üretilmiş olabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Veriyi tam olarak doğrulayamadığımız için, şarkıya atıfta bulunurken tarihi "1961?" biçiminde ifade ediyoruz.

18 Die Drei von der Tankstelle (Wilhelm Thiele & Max de Vaucorbeil, 1930).

alamamaları bir yana, gelirlerden Darülaceze gibi kurumlara ayrılan payları ödemek zorundadırlar. Örneğin 1930 sonbaharında Beyoğlu Belediyesi ve Merkez Kumandanlığı personelinden bazı kişiler Melek sinemasında hususi loca açtırmış, tam da bu esnada sinemaya gelen defterdarlık memurları, vergisiz loca açıldığı için ceza kesmişlerdir (Vakit, 10 Eylül 1930, s. 5). Benzer vakalar başka sinemalarda da görülünce, işletmecilerin tepkisi artar, şikayetler çoğalır ve nihayetinde 1931 ilkbaharında Valilik "sinemalarda idare amirleri ve polislere loca tahsis edilmesinin tiyatro sahipleri için mecburi olmadığını" açıklamak zorunda kalır. Buna karşın "temaşa mahalleri sahipleri birer loca veya mevki tahsis etse bile [hâlâ] hükümet resimlerini vermek mecburiyetindedirler" (Milliyet, 3 Mart 1931, s. 3). Tüm bunlar bize, kamu görevlileri ve halk için locaları kullanmanın şehrin seçkin zümrelerine ve protokolüne dahil olmanın göstereni haline geldiğini düşündürür.

Localara talebin tek nedeni üst sınıfa ve protokole dahil olmayı istemek değildir. Üstelik localar, eskisi gibi nezih yerler de değildir. Aslında muhtemelen sinema öncesi dönemlerde de localar, en azından bazıları için nezih yerler değildi ama seçici ve seçkin tarih yazımı nedeniyle bu konuda az sayıda örnek görülebiliyor. Yine de gazete haberlerinden tiyatro localarındaki bazı hadiseleri takip edebiliyoruz. Örneğin, Yozgat'ta belediye tiyatrosunda halk temsili seyrederken, locada rakı içildiğini gören Jandarma Bölük Kumandanı Yüzbaşı Kemal B. vaziyetten polisi haberdar eder. Polis geldiğindeyse, locada rakı içen ekmekeçi Akif, bakkal Akif ve Şaban oğullarından Mustafa'yla münakaşa yaşanır; halk da gürültüye iştirak edince tiyatrodaki sükûn ve asayiş kalmaz (Cumhuriyet, 3 Mayıs 1930, s. 3). Locada rakı içilmesi, salonların seyir dışındaki hazlar için de kullanılabileceğini aklımıza getirir ki aşağıda örneklerini göreceğimiz gibi haz, çok farklı biçimlerde alınabilir. Kimi zaman salonların mimarisi, kapalılığı ve film gösterim pratiklerinin dinamikleri dışarıda yaşanamayan bazı hazların bu mekânlarda yaşanmasına olanak sağlar. Akbulut'a göre sinemaya gitme deneyimi bireylere, "mevcut otoriteye karşı bir başkaldırı, yerleşik toplumsal cinsiyet kodlarına meydan okuma, hem de günlük yaşam içinde kimi sınırlamaları aşma deneyimi sağlar" (2014, s. 11). Kaya da Akbulut'a (2014) referansla "sinemanın kalabalık ve karanlık ortamının, onu potansiyel bir sınırı aşma veya yasak bozma alanı haline getirdiğini" söylemektedir (2017, s. 114). Nezih Erdoğan için sinemayla seyirci arasındaki ilişki her şeyden önce haz ilişkisidir (1992, s. 67). Sinema salonu bir mekân olarak, içeri giren herkese kaçışçı hazlar vaat eder (Kirel 2012, s. 30-31 ve 2015, s. 211). Hansen'e göre de sinema, eğlence ve sosyalleşmeyle beraber haz işidir (1983, s. 169 ve 2012). Tüm bu önermeler sinemanın hazla ilişkisine vurgu yaparak, özellikle kadın-erkek yakınlaşmalarına imkân sağlayan ortamına dikkat çeker. Bununla beraber locaların yalıtılmışlığı, sinemanın diğer bölümlerinde kolay beri rastlanamayacak vakaların yaşanmasına neden olur.

Sinema tarihimiz, locaların sıra dışı kullanımlarının örnekleriyle doludur; mahremiyet bu kullanımların gerekçelerinin başında gelir. Örneğin Kirel (2005, s. 156), locaların kalburüstü insanların yanı sıra nişanlılar, sözlüler, sevgililer ve kıskançlar için ideal mekânlar olduğunu aktarır: "İki sevgili locaya giderse anlaşılırdı,

onlar film için gelmemişler sinemaya, başka şey için gelmişler diye" (Kirel, 2005, s. 158). Locaların ıssızlığı, baş başa kalmak isteyen sevgililer için ideal ortam yaratır. Ağâh Özgüç (2010, s. 240), "Ahh, o üst katlarındaki aşk localarının dili olsa da konuşsalar," diyerek localarıyla ünlü Şan sinemasını bize anlatır: "Elbette ki loca sevişmelerinin yasak tadını yaşayanlar bilir. Siz, karşınızdaki beyaz perdede sessiz sedasız film izlerken, sevişken aşıklar, locaların tatlı karanlığında kucak kucağa, dudak dudağa..." Hulki Aktunç, *Bir Yer Göstericinin Hayatı* (1989) adlı kitabında sinemanın iki küçük koltuğunu büyük bir yatağa çeviren genç sevdalılarının yanı sıra 'sinema sapkınları'nı tanıtır bize: "Yandakini aniden okşamaya başlayan moruklar; çocuk bacaklarına saldıranlar; loca hastası kodamanlar..." (s. 93). Aziz Nesin'in ilk olarak 1970'te yayımlanan *Gol Kralı* (2016) adlı romanında ve bu romandan Kartal Tibet tarafından aynı isimle 1980'de uyarlanan filmde loca sevişmelerine geniş bölüm ayrılmıştır. Sait ve Sevim, birlikte film izledikleri locadan çıkarlarken arkalarından bir oğlan çocuğu koşar ve "Abla, abla... locada şeyiniz kalmış... Çıktığınız locada buldum..." diyerek Sevim'e, "tirşe renkli, jarse bir kadın iç çamaşırı" uzatır (Nesin, 2016, s. 30). Hemen aynı dönemde çekilen *Dokunmayın Şabanıma* (Osman F. Seden, 1979) adlı filmdeyse, minibüs şoförü olan Şaban'ın sinema locasında iki genç kızla yaşadıklarını, uygunsuz bir dille arkadaşlarına aktardığını görürüz. Localar öykülerde, romanlarda, filmlerde ve şarkılarda, popüler buluşma ve sevişme mekânıdır. Ancak fazlası vardır: Hüseyin Rahmi Gürpınar, locayı "çift-tehane" olarak adlandırır (2022, s. 208-209). Yusuf Atılğan'sa localar için "ucuz randevu evi odacıklarıdır" (2012, s. 73) der. Gerçekten de localar İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı ekonomik buhran sırasında, İstanbul'da artan fuhuş için sıklıkla kullanılan mekânlardır (Celep, 2022). Fethi Kardeş, 22 Mart 1946'da Büyük Doğu'da yayımlanan yazısına İstiklâl Caddesi'nde yaşadığı olayla başlar. Kardeş, bir sinemanın önünden geçerken bir kız çocuğu kendisine seslenir: "Düşünme bayım; film çok güzel! Baksana hep güzel artistler oynuyor. Haydi bir loca bileti al da girelim. Eğleniriz..." (Kardeş, 1946, s. 15). Daha sonra bir arkadaşının açıklayacağı üzere, 'bu işi' meslek edinip locaları mesken tutan kız çocukları vardır. Giovanni Scognamillo, *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları* (1990) adlı kitabında 1940'larda İstiklâl Caddesi'ndeki Yıldız sinemasının kapısında yaz-kış nöbet tutan, "biri şişman ve şaşı, diğeri bir deri bir kemik" iki hayat kadınından bahseder (s. 102-103). Bu şaşı hayat kadını, Yusuf Atılğan'ın *Aylak Adam*'ında, bir sinema lobisinde aniden karşımıza çıkar: "Kadının ona çevirdiği şaşımsı gözlerdeki o büyük yağmalardan arda kalmış nemli pırlıtyı görür görmez, onların yüzüne yakından bakmasının dayanılmaz isteğiyle yüreği çarptı. Bu gözler Zehra teyzesinin gözleriydi. Kadın, 'girelim mi?' diye yeniden sordu. Onu içeriye çağırıyordu, derin localardan birine..." (Atılğan, 2012, s. 139). Hep aynı sinemanın kapısında 'müşteri' bekleyen bu kadın locaları, "kazandığı paradan sinemadakilere pay vererek" (Atılğan, 2012, s. 141) fuhuş için kullanmaktadır.

Localarda yaşananlar, diğer bir deyişle 'locavukatları', sadece edebî yapıtlarda değil, dönemin gazetelerinde de genellikle üçüncü sayfa haberlerinde karşımıza çıkar. 7 Mayıs 1972'de *Akşam* gazetesinde Beşiktaş'taki Gürel sinemasında genç bir çiftin "locada çıplak ve gayri meşru bir vaziyette yakalandığı" haberi yer

alır. Habere göre “suçlulardan her ikisi hakkında takibata başlanmış, kadın tıbbi adliye muayeneye gönderilmiştir” (Akşam, 7 Mayıs 1942, s. 3). Mahkemeye de sevk edilen bu iki kişi, aynı yılın Eylül ayında Asliye Yedinci Ceza Mahkemesince ikişer yıl on beşer gün hapis cezasına çarptırılır (Vakit, 30 Eylül 1942, s. 3). Benzer biçimde yeni evli bir çift, Ankara – Ulus’taki Sus sinemasının locasında “fena bir vaziyette – birbirlerine sarılmış” olarak görülmüşler ve suçüstü mahkemesine verilmişlerdir (Vakit, 21 Aralık 1947, s. 2). Yaşananlar localardaki çiftlerin çıkardıkları ‘rezaletle’ sınırlı değildir. Localar aşk kavgalarına, yaralamalara ve hatta cinayetlere mekân olur. Milliyet gazetesinin 12 Kasım 1929 tarihli haberinde, karısıyla beraber sinemaya giden Aşçı Mustafa’nın, yan locada oturan eski metresiyle karşılaşması ve sonrasında çıkan büyük kavga aktarılır. Tüm salon localardan gelen “sille tokat sesleri ve küfürlerle” ayağa fırlamış, taraflar ayrılmış ve olay yerine gelen Muavin Efendi “vak’ayı mühim bulmayarak, eski iki sevdazedeyi barıştırmış ve sinemadaki halkı telâşa düşüren dayak hadisesi de bu suretle kapanmıştır” (Milliyet, 12 Kasım 1929, s. 6). Özgüç, Şan sinemasında geçen ve “hiç hesapta olmayan” bir loca vukuatını aktarır: “O yıllarda yansımıştı gazetelere. Bir kadın jilette, adamın penisini kesmişti yanlış hatırlamıyorsak. Allah korusun...” (2010, s. 240). Daha kötüsü Çemberlitaş sinemasında yaşanır. 1942’nin ilkbaharında kendisine ihanet ettiğinden şüphelendiği karısını takip edip mezkûr sinemanın locasında aşığıyla birlikte yakalayan genç koca, karısını yaralar ve onun aşığını öldürür (Son Telgraf, 19 Ağustos 1942, s. 3). Localar sevişmelerin olduğu kadar kavgaların ve hatta cinayetlerin mekânıdır.

Localarda yaşananlara tepki gösterenler de olur. Cumhuriyet gazetesinin Hem Nalına Hem Mıhına adlı köşesini kaleme alan Abidin Daver, İstanbul’da kendinden sesli film gösterimlerinin ilk günlerinde gittiği bir seansta localardan gelen gürültüler yüzünden filmde hiçbir şey anlamadığından uzun uzadıya yakınır ve sinemacları tedbir almaya davet eder:

Geçen gün diğer bir sinemada idim. Muhavereli¹⁹ bir film seyrediyordum. Oturduğum locanın arkasındaki koridorda birtakım adamlar, merdivenlerin, taş döşemenin üstünde takır tukur geziniyorlar, konuşuyorlar, kapıları açıp kapıyorlardı. Kapılar açılıp kapandıkça gıcırıyor, küt diye vuruyordu. Bu yüzden muhaverenin yarısını anlayamadım. Yanımızdaki locada bir ukalâ, hayli yüksek sesle filmdeki muhavereyi yanındakilere tercüme etmeye kalkıştı. Filmin bir kısmını da onun sesinden işitemedim. Tam can alacak yerde localardan birinin sükkani²⁰ gitmeye kalktılar, yerlerine başkaları geldi. Konuşmalar, gülüşmeler, selamlaşmalar, iskemle patırtıları, kapı gıcırtiları filmin en iyi yerini alıp götürdü. Aşağı yukarı koca filmde hiçbir şey anlayamadan çıktım (Cumhuriyet, 11 Aralık 1930, s. 3).

19 Muhavere (Arapça). Konuşma (Püsküllüoğlu, 1977, s. 300).

20 Sükkani (Arapça). Oturanlar (Püsküllüoğlu, 1977, s. 433).

Locaların durumundan Burhan Felek de rahatsızdır. Cumhuriyet gazetesindeki Hadiseler Arasında Felek adlı köşesinde Beyoğlu sinemalarından birinde, başrolünü beyaz bir atın oynadığı filmi izlerken, bazı seyircilerin “salonun en pahalı localarından birinde ceketlerini çıkarmış, yeleklerinin önünü açmış, bütün salon halkının gözleri önünde kollarını bir sandalyenin arkalığından ötekine germiş ve ayaklarını başka sandalyelere uzatmış vaziyette fosur fosur sigara içerek adabı muaşeretini yok saydıklarına” tanıklık eder: “Paranın insana her hakkı verdiği sanılan bir devirde bir at filmi görmek için loca tutmuş adamın pantolonunu da çıkarmadığına şükretmek gerek!” (Cumhuriyet, 15 Aralık 1941, s. 3). Bu naïf rahatsızlıkların yanı sıra, özellikle locaların çiftler tarafından ‘uygunsuz’ işler için kullanılmasına yönelik daha ciddi tepkiler de vardır. Peyami Safa’nın Server Bedi adıyla ilk olarak 1936’da yayımladığı Cumbadan Rumbaya adlı romanının kahramanlarından Tahsin Bey bir bölümde, Cemile’yle sinemaya gider. Tahsin Bey loca almak ister ancak Cemile onun maksadını anladığı için hemen itiraz eder, gidip koltuğa otururlar (Safa, 2021, s. 29). Sinemaya karşı son derece katı olan Safa’nın tutumunda, muhtemelen dönemin gazete haberlerinin de etkisi vardır. Benzer tutumların çoğalması ve sinema localarında yaşananlara tepkilerin artmasıyla beraber zaman zaman zabıta tedbirleri alınır. Örneğin 1935’in Mart’ında Emniyet Müdürlüğü Taksim mıntıkasında, bir sinemanın localarında uygunsuz ahval cereyan ettiğini haber alır ve ardından sivil memurlarla takibe başlar:

Seanslar başlamadan localara dair şüphe vaziyette girenler tespit edilmiş buna müteakip sinema başlamıştır. Aradan bir müddet geçtikten sonra şüpheli görülen localar kontrol edilmiş ve uygunsuz hareketi görülenler malûmatlarına müracaat edilmek üzere Emniyet Müdürlüğüne sevk edilmişlerdir (...) Zabıta, yukarıda yazdığımız gibi, sinema localarının, içinde oturanları tamamen kapayacak şekilde olmamasını sinemacılara bildirmişdir (Zaman, 12 Mart 1935, s. 2).

Erken Cumhuriyet Döneminde ve İkinci Dünya Savaşı sırasında, gençlerin, özellikle de çocukların ‘sağlam ve millî’ bir terbiye almaları gerektiğine inanan; buna bağlı olarak da filmlerin ve sinemaların mutlaka kontrol edilmesi, denetlenmesi ve düzenlenmesini öneren çalışmalarda localara yer verildiği görülür. Örneğin Hilmi A. Malik, Türkiye’de Sinema ve Tesirleri (1933) adlı kitabında sinema müdâvimlerini tasnif ederken, şu iki seyirci grubunu da tanımlar: (1) Film den ziyade sinemada bulunan halkı seyretmek için gidenler; (2) Sevişmek için sinemaya gidenler. Bunlar sinemanın en gerilerini, localarını ve karanlık yerlerini tercih ederler. Malik’e (1933, s. 43-44) göre, “bu iki sınıf halkı ahlakça düşüktür. Bunlar cinsi zevklerini tatmin etmek için bu gibi yerleri randevu ittihaz ederler²¹ veyahut da şikarlarını²² burada avlamaya gelirler...” Benzer biçimde Osman Şevki Uludağ da sinema localarının gayri-ahlaki yerler olduğunu düşünmektedir. 1943’te yayımladığı Çocuklar, Gençler, Filmler’de okura sorar: “Sinema localarına hiç merak edip baktınız mı? Oralarının bazen kötü bir randevu evi halinde kullanıldığı söylenir. Işıklar birdenbire parlayınca gözlerini

21 İttihaz (Arapça). 1. Kabul etme. Kabullenme. 2. Sayma, öyle diye bakma. 3. Kullanma. 4. Düşünme, kurma (Püsküllüoğlu, 1977, s. 201).

22 Şikar (Farsça). Av (Püsküllüoğlu, 1977, s. 445).

arkaya çevirenler bazen bir çiftin toplanmaya ve yeni vaziyet almaya çalıştıkları görülür. Poliste böyle kirli vakaların dosyaları bulunduğu söylenirse şaşmamalıdır." Uludağ, locaların durumunu örnekler: "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 on dördü aşmayan iki genç kız ve bir boğa. Kızın biri sandalyede oturuyor, öteki erkek ile meşgul'" (...) "Doktor X söylüyor: '...sinemasının locaları buluşmaya çok elverişli imiş. İçerde oturanlar etraftan görülmezlermiş. Oraya bir kadın götürmüşler. Bir matine esnasında beş çocuk o kadınla görüşmüşler. Ötekiler vakit bulamadıkları için yalnız oynaşmakla kalmışlar. Görüşenler hastalığı kapmışlar'" (Uludağ, 1943, s. 46). Her ne kadar 1930'lar boyunca locaları denetlemek ve özellikle çocukları sinemadan uzak tutmak için çeşitli tedbirler alınmışsa da yukarıda örneklediği gibi, locaların 'kaçışçı hazların mekânı' olarak kullanılması, kısmen de olsa 1980'lerin sonuna kadar devam edecektir.

Localara sadece fizikî değil, sinemasal dünyada da tepkiler vardır. Üstelik bu tepkiler sinemayla ilgili en üst kurumlardan birinden, Sansür Kurulu'ndan gelir. Örneğin, Sansür Kurulu 1964'te Ingmar Bergman'ın Sessizlik (Tystnaden, 1963) filmine dair değerlendirmesinde, filmdeki "sinema locasında bir kadın ile erkeğin sevişirken kadının göğüslerinin görüldüğü sahne ile erkeğin kadını kaldırıp yüzü kendisine dönük olarak kucağına oturttuğu sahnenin" çıkarılmasını ister (Karadoğan & Öztürk, 2022a, s. 91). 1966'da bu kez Ali Fuat Özlüer'in Zeynonun Aşk adlı senaryosunda yer alan, Leyla'nın Zeynep'e söylediği "Yani sen şimdi kız oğlan kızsın ha, ayol insan kapı arkalarında, plaj kabinlerinde, sinema localarında olsun bir şeyler becermez mi?" cümlesinin senaryodan çıkarılması talep edilir (Karadoğan & Öztürk, 2022a, s. 139). Kurul, 1984'te aldığı kararla Şerif Gören'in Güneşin Tutulduğu Gün (1983) filmindeki "sinema locasında Sevgi'nin adamın kucağına oturduğu sahnenin" sansürlenmesini ister (Karadoğan & Öztürk, 2022b, s. 322). Sansür Kurulu'nun bu kararları bir yandan locaların kaçışçı hazların mekânı olarak sinemalarda ne kadar yaygınlaştığını hatırlatırken, diğer yandan filmlerde bunlara yer verilmesinin bile istenmediğini gösterir. Ancak, bu çalışmada anılanlar başta olmak üzere, localardan filmlere sızabilen çok şey vardır. Nitekim Güneşin Tutulduğu Gün filminde baş başa kalabilecekleri yer arayan Sevgi ve Ali, bir sinemada loca tutar ve tam da öpüşmeye başladıklarında, onları fark eden seyircilerin tepkileri ve "Siz burasını ne zannediyorsunuz?" diyen sinemacının azarıyla sinemayı terk ederler.

Anadolu Sinemalarından Loca Manzaraları: Adana Örneği

Sinemanın önünde, yârin eli elimde,
Gel uturalım yârim, locaların birinde (Çelik, 1979).

İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlerdeki sinemalarının içsel mekânsal ayrımlarını Anadolu'nun diğer şehirlerinde, ilçelerinde, kasabalarında ve hatta köylerinde görmek mümkündür. Örneğin, Çankırı'da, henüz 1925'te inşa edilen 300 kişilik ahşap sinemada farklı büyüklükte localar bulunmaktadır. 1920'lerin so-

nunda bu sinemada büyük localar 5 lira, küçükler 4 lira, mevkideki sandalyelerse sırasıyla 25, 50 ve 80 kuruştur (Boran, 2015, s. 263). Aynı yıllarda Konya'da Alâeddin Tepesi eteklerinde açılan Belediye Sineması geniş bir salondan, iki katlı yirmi dört locadan ve en üstte de bir paradiden oluşmaktadır (Aydın, 2008, s. 66). 1930'lu yıllarda Mersin'deki Halk ve Güneş sinemaları localarıyla meşhurdur (Bozkurt & Geylani, 2017, s. 349). Aynı yıllarda Samsun'da, film gösterimleri de yapılan Kâzım Paşa Tiyatrosu'nun farklı katlarında localar bulunmaktadır (Son Posta, 13 Nisan 1936, s. 2). Esra Bölükbaşı Ertürk ve Büşra Arslan, Safranbolu sinemalarıyla ilgili çalışmalarında 1940'lardan itibaren ilçede faaliyet gösteren Zafer ve Özer gibi sinemalarda locaların da bulunduğunu aktarırlar (Bölükbaşı Ertürk & Arslan, 2019). Konya'nın Bozkır ilçesinde 1950'lerde faaliyet gösteren Belediye Sineması "on iki bacalı, iki localı" olarak anılır (aktaran Gül & Gül, 2013, 1483). 1950 ve 1960'larda Kayseri'deki sinemaların en değerli yerleri localardır (Elden, 2018, s. 82). Ali Sait Liman, Gaziantep sinemalarıyla ilgili çalışmasında, şehirdeki sinemalarda 1950'lerden itibaren içsel mekânsal ayrımların olduğuna dikkatimizi çeker. Gaziantep sinemalarında bilet ücretleri, yazlık-kışık sinemalar, ön-arka sıralar veya balkon-loca gibi yerler için farklılaştırılmış seçenekler halinde seyirciye sunulmaktadır (Liman, 2014, s. 112). Sinema mekânlarındaki benzer içsel ayrımlar ve farklılaşmalar Anadolu'nun hemen her yerinde vardır. Örneğin Erzurum'un Oltu ilçesinde 1960'ların ikinci yarısında faaliyete geçen Kader sinemasında salon 125 kuruş, indirimli öğrenci bileti 50 kuruş, balkon 2.5 lira, dört kişilik localarsa 6 liradır (aktaran Coşkun, 2009, s. 181). Daha önce de aktarıldığı gibi, yine 1960'larda Van'da, biletleri sandalye fiyatının dört katına satılan localarda film izleyenler ekabirden sayılmaktadır (Ertaylan, 2013, s. 1848). Adana'da 1975 yılı kış sezonu başlamadan önce belediye encümeni kararıyla salon sinemalarında yabancı film gösterildiğinde birinci sınıf koltuk 575 kuruş, kanepeler 950 kuruş, şebeke 275 kuruş ve loca 23 lira olarak fiyatlandırılmıştır. Yerli film gösterildiğindeyse, koltuk 375 kuruş, loca 19 lira olmaktadır. Bu sinemalarda halk gösterimleri için bilet fiyatı 375 kuruştur (Yeni Adana, 20 Ağustos 1975, s.1). Buna ek olarak, sözlü tarih çalışmalarında Adana sinemaları için de duhuliyeler, mevkii, balkon, parter, paradiler, kanepeler ve koltuk gibi ayrımların yapıldığı görülmüştür. Tüm bu mekânsal ayrımların yukarıda tartışıldığı gibi, Anadolu sinemalarında da çok erken dönemden itibaren 'dışarısını içeriye taşıyan' durumlara yol açtığını söyleyebilir ve Anadolu şehirlerinin salon sinemalarındaki locaların ve onların kullanım biçimlerinin tıpkı İstanbul, Ankara veya İzmir sinemalarındaki gibi olduğunu düşünebiliriz. Anadolu sinemalarında da mekânsal ayrımların bağlamı çok katmanlı ve çeşitlidir:

Locaların olduğu dönemlerden bahsederseniz eğer, aileler için localar daha uygun oluyordu. Kadın-erkek karışık olarak parter koltuklarda yan yana oturduğu zamanları da gördüm, asla ayrı oturma gibi bir zorundalık yoktu. Ailelerin tercihi localar olurken, sinemaya birlikte gelen çiftlerin yan yana oturduklarını da biliyorum. Ancak taşra sinemasında ailelerin, çiftlerin veya kadın erkek karışık oturabilecekleri belli sıralar varken, özellikle ön sıralara tek erkeklerin oturduğunu arka kısımlara doğru ise aileler ve kadınların oturduğunu anımsıyorum. Ama kültürel anlamda geniş bir skalası olan Antakya'da

büyüdüğüm için bu tarz ayrımları daha az hissediyordum (İ. Ş. Güleç, kişisel görüşme, 28 Mayıs 2022).

Adana'daki salon sinemalarının giriş katı, özellikle de perdeye yakın kısımları 'duhuliye' olarak adlandırılır. Kimi salon sinemalarının duhuliye bölümünde sandalye dahi yoktur; seyirciler uzun tahta banklara oturur. Salonların arkalarında, üst katlarda veya balkon bölümlerindeyse localar bulunur; localar pahalıdır ve aileler veya varsıllar tarafından tercih edilir. Locaların aileler tarafından tercih edilmesinin en önemli nedeninin mahremiyet olduğunu söyleyebiliriz. 'Diğer seyirciler tarafından rahatsız edilmemek' önemli bir gerektir:

Loca tutardı benim babam, hani kimse rahatsız etmesin diye. Localar vardı. Soyunma kabinleri gibi düşünün. Kapalı kapısı var, sandalyeler var, dört kişilik, altı kişilik. Ama döşeli, gayet güzel. Öteki taraflar sandalyeydi. Onun [locanın] fiyatı daha pahalıydı (G. Özdikeyn, kişisel görüşme, 13 Haziran 2019).

Adana'da localar sadece salon sinemalarına özgü yapılar değildir; düz ayak veya teras, yazlık açık hava sinemalarında da localar bulunur. Açık hava sinemalarındaki localar, salon sinemalarından farklıdır. Sinemaların arkalarında, genellikle de balkonda bulunurlar. Bu localar 100-120 cm genişliğinde, 60-70 cm yüksekliğinde dört köşe duvardan ibarettir. Balkonda yan yana, kimi zaman sıralar halinde inşa edilirler ve balkondaki konumlarına göre ön veya arkalarında geçiş yeri bulunur. Adana'nın açık hava sinemalarındaki localar, yapıları itibarıyla locadan ziyade sinemanın erken dönemlerindeki salonlarda bulunan benyuvarlara benzer. Benyuvarların açıklığı orada bulunan seyirciler için mahremiyet sağlamaz. Asıl amaç, salon sinemalarının aksine çoğu zaman sezonluk/kombine bilet satılmayan açık hava sinemalarında yer bulabilmektir. Varsıl seyirciler için açık hava sinemalarında loca sahibi olmak, bir bakıma abonelik sistemidir:

Üç sinemada locamız vardı bizim (...) Durumumuz iyiydi diye bak: İki loca Nur sinemasında, iki loca Bağdat sinemasında, Sema sinemasında. Her hafta film izlemek için oturduğumuz muhitlerin sinemalarına abone olurduk (S. Acır, kişisel görüşme, 30 Mayıs 2019).

Resim 1: Yazlık Şan sinemasının (Adana – Seyhan) balkon localarından geriye kalanlar. Dört kişilik bu localardan yirmi tanesi, Şan sinemasının balkonunda iki sıra halinde dizilmiştir.



Kaynak: Yazarın Kişisel Arşivi.

Açık hava sinemalarında hiç görülme de Adana’da salon sinemalarının locaları İstanbul veya Ankara’da olduğu gibi, kimi zaman sınırların aşıldığı, yasakların ihlal edildiği ve kaçışçı hazların arandığı mekânlardır. Her ne kadar sözlü tarih çalışmalarında doğrudan dile getirilmese de locaların baş başa kalmak isteyen aşıkların ideal mekânı olduğundan, yalnız kalmak isteyen çiftlerin belli sinemaların localarında yer bulmaya çalıştıklarından dem vurulur. Localar “gizli-saklı işlerin yapıldığı” mekânlardır (F. Öz, kişisel görüşme, 25 Mayıs 2022). Anlatılara çok fazla yansımaya da salon sinemalarının localarının hemen her yerde benzer biçimlerde kullanılmış olması mümkündür.

Tartışma ve Sonuç: Locaların Sonu ve Yeni İçsel Ayrımlar

1930’lardan itibaren locaların kontrolü talep edilir ve gayri-ahlaki kullarımlarını engellemek için zabıta denetimleri gerçekleştirilir. Bu yıllardan itibaren yoğunlaşan gazete haberlerinden yola çıkarak, İstanbul sinemalarında locaların artık çoğunlukla sınıfsal nedenlerden ziyade mahremiyet amacıyla kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu dönemde localar ve localardaki hadiseler edebiyat yapıtlarında ve basında dikkat çekici bir artışla işlenmeye başlamıştır. 1930’lardaki bu yükselişin nedenini ancak farklı araştırmalarla söylemek mümkün olabilir. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişin yarattığı dönüşümlere bağlı olarak, Beyoğlu sinemalarının seyircilerinin değişmesi gibi demografik nedenlerin yanı sıra Celep’in (2022) ifade ettiği gibi, İkinci Dünya Savaşı’nın yol açtığı ekonomik bunalımlar da bu yükselişin nedeni olabilir. Ancak nedeni her ne olursa olsun, ‘nahoş işlerin döndüğü’ mekânlar olarak locaların denetlenmesi, hatta tümüyle kaldırılması 1930’ların sonundan

İtibaren basında tartışılmaya başlar. 1940'ların gazete haberlerinde, sinemalardaki lüks mevkilerin sınırlandırılmasına dair düzenlemelerin ardından locaların kaldırılacağına yönelik söylentiler yayılmaya başlar. 16 Eylül 1944'te Vakit gazetesinde yayımlanan haberde, sinemalarda localara ve diğer bölmelere ayrılan yerlerin yeni düzenlemeyle daha çok seyirci kapasitesine ulaşılabileceği ve bu sayede halkın daha 'demokrat' fiyatlara kavuşabileceği yer alır. Ancak, her ne kadar ilk sebep sinemaların kapasitesini arttırmaksa da haberdeki ifadeyle "sinemalardan locaların kalkmasıyla biraz halka biraz da 'ahlâka' yer açılacaktır" (Vakit, 16 Eylül 1944, s. 3). Nitekim hem İstanbul'da hem de Anadolu'daki şehirlerde Yeşilçam'ın altın çağıyla beraber, giderek artan seyirci talebini karşılamak için localar yerlerini yavaş yavaş ikili koltuk ve kanepelere bırakır. Adana'da 1960'larda inşa edilen Sun veya aynı dönemde tadil edilen Alsaray veya Arı gibi sinemalarda locaların yerini iki kişilik kanepeler almıştır (S. Şenevi, kişisel görüşme, 13 Aralık 2018). Kapasiteyi arttırmaya yönelik talep, sinemanın içsel mekânının da değişmesine yol açar. Diğer yandan 1970'lerin ortalarından itibaren şehirdeki salon sinemalarında, özellikle televizyon yayınlarının yaygınlaşmasıyla beraber seyirci sayısında ani düşüşler görüldüğünde, bu kez sinemaların kapasitesini azaltmak veya kimi zaman bin kişiyi ağırlayacak kadar büyük ve tek perdeli salonları daha küçük salonlara bölmek için de içsel mekânsal düzenlemelere gidilir (S. Şenevi, kişisel görüşme, 13 Aralık 2018). Tek perdeli büyük salondan oluşan sinemaların birkaç küçük salona bölünerek komplekslere dönüştürülmesiyle beraber, paradi, parter veya balkonlar gibi, localar da tarihe karışır. Buna karşın, küçük salonlarda veya cep sinemalarında ikili koltuk ve kanepeler ayırım yaratmaya devam eder.

Bu çalışmayla, ulusal sinema tarihimiz boyunca sinema mekânlarının çok farklı biçimlerde ve amaçlarla içsel ayrımlara bölündüğü; sinemanın ilk yıllarında çoğu yerde tiyatrodan devralınan bu ayrımların film gösterimi amacıyla inşa edilen mekânlarda da sürdüğü, ancak kullanım biçimlerinin farklılaştığı görülmüştür. Sinema mekânının içinde belirgin bir içsel mekânı oluşturan locaların iki ana bağlamda ayırım yarattığını söyleyebiliriz: (a) Sinemadan önce tiyatro ve/veya opera salonlarında da görülen –bu mekânlardan bir bakıma devşirilen– ekonomik-sınıfsal temelli ayrımlar. Üst sınıftan veya protokolden olan seyircilerin 'sıradan seyircilerden' ayrışmak için kullandığı mekânlar olarak localar. Bu bağlamda, Kaya'nın işaret ettiği, sinema mekânlarında iktidarın kurulduğu yerler olarak localar, ayrıca bir araştırma konusudur. Kaya "localar aynı zamanda, sinemadaki bakma-görme ilişkileri açısından da en iktidara sahip konumdur. Locadakiler alttakilere görünmezken onları görebilirler" (2017, s. 119) demektedir ki bu üst sınıfların ve protokolün locaları tercih ve talep etmesinden yola çıkarak, 'bakış, sinema mekânı ve iktidar' bağlamlarında bağımsız bir araştırmaya konu olabilecek saptamadır; (b) Farklı nedenlerle mahremiyet arayan ve yalıtılmış bir mekâna ihtiyaç duyan seyircilerin tercih ettiği mekânlar olarak localar. Akbulut (2014, 2018), Kaya (2017), Kirel (2005, 2012, 2015) ve Öztürk (2013) başta olmak üzere pek çok araştırmacının özellikle sözlü tarih çalışmalarıyla ulaştıkları gibi, sinemanın içsel mekânlarındaki ayrımlar sadece ekonomi-temelli değildir. Bununla beraber bu ayrımların kimi zaman toplumsal ve/veya kültürel bağlamları vardır. Örneğin Öztürk'ün (2013, s. 24) işaret ettiği

gibi bekarlarla ailelerin ayrılması ve bekâr erkeklerle karşılaşılması için özellikle varsıllar tarafından ailecek loca tutulmaya çalışılır. Hatta Kaya'nın (2017, s. 112) aktardığı gibi, kimi aileler kızları da aralarda etrafa bakınmasın diye ek tedbirler alır.

İstanbul ve Anadolu sinemaları tarihinde locaların meydana getirdiği ayrımların pek çok örneğinin sunulduğu bu çalışmayla sinemanın içsel ayrımlarından locanın özgün bir yeri olduğu görülmüştür. Localar sadece sinemaların içsel mekânsal ayrımlarına değil bu ayrımların ne derece farklı biçimlerde, hangi bağlamlarda ve hangi amaçlarla oluşabileceğine dair de sıra dışı örnekler sunar. Kirel (2023, s. 14), "locaların pahalı olmasının ve mekânsal olarak kimi seyircinin diğer 'sıradan' seyircilerden ayrılmasının sınıf, statü, ayrılmışlık/yalıtılmışlık durumu, özgürlük vb. gibi çoklu anlamlar içerdiğini" söylemektedir. Bu çalışmayla, pek çok araştırmacının daha önce ifade ettiği 'çoklu anlamlara' dair de önemli örneklerle ulaşılmıştır. Bu örneklerin edebiyattan sinemaya, gazete haberlerinden şarkılara, hatıralardan araştırma raporlarına değin çok geniş alana yayılmış olması dikkat çekicidir. Localar, var oldukları dönem boyunca hakkında belki de en çok konuşulan sinema mekânı olmuştur. Bu, bir yandan localara verilen önemi ve atfedilen anlamı imlerken diğer yandan da kültürel bir fenomene dönüştüğünü göstermektedir. Kaya (2017, s. 117) ve diğer pek çok araştırmacının ifade ettiği gibi aslında sinema mekânlarının arka koltukları, balkonları veya localar gibi farklı içsel ayrımları, mahremiyet arayan seyirci tarafından yoğun biçimde talep edilmektedir –ve bu talep fiyat farklılaşmasına da yansımaktadır–. Ancak localar sinema mekânlarıyla beraber iç içe geçmiş kutular gibi, çok daha yalıtılmış bir ortam yaratırlar ve çalışmada da örneklerini gördüğümüz gibi, marjinal deneyimlerin mekânı olurlar. Locaların ortadan kalkmasından sonra, bu derece uçlarda yaşanacak deneyimler içinse bazı sinema mekânlarının diğerlerinden tümüyle ayrışmasını beklememiz gerekecektir.

Bir içsel ayrım olarak locaların artık var olmadığı günümüzde, yani 2020'lerde ayrımlar devam etmektedir. 2000'lerle beraber sinema salonlarında localarla karşılaşmamaktayız ancak bu, ayrımların da sona erdiği anlamına gelmez. 'Çiftlere özel VIP salonlar', 'ev rahatlığında sinema keyfi sunan gold class salonlar', 'geniş ve yatabilen özel koltuklar', 'ayrı fuaye alanları', 'baş başa romantik sinema keyfi için özel salonlar' veya 'sevgililere özel butik salonlar' sunan çok sayıda sinema işletmesi vardır. Üstelik hemen her salonda yine 'çiftlere özel' ikili 'aşk koltukları' veya 'sevgili koltukları' olarak adlandırılan koltuklar yer alır. İşletmeler arasında bu koltukları fiyatlandırmada farklı politikalar olsa da –çoğu zaman bilet bedeli, bir kişi için tekli koltukla aynı olmakla beraber kimi işletmelerde 'Gold Class' veya 'VIP Class' olarak adlandırılan bu yerler farklı biçimde fiyatlanmaktadır–, Ece Vitrinel'in (2020, s. 249) dikkatimizi çektiği gibi, genelde son iki sırada yer alan bu 'aşk koltukları' yaygın olarak çiftler tarafından tercih edilmektedir. Bununla beraber bazı sinema mekânlarının marjinal kullanımlar için diğerlerinden tamamen farklılaştığı da görülür ki, 2000'lerde dahi bunun örnekleri bulunmaktadır. Örneğin, 2008'de İstanbul – Fatih'teki bir sinema salonunda "porno film gösterilip fuhuş yapıldığı" ihbarı üzerine baskın yapan polis "sinemaya gelen kişilerle para karşılığı cinsel ilişkiye girdikleri öne sürülen, homoseksüel oldukları belirtilen 13 kişiyi gözaltına

alır" (Milliyet, 8 Ekim 2008). 2013'te İstanbul'da Beyoğlu ve Şişli'deki iki sinema salonunda "seks içerikli filmlerin oynatıldığı ve sinemaya gidenlerin eşcinsel ilişki yaşadığı" ihbarı üzerine Ahlak Büro Amirliği ekipleri harekete geçer ve 70 kişiyi gözaltına alır. Salon sahipleri hakkında da "fuhuşa yer temin etmek" ve "fuhuşa aracılık etmek"ten işlem yapılır (Hürriyet, 7 Mayıs 2013). İstanbul – Kartal'daki bir sinema salonu hakkında 2012'den sonra yapılan haberler de dikkat çekicidir. Haberlere göre bir sinema salonunda hafta sonları fuhuş yapılmaktadır; salona düzenlenen baskınla 18 kişi gözaltına alınır (Vatan, 2 Şubat 2012). Kartal'da 2014'te bu sinemanın kapatılması için "Homoseksüel Fuhuş Yuvası Kapatılmalı" sloganıyla bir eylem düzenlenir. Eylemde yapılan açıklamaya göre, "sinemanın kötü gidişatı kabul edilemez boyutlara ulaştırmıştır ve artık sinema salonu, eşcinsellerin buluşma ve fuhuş mekânı haline gelmiştir" (Kaos GL, 10 Nisan 2014²³). Dolayısıyla bugün 2020'lerin başında, hemen yukarıda örneklediği gibi farklılaşan mekânlar, salonlar veya bölümler kadar salonun içindeki ayrımlar da benzer amaçlarla kullanılmaya devam etmektedir. Hem salon hem de salonun içsel ayrımlarındaki farklılaşma –ve tüm bunların kullanım biçimleri– için yeni araştırmalara ihtiyacımız var. Sinema ve onunla ilgili her şey devindiği sürece –bu devininin duracağına dair güçlü bir işaret de yok– ayrımlar kadar araştırmalar da devam edecek.

Son Not

Bu çalışma 6 Şubat 2023 Kahramanmaraş depremlerinde Adana'da hayatını kaybeden, Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencisi Fikret Öz'e ithaf edilmiştir.

Bu makale intihal tespit yazılımlarıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Etik Kurul Onay Bilgisi

Etik kurul iznine gerek yoktur.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi – Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü öğrencileri Damla Karyag, Havva Rüzkareş, Fadime Esin Tekin ve Fikret Öz, gerçekleştirdikleri sözlü tarih çalışmalarlarıyla araştırmaya büyük katkı sağlamışlardır. Kendilerine teşekkürü borç bilirim.

Çıkar Çatışması Beyanı

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

²³ Kaos GL'ye göre, İstanbul'da 2013'ün Mayıs ayından o güne değin birçok yerde sinema salonlarına baskın düzenlenip seyircilerin gözaltına alınmasının nedeni "İstanbul polisinin sinema salonlarında eşcinsellere yönelik sürdürdüğü ahlak teröründe 'fuhuş'un bahane edilmesidir. Ortada bir 'suç' olmadığından ötürü de Emniyet sinema işletmecilerini 'fuhuşa aracılık etmek ve yer temin etmek'le sorgulamıştır" (Kaos GL, 10 Nisan 2014).

Kaynakça

- Acır, S. (30 Mayıs 2019). Kişisel Görüşme.
- Akbulut, H. (2014). Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması. *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi (EJOIR)*, 2(2), 1-16.
- Akbulut, H., vd. (2018). Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye’de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması (115K269). TÜ-BİTAK.
- Akçura, G. (22 Ekim 2023). Kişisel Görüşme.
- Akser, M. (2014). Towards a New Historiography of Turkish Cinema. M. Akser ve D. Bayrakdar (Ed.), *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema* içinde (48-66). Cambridge Scholars Publishing.
- Aktunç, H. (1989). Bir Yer Göstericinin Hayatı. AFA.
- Allen, R. C. (2006). The Place of Space in Film Historiography. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 9(2), 15-27.
- Allen, R. C. (2011). Reimagining the History of the Experience of Cinema in a Post-Movie-Going Age. *Media International Australia*, 139(1), 80-87.
- Alus, S. M. (1995). İstanbul Kazan Ben Kepçe. İletişim Yayınları.
- Atılğan, Y. (2012). *Aylak Adam* (27. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Aurouet, C. (2007). Jacques Prévert, portrait d’une vie. Ramsay.
- Aydın, H. (2008). Sinemanın Taşrada Gelişim Süresi: Konya’da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950). *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 61-74.
- Barthes, R. (2013). Sinemadan Çıkarırken. *Dilin Çalışma Sesi* içinde (374-379). A. Ece, N. K. Sevil & E. Gökteke (çev.), Yapı Kredi Yayınları.
- Bayındır Uluskan, S. (2018). II. Abdülhamit’in Sanata ve Sanatçıya Bakışı. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 18(36), 5-28.
- Biltereyst, D., Maltby, R. & Meers, P. (Ed.). (2019). *The Routledge Companion to New Cinema History*. Routledge.
- Birsel, S. (2004). İstanbul-Paris. Sel Yayıncılık.
- Boran, T. (2015). Erken Cumhuriyet Döneminde Taşrada Sinema Seyri: Çankırı Örneği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 41, 257-276.
- Bozkurt, İ., & Geylani, N. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde Boş Zamanı Geçirme Alışkanlıkları ve Sosyal Mekânlar: Mersin Örneği. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31, 345-359.
- Bölükbaşı, E., & Arslan, B. (2019). Safranbolu’da Sinemanın Gelişim Süreci: Özer

- Sineması. *History Studies*, 11(5), 1539-1554.
- Celep, B. (2022). 1940'lı Yıllarda İstanbul'da Fuhuş Problemi. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 12(3), 1579-1598.
- Cennet Yolu Filmi Müsabakasına Ait 10 Büyük İkramiyeyi Kazanan Numaralar. (30 Mart 1931). *Akşam*, 4.
- Coşkun, C. (2009). Mustafa Usta'nın "Kader Sineması". *Kebikeç*, 28, 177-185.
- Çam, A. (2020). Beyoğlu Sinemalarının Dönüşümü ve Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Sinema: Yeni Salonlar, Seyirciler ve Deneyimler. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 7(1), 9-38.
- Çam, A., & Şanlıer Yüksel, Ö. İ. (2019). Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma. *SineFilo-zofi, Özel Sayı (1)*, 415-436.
- Çelik, G. (1979). *Sinemalar. Sinemalar – Ayrılık [45'lik Plak]*. İstanbul: Odeon Müzik Yapımcılık.
- Çemberlitaş Sineması Cinayeti. (19 Ağustos 1942). *Son Telgraf*, 3.
- Çirkin Bir Hadise – Yozgat Tiyatrosunda Rakı İçen Birkaç Kişi Yüzünden Halk Birbirine Girmiş! (3 Mayıs 1930), *Cumhuriyet*, 3.
- Doğan, E. (2010). Nijat Özön ve Türk Sinema Tarihyazıcılığı. *Folklor/Edebiyat*, 61, 193-211.
- Elden, Y. (2018). Kayseri'de Sinema Kültürü. *Düşünen Şehir*, 7, 74-85.
- Erdoğan, N. (1992). *Sinema Kitabı. Ağaç Yayınları*.
- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları – Modernlik ve Seyir Mace-raları. İletişim Yayınları*.
- Erksan, M. (1996). Sinemanın 100. Yılı. S. M. Dinçer (Ed.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler içinde (155-170)*. Doruk Yayımcılık.
- Ertaylan, A. (2013). Yeşilçam Döneminde Van'ın Sinema Kültürü. *Journal of Turkish Studies*, 8(8), 1839-1839.
- Fuhuş Sinemasında AIDS Paniği. (2 Şubat 2012). *Vatan*, <https://www.gazetevatan.com/gundem/fuhus-sinemasinda-aids-panigi-428610>.
- Glorya Sineması. (6 Kasım 1930). *Vakit*, 5.
- Gökatalay, S. (2019). Erken Soğuk Savaş Ankara'sında Sinema Kültürü. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 147-174.
- Gönden Öktem, M. (2010). *Sinatograf'tan Video'ya Türkiye'deki Sinema Deneyimi ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları (Doktora Tezi)*. Eskişehir Anadolu Üniversitesi.
- Gül, R., & Gül, M. E. (2013). *Bozkır'da Kültür Sanat Hayatı ve Sinema*. H. Bahar

- vd. (Ed.), Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır Bildiri Kitabı içinde (1479-1488). Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları. Güleç, İ. Ş. (28 Mayıs 2022). Kişisel Görüşme.
- Günden Güne: Sinema Locaları Kalkıyormuş. (16 Eylül 1944). Vakıf, 3.
- Gürpınar, H. R. (2021). Kesik Baş – Zabıta Romanı. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2022). Utanmaz Adam. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hansen, M. B. (1983). Early Silent Cinema: Whose Public Sphere? *New German Critique* 29, 147-184.
- Hansen, M. B. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press.
- Hansen, M. B. (2012). *Cinema and Experience – Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. University of California Press.
- Hauser, A. (1995). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (2. Baskı). Y. Gölönü (çev.), Remzi Kitabevi.
- İster İnan İster İnanma! (13 Nisan 1936). *Son Posta*, 2.
- Homoseksüel Fuhuş Yuvası Kapatılmalı!. (10 Nisan 2014). *Kaos GL*, <https://kaosgl.org/haber/quothomoseksuel-fuhus-yuvasi-kapatilmaliquot>.
- Karadoğan, A., & Öztürk, S. R. (2022a). Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi (1932-1988): Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme (Cilt 2). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Karadoğan, A., & Öztürk, S. R. (2022b). Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi (1932-1988): Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme (Cilt 3). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kardeş, F. (1946). *İstiklâl Caddesi*. Büyük Doğu, 21(1), 15.
- Kaya, D. (2017). Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 93-138.
- Kayalı, K. (1996). Türk Sinema Tarihlerinin Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları. S. M. Dinçer (Ed.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler içinde* (57-73). Doruk Yayımcılık.
- Kaynar, H. (2007). *Cumhuriyet İstanbul’unda Modernlik Fragmanları* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Tarih Anabilim Dalı.
- Kaynar, H. (2009). *Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema*. Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi, 27, 191-220.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. Babil Yayınları.
- Kirel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2. Baskı). Kırmızı Kedi.
- Kirel, S. (2015). *Seyir ve Deneyim Açısından Sinema Salonu Nasıl Bir Yerdir?* A.

- Oluk Ersümer (Ed.), Sinema Neyi Anlatır içinde (207-245). Hayalperest Yayınevi.
- Kırel, S. (2023). Filmlerin Sinemada İzlendiği Yıllar: Yeşilçam Döneminde Seyirci Deneyimlerini Aynılık ve Farklılıklar Üzerinden Hatırlamak. S. Şeylan (Ed.), Dijitalleşme Bağlamında Türk Sinemasında Yeni Eğilimler içinde (11-43). Eğitim Yayınevi.
- Liman, A. S. (2014). Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923-1980). İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 47, 97-123.
- Locada Cürmü Meşhut. (7 Mayıs 1942). Akşam, 3.
- Malik, H. A. (1933). Türkiye'de Sinema ve Tesirleri. Kitap Yazarlar Kooperatifi Neşriyatı.
- Maltby, R., Biltereyst, D. & Meers, P. (Ed.). (2011). Explorations in New Cinema History – Approaches and Case Studies. Wiley-Blackwell.
- Massey, D. (2005). For Space. SAGE Publications.
- Muhtar, A. (1932). Eski Defterdekiler – Locada Yelpazeyi Sıkça Sallamak “Çok Seviyorum” Demekti. Akşam, 15 Mart 1932, 8.
- Müşabakamız. (17 Kasım 1929). Akşam, 2.
- Nesin, A. (2016). Gol Kralı (5. Baskı). İstanbul: Nesin Yayıncılık.
- Öz, F. (25 Mayıs 2022). Kişisel Görüşme.
- Özdiken, G. (13 Haziran 2019). Kişisel Görüşme.
- Öztürk, S. (2013). Türkiye'de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak. Milli Folklor, 25(98), 19-31.
- Özen, E. (2009a). Geçmişe Bakmak Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. Kebikeç, 27, 131-155.
- Özen, E. (2009b). Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi. İletişim : Araştırmaları, 7(1-2), 13-47.
- Özgüç, A. (2010). Türk Sinemasında İstanbul. Horizon International.
- Perdede Bir At ve Locada Adamlar. (15 Aralık 1941). Cumhuriyet, 3.
- Püsküllüoğlu, A. (1977). Osmanlıca Türkçe Sözlük. Bilgi Yayınevi.
- Safa, P. (2021). Cumbadan Rumbaya (13. Baskı). Ötüken Neşriyat.
- Saraç, T. (1985). Büyük Fransızca–Türkçe Sözlük. ADAM Yayınları.
- Savur, Ş. (2017). 1960'lı Yıllarda İzmir'de Eğlence Hayatı ve Gezinti Yerleri. Tarih ve Günce, 1(1), 153-178.
- Scognamillo, G. (1990). Bir Levantenin Beyoğlu Anıları. Metis Yayınları.
- Sesli Filmler ve Sinemalarda Gürültüler. (11 Aralık 1930). Cumhuriyet, 3.

- Sinema Localarında. (12 Mart 1935). Zaman, 2.
- Sinema Locasında Fena Vaziyette Yakalanan Karı Koca. (21 Aralık 1947). Vakit, 2.
- Sinema Locasında Rezalet – Bir Kadınla Bir Erkek Hapse Mahkûm Oldular. (30 Eylül 1942). Vakit, 3.
- Sinema Ücretlerine Zam Yapıldı. (20 Ağustos 1975). Yeni Adana, 1.
- Sinemaclar Dün Maliye Müfettişliğine Şikâyetle Bulundular. (10 Eylül 1930). Vakit, 5.
- Sinemada Dayak – Aşçı Mustafa Metresini Sinemada Dövdü. (12 Kasım 1929). Milliyet, 6.
- Sinemada Eşcinsel İlişkiye Polis Baskını. (7 Mayıs 2013). Hürriyet, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/sinemada-escinsel-iliskiye-polis-baskini-23224256>.
- Sinemada Fuhuş!. (8 Ekim 2008). Milliyet, <https://www.milliyet.com.tr/gundem/sinemada-fuhus-1000356>.
- Sinemalar. (30 Eylül 1939). Vakit, 4.
- Sönmez, S. (2016). 1950'lere Doğru Çerkeş Sokağı ve Çevresi. Ankara Araştırmaları Dergisi, 4(2), 189-204.
- Şehir Haberleri – Sinemalarda Fiat Zammı. (5 Haziran 1942). Cumhuriyet, 2.
- Şenevi, S. (13 Aralık 2018). Kişisel Görüşme.
- Uludağ, O. Ş. (1943). Çocuklar, Gençler, Filmler. Kader Basımevi.
- Uyanıkoğlu, E. (1961?). Sinema Locaları. Amanın Yandım Taksi – Sinema Locaları [78RPM Plak]. İstanbul, Gramofon Türk Limitet Şirketi & Columbia Alâmeti Farika.
- Ünlü, C. (20 Ekim 2023). Kişisel Görüşme.
- Van de Vijver, L. (2019). Why Young People Still Go to the Movies: Historical and Contemporary Cinema-going Audiences in Belgium. D. Biltereyst, vd. (Ed.), The Routledge Companion to New Cinema History içinde (378-386). Routledge.
- Vilâyetle Loca Yok – Tiyatro, Sinemalar nasıl Teftiş Edilecek. (3 Mart 1931). Milliyet, 3.
- Vitrinel, E. (2020). "Benim Yerim"den "Yok-Yerlere": İstanbul'da Güncel Seyir Deneyimine Dair Salon-İçi Manzaralar. sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 11(2), 227-265.
- Warf, B. & Arias, S. (2009). Introduction: The Reinsertion of Space into The Social Sciences and Humanities. B. Warf & S. Arias (Ed.), The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives içinde (1-10). Routledge.
- Yeni Türk Ocağı Binası. (22 Mart 1930). Vakit, 4.