TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ADANA:

YENİDEN-ÜRETİM ÇAĞINDA SİNEMA VE KENTSEL İMAJ İLİŞKİSİ

Batukan CEYRAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ADANA:

YENİDEN-ÜRETİM ÇAĞINDA SİNEMA VE KENTSEL İMAJ İLİŞKİSİ

Batukan CEYRAN

Danışman: **Doç. Dr. Aydın ÇAM**
Jüri Üyesi: **Doç. Dr. Hakan ERKILIÇ**
Jüri Üyesi: **Dr. Öğr. Üyesi S. Kıvanç TÜRKGELDİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2024

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Dr. Aydın ÇAM
(Danışman)

Üye: Doç. Dr. Hakan ERKILIÇ

Üye: Dr. Öğr. Üyesi S. Kıvanç TÜRKGELDİ

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
…/…/2024

Prof. Dr. Hüseyin GÜLER
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. …. / …. / 2024

Batukan CEYRAN

ÖZET

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ADANA:

YENİDEN-ÜRETİM ÇAĞINDA SİNEMA VE KENTSEL İMAJ İLİŞKİSİ

Batukan CEYRAN

Yüksek Lisans Tezi, Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Aydın ÇAM

Ekim 2024, 101 sayfa

Bu araştırma medyada Adana ve Adanalıların çoğunlukla olumsuz özelliklerle işlendiği; televizyonda ya da çeşitli platformlarda yayımlanan dizilerde ya da filmlerde Adana ve Adanalıların çoğunlukla suçla ilişkilendirilerek sunulduğu varsayımından hareket eder. Bu varsayıma göre medya ve kültür endüstrisinin bir ürünü olarak Adana'da çekilmiş filmlerde Adana ve Adanalılar belirli bir çerçeveye hapsedilmiştir ve Adanalı imgesi, öfke ve suçla ilişkilendirilerek bir manipülasyon içerisinde sunulmaktadır. Çalışma ile medyadaki Adana ve Adanalı imgesinin olumsuz özelliklerle oluşturulmasından yola çıkarak, iletişim ve kültürel çalışmalar bağlamında Adana ve Adanalıların 2000 sonrasında Türk sinemasındaki işlenişinin nicel ve nitel yönlerini soruşturmak amaçlanmaktadır. Araştırmanın kapsamını Adana'da geçen, Adana'yı ve Adanalıları bir biçimde yeniden-üreten, Türkiye'de çekilmiş uzun metraj kurmaca filmler oluşturmaktadır. Araştırma kapsamındaki filmler, medya ve kültür endüstrileri bağlamında "yeniden-üretim" kavramıyla çözümlenmiştir. Bu bağlamda filmlerin ne kadar seyirciye ne kadar süreyle ulaştığı Box Office Türkiye ve dijital platform verileri üzerinden incelenmiş ve ayrıca bu filmlerde Adana ve Adanalıların hangi özelliklerle ve imgelerle sunulduğu; hangi metaforların, metonimlerin ve motiflerin kullanıldığı ve bunların medya ve kültür endüstrisiyle ilişkileri tartışılmıştır.

Anahtar kelimeler: *Sinemada Adana*; *kent ve sinema*; *yeniden-üretim*; *kültür endüstrisi*

ABSTRACT

ADANA IN POST-2000 TURKISH CINEMA:

THE RELATIONSHIP BETWEEN CINEMA AND URBAN IMAGE IN THE AGE OF RE-PRODUCTION

Batukan CEYRAN

Master Thesis, Department of Radio, Television, and Cinema

Supervisor: Assoc. Prof. Aydın ÇAM

October 2024, 101 pages

This research is based on the assumption that Adana and Adana people are portrayed negatively in the media and that Adana and Adana people are primarily associated with crime in TV series or films broadcast on television or various platforms. According to this assumption, in movies shot in Adana as a product of the media and culture industry, Adana and Adanan people are confined to a specific frame, and the image of Adana is presented in manipulation by associating it with anger and crime. The study aims to investigate the quantitative and qualitative aspects of the portrayal of Adana and Adanese in Turkish cinema after 2000 in the context of communication and cultural studies, based on the negative characteristics of the image of Adana and Adanese in the media. The scope of the research consists of feature-length fiction films shot in Turkey, which are set in Adana and reproduce Adana and Adana people in some way. The movie within the scope of the research was analysed using the concept of 're-production' in the context of media and culture industries. In this context, the audience reach of the films and duration are analysed through Box Office Turkey and digital platforms data. In addition, the characteristics and images of Adana and Adana people are presented in these films; which metaphors, metonyms and motifs are used and their relations with media and culture industries are discussed.

Keywords: *Adana in cinema, city and cinema, re-production, the culture industry*

ÖN SÖZ

Bu tez çalışması benim özellikle son 20 yıldır tutkum olan sinema ile yaşadığım kent olan Adana'ya karşı borcumun bir ürünüdür. Bu çalışmaya beni sürükleyen yanlış Adanalı algısının ve bu algıyı sürdürmeye kararlı sinema filmlerinin yanı sıra bu şehirde yetişen başta Yılmaz Güney, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal olmak üzere değerli sanatçılarımıza olan hayranlığım olmuştur.

Yaklaşık iki senedir üzerinde çalıştığım bu tez bana rehber olan bir çok insanın emeğini barındırmaktadır. Başta danışmanım ve dolayısıyla yazım sürecinde düzenli olarak kapısını çaldığım Doç. Dr. Aydın Çam olmak üzere derslerini aldığım Prof. Dr. Muzaffer Sümbül, Doç. Dr. Özgür İlke Şanlıer ve Doç. Dr. Nilay Erbalaban'a teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Yazım sürecinde incelemiş olduğum filmleri benimle birlikte bıkmadan usanmadan izleyen ve kendi perspektifini benimle paylaşarak bana yeni bir bakış açısı kazandıran değerli dostum Hacer Sıvacı'ya, yönetmenliğini yaptığı *Güvercin* filmi hakkında sorularımı, düşüncelerimi içtenlikle yanıtlayan Banu Sıvacı'ya ve gene yönetmenliğini yaptığı *Mehmet Salih* filmi hakkında sorularımı, düşüncelerimi içtenlikle yanıtlayan Güven Beklen'e teşekkürlerimi bir borç bilirim. Son olarak sinemaya dair perspektifimi bulunduğum coğrafyaya yöneltmemi sağlayan Sabri Şenevi'ne teşekkür etmek istiyorum.

Bu tez çalışması Çukurova Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklenmiştir (Proje ID: 16861, Proje Kodu: SYL-2024-16861).

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv
ABSTRACT v
ÖN SÖZ vi
İÇİNDEKİLER vii
KISALTMALAR ix
TABLOLAR LİSTESİ x
ŞEKİLLER LİSTESİ xi
BÖLÜM I 1
GİRİŞ 1
1.1. Araştırmanın Problemi 1
1.2. Araştırmanın Amacı 2
1.3. Araştırmanın Önemi 3
1.4. Sınırlılıklar 3
1.5. Tanımlar 4
BÖLÜM II 5
KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 5
BÖLÜM III 14
YÖNTEM 14
BÖLÜM IV 17
BULGULAR 17
4.1. Nicel Bulgular: 2013–2023 Yılları Arasında Adana'da Çekilen Filmlerinin Ulusal Dağıtım ve Gösterim Ekonomisindeki Yeri 17
4.1.1. Adana Merkezli Filmlerin Box Office Verilerinin Değerlendirilmesi 19
4.2. Nitel Bulgular: Adana'da Çekilen Filmlerin Motifleri 32
4.2.1. Sinemasal Adana: Şehir, Mekân, Manzaralar ve Kenar Mahalleler 35
4.2.2. Bir Taşra Olarak Adana'nın Varoş Hikâyeleri ve Mekân Örnekleri: *Küf*, *Güvercin* ve *Halef* Üzerine Değerlendirmeler 46
4.2.3. Kriminal Bir Şehir Olarak Adana 55
4.2.4. Erkek Hikâyeleri Olarak Adana Filmleri 59
4.2.5. Şive ve Bir Adanalı Deyişi: Adanalıyık, Allah'ın Adamıyık! 65
4.2.6. Adanalının İştahı 67
4.2.7. Adana'ya Özgü Bir Eylem: Güneşe Ateş Etmek 69

4.2.8. Protagonistin Adana Demirspor Aşkı 70
BÖLÜM V 74
GENEL DEĞERLENDİRMELER, SONUÇ VE ÖNERİLER 74
KAYNAKÇA 82
ÖZGEÇMİŞ 88

KISALTMALAR

CGV Mars D.: CGV Mars Dağıtım

CJ ENM: CJ Entertainment and Merchandising

DMC: Doğan Müzik Company

IMDB: Internet Movie Database

NETD: Netd MCN & Influencer Marketing

RETROPRO: RETROPRO Film Works

TUİK: Türkiye İstatistik Kurumu

UIP: United International Pictures

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1: 2013'ten Sonra Adana'da Çekilen ve Şehri Merkezine Alan Filmler..... 19

Tablo 2: 2013'ten Sonra Adana'da Çekilen ve Şehri Merkezine Alan Filmlerin Hasılatı...20

Tablo 3: 2023 Yılında En Çok Gişe Hasılatı Elde Eden Ulusal Filmler.....21

Tablo 4: 2018 Yılında Başka Sinema Tarafından Dağıtılan Filmler.....23

Tablo 5: 2013'ten Sonra, Kısmen Adana'da Çekilen Filmlerin Hasılat Bilgisi.....24

Tablo 6: 2013'ten Sonra, Kısmen Adana'da Çekilen Filmler.....25

Tablo 7: 2018 Yılında Yüksek Hasılat Elde Eden Filmler.....26

Tablo 8: 2013–2023 Döneminde Gösterime Giren Tüm Filmlerle Adana'da Çekilen Filmlerin Hasılatının Yıl Bazında Karşılaştırılması.....27

Tablo 9: Türkiye'de Tüm Zamanların En Çok İzlenen Ulusal Filmleri.....30

Tablo 10: Adana'da Çekilen Filmlerin Bilet Satış Sayısına Göre Sıralaması.....30

Tablo 11: Adana Lezzetleri 67

Tablo 12: Adana Merkezli Filmler ve Motifler.....72

Tablo 13: Adana'yı Gösteren Filmler ve Motifler 72

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Aile Arasında Filminde Adana Manzarası - Merkez Camii, Seyhan Nehri ve Taşköprü 39
Şekil 2. Kendi Yolumda Filminde Eski Adana 44
Şekil 3. İllegal Hayatlar Filminde Adana 57
Şekil 4. Ufo Filminde Adana Şehir Stadyumu 71

BÖLÜM I

GİRİŞ

1940 tarihinde çekilmiş olan Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Şehvet Kurbanı* filminden itibaren günümüze kadar Adana'ya ve Adanalılara sinemamızda sıklıkla rastlarız. Bu sayede Adana kentinin sosyo-ekonomik koşulları 1993 yılında Memduh Ün'ün yönetmenliğini yaptığı *Zıkkımın Kökü* filmine kadar sinemamızda kendine yer bulmuştur. *Zıkkımın Kökü* filminin ardından Adana, 2012'ye kadar sinema salonlarında izleyicinin karşısına çıkmaz. Sam Mendes'in yönetmenliğini yaptığı Hollywood yapımı olan *Skyfall*'la Adana, 2012 yılında yeniden sinema salonlarında izleyicinin karşısına çıkar ve günümüze kadar her sene ortalama üç film gişelerde seyirciyle buluşur. Başta sosyal medya olmak üzere gerek geleneksel medya gerek de yeni medyada Adana, belirli kalıpların içerisinde hapsedilmiş bir şekilde kitlelere sergilenir. Sergilenen imaj, çoğunlukla başta kriminal olaylar olmak üzere negatif özelliklerle ön plana çıkar. Bu imaj ise sinema gibi kültürel ürünlerle yeniden üretilir. Her ne kadar Adana'da sinema filmlerinden de alışık olduğumuz motifler mevcut olsa da bu filmler sıklıkla Adana'yı sadece bu motiflerden ibaretmiş gibi göstermiştir. Dolayısıyla kriminal olaylar gibi motifler Adanalıların karakteristik özelliğiymiş gibi algılanmaya başlanmıştır.

1.1. Araştırmanın Problemi: Bu araştırma medyada Adana ve Adanalıların çoğunlukla olumsuz özelliklerle işlendiği; televizyonda ya da çeşitli platformlarda yayımlanan dizilerde ya da filmlerde Adana ve Adanalıların çoğunlukla suçla ilişkilendirilerek sunulduğu varsayımından hareket eder. Bu varsayıma göre medya ve kültür endüstrisinin bir ürünü olarak Adana'da çekilmiş filmlerde Adana ve Adanalılar belirli bir çerçeveye hapsedilmiştir ve Adanalı imgesi, öfke ve suçla ilişkilendirilerek bir manipülasyon içerisinde sunulmaktadır. Sinemada, televizyonda veya dijital platformlarda yayımlanan anaakım filmlerde ya da dizilerde Adana ve Adanalılar çoğunlukla suçla ilişkilendirilerek sunulur. Bu temsilin dışında yer alan sanat filmi olarak nitelediğimiz filmler ise kitlelere ulaşmakta zorlanır. Medya ve kültür endüstrisinin bir ürünü olarak Adana'da çekilmiş anaakım filmlerde Adana ve Adanalılar belirli bir çerçeveye hapsedilmiştir; Adanalı imgesi öfke ve suçla ilişkilendirilerek bir manipülasyon içerisinde sunulmaktadır. Sanat filmleri ise kimi durumlarda bu temsilin dışında kalsa da belirli açılardan iktidarın yeniden üretilmesinde kültür endüstrisine

anaakım filmleri gibi dahil olmuştur.

1.2. Araştırmanın Amacı: Bu çalışma ile, medyadaki Adana ve Adanalı imgesinin olumsuz özelliklerle oluşturulmasından yola çıkarak, iletişim ve kültürel çalışmalar bağlamında Adana ve Adanalıların 2000 sonrasında Türk sinemasındaki işlenişinin nicel ve nitel yönlerini soruşturmak amaçlanmaktadır. Araştırmanın kapsamını Adana'da geçen, Adana'yı ve Adanalılığı bir biçimde yeniden-üreten, Türkiye'de çekilmiş uzun metraj kurmaca filmler oluşturmaktadır. Bu filmlerin bilgilerine Box Office Türkiye ya da IMDB gibi veri tabanları ve yerel haber siteleri aracılığıyla ulaşılmıştır. Araştırma için *Küf* (Ali Aydın, 2012), *Toprağa Uzanan Eller* (Ömer Can, 2013), *Lal* (Semir Arslanyürek, 2013), *İyi Biri* (Ayhan Sonyürek, 2014), *Kara Bela* (Burak Aksak, 2015), *Krallar Kulübü* (Tuncay Erol, 2015), *Adana İşi* (Ali Adnan Özgür, 2015), *Ankara Yazı Veda Mektubu* (Kemal Uzun, 2016), *Saftirikler* (Ali Ersen, 2016), *Dağ 2* (Alper Çağlar, 2016), *1 Kezban 1 Mahmut: Adana Yollarında* (Cenk Çelik, 2016), *Mehmet Salih* (Güven Beklen, 2016), *Deli Aşk* (Murat Dündar & Murat Kaman, 2017), *Benim Varoş Hikayem* (Yunus Ozan Korkut, 2017), *Aile Arasında* (Ozan Açıktan, 2017), *Bordo Bereliler Suriye* (Erhan Baytimur, 2017), *Müslüm* (Ketche & Can Ulkay, 2018), *Cumali Ceber 2* (Kamil Çetin, 2018), *Bende Kal* (Utku Uçar, 2018), *Güvercin* (Banu Sıvacı, 2018), *Halef* (Murat Düzgünoğlu, 2018), *Hüddam 2* (Utku Uçar, 2019), *Karışma Bende* (Kamil Çetin, 2019), *Sıfır Bir* (Kadri Beran Taşkın, 2020), *Dayı: Bir Adamın Hikayesi* (Uğur Bayraktar, 2021), *Milyonda Bir* (Semra Dündar, 2021), *Dilberay* (Ketche, 2022), *Ufo* (Onur Bilgetay, 2022), *Kendi Yolumda* (Ömer Faruk Sorak, 2022), *Hüddam 3* (Utku Uçar, 2023) *İllegal Hayatlar* (Cenk Çelik, 2023), *Her Şeye Rağmen* (Erdal Murat Aktaş, 2023) adlı filmler seçilmiştir.

Araştırma kapsamındaki filmler, medya ve kültür endüstrileri bağlamında "yeniden-üretim" kavramıyla çözümlenmiştir. Bu bağlamda filmlerin ne kadar seyirciye ne kadar süreyle ulaştığı Box Office Türkiye ve dijital platform verileri üzerinden incelenmiştir. İncelenen filmlerin nicel ve nitel verileri "anaakım" ve "art-house sinema" kapsamında ele alınmaktadır. Ayrıca bu filmlerde Adana ve Adanalıların hangi özelliklerle ve imgelerle sunulduğu; hangi metaforların, metonimlerin ve motiflerin kullanıldığı ve bunların medya ve kültür endüstrisiyle ilişkileri tartışılarak şu sorulara yanıt aranmaktadır:

1. 2000 senesinden itibaren tamamen ya da kısmen Adana'da çekilen ve sinemalarda

ya da dijital platformlarda gösterime giren, uzun metraj kurmaca filmler hangileridir?

2. Bu filmler ne kadar seyirciye ulaşmıştır?
3. Bu filmlerde Adana'nın hangi kültürel ve tarihsel öğeleri sunulmuştur? Söz konusu filmler kentin atmosferini nasıl yansıtmıştır? Adana bu filmlerde nasıl bir yerdir?
4. Adana ve Adanalı karakterler, yukarıda listelenen filmlerde hangi bağlamlarda ve nasıl yeniden-üretilmiştir?
5. Adana ve Adanalı imgesinin bu filmlerde yeniden-üretimini medya ve kültür endüstrileri bağlamında nasıl açıklayabiliriz?

1.3. Araştırmanın Önemi: Bu çalışmayla beraber Adana'da çekilen filmler ilk kez arşivlenmiş; dolayısıyla bir Adana filmleri kataloğu oluşturulmuştur. Bununla beraber, çalışma kapsamında Adana'nın ve Adanalı imgesinin kurmaca filmler üzerinden nasıl yeniden-üretildiği incelenmiştir. Bu sayede kültür endüstrisinin bir ürünü olan kurmaca filmlerin Adanalı imgesini nasıl etkilediğine ve bu Adana'nın bu imgeden nasıl etkilendiğine dair yeni çözümlemeler yapılabilecektir. Dolayısıyla yeniden-üretimin kültür endüstrisi bağlamında bir çözümlemesine ulaşılabilir. Ayrıca bu çalışma ile sinema ve kent ilişkisine Adana perspektifinden bakılarak, Adana'nın sinemasal mirasına katkıda bulunabilecek bir çalışma ortaya çıkarılmıştır. Tüm bunlarla beraber, çalışmanın alanyazındaki bir boşluğu doldurması da beklenmektedir.

1.4. Sınırlılıklar: Bu araştırma 2012–2023 yılları arasında vizyona giren ve yukarıda, "1.2 Araştırmanın Amacı" başlığında listelenen filmlerle sınırlandırılmıştır. Adana'da 2012 yılından önce ve 2023'ten sonra çekilen filmlerle beraber televizyon kanalları, dijital yayın platformları veya YouTube gibi mecralar için çekilen diziler bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Adana, özellikle 2000'den sonra dizi sektöründe mekân olarak sıklıkla kullanılmıştır. Dolayısıyla Adana'da çekilen dizilerin incelenmesi Adana imgesine dair yapılacak akademik çalışmaları daha güvenilir hale getirilecektir. Çalışmanın güvenirliğinin arttırılması için bu filmlerin dijital platformlardaki izlenme sayısı, izlenme süresi ve izlenme konumu da incelenmelidir ancak bu tez çalışmasının kapsamı ve zaman kısıtlılığı buna olanak vermemektedir. Adana imgesinin sergilendiği bir başka mecra ise sosyal medya platformlarıdır. Bu platformlardaki Adanalı fenomen hesapların paylaşımları Türkiye'nin birçok yerinde sosyal medya kullanıcılarına ulaşmakta ve bu kullanıcılar tarafından izlenmektedir. Bu paylaşımlardaki Adana

imgeleri incelenerek Adana'nın kültür endüstrisi içerisinde konumu daha anlaşılır hale gelecektir. Bu konudaki başka çalışmalara konu olabilecek tüm bu hususlar bu tez çalışmasının kapsamının dışında bırakılmıştır.

1.5. Tanımlar: Bu tez çalışması, sinemayla ilgili şu tanımlar esas alınarak gerçekleştirilmiştir: **(a)** *Art-house Sinema*: Sanat sineması, şiirsel sinema. Belirli bir kitleye hitap eden, tecimsel olmayan sinema. Ticari başarıdan ziyade estetik kaygılarla çekilen film türü. Biçimsel ve niteliksel açıdan klasik anlatının dışında, yönetmenin perspektifinden gelişen sinema. "Bu tür sinemada, deyim yerindeyse, 'kamera hissedilir.' Öykülemeci sinemada montaj seçimleri farkına varılmadan geçiyorsa, şiirsel sinemada, bunlar, yönetmenin öznelliğinin 'imza'sı, alameti farikası, temsilin bir unsuru haline gelir" (Pezzela, 2006, s. 79). **(b)** *Anaakım Sinema*: Gişede mümkün olduğu kadar fazla seyirciye hitap etmeyi amaçlayan sinema, tecimsel film (Özön, 1981, s. 384). **(c)** *Tür Sineması*: Belirli tipte, ortak motifler kullanan filmleri ifade eder; benzer konular ve temalar işlenen filmler. "Bir bilim-kurgu filmi mevcut bilimin menzilinin ötesindeki bir teknolojiyi içerir. Bir Western genellikle bir sınırdaki yaşamla ilgilidir" (Bordwell & Thompson, 2010, s. 328). **(d)** *Blockbuster Film*: Gişe Canavarı; gişe rekortmeni; "üstün yapım" (Özön, 1981, s. 459). Gişede büyük başarı sağlamış film. Gişe hasılatı yapım bütçesinin çok üzerinde film. IMDB, blockbuster filmler için dünya üzerinde yüz milyon dolar hasılatı ölçü alırken, Türkiye için on milyon dolarlık hasılatı ölçüt almıştır.

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Adana, Türk sinemasında ilk defa pamuk ağaları üzerinden işlenmiştir. Bu karakterler İstanbul'da yaşayan Adanalı zengin insanlardır. Dolayısıyla Adanalılık sinemamızda ilk defa İstanbul'da çekilen filmlerde yer almıştır. Bu filmlerde Adana kısmen kullanılmıştır ve şehrin manzaraları sadece fon olarak filmlerde yer almıştır. Tümüyle Adana'da çekilen bilinen ilk film ise, Ferit Ceylan'ın yönettiği 1963 yapımı *İkisi de Cesurdu* filmi olmuştur. Bu filmde Adana'nın Büyük Saat, Uğur Mumcu meydanı gibi simgeleşmiş mekanlarını görebiliriz. Filmin başrolü ise sonrasında Adana'da çekilen filmlerin lokomotifi olarak değerlendirilebilecek olan Adanalı kimliği ile ön plana çıkmış Yılmaz Güney olmuştur. Ardından, Yılmaz Güney'in yönettiği ve başrolünü oynadığı, aynı yıl gösterime giren *Pire Nuri* (1968) ve *Seyyit Han – Toprağın Gelini* (1968) filmleridir. Bu filmler Yüreğir ilçesinin Yüzbaşılar, Oymaklı ve Yenice köyleriyle, Adana şehir merkezi ve Karataş'ta çekilmiştir. Yılmaz Güney *Umut* (1969) ve *Endişe* (1974) gibi filmleri de Adana'da çekerek Adana'nın sinemasal imgesinin oluşmasına öncülük eder. Güney'in yönetmenliğini yaptığı bu filmlerde Adana sınıfsal bir perspektiften ele alınmıştır. Bu filmlerin anlatıları ağırlıklı olarak, pamuk tarımıyla uğraşan işçiler ile elçiler ve toprak ağalarının karşıtlığı üzerine kurulmuştur. *Umut* filminde olduğu gibi, her ne kadar karakterler şehirde yaşasalar da aslında kırsalın insanlarıdır. Köylerden göçen karakterlerin şehre uyum sağlayamaması ve fakirleşmesi onları, var olmaya çalıştıkları, çelişkilerle dolu bir arafta bırakmıştır. Orhan Kemal'in aynı adlı eserinden Erden Kıral tarafından sinemaya aktarılan *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1982) filminde de benzer bir eğilim vardır. Hem filme kaynaklık eden eserin yazarının hem de yönetmeninin gerçekçi üslubu, Güney'in ardından Adana'nın benzer bir temsille sinemaya aktarılmasına yol açmıştır. Bu durumun, diğer bir Adanalı yazarın, Muzaffer İzgü'nün aynı adlı eserinden uyarlanan *Zıkkımın Kökü* (Memduh Ün, 1992) için de geçerli olduğunu söyleyebilir.

Ne var ki *Zıkkımın Kökü*'nden sonra, Adana giderek sinemasal dünyanın sınırlarına yol alır ve 2012 yılına kadar Adana'da çekilen bir filme rastlanmaz. Bu yıldan itibaren çekilen filmlerle, özellikle de *Küf* (Ali Aydın, 2012), *Adana İşi* (Ali Adnan Özgür, 2015), *Deli Aşk* (Murat Dündar & Murat Kaman, 2017) ve *Benim Varoş Hikayem* ile (Yunus Ozan Korkut, 2017) Adana sinemalarda yeniden yer bulmaya başlar. 2012

yılından itibaren Adana'da çekilen film sayısı artsa da COVID19 pandemisi ve ona eşlik eden ekonomik krizle beraber bu artış sekteye uğrar. Ancak Adana, giderek artan popülaritesiyle sadece sinemada değil, televizyon ve dijital platformlarda da seyircinin görmek istediği bir coğrafyadır. Adana temsili sinema filmleri dışında televizyon ve dijital platform dizileri üzerinden sıklıkla işlenmiştir. Özellikle Netflix, YouTube, Gain ve BluTV gibi dijital platformlar sayesinde sıklıkla Adana'ya ve Adanalılara dair görsel temsiller üretilmektedir.

Televizyon kanallarından yayınlanan ve olay örgüsü Adana sınırları içerisinde geçen *Beyaz Gelincik* ve *Hanımın Çiftliği*'nin öncülük ettiği diziler Adana'nın temsilinde önemli bir yer tutar. Her iki dizi de gösterildiği dönemde çok yüksek izlenme oranlarına ulaşmıştır. 2005–2007 yılları arasındaki iki sezonda, toplam 74 bölüm gösterilen *Beyaz Gelincik* Adana'nın 2000'lerde medyadaki ilk temsilidir. Adana'nın çeşitli yerlerinde çekilen dizi, merkezine Aslanbaş Ailesinin mülkiyetindeki pamuk tarlasını alır. *Beyaz Gelincik* çekildiği yılların Adana'sını sosyo-ekonomik olarak izleyiciye sunmaktadır. 2009–2011 arasındaki iki sezonda 70 bölüm gösterilen *Hanımın Çiftliği* de, *Bereketli Topraklar Üzerinde* gibi, Orhan Kemal'in aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Dizi, Adnan Menderes'in iktidarındaki 1950 döneminin Adana şehrini sosyo-ekonomik olarak izleyiciye yansıtmaktadır. *Hanımın Çiftliği* çekildiği dönem yaklaşık 1.800.000 TL'lik bütçesi ile döneminin en maliyetli yapımlarından biri olmuştur.

2012–2014 yılları arasında yayınlanan ve 64 bölüm süren *Dila Hanım*; 2017–2018 yılları arasında yayınlanan ve 63 bölüm süren *Yeni Gelin*; 2018 yılında yayınlanan ve 10 bölüm süren *Nefes Nefese*; 2016–2019 arası yayınlanan ve 43 bölüm süren *Sıfır Bir*; 2020–2021 yılları arasında yayınlanan, ilk sezonu Adana'da çekilen ve 40 bölüm süren *Ramo*; 2018–2022 yılları arasında yayınlanan ve 141 bölüm süren *Bir Zamanlar Çukurova*; 2020–2024 yılları arasında yayınlanan, ilk üç sezonu Adana'da çekilen ve 55 bölüm süren *Sokağın Çocukları*, Adana'da çekilmiş öne çıkan diğer dizilerdir. 2022'de yayınlanmaya başlayan *Kıyma*; 2023'te yayınlanmaya başlayan *Magarsus* ve gene 2023'te yayınlanmaya başlayan *Şahmaran* dizileri de Adana'da çekilmiş olup gösterimleri devam etmektedirler. *Beyaz Gelincik*, *Hanımın Çiftliği*, *Dila Hanım*, *Yeni Gelin*, *Nefes Nefese*, *Ramo* ve *Bir Zamanlar Çukurova* televizyonda, anaakım kanallarda yayınlanırken; *Sıfır Bir*, *Sokağın Çocukları*, *Kıyma*, *Magarsus* ve *Şahmaran* farklı dijital platformlarda gösterilmiştir. Bugün halen bu diziler çevrimiçi olarak gösterimdedir. Örneğin *Beyaz Gelincik* dizisi ATV'nin çevrimiçi sitesinden veya başta YouTube olmak

üzere çeşitli dijital platformlardan izlenebilmektedir.

Adana'da çekilen diziler ve filmler yerel basında sürekli yer almaktadır. Bu filmler ve diziler hakkındaki yorumlar çok farklılık göstermektedir. Adana'nın popüler bir şehir olması çoğu zaman olumlu karşılansa da, bu filmler ve dizilerdeki Adana ve Adanalılara dair klişeler çoğu zaman eleştirilmektedir. Örneğin Turgut Bağır (2022), Adana'da çekilen dizileri, gerek iş olanaklarının artması gerek de sektörün Adana'ya ilgisinin yönelmesi nedeniyle, olumlu karşılasa da söz konusu dizilerin Adana'yı ve Adanalıları son derece yüzeysel tanıttığını belirtmektedir. Bağır, özellikle televizyonda yayınlanmış dizileri Adana'ya İstanbul perspektifinden baktığı için eleştirmektedir: "Anadolu'ya tepeden ve 'taşra' genellemesiyle bakan kimi senaristler, bölge insanının dilini, karakterini, kimliğini, kültürünü, yeterince bilmeden, araştırmadan yazarken, son derece kaba klişelere, genellemelere dayanıyorlar" (Bağır, 2022, s. 27). Bu dizilerin ortak yönü, Adana'nın tekin olmayan bir şehir; Adanalıları ise saldırgan, kaba ve kriminal kişiler olarak sunmasıdır. Adana, mekân olarak merkezi otoriteden, yani İstanbul ve Ankara'dan uzak bir taşradır. Bu yanı ile Adana'da 2012'den sonra çekilmiş filmlerle diziler örtüşmektedir. Bundan dolayı, Adana ve Adanalıların film ve dizilerdeki temsillerinden yola çıkarak sinema ve televizyonu içeren kültür endüstrisini ve burada üretilen kültürel metaları soruşturmak önemlidir.

Kültür endüstrisi kavramı Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1944) adlı çalışmalarında önerilir. Bu çalışmada kültür endüstrisi kitlelerin manipülasyonu için bir yöntem olarak tanıtılır. Adorno daha sonra, kavram olarak kültür endüstrisi kavramından önce kullanılan "kitle kültürü" kavramına karşı çıkmıştır: "Burada, kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için 'kitle kültürü' ifadesini 'kültür endüstrisi'yle değiştirdik" (Adorno, 2007, s. 109). Adorno'nun bu karşı çıkışının arkasında kültür endüstrisi ürünlerinin kitleler tarafından üretilmemesi yatar; kitleler sadece tüketicidir. Kültür endüstrisi, pazar için üretilen kültürel emtianın dönüşüp yeniden-üretim sürecine girdiği, ardından kitlesel bir tüketime tabi olduğu pazardır. Bu bağlamda İhsan Koluaçık geç kapitalizm döneminde artık her şeyin pazara yönelik üretildiğini vurgular ve dolayısıyla bu ürünlerin en kısa yoldan tüketilmesinin sağlandığını belirtir: "Kültüre damgasını vuran temel güdü, en genişi yakalamak, en çabuk, kolay ve kısa yoldan kazanç elde etmek haline dönüşmüştür" (Koluaçık, 2017, s.

141).

Adorno'ya (2007) göre kültür endüstrisi insanlara mutlu bir yaşamın yollarını sunmaz, yeni bir ahlaki sorumluluk sanatı da değildir. Kültür endüstrisi, en güçlü çıkar neredeyse ona itaat eder. Dolayısıyla bu çalışmada kültür endüstrisi olumsuz bir kavram olarak ele alınır. Kapitalizm, statükoyu sağlamak için üstyapının ögelerinden sinema, edebiyat, tiyatro veya müzik gibi sanatsal faaliyetleri denetim altına almak zorundadır. Kültür endüstrisi işte bu faaliyetlerin dağıtımı ve üretimini kapsar. Dolayısıyla kültür endüstrisi, kapitalizm tarafından hegemonya sağlamak için kullanılır. Adorno kültür endüstrisi sayesinde sanatta her şeye benzerlik bulaştığını vurgular. Filmlerin, radyoların ve dergilerin bir sistem meydana getirerek statükoya hizmet ettiğini savunur. Adorno'ya göre filmin görevi günlük algı dünyasını sağlamaktır. Böylece kitlelere hâkim ideoloji empoze edilecektir: "Bu arada yapımcılar hangi 'plot'u [olay örgüsünü] seçerse seçsin, tüm filmler, sermayenin mutlak iktidarını iş arayan mülksüzleştirilmiş yığınların yüreğine efendilerinin iktidarı olarak kazımak içindir" (Adorno, 2007, s. 53). Filmlerde izlenen olay örgüsünün finalinde ulaşılan noktaya baktığımızda her şeyin sistemle bütünleşmiş bir şekilde düzene oturması Adorno'nun bakışını da destekler: Sinemasal serüven kaybedilen düzeni aramaktır; mutlu son, sisteme geri dönüştür. Sistem ise iktidardır. Bu aynı zamanda sanat eserinin bir anlamda da yeniden-üretilmesidir. Yeniden-üretilen bu eserler ideolojinin toplum nezdinde yerleşmesini sağlar. Louis Althusser (2014), egemen sınıfın kendi varoluşunu sürdürmesi için siyasal ve ideolojik koşulların yeniden üretilmesi gerektiğini belirtir. Egemen ideoloji bu şekilde hegemonyasını sağlayacaktır. Bu üretim çerçevesinde sinemayı da devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak değerlendirebiliriz. Bu aygıt iktidarın ideolojisini topluma empoze ederek hegemonyanın rıza görevini üstlenir.

Walter Benjamin de (1936) sinemayı yeniden-üretim ilişkisi çerçevesinde ele alıp, olumsuz yönlerine odaklanmıştır: "En olumlu biçiminde bile (hatta bilhassa da bu biçiminde) sinemanın toplumsal önemi, bu yıkıcı ve katartik yönü, yani kültür mirasına içkin gelenek değerinin tasfiyesi olmadan düşünülemez" (Benjamin, 2023, s. 15). Bu bağlamda Benjamin sinemanın insan ile ne yaptığına odaklanmıştır. Benjamin'e göre sanat ürününün yeniden üretilmesi onun özerkliğini kaybetmesine neden olur. Çünkü bir reprodüksiyon ürünü ne kadar başarılı olursa olsun sanat eserinin en önemli özellikleri olan "şimdi" ve "burada olma" dan yoksundur. "Sanat yapıtını teknik olanaklarla yeniden-üretildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır" (Benjamin,

2023, s. 55). Bunun sonucunda Benjamin'e göre yeniden üretim sanat yapıtını bir defalığına özgü varlığı yerine kitlesel bir varlığa dönüştürür.

David Harvey, yeniden-üretim kavramını ele alarak Amerikan yaşam tarzının bu süreçte hangi olanakları kullandığını inceler. Harvey'e göre Hollywood, popüler müzik, kültürel biçimler ve hatta medeni haklar hareketi gibi bir bütün olarak siyasi hareketler Amerikan tarzı yaşama öykünme arzusunu beslemek için seferber edilir (Harvey, 2003, s. 55) Dolayısıyla Amerika'nın kültürel anlamda gücünün büyümesi popüler kültür öğelerinin yeniden-üretim sürecine katılmasıyla mümkün olmuştur.

Kültür endüstrisini tür sineması bağlamında inceleyen Murat Temizer, *Kültür Endüstrisi ve Tür Sineması* (2019) başlıklı çalışmasında, kültür endüstrisinin toplumun ihtiyaçlarını kendisine uyarladığını savunur. Bu hegemonik süreçte kültür endüstrisinin ürettiği sanat değil; yeniden-üretimin bir parçasıdır. İhtiyaçlar statükonun devamı için kültür endüstrisi aracılığıyla yapay olarak üretilmiştir. Çünkü kültür endüstrisi, diğer bütün sektörler gibi finans kapitale bağımlıdır. Kültür endüstrisinin bir ürünü olan tür sinemasında da aynı egemen ideolojinin paradigmalarına rastlarız. Temizer'e göre bu durum aynı zamanda küresel hegemonyanın meşruiyetini sağlamaktadır.

Kevin Robins (1992) ise kültür endüstrisi bağlamında "dolayımlanmış vizyon" kavramını inceler. Bu kavram, tekno-kültür çerçevesinde ele alınır. Vizyon teknolojileri sayesinde gerçek dünya ortamlarından uzak durabiliriz. Bu uzak duruşu ise vizyon teknolojilerinin dünyadaki yaşam biçimlerini dönüştürerek mümkün hale getirdiğini belirtir. Dolayısıyla sinemada yeniden-üretimin ve dolayımlanmış vizyon kavramının yaşamımızı biçimlendirmesine hizmet ettiği sonucu çıkartılabilir. Böylece tekno-kültür, entelektüel bir tecrit etme haline dönüşür. Guy Debord, *Gösteri Toplumu* (2022) adlı çalışmasında, insana sahte döngüsel bir hayat dayatıldığını savunur. Bu sahte döngüsel zaman ise gösteri zamanıdır. Debord'a göre gösteri zamanı "yanılsamalı olarak yaşanmış, kendi kendine değişen gerçekliğin zamanıdır" (Debord, 2022, s. 123). Bu bağlamda gösteri zamanı Debord'a göre tarihi ve hafızayı felce uğratarak zamanın yanlış bilincidir.

Hikmet Şahin (2021) kültür endüstrisi ve Hollywood ilişkisini incelediği makalesinde sinema ve televizyonun kitleleri tektipleştirdiği sonucuna varmıştır. Bu ise sistemin devamı için yeniden-üretim sürecini gerekli kılar. Şahin'e göre bu tektipleştirme, çokuluslu şirketler tarafından devletten talep edilmektedir. Böylece çokuluslu şirketler kâr için kültür endüstrisi aracılığıyla kendi kitlesini inşa edeceklerdir. Samir Amin de

tektipleşmeyi uluslararası tekeller üzerinden açıklar: "Kitle iletişimi ve medya alanında faaliyet gösteren tekeller; bunlar aşağıdan yukarı doğru dünya kültürünü aynılaştırmakla (*uniformisation*) kalmıyor, aynı zamanda siyasi manipülasyona uygun yeni olanaklar da yaratıyor (Amin, 2000, s. 43). Amin, siyasi manipülasyonun ise tekelleşmenin lehine olacak şekilde demokrasinin aşınması için bir olanak oluşturduğunu vurgular. Harvey (2015) de benzer biçimde tekelleşmenin sermayedarlara üretim ve pazarlamada geniş denetim sağladığını belirtmektedir. Böylelikle iş ortamını istikrarlı hale getirerek akılcı hesaplamalara ve uzun vadeli planlamaya, risk ve belirsizliği azaltmaya ve daha genel olarak kendisi için nispeten huzurlu, dertsiz tasasız bir yaşam alanı açmaya olanak verir.

Sezgin Kızılçelik (2008), kültür endüstrisini despotik bir oluşum olarak tanımlar. Ona göre kültür endüstrisi, insanı şeyleştirir ve bireyliğinin yitimine yol açar. Kurtul Gülenç (2015) bu bağlamda, toplumun tektipleştirilmesinin kültür endüstrisinin yarattığı kavramların sebep olduğuna işaret eder. Bu şekilde mevcut toplumsal ilişkiler aynen sürdürülecek dolayısıyla yeniden üretilecektir. Bu da mevcut iktidarın devamına yarar. Ertan Yılmaz (2008), bu iktidarın devamı için yeniden-üretimi yanlış bilinç ile bağdaştırır. Kültür endüstrisi, sinema aracılığıyla kendi ideolojisini topluma empoze eder. Bu empoze ediş yeniden-üretimin bir parçasıdır. Aynı zamanda bu Yılmaz'a göre bu empoze süreci toplumun tektipleştirilmesi için bir sıvadır.

Richard Sennett, *Yeni Kapitalizm Kültürü* (2017) adlı çalışmasında kültür endüstrisi kapsamında yeniden-üretim sürecini ele alırken özellikle Avrupa ve Kuzey Amerika'nın kendileri dışındaki kültürü korkutucu bir varlık olarak topluma dayattığını belirtir. Avrupa ve Kuzey Amerika'ya göre yabancı düşük ahlaklıdır. Serpil Kırel (2018), kültür endüstrisi ve sinema ilişkisini incelediği çalışmasında belirleyici gücün sermaye olduğunu vurgular. Kültürel ürünlerin ideolojiden ayrılamayacağını ve sistem ile kurduğu ilişkinin incelenmesi gerektiğini savunur. Müşteri ile ürün arasındaki ilişki incelenirken bunun ideolojiden bağımsız olmayacağını; kültür endüstrisinin çıktısı olan sinema ürünlerinin meta olduklarını ve dolayısıyla bu ürünlerin masum olmadığını söyler. Kırel'e göre kültürel ürün olan filmler ideolojinin meşrulaştırılması için bir yöntemdir. Çünkü sinema eserleri sanat ürünü değil; endüstrinin belli kurallarına uyma zorunluluğu olan metalardır. Kırel'in vurgusuyla "sahibinin sesini" seyirciye duyurur: "Anlaşılacağı üzere hem eskisine benzemeyen hem de eskisi gibi olan şeyler üretmek gerekmektedir" (Kırel, 2018, s. 384). Burada bir anlamda da sinema ve kültür endüstrisine dair bir tanımlama yapılmıştır. Bu bakış açısının perspektifinden, filmler biçimsel olarak değişse de içerik

olarak yeniden-üretimin bir parçasıdır. Adorno'ya (2000) göre ise sinemanın görevi özneleri toplumsal işlevlere dönüştürmektedir. Sinemayı kültür endüstrisi perspektifinden ele alarak sinemaya olumsuz bir anlam yükleyen Adorno, sinemanın bu görevde başarılı olduğunu bu bağlamda tümüyle kapsanmış ve içerilmiş olanların hiçbir çatışkının farkında olmadığını ve kendi çarpıtmalarını, insansızlaştırılmalarını zevkle izlediklerini vurgular: "Kültür endüstrisinin topyekûnluğu, dışarda hiçbir şey kalmayacak biçimde bütün öğelerinin birbirine bağlanmış olması, topyekûn toplumsal aldanışla birdir" (Adorno, 2000, s. 213).

Can Diker (2020), kültür endüstrisine yerli sinema ve Hollywood filmlerinin gişe rekabeti perspektifinden bakar. Sinemanın en yaygın kültürel endüstrilerden birisi olduğu için bu filmlerin aynı zamanda birer emtia olduğunu savunur. Bu durum ise filmlerin ekonomi politik perspektiften değerlendirilmesini mümkün hale getirir. Ayrıca, liberal yaklaşımı, film endüstrilerinde belirleyici konumun seyirci olduğunu savunduğu için eleştirir. Bu yaklaşımın asıl güç olan endüstriyi görmezden geldiğini savunur. Endüstri sahip olduğu olanaklar sayesinde seyirciye istediği düşünceyi empoze edebilecek güce sahiptir. Çünkü endüstri sahip olduğu sermaye gücü sayesinde istediği kadar sinema salonunda istediği kadar reklam eşliğinde gösterim yapabilir. Yıldız Derya Birincioğlu (2019) kültür endüstrisinin dayattığı gösterim sürecinin en fazla bağımsız filmlere zarar verdiğine dikkat çeker. Çalışmasında yönetmenlerin anaakım dışında film yaptıkları zaman gösterim alanı bulamadığını belirtir. Örnek olarak verdiği iki anaakım filmi – *Düğün Dernek 2: Sünnet* (Selçuk Aydemir, 2015) ve *Ali Baba ve Yedi Cüceler* (Cem Yılmaz, 2015)– Türkiye'deki 2.300 salonun 1.700'ünde gösterilirken Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali ve Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali'nde en iyi film ödülünü alan iki filmin – *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) ve *Abluka* (Emin Alper, 2015)– sadece 25 sinema salonunda izleyici ile buluşabildiğini verir.

Karl Marx'ın yeniden-üretim sürecinin koşullarının tarifi, anaakım sinemasının üretim koşullarıyla paraleldir: "Üretimin koşulları aynı zamanda yeniden-üretimin koşullarıdır. Hiçbir toplum, ürünlerinin bir kısmını sürekli olarak üretim araçlarına ya da yeni üretim unsurlarına dönüştürmeden, sürekli olarak üretimde, yani yeniden-üretimde bulunamaz" (Marx, 2015, s. 547). Sinema filminin sinema salonlarındaki başarısı yeniden-üretim sürecine kaynaklık eden önemli unsurlardan biridir. Bir filmin gişe başarısı, söz konusu filmin konu itibari ile paralellik içeren başka filmlerin çekilmesinde pay sahibi olur. Bu filmler anaakım sineması ürünü olan tür filmlerini oluştururlar ve

ticari sinema örnekleridir. Gişelerde başarılı olmuş olan sinema eserleri gerek izleyici sayısı gerek de popüler kültüre etkisi bakımından "blockbuster" kavramı ile nitelendirilir. Bu kavram "gişe rekortmeni" olarak da adlandırılır. IMDB, blockbuster olarak değerlendirdiği filmlerin listesini oluştururken, 100.000.000 dolar ve üzeri hasılat yapan filmleri esas almıştır. IMDB'nin Türkiye için oluşturduğu blockbuster film listesinde ise hasılat bakımından yaklaşık 10.000.000 dolarlık filmler esas alınmıştır. 86 filmlik bu listede, bir kısmı Adana'da çekilmiş 2017 yapımı *Aile Arasında* ve 2018 yapımı *Müslüm* filmleri de vardır.

Yeniden-üretim süreci tür filmlerinde de görülür. Douglas Kellner ve Michael Ryan (2016) tür filmlerinin seyircide doğruluk hissi yaratmayı amaçladığını ve seyirciye mevcut iktidarın devamına hizmet edecek uygun duygu ve düşüncelerin tayin edildiğini vurgular. Örnek olarak Western filmlerindeki erkeklerin kamusal alana olan hakimiyetleri gösterilir. Metin Gönen (2007) de bu süreci Hollywood sineması perspektifinden ele alır. Gönen'e göre tür filmlerinde seyirci sıklıkla özdeşleşme süreci ile karşı karşıya gelir. Seyirci, burada yönetmenin bakışı ile özdeşleşir. Yönetmenin izleyiciye sunduğu olay örgüsü ile izleyicinin bakışı da inşa edilir. İzleyici kendi bakış açısına sahip olduğu yanılsaması içerisindeyken film kendi ideolojik duruşunu seyircinin zihnine yerleştirir. Gönen'e göre seyirci ayrıcalıklı bir görgü tanığı konumundadır. Özellikle dijital döneminde sektörel anlamda öne çıktığı yıllarda Adana'da çekilen filmlerde komedi türü ağırlıklıdır. Bu yüzden Adana'da çekilmiş anaakım filmlerin önemli bir kısmı tür sineması içerisinde değerlendirilebilir. Ferhat Zengin (2017), Sinemanın dijital ile ilişkisini incelediği çalışmasında komedi türü filmlerinin 2011'den sonra, dört yıl içerisinde %200 arttığı sonucuna ulaşmıştır. Bu, komedi filmlerinin oranının üretilen tüm filmler içinde %44 olduğuna tekabül eder. Bu çalışma kapsamında incelenen, Adana'da çekilen filmlerin neredeyse %50'sinin komedi olması da bu saptama ile örtüşmektedir.

Sanat sineması, dünyadaki film pazarını hakimiyeti altına alan Hollywood sinemasına karşı bir mücadele alanı olarak ortaya çıkmıştır. Nejat Ulusay (2008), sanat sinemasının Avrupa sinemasında öne çıkartıldığını vurgular. Avrupa Sineması, İkinci Dünya Savaşından sonra artan Hollywood hegemonyasına karşı yönetmenlerin hakimiyetindeki "farklı konu, tema ve uylaşımları, salon zincirleri ve repertuar sinemaları, kitap, dergi ve uluslararası festivalleriyle, resmi kurumlarca da desteklenen "sanat sineması" üzerinden kimliğini farklılaştırmış ve dünya pazarındaki yerini de bu anlayış çerçevesinde belirgin kılmıştır" (Ulusay, 2008, s. 127). Sanat filmleri gerek teknik

gerek hikâye bazında anaakım sinemanın çizdiği sınırlar dışına çıkan yönetmenin perspektifinin ağırlıkta olduğu filmlerden oluşur. Bu sinema örneklerinde seyirci anaakım filmlerinin aksine edilgen konumda değildir; alımlama sürecinde daha aktiftir. Ali Karadoğan (2014) sanat filmlerinin kapsam alanının oldukça tartışmalı olduğunu belirtmekle beraber bu filmlerin "gerçek" kavramını ele alış biçimine odaklanmıştır: "Bu gerçeğin ortaya konuş biçiminin gösterilmesi sanat filminin asıl işlerlik gösterdiği alanın belirlenmesi ve burada oynadığı işlevi de anlaşılır kılmayı beraberinde getirmektedir" (Karadoğan, 2014, s. 13). András Bálint Kovács (2016) sanat sinemasını bir ara biçim olarak betimler. Ona göre sanat sineması anlatıya dayalı olsa da mümkün olan en geniş seyirci kitlesini tatmin etmek için yapılmamıştır. Sanat sinemasının tarihselliğini incelediği eserinde sanat filmlerinin ortaya çıktığında entelektüel seçkinlere hitap ettiğini vurgular. James Monaco ise İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa ve Asya'da yeni bir sinema türünün ön plana çıktığını belirtir. Bu sinema türü, yaratıcı, özgün ve doğrudan çağdaş deneyime hitap etmektedir. Bu türe örnek olarak Yeni gerçekçileri gösterir: "Yeni gerçekçiler, yaşam deneyimiyle yakından bağlantılı bir sinema için çalışmıştır. Profesyonel olmayan oyuncular, kaba teknik, politik amaç, eğlenceden ziyade fikirler gibi bütün öğeleri, pürüzsüz ve kusursuz profesyonelliğe dayalı Hollywood estetiğine taban tabana zıttı" (Monaco, 2018, s. 337). Sanat sinemasını başat iki ilkesinin gerçekçilik ve yaratıcı dışavurum olduğunu vurgulayan David Bordwell (2016) sanat sinemasının gerçekçi yani psikolojik olarak karmaşık karakterler kullandığını söyler. Dolayısıyla bu karmaşık karakterlerin özellikleri anlatılan öykülere yansıyacak, bu öyküleri klasik anlatıdan ayıracaktır: "Öncelikle sanat sineması, kendisini açık bir şekilde klasik anlatı kipinin ve özellikle de olayların neden–sonuç ilişkisinin karşısında konumlar. Sanat filminde bu bağlantılar zayıflar" (Bordwell, 2016, s. 109). Bu bağlamda sanat filmleri belirsizliğin, açık ucun ve karmaşık karakterlerin sürüklediği öykülerin oluşturduğu gerçekçi filmlerdir. Bu çalışma kapsamında incelediğimiz sanat filmi örnekleri Bordwell'in sanat filmi perspektifinden çekilmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu tez çalışması kapsamında öncelikle, Box Office Türkiye, IMDB ve benzeri veri tabanları üzerinden "Adana'da çekilen filmler" gibi anahtar kelimelerle yapılan aramalarla ve Uluslararası Altın Koza Film Festivali kataloglarının taranmasıyla ulaşılan filmlerden hareketle, 2000 sonrasında en az bir sekansı Adana'da çekildiği görülen 32 film saptanmıştır. Araştırma evreninin belirlendiği bu ön çalışmanın ardından ilk olarak 2013–2023 döneminde Adana'da çekilen 32 film nicel olarak incelenmiştir. Bu filmler için Box Office Türkiye ve IMDB'den derlenen nicel verilerle, filmlerin içerik çözümlemesi yöntemiyle ulaşılan nitel verilerinin değerlendirilmesiyle 2013 sonrasında Türk sinema ekonomisinde Adana filmlerinin durumu; Adana'da çekilen filmlerin dağıtım ve gösterim ekonomisindeki yeri; Adana'da çekilen filmlerle gişe ve sanat sinemasının Türkiye'deki durumu ve Adana'nın hangi motif ve klişelerle çerçevelendiği değerlendirilmiştir. Filmlerin, vizyon yılı, yapım yılı, hafta bazında gösterim süresi, biletli seyirci sayısı, hasılatı, yönetmeni, yapım şirketi ve dağıtımcısının olduğu bilgiler tablolara aktarılmıştır. Bu bilgiler sayesinde filmlerin gösterim süresi, biletli seyirci sayısı ve hasılatındaki artış ve azalmalar takip edilmiştir. Bu filmlerin gişe verileri başta İstanbul olmak üzere Türkiye'de çekilen diğer filmlerle kıyaslanarak filmlerin sinema sektöründeki yeri hakkında nicel bilgilere ulaşılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise 2013–2023 döneminde Adana'da çekilen filmlerin motifleri ve bu filmlerin Adana'yla olan ilişkileri temsil bağlamında incelenmiştir. Bu motifler üzerinden niteliksel açıdan sanat filmleriyle blockbuster olma iddiası taşıyan anaakım filmler arasındaki ayrım da ele alınmaktadır. Motifleri incelenen 23 film "Adana merkezli filmler" ve "Adana'yı gösteren filmler" olarak iki temel kategoriye ayrılmıştır. Bu kategorilere ek olarak yeni bir kategori olarak değerlendirilebilecek "Adana'nın kılık değiştirdiği filmlere" ulaşılmıştır. Bu kategoride ise Adana'da çekilmesine rağmen Adana'nın başka bir şehir veya ülkenin başka bir yeri olarak gösterildiği filmler yer almaktadır. Çalışma kapsamında 32 film incelenmiş olsa da, bu *Dilberay*, *Dağ II*, *Kara Bela*, *Ankara Yazı: Veda Mektubu*, *Bordo Bereliler Suriye* ve *Dayı: Bir Adamın Hikâyesi* gibi Adana'da geçtiği belirtilmeyen veya Adana'da çekilmiş olsa bile hikayenin başka bir ilde geçtiği, Adana şehrinin kılık değiştirdiği sinemasal mekânı Adana olmayan filmler vardır.

Bu bölümde, 23 filmde tekrar eden temalar incelenmiştir. Bu temalar "suç", "şive", "yöresel lezzetler", "ataerki", "varoş/kırsal" , "sıcak" ve "Adana Demirspor" olmak üzere yedi ana temada yoğunlaşmaktadır. İncelenen motiflerin çoğunluğu, Adana kentinin bugüne kadar geleneksel ve yeni medyada öne çıkan özelliklerinden ve izlenen filmlerde olay örgüsünde sıklıkla yer alan klişelerden seçilmiştir. Bunun yanı sıra, "suç" ve "ataerki" olarak isimlendirilen motifler sadece Türk sinemasında değil dünya sinemasında da sıklıkla izleyicinin karşısına çıkar. Ancak bu çalışmada filmlerde yer alan kriminal olaylar listelense de bu olayların iki ana özelliğine odaklanılmıştır. İlk özellik kriminal olayların olay örgüsünü ne derecede etkilediğiyken ikinci özellik bu kriminal olayların Adanalı ile nasıl bir bağ kurduğudur. Tıpkı suç motifi gibi sinemada filmlerinde tekrarlan edilgen kadın ise ataerki başlığı altında incelenmiştir. Bu başlıkta Adana filmlerinde kadın temsili filmin olay örgüsüne katkısı dikkate alınmıştır. "Şive" motifi Adana'nın kendi özgü konuşma biçiminin filmlerde ne kadar ön plana çıktığı incelenmiştir. "Yöresel Tat" motifi, Adana kendi ile özdeşleşmiş olan yemek kültürünün Adana filmlerinde yer alıp almadığı ve eğer alıyorsa, hangi yemeklerin ne şekilde olay örgüsünde yer aldığı incelenmiştir. Adananın bir başka ön plana çıkan yaz mevsimini ise "sıcak" başlığında ele alınmıştır. Adana Demirspor'un sportif alanda tekrar yükselişi, 2012 senesinden itibaren incelenen filmlerle paraleldir. Bu yükselişin incelenen filmlerde hangi koşullarda yer aldığı "Adana Demirspor" başlığı üzerinden değerlendirilmiştir.

Bu araştırma kapsamında Adana il sınırları içerisine çekilmiş olan aşağıdaki filmler çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

1. *Küf* (Ali Aydın, 2012)
2. *Toprağa Uzanan Eller* (Ömer Can, 2013)
3. *Lal* (Semir Arslanyürek, 2013)
4. *İyi Biri (*Ayhan Sonyürek, 2014)
5. *Kara Bela* (Burak Aksak, 2015)
6. *Krallar Kulübü* (Tuncay Erol, 2015)
7. *Adana İşi* (Ali Adnan Özgür, 2015)
8. *Ankara Yazı Veda Mektubu* (Kemal Uzun, 2016)
9. *Saftirikler (*Ali Ersen, 2016)
10. *Dağ 2* (Alper Çağlar, 2016)
11. *1 Kezban 1 Mahmut: Adana Yollarında* (Cenk Çelik, 2016)
12. *Mehmet Salih* (Güven Beklen, 2016)

13. *Deli Aşk* (Murat Dündar & Murat Kaman, 2017)
14. *Benim Varoş Hikayem* (Yunus Ozan Korkut, 2017)
15. *Aile Arasında* (Ozan Açıktan, 2017)
16. *Bordo Bereliler Suriye* (Erhan Baytimur, 2017)
17. *Müslüm* (Ketche/Can Ulkay, 2018)
18. *Cumali Ceber 2* (Kamil Çetin, 2018)
19. *Bende Kal* (Utku Uçar, 2018)
20. *Güvercin* (Banu Sıvacı, 2018)
21. *Halef* (Murat Düzgünoğlu, 2018)
22. *Hüddam 2* (Utku Uçar, 2019)
23. *Karışma Bende* (Kamil Çetin, 2019)
24. *Sıfır Bir* (Kadri Beran Taşkın, 2020)
25. *Dayı: Bir Adamın Hikayesi* (Uğur Bayraktar, 2021)
26. *Milyonda Bir* (Semra Dündar, 2021)
27. *Dilberay* (Ketche, 2022)
28. *Ufo* (Onur Bilgetay, 2022)
29. *Kendi Yolumda* (Ömer Faruk Sorak, 2022)
30. *Hüddam 3* (Utku Uçar, 2023)
31. *İllegal Hayatlar* (Cenk Çelik, 2023)
32. *Her Şeye Rağmen* (Erdal Murat Aktaş, 2023)

BÖLÜM IV

BULGULAR

4.1. Nicel Bulgular: 2013–2023 Yılları Arasında Adana'da Çekilen Filmlerinin Ulusal Dağıtım ve Gösterim Ekonomisindeki Yeri

Türkiye İstatistik Kurumu'nun (TÜİK) 2023 yılı verisini baz alarak 5 Haziran 2024 tarihinde yayınladığı rapora göre Türkiye'de 2.618 sinema salonu bulunmaktadır. Aynı rapora göre sinema salonlarındaki toplam koltuk sayısı 286.603'tür. Bu salonlarda 2013–2023 döneminde 1.890 film gösterilmiş ve bu filmler için 298.764.726 bilet satılmıştır (https://www.tuik.gov.tr/). Bu filmlerin otuzunun en az bir sekansı Adana il sınırları içerisinde çekilmiştir. Son yıllarda görülen bu olağanüstü yükselişe karşın aslında Adana, uzun zamandır kendisine sinemasal dünyada yer bulamamaktaydı. Memduh Ün'ün, Adanalı yazar Muzaffer İzgü'den uyarladığı *Zıkkımın Kökü*'nden (1992) sonra 2012 yılına kadar sinema salonlarında Adana'da çekilmiş bir filme rastlanmaz; 2012'de 49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde gösterilen *Küf* filmi, Adana'da uzun bir aradan sonra çekilen ilk film olur. Festivalde başarı kazanan bu film ilk kez İtalya'da Venedik Film Festivali'nde gösterime girmiştir. Ulusal ve uluslararası birçok festivalde gösterilen *Küf* dünyanın birçok noktasında seyirciyle buluşmuş ve 2013'te iki haftalığına gösterime girerek sinema seyircisine de sunulmuştur. 2012 yılının Kasım ayında gösterime giren ve bazı planları Adana'da çekilen *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) filmi ile Adana, bir kez daha sinema salonlarında seyircinin karşısına çıkar. *Skyfall* Adana'nın hem Türkiye'de hem de dünyanın birçok yerinde sinema seyircisi tarafından tanınmasını sağlamıştır. Bu film, bir bakıma ulusal sinemacıların ilgisini de şehre yöneltmiştir ve gösteriminin ardından bugüne kadar en az otuz iki film Adana'da çekilir.

Sinema bugüne kadar hem bir sanat dalı hem de ticari bir faaliyet olarak çok farklı bağlamlarda tartışılmıştır. Örneğin Theodor W. Adorno (2007) sinemayı, kültür endüstrisi çerçevesinde ele almış ve bu bakış açısıyla sinemanın yeniden-üretim sürecinde sanattan uzaklaştığını ve sanat olma zorunluluğunun artık kalmadığını belirtmiştir. Buna göre sinemanın kapitalist endüstri içerisindeki görevi, ticari yönüyle beraber iktidarın hegemonyasını sağlamlaştırmaktır: "Sinema ve radyo günümüzde kendilerini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanırlar. Onlar kendilerini endüstri diye adlandırırlar ve görevin başındaki genel müdürlerin gelirine ilişkin rakamlar kamuya

ilan edildiğinde, tüketime hazır ürünlerin toplumsal gerekliliği konusundaki kuşkular dağılır" (Adorno, 2007, s. 48). Sinema endüstrisi üzerinden, kitleler iktidara dahil edilebilir, filmler iktidarın yeniden üretilmesini sağlar. Ama aynı zamanda sinema üzerinden bir karşı duruş da yaratılabilir. Dolayısıyla sinema süregiden düzene karşı bir direniş için kullanılabilecek yöntemlerden de biridir. John Fiske (2010), bu durumu popüler kültür perspektifinden ele alarak, bu karşı duruşun popüler kültürün iktidara olan direncinden kaynaklandığını ve bu kültürün kendi içerisinde çeliştiğini vurgular. Dolayısıyla gerek bir dayatma gerek de direniş biçimi olarak sinemanın kitleleri nasıl etkilediğini anlamamıza ihtiyaç vardır. Filmlerin popülaritesini takip etmek ya da başka bir deyişle gişe verilerinin izlerini sürmek, bunun için kullanılabilecek yöntemlerden biridir.

Box Office Türkiye 2008 yılında sinema filmlerinin nicel verilerini ve filmlerin gösterime giriş tarihlerini bildirmek, gösterime girmiş ve girecek olan filmler hakkındaki haberleri aktarmak için kurulmuş bir Web sitesi ve veri tabanıdır (https://boxofficeturkiye.com/). Bu Web sitesinde 1989 yılından itibaren Türkiye'de gösterime giren tüm filmlerin verileri kayıt altına alınmıştır. Box Office Türkiye filmler hakkındaki verileri, bu filmlerin dağıtımcı ve gösterimcilerinden alır. Tüm işletmelerden alınan veriler bir araya getirilerek filmin ülke genelindeki verisine ulaşılır. Filmlerin bilet satışı ve hasılatıyla ilgili verisi hakkında bilgi alınabilecek birçok kaynak olsa da Box Office Türkiye sitesi bu bilgileri sistematik hale getirerek diğer kaynaklar arasından öne çıkmıştır. Resmî Web sitesinde yer alan bilgiye göre Box Office Türkiye'nin Pazartesi günleri dağıtımcılardan aldığı veriyle hafta sonu gişesine; Cuma günleri aldığı veriyle de tüm bir haftanın gişesine ulaşır (https://boxofficeturkiye.com). Aynı zamanda bu veri sinema salonlarının MUBI, Netflix ve BluTV gibi dijital platformlara karşı konumlarını gösterir. Buna göre sinema salonlarındaki film izleyen insan sayısı, dijital platformlarda gösterilen filmlerden etkilenmektedir. Kimi filmler sinema salonlarında gösterilirken vizyondan kalkmadan dijital platformlarda gösterilirken kimi filmler de sadece dijital platformlarda gösterilmiştir. Örneğin 1 Şubat 2019 tarihinde sinema salonlarında vizyona giren *Organize İşler: Sazan Sarmalı* (Yılmaz Erdoğan, 2019) filmi henüz vizyondayken 15 Şubat 2019 tarihinde bir dijital platform olan Netflix'te de gösterime girmiştir. Bu gelişme sonrası filmin seyirci sayısı üçüncü hafta itibariyle gösterildiği son hafta olan 10. haftaya kadar her hafta yarı yarıya azalmıştır. Adana'da çekilen 2022 yapımı *Ufo* filmi ise sadece Netflix üzerinden gösterilmiştir.

Türkiye'de 2013–2023 döneminde yılda ortalama 171 film yapılırken, bu filmlerin gösterimleriyle ilgili ayrıntılı bilgiye Box Office Türkiye web sayfası üzerinden ulaşılabilir. Box Office Türkiye üzerinden, filmlerin satılan bilet sayısı ve hasılat verileri güncel olarak takip edilebilir. Bu çalışmada incelediğimiz filmlerin verileri de Box Office Türkiye üzerinden ulaşılan haftalık raporların tasnifiyle elde edilmiştir. Çalışmada incelenen, tamamı veya bir kısmı Adana'da çekilen otuz yerli filmin gişe verisi Box Office Türkiye ve IMDB veri tabanlarından alınmıştır. Bu filmlerin hangi yıl gösterime girdiği, kaç hafta gösterimde kaldığı, ne kadar izlendiği ve ne kadar hasılat elde ettiği, bu filmlerin dağıtımını hangi şirketlerin üstlendiği yıllara göre tasnif edilmiştir. Tasnif edilen veriye dayanarak *Dağ 2*, *Aile Arasında*, *Müslüm*, *Kara Bela, Sıfır Bir*, *Dayı: Bir Adamın Hikâyesi*, *Dilberay* ve son olarak *İllegal Hayatlar* isimli anaakım filmleri gişede başarılı olarak diğer anaakım filmleri arasında ön plana çıktığı söylenebilir. Bu filmler arasından *Dağ 2, Aile Arasında* ve *Müslüm,* bir milyon seyirci barajını geçerek IMDB'ye göre blockbuster olarak tasnif edilmiştir.

4.1.1. Adana Merkezli Filmlerin Box Office Verilerinin Değerlendirilmesi[1]

Box Office Türkiye ve IMDB verisiyle oluşturulan Tablo 1 ve Tablo 2'de, Adana'da çekilen 14 filmin gösterime giriş yılı, gösterimde kaldığı süre (hafta bazında), hasılatı, yönetmeni ve dağıtımcısı yer almaktadır. Bu tablolarda yer alan 14 filmin çekimlerinin en az dörtte üçü Adana il sınırları içinde yapılmıştır ve *Ankara Yazı Veda Mektubu* dışındaki filmlerin hikâyeleri Adana'da geçmektedir. Bu filmler dışında, ilgili dönemde Adana'da çekilen ancak çevrimiçi platformlarda yayınlanan diziler, belgeseller ya da filmler de olmuştur ancak çalışmanın bu bölümünde yalnızca sinema salonlarında gösterime giren ve biletli seyirci ile buluşan uzun metraj kurmaca filmler değerlendirmeye alınmıştır. Bununla beraber, *Benim Varoş Hikâyem* adlı belgeselin tabloya dahil edilmesinin nedeni, belgeselde yer alan karakterler için oyuncuların kullanılmasıdır. Dolayısıyla bu belgesel dokü-drama olarak değerlendirilmiş ve çalışmaya dahil edilmiştir.

Tablo 1: 2013'ten Sonra Adana'da Çekilen ve Şehri Merkezine Alan Filmler

Filmin Adı	Yılı	Yönetmeni	Yapımcısı	Dağıtımcısı
Küf	2012	Ali Aydın	Motiva Film & Yeni Sinemacılar	Chantier

[1] Çalışma kapsamında incelenen filmlerin çoğuna dijital medya platformları üzerinden ulaşılmaktadır. Örneğin *İllegal Hayatlar* ve *Aile Arasında* filmlerine Netflix; *Benim Varoş Hikâyem*'e MUBI üzerinden ulaşılabilmektedir.

Toprağa Uzanan Eller	2013	Ömer Can	Ömer CAN Prodüksiyon	PinemArt
Adana İşi	2015	Ali Adnan Özgür	Calion Film	Chantier
Ankara Yazı Veda Mektubu	2016	Kemal Uzun	Gala Medya	CGV Mars D.
Saftirikler	2016	Ali Ersen	Dali Yapım	Derin Film
1 Kezban 1 Mahmut: Adana Yollarında	2016	Cenk Çelik	Deligösterim	Chantier
Deli Aşk	2017	Murat Dündar & Murat Kaman	CMYLMZ Fikirsanat & NuLook Production	CGV Mars D.
Benim Varoş Hikâyem	2017	Yusuf Ozan Korkut	Film İcabı & Kalavara Film	Kurmaca Film
Bende Kal	2017	Utku Uçar	Hayal Sanat	Bir Film
Güvercin	2018	Banu Sıvacı	Anagraf Film	Başka Sinema
Halef	2018	Murat Düzgünoğlu	Fikirtepe Film	Başka Sinema
Hüddam 2	2019	Utku Uçar	Hayal Sanat	TME Films
Kendi Yolumda	2022	Ömer Faruk Sorak	Athena Yapım	CGV Mars D.
İllegal Hayatlar	2023	Cenk Çelik	DMC, NETD, WOVIE, RETROPRO	CJ ENM

Kaynak: https://boxofficeturkiye.com/yerli-filmler

Tablo 2: 2013'ten Sonra Adana'da Çekilen ve Şehri Merkezine Alan Filmlerin Hasılatı

Filmin Adı	Gösterim Yılı	Gösterim Süresi (Hafta)	Bilet Sayısı	Hasılatı (TL)
Küf	2013	2	439	4.918
Toprağa Uzanan Eller	2014	2	2.141	24.400
Adana İşi	2015	6	40.422	461.142
Ankara Yazı Veda Mektubu	2016	11	88.315	875.357
Saftirikler	2016	4	2.044	19.718
1 Kezban 1 Mahmut: Adana Yollarında	2016	13	85.065	865.025
Deli Aşk	2017	6	376.367	4.397.794
Benim Varoş Hikâyem	2017	8	8.278	95.048
	2018	1	237	1.188
Bende Kal	2018	6	12.050	128.016
Güvercin	2018	11	9.462	62.815
	2019	5	3.242	14.341
	2020	5	153	2.615
	2022	1	237	4.752
Halef	2018	8	2.488	18.207
	2019	3	1.890	9.452
Hüddam 2	2019	5	36.706	548.612
Kendi Yolumda	2022	5	34.358	2.082.572
	2023	1	239	4.050
İllegal Hayatlar	2023	24	677.306	45.971.641

Kaynak: https://boxofficeturkiye.com/yerli-filmler

2023 yılının en çok bilet satılan filmlerini gösteren Tablo 3'e göre ise, o yılın en fazla gişe hasılatı elde eden filmi *İllegal Hayatlar*'dır. Bu film satılan 677.301 bilet sayısı ile en fazla izlenen, tamamı Adana'da çekilen film olmuştur. Büyük popülarite kazanan film, sinemaların ardından Netflix platformunda da gösterilmeye başlanmıştır. Box Office Türkiye verisine göre bu film aynı zamanda, gösterime girdiği 2023 yılında sinemalarda en fazla izlenen beşinci filmdir ve bu nedenle Adana'da çekilen filmlerin hasılatını ve satılan bilet sayısını gösteren Tablo 2'de de diğer filmlerin arasından öne çıkmıştır. Aynı tabloya göre Adana'da çekilen filmlerin yönetmenleri ve yapımcıları çeşitlilik gösterse de dağıtım şirketleri içerisinden CGV Mars Dağıtımın ve öne çıktığını söylemek mümkündür. Ayrıca gösterim süresi baz alındığında 8 hafta *Halef*'i ve ardışık olmasa da 22 hafta *Güvercin*'i vizyonda tutan Başka Sinema, izleyicisi ile buluşmak isteyen sanat filmleri için alternatif olmuştur. Bu da bize, Adana filmlerinin hem blockbuster hem de sanat sineması açısından değerlendirilmesi gereken nitelikleri olabileceğini göstermektedir.

Tablo 3: 2023 Yılında En Çok Gişe Hasılatı Elde Eden Ulusal Filmler

Filmin Adı	Gösterim Tarihi	Dağıtımcısı	Gösterim Süresi (Hafta)	2023 Yılı Hasılatı (TL)	2023 Yılı Bilet Sayısı
Rafadan Tayfa	06/01/2023	CGV Mars D.	38	170.239.757	2.853.070
Atatürk 1881-1919 (1. Film)	03/11/2023	CJ ENM	8	176.867.562	1.610.063
Ölümlü Dünya 2	01/12/2023	CJ ENM	4	187.975.877	1.470.913
Kutsal Damacana 4	20/01/2023	CJ ENM	14	75.264.923	1.147.111
İllegal Hayatlar	13/01/2023	CJ ENM	24	45.971.641	677.306
Aslan Hürkuş 3	10/11/2023	A90	7	52.625.867	548.374
Çok Aşk	27/10/2023	UIP	8	40.596.415	380.433
Kuru Otlar Üstüne	29/09/2023	Bir Film	13	38.094.731	334.578
Nefes-Yer Eksi İki	15/12/2023	CJ ENM	2	35.205.875	311.751
Murat Göğebakan	08/12/2023	TME	3	33.562.941	309.592

Kaynak: https://boxofficeturkiye.com/yerli-filmler/2023/tum-filmler

Sinema salonlarında uzun yıllardır, gişe hasılatı sağlayacak filmleri seçen ve bu filmlerin aynı zamanda benzerlerinin yeniden üretilmesinin neden olan dağıtımcılar hüküm sürmektedir. Benzer nedenlerle, filmlerde o yılların popüler temaları, mekânları, müzikleri ve oyuncuları kullanılmış, gişe garantili filmler üretilmiş ve dağıtılmıştır. Bu filmler, gişede topladıkları yüksek hasılat nedeniyle blockbuster veya gişe canavarı olarak anılırlar. Benzer üretim ve dağıtım politikası bakımdan CJ Group, Türkiye'de film dağıtım ve gösterim alanındaki tekel şirketlerin biridir. CGV Mars Dağıtım, CJ ENM gibi

CJ Group'un dağıtım ağını oluşturan bir parçasıdır: "CGV Mars Group'un toplam dağıtım oranının neredeyse yarısını elinde tutması adil olmayan rekabet koşullarının göstergesidir" (Karabağ & Bugey, 2023, s. 307). Her ne kadar dağıtım şirketleri blockbuster filmlerle salonları doldurmayı hedefleseler de sanat filmi, art-house sinema ya da festival filmi olarak adlandırılan, yüksek seyirci sayısına nadiren ulaşabilen yapımlar da biletli seyirci karşısına çıkarak ayakta kalmaya çalışmışlardır.

Dağıtımcıların, filmlerini kitlelere ulaştırmasında multiplex sinema salonları etkin bir rol oynar. Hakan Erkılıç, seyir kültürü ve sinemayı incelediği makalesinde Amerikan dağıtım şirketlerinin salon sahipleriyle anlaşarak sinema salonlarını yıllık olarak kendilerine bağladığını vurgular. Bu uygulama sinema salonlarının biçim ve seyir kültürü açısından değişimini beraberinde getirir. Sinema salonları, koltuk, perde, ses sistemi ve projeksiyon cihazları açısından yenilenir: "Yeni bir seyirci kitlesi sinemaya yönelirken, küreselleşmenin etkisi ile sinema salonları bölünerek, multiplex olarak adlandırılan çoklu küçük salonlardan oluşan komplekslere dönüştürülür" (Erkılıç, 2009, s. 150). Böylece sinema salonları alış veriş merkezleri içerisindeki çoklu salonlar aracılığıyla tüketim kültürüne eklenmiştir. Türkiye'de bir multiplex sinema salonları sayesinde perde sayısı dolayısıyla filmin gösterim alanı artmıştır. ancak bu gösterime giren film çeşidini arttırmaz: "Sinema sektöründe artan rekabet, sektöre yapılan yatırımların artması sinema salonu zincirlerinin ticari açıdan riskli buldukları filmleri gösterime sokmaktan kaçınmasına neden olmaktadır" (Tüzün, 2013, s. 110). Bu bağlamda örneğin 6 perdesi olan bir multiplex sinema salonunda tek bir film aynı anda 6 perdede de gösterime girebilir. 2015 yılında Aralık ayının ilk haftasında Türkiye'deki 2.300 sinema salonunun 1.700'ünde sadece iki film –*Düğün Dernek 2: Sünnet* (Selçuk Aydemir, 2015) ve *Ali Baba ve Yedi Cüceler* (Cem Yılmaz, 2015)– gösterilmiştir; buna karşın aynı dönemde, 52. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden En İyi Film, En İyi Senaryo ve En İyi Yönetmen ödülleri alan *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filmi sadece 16 salonda; 22. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali'nden En İyi Film Ödülünü alan ve 72. Venedik Film Festivali'nde, yönetmen Alfonso Cuaron başkanlığındaki jüri tarafından Jüri Özel Ödülüne layık görülen *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmi ise sadece 25 salonda kendine yer bulabilmiştir (Birincioğlu, 2019, s. 83). Dahası 2023 yılında 30. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Film Ödülünü alan *Sanki Her Şey Biraz Felaket* (Umut Subaşı, 2023) filmi sinema salonlarında gösterime girmemiş, bir dijital TV platformu olan MUBI'de seyirciye sunulmuştur. Türkiye'de ve yurt dışında

farklı festivallerde boy gösteren birçok film, *Her Şey Biraz Felaket* ile aynı kaderi paylaşmıştır.

Bununla beraber, büyük dağıtımcılara alternatif olan işletmeler de vardır ve Başka Sinema, bunların en önemlisidir. Başka Sinema, 1 Kasım 2013'te Kariyo & Ababay Vakfı iş birliğiyle hayata geçirilmiştir. Gişeye göre konumlanan dağıtım sektörüne karşı seyirciye ağırlıklı olarak bağımsız filmler sunmayı amaçlamıştır (https://www.baskasinema.com/). *Güvercin*, vizyona girdiği 2018 yılında Başka Sinema'nın dağıtımını yaptığı filmler arasında öne çıkan filmlerden biri olmuştur. Tablo 4'te Başka Sinema'nın 2018 yılında dağıtımını üstlendiği, en yüksek seyirci sayısına ulaşan 10 film listelenmiştir. Adana'da çekilen *Güvercin* filmi, 2018–2022 yılları arasındaki gösterimi ile en uzun süre aralığında gösterimde kalan film olmuştur. Film, gösterildiği dönemde 22 hafta gösterimde kalırken en uzun süre gösterimde kaldığı yıl ise ilk defa gösterime girdiği 2018 olur. *Film* 2018'de 11 hafta boyunca gösterilmiştir. 2019 ve 2020 yıllarında 5'er hafta, 2022 yılında ise 1 hafta gösterimdedir. *Güvercin* filminin gösterim süresi onu diğer filmlerden ayırır. Toplamda yalnızca 12.856 bilet satılan film, buna rağmen 22 hafta boyunca sinema salonlarında seyircinin karşısında çıkmıştır. Bunun sebebi Başka Sinema'nın film gösterimleri yaparken gişe odaklı hareket etmemesi olmuştur. Buna karşın 12.050 seyirci ile *Güvercin* filminin gösterimine yakın bir sayıya ulaşan ve Adana'da çekilen *Bende Kal* filmi yalnızca 6 hafta gösterimde kalmıştır. Buradan, bir anaakım film örneği olmayan *Güvercin* filminin gösteriminin gişeden bağımsız devam ettiği sonucuna varabiliriz. Bunun en önemli sebebi ise bu filmin dağıtımcısının bağımsız filmler için alternatif bir kaynak yaratan Başka Sinema olmasıdır. *Güvercin* filmi, Başka Sinema'nın 2018 yılında gösterdiği filmler arasında en fazla izlenen 6. yapımken yerli filmler arasından en çok izlenen yapım olmuştur. Başka Sinema, yine aynı yıl gösterime giren Adana'da çekilen *Halef* filminin de dağıtımcısıdır. Başka Sinema, *Güvercin* ve *Halef* ile birlikte 75 farklı filmin dağıtımını yapmıştır. Tüm bunlara karşın, 2016–2013 döneminde dağıttığı 263 filmle, aynı dönemde Türkiye'de dağıtılan tüm filmlerin sadece %0,505'inin dağıtımını yapabilmiştir. *Güvercin* ve *Halef*'in ise gösterime girdiği 2018 yılında dağıtım ağının sadece %0,47'sini kapsamıştır.

Tablo 4: 2018 Yılında Başka Sinema Tarafından Dağıtılan Filmler

Filmin Adı	Gösterim Tarihi	Gösterim Süresi (Hafta)	2018 Yılı Hasılatı (TL)	2018 Yılı Bilet Sayısı
Climax	02/11/2018	36	500.796	38.587

Nelyubov	26/01/2018	20	161.688	14.984
Zimna Wojna	21/23/2018	21	193.577	13.865
Djam	19/01/2018	16	122.168	11.651
The Death of Stalin	16/03/2018	18	116.006	11.641
Güvercin	21/09/2018	11	62.815	9.462
You Were Never Really Here	25/05/2018	12	108.257	8.936
Transit	07/09/2018	14	98.201	8.565
Twarz	24/08/2018	14	79.933	8.369
Film Stars Don't Die in Liverpool	27/04/2018	11	91.780	8.327

Kaynak: https://boxofficeturkiye.com/dagitimci/baska-sinema--767/yillara-gore/2018

Tablo 5'te çekiminin en az bir sahnesinin Adana il sınırları içerisinde gerçekleştirilmiş olan ama filmin çoğunluğu bu çekimlerden oluşmayan ve hikâyelerinin merkezine Adana'yı almayan 16 filmin, Box Office Türkiye ve IMDB'den ulaşılan verilere göre gösterime giriş yılı, hafta bazında gösterim süresi, satılan bilet sayısı ve hasılat verileri yer almaktadır. Bu filmler kısmen Adana'da çekilmiştir ve dolayısıyla bu tablodaki birçok film, şehirle kurduğu ilişki bakımından Tablo 1 ve Tablo 2'de yer alan filmlerin gerisinde kalmıştır. Çalışma, Adana'da çekilen yerli filmlerle sınırlandırıldığı için Tablo 5'te *Skyfall* ve *The Equalizer 2* (Antoine Fuqua, 2018) gibi, bazı planları Adana'da çekilen filmler değerlendirmeye alınmamıştır. Tablo 5'teki filmler arasında en fazla bilet satışı toplam 6.480.563 adet bilet ile biyografik tarzda çekilen 2018 yapımı *Müslüm* elde etmiştir. Ardından 5.289.051'lik bilet satışıyla 2017 yapımı komedi filmi olan *Aile Arasında* filmi gelir. *Müslüm* filmi 39 hafta gösterimde kalarak bu alanda başı çekmiştir. Dolayısıyla bu film hem gösterim süresi hem de satılan bilet sayısı ve hasılatı bakımından değerlendirmeye alınan Adana filmleri arasında liderdir.

Tablo 5: 2013'ten Sonra, Kısmen Adana'da Çekilen Filmlerin Hasılat Bilgisi

Filmin Adı	**Gösterim Yılı**	**Gösterim Süresi (Hafta)**	**Bilet Sayısı**	**Hasılatı (TL)**
Lal	2014	22	10.385	98.337
	2015	1	237	1.186
İyi Biri	2015	8	7.681	66.299
Krallar Kulübü	2015	7	25.914	254.729
Kara Bela	2015	12	892.195	10.129.866
	2016	2	448	2.923
Dağ II	2016	8	2.859.173	31.817.375
	2017	26	738.069	8.857.940
	2018	3	2.758	19.384
Bordo Bereliler Suriye	2017	6	110.948	1.271.744

Aile Arasında	2017	4	3.384.109	43.404.778
	2018	29	1.904.942	21.151.934
Cumali Ceber 2	2018	7	188.668	2.133.742
Müslüm	2018	10	6.311.619	82.943.121
	2019	27	168.929	1.658.006
	2020	2	15	301
Karışma Bende	2019	4	24.881	428.351
Sıfır Bir	2020	8	868.734	15.465.217
Milyonda Bir	2021	6	7.170	141.542
	2022	1	14	308
Dayı: Bir Adamın Hikâyesi	2021	3	381.993	8.763.067
	2022	16	94.651	2.163.943
Dilberay	2022	18	686.495	18.555.172
Her Şeye Rağmen	2023	1	1.671	165.387
Hüddam 3	2023	14	33.763	2.742.862

Kaynak: https://boxofficeturkiye.com/yerli-filmler

Aşağıda yer alan Tablo 6'ya ise Tablo 5'te yer alan filmlerin yapım yılı, yönetmen, yapımcısı ve dağıtımcısının verileri aktarılmıştır. Bu tabloda görüldüğü üzere, Adana'da çekilen filmlerin yapımcıları ve yönetmenleri Tablo 1'de olduğu gibi çeşitlilik gösterirken, CGV Mars Dağıtım'ın öne çıkmasıyla beraber dağıtım sektöründeki tekelleşme daha da belirginleşmiştir. Bu tekelleşme gösterime giren filmlerin gösterim imkanlarını kısıtlayacak bir gelişmedir. Özellikle CGV Mars Group'un elinde bulundurduğu sinema salonları kendi bünyesindeki yapım şirketlerinin filmlerine öncelik tanımıştır. Dolayısıyla festivallerde başarılı olan filmler Başka Sinema gibi alternatif gösterim yollarını tercih etmiştir.

Tablo 6: 2013'ten Sonra, Kısmen Adana'da Çekilen Filmler

Filmin Adı	**Yılı**	**Yönetmeni**	**Yapımcısı**	**Dağıtımcısı**
Lal	2013	Semir Aslanyürek	Aslanyürek Yapım	Chantier
İyi Biri	2014	Ayhan Sonyürek	Anatolian Productions	Bir Film
Krallar Kulübü	2014	Tuncay Erol	Minevra Film	Bir Film
Kara Bela	2015	Burak Aksak	BKM	CGV Mars D.
Dağ 2	2016	Alper Çağlar	Çağlar Arts & Insignia	CGV Mars D.
Bordo Bereliler Suriye	2017	Erhan Baytimur	16 Yapım Medya	CGV Mars D.
Aile Arasında	2017	Ozan Açıktan	BKM	CGV Mars D.

Cumali Ceber 2	2018	Kamil Çetin	RETROPRO & Chantier	Chantier
Müslüm	2018	Ketche & Can Ulkay	Dijital Yapım Evi	CGV Mars D.
Karışma Bende 2	2019	Kamil Çetin	ILS Vision & TN Yapım	CGV Mars D.
Sıfır Bir	2019	Kadri Beran Taşkın	Sıfır Bir Yapım	CGV Mars D.
Milyonda Bir	2021	Semra Dündar	Patron Film	CGV Mars D.
Dayı: Bir Adamın Hikâyesi	2021	Uğur Bayraktar	Ubay Film & Zyef Film	CGV Mars D.
Dilberay	2021	Ketche	Aytaç Medya & Fikri Harika Prodüksiyon	CJ ENM
Her Şeye Rağmen	2023	Erdal Murat Aktaş	Verway	CGV Mars D.
Hüddam 3	2023	Utku Uçar	Hayal Sanat & Vagon Film	Bir Film

Kaynak: https://boxofficeturkiye.com/yerli-filmler

COVID19 pandemisi öncesi 2015–2018 arası dönemde en fazla bilet satış sayısına ulaşan dağıtım şirketi olan CGV Mars Group, Adana'da çekilen filmler içerisinden en fazla izlenen 5 filmin de –*Müslüm*, *Aile Arasında*, *Dağ 2*, *Kara Bela*, *Sıfır Bir*– dağıtımını yapmıştır. CGV Mars Group'un filmleri için satılan biletler 2015–2018 döneminde toplam bilet satışının %34,95'ini oluşturmuştur. Tablo 7'de de görüldüğü gibi, CGV Mars Group 2018 yılında en fazla bilet satılan ilk üç film olan *Müslüm*, *Arif V 216* (Kıvanç Baruönü, 2018) ve *Ailecek Şaşkınız* (Selçuk Aydemir, 2018) filmlerinin de dağıtımını üstlenerek seyircilerin %43,52'sine ulaşmıştır. Bu bakımdan da ulusal dağıtım alanında belirleyici olmuştur. Ancak CGV Mars Group, COVID19 pandemisi nedeniyle sinemaların kısıtlandığı yıl olan 2019'da CJ ENM ve UIP Türkiye'nin gerisinde kalarak zirvedeki yerini kaybetmiştir. CJ ENM son yıllarda gişe ve hasılat bakımından öne çıkan 2020 yapımı *Dilberay* ve 2023 yapımı *İllegal Hayatlar* filmlerinin dağıtımını yapmıştır. CJ ENM Dağıtım da CGV Mars Dağıtım gibi Güney Kore menşeli CJ Group'un bir parçasıdır.

Tablo 7: 2018 Yılında Yüksek Hasılat Elde Eden Filmler

Filmin Adı	Gösterim Tarihi	Dağıtımcısı	Gösterim Süresi (Hafta)	2018 Yılı Hasılatı (TL)	2018 Yılı Bilet Sayısı
Müslüm	26/10/2018	CGV Mars D.	10	82.943.121	6.311.619
Arif V 216	05/01/2018	CGV Mars D.	20	62.986.200	4.968.462
Ailecek Şaşkınız	02/03/2018	CGV Mars D.	23	44.688.478	4.034.858
Yol Arkadaşım	12/09/2018	CJ ENM	12	29.777.664	2.335.718

Deliha	12/01/2018	CGV Mars D.	19	24.589.811	2.106.154

Kaynak: https://boxofficeturkiye.com/yerli-filmler/2018/tum-filmler

Tablo 8'de görüldüğü gibi, 2013–2023 döneminde Türkiye'de toplam 1.890 film gösterime girmiştir. Bu filmlerin 32 tanesinin en az bir sekansı Adana il sınırları içerisinde çekilmiştir. Film festivalleri kapsamında seyirciyle buluşan ancak sinemalarda ticari olarak gösterime girmeyen filmlerle, uluslararası yapımlarla ve yine yalnızca dijital platformlarda gösterilen filmlerle birlikte bu sayı 35'e yükselmektedir. Buradan hareketle, bu dönemde en az bir sekansı Adana'da çekilen filmlerden yılda ortalama olarak 3'ünün ulusal sinemalarda gösterime girdiği sonucuna ulaşılmaktadır. 2018 yılı, 230 film ile en fazla filmin gösterime girdiği yıl olurken aynı zamanda 5 filmle Adana'nın sinema salonlarında en fazla yerini aldığı yıl olmuştur. 2018'den sonra gösterime giren film sayısı, COVID19 pandemisine, yapımcı ve sinema salonu işletmecileri arasında kampanyalı bilet satışları yüzünden gerçekleşen sinema kanununda değişiklik yapılmasına sebep olacak kadar büyük krize ve takip eden yıllardaki ekonomik krize bağlı olarak, 2022 yılına kadar kademeli biçimde azalmıştır. Bugün hâlâ 2018 yılında gösterime giren film sayısına ulaşılamamıştır. 2018 aynı zamanda 44.635.574'lük bilet satışı ile en fazla sinema seyircisinin sinema salonlarında yer aldığı yıldır. Bu yıldan itibaren satılan bilet sayısı, gösterime giren film sayısıyla doğru orantılı olarak 2022 yılına kadar azalmıştır.

Tablo 8: 2013–2023 Döneminde Gösterime Giren Tüm Filmlerle Adana'da Çekilen Filmlerin Hasılatının Yıl Bazında Karşılaştırılması

	Toplam Bilet Sayısı	Adana Filmleri İçin Satılan Bilet Sayısı	Bilet Satışı Oranı	Toplam Hasılatı (TL)	Adana Filmlerinin Hasılatı (TL)	Hasılat Oranı	Film Sayısı	Adana Filmlerinin Sayısı	Bilet Fiyatı (Ortalama TL)
2013	29.042.078	11.061	%0,03	270.759.521	104.441	%0,03	142	2	9,32
2014	35.777.989	12.526	%0,03	358.412.968	122.737	%0,03	168	2	10,02
2015	34.273.257	966.449	%2,81	362.560.588	10.913.222	%3,01	181	3	10.5
2016	31.102.760	3.035.045	%9,75	350.833.282	33.580.398	%9,57	175	4	11,28
2017	40.325.495	4.617.771	%11,45	473.617.957	58.027.304	%12,25	185	4	11,74
2018	44.635.574	8.243.556	%18,46	544.780.356	106.458.407	%19,53	230	5	12,21
2019	33.790.600	235.648	%0,69	532.711.165	2.658.772	%0,49	201	2	15,77
2020	13.957.721	868.902	%6,22	235.262.644	15.468.133	%6,57	109	1	16,86
2021	2.907.816	389.163	%13,38	55.167.157	8.904.609	%16,14	96	2	18,97
2022	18.990.972	815.755	%4,29	631.941.258	22.806.747	%3,60	216	2	33,28
2023	13.960.464	712.979	%5,10	1.199.254.489	48.883.940	%4,07	187	3	85,90
Total	298.764.726	19.908.855	%6,66	5.015.301.385	307.928.710	%6,13	1.890	30	

Kaynak: https://boxofficeturkiye.com/yerli-filmler

COVID19 pandemisi dolayısıyla büyük bir bölümünde sinema salonlarının kapalı olduğu ve aynı anda sadece sınırlı sayıda seyircinin kabul edildiği 2021 yılı, 96 film ile en az filmin gösterime girdiği yıl olmuştur. Bununla beraber 2021, 2013–2023 döneminde sinemaların en az hasılatın elde edildiği yıldır. Bu yılda yalnızca 2.907.816 adet bilet satılmıştır. Aynı yıl, Adana il sınırları içinde çekilen *Milyonda Bir* ve *Dayı: Bir Adamın Hikâyesi* filmleri gösterime girmiştir. COVID19 pandemisi tedbirlerinin kaldırılmasıyla beraber ise, 2022'den itibaren gösterime giren film sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. 2022'de 216 adet film –bir önceki yılın iki katından fazla– sinema salonlarında seyircinin karşısına çıkar. 2022 yılı, 2018'den sonra en fazla filmin gösterime girdiği yıl olur. Diğer yandan ekonomik krizin etkileri de 2022'de görünür olur ve bilet fiyatları ortalama 33,28 TL olarak gerçekleşirken bir önceki yılın ortalamasına göre 15 TL artar ki bu, yaklaşık %82'lik bir artıştır[2]. Bilet fiyatlarındaki artış nedeniyle, 2022 yılında 18.990.972 adet olarak gerçekleşen toplam bilet sayısı pandemiden önceki dönemin yarısına dahi ulaşılamasa da –2018'in toplam bilet sayısı 44.635.574 adettir–, 2022, 631.941.258 TL'lik gelir ile 2023 yılından sonra en yüksek gişe hasılatının gerçekleştiği yıl olmuştur.

Tablo 10'da yer alan, Adana'da çekilen filmlerden 16 tanesinin en az bir sekansı Adana kent sınırları içerisinde geçerken 14 film ise merkezine doğrudan Adana'yı almıştır. Bu 30 filmin gösterime girdiği yıllar değerlendirildiğinde, en fazla filmin gösterime girdiği yıl olan 2018'de 5 filmin –*Müslüm*, *Cumali Ceber 2*, *Bende Kal*, *Güvercin*, *Halef*– gösterime girdiği görülürken; 2020 ise 1 film ile –*Sıfır Bir*– en az Adana filminin gösterildiği yıl olmuştur. 2016–2018 ise dönemi Adana'nın sinema salonlarında en fazla temsil edildiği dönemdir. 2018'in sonunda gösterime giren, gösteriminin büyük bir kısmını da 2019'da yapan *Müslüm* filmi, 39 hafta ile Adana şehrinin en uzun süre sinema salonlarında izlenmesine vesile olmuştur. 2018 yılı aynı zamanda 8.240.798'lik bilet satışı ile Adana'nın en fazla seyirciyle buluştuğu yıldır. 2018'de Adana'da çekilen filmlerin bilet satışının, ulusal yapımların toplam bilet satışına oranı %18,46'ya kadar yükselmiştir; 2018, bu alanda liderdir. Sadece *Müslüm* filmi 6.311.619'lik bilet satışına ulaşırken, 2017'nin sonunda gösterime giren ve 2018'de gösterimi devam eden *Aile Arasında* filmi de 1.904.942'lik bir bilet satışı başarısını yakalamıştır. *Aile Arasında*, 2017'nin en fazla bilet satışına ulaşan üçüncü yerli yapımı olurken, *Müslüm* 2018'de vizyondaki 230 yerli film arasından en fazla izlenen film olmuştur.

[2] 2023'te ortalama bilet fiyatındaki artış daha da yüksek olur ve yaklaşık %158'lik sıra dışı bir artıştan sonra ortalama 85,90 TL olarak gerçekleşir.

2016, 2017 ve 2018 yıllarında Adana'da çekilen filmlerin bilet satış sayısı genel bilet satış sayısının %13,22'sine ulaşarak COVID19 pandemisi öncesinde Adana'nın sinemada en fazla temsil edildiği dönem olmuştur. Bu dönemin her bir yılında satılan bilet sayısı ve hasılat bakımından diğer Adana filmlerin önüne geçen filmler ise şöyledir: *Dağ II*, *Aile Arasında* ve *Müslüm*. 2016'da gösterime girmiş olan *Dağ II* filmi toplamda 37 hafta ve 3.600.000'lik biletli satışı ile 2016 yılında 8 hafta gösterimde kalmış, 2017 yılında 26 hafta gösterimde kalmış ve son olarak da 2018'de 3 hafta gösterimde kalarak, toplamda 40.694.699 TL hasılat elde etmiştir. 2017 yılında gösterime girmiş olan *Aile Arasında*, gösterime girdiği yıl 4 haftada 5.289.051'lik bilet satışına ulaşmıştır. 2018'de 29 hafta gösterimde kalarak 2 yıl boyunca toplam 33 hafta gösterimde kalmış ve 64.556.712 TL hasılat elde etmiştir. *Müslüm* filmini ise toplamda 6.480.563 biletli seyirci izlemiştir. Gösterime girdiği yıl olan 2018'de 10 hafta boyunca gösterilmiş; 2019 yılında ise 27 hafta gösterimde kalmış son olarak ise 2020'de 2 hafta gösterimde kalarak toplamda 39 haftalık bir gösterime ulaşmıştır. Bu film 84.601.418 TL hasılat elde etmiştir. Bahsi geçen üç film aynı zamanda döneminin en çok izlenen, 1.000.000 adetlik bilet satış barajını aşan, dolayısıyla da blockbuster olarak anılan filmler arasındadır. 2012'de gösterime giren *Küf*, bir sonraki yıl gösterime giren *Toprağa Uzanan Eller* ile en az gösterimde kalan film olup 439 bilet satışıyla en az izlenen film ve dolayısıyla 4.918 TL ile de en az hasılat getiren film olmuştur.

2016 yapımı *Dağ II* filmi ve 2018 yapımı *Müslüm* filmi iki yılı aşkın süre gösterimde kalırken. Başka Sinema'nın katkısıyla *Güvercin* filmi 2018'de gösterime girmiş ağırlıklı olarak 2018 yılında gösterilmek üzere 2022'ye kadar 22 hafta gösterimde kalarak zaman aralığı açısından en uzun süre gösterimde kalan yapım olmuştur. *İllegal Hayatlar* filmi ise 2023 yılında Adana'da çekilen filmler arasında biletli seyirci sayısı en yüksek olanıdır. *İllegal Hayatlar* aynı zamanda 2023 yılında en çok izlenen 10 yerli film arasında kendine beşinci sırada yer bulmuştur. Döneminde en fazla izlenen yapımlar arasında tamamı Adana'da çekilen tek filmdir. Bu başarı *İllegal Hayatlar* filminin devam filmi çekilmesine sebep olmuştur. Box Office Türkiye'nin yapmış olduğu habere göre 1 Kasım 2024'te devam filmi *İllegal Hayatlar: Meclis* vizyona girecektir (https://boxofficeturkiye.com/).

Tablo 9: Türkiye'de Tüm Zamanların En Çok İzlenen Ulusal Filmleri

	Filmin Adı	Gösterim Tarihi	Dağıtımcısı	Gösterim Süresi (Hafta)	2018 Yılı Bilet Sayısı
1	***Recep İvedik 5***	16/02/2017	CGV Mars D.	25	7.437.050
2	***Recep İvedik 4***	21/02/2014	Tiglon	20	7.369.098
3	***Düğün Dernek***	06/12/2013	UIP Türkiye	40	6.980.070
4	***Fetih 1453***	16/02/2012	Tiglon	52	6.572.618
5	***Müslüm***	26/09/2018	CGV Mars D.	39	6.480.563
6	***Düğün Dernek 2: Sünnet***	04/12/2015	CGV Mars D.	21	6.073.364
8	***Ayla***	27/09/2017	Warner Bros. Türkiye	46	5.589.872
8	***Bergen***	04/03/2022	CJ ENM	28	5.484.798
9	***7. Koğuştaki Mucize***	22/09/2019	CJ ENM	34	5.358.135
10	***Aile Arasında***	01/12/2017	CGV Mars D.	33	5.289.051

Kaynak: https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler

Dağ II, *Aile Arasında*, *Müslüm*, *Sıfır Bir*, *Dayı: Bir Adamın Hikâyesi*, *Dilberay* ve *İllegal Hayatlar* filmleri gösterime girdikleri dönemde ulusal yapımlar arasında biletli seyirci sayısında ilk 10'a giren filmler olmuştur. Bu filmler içerisinden *Müslüm* ve *Dağ II* gösterime girdiği yıl yerli yapımlar arasında en çok izlenen filmlerdendir. *Dağ II* ve *Müslüm* filmleri aynı zamanda gösterime girdikleri yıl sadece yerli yapımlar arasında değil, Türkiye'de sinemalarda gösterilen bütün filmler arasından en çok izlenen filmler olmuşlardır. Bununla birlikte *Müslüm* filmi, Tablo 9'da da görüleceği üzere Türkiye'de Box Office Türkiye verilerine göre 1989–2023 döneminde bilet satışı sıralamasının beşinci filmdir. *Aile Arasında* ise en çok bilet satılan onuncu film olmuştur.

Tablo 10: Adana'da Çekilen Filmlerin Bilet Satış Sayısına Göre Sıralaması*

	Filmin Adı	Bilet Sayısı	Filmin Türü	Yönetmeni	Dağıtım
1	***Müslüm***	6.480.563	Biyografi	Ketche & Can Ulkay	CGV Mars D.
2	***Aile Arasında***	5.289.051	Komedi	Ozan Açıktan	CGV Mars D.
3	***Dağ II***	3.600.000	Savaş	Alper Çağlar	CGV Mars D.
4	***Kara Bela***	892.643	Komedi	Burak Aksak	CGV Mars D.
5	***Sıfır Bir***	868.734	Suç/Aksiyon	Kadri Beran Taşkın	CGV Mars D.
6	***Dilberay***	686.495	Biyografi	Ketche	CJ ENM
7	***İllegal Hayatlar***	677.306	Komedi	Cenk Çelik	CJ ENM
8	***Dayı Bir Adamın Hikâyesi***	476.644	Macera/Dram	Uğur Bayraktar	CGV Mars D.
9	***Deli Aşk***	376.367	Komedi	Murat Dündar & Murat Kaman	CGV Mars D.
10	***Cumali Ceber 2***	188.668	Komedi	Kamil Çetin	Chantier
11	***Bordo Bereliler Suriye***	110.948	Savaş	Erhan Baytimur	CGV Mars D.
12	***Ankara Yazı Veda Mektubu***	88.315	Biyografi/Tarih	Kemal Uzun	CGV Mars D.

13	***1 Kezban 1 Mahmut: Adana Yollarında***	85.065	Komedi	Cenk Çelik	Chantier
14	***Adana İşi***	40.422	Komedi	Ali Adnan Özgür	Chantier
15	***Hüddam 2***	36.706	Korku	Utku Uçar	TME Films
16	***Kendi Yolumda***	34.597	Komedi	Ömer Faruk Sorak	CGV Mars D.
17	***Hüddam 3***	33.763	Korku	Utku Uçar	Bir Film
18	***Krallar Kulübü***	25.914	Komedi	Tuncay Erol	Bir Film
19	***Karışma Bende***	24.888	Komedi	Kamil Çetin	CGV Mars D.
20	***Güvercin***	12.856	Sanat Sineması	Banu Sıvacı	Başka Sinema
21	***Bende Kal***	12.050	Komedi	Utku Uçar	Bir Film
22	***Lal***	10.622	Drama	Semir Aslanyürek	Chantier
23	***Benim Varoş Hikâyem***	8.512	Dokü-Drama	Yusuf Ozan Korkut	Kurmaca Film
24	***İyi Biri***	7.681	Komedi	Ayhan Sonyürek	Bir Film
25	***Milyonda Bir***	7.184	Romantik Drama	Semra Dündar	CGV Mars D.
26	***Halef***	4.378	Sanat Sineması	Murat Düzgünoğlu	Başka Sinema
27	***Toprağa Uzanan Eller***	2.141	Drama	Ömer Can	Pinem Art
28	***Saftirikler***	2.044	Komedi	Ali Ersen	Derin Film
29	***Her Şeye Rağmen***	1.671	Drama	Erdal Murat Aktaş	CGV Mars D.
30	***Küf***	439	Sanat Sineması	Ali Aydın	Chantier

* Çalışmada kapsamında incelenen *Ufo* ve *Mehmet Salih* filmlerine, dağıtılmadıkları ve sinema salonlarına gösterime girmedikleri için Tablo 10'da yer verilmemiştir.

4.2. Nitel Bulgular: Adana'da Çekilen Filmlerin Motifleri

Stuart Hall, "temsil" kavramını açıklarken bu kavramın dünya hakkında anlamlı bir şey söylemek için dilin görsel veya işitsel olarak kullanımı olduğunu vurgular "Temsil, anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş-tokuş edildiği sürecin temel parçasıdır. Şeyleri simgeleyen ya da tasvir eden dil, işaretler ve görüntülerin kullanılmasını içerir" (Hall, 2017, s. 23). Anlamı yaratmak için bir şeyin veya birinin bir şey veya biri tarafından temsili olmak üzere üçlü bir ilişki kullanır. Bu ilişkide ortaya çıktığı toplumun kültürel kodlarını kullanılır. Bu yönlendirme, gönderenin sunmak istediği gerçekliktir. Bu bağlamda anlamları inşa eder ve iletir. Hall bu süreci bardak örneği ile açıklar: "Elinizde tuttuğunuz bardağı bir yere koyup odadan dışarı çıkarsanız, bardak artık fiziksel olarak yanınızda olmasa da hala bardak hakkında düşünebilirsiniz. Aslında bir bardağı düşünemezsiniz. Sadece bardak kavramını düşünebilirsiniz" (Hall, 2017, s. 25). Ama gerçek bir bardak düşünmezsiniz; bardak kavramıyla düşünürsünüz. Aynı şekilde, gerçek bardak kelimesiyle konuşabilirsiniz. Dolayısıyla bardak artık fiziksel varlığından ayrılmıştır. Bu noktada temsil kavramı devreye girmektedir. Hall, temsil kavramını üç farklı yaklaşım üzerinden inceler. Bunlar, yansıtmacı yaklaşım, kasıtlı yaklaşım ve inşacı yaklaşımdır: (1) Yansıtmacı yaklaşım, diğer adıyla mimetik yaklaşım, gerçek hayatı olduğu gibi aktarır. Zaten var olan anlamı herhangi bir değişikliğe tabi tutmadan iletir; (2) Kasıtlı yaklaşım ise oluşturucunun bakış açısını sunar. Esas olan *şeyin* kendisi değil; o *şeyi* gönderenin o *şey* hakkındaki bakış açısıdır. Bu yaklaşıma göre mevcut anlamları gönderen oluşturur; (3) İnşacı yaklaşıma göre ise *şeylerin* bir anlamı yoktur. *Şeyler* dil tarafından inşa edilen anlamlardır. Bu anlamlandırma sürecinin bir sınırı yoktur. Maddi dünyada yer almayan fantezi dünyası ve soyut düşünceler bu anlamlandırma sürecinin bir parçası olabilir. Dolayısıyla anlam tamamen gönderen tarafından inşa edilmiştir.

Hall, temsil üzerine yaptığı incelemede inşacı yaklaşıma ağırlık verir. Anlam, kişide, şeyde veya kelimede değildir; anlamı sabitleyen öznedir. Bu sabitleme işlemi zamanla bize doğal ve kaçınılmaz gelmeye başlar. Dolayısıyla anlam temsil ile inşa edilir, bizim tarafımızdan kodlanarak sabitlenir: "Sözlü dil sesleri kullanır, yazılı dil kelimeleri kullanır, müzik dili bir gam üzerindeki notaları kullanır, vücut dili fiziksel jestleri kullanır, moda endüstrisi giysi unsurlarını kullanır, yüz ifadesi dili kişinin mimiklerini kontrol etme şeklini kullanır, televizyon bir ekran üzerinde dijital ya da elektronik olarak üretilen noktaları kullanır, trafik ışıkları kırmızı, yeşil ve san rengi kullanır; bunların hepsi

de ‘bir şey söylemek için’dir” (Hall, 2017, s. 12). İnşa edilen anlam ise imajı oluşturur. Özellikle anaakım filmlerde incelediğimiz imgeler kültür endüstrisi perspektifinden yeniden-üretilir: “Sinema seyircisi hipnotize edilmiş kişiyle çok benzer bir durumdur. Gözlerinin önündeki ışıltılı dikdörtgenle – hipnozcunun elindeki parıltılı nesneyi andırır – büyülenmiş bir halde, zihninin boşluğunu istila eden çağrışımlara karşı koyamaz” (Kracauer, 2022, s. 276) ancak Ünsal Oskay’a (2021) göre çağdaş insan bu yaratılan imgelerin gerçek olmadığının farkındadır buna rağmen yaşamını gerçek olmadığını bildiği izlediği karakterlerin deneyimlerine dayanarak anlamlandırmaktadır. “Bu anlamlandırma işleminde fantazya ile realite iç içe girmekte; ikisi arasındaki fark eriyip azalmakta; yaşanan hayat karşısındaki mantığa bağlı olan “görünene inanma” ile, arzulara bağlı olan “inanma” arasındaki mesafe ve farklılık ortadan kalkmaktadır.” (Oskay, 2021, s. 252) Bülent Diken ve Carsten B. Lausten (2014) sinemanın gerçekliğin belli belirsiz bir temsili olduğunu savunur: “Asıl mesele, bu sorunun iki tür varlık –edimal (gerçeklik, toplum) ve sanal (kopya, sinematografik imge)– olduğunu varsayması ve ilkine, yani edimsel olana asli bir nitelik isnat etmesidir” (Diken & Laustsen, 2014, s. 21).

Çalışmanın bu bölümünde, kültür endüstrisinin kitleye yani sinema endüstrisinin seyirciye ulaşmak için filmlerde hangi motifleri kullanmış olabileceği, 2013–2023 döneminde Adana’da çekilen filmler örneğiyle değerlendirilmiştir. Kültür endüstrisinin izlerini sinema ve seyirci arasındaki etkileşimi takip ederek bulmak mümkündür. Kurmaca eserlerde, hikâyenin geçtiği bölgenin sosyo-ekonomik bir temsili vardır. Kültür endüstrisi bu temsilleri tek düze hale getirerek yeniden-üretim sistemini sağlar. Bunu yaparken çoğunlukla Hall’ın (2017) inşacı olarak adlandırdığı yapıyı kullanır. Bu varsayıma göre anlam sanatçı tarafından yeniden yaratılır. Hall’a göre anlam, nesnenin kendisinde yoktur. Anlamın yaratım sürecinde nesneye zamanla sıkıca sabitlenir ve bunun sonucunda anlam bize doğal ve kaçınılmaz görünür. Anlam, temsil tarafından inşa edilmiştir: “Belirli bir dilin yazı ya da konuşma sistemi tabii ki ‘dil’dir. Ama ister elde isterse mekânik, elektronik, dijital ya da başka bir şekilde üretilmiş olsun, görsel imajlar da anlam ifade etmek için kullanıldıklarında birer dildir” (Hall, 2017, s. 28).

Sinema, anlam yaratırken görsel dili kullanır. Yönetmen senaryo yazarı ile bu dili kullanarak seyirciyi kendi inşa ettiği kurmaca evrene ikna etmeyi amaçlar. Yapımcılar, filmleri gişede hedefledikleri başarıya ulaştıkları sürece bu sistemi devam ettirerek kültür endüstrisi dediğimiz yapının bir parçası olurlar. Serpil Kırel, iktidarın bu yapıda görünmez bir şekilde yer aldığını vurgular:

> "İmgeler yoluyla dolaşımda olan yargıların ve sözde bilgilerin gündelik hayatta kabullenişleri daha sorunsuz ve kendiliğinden gerçekleşmekte değil midir? Temsiller karşısında eleştirel bakma olanağı yaratmayan bir sürecin sonunda değişimin gerçekleştirilmesi olanaklı mıdır? Tüm bu sorularla birlikte düşünüldüğünde temsil düzeneğinin ve bu düzeneğin nasıl bir niyetle kullanıldığının irdelenmesin yaşanan hayatın neden 'böyle' yaşandığının da bir kanıtı olduğu görülebilir" (Kırel, 2018, s. 408).

Bu bakış açısından hareketle Kırel aynı zamanda kültür endüstrisinin iktidarı nasıl yeniden ürettiğini de açıklar. Kültür endüstrisi, seyirciyi edilgen hale getirerek statükonun devamını sağlar. Özellikle ticari filmlerde bu yapının egemenliği hakimdir. Anaakım filmler iktidarın yeniden üretilmesi için temsili inşacı bir perspektiften kullanırlar. Buna göre filmler iktidarın ideolojisini kitleye bir sıradanlık ve aksinin düşünemeyeceği şekilde dayatır. Tarz sürekli değişse de seyirciye sunulan fikir iktidar tarafından sınırlandırılmıştır. Kırel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2018) adlı çalışmasında bu üretimi Hollywood sinemasında Arapların tasvirine bakarak açıklar. Hollywood filmlerinde çoğunlukla Arapların şehvet düşkünü, terörist, zenginliği ve bir yandan da çürümüşlüğü barındırdığını belirtir. Dolayısıyla bu filmlerde Doğu-Batı ayrımı daha belirgindir.

2013–2023 döneminde Adana çekilen filmler incelendiğinde, özellikle yüksek gişe hasılatını hedefleyen ticari filmlerde Doğu–Batı ayrımına benzer ayrımlar görülür. Bunun ilk nedeni sinemamızdaki ticari filmlerin genellikle İstanbul perspektifinden çekilmesidir. Şükran Esen bunun nedenini Türk sinemasının dünyaya gözlerini İstanbul'da açması olmasına bağlar. Esen'e göre Türk sineması gençliğini ve neredeyse tüm ömrünü İstanbul'da geçirmiş olduğu için "İstanbullu" sayılır: "Göstereceği her şeyi İstanbul'dan gösterir. Anadolu'yu, taşrayı, köyü, Avrupa'yı, Amerika'yı dünyayı, evreni, insanı geçmişi, geleceği; düşlerini, düşüncelerini hep İstanbul'dan bakışla aktarır" (Esen, 2004, s. 65).

Çalışmanın bu bölümünde 2013–2023 döneminde Adana'da çekilen filmlerin motifleri ve bu filmlerin Adana'yla olan ilişkileri temsil bağlamında incelenmiştir. Bu motifler üzerinden niteliksel açıdan sanat filmleriyle blockbuster olma iddiası taşıyan anaakım filmler arasındaki ayrım da ele alınmaktadır. Motifleri incelenen 23 film "Adana merkezli filmler" ve "Adana'yı gösteren filmler" olarak iki temel kategoriye ayrılmıştır. Bu kategorilere ek olarak yeni bir kategori olarak değerlendirilebilecek "Adana'nın kılık değiştirdiği filmlere" ulaşılmıştır. Bu kategoride ise Adana'da çekilmesine rağmen

Adana'nın başka bir şehir veya ülkenin başka bir yeri olarak gösterildiği filmler yer almaktadır. Çalışma kapsamında 32 film incelenmiş olsa da, bu *Dilberay*, *Dağ II*, *Kara Bela*, *Ankara Yazı: Veda Mektubu*, *Bordo Bereliler Suriye* ve *Dayı: Bir Adamın Hikâyesi* gibi Adana'da geçtiği belirtilmeyen veya Adana'da çekilmiş olsa bile hikayenin başka bir ilde geçtiği, Adana şehrinin kılık değiştirdiği sinemasal mekânı Adana olmayan filmler vardır. Bununla birlikte Adana sınırları içerisinde sadece Şakirpaşa Havaalanında yolcu bekleme sahnesini içeren *Krallar Kulübü ile* gişe verilerine ulaşsak da izleme imkanı bulamadığımız *Milyonda Bir* ve *Hüddam 3* olmak üzere 9 filmin motifleri değerlendirmeye dahil edilmemiştir. Gişe verileri incelenen filmlere ek olarak dijital platformlardan yayınlanmış olan *Ufo* ve *Mehmet Salih'*in ise motifleri değerlendirmeye dahil edilmiştir.

4.2.1. Sinemasal Adana: Şehir, Mekân, Manzaralar ve Kenar Mahalleler

Küf

Bu çalışma kapsamında incelenen ilk film olan *Küf*, gişe verileri baz alındığında Adana'da çekilen filmler arasında en az izlenen filmdir. Buna karşın film, 2012'de 49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Görüntü Yönetmeni ve En İyi Yönetmen ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu dallarında ödüle adaya gösterilmiş ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülüyle beraber Jüri Özel Ödülünü almıştır. *Küf* filmi sadece Antalya'da değil yurt dışındaki birtakım festivallerde de boy göstermiştir. Film, Adana'nın kırsal bölgesinde, Belemedik ve Hacıkırı köylerinde çekilmiştir. Hikâye Basri'nin çalıştığı Karaisalı ilçesindeki Belemedik Köyü tren istasyonunda ve Hacıkırı köyünde geçmektedir. Adana'nın merkezine dair çekimler ise, şehrin tarihi merkezi Büyük Saat civarında yapılmıştır. Belemedik köyü Adana'nın merkezinden uzak kırsal alandır. Bu bakımdan hikâye bir taşrada geçmektedir. Demiryolu Adana'ya ulaşım için kullanılan önemli bir araçtır. Filmin ana mekânı çoğunluğu Belemedik istasyonunda bulunun raylardır.

Lal

Lal, Yılmaz Güney'in fotoğrafını çekmek için Hatay'dan Adana'ya yolculuk eden iki çocuğun serüvenine odaklanan bir dönem filmidir. Yılmaz Güney, *Endişe* (Yılmaz Güney & Şerif Gören, 1974) filminin çekimleri sırasında bir cinayet işlemiş ve tutuklanmıştır. Cemal ve Süleyman, Yılmaz Güney'in tutuklandığından habersiz, onun

fotoğraflarını çekmek için Adana'ya yolculuğa çıkar ancak bugün Eski Adana olarak adlandırılan bölgede Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974) filminin afişinin fotoğrafını çekmekle yetinirler. Adana kentini filmin sonunda pamuk tarlaları ve bugün eski Adana olarak bilinen Büyük Saat bölgesi gözükür.

Toprağa Uzanan Eller

Toprağa Uzanan Eller, Adana'nın Karataş ilçesindeki tarım alanlarında çekilmiştir. Pamuk tarlası, işçilerin yaşadığı çadır kent ve tarla sahiplerinin yaşadığı geniş arazide geçer. Toprak, Urfa'dan Çukurova'ya pamuk tarlalarında çalışmak için gelen ailenin ortanca çocuğudur. Ablası Zehra, başlık parası için yaşı büyük bir adama verilecektir. Kardeşi Zeliha ise geçirdiği çocuk felci yüzünden kör olmuştur. *Toprağa Uzanan Eller* filmi mekân olarak, tıpkı *Endişe* ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Erden Kıral, 1980) filmleri gibi, Karataş ilçesinin pamuk tarlalarını merkeze alarak Adana kırsalını seyirciye tanıtır. Bu filmde şehir yaşamına dair bir ize rastlanmaz. Dolayısıyla *Toprağa Uzanan Eller* bir taşra filmidir.

İyi Biri

İyi Biri, Hatay ve Mersin arasında geçer. Babasına göre bir baltaya sap olamayan Mizrap, Mersin'e kendisini gönderdiği mektupla davet eden askerlik arkadaşının yanında yaşamak için evini terk eder. Film bu yolculuk esnasında Mizrap'ın başına gelenlere odaklanır. Adana, bu yolculukta Mizrap'ın duraklarından biridir. Filmin bir dakika on dört saniyelik bu sekansında dahi Adana'nın klişe motiflerinden yöresel lezzetleri, şiveyi ve suç eylemini görürüz.

Adana İşi

Borç içinde yaşayan iki su tesisatçısı olan Maksut ve Şimşek bir bankanın tesisatını tamir etmeye çalışırken bankanın duvarını kırarlar. Kırdığı duvar yüzünden korumasız kalan paraları gören ikili paraları çalmaya karar verir. Paranın sahibi olan kontes lakaplı suç örgütü lideri Maksut ve Şimşek'i bulmak için Adana'ya gelir. *Adana İşi* filminin olay örgüsü Adana'nın çeşitli yörelerinde geçmektedir. Adana manzarası Seyhan Nehri merkeze alınarak farklı açılardan seyirciye sunulur. Ana karakterler Adana'nın kenar mahallelerinde ikamet etse de Adana, caddeleri ve çerçeveye giren apartmanlarıyla modern bir şehir olarak sunulur. *Adana İşi* filminde manzaralar sıklıkla yer almasına karşın hikâyenin merkezindeki karakterlerin yaşam alanı varoşlardır. Olay

örgüsü şehrin çeşitli mekânlarında geçer. Filmde, Atatürk Parkı, Atatürk Caddesi, Taş Köprü civarı, Afrodit Otel, tarihi Kız Lisesi, Adana Çarşısı ve Büyük Saat civarı, Adnan Menderes Bulvarı, Adana Hipodromu ve Karataş sahili mekân olarak kullanılmıştır. Atatürk Parkı, nostaljik film müzikleri eşliğinde çiftlerin buluştuğu ve vakit geçirdiği, eğlendiği bir yer olarak kullanılmıştır. Burası dışındaki diğer mekânlar çoğunlukla sinemasal manzaralar olarak kullanılmıştır. *Adana İşi*, İncelenen filmler içerisinde Adana şehrinde denizin göründüğü tek filmdir.

1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında

1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında filminde Mahmut, arkadaşı Emrah'ın da desteğiyle sevgilisi Kezban ile Kezban'ın abisinden kaçıp Mersin'e gelirler.. Ardından Adana'da Şırdancı mekânları olan Serkan ve Metin, Mahmut'un sevgilisi Kezban'ı ve arkadaşı Yaprak'ı Mersin'den Adana'ya kaçırır. Bunun üzerine Mahmut ve Emrah, Kezban ve Yaprak'ı bulmak için Adana'ya gelir. Filmde Adana'yı merkeze alarak Adana'nın birçok noktasında çekim yapılmıştır. Seyhan Nehri ana manzara olarak kullanılır ve pek çok mekânın kesişim noktası olmuştur. Filmde yer alan mekânların çoğu Seyhan Nehrinin güzergahındadır.

Mehmet Salih

Mehmet Salih filmi merkezine annesinin baktığı ve fakirlik içinde yaşayan Mehmet Salih isimli çocuğu alır. Mehmet Salih, sakin, içine kapanık ve yalnız bir çocuktur. Mehmet Salih, hasta bir kadın olan annesiyle yaşar, annesi kaçarak evlenmiş ve kocası tarafından terk edilmiştir. Her gece yatağını ıslatan Mehmet Salih, annesinin her gün çamaşır yıkamasını için duruma çare bulmaya çalışır. Film bu dönemde Mehmet Salih'in başına gelenlere odaklanır. Mehmet Salih, Adana'nın bir kenar mahallesinde geçer. Filmin geçtiği mekânlar Ziyapaşa Mahallesi ve Karataş'ın Taşçı köyüdür. Mezarlık sekansı ise Misis'te çekilmiştir. Bu mekân aynı zamanda *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) filminde de kullanılmıştır. Filmin hikâyesi Adana şehir yaşamı kenar mahallelerle sınırlandırılmıştır.

Saftirikler

Saftirikler filmi Adana'nın kenar mahallelerinde çekilmiştir. Filmin protagonisti Mustafa hırsızlık yapan kriminal bir karakterdir. Yıllar önce yaptığı bir hırsızlıktan ele geçirdiği hazine haritasındaki defineyi arkadaşlarıyla birlikte bulmayı ve MS hastası

Murat'ın tedavisini karşılamayı ve ünlü sporcularla birlikte Murat'ın adına bir halı saha maçı düzenlemeyi planlarlar. Aynı mahallede yaşayan üç arkadaş buldukları bir haritadaki hazinenin peşine düşerler. Bir taraftan da MS hastası arkadaşlarının halı sahada futbol oynama hayallerini gerçekleştirmeye çalışırlar. *Saftirikler* filmindeki karakterlerin yaşam alanı Adana'nın kenar mahalleleridir; olay örgüsü ağırlıklı olarak Sümer Mahallesi civarında geçer. Film boyunca, Adana'nın belli başlı mekânlarını görülür: Atatürk Caddesi, Taş Köprü, Adana Büyükşehir Belediyesi – Taş Binası ve Tarihi Kız Lisesi binası bu mekânlardan bazılarıdır. Ayrıca, bir hava çekiminden Yaşar Kemal Kültür Merkezi de görülür. Filmde varoş mahalleleri ön plana çıkarken Adana, kriminal vakalar sayesinde güvensiz bir şehir olarak gösterilmiştir.

Benim Varoş Hikayem

Benim Varoş Hikâyem isimli dokü-drama filmi Ceyhan ilçesinde yaşayan insanları merkezine alır. Röportajlarla ilerleyen bu film insanların kriminal hikâyelerine odaklanmıştır. Belgeselin jeneriğinde yer alan "Bu filmde yer alan karakterler, yer ve olaylar, gerçek hikâyelerden esinlenerek, kurmaca bir hikâye oluşturmak ve sinemaya uyarlanmak üzere yazılmıştır" ibaresinden dolayı film bu çalışmada dokü-drama olarak değerlendirilmiştir. *Benim Varoş Hikâyem* filmi isminden de anlaşılacağı üzere kenar mahallelerde ve varoşlarda çekilmiştir.

Aile Arasında

Aile Arasında filmi merkezine 21 yıllık eşi tarafından terk edilen Solmaz'ı ve tesadüfen tanıştığı Fiko'yu alır. Ses sanatçısı olan, Solmaz'ın kızı Zeynep ve Adanalı sevgilisi Emirhan, evlenmeye karar verirler. Dolayısıyla Emirhan'ın Adana'dan ailesi İstanbul'dan Zeynep'i istemeye gelecek, ardından Adana'da düğün yapılacaktır. Ancak Zeynep, ailesi hakkında Emirhan'a yalan söylemiştir. Düğünün gerçekleşmesi için bu yalanın Emirhan'ın tutucu ailesi karşısında sürdürülmesi gerekmektedir. Bu yüzden Solmaz tesadüfen tanıştığı Fiko ile işbirliği yapar. Hikâyenin Adana ile bağlantısını sağlayan Kurt ailesi, mafyöz Haşmet Kurt'un liderliğindeki tutucu bir ailedir. Haşmet Kurt, yedi şubesi bulunan Haşm-Et isimli kebapçının sahibidir. Filmin Adana'yla ilişkili ilk sekansı, kuşbaşı olarak kesilmiş etlerin şişe dizilmesiyle başlar**.** Yaklaşık 45 dakikalık bir süreyle Adana kenti filmde yer alır. Adana şehri bu filmde görsel ve hikâye açısından geniş bir yeri kaplamaktadır. Bu süreç boyunca kamera Adana kentinin birçok yerinde kurulmuştur. Kadraja giren genel planlar sayesinde Adana şehri bu filmde karşılaştığımız

birçok filmin aksine bir getto veya kasaba olarak gösterilmez. Aile arasında filminde Adana şehri "büyükşehir" olarak kendini hissettirmese de bir kent olarak var olur. Merkez cami ve Hilton otelini içeren genel plandan Adana'nın merkezini görürüz. Hilton oteli sık sık genel plandan gözükecektir. İstanbul'dan gelen aile "Adana köprü başı" türküsü eşliğinde Adana'da gezdirilir. Bu çerçevede, merkez parkı, taş köprüyü, Atatürk parkını, Kazancılar'ı, Tellidere'de bir kebapçıyı (Haşmet burada şişe kıyma geçirmektedir), Başakşehir Kolejini, Atosev Sosyal Tesislerini görürüz. Olay örgüsünün geçtiği sahneler ise Gazipaşa'da Hilton Oteli'nin bir odasında Seyhan Devlet hastanesinin bahçesinde Yaşar Kemal Koşu parkurunun bulunduğu ormanlık alanda, Onbaşılar Kebapta, Merkez Park'ta olmak üzere Seyhan ve Çukurova ilçelerinde çekilmiştir.



Şekil 1. *Aile Arasında* Filminde Adana Manzarası - Merkez Camii, Seyhan Nehri ve Taşköprü

Deli Aşk

Deli Aşk filminin kahramanı olan Maraş dondurmacısı Ekrem, evlenmek istediği Neşe tarafından tembel, bencil ve düşüncesiz bir adam olduğu için reddedilmiştir. Ekrem'in amacı tembel, bencil ya da düşüncesiz olmadığını kanıtlamaktır. Filmin olay örgüsü, Adana'nın Uğur Mumcu Meydanı ve Atatürk Parkı gibi simgeleşmiş mekânlarında geçerken, Adana şehrine dair motifler mizahi bir dil ile ele alınmıştır.

Müslüm

Müslüm, arabesk şarkıcısı Müslüm Gürses'in çocukluğundan Harbiye konserine

kadar olan yaşamını anlatır; 1959–2006 yılları arasında geçer. Türkiye'nin 1989'dan bu yana sinema salonlarında en çok izlenen beş filmin arasında olan *Müslüm*, Adana'nın 60'lı yıllardan itibaren 20 yıllık bir dönemini ele alır. Dolayısıyla Müslüm hem biyografik hem de bir dönem filmidir. Filmin Adana sahnelerinde kentin sinema ve sanat ile olan ilişkisi ön plana çıkartılmıştır. Filmin yaklaşık yarısı Adana'da çekilmiştir. Bu sekanslar "Eski Adana" olarak adlandırılan Taş Köprü ve Büyük Saat civarı ve Müslüm'ün yaşadığı yer olarak Sinanpaşa Mahallesi'nde geçmektedir. Aslında Müslüm Gürses Adana'da Hürriyet Mahallesi'nde yaşamıştır ancak filmin çekimleri Sinanpaşa Mahallesi'nde yapılmıştır. Bu yerler kimi zaman genel planda perdeye gelir. Bununla beraber filmde, *Skyfall* ve *Equilibrium 2* filmlerinde de kullanılan Varda Köprüsü de bir planda görünür. Bu plan, *Müslüm*'ün kardeşini Konya'da bir yatılı okula yazdırdığı planla bağlanır. Varda Köprüsü, Adana'yı Konya'ya bağlayan demiryolu hattı üzerinde yer almaktadır.

Cumali Ceber 2

Cumali Ceber 2 filminde, Cumali Ceber'in dedesi yaşlılığının verdiği akıl karışıklığı yüzünden yanlışlıkla mahalledeki huzur evini satar. Huzur evini satın alanlar, orada kalanları çıkartarak araziye AVM yapmayı planlarlar. Cumali Ceber'in amacı bu satışı geçersiz kılmaktır. Bu yüzden dedesinin ondan istediği yadigâr saati arkadaşından almak için Antalya'ya gider. Filmin yaklaşık 35 dakikalık bölümü Adana'da geçer. Çalışmada incelenen birçok filmin aksine bu filmde Adana'nın olumsuz yönleri ön plana çıkarılmamıştır. Cumali Ceber'in fiziksel görüntüsünden de hareketle bir anlamda Adana'ya dair önyargılar eleştirilmiştir. *Cumali Ceber 2* filminin yaklaşık 35 dakikalık bölümü Adana sınırları içerisinde geçse de şehre dair, sekans geçişlerinde kullanılan manzaralar dışında bir bilgi bulunmamaktadır. Emin olunan tek şey Cumali Ceber'in varoşlarda yaşamasıdır. Adana'nın Taşköprü ve Büyük Saat meydanı gibi simgeleşmiş mekânları ise Cumali Ceber'in İstanbul'a giderken kullandığı güzergâh olarak resmedilir.

Güvercin

Güvercin filminde Yusuf, kendini insanlardan soyutlamış ve evinin damında beslediği güvercinlere adamıştır. Bir yandan abisinin baskıları ile uğraşmak zorunda olan Yusuf her şeye rağmen güvercin tutkusundan vazgeçmez. Film, Adana'nın kenar mahallelerinde geçer. Filmde bir mekân olarak damın kullanımı ve bu mekânın, güvercinlerin habitatı olarak Yusuf ile olan etkileşimi merkeze alınmıştır. Film, Yusuf'un yaşadığı evin damını merkezine alarak ağırlıklı olarak Seyhan ilçesinin Havuzlubahçe

Mahallesi'nde çekilmiştir. Adana'nın çok bilindik yerlerinden olan Taş Köprü de filmde Yusuf tarafından evine giderken güzergâh olarak sıklıkla kullanılır. Yine filmde, Pozantı ilçesi Yusuf'un çalışmaya gittiği yer olarak gösterilse de filmde bu sekans için kullanılan mekân aslında Seyhan'da bulunan Arkeoloji Müzesidir. Yusuf'un bakış açısından ele alınan şehir, varoşlarla sınırlandırılmış bir taşradır.

Halef

Halef filminde Adana'daki Nusayrilik mezhebine bağlı insanların reenkarnasyon inancı Halef karakteri üzerinden işlenir. Halef 12 yaşındayken abisi tarafından sebepsiz bir şekilde kuyuya itilerek öldürülen çocuktur. Ana karakterlerden biri olan Halef yeniden doğduğuna hem kendi ailesini hem de ağabeyi Mahir'in annesini inandırmıştır. Ancak Şehirde eğitim görmüş bir öğretmen olan Mahir, Halef'in iddiasına karşı çıkmaktadır. Bu noktada Mahir bulunduğu topluluğun inancı ile içsel bir çatışmaya girer. Bu filmde Adana'nın simgeleşmiş mekânları, yöresel lezzetleri ve şivesiyle karşılaşmayız. Ancak Adana'nın ön plana çıkan özelliklerinden biri olan portakal bahçeleri filmin mekânsal merkezini oluşturur. Öyle ki, hikâyenin başı ve sonu portakal bahçesindeki kuyuda son bulur. Bu başlangıç ve bitiş aynı zamanda da filmdeki tek kriminal olay olan cinayetin işlendiği bir mekândır. İlk planda kuyuya atılmış Halef'i, son planda ise Mahir'in kuyuya iteklediği Halef'i görürüz. *Halef* filmi, kırsal ve kentsel arasındaki çatışmayı anlatırken konumlandığı mekân, kırsal bir yer olan portakal bahçeleridir. Filmde Adana şehir merkeziyle sadece Halef'in çalıştığı hastane, hastanede arkadaşlık kurduğu Sibel ve "Halef" adını resmi olarak almak için Halef'in sıklıkla gittiği adliye aracılığıyla ilişki kurulur. Bunun yanı sıra Halef, işten mezarlığa gitmek için güzergâh olarak Gençlik Köprüsü ve Yaşar Kemal Yürüyüş Parkurunu kullanır.

Hüddam 2

Hüddam 2 filmi, Adana'nın Belemedik köyünde geçer; filmin çekim mekânları Belemedik Tren İstasyonunun güzergahındadır. Bu güzergaha bağlı olan Varda Köprüsü de filmde görünmektedir. Filmin ana karakteri Fatma, anne ve babasını doğumunda kaybetmiş konuşamayan bir genç kızdır. Amcası ve eşinin yardımıyla hayatta kalır. Yöre halkı Fatma'yı konuşamadığı için deli olarak görür. Amcasının oğlu Bilal, Fatma'ya tecavüz eder ve Fatma hamile kalır. Bunun sonucunda Bilal'in babası Fatma'yı döverek bebeğini düşürmesine sebep olur. Bunun üzerine Fatma, bir büyücüye büyü yaptırarak bebeğin geri dönmesini sağlar. Filmin adı bu büyünün isminden gelmektedir. Geri dönen

bebeğin amacı ölümüne sebep olanları öldürmektir. *Hüddam* serisinin iki filmi (*Hüddam 2* ve *Hüddam 3*) Adana'da çekilmiştir. Adana'da çekilen iki korku filmi de bu seriye aittir.

Karışma Bende

Karışma Bende filminin kahramanı Sefa fenomen olmak için videolar çekmekte, ev arkadaşları Sinan ve Mami de ona yardım etmektedir. İnternette tanıştığı sevgilisinin var olduğuna arkadaşlarını inandıramadığı için, İzmir'e onun yanına gitmeye karar verir. Şans eseri bulduğu, mafyaya ait yüklü miktardaki parayı eğlence mekânlarında harcayınca başı belaya girer. *Karışma Bende* filminin yaklaşık 15 dakikalık bölümü Adana'da geçer. Bu 15 dakikalık sekanslarda görülen mekânlar, kahramanların yaşadığı mekânlar dışında Seyhan Nehri güzergahı ile sınırlandırılmıştır**.** *Karışma Bende* filminde kahramanların yaşadığı muhit iki-üç katlı konutların bulunduğu bir arka mahalledir. Merkez Cami ve Seyhan Nehri, filmin başında hava aracı ile çekilmiş bir genel planda gösterilir.

Bende Kal

Bende Kal filmi İstanbul'da başlar ve Adana'da sona erer. İstanbul'da bir berber dükkânı işleten Fikret'in dükkanına mafya lideri olan Altan gelir. Altan'ı traş ettikten sonra işportacı olan Fikret'in arkadaşı Taner cihazını satabilmek için cihazı Altan'ın üzerinde dener. Bu cihaz Altan'ın çarpılmasına ve bilincini kaybetmesine sebep olur. Altan'ın öldüğünü zanneden ikili, koltukçu olan arkadaşları Rıza'yı yardıma çağırırlar. Bunun üzerine Altan, Rıza'nın koltuğunun içine konur. Fikret, Taner ve Rıza Altan'ın adamları tarafından alıkonduğu sırada Adana'dan gelen mahalle muhtarı adayı Düzgün Söğüş, berber dükkanının önünden geçerken koltuktan "Allah" sesi duyması sonucu Rıza'nın çırağından koltuğu satın alır. Altan'ın adamları Fikret, Taner ve Rıza'dan Altan'ın vücudunu bulması için iki gün süre verir. Bunun üzerine Fikret, Taner ve Rıza Adana'nın Çokçapınar köyüne gelir ve Düzgün soğuşun seçilmek için propaganda aracı olarak kullandığı koltuğu çalmanın planlarını yaparlar Filmin 22. dakikasından itibaren –final sekansından önceki plan dışında– tümü Adana il sınırları içerisindeki Ceyhan ilçesine bağlı Çokçapınar Köyünde çekilmiştir. Filmde, karakterler köye girerken Misis Köprüsü üç farklı plandan görülür. Çokçapınar halkı şehirden oldukça uzakta ve kötü koşullarda yaşamaktadır. Bu filmin şehir planları İstanbul'da çekilirken, Adana'da çekilen planlarının tamamı kırsala aittir. Dolayısıyla bu filme göre Adana'nın öne çıkan özelliklerinden biri taşralılıktır.

Sıfır Bir

Sıfır Bir filmi, filmi aynı adlı dizinin devamı niteliğindedir. Savaş, Cihat ve Azat Adana'dan İzmir'e kaçmış, Burada da Melek isimli küçük kızı insan tacirlerinden kurtararak İzmir bağımsız belediye başkanı Selman Hanoğlu ve onun illegal işlerini yürüten kardeşi Samet ile başlarını belaya sokmuşlardır. *Sıfır Bir* filminde Adana'da çekilen planlar filmin giriş sekansında yer alan, Bilocan ve Vedo'nun maceralarına dairdir. Filmin büyük çoğunluğu İzmir'de geçerken Adana'da geçen sekans Bilocan ve Vedo'nun merkezinde olduğu bir çatışma sekansıdır. Bu ikili Adana'da Hürriyet Mahallesi'nde, Savaş ve Cihat'ın boşluğunu doldurmaya çalışmaktadır.

Ufo

Ufo filmi incelenen filmler arasında Adana şehrini en kapsamlı işleyen film olmuştur. Bunun sebebi "Ufo" isimi verilen motosikletlerin yarışıdır. Bu yarışlar Adana'nın birçok bölgesinde illegal olarak yapılmaktadır. *Ufo* filminde illegal motor yarışçısı Ese ile ve müzik tutkunu Deniz birbirlerine âşık olurlar. Ancak her ikisinin de birbirlerine ulaşmaları için sosyo-ekonomik durumları onlara engel oluşturmaktadır. Ese fakir olup ve varoş bir mahallede yaşarken Deniz, zengin olup annesi ve babasıyla bir villada yaşamaktadır. Bu film, Adana'ya dair tüm motifleri, barındırırken motosiklet yarışları sayesinde Adana'nın yolları işlevsel bir şekilde kullanılarak bir karakter haline gelmiştir. *Ufo* filminde olay örgüsünün mekânları, motosiklet yarışların yapıldığı yollar ve Ese'nin yaşadığı yer olan varoşlardır. Bu mekânlar Çatalan Köprüsü, Dilberler Sekisi, Seyhan Merkez Parkı, Taş Köprü, Eski Baraj, Toros Caddesi, Büyük Saat ve Yeni Adana Stadyumu ile Berke Barajı civarlarıdır. Filmin bir sekansı Mersin'in Yapraklı Köyü bölgesinde geçer. Bu mekânların seçiminde, şehirdeki motosiklet ve bisiklet güzergahları belirleyici olmuştur. Filmde, Çatalan Köprüsü motosiklet yarışlarının yapıldığı yer; Berke Barajı ve Tenere Tüneli ise final yarışının yapıldığı güzergahtır. Dilberler Sekisi, Seyhan Merkez Parkı filmde ve Toros Caddesi bisiklet gezintileri için kullanılırken; Büyük Saat civarı ve yine Merkez Parkı hem gezintiler hem de kovalamacalar için kullanılan mekânlardır. Eğlence mekânları olarak ise Mersin Yapraklı Köyü ile Merkez Park civarı kullanılmıştır. Yarış alanları, seyircilerin esas eğlence mekânıdır. Deniz'in Ese'ye ulaşmak için kullandığı güzergâh olan Yeni Adana Stadyumu civarı ise aynı zamanda Adana Demirspor taraftarlarının kutlama alanıdır.

Kendi Yolumda

Kendi Yolumda filminde, "Athena grubunun vokalisti Gökhan Özoğuz Adana'da doğmuş ve büyümüş olsaydı hayatı nasıl şekillenirdi" sorusu filmin öyküsünü oluşturmuştur. Adana'da bir tamircide uyuyakalan Gökhan bir rüya görür. Bu rüyada Adanalı olup ismi Ömer Ali olan Gökhan'ın amacı müzisyen olmaktır. Ancak kentin kültürel yapısına uyum sağlayamamakta ve ekonomik olarak zorluk içerisinde yaşamaktadır. Bu olay örgüsünde İstanbul'da yetişmiş Gökhan'ın ve dolaylı olarak da filmin yönetmeninin ve senaristinin Adana'ya dair bakışı görülür. *Kendi Yolumda* filminde Adana'nın çeşitli bölgelerinin hava görüntüleri yer alır. Bu sayede Adana'nın geniş bir görünümü perdeye yansır. Film ağırlıkla, "Eski Adana" olarak adlandırılan bölgede ve Adana'nın varoşlarında geçer. Bu mahallelerde sıklıkla kriminal olaylar yaşanır. Örneğin, Kiremithane Mahallesindeki en ufak bir karışıklıkta genç-yaşlı tüm mahalleli birbirine girer.



Şekil 2. *Kendi Yolumda* Filminde Eski Adana

İllegal Hayatlar

İllegal Hayatlar filminde Mahsun ve ekibi Adana'daki kumarhanelerini adli soruşturmaya uğramadan işletebilmek için siyasi parti kurarlar. Ancak hiç hesaplamadıkları bir şey vardır ve kurmuş oldukları siyasi parti halkta karşılık bulur. Adana'da çekilen bir çok filmin aksine, *İllegal Hayatlar*'da Adana varoş ve kırsal bir küçük şehir olarak değil, modern bir şehir olarak gösterilmiştir. Adana'nın işlek bölgeleri olan Büyük Saat, Sevgi Adası, Şinasi Efendi Caddesi, Atatürk Parkı, Uğur Mumcu Meydanı, Taş Köprü, Sular ve Gazipaşa filmin mekânlarını oluşturur. Bu mekânlarda

Adana'da medyanın etkili olduğu da görülür. Bu etki sokak röportajları ile verilmiştir.

Krallar Kulübü

Krallar Kulübü filminde, çalıştığı oteli patronundan satın alan Kaan ve arkadaşları bir süre sonra otelin asıl sahibinin mafya babası Cumali olduğunu öğrenirler. Bunun üzerine Kaan ve ekibi Cumali'den oteli geri almak için çalışmalara başlarlar. *Krallar Kulübü* filmi Mersin ili sınırları içerisinde çekilmiştir ancak Adana'daki Şakirpaşa Havaalanı dış hatlar bölümünün önünde geçen bir planı vardır. Bu plan filmin Adana'yla olan tek bağlantısıdır.

Dağ II

Dağ II filminde Muharebe Arama Kurtarma biriminden bir grup asker, Irak'ta rehin tutulan bir Türk gazeteciyi kurtarmak için görevlendirilirler. Görev başarıya ulaşsa da dönüş yolculuğunda IŞİD'in halka zarar vermesini önlemek için yol üzerindeki Türkmen köyünü, yöre halkıyla iş birliği yaparak savunmaya karar verirler. Hikâye Irak kırsalında geçse de film Konya, Ankara ve Adana'nın Kozan ilçesinde çekilmiştir.

Ankara Yazı – Veda Mektubu

Ankara Yazı – Veda Mektubu filmi de Adana'da çekilen ama aslında sinemasal coğrafyası Adana olmayan filmlerdendir. Film, Balgat katliamına odaklanmıştır. Katliam nedeniyle, suçsuz olmasına rağmen –ülkücü bir genç olan– Mustafa gözaltına alınır. Annesi Zeynep ve babası Ahmet oğullarını kurtarmak için her türlü yasal yolu kullanır. Filmin mekânı olan Balgat Ankara'nın bir ilçesi olsa da filmin tamamı Adana'da çekilmiştir. Dönemin mimarisi, çekimin yapıldığı mekânlara yansıtılarak bir anlamda Adana şehri, Ankara olarak gösterilmiştir.

Bordo Bereliler Suriye

Bordo Bereliler Suriye filminde bir grup bordo bereli asker, Hakkari'de şehit edilen silah arkadaşlarının intikamını almak için teröristlerin peşine düşerler. Filmin büyük bir kısmı Osmaniye'nin Düziçi ilçesinde çekilirken son sekansı Adana'nın Kozan ilçesinde, terk edilmiş bir fabrikada çekilmiştir.

Her Şeye Rağmen

Her Şeye Rağmen filmi Adana'dan Almanya'ya babasının yanına göç eden İlhan

Doğan'ın hayatına odaklanan biyografik filmdir. Almanya'da bir fabrikada çalışırken daha fazla kazanmak isteyen İlhan Doğan bir pazarlama şirketinde çalışmaya başlar. Hitap yeteneği ve zekası sayesinde bulunduğu şirkette yükselir. Ancak bu yükseliş ve İlhan Doğan'ın uyruğu şirketteki başta Klaus olmak üzere bazı yönetici takımını rahatsız eder. Bunun sonucunda İlhan Doğan itibar suikastine uğrar. İlhan, bir taraftan geri dönüşlerle ailesi ile yaşamını gözden geçirirken bir taraftan da uğradığı itibar suikastı ile mücadele eder. *Her Şeye Rağmen* filminde Adana sahnesi sadece bir geri dönüş sekansıdır. Bu sekans 1975 yılında Adana'nın kırsal alanda bir köyünde geçer. Burada Adana'ya dair ön plana çıkan mekân ise bahçe sineması olmuştur.

Kara Bela

Kara Bela filmi eşinin ölümü sonrası gördüğü bir rüya üzerine "Kara Bela" adını verecek kadar bağlandığı arabasıyla Gaziantep'e yolculuğa çıkan Kudret'i merkezine alır. Filmin hikâyesinde Adana'nın yeri yoktur. Ancak Gaziantep'te geçen sekanslar Adana'da çekilmiştir. Dolayısıyla Adana sokakları Gaziantep'in bir parçasıymış gibi gösterilir.

Dayı: Bir Adamın Hikâyesi

Hikâyesi Adana'da geçmese de çekildiği mekânlar arasında Adana'nın yer aldığı bir diğer film ise *Dayı: Bir Adamın Hikâyesi*'dir. Adana, *Ankara Yazı: Veda Mektubu* filmindeki gibi, bu filmde de Adana bir başka şehrin yerine geçmiştir. Bu film *Ezel* (Uluç Bayraktar & Mert Akbaş, 2009) dizisindeki "Dayı" lakaplı Ramiz Karaeski karakterine odaklanır. Film Ramiz'in İstanbul'da içinde bulunduğu illegal ilişkiler arasında nam salmaya başladığı dönemi anlatır.

Dilberay

Dilberay filmi Dilberay isimli sanatçının yaşamına odaklanmış diğer bir biyografi filmidir. Dilberay'ın şöhret yolunda özellikle ataerkil düzenin yarattığı engellerle mücadelesi filmin olay örgüsünü oluşturur. Filmin Adana'da çekildiği bilgisi filmin içerisinde yer almasa da bu bilgiye haber siteleri aracılığıyla ulaşılmıştır.

4.2.2. Bir Taşra Olarak Adana'nın Varoş Hikâyeleri ve Mekân Örnekleri: *Küf*, *Güvercin* ve *Halef* Üzerine Değerlendirmeler

Türk Dil Kurumuna göre mekân terimi dört anlam çatısı altında toplanmıştır: (1) Bulunulan yer, (2) Belli bir işe ayrılmış olan yer, (3) Ev, (4) Uzay (https://sozluk.gov.tr/).

"Mekân kelimesi, Türkçeye Arapçadan geçmiş olup, 'herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde bir yerde var olması' anlamına gelen *kevn* (*kefvav-nun*) kökünden türemiştir" (Özpınar, 2014, s. 7). Kavram, ağırlıklı olarak fizikî, somut mekân olarak algılanır. Alman filozof Otto Friedrich Bollnow fizikî mekânı matematiksel olarak ifade edilebilen ortogonal koordinat sistemi temelli üç boyutlu bir Öklid uzayına karşılık gelen türdeş bir mekân olarak kavramsallaştırmıştır. Deneyimlenmiş mekân ise onu deneyimleyen bireyin veya toplumun merkezinde bulunduğu akışkan bir açık noktalar sistemidir: "Ayakları üzerinde duran bir insanın bedenine, bedenin pozisyonuna ve yerçekimine bağlı olarak belirgin bir yatay ve dikey eksen sistemi vardır" (aktaran Çam, 2018, s. 46).

Deneyimlenmiş mekân özneldir; deneyim nihayetinde insani bir eylemdir: "Mekânları tasarlanan, üretilen, işlevselliği düşünülerek ortaya konulan alanlar olarak düşünebiliriz. Ancak çevresini anlamlandırıp, değer katan da insandır" (Pösteki, 2019, s. 77). Mekân, onu deneyimleyen bireyin veya toplumun perspektifinden değerlendirilir. Bu bağlamda sinemasal mekân, deneyimlenmiş fizikî mekânın beyaz perdeye getirilmesiyle oluşur. Aydın Çam'a göre sinemasal mekân, deneyimlenmekte olan öznenin merkezinde bulunduğu açık noktalar sistemidir. Bu mekân, özneyle birlikte varlığını bulur, ve özne ile etkileşim içerisindedir. Özneye göre biçimlenen sinemasal mekân fiziksel mekânın aksine türdeş değildir. Farklı mekânları bir araya getiren akışkan bir özelliği vardır. Kendi kurmaca evreniyle sınırlandırılmıştır: "Genellikle sinemasal öznenin devinimiyle oluşan bir izlek biçiminde varlık bulur; hodolojiktir" (Çam, 2016, s. 12). Hodolojik mekân ise bir "heterotopya" örneğidir. Bireyin deneyiminin ön plana çıkmasıyla mekân fizikî sınırlarını aşarak başka anlamlara kavuşur. Bu anlamlar tecrübe eden her özne için farklılık gösterir. Hodolojik mekân, bireyin gerek açık bir coğrafyada, sinemasal manzarada, gerekse kentsel alanda ya da sinemasal kentsel mekânda, A noktasından B noktasına yolculuğu sırasında karşılaştığı topolojik, fiziki, toplumsal, psikolojik vb. durumlarla varlık kazanan mekândır (Çam, 2018, s. 48). Bu tanıma göre mekân, onu deneyimleyene bağlı olarak benzer ve zıt anlamlara sahip olabilir. Bir kişiye göre bir mekân soyut ve somut olarak pozitif özelliklere sahip olabilirken bir başkasına göre negatif özelliklere sahip olabilir.

Heterotopya kavramını mekân olarak değerlendiren Michael Foucault, *Öteki Mekânlara Dair* (1988) adlı makalesinde heterotopyayı gerçek mekân içerisinde birçok zaman ve mekânın aynı anda barınması olarak tarif eder. Ona göre heterotopyanın sistematik bir tanımı yoktur; bu kavram, dünyanın bütününe yayılmıştır. Ütopya kavramı

ile tezatlık içerisindedir. Heterotopya ütopyanın aksine gerçeklik içerisinde var olur ve aynı zamanda bu gerçekliğin dışındadır. Dolayısıyla, heterotopya, hodolojik mekân kavramını da içerir. Heterotopya gerçek mekân ile doğrudan bağlantılıyken aynı zamanda oluşturduğu simgesel mekânlarla da doğrudan bağlantılıdır**.**

Türk Dil Kurumuna göre taşra, bir ülkenin başkentinin veya en önemli şehirlerinin dışındaki yerler olarak adlandırılır. Örneğin günümüzde İstanbul ile kıyaslandığında Adana, nüfusuna bakıldığına büyükşehir olmasına rağmen taşra olarak değerlendirilebilir. İstanbul bir merkezken –yani içeriyken–, Adana bir *dışarıdır* –yani taşradır–: Nurdan Gürbilek, "Taşra denince illa uzaktaki kırı, ücra toprakları, ıssız bölgeleri, medeniyetten nasibini alamamış insanları değil; merkezden yayılan güçlü ışığın sırf daha güçlü diye bir anda sönükleştirdiği her şeyi, ışığın hem cezbedip hem imkânsız bıraktığı, kendi gözümüzde bile köhne ve yavan kılınmış yanımızı, kendi imkânsız taraflarımızı da düşünelim," (Gürbilek, 2001, s. 136) demektedir. Taşra bir dışarılık anlatısıdır. Bu anlatı kendini merkeze göre konumlandırmıştır. Bülent Yıldız'a (2020,) göre bir yere taşra deniyorsa oraya merkez kabul edilen yerden bakılmaktadır. "Bu anlamıyla bir şey tarafından belirlenmiş olanın dışında olma halidir taşra, bir dışarılık, bir kenarda olma halidir. Bir yere 'taşra' diyorsak, oraya 'merkez' kabul edilen bir yerden bakıyoruz anlamına gelir bu durum." (Yıldız, 2020, s. 187) Taşra anlatılarının, merkezin modernliği karşısında oryantalist bir yapısı vardır: Taşra sosyo-ekonomik olarak bir geri kalmışlık halidir. Doğan Aydoğan, modernliğin şehre hiyerarşik bir üstünlük kazandırdığını vurgular (Aydoğan, 2020). Meral Özçınar ve Aslıhan Şahin Güven (2020) ise taşra kavramını daha geniş bir açıdan ele alarak, kavramın yeni anlamlar kazandığına dikkat çeker: "Gündelik hayat stratejileri, politik, ekonomik ve kültürel alanlarda yaşanılan değişimler taşranın anlam dünyasını zenginleştirdi. Bu nedenle taşra, merkezin dışında kalan yer anlamının ötesinde farklı politik, ekonomik ve kültürel olguları açıklamak için kullanılan bir kavrama dönüştü" (Güven, & Özçınar, 2020, s. 7).

Çalışmanın bu bölümünde, Adana'da çekilen ve sinemasal mekân olarak da Adana'yı merkezine alan *Küf*, *Halef* ve *Güvercin* isimli filmleri, varoş ve taşra kavramsallaştırmalarıyla sinemasal mekânlar bağlamında değerlendirilmektedir. Bu üç filmin de hikâyesi mekânsal olarak Adana'nın merkezinin dışındadır: *Küf* ve *Halef* Adana'nın kırsal bölgelerinde geçerken *Güvercin* filmi şehir merkezine daha yakın bir bölgede ama varoş bir mahallede geçer. Bu bakımdan *Güvercin* filmi de şehre coğrafi olarak yakın olmasına rağmen bir taşra anlatısıdır.

Küf'ün hikâyesi demiryolu işçisi Basri'nin bekleyişini merkezine alır. Basri'nin çalıştığı tren istasyonu, Adana'nın Pozantı ilçesindeki Belemedik ve Hacıkırı köylerinde bulunmaktadır. Basri'nin hayatı çoğunlukla karakolda, evde ve demiryollarında geçmektedir. Filmin sinemasal coğrafyasında insan yerleşimi yoğun değildir. Karısını ve oğlunu kaybeden Basri, bu ıssız yerde bir yandan emekliliğini diğer yandan ise yazdığı dilekçeler aracılığıyla oğlundan gelecek haberi bekler. Bu beklenti belirsiz bir süreçtir ve bu süreçte raylar Basri'nin mekânı olmuştur. Filmin açılış sekansı köy çocuklarının eğlencesiyle başlar. Çocuklar eğlence için tren rayları üzerinde araba lastiği yakmaktadır. Basri ise demiryolunda yol bekçisidir, görevi gereği rayları sürekli kontrol etmesi gerekmektedir. Görevini rayların arasında icra eder; rayların dışına hiç çıkmaz. Raylar bir bakıma Basri'nin demir parmaklıklarıdır. Film boyunca Basri'nin raylar dışında yürüdüğü sadece iki sekans vardır: İlk sekans, tren yolunun bittiği bir tünelin ucunda geçer. Basri bu tünel ucuna kadar rayların içinde yürürken sınıra yaklaştığında rayların dışına çıkmıştır. Burada kahvaltısını yaparken oğlundan kalan radyoyu dinler. İkinci sekans ise Basri'nin eşinin mezarına yaptığı ziyarettir. Bu mezar da rayların güzergahında değildir. Her iki sekans da ailenin kaybedilmiş bir üyesi ile ilgilidir. Basri'nin içinde bulunduğu belirsizlik, rayların dışında da görünür olur. Gerek minibüste postaneye giderken gerek polis şefi Murat'ın karşısında otururken; evindeyken veya kahvehanede bir masada otururken, Basri dar açıdan, adeta sıkıştırılarak çerçevelenmiştir.

Basri'nin oğlu 18 yıl önce, devlete karşı işlediği bir suç yüzünden göz altına alınmış ve ardından baba, oğluyla bağlantısını yitirmiştir. Yetkili mercilere düzenli olarak konu hakkında dilekçe yazsa da cevap alamayan Basri, oğluna dair bir belirsizlik içerisindedir. Bu belirsizliği, Basri'nin raylarla olan ilişkisi de besler. Aynı zamanda başı sonu belli olmadığı için liminal bir mekân olarak değerlendirebileceğimiz raylar ile Basri'nin oğlunun belirsizliği arasında bir bağlantı vardır. Basri, nereden gelip nereye gittiği belli olmayan rayların ortasında hareket etmektedir. Rayların fiziksel açıdan liminal karakteri Basri'nin arada kalmışlığını ve esaretini vurgular. Tıpkı rayların uzamının belirsizliği Basri'nin içinde bulunduğu ruhsal durumun belirsizliğine benzemektedir. Her seferinde raylar içerisinde yürümesiyle oğlunun akıbetinin belirsizliği benzerlik taşır. Oğlunun mevcut durumu rayları Basri için demir parmaklığa çevirmiştir. Bu belirsizlik, Basri'nin iktidarla olan ilişkisinde de vücut bulur. Bu ilişkiyi Basri'nin talep üzerine yaptığı karakol ziyaretlerinde ve karşılık alamamasına rağmen defalarca yazdığı dilekçelerde görürüz. Basri'nin dilekçelerine aldığı cevap karakolda

sorgulanmak ve karakolun bodrumuna götürülmektir. Devlet tarafından talebi karşılanmayan Basri oğlunun akıbetini öğrenebilmek için ısrarla dilekçe verir, ta ki oğlunun kemiklerini tahta bir kutuda teslim alana dek... Basri, oğlunun akıbetini öğrendiğinde kemiklerini almak için İstanbul'a gitmesi gerekmektedir. Burada genetik testi yaptıracaktır. Dolayısıyla taşradan cevabı alacağı merkeze doğru bir yolculuğa çıkar. Vardığı yerde İstanbul kentinin manzaralarını görürüz. Kent olarak hikâyede gözüken İstanbul muğlaklığın çözüldüğü yerdir. Basri, İstanbul'a gelene kadar taşrada muğlaklık içerisinde yaşamıştır.

Güvercin'de, Yusuf'un insanlarla etkileşimi yoktur ve kendini toplumdan soyutlamıştır. *Güvercin* filmi mekân olarak Yusuf'un yaşadığı evin damını merkeze alır. Yusuf, insanlarla etkileşimini sadece çalıştığı mekânlarda ve kuşlarını sattığı kahvehanede kurar. Güvercinlere olan tutkusu yüzünden Yusuf'un düzenli bir geliri yoktur. Gezdiği ve geçtiği yerler Yusuf'un gerek ekonomik olarak gücünün yettiği gerekse de tutku haline getirdiği hobisini sürdürebileceği mekânlar olan, seyyar satıcıların ve pazarların kurulduğu, başta güvercin olmak üzere hayvan ticaretinin yapıldığı açık mekânlar ve kalabalık kahvehanelerdir. Seyirci de Yusuf'la beraber bu mekânlarda, Adana'nın varoşlarında dolaşır. Bu gezinti esnasında mekânın kullanımları ve Yusuf'un mekânla olan ilişkileri öne çıkar. Güvercin satmak için gittiği mekânda seyirci de hayvanların esaretine tanıklık eder. Evine dönerken bir mahalle düğününe rastlar; Adana Demirspor taraftarlarının kutlamasına tanıklık eder.

Yusuf'un evinin damı, onun için özgürlük mekânıdır. Yusuf çokça vakit geçirdiği dama, güvercinlerini merkeze alarak bir düzen vermiş; bir yaşam alanına çevirmiştir. Damı evi gibi tasarlamıştır. Dam adeta Yusuf'un yaşam alanıdır: Damda kuşlarıyla zaman geçirir, orada yatar ve damda banyo yapar. Yusuf ve güvercinler için yaşam alanı olan dam herkes için aynı anlamları vermez. Örneğin çocuklar uçurtma uçururken bir sosyalleşme ve eğlence alanı sayılabilecek damda, mahallenin bir başka sakini "postacı" adını verdiği güvercinle uyuşturucu ticareti yapmaktadır. Bu uyuşturucu ticareti sonucu Yusuf kazayla ele geçirdiği uyuşturucuyu iade etmez ve en sevdiği güvercini Maverdi'nin uyuşturucu satıcısı tarafından bıçaklanmasına sebep olur. Dolayısıyla dam, aynı zamanda kriminal bir mekândır. Dam, Yusuf'un uyuduğu, banyo yaptığı bir yaşam alanı; güvercinlerini beslediği bir hobi/tutku alanı ve yabancı güvercinleri yakalayıp sattığı bir ticaret alanı ve son olarak bilerek veya bilmeyerek bir uyuşturucu ticaretine karıştığı için de suç alanıdır. Bu noktada bir mekân olarak Dam, iki şekilde algılanabilir 1) insandan

bağımsız fiziksel ölçüleri ve şekli olan, uzamda yer kaplayan bir mekândır. 2) Etkileşim içerisinde bulunduğu insanlara göre biçimlenen ve o insanları etkileyen öznel bir mekândır.

Yusuf, abisinin diretmesi ile bir yedek parçacı dükkanında işe başlar. Filmin merkezinde yer alan damın düzenine karşın yedek parçacıda kargaşa hakimdir. Buradaki alet-edevat raflara dizilmiş olsa da mekân karmakarışık, kaotik ve karanlıktır. Yusuf için bu mekânda bulunmak esarettir. İşi biter bitmez oradan ayrılıp güvercinlerinin yanına gitmek ister. Yusuf aynı esaret duygusunu, isteği dışında tutulduğu Pozantı'daki mekânda da yaşar. Burası da yedek parçacı gibi düzensiz ve kaotik bir mekândır. Bu mekân işçiler için sağlıksız koşullar barındıran, hafriyat yığınlarının oluşturduğu tepelerden ibarettir. Yusuf'un yaşadığı duruma isyan ettiğinde ilk sığındığı yer ise yine bir damdır. Filmin final sekansı da damların görüntüsüyle biter. Kamera mahallenin üzerinde yükselir ve git gide çerçeveye giren damlar çoğalır. Bu damlardaki insanların eylemleri kuş bakışı görülür. Damların, gündelik yaşamın bir parçası olduğu anlaşılır; kamera yükseldikçe çerçeveler ve yaşamlar, dolayısıyla da hikâyeler sayılamayacak kadar artar.

Gilles Deleuze'a (1983) göre çerçeveler sınırların çizilmesi için kullanılır ve bu sınırları (1) doğanın güçleri ile insanlar ve nesneler, (2) tek tek insanlar ve kalabalıklar, (3) alt öğeler ile terimler olacak şekilde üç parçaya ayırır. Bu üç parçanın aynı şekilde çerçevelenemeyeceğini vurgular. Bu şekilde çerçevenin içerisinde çok sayıda çerçeve oluşacaktır. "Kapılar, pencereler, gişe camları, çatı pencereleri, aynalar, hep birer çerçeve içinde çerçevedirler." (Deleuze, 2022, s. 26–27) *Güvercin* filminde mekânların filmin kahramanları tarafından farklı biçimlerde deneyimlenmesine, onlar için farklı anlamlar ifade etmesine koşut bir biçimde, filmin görüntü düzenlemesinde sıklıkla bölünmüş karelere ve dikdörtgen şeklinde çerçevelere rastlanır. Yusuf'un damında, evinde, işyerinde, çalışmaya gittiği diğer mekânda ve evine dönmek için bindiği trende, tıpkı bir matruşka gibi iç içe geçmiş veya çoklu çerçeveler vardır. Evdeki çoklu çerçeveler, karakterlerin ev içerisindeki konumlarını birbirinden ayırır. Örneğin, bir kahvaltı sekansında, iç içe geçmiş ve örtüşmüş çerçeveler görülür. Ağabeyi Halil Yusuf'la konuşmaya çalışırken ablası Rümeysa da arkada tabakları dizmektedir. Bu sekansta Halil, onu geceleri damda yattığı için sorgulamaktadır. Bu sorgulama esnasında ağabey ve kardeş masada yemek yerken hemen arkalarında ablaları Rümeysa ise daha küçük bir dikdörtgen çerçevede bulaşıkları yıkamaktadır. Yusuf ve Halil, Rümeysa'nın kazara tabakları kırmasıyla onu fark ederler. Evdeki çerçevelerin diğer bir örneği ise güvercinin

Yusuf tarafından eve sokulduğu sekansta görülür. Bu sekansta çerçeve ikiye bölünmüştür: Perdenin solundaki bölümde Halil uyurken, sağında Yusuf bir güvercini ağabeyinin yanına koymaya çalışmaktadır.

İç içe geçen çerçeveler Yusuf'un çalıştığı mekânlarda da görülür. Yusuf ve mesai arkadaşı İrfan, yedek parçacının üst katındaki açık pencerede konumlanmıştır. Burada ilk çerçevede mekânın genel bir görünümü vardır. Ortadaki daha küçük çerçevede ise işçiler yedek parçaları mekâna taşımaktadır. Filmde, Yusuf'un çalışmaya gittiği mekânda da iç içe geçmiş çerçeve ve çoklu çerçeve örneğine rastlanır. Çalıştığı mekânda uyumakta zorlanan Yusuf, dışarı çıkar. Yusuf'un arkasında dar bir çerçeveden çalıştığı mekânı görürüz. Yusuf ise mekânın dışında zıt yöne dönecek şekilde bakışlarını gökyüzüne çevirerek güvercinlerle iletişim kurmak için ıslık çalar. Çıktığı mekânın zıt yönüne bakarken rüya sekansına geçiş yapılır. Ayrılmak istediği mekân ile olmak istediği mekân bu şekilde çoklu çerçeve kullanarak ifade edilmiştir. Bu mekânda bulunduğu son sahne ise bir iç içe geçmiş çerçeve örneğidir. Yusuf patrondan ve çalışanlardan kaçmak için yıkık dökük bir yapının damına sığınır. Bu sahnede patron Yusuf'u tehdit ederek ve taş atarak aşağı indirmeye çalışırken Yusuf damda direnir. Yusuf bulunduğu konumda damın kolonlarıyla sınırları belirli bir çerçevede bulunurken patron ve çalışanlar bu çerçevenin dışında sahnenin kapsayıcı çerçevesine dahildir. Pozantı'dan Adana'ya dönüş sekansında ise tren içerisindeki çerçeve üçe bölünmüştür. Ortadaki çerçevede kendine oturacak yer arayan Yusuf; soldaki çerçevede tren penceresinde, geçilen coğrafyanın belirsiz görüntüsü; sağdaki seyirciye en yakın çerçevede ise soldaki çerçevenin düzgün bir yansıması vardır. Manzaranın direkt bir yansımasını sunan sol çerçevede trenin hareketi yüzünden görüntü bulanıktır aynı manzarayı yansıtan sağdaki çerçevede bulunan cam ise konumunun kameraya yakın olması sayesinde ayırt edilebilecek görünümdedir.

Halef filminin merkezinde de şehir ve kırsalın çatışması vardır; bu çatışmanın ana mekânı ise bir portakal bahçesidir. Turunçgiller Akdeniz ikliminde yetiştirilen ürünlerin başında gelmektedir. Adana'da da portakal, mandalina ve limon bahçelerine sıklıkla rastlanır; caddeler ise turunç ağaçlarıyla süslenir. Hatta şehirde, Nisan aylarında Portakal Çiçeği Karnavalı düzenlenir. Özellikle Seyhan'ın Havutlu ve Akkapı mahalleleri portakal bahçelerinin yoğunlaştığı yerlerdir. Filmin kahramanı Mahir, İstanbul'da büyümüştür ve aynı şehirde öğretmenlik yapmıştır. Ancak Mahir, beynindeki bir tümör yüzünden sara krizleri geçirmektedir ve eğer ameliyat olmazsa kısa sürede ölecektir. Üstelik işini de kaybetmiştir Bunun üzerine Adana'ya, memleketine dönüp annesiyle birlikte yaşamaya

başlar. Annesi Sakine, yıllar önce eşini kaybetmiş, ondan kalan portakal bahçesiyle tek başına ilgilenmektedir. Mahir döndüğünde portakal bahçesiyle birlikte ilgilenmeye başlarlar. Bu sırada Mahir, yıllar önce ölümüne sebep olduğu ağabeyinin reenkarnasyonu olduğunu iddia eden Halef'le tanışır.

Halef filminde, şehre ve taşraya ait iki farklı karakterin hem birbirlerine hem de yaşadıkları çevreye olan uyumsuzlukları işlenmiştir. Bu uyumsuzluklar Halef ve Mahir'in yaşadıkları mekân üzerinden vurgulanmıştır. Farklı kültürlerde yetişen iki karakterin mekâna yabancılaşmaları hikâyenin merkezindedir. Aslında her ikisi de hem taşra hem de merkezle temas etmiştir; ancak her ikisi de şimdi bulundukları taşrada varoluş sancısı çekmektedir. Halef, Mahir gibi şehirde var olmaya çalışmış ancak hem çalıştığı hastanedeki amirinin sürekli azarlarına maruz kalmış hem de hoşlandığı kadın tarafından kabul görmemiştir. Hoşlandığı kadın tarafından reddedilmesi, hastanedeki işini de kaybetmesine neden olmuştur. Şehir, Halef için başarısızlıkla dolu bir mekândır. Aslında Mahir de hikâyede açıklanmayan bir nedenle İstanbul'daki işini kaybetmiş ve memleketine dönmüştür. Ama Mahir, döndüğü köye uyum sağlamakta güçlük çekmektedir. İstanbul kültürünü içselleştiren Mahir, döndüğü taşranın kültürüne karşı direnç göstermektedir. Ona göre taşra kültürünü kabul etmek, bütün yaşamını bir kenara atmak demektir. Bu yüzden geldiği köyde yaygın olan reenkarnasyon inancını reddeder.

Adana'da reenkarnasyon inancı, özellikle Nusayriler arasında yaygındır. Mahir ise İstanbul'da, bu şehrin kültürüyle yetiştiği için inanç kavramına karşı mesafelidir. Oysa Halef, doğduğu ve büyüdüğü Adana'dan hiç ayrılmamıştır; reenkarnasyon inancına bağlıdır. Halef'in, Mahir'in ağabeyinin yeniden dünyaya geldiği iddiası, Mahir'in annesi başta olmak üzere yöre halkı tarafından da desteklenmektedir. Halef de bu inancı kullanarak Mahir'in ölmüş ağabeyinin kimliğini kazanmaya çalışmaktadır. Başlangıçta Halef'e hiç inanmayan Mahir, hastalığının geçmesine dair umudunu yitirdikçe yerel kültüre merak salar ve Halef'e inanmaya başlar. Ancak Halef'in itirafıyla Mahir'in reenkarnasyona olan inancı da sona erer. Halef'in itirafı sonrasında, yaşama tutunmasını sağlayabilecek reenkarnasyona dair umudunu da yitiren Mahir tıpkı bir zamanlar ağabeyine yaptığı gibi, onu bahçedeki kuyuya iterek öldürür.

Filmin merkezini oluşturan portakal bahçesi ve bahçedeki kuyu heterotopya örnekleridir. Gerçekte fiziksel bir alan kaplarken, hikâye içerisinde ve hikâyedeki karakterlerin bakış açılarına ve deneyimlerine göre farklı anlamlara sahiptir. Foucault da

bahçeyi evrensel bir heterotopya örneği olarak sunar; ona göre bir bahçe, dünyanın en küçük parseli ve külliyetidir. Foucault bu önermesini geleneksel Acem bahçesinin dört köşesinde dünyanın dört diyarını temsil ettiği farz edilen kutsal bir mekân olması ile örneklendirir: "[Bahçenin] merkezinde ise, adeta dünyanın göbeğini temsilen, diğerlerinden de daha kutsal bir mekân (havuz ve fıskiye) bulunurdu; ve bu mekânda, bu kendine has mikro kozmosta cümle nebatatın bir araya geldiği farz edilirdi" (Foucault, 1988, s. 12). Foucault'nun örneği, filmdeki portakal bahçesi ve bahçedeki kuyunun hikâyedeki konumuyla büyük benzerlik göstermektedir. Portakal bahçesi şehir ve kırsal çatışmasının mistik bir şekilde vuku bulduğu, bir anlamda da senkron olmayan bir uzamdır. Bu uzamda Mahir ve Halef'in çocukluk dönemlerini, geri dönüşler eşliğinde görürüz. Ancak bu geri dönüşler sırasında zaman doğrusal olarak ilerlemeye devam eder. Mahir, çocukluğunu ve Halef'le olan anılarını bahçenin her bir köşesinde izlemektedir. Bu doğrusallık ve geri dönüşlerin iç içe geçişi, zamanın senkron olmayan biçimde akmasına ve bahçede kendini tekrar etmesine neden olur.

Küf, *Güvercin* ve *Halef*'in kahramanları Yusuf, Basri, Mahir ve Halef'ten hareketle özne, toplum ve mekân etkileşimi değerlendirildiğinde, dört karakterin topluma yabancılaşmasının mekân üzerinden görünür olduğu söylenebilir: Basri'nin, yaşadığı taşraya yabancılaşması ve oğlunun kaybından kaynaklanan belirsizlik hali, raylardaki yürüyüş güzergahında somutlaşmıştır. Yusuf, güvercinlerini beslediği damda var olarak kendini toplumdan soyutlamaktadır. Güvercinlere olan tutkusu kendini yabancı hissetmeyeceği bir yaşam alanı yaratmasına olanak sağlamıştır. Halef ve Mahir'in portakal bahçesi ve kuyuyla olan deneyimleri de benzerdir. Filmde, portakal bahçesinin hikâyeyle kurduğu ilişki ve bir bakıma olay örgüsüne müdahalesi, onu bir karakter haline getirir. Kuyu, Halef için ölüm ve tutsaklığın yaşandığı yerken, portakal bahçesi ise Mahir için zamanın kendini tekrar ettiği mekân ve adeta bir zaman makinesidir.

Her üç filmde de mekânın özneyle farklı bağlamlarda etkileşimi vardır. Bu etkileşim ile mekân dinamikleştirmiştir. İşlenen mekânlar taşra olarak değerlendirilerek kent ile arasına mesafe konmuştur. Bu mesafe karakterlerin mekân ile ilişkisine yansımıştır. Oluşan bu habitattaki karakterler merkezden bağımsızlaşmıştır. Aynı zamanda merkezin dışındaki taşra, kentten ayrı kendine özgü bir düzen kurmuştur: "Taşra topluluğu bir statü hiyerarşisine olduğu kadar, bir iktidar yapısına da sahiptir. Taşra topluluğunun en üst mevkiinde topluluğun önemli işlerine ait kararları alan kimselerin oluşturduğu klikler ya da "kalabalıklar" bulunmaktadır" (Mills, 2019, s. 74). Charles

Wright Mills, bu kliklerin çeşitli ekonomik işlevleri yüklendiğini vurgular. Merkezi otoritenin eksikliği, taşranın sosyo-kültürel yapısını kriminalleştirmiş ve saldırganlaştırmıştır. Bunun sonucunda incelediğimiz her filmde kriminal bir hikaye olay örgüsünü doğrudan ve dolaylı olarak şekillendirmiştir. Anaakım film örnekleri ise Mills'in sözünü ettiği kliklerin birer antagonist olacak şekilde kriminal hikayelere katıldığı ve Adana'nın suç ile yakından ilişkisini incelemiştir.

4.2.3. Kriminal Bir Şehir Olarak Adana

Sputnik Türkiye'nin (2024), TUİK'den aldığı veriye dayandırdığı, suç oranının illere göre dağılımı haberine göre suç oranının en yüksek olduğu kent Aydın'dır. Aydın'ın ardından sırasıyla Denizli, Çorum, Antalya, Aksaray, Karaman, Manisa, Isparta, İzmir ve Uşak gelmektedir. Adana, filmlerde çizilen kriminal portresiyle çelişir bir şekilde bu sıralamaya girememiştir. Umut Vakfı ise yayımladığı silahlı şiddet haritasında Adana'yı İstanbul ve Samsun'un ardından üçüncü sıraya yerleştirmiştir. Vakıf söz konusu haritayı oluştururken medyaya yansıyan haberleri dikkate almaktadır (https://umut.org.tr/). Adana için sıklıkla "Türkiye'nin Teksas'ı" benzetmesi yapılır. Bu bağlamda gerek sosyal medyada gerek de dizi ve filmlerde, kurmaca olsun olmasın, Adana suç ile iç içe bir şehir olarak gösterilir. Bu durum, Adana'nın suç dünyasının önde gelen şehirlerinden birisi gibi gösterilmesine ve şehrin bu biçimde stereotipleştirilmesine yol açar. Bu çalışma kapsamında incelenen 23 filmin tümünde, kahramanlar en az bir kez suç olayına karışmıştır ya da hikâyenin olay örgüsünde bir suç vakası bulunmaktadır. *Adana İşi*, *Saftirikler*, *1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında*, *Benim Varoş Hikâyem*, *Halef*, *Ufo*, *Hüddam 2*, *Kendi Yolumda*, *İllegal Hayatlar*, *İyi Biri* ve *Sıfır Bir*, *Her Şeye Rağmen,* filmlerinde ise –toplam 12 film– suç, tüm hikâyenin merkezindedir. Bu filmler içerisinde Her Şeye Rağmen filminde suç Adana kenti ile ilişkilendirilmemiştir.

Adana İşi, merkezine bir banka soygununu alır. Filmin antagonisti ve protagonisti suçludur. Maksut ve Şimşek yanlışlıkla bir bankanın duvarını kırmışlardır. Bu hatayı fırsata çevirerek kırdıkları duvarın ardındaki paraları çalarlar. Filmde işlenen tek suç bu değildir. Afrodit isimli bir mekânda hayat kadınları üzerinden para kazanan mafya lideri Ateş ile çalınan paraların peşinde olan ve çalışma yöntemi olarak işkenceyi, insan kaçırmayı ve cinayeti pervasızca kullanan, filmin antagonisti mafya lideri Kontes vardır. Bu paralar, Kontes'in uyuşturucudan ve insan ticaretinden kazandığı paralardır.

Saftirikler filminin olay örgüsü kriminal olaylar üzerinden ilerlemiştir. Bu filmde

hem protagonist hem de antagonist birer suçludurlar. Filmin protagonisti olan Mustafa hayatını hırsızlık yaparak kazanır. Dolayısıyla suç planlanmış bir eylemdir. Filmin hemen ilk sekansı, girişi hırsızlıkla başlar. Hırsızlık, kumar, işkence, fiziksel şiddet, sahtekârlık, mala zarar verme, define avcılığı ve mezar soyguncuğu film boyunca işlenen suçlardır.

1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında filminin de Adana kenti içerisindeki ilk sekansı, harap haldeki motosikletin satıldığı Serkan'ın sahtekârlığını gösteren kriminal bir sekanstır. Bu filmde işlenen diğer suçlar ise insan kaçırma, fiziksel şiddet, dolandırıcılık, siber suçlar, yasadışı araba yarışı ve kazayla ölüme sebep olmaktır. Filmin protagonisti ise standart bir suçlu değildir. Ancak mücadele ettiği Adanalı zengin aile mafyöz ilişkilerle bezenmiş birçok suçun failidir.

Benim Varoş Hikâyem isimli, röportajlar üzerinden ilerleyen dokü-drama türündeki belgesel filmde ise suça karışmayan insan sayısı çok azdır. Bu filmde Ceyhan'da yaşayanlar kendilerini ve yaşadıkları ilçenin sosyo-kültürel özelliklerini anlatır. Kadınlar dışında, filmde yer alan hemen herkesin bir suç geçmişi vardır. Bir çoğu da hırsızlık başta olmak üzere suç işlemeye devam etmektedirler. Bu suçlar, hırsızlık, uyuşturucu kullanımı, yasadışı motor yarışları, şike, horoz dövüşü, silah bulundurma ve kasten yaralamadır. Buna karşın filmdeki kahramanlar, yüz kızartıcı suçları işlemedikleri için övünürler. Söz konusu filmin dokü-drama biçiminde çekilmesi ise Adana'nın suç ile özdeşleşen imgesini kuvvetlendirir.

Halef filmi merkezine çocuklukta işlenen bir cinayeti alır. Cinayetle başlayan film, çemberi tamamlayarak aynı cinayetle sona erer. Bu iki cinayet filmi başladığı yerde bitirerek bir çember oluşturur. Filmde yer alan diğer suçlar ise Halef'in Sibel'in adresini ondan izinsiz öğrenip görüşmek için evine kadar gitmesi ve Halef'in arkadaşlarıyla yaptığı bir gece alemi sırasında arkadaşlarından birinin tabancasıyla havaya ateş etmesidir. *Halef* filmi, merkezine aldığı reenkarnasyon inanışı için aracı olarak öldürme eylemini kullansa da filmin geneline bakıldığında kriminalize olayların azlığı bakımından incelediğimiz diğer filmlerden ayrılır.

Ufo filmi kriminal bir hikâye üzerine kuruludur. Filme ismini veren Ufo, Adana'da illegal motor yarışçılarının motorları için kullandığı bir terimdir. Ufo aynı zamanda, "unutmak farz oldu" deyiminin de kısaltmasıdır. Ufo sürücüleri rüzgârı kesip araçlarının daha hızlı gitmesi için motosikletin üzerine yatay bir şekilde uzanırlar. Bu özelliğiyle alışık olduğumuz yarışlardan daha farklıdır. Ufo yarışları Adana'da, başta

Çatalan Köprüsü olmak üzere birçok yerinde düzenlenir. Ufo yarışı, kriminal bir sektör haline gelmiştir; filmin kahramanı Ese ve ailesindeki her birey bu sektörün içerisindedir. Ailedeki erkekler para karşılığında bu yarışları yaparken, kadınlar ise işin muhasebesinden sorumludur. Filmde karşılaşılan diğer kriminal olaylarsa horoz dövüşü, hırsızlık ve uyuşturucu satıcılığıdır. Horoz dövüşlerini Ese'nin babası düzenlerken uyuşturucu satıcılığını Ese'nin arkadaşı Gökhan yapar. Ancak filmde, bu iki yasadışı eylemin de maddi zorluklardan dolayı yapıldığı vurgulanır. Kriminal olaylara karışan karakterler filmde Protagonist ve arkadaşları olması bir anlamda da suç eylemlerini Adana ile özdeşleştirdiği gibi bu eylemleri aklar.



Şekil 3. *İllegal Hayatlar* Filminde Adana

Kendi Yolumda filminde de suç eylemleri, *Ufo* filminde olduğu gibi Adana'nın doğal hâliymişçesine gerçekleşir. Adana köpek dövüşlerinin yapıldığı, araba dolandırıcılarının, çek–senet mafyalarının, holiganların, katillerin ve hırsızların yaşadığı şehirdir. Filmin protagonistinin ise Adana Demirspor taraftarlığından gelen şiddet eğilimi dışında bir suçu yoktur.

Sıfır Bir filmindeki olaylar da kriminal bir Adana'da geçer ve film, dizisi gibi merkezine kriminal olayları almıştır. Bu filmde de cinayet, tecavüz ve insan kaçakçılığı işlenmiştir. Bu suçlar arasında Adana'da gösterilen büyük bir suç, bir barda gerçekleşen, ölen ve yaralananların olduğu silahlı çatışmadır.

İllegal Hayatlar filmi yasa dışı kumarhane işletmeciliğini merkezine alır. Filmin senaristi Mahsun Karaca, bir röportajında Adana'da kumarhaneciliğin yaygın bir suç olduğunu, kumarhane işletenlerin dernekler ve hatta siyasi partiler kurarak bu işe devam ettiklerini belirtir (https://www.youtube.com/). Bu siyasi partilere örnek verilebilir.

Diken'in 2015 yılında girdiği habere göre "Gelişen Türkiye Partisi" isimli siyasi parti 2015 yılında 17. Baskınına uğramış. Bu baskında kumar oynayan ve oynatan altısı parti yöneticisi olmak üzere seksen yedi kişi gözaltına alınmış. 2014 yılında *CNN Türk*'ün girdiği habere göre ise "Güven Partisi" isimli siyasi parti yöneticileri gördükleri 47 baskından sonra "Milliyetçi İrade Yükseliş Partisi" isimli yeni bir siyasi parti kurmuştur. Bu partiye de yapılan polis baskını sonucu partide kumar oynatıldığı öğrenilmiştir. Bu baskın sonucu kumar oynayan ve oynatan on bir kişi gözaltına alınmış; tombala oynatan yetmiş beş kişiye ise işlem yapılmıştır. *İllegal Hayatlar* filminde de Mahsun, tıpkı *CNN Türk*'ün yapmış olduğu haberdeki gibi, kumar oynatmak için parti kurmuştur. Rakibi de bir alışveriş sitesi adı altında sanal kumarhane işletmektedir. Mahsun ve ekibi bu suçu devam ettirmek için sürekli yeni bir dernek kurar. Kurduğu dernekler ise sürekli polis tarafından baskına uğrar. Dernek kurmanın artık işe yaramadığını fark ettiklerinde ise siyasi parti kurarlar. Filmdeki diğer bir suç ise Fiko'nun uyuşturucu satıcılığıdır. Mahsun ekibiyle yapacağı her toplantı öncesi Fiko'nun bulunduğu odaya girer ve odadan uyuşturucu etkisi altında çıkar. Silahlı saldırı filmde yer alan kriminal olaylardan bir diğeridir. Sanal kumarhane işlettiği için girdiği hapishaneden tahliye olan Koray, emrindeki adamları ile Mahsun ve ekibine pusu kurar. Bunun sonucu Mahsun ve ekibi hastaneye kaldırılır. Bu kriminal olay filmde şiddetin de içerdiği tek suçtur. İllegal Hayatlar filmi ismine ve olay örgüsüne bakılarak merkezine suçu almış ve bu suçları normalleştirmiş bir filmdir. Mahsun yasadışı altyapısı nedeniyle ifşa olmuş partisiyle girdiği seçimden barajı geçerek çıkmıştır. Bu seçim zafer normalleştirmenin bir yansımasıdır.

Hüddam 2 filmindeki ilk dönüm noktası Bilal'in Fatma'ya tecavüzüdür. Ardından Bilal'in babası Recep, Fatma'yı tekmeleyerek bebeğini düşürmesine sebep olur. Tecavüz, dayak ve cinayet olmak üzere üç suç da Fatma'nın başına gelmiştir. Filmin ilerleyişi ise hüddam büyüsü ile diriltilen kız çocuğun intikam için insanları öldürmesine tanıklık edilir. Recep ve Bilal Fatma'ya karşı işledikleri darp ve tecavüz suçlarında cesaretlerini Fatma'nın zihinsel problemi nedeniyle konuşamamasından alırlar. Fatma'nın konuşamaması Recep ve Bilal tarafından istismarını kolaylaştırır. Fatma'yı sadece Recep ve Bilal istismar etmemiştir. Bilal ve arkadaşı içtikleri alkolden sonra gece vakti Fatma'nın kapısına gelirler. Bilal'in arkadaşının amacı zihinsel problemleri yüzünden kimseye söyleyemeyeceğini düşündüğü Fatma'ya tecavüz etmektir. Fatma, kapıyı açmadığı için amacına ulaşamaz. *Hüddam 2* filminin merkezindeki suç ise filme ismini

veren Hüddam büyüsüdür. Büyü, Türk Ceza Kanununa göre suç olarak sayılmaktadır. 4 Şubat 2014 tarihinde alınan karara göre ise bu suçun cezası 2 ile 7 yıl arası hapis cezasıdır. Filmin olay örgüsünde Fatma darp edilmesi sonucu düşük yaptığı bebeğin dönmesi için köyün büyücüsü aynı zamanda ebesi olan Songül'den Hüddam büyüsünü yapmasını ister. Bu büyü sonucu doğa üstü bir varlık olarak dönen Fatma'nın kızı, Fatma'ya karşı suç işleyen Recep ve Bilal'i ve bu suçları görmezden gelen Recep'in eşi, Bilal'in de annesi olan Suna'yı öldürür.

Her Şeye Rağmen filminde işlenen suçlar aile şiddeti, suikast ve iftira olmuştur. Ancak bu suçların hepsi Almanya sınırları içerisinde işlenmiştir. Dolayısıyla Her Şeye Rağmen filmi kriminal bir hikaye olsa da Adana veya Adanalı olmanın suç ile bir ilişkisi yoktur.

Bu filmlerin içinde sadece *İyi Biri* filmi merkezine suçu almaz. Ama bu filmin yalnızca bir sekansı Adana'da geçmektedir ve buna karşın, 1 dakika 14 saniye uzunluğundaki bu sekansta bile bir kebapçı filmin kahramanı Mızrak'ı darp etmektedir. Dolayısıyla bu kadar kısa bir sekansta bile Adana, suç ile ilişkilendirilmektedir. Adana'da çekilen sahne merkezine bir suç olan darp eylemini almaktadır

4.2.4. Erkek Hikâyeleri Olarak Adana Filmleri

Başta ticari filmler olmak üzere sinema filmlerinde protagonistler çoğunlukla erkektir. Box Office Mojo web sitesinden ulaşılan verilere göre dünya üzerinde en çok hasılat yapan *Inside Out 2* (Kelsey Mann, 2012), *The Lion King* (Jon Favreau, 2019), *Jurrasic World* (Colin Trevorrow, 2015), *Spider-Man: No Way Home* (Jon Watts, 2021), *Avengers: Infinity War* (Anthony Russo & Joe Russo, 2018), *Star Wars: The Force Awakens* (J. J. Abrams, 2015), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Avatar: The Way of Water* (James Cameron, 2022) *Avengers: Endgame* (Anthony Russo & Joe Russo, 2019), *Avatar* (James Cameron, 2009) olmak üzere on film arasından yalnızca 2015 yılında gösterime giren *Star Wars: The Force Awakens* ve 2024 yılında gösterime giren *Inside Out 2*'nin protagonisti kadındır (https://www.boxofficemojo.com). Kadın karakterler, antagonist olmadıkça etken bir yapıda seyirciye sunulmaz; çoğu zaman edilgendirler. Etken kadınların mutlu sonu ise bir erkekle birlikteliğidir: "Doğru erkekle evlenmek kadın için mümkün olabilecek en mutlu sondur. Bu tip hikâyelerde diğer kadın karakterler başta olmak üzere hikâyedeki herkes bir sebeple yuva kuramamış olan tüm kadınlar için çok üzülür" (Pekerman, 2021, s. 25). Bu saptama aynı zamanda kadının rolünün sinemadaki

yeniden-üretim sürecine işaret eder. Serazer Pekerman çalışmasında Alfred Hitchcock'un *Notorious* (1946) adlı kara filminden örnek verir. Bu filmden Alicia'nın davranış biçimini ve ulaştığı mutlu sonu örnekler: "Ölüm döşeğindeki Alicia için mümkün olan en mutlu son kendisini bu çukura iten adam tarafından kurtarılmaktır. Ataerkil düzen tarafından kadınla eşleştirilen pasiflik, zayıflık ve ahlaksızlık Alicia karakterinde vücut bulur. Alicia ne olursa olsun kendisini suçlu, erkeğini haklı bulur ve onu memnun etmeye çalışır. Filmin sonunda gerçek aşkı olan Devlin tarafından kurtarıldığı için kadın adına sevinmemiz beklenir" (Pekerman, 2021, s. 29). Bu saptama, yeniden-üretim sürecinde sinemada, kadın sunumunu çok iyi özetlemektedir. Neşe Kaplan (2003) toplumdan kadın rolünün yeniden-üretiminde kitle iletişim araçlarının rolüne dikkat çekmiştir. "Kitle iletişim araçlarının ürettiği mitolojiler , kadının temelde hiç değişmeyecek toplumsal konumunun sürdürülmesine yöneliktir." (Kaplan, 2003, s. 149) Lale Kabadayı ise sinemasal erkekliğin genellikle "kadına karşı cinsellik yüklü arzusunun imgelerini içerdiğini" söyler (Kabadayı, 2020, s. 98). Ulusal sinemamız için kadının edilgen ve arzulanan durumu yeniden-üretilen bir motif olmuştur. Box Office Türkiye verisinin derlendiği 1989 yılından bu yana, en yüksek gişe geliri elde eden 10 filmin 9'unun protagonisti erkektir. Bu 9 film sırasıyla, 2017'de vizyona giren *Recep İvedik 5*, 2014'te vizyona giren *Recep İvedik 4*, 2013'te vizyona giren *Düğün Dernek*, 2012'de vizyona giren *Fetih 1453*, 2018'de vizyona giren *Müslüm*, 2015'te vizyona giren *Düğün Dernek 2: Sünnet*, 2017'de vizyona giren *Ayla*, 2019'da vizyona giren *7. Koğuştaki Mucize* ve 2017'de vizyona giren *Aile Arasında* olmuştur. Bu listede kadın karakterin protagonist olduğu tek film ise bir biyografi olan 2022 yılında vizyona giren *Bergen* olmuştur (https://boxofficeturkiye.com/). Türk sinemasında yer alan erkek karakterler olay örgüsünü yönlendirirken kadın karakterler edilgen bir yapıda *mağdur*, *ödül*, *obje* ve *yardımcı* olarak sunulurken, etken olduğu rollerde ise ağırlıklı olarak "vamp" karakterde sunulmuştur. Adana'da çekilmiş olan filmler sinemada yerleştirilmiş kadın motifini yeniden üretir.

Çalışmanın bu bölümünde, daha önce belirlenen 23 film, kadınların temsilleri açısından değerlendirilmektedir. Bu değerlendirme, Adana'da çekilen filmlerin en az bir sekansında görünen ve olay örgüsünde yer alan kadın karakterlerle sınırlandırılmıştır. Bu ölçüte göre bu bölümde, *Müslüm*, *Toprağa Uzanan Eller*, *Adana İşi*, *Mehmet Salih*, *1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında*, *Deli Aşk*, *Güvercin*, *Halef*, *Hüddam 2*, *Ufo*, *Kendi Yolumda*, *İllegal Hayatlar* ve son olarak *Aile Arasında* olmak üzere toplam 13 filmdeki

kadın karakterlerin Adana'yla ilişkili temsilleri değerlendirilmektedir. Değerlendirme sırasında filmlerin protagonist ve antagonistleri merkeze alınarak, kadın karakterlerin bu karakterlerle ilişkisi tartışılmaktadır.

Müslüm filminde, Müslüm Gürses'in annesi olarak yer alan Emine Akbaş, film boyunca eşi Mehmet'in, cinayete kadar varan şiddetine maruz kalmıştır. Emine kendini çocuklarına adamış; Mehmet'in kendisine ve ailenin diğer üyelerine uyguladığı şiddet ile zaman zaman başa çıkmaya çalışmıştır. Ancak gösterdiği korumacı tavır, hayatını kaybetmesi yol açmıştır. Filmde işlenen diğer kadın karakter ise Müslüm'ün eşi Muhterem Nur olmuştur. Müslüm, Muhterem Nur'u çocukluğunda açık hava sinemasında görmüş ve ona hayranlık beslemiştir. Müslüm'ün Muhterem Nur ile kurduğu ilk iletişim ise ona sahnede kendi şarkısını söylediği için tokat atmak olmuştur. Evliliklerinde Müslüm Gürses sık sık kendisini kaybedip eşine şiddet uygular. Bu şiddeti görsel olarak görmesek de Muhterem Nur'un sözlerinden anlarız. Muhterem Nur, kendisini Müslüm karşısında edilgenleştiren şiddete karşı koymaz. Muhterem Nur'un Müslüm ile evlendikten sonraki sanat hayatı hakkında bir bilgi verilmemiştir. Dolayısıyla Muhterem Nur, Müslüm'e karşı edilgen bir konumdadır.

Toprağa Uzanan Eller filminde mevsimlik tarım işçisi Süleyman da, tıpkı Müslüm'ün babası ve Müslüm gibi ailesindeki kadınları tahakkümü altına almıştır. Büyük kızı Zehra'nın kiminle evleneceğine Süleyman karar vermekte ve başlık parası almayı kendinde hak görmektedir. Zehra'nın bu karara gösterdiği direnç, başka bir erkekle kaçması olur. Burada mağdur edilen kadının kurtuluşunun başka bir erkekte olduğu önerilir. Bu durum ataerkil sistemin devamına işaret eder. Aynı durumu filmde güçlü bir karakter olarak sunulan Şaheste'de de görürüz. Şaheste'nin ölen eşi, hikâyenin geçtiği Karataş'taki pamuk tarlalarının sahibidir. Şaheste, eşinin ölümünün ardından onun kurduğu işlerin düzenini sürdürmeyi amaçlamaktadır. Bunun içinde pamuk tarlalarının başına oğlunun geçmesini ister. Dolayısıyla Şaheste, bir taraftan ölmüş kocasına karşı edilgenliğe devam ederken bir taraftan da yeni efendi olarak oğlunu ikna etmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla kocasının ölümü ile etken bir karakter olan Şaheste'nin amacı bu etken yönünü oğluna devrederek edilgenliğe dönmektir:

> "Geleneklerine tutucu bir şekilde bağlı kimi toplumlarda ev kadına vadedilen yegâne güvenli yerdir. Böyle durumlarda evde durmak istemeyen kadına fazla seçme şansı kalmaz. Ya istemediği bir yerde istemediği bir hayat sürecek ya da bu hayatı istemediği için dışarıda başına gelebilecek felaketlerin tek suçlusu olarak görülecektir" (Pekerman, 2021, s. 26).

Mehmet Salih filminde yer alan bütün kadınlar kocaları tarafından ya terk edilmiş ya da yalnız bırakılmışlardır. Film kapsamında incelediğimiz anne karakteri evden sevdiği adamla kaçmıştır. Hamile kaldıktan sonra da terk edilmiş; Mehmet Salih'i fakirlik ve ölümüne sebep olacak hastalık içerisinde yetiştirmiştir. Sevgilisi ile kaçan Ceylan da hamile olarak geri döner. Ceylan'ın annesi bunun için Mehmet Salih'in annesini suçlar. Mehmet Salih'in annesi kocası tarafından terk edildiği için lekelenmiştir. Filmde kadınlar aciz veya yoldan çıkmış kişiler olarak temsil edilirken, kadına bahşedilen güç annelik kavramıyla birlikte işlenmiştir; her durumda kadın edilgendir. Ceylan, annesinden bağımsızlığını Mehmet Salih'in ölen annesinin yerine geçerek kazanır. Erkek eksikliği ise aile için yıkıcıdır. Gerek Mehmet Salih'in gerek de Ceylan'ın babasının ve doğacak çocuğunun babasının evi terk etmesi karakterlerin çaresizliğini göstermektedir.

1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında filminde, kaçırılan Kezban ve Yaprak, Mahmut ve Emrah'ın sevgilileridir. Film hikâyesi Mahmut ve Emrah'ın sevgililerini kaçıran Şırdan zengini mafyöz Metin'in ellerinden kurtarması üzerine kurulmuştur. Kezban ve Yaprak film boyunca edilgen bir yapıda sunulur. Filmin ilk sekansında Kezban ve Mahmut; Yaprak ve Emrah'ın ilişkilerini görürüz. Yaprak ve Emrah ilişkiye girebilirken Kezban, Mahmut'u reddeder. Mahmut ve Emrah filmde olduğu gibi ilişkide de harekete eyleyen taraftır. Emrah filmin başında eyleminin sonucunu alabilirken Mahmut başarısız olur. Filmin sonunda Mahmut'un öncülük ettiği ekip tarafından kurtarılan Kezban Mahmut'un kendisine yaklaşmasına izin verir. Bunun sonucunda, Kezban Mahmut için bir ödül olur. Filmin bütünü ele alındığında Kezban ve Yaprak'ın varlığı, Mahmut ve Emrah'ın koşuludur. Kezban ve Yaprak, Mahmut ve Emrah'ın engelleri aşıp ulaşacakları birer ganimettir. Dolayısıyla film isminde yer alan Kezban ve Mahmut'un değil, Mahmut ve Emrah'ın maceralarını sunar.

Deli Aşk filminin üç kadın karakterini, Neşe, Melodi ve Zeynep'i de benzer bir biçimde değerlendirmek mümkündür: Neşe, Ekrem'in aşık olduğu kadındır. Filmin başında Ekrem'i terk etmesiyle hikâye başlar. Ekrem'in amacı Neşe'yi tekrar kazanmaktır; Neşe'nin bulunduğu sahneler Ekrem ile ilişkilidir. Neşe hakkında bildiğimiz bütün özellikleri Ekrem'in Neşe'yi etkilemek için kullandığı yöntemlerden öğreniriz. Bunun dışında seyirciye bir bilgi verilmez. Melodi, Ekrem'in yakın arkadaşı Fuat'ın nişanlısıdır; Fuat ve Melodi evlilik hazırlığındadır. Melodi, ilişkideki etken roldedir ama bu rol mizahi olarak sunulmuştur. Hikâyede, kadın ve erkek rolleri tersine çevrilerek tecavüz öne çıkarılmıştır. Türk filmlerinde rastladığımız erkeğin kadına olan

fiziksel üstünlüğü ve kadına atfedilen narinlik söz konusu sekansta güçlü ve etken kadın, narin ve edilgen erkeğe dönüştürülmüştür. Zeynep ise Ekrem'in yaşayacağı dönüşümün mükafatıdır. Amacı Ekrem'i elde etmek olan Zeynep, Ekrem'in eylemlerine zaman zaman destek olarak isteksiz de olsa onun yardımcısı olmuştur. *Deli Aşk* filminin üç kadın karakterinden Zeynep ve Melodi etken bir konumda verilir ancak bu iki kadın karakterin de sinemasal var oluşları erkekler üzerinden yapılmıştır.

Güvercin filminde Rümeysa, diyaloğu olan tek kadın karakterdir. Olay örgüsündeki aksiyonu ev ile sınırlanmıştır; evi çekip çevirmek birincil görevidir. Ancak filmde, Yusuf aracılığıyla da toplumsal cinsiyet eleştirisi yapılmaktadır. Yusuf, alışkın olduğumuz eril kalıpların dışında biridir ve kendisini de toplumsal cinsiyeti konusunda sorgulamaktadır. Ağabeyinin kendisine dayattığı erkeklik rollerine karşı direnç gösterir. Tüm varlığını, evinin damında beslediği ve tutkuyla yetiştirdiği güvercinlere adamıştır. Bunun için işsiz kalmaya, toplumla ayrı düşmeye bile razıdır. Ağabeyi Halil ise Yusuf'a toplumsal yargıları hatırlatmak için vardır; Yusuf'un çalışıp para kazanması için ona baskı yapar. Halil'e göre Yusuf bir meslek sahibi olmalı ve ardından evlenmelidir. Yusuf ise kendini toplumdan soyutlamış olmakta bir sorun görmemektedir.

Halef filminin kadın karakterleri Sakine ve Sibel'dir. Sibel, Halef'in çalıştığı hastanede tanıştığı bir hasta yakınıdır. Hastane sınırları içerisinde Halef'le arkadaşlık kursa da hastaneden ayrılınca Halef ile arkadaşlıkları sona erer. Ancak Halef'in Sibel ile görüşme konusundaki ısrarcılığı; Sibel'in şikayetiyle beraber işinden olmasına yol açar. Sibel'in Halef'in ısrarcılığından korkmasının nedeni ise olası bir erkek tahakkümüdür. Sakine, Mahir'in ve Halef'in annesidir. Eşinden miras kalan portakal bahçelerin sorumluluğunu oğluna vermiştir. Sakine, içinde bulunduğu toplumun inanç yapısı ve annelik duygusuyla Halef'in daha önce ölmüş ve yeniden hayata dönmüş kendi çocuğu olduğuna inanmaktadır.

Ufo filminde protagonistin âşık olduğu Deniz dahil olmak üzere, bütün kadın karakterler erkeklerin yardımcısı rolünde, edilgen bir yapıya sahiptir. Filmde Adanalı kadınlar, erkeklerin hizmetkârlarıdır. Hedefe ulaşacak zaferi kazanacak olan erkektir. Erken eve para girmesi için gereklilikleri yerine getirmekten sorumludur. Filmdeki kadın karakterlerin rolü ise eve giren paranın hesabını yapmak, erkekleri beslemek ve işledikleri suçta erkeği maddi manevi destelemektir. Örneğin zengin bir ailenin kızı olan Deniz, Esen'in yarışa girmek için motosiklet parçası çalmasında gözcülük yaparak ve dikkat

dağıtarak ona yardımcı olur. Üstelik Ese, işleyeceği suç için Deniz'den yardım istememiştir.

İllegal Hayatlar filminde Şeyma, Mahsun'un aşık olduğu kadındır. Mahsun, e Şeyma'nın işinden ayrılıp kendisiyle çalışmaya başlamasını ister. Ancak Mahsun'un sosyoloji mezunu Şeyma'yı istihdam edebileceği bir işi yoktur. Filmde, Şeyma'nın yer aldığı tüm sekanslar Mahsun'la ilişkilidir veya Mahsun'un perspektifinden sunulmaktadır; Şeyma, Mahsun'a tabidir. Olay örgüsündeki tek belirleyici yanı kardeşinin sosyal medya fenomeni olması ve bu sayede Mahsun'un parti başkanı olarak sosyal medyada tanınmasını sağlamasıdır. Şeyma, filmin dış mekânlarında sadece evinin bahçesinde ve bir planda da Koray'ın ofisinden çıkarken görünür. Koray ve Mahsun'un çekişmesindeki başat neden olsa da her iki karakterle de ilişkisinde pasiftir.

Aile Arasında filminin kadınları, "İstanbullu" ve "Adanalı" olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Solmaz, Mihriban, Leyla, Zeynep ve Behiye İstanbul'u temsil ederken Mükerrem ve Gülümser Adana'yı temsil eder. İstanbul'u temsil eden kadınlar, protagoniste karşı her bakımdan etkin bir yapıya sahiptir. Bunun yanı sıra yaşamları için birbirlerine dayanaktırlar. Solmaz'ın kızı evlilik kararı alana kadar bir erkeğin desteğine ihtiyaç duymazlar. Ayrıca filmin baskın karakteri Haşmet'in eril tahakkümüne karşı direnç gösterirler. Filmde bu tahakküm kadınların nasıl giyineceğine Haşmet'in müdahale etmesiyle ifade edilir. Haşmet Kurt'a göre kadınlar Adana'da İstanbul'da giyindikleri gibi giyinemezler. Haşmet bu uyarısını yaptığında bir mağazanın önünde Leyla'nın dekolteli kıyafetine tepki göstermektedir. Bu tarz bir giyim Haşmet'e göre ailelerinin raconuna terstir. Mükerrem ve Gülümser ise Haşmet'in tahakkümü altında edilgin bir yapıda olsalar da bu tahakküme karşı geliştirdikleri bir mücadele yöntemleri vardır. Mükerrem, ailenin erkeklerini küçük yalanlarla ve onları kışkırtarak yönlendirirken, Emirhan'ın abisi Kahraman'ın eşi Gülümser, sürekli ve toplumsal hayattan kopmasına yol açacak kadar yoğun bir biçimde sakinleştirici kullanarak yaşamını sürdürmektedir.

Adana İşi filminde protagonistler erkekken, antagonist "Kontes" lakaplı bir kadın olmuştur. Bu filmde üç kadın karakter belirgin bir biçimde öne çıkmıştır. Zeynep, mafya lideri olan kontesi yakalamak için Maksut ve Şimşek'i kullanır. Filmin sonunda ise Şimşek'le kurduğu duygusal bağ nedeniyle onun için polislik mesleğinden vazgeçer. Nazmiye, Şimşek'in eski eşidir. Şimşek, Nazmiye yüzünden borçlanmış, Nazmiye ise Şimşek'in kendine verdiği paraları estetiğe harcamıştır. Sürekli dışarıda vakit geçiren

Nazmiye, boşandıktan sonra bile Şimşek'in parasını harcamaya devam etmektedir. Bu bakımdan Nazmiye filmde, Şimşek'i sömüren bir kişi olarak sunulur. Antagonist Kontes ise suç örgütünün başıdır; onun liderlik ettiği örgüt, uyuşturucu satıcılığından ve insan ticaretinden para kazanır. Kontes'in, hedefine ulaşmak için uyguladığı yöntemler arasında işkence ve cinayet ön plandadır. Dolayısıyla Kontes, filmdeki en baskın karakter olarak öne çıkar.

Kendi Yolumda filminin antagonisti ve protagonisti erkek karakterlerdir ama filmin kadın karakteri olan Zeynep de, Adana'da çekilen pek çok filmdeki kadın karakterlerin aksine aktiftir. Filmin olay örgüsündeki çözümü planlayan kişi Zeynep'tir. Zeynep, "Adana usulü" çözümün şiddet olduğunu ve bunun bir işe yaramayacağını söyleyerek ve "İstanbul usulü", planlamaya dayanan incelikli bir çözüm önerir.

Hüddam 2, incelenen filmler arasında, protagonisti kadın olan tek filmdir. Fatma, anne ve babasını doğumunda kaybetmiş konuşamayan bir genç kızdır; amca ve yengesinin yardımıyla hayatta kalır. Yöre halkı Fatma'yı konuşamadığı için deli olarak görür. Amcasının oğlu Bilal, Fatma'ya tecavüz eder ve Fatma hamile kalır. Bunun sonucunda Bilal'in babası –yani Fatma'nın amcası– onu döverek bebeği düşürmesine neden olur. Fatma yörenin büyücüsüne büyü yaptırarak bebeğin geri dönmesini sağlar. Geri dönen bebeğin amacı ölümüne sebep olanlardan intikam almaktır. Fatma'nın bebeği sadece aynada yansımasıyla görünür. Fatma filmde, bir anne olarak etken bir roldedir: Fatma, yaptırdığı büyü ve geriye dönen bebeği sayesinde kendisine tecavüz edenlerden; bebeğini düşürmesine sebep olanlardan ve tüm bunlara seyirci kalanlardan intikamını alacaktır. Hayatı boyunca hiç konuşmayan Fatma, bebeğinin intikamını almasıyla birlikte sesine kavuşur.

4.2.5. Şive ve Bir Adanalı Deyişi: Adanalıyık, Allah'ın Adamıyık!

Tahir Abacı (2004), tiyatro ve sinemanın "Adanalı" tipinin evriminde önemli bir rol oynadığını vurgular: "Özellikle genç erkek kitlesi, sinema ve tiyatrodan kimlik ve kişilik öğeleri devşirerek, geleneksel 'Külhanbeyi'ni pekiştirdi. Hemen eklemek gerek; Türk argosuna en önemli katkılardan birini yapan yörelerin başında da Adana gelir" (Abacı, 2004, s. 186). Çalışmanın bu bölümünde Adana şivesini vurgulayan, bu şiveyi öne çıkaran filmler değerlendirilmektedir. İstanbul Türkçesi, Türk sinemasında karşımıza çıkan iletişim dili olmuştur. Filmlerde karakterler günlük konuşmasında İstanbul Türkçesini kullanırlar. Ancak Türkiye'nin farklı yörelerindeki kendilerine özgü konuşma

biçimi birçok filmde ana karakterlerde olmasa da yan karakterlerde rastlanır. Adana şivesi bu konuşma biçimlerinden sadece biridir ve Adana'da çekilen filmlerde zaman zaman şive öne çıkarılmıştır. Çalışma kapsamında incelenen filmlerin 19'unda Adana şivesine/ağzına rastlanırken 11 filmde şive/ağız yer almaz. Bu 19 film arasından *Adana İşi*, *1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında*, *Deli Aşk*, *Benim Varoş Hikâyem*, *Bende Kal*, *Kendi Yolumda*, *İllegal Hayatlar*, *Ufo*, *İyi Biri*, *Aile Arasında*, Karışma *Bende 2* ve *Sıfır Bir*'de –toplam 12 film– Adana şivesi baskındır.

Adana İşi filminde şiveyi filmin protagonisti Şimşek karakterinde görürüz. Filmin başında elleri ve kolları bağlıyken öfkeli bir şekilde "Adanalıyık, Allah'ın Adamıyık lan!" diye bağırır. Şimşek'in öfkelendiğinde sıklıkla Adana şivesini kullanması dikkat çekicidir. *1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında* filminde ise şive, filmin genelinde yayılmıştır. Filmin başında hikâye hakkında bilgi veren anlatıcı şive ile konuşur. Adana şivesini en baskın kullanan ise Serkan karakteridir. *Deli Aşk* filminde de şive karakterlerin çoğunluğuna yayılmıştır. *Deli Aşk*'ın ilk sekansıyla birlikte Adana şivesini gerek ana karakter gerekse muhabir kullanmaktadır. Muhabirin kanalının ismi ise Bici Bici TV'dir. *Benim Varoş Hikâyem*'de de Adana şivesi baskındır. Ancak karikatürize edilmemiştir; bunun nedeni ise filmin belgesel üslubuyla çekilmesi ve kendi yerel/doğal ağızlarıyla konuşan insanların filmde yer almasıdır. *Bende Kal* filminde afişte yazan "Allah'ın adamıyık, Adana'nın adayıyık" ve "Essahlı adam" yazılarıyla birlikte ağırlıklı olarak filmin antagonisti Düzgün Söğüş'ün konuşmalarında Adana şivesi yer almaktadır. *Kendi Yolumda* filminde protagonistte ve yakın çevresinde Adana şivesi görülmez. Ancak filmin antagonisti ve onun ortaklarında Adana şivesi mevcuttur. *İllegal Hayatlar* filminde Adana şivesi pratagonist ve antagonist başta olmak üzere öne çıkartılmıştır. Dolayısıyla şive, şehir ile bir bütündür. *Ufo* filminde de Adana şivesini Deniz ve ailesi dışında filmdeki hemen hemen herkes kullanır. Burada şiveyi kullananlar gelir düzeyi düşük ve bir kısmı yasa dışı işlerle geçimini sağlayan insanlar olarak gösterilir. Şive kullanmayan karakterler ise varlıklıdır. *Aile Arasında* filminde şiveyi Adanalı aileden duyarız. Adanalı Haşmet Kurt ve ailesini Adana şivesiyle konuştuğu gibi, Adana sekanslarında yer alan esnaf da Adana şivesiyle konuşur. Dolayısıyla *Aile Arasında* filminde göre Adana şivesi, şehrin geneline yayılmıştır. *Karışma Bende 2* filminde şive Adanalı karakterlerde ve İzmir sekanslarındaki Adanalı kapkaççıda mevcuttur. *Sıfır Bir* filmi de ağırlıklı olarak İzmir sınırları içerisinde çekilmiştir. Ancak olay örgüsü Adana'dan gelen karakterlerin perspektifinden verilmiştir. Bu karakterlerin tamamı konuşurken Adana şivesini

kullanırlar. *İyi Biri* filminin tek sekanslık Adana bölümünde de şive duyulur. Söz konusu şivenin, film boyunca baskın olmasa da, Adana'da geçen tek sekansta kullanılması kayda değerdir.

4.2.6. Adanalının İştahı

Birçok yörenin kendine ait özelliklerinden biri yemek kültürüdür. Adana yemek kültürü bakımından Türkiye'nin önde gelen şehirlerinden birisi olarak bilinir; Adana kebabı, şırdan dolması, şalgam ve bici bici tatlısı şehrin önde gelen lezzetlerindendir. Özellikle şalgam ve kebap Türkiye'nin geneline yayılmıştır. Günümüzde ise şırdan dolması bu ikiliye eşlik etmektedir. Çalışma kapsamında incelenen filmlerin neredeyse yarısında Adana'nın yöresel lezzetleri görülür veya bu lezzetlerle ilgili diyaloglar yer alır. Çalışmanın bu bölümünde görsel olarak yöresel lezzetlerin yer aldığı filmler değerlendirilmektedir: Adana kebabı, şalgam, şırdan dolması, içli köfte, bici bici tatlısı ve yine Adana'yla özdeşleşen boğma rakının filmlerde seyirciye ne şekilde sunulduğu, filmlerin bu bağlamda incelenmesiyle oluşturulan Tablo 11 aracılığıyla tartışılmaktadır.

Tablo 11: Adana Lezzetleri

Filmin Adı	Kebap	Şalgam	Şırdan	İçli Köfte	Bici Bici	Boğma Rakı
Adana İşi	+	-	-	-	-	-
Saftirikler	+	+	-	-	-	-
1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında	+	-	+	-	+	-
Benim Varoş Hikâyem	-	+	+	-	-	-
Güvercin	-	+	-	-	-	-
Ufo	+	-	-	-	+	-
Kendi Yolumda	+	-	+	+	-	+
İllegal Hayatlar	+	+	-	-	-	-
İyi Biri	+	-	-	-	-	-
Aile Arasında	+	+	-	-	-	-
Cumali Ceber 2	-	+	-	-	-	-
Karışma Bende 2	+	-	-	-	-	-
Her Şeye Rağmen	+	-	-	-	-	-

Aile Arasında filminde Adanalı aile kebap salonu işletmektedir. Filmde, kebap ve şalgam bir arada sunulmuştur. Filmin Adana'da geçen ilk sekansı, yöresel bir lezzet olan kebap ile ilişkilidir. Sekans Haşmet Kurt'un lokantasındaki bürosunda başlar. Ardından Haşmet'i mutfakta hazırlanan kebap şişlerini kontrol ederken görürüz. *1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında* filminde yöresel lezzetler filmin olay örgüsünü yönlendirecek kadar ön plandadır. Kezban ile Yaprak'ın kaçırıldığı yeri öğrenmek için falcıya giden

Mahmut ve Emrah, kaçırılmalarının nedeninin şırdan laneti olduğunu öğrenirler. Hikâyeye göre, Adana'ya özgü bir tat olan şırdan dolması, Adana yerine Mersin'de yenilmiştir. Buna göre Adana'nın yedi farklı mekânından yedi adet şırdan dolması yenmesi ve her birinden özür dilenmesi gerekmektedir. Filmde, şırdanın yanı sıra Adana'nın bilindik kebapçılarından Hasan Usta'da kebap ve Menderes semtinde de de bici bici tatlısı yendiği görülür. *Ufo* filminde bici bici ve kebapla beraber bir başka yöresel lezzet olan içli köfte de sıklıkla görülmektedir. Filmdeki protagonist Ese'nin ailesi yemeklerini birlikte yaparak ve birlikte çalıştıkları insanlarla birlikte yiyerek kolektif bir yaşam sürerler. Bu yaşam üzerinden Adana'nın yemek kültürü vurgulanır. Ese ve Deniz'in yakınlaştığı sekanslarda ise sırasıyla bici bici ve kebap yedikleri görülür. Bu filmde de Adana'nın yemek kültürü geniş bir biçimde seyirciye sunulmuştur. *Benim Varoş Hikâyem*'de Adana'ya dair yöresel lezzetler yer almaktadır. Şalgam ve şırdan dolması tüketilir ve şırdan dolması bir bağımlılık olarak sunulur. *Kendi Yolumda* filminde yöresel lezzetler olarak şırdan, kebap ve boğma rakı vardır. Şırdan dolmasının yenme şekli Adana dışından gelen bir insan için karışık olabilir. Bu yüzden Ömer Ali, Zeynep'e şırdanın nasıl yeneceğini öğretir. Boğma rakı ise incelenen filmler içerisinde sadece bu filmde seyirciye sunulmuştur.

Cumali Ceber 2 filminde yöresel lezzet olan şalgam bir mizah unsuru olarak kullanılmıştır. Filmin protagonisti Cumali, Antalya'ya şurup şişesi içerisinde şalgam götürür. Bu eylem aynı zamanda şalgamın Cumali Ceber için vazgeçilmez olduğunu işaret eder. *Saftirikler* filminde yöresel lezzetler suç ve mizahla iç içe kullanılır. Filmin işkence sekansında Ali şalgam ile boğulur; işkenceyi izleyen mafya babası ise dürüm yemektedir. Bir başka sekansta ise Mustafa kendisini dövmeyi planlayan kişiye, zaman kazanıp kaçmak için kebap yedirir.

Her Şeye Rağmen filminde kebabı İlhan'ın annesinin çalıştığı Almanya'daki lokantanın tabelasında görürüz. Kebabın ismi yazılı ve görsel olarak ocağın üstündeki reklam tabelasında vardır. Bunun dışında yöresel tadın İlhan'ın annesinin çalıştığı mekân dışında olay örgüsü ile bir ilişkisi yoktur.

Adana İşi, Güvercin, Karışma Bende 2, İyi Biri, ve *İllegal Hayatlar* olmak üzere 5 filmde yöresel tadı sadece tek bir sekansta görürüz. *Adana İşi* filminde yöresel lezzetler dört saniyelik bir sekansta yer almıştır. Bu sekans sadece bir plandan oluşur. Bu planda mangalda ciğer pişirilmesi ve ardından da filmdeki karakterlerin bu ciğerleri dürüm

olarak yemesi gösterilmektedir. *Güvercin* isimli filmde ise yöresel tat olarak sadece şalgam yer alır. Şalgam tek bir sekansın 6 saniyelik planında görülür. *İllegal Hayatlar* filminde de yöresel lezzet olan kebap ve şalgam tek bir sekansta yer almıştır. Mekân ise kendi kumarhaneleridir. *Karışma Bende 2* filminde yöresel lezzet olarak Eski Baraj Regülatörünün bulunduğu yerde seyyar kebapçıda hazırlanan kebabı görürüz. Bu sekansta kebabın pişirme aşamasından bir bölüm gösterilir *İyi Biri* filminde daha önce de belirtildiği gibi, şive suç ve yöresel tat bir aradadır. Bu sekansta Mizrap, Adana'da bir seyyar kebapçıda mola vermiş, ekmek arası köfte ya da kebap yemektedir.

4.2.7. Adana'ya Özgü Bir Eylem: Güneşe Ateş Etmek

Çalışmanın bu bölümünde, Adana'da çekilen filmlerin karakterlerinin Adana sıcağıyla ilişkisi değerlendirilmektedir. Yaşar Kemal, Adana sıcağını "sarı sıcak" olarak adlandırır ve romanlarında Adana'yı sıklıkla bu biçimde betimler. Türkiye'nin güneyinde yer almasından dolayı Adana'da özellikle yaz ayları oldukça sıcak geçer. Bu iklim özelliği zaman zaman Adanalı için çok zorlayıcıdır. Adana sıcağının insan üzerindeki etkisi haberlere ve sosyal paylaşım sitelerine sürekli yansır. Benzer biçimde Adana sıcağı dizilerde ve filmlerde kendine yer bulmuştur. *Mehmet Salih*, *Deli Aşk*, *Güvercin*, *Bende Kal*, *Ufo*, *Kendi Yolumda*, *İllegal Hayatlar* ve *Aile Arasında* filmlerinde –toplam 8 film– Adana'nın sıcağı görsel olarak veya karakterlerin diyalogları aracılığıyla yer almaktadır.

Mehmet Salih filminde Mehmet Salih ve annesi sıcak nedeniyle evlerinin damındaki tahtta cibinlikle yatmaktadır. Cibinlik, sivrisinek ve böceklerden korunmak için yatak üzerine çadır gibi örtülen bir tüldür. Yaz geceleri evlerinin damında veya balkonunda uyuyan Adanalılar sıklıkla kullanır. Filmde yer alan karakterlerin sürekli olarak terlemesi de Adana'nın ikliminin yansımasıdır. Bu yansımanın sonucunu karakterlerin giyiniş tarzında da görülür. Güneş altında geçen hikâyede insanlar sokaklarda çoğunlukla yarım kollu kıyafet ile gezerler. Ayrıca çalıştıkları inşaat alanından kurtulan Mehmet Salih ve arkadaşları, göle girerek serinlerler.

Deli Aşk filmi, Maraş dondurmasına dair bir rekor denemesiyle başlar. Dev dondurmanın insanların üstüne düşmesiyle Adana sıcağı mizah ile tarif edilir. Filmin ana karakteri Ekrem bu durumu "Adana tarihinde ilk kez donarak ölen insanlar olacaktı," diyerek tasvir eder. Adana sıcağı filmin pamuk tarlası sekansında tekrar vurgulanır. Bu sekansta güneş altında çalışan insanları görülür. Aynı sekansta Ekrem'in yakın arkadaşı Fuat'ın sıcak yüzünden kendini serinletmek için yaptığı eylemler mizahi bir dille

anlatılmıştır.

Ufo filminde de iklimin etkilerini insanların giyim ve yaşam tarzlarında görürüz. İnsanlar evlerinin damında bir araya gelmekte birlikte yemek yiyip içmekte ve eğlenmektedir. Buradan Adana sıcağının insanların topluca vakit geçirmesine sebep olacağı bir kültürde yerinin olduğu anlaşılır. Ayrıca Ese ve Deniz'in yakınlaştığı tekne sekansında sıcak iklimin romantizme etkisi görülür.

Aile Arasında filminde Adana'nın iklimi Kahraman'ın gömleğindeki ter izinden ve Mükerrem'in elindeki avuç içine oturacak büyüklükteki vantilatör ile verilmiştir *Bende Kal* filminde ise Adana sıcağı diyalog ile işlenir. Taner, "Vay arkadaş biri daha gitti, ateşten hep," repliği ile de Adana'nın sıcaklığına dair bir gönderme yapar. *Güvercin* filminde de Adana sıcağına dair tek iz Pozantı sekansındaki diyalogda geçer. Yusuf, Pozantı'da isteği dışında bulunmaktadır bu yüzden patronuyla kavga edip bir dama sığınır. Yusuf'u damdan indiremeyen patron "Sıcaktan beyni kaynasın da görsün," cümlesini kullanır. *İllegal Hayatlar* filminde Adana'nın mevsimsel özelliklerini, diyaloglardan ve giyilen kıyafetlerden anlaşılmaktadır. Karakterler çoğunlukla kısa kollu kıyafetler giyerken filmin tüm dış planları güneşli havalarda geçer. *Kendi Yolumda* filminde de Adana sıcağı diyaloglarda yer alır. Bu filme göre sıcak, Adana insanının şiddete yönelmesine sebep olmaktadır.

4.2.8. Protagonistin Adana Demirspor Aşkı

Bir spor olarak futbol, sayısız edebi metne, filmlere, sanat eserlerine konu olmuş ve kültür endüstrisinin zirvesinde yer almıştır. Ulusal sinemamızda da bunun yansımaları söz konusudur: Bir yandan Hababam Sınıfı dersten kaçıp sıklıkla Fenerbahçe maçlarına giderken diğer yandan da Kemal Sunal ve İlyas Salman'ı *İnek Şaban* (Osman Fahir Seden, 1978*), Gol Kralı* (Kartal Tibet, 1980), *Ya Ya Ya Şa Şa Şa* (Ümit Efekan, 1985) gibi filmlerde sıklıkla Türkiye'nin üç büyükleri olarak öne çıkan kulüplerin formalarıyla beyaz perdede görürüz. Futbolu merkezine alan filmler, *Gol Kralı Cafer* (Hulki Saner, 1962), *Şenol Birol Gool* (Nejat Saydam, 1965), *Taçsız Kral* (Atıf Yılmaz, 1965) gibi örneklerle çeşitlendirilebilir. Adana Demirspor ve Adanaspor, Adana şehrinin simgeleşmiş takımlarıdır. Özellikle Adana Demirspor'un, Adanaspor'a nazaran son yıllarda ligde daha üst sıralarda yer alması ve 2020–2021 sezonunda şampiyon olarak Spor Toto Süper Lige yükselmesiyle popülaritesi filmlere yansımıştır ve Adana'da çekilen filmlerde hem şehrin simgesi hem de karakterin bir özelliği olarak kullanılırlar.

Çalışmanın bu bölümünde futbolun Adana filmlerindeki yeri değerlendirilmiştir. Çalışma kapsamında değerlendirilen 23 filmden yedisinde – *Adana İşi*, *Saftirikler*, *Güvercin*, *Ufo*, *Kendi Yolumda*, *İllegal Hayatlar* ve *Cumali Ceber 2*– bu takımlara dair planlar yer almaktadır.

Adana İşi filminde Adana Demirspor renkleri ve imgeleri sıklıkla karşımıza çıkar. Filmin ana karakterlerin biri olan Şimşek, ismini Adana Demirspor'dan alır –Adana Demirspor taraftarları "Mavi Şimşekler" olarak adlandırılır–. Şimşek'in çabuk öfkelenmesi ise gene Adana Demirspor taraftarlığıyla özdeşleştirilir. *Güvercin* filminde Adana Demirspor taraftarının galibiyet kutlamalarını bir altgeçitte Yusuf'la aynı çerçevede görürüz. Yusuf bu kutlamayı birkaç saniyeliğine izler. Yusuf'un tutkusu tek başına icra edilen bir hobiyken, futbol taraftarlığı topluca icra edilen bir hobidir. Yusuf, bu kolektif eyleme yabancıdır. Filmde Adana Demirspor imgesini gördüğümüz diğer yer ise Yusuf'un çalıştığı bir mekândır. Bu mekânda işçilerden birinin ismi Şimşek olup; Adana Demirspor eşofmanı giymektedir.

Ufo filminin bir sekansı Adana Demirspor'un şampiyonluk kutlamalarına denk gelir. Bu kutlamanın olduğu akşam şehirde bir karnaval havası vardır. Ese ve ortağı depo soygununu Adana Demirspor'un maç yaptığı bir zamana denk getirir; planlarına göre soygun esnasında bekçi bu maçı izleyecektir. *Cumali Ceber 2* filminde, Antalya'daki bir yerli kabilesinin üyeleri saçlarını ve yüzlerini Adana Demirspor renkleriyle boyalı olarak gösterilir. Adana Demirspor'un evrensel olduğu mizahi bir dille aktarılmıştır.



Şekil 4. *Ufo* Filminde Adana Şehir Stadyumu

Kendi Yolumda filminde direkt ve dolaylı olarak Adanaspor ve Adana Demirspor rekabeti işlenir. İki takımın taraftarları sık sık kavga eder ve karakolluk olurlar. Filmin

protagonisti Ömer Ali ve babası Adana Demirspor taraftarıyken, antagonist Bahattin Adanaspor taraftarıdır. Adana Demirspor taraftarları, Deniz Gezmiş ve Yılmaz Güney'in pankartlarını açan sosyalist bir taraftar grubu olarak gösterilir. *İllegal Hayatlar* filminde siyasi parti başkanı olan Mahsun, mitinge çıkarken Adana Demirspor ve Adanaspor atkılarını, Adana Demirspor atkısının ön plana çıkacağı bir biçimde takar. Halkın desteğini almayı planlayan Mahsun, futbolun popülaritesinin ve kitleler üzerindeki etkisinin farkındadır. Bu nedenle farklı illerde, o ile ait takımların atkılarını takar. *Saftirikler* isimli filmde ise MS hastası Murat için filmin finalinde halı saha maçı düzenlenir. Ana karakterler Adana Demirspor forması giyerken karşı takım Adanaspor formasının renklerini taşıyan formayı giymektedir. Şehrin takımlarının birleştiriciliği final maçına gelen ünlü futbolcular, teknik direktörler ve futbol yorumcuları ile pekiştirilmiştir. MS hastası Murat, Teknik Direktör Yılmaz Vural'dan destek alarak topa vurur.

Aşağıda yer alan özet tablolarda, 2013–2023 döneminde Adana'da çekilen filmlerde yer alan motifler tasnif edilmiştir.

Tablo 12: Adana Merkezli Filmler ve Motifler

Filmin Adı	Yılı	Varoş ve Taşra	Suç	Ataerki	Şive	Lezzet	Sıcak	Adana Demirspor
Küf	2012	+	+	+	-	-	-	-
Toprağa Uzanan Eller	2013	+	+	+	+	-	-	-
Adana İşi	2015	+	+	+	+	+	-	+
Saftirikler	2016	+	+	+	+	+	-	+
Mehmet Salih	2016	+	+	+	+	-	+	-
1 Kezban 1 Mahmut: Adana Yollarında	2016	-	+	+	+	+	-	-
Deli Aşk	2017	+	+	+	+	+	+	-
Benim Varoş Hikâyem	2017	+	+	+	+	+	-	-
Bende Kal	2017	+	+	+	+	-	+	-
Güvercin	2018	+	+	+	+	+	+	+
Halef	2018	+	+	+	-	-	-	-
Hüddam 2	2019	+	+	+	-	-	-	-
Ufo	2022	+	+	+	+	+	+	+
Kendi Yolumda	2022	+	+	+	+	+	+	+
İllegal Hayatlar	2023	-	+	+	+	+	+	+

Tablo 13: Adana'yı Gösteren Filmler ve Motifler

Filmin Adı	Yılı	Varoş ve Taşra	Suç	Ataerki	Şive	Lezzet	Sıcak	Adana Demirspor
Lal	2013	-	+	+	+	-	-	-

İyi Biri	2014	+	+	+	+	+	-	-
Aile Arasında	2017	-	+	+	+	+	+	-
Cumali Ceber 2	2018	+	+	+	+	+	-	+
Müslüm	2018	+	+	+	+	+	-	-
Karışma Bende 2	2019	+	+	+	+	+	-	-
Sıfır Bir	2019	+	+	+	+	+	-	-
Her Şeye Rağmen	2023	+	+	+	-	+	-	-

BÖLÜM V

GENEL DEĞERLENDİRMELER, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada en az bir sekansı Adana'da çekilen 32 filmden hareketle, Adana'da çekilen filmlerin sinema sektörümüzdeki –yapım, dağıtım ve gösterim pazarındaki– yeri ve Adana imgesinin kültür endüstrisi kapsamında hangi yollardan yeniden-üretildiği incelenmiştir. Çalışma kapsamında 2013–2023 döneminde Adana'da çekilen 32 filmin verileri değerlendirmeye alınmıştır. Öncelikle, bu dönemde Adana'da çekilen 32 filmin verisi Box Office Türkiye ve IMDB veri tabanlarından derlenmiştir. Filmlerin, yapım yılı, gösterim tarihi, hafta bazında gösterim süresi, biletli seyirci sayısı, hasılatı, yönetmeni, yapım şirketi ve dağıtımcısını gösteren veriler tablolara aktarılmıştır. Bu bilgiler sayesinde filmlerin gösterim süresi, biletli seyirci sayısı ve hasılatındaki artış ve azalmalar takip edilmiştir. Bu filmlerin verileri başta İstanbul olmak üzere Türkiye'de çekilen diğer filmlerle kıyaslanarak 2013 sonrasında Türk sinema ekonomisinde Adana filmlerinin durumu ve Adana'da çekilen filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim ekonomisindeki yeri hakkında nicel bilgi üretilmiştir. Gişe verileri incelenen 32 film Adana merkezli ve en az bir sahnesi Adana'da geçen filmler olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Anaakım filmler içerisinde gişede başarılı olanların dağıtımcılarının CJ Group bünyesindeki CJ ENM ve CGV Mars Group arasında bölüşülerek film pazarında tekelleşmenin hakim olduğu görülmüştür. Özellikle ulusal festivallerde başarı sağlayan *Güvercin* ve *Halef* gibi sanat filmler ise seyirciye ulaşmak için gişe odaklı olmayan alternatif dağıtım şirketlerine başvurmuşlardır.

Çalışma kapsamında araştırılan dönemde, Adana'da her yıl en az bir film çekilmiş ve 2015 yılından itibaren ise Adana'da her yıl en az bir film blockbuster olma iddiası taşımıştır. İlgili dönemde Adana'da çekilen ve Tablo 10'da listelenen filmlerden 11 film 100.000 biletlik satışı aşarken, üç film ise 1.000.000'un üzerinde bilet satışına ulaşmıştır. Bununla beraber, sıralamadaki ilk 9 film ile geri kalan 21 film arasında seyirci sayısı bakımından önemli fark vardır. Bu dokuz film arasında en eski olan *Kara Bela* ve *Dağ 2* filmlerinde Adana plato olarak kullanılmıştır. Bu sayede Adana, mekân olarak sinema sektörü tarafından daha çok değerlendirilmiştir. *Aile Arasında* ve *Deli Aşk* filmleri ile birlikte Adana kimliği sinema salonları üzerinden geniş kitlelere yayılmıştır. Bu iki filmden itibaren özellikle popüler dizilerde ön plana çıkmış oyuncuların olduğu filmler gişelerde biletli seyirci sayısını arttırmaya başlamıştır. Bu artışta uluslararası dağıtım

şirketlerinin rolü büyüktür. Levent Yaylagül (2016), küreselleşme ile pazarların ulus-aşırı tekellerin kontrolüne girdiğini vurgular. Yaylagül'e göre bu dönemde üretim ve tüketim artmıştır. Tekelleşme süreci, film pazarında Türkiye'de etkisini gösterir. Bu süreç ile Türkiye film pazarı, dünya film pazarının bir parçası haline gelmiştir. UIP, CGV Entertainment 2012 ve 2023 arasında Türkiye'deki pazarın %59'una egemen olmuştur. Adana'da çekilmiş filmlerin ise dağıtımda egemenliği CGV Entertainment bünyesindeki CJ ENM ve CGV Mars dağıtım şirketlerinin elindedir. Adana'da çekilen filmler içerisinde blockbuster olan ve olma iddiası taşıyan filmler uluslararası dağıtım şirketleri tarafından dağıtılmaktadır. Bu şirketlerden CJ Group bünyesindeki CJ ENM ve CGV Mars Dağıtım şirketleri ön plana çıkar. Bu dağıtım şirketleri Adana'da çekilen ve yüksek gişe hasılatına ulaşan *Müslüm*, *Aile Arasında*, *Dağ 2*, *Kara Bela*, *Sıfır Bir*, *Dilberay*, *İllegal Hayatlar*, *Dayı: Bir Adamın Hikayesi* ve *Deli Aşk* olmak üzere dokuz filmin dağıtımını yapmıştır. Bununla birlikte CJ Group'a bağlı bu şirketler Adana'da çekilen filmlerin %50'sinin dağıtımını yapmıştır. Bu şirketler aynı zamanda bünyesinde bulundurdukları sinema salonları sayesinde hangi filmlerin seyirciye sunulacağında da etkili olmuştur. Bu durum CJ Group'un dağıtımını üstlendiği filmlerin sinema salonlarında ön plana çıkmasını ve izleyicinin bu filmler arasından tercih yapmasına sebep olmuştur. Chantier, Başka Sinema ve Bir Film gibi dağıtımcılar, izleyicinin karşısına çıkmakta zorlanan filmler için alternatif bir yol olmuştur.

2019 senesinde yaşanan patlamış mısır krizi ve akabindeki COVID19 pandemisi ile aksayan sinema sektörü dağıtım sektörünü doğrudan etkilemiştir. Bu dönemde, pandemi kısıtlamaları nedeniyle sinema salonları 17 Mart 2020 ile 1 Temmuz 2020 ve 20 Kasım 2020 ile 31 Aralık 2020 tarihleri arasında da kapalı kalmıştır. 2021 yılında CJ Group bünyesindeki CJ ENM ve CGD Mars Group'un Türkiye film pazarındaki payı %25'e kadar düşmüştür. Aynı dönemde Adana'da *Milyonda Bir* (Semra Dündar, 2021) ve *Dayı: Bir Adamın Hikayesi* olmak üzere sadece iki film vizyona girerken CGD Mars Group bu iki filmin de dağıtımını yapmıştır. COVID19 pandemisi kısıtlamalarından etkilenen 2020–2023 arasındaki dönemde CJ ENM ve CGD Mars Group haricinde sadece Bir Film isimli dağıtım şirketi, *Hüddam 3* (Utku Uçar, 2023) filmiyle Adana'da çekilen bir filmin dağıtımını yapmıştır. Bugün, 2024 Ekim'inde sinema salonları hâlâ COVID19 pandemisi öncesindeki bilet satış sayılarına ulaşamamıştır. 2018 yılında sinema salonları 70.000.000'luk bilet satışını aşarken 2023 yılında pandeminin etkisinin azaltmasına rağmen 31.000.000'luk bilet satışında kalmıştır. Bu dönemde CJ ENM ve CGD Mars

Group 13.376.761'lik bilet satışıyla pazarın %42,41'ini oluşturmuştur. CJ Group COVID10 pandemisi öncesindeki rakamlarının gerisinde kalsa da hâlâ film pazarında lider konumdadır.

Çalışmada ulaşılan sonuçlardan bir diğeri dağıtımcıların tekelleşerek sektöre etki ettiğidir. Adana'da çekilen filmler değerlendirildiğinde anaakım filmler ile sanat filmleri arasında gişeye yansıyan farklar ortaya çıkmaktadır. Örneğin, ulusal ve uluslararası pek çok festivalde gösterilen *Güvercin* filmi satılan bilet sayısına göre yapılan sıralamada ancak 20. olabilmiştir. Çalışmada incelenen filmlerden anaakım olarak nitelenebilecekler CJ Group bünyesinde dağıtılırken, bağımsız yapımlar olan sanat filmleri Başka Sinema gibi dağıtım ağları ile seyirciye ulaşabilmektedir. Ne var ki ulusal ve uluslararası festivallerde ödül alan birçok film, gösterimde çok sınırlı bir süre kalabilmiştir. Başka Sinema, sanat filmleri olarak değerlendirdiğimiz *Halef*'in 11 hafta, *Güvercin*'in ise 22 hafta boyunca gösterilmesini sağlasa da bu filmler için satılan bilet sayısı son derece düşüktür. *Halef* 11 haftada 4.378, *Güvercin* ise 22 haftada 13.094 biletli seyirciye ulaşırken anaakım filmlerden olan *Deli Aşk* sadece 6 haftada 376.367 biletli seyirciye ulaşmıştır. Aradaki farkın bu denli açık olma sebebi *Deli Aşk* filminin dizilerde popülarite kazanmış oyuncuları başrolde kullanmasının yanı sıra anaakım film örneği olup dağıtımını film pazarını tekelleştiren CJ Group bünyesindeki CGV Mars Dağıtım şirketinin yapmasıdır.

1993–2013 arasında Adana filmleri sinema salonlarında biletli seyirci karşısına çıkmazken, 2013–2023 arasında Adana'da çekilmiş olan 32 film seyirciyle buluşmuştur. Çalışmada, bu artışla beraber bu filmlerin kültür endüstrisindeki yerine odaklanılmış ve bu çerçevede "yeniden-üretim" kavramı kentin ve insanının hangi özellikleri yeniden üretilerek seyircinin karşısına çıkan motifler üzerinden incelenerek medya ve kültür endüstrileri bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır. Bu filmlerde nasıl bir Adana'nın ve Adanalının tahayyül edildiği ve bu süreçte hangi motiflerin öne çıkarıldığı araştırılmış; sinematografik olarak inşa edilen Adana kentinin sinema salonlarında niceliksel olarak yeri incelenmiştir. Anaakım filmleri ile sanat filmlerinin nicelik açısından verileri değerlendirilerek bu filmlerin öykülerinde hangi motiflerde ortaklaştığı ve ayrıldığı incelenmiştir. Adana'nın bu filmlerde nasıl çerçevelendiğini; seyirciye nasıl sunulduğunu ve Adana'ya dair hangi özelliklerin öne çıkarılarak temsilinin yeniden-üretildiğini yorumlamak için tümü Adana'da çekilen 23 filmin içerik çözümlemesiyle ulaşılan nitel bulgular değerlendirilmiştir. Öncelikle, bu filmlerde yinelenen temalar belirlenerek

listelenmiştir. Yinelenen bu temalar, "varoş ve taşra", "suç", "ataerki", "şive", "lezzet", "sıcak" ve "Adana Demirspor" olmak üzere yedi ana başlık altında incelenmiştir. İncelenen temalardan suçun, Adana'da çekilen her filmin olay örgüsünde yer alması dikkat çekicidir. Şive, anaakım filmlerinde komedi türü altında karikatürize edilirken sanat filmi olarak değerlendirilen filmlerde öne çıkmamıştır. Yöresel lezzet başlığa altında ise kebap ve şalgam ön plana çıkmıştır. Ataerki teması bağlamında ise, *Hüddam 2* dışındaki bütün filmlerde kadınların edilgen olduğu görülmüştür. *Hüddam 2* filminde ise bir toplumsal rol olan annelik sayesinde filmin ana karakteri etken bir yapıya kavuşmuştur. Adana kentinin sıcak ile olan ilişkisi ve Adana Demirspor futbol kulübüne dair öğeler ise çoğunlukla Adana merkezli filmlerde gösterilmiştir. İncelenen bütün filmlerde Adana'nın bir taşra olarak değerlendirilmesi de dikkat çekicidir. TÜİK'e göre 2.270.298 kişilik nüfusuyla Adana, 2023 yılı itibariyle Türkiye'nin yedinci büyük şehridir (https://www.tuik.gov.tr/). Dolayısıyla Adana'da çekilen bir filmin şehrin sosyo-kültürel özelliklerini yansıtması beklenir. İncelenen filmlerdeki karakterlerin yaşadıkları yerlere bakıldığında, Adanalıların kenar mahallelerde, varoşlarda ya da kırsal bölgelerde yaşadığı görülmektedir. Örneğin *Küf* filminde Basri Adana'nın kırsal bölgesinde yaşar. Kent manzaraları ise Basri İstanbul'a seyahat edene kadar gözükmez. Halef filminin iki ana karakteri olan Halef ve Mahir ise Adana'nın bir köyünde yaşar. *Kendi Yolumda* ve *Adana İşi* filmi, Adana'nın kenar mahallelerinde geçer. *Ufo* filminde ise Adana ikiye ayrılmıştır. Filmin ana karakteri Ese varoşta yaşarken diğer karakter Deniz, Adana'nın zengin muhitlerinde yaşamaktadır. Dolayısıyla Adana kenti zenginler ve fakirler olarak ikiye ayrılmıştır. Adana'da çekilen filmlerde apartmanda yaşayan hiçbir karakterin hikâyesinin işlenmediği ve her ne kadar hava çekimleriyle genel planlardan çok katlı apartmanlar görülse de Adana'nın bir taşra olarak sunulduğu görülmüştür. İncelenen filmlerde motifler ve klişeler İstanbul merkezli olarak yeniden üretilmiştir. İstanbul içre, Adana ise taşradır. Adana, kimi filmlerde farklı bakış açılarıyla sunulsa da, sinemasal çerçevelemeler çoğunlukla kültür endüstrisinin belirlediği sınırlar içerisinde kalmıştır. Genel olarak Adana negatif özelliklerle yüklü bir taşra olarak beyaz perdede boy göstermiştir:

> "Sinemada mekân, arka planda hareket için fon oluştururken anlatının geçtiği yere ilişkin bilgi verir. Görsel olarak oyuncularla oluşturulan kompozisyonun fonu olabileceği gibi daha etkin bir kullanımla oyuncular ve hareketleriyle organik bir bütünlük oluşturabilecek şekilde de kullanılabilir. Türk sinemasında mekân kullanımında dikkat çeken unsur, mekânın hareket ve oyuncular için bir fon olarak kullanılmasıdır. Anlatı içinde mekânın soyutlanması tekdüze ve

> kalıplaşmış bir yapı içindedir ve bu kullanım mizansenin yetersiz kurulmasına neden olur" (Özçınar, 2018, s. 210).

Sanat sinemasında Adana, bir taşra olarak çerçevelense de karakterin mekânla kurduğu ilişki bağlamında, farklı bir perspektiften sunulmuştur. Bu filmlerde mekânlar bir karakter kadar etkindir ve filmin kahramanlarıyla direkt ya da dolaylı olarak bir etkileşim içerisindedir. Dolayısıyla bir fondan fazlasıdır; mekân bir karakterdir. Oyuncular ile organik bir bütünlük oluşturmuştur. Art-house filmler olarak değerlendirilen *Güvercin*, *Halef* ve *Küf* filmlerinde mekân olay örgüsünün merkezini oluşturur. Filmlerdeki karakterlerin mekân ile deneyimleri birbirinden farklılık gösterir. *Güvercin* filminde filmin merkezindeki mekân güvercinlerin konakladığı dam filmin ana karakteri Yusuf'u ve abisi Halil'i birbirinden karşıt anlamlarda etkiler. Yusuf için sığınılacak ve yaşanılacak bir mekânken; Halil için üzerinden yere düştüğü travmatik bir mekândır. Dam, Yusuf'u olumlu anlamda etkilerken; Yusuf dama karşı sadece edilgen değildir. Damda vakit geçirdikçe bulunduğu mekânı şekillendirmiştir. *Halef* filminde karakterlerin kuyu ve portakal bahçesi ile kurduğu iletişim filmin merkezindedir. *Küf* filminde ise karakterin mekâna karşı konumu edilgendir. Basri'nin içinde bulunduğu tutsaklık tren raylarıyla sembolize edilmiştir. Anaakım filmlerde ise mekân kimi zaman karakterleri etkilese de olay örgüsünde çoğunlukla fon olarak kullanılır. Örneğin *Aile Arasında* filminde karakterlerin sıcaktan terlediğini görürüz ama Adana'nın mekânsal özelliklerinin karakterlerinin davranışını nasıl yönlendirdiğine dair doğrudan bir ilişki kuramayız. Dolayısıyla sanat filmi olarak incelediğimiz filmlerdeki mekânlar, deneyimlenmiş mekânlardır. Film anlatısının mekânları, onunla etkileşimde olan karakterlerle farklı etkileşimler kurarak birer heterotopya örneği oluştururlar. Anaakım filmlerdeki mekânlar ise hikâyeyi yönlendirmekten ziyade filmin Adana'da geçtiğini göstermek amacıyla kullanılmıştır.

Anaakım filmlerde Adana sıcak bir taşra olarak değerlendirirken Adanalılar saldırgan, eril ve midesine düşkün insanlardır. Bu bakış açısı kültür endüstrisinin sunduğu Adana imgesi ile paralellik gösterir. Dolayısıyla anaakım filmler Adana kimliğini yeniden-üretmiştir. Anaakım filmlerinde sıklıkla gözlenen bu temalar sanat filmlerinde yaygın değildir. Dolayısıyla sanat filmleri yeniden-üretimden ayrılmıştır. Bu karşıt izleri özellikle *Güvercin* ve *Müslüm* filmlerinde görmek mümkündür. *Güvercin*'de Adana şivesi yer alsa da bu anaakım filmlerinde rastlanan karikatürleşmiş örneklerden değildir. Bu bağlamda *Müslüm*'ün de diğer anaakım filmlerinden ayrıldığını görürüz. Adana şivesi

sadece *Müslüm*'ün söylediği bir türküde geçer. Bu türkünün sözlerinde "Adana'ya gidek mi, Şalgamından içek mi?" dizeleri vardır. *Müslüm* filmi mekân ve kriminal hikayelerin kullanımı açısından da diğer anaakım filmlerinden ayrılmıştır. Filmde cinayet, yaralama ve şiddet sahneleri vardır ancak bu sahneler Adanalılıkla bağlantılı değildir. Adana, bu sahnelerin aksine bir sanat şehri olarak gösterilir.

Çalışma kapsamında incelenen 23 filmin her birinde en az bir adet suç gerçekleşmektedir. İncelenen 23 filmden 12'sinde –*Adana İşi*, *Saftirikler*, *1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında*, *Benim Varoş Hikâyem*, *Halef*, *Ufo*, *Hüddam 2*, *Kendi Yolumda*, *İllegal Hayatlar*, *İyi Biri*, *Sıfır Bir* ve *Her Şeye Rağmen*– hikâyenin merkezinde suç bulunmaktadır. İşlenen suçlar çeşitli olsa da şiddet ve hırsızlık ön plana çıkmıştır. Adana filmlerinde ataerki ve erkek karakterler ön plandadır; sadece *Hüddam 2*'nin hikâyesi bir kadın karaktere odaklanmıştır. Bu filmde kadın, annelik rolü ile ön plana çıkmıştır. Adana'da çekilen filmlerin kadınları çoğu zaman, erkek protagonistin hedefine ulaşması için bir araçtır. Bu filmlerde kadınlar ağırlıklı olarak anne ve finalde ulaşılacak ödül rollerinde ünde kullanılmıştır. Adana'da çekilen filmlerin kadınları genellikle hikâyeye evinden dahil olur ve evinin dışına çok az çıkar. Bu filmlerde kadınlar ataerkil hiyerarşik ilişkilere tabiidir. Adana'da çekilen anaakım filmlerde şive de baskın olarak görülür. 100.000'lik bilet satışını geçen *Aile Arasında*, *Sıfır Bir*, *İllegal Hayatlar* ve *Deli Aşk* isimli filmlerde Adana şivesi yoğundur. Adana'da çekilen filmlerde gösterilen yöresel lezzetler arasında en fazla temsil edilen yemek kebap ve ona eşlik eden şalgam olmuştur. Bu filmlerde, başta kebap olmak üzere yöresel lezzetler Adana'nın göstereni olarak kullanılmıştır. Ancak yöresel lezzetlerin tek rolü bu değildir; kimi filmlerde olay örgüsüne yön vermiş kimi filmlerde de mizah ve suçla bir arada seyirciye sunulmuştur. Çalışma kapsamında incelenen filmlerde Adana sıcağı sıklıkla rastlanan motiflerden biri olsa da hikâyeye doğrudan etkisinin olduğu, filmde etkin olarak işlendiği bir örnek görülmemiştir. *Deli Aşk* ve *Ufo* filmlerinde, diğer filmlere göre Adana sıcağı daha ayrıntılı işlense de iklimsel özellikler ağırlıkla mizah unsuru olarak kullanılmıştır. İklim koşullarına sanat filmi olarak ele aldığımız *Mehmet Salih* filminde de rastlarız. Mevsimsel koşullardan dolayı Mehmet Salih, filmin bir sahnesinde damda annesiyle sivrisineklerden korunmak için cibinlikle yatar. Bu sahnede damda yatılma sebebi Adana'nın iklimsel koşullarıdır. Aynı filmde Mehmet Salih ve arkadaşları kıyafetlerini çıkartıp serinlemek ve eğlenmek için gölde yüzerler.

Çalışma kapsamında incelenen filmler arasında, *Adana İşi*, *Saftirikler*, *Güvercin*,

Ufo, *Kendi Yolumda*, *İllegal Hayatlar* ve *Cumali Ceber* olmak üzere yedi filmde futbol ile ilişkisi olan protagonistler Adana Demirspor taraftarıdır. Adana Demirspor aynı zamanda da sıklıkla isyanı ve devrim olgusunu vurgulamıştır. Özellikle Adana İşi ve Kendi Yolumda filmlerinde taraftarlık olgusu ön plana çıkmıştır. Adana İşi filminin protagonistinin ismi Adana Demirspor'un lakabı taraftar grubunun da ismi olan Şimşektir. Şimşek öfkeli ve fevri davranışlarını Adana Demirspor taraftarı olmasına borçludur. *Kendi Yolumda* filminde ise filmin protagonisti olan Ömer Ali, Adana Demirspor için bestelediği marş sayesinde tarzına yabancı kalan Adana insanının beğenisini kazanmıştır. Dolayısıyla Demirspor Ömer Ali'nin kendi müzik tarzına kavuşmasını sağlamıştır. *Kendi Yolumda* filminde Adana Demirspor taraftarının vurgulanan diğer özelliği ise ideolojisidir. Filmin bir sahnesinde açılan pankarttaki Deniz Gezmiş ve Yılmaz Güney ikonları Adana Demirspor taraftarının sosyalist bir ideolojiye sahip olduğuna dair bir göndermedir. Adanaspor taraftarlığı ise sadece antagonistlerin perspektifinden Adana Demirspor'a bir karşıtlık olarak işlenmiştir. *Kendi Yolumda* filminde antagonist olan Bahattin Adanaspor taraftarıdır. Adana Demirspor sadece *Güvercin* filmindeki kendini toplumdan soyutlamış Yusuf tarafından negatif bir eylem olarak algılanmıştır. *Güvercin* filmi Adana Demirspor motifinin yer aldığı tek sanat filmidir. Anaakım filmlerinde sıklıkla işlenen Adana kenti ve Demirspor birlikteliği sanat filmi örneği olan *Güvercin*'de tersine dönmüştür. Demirspor motifi Yusuf'un yabancılığına bir göndermedir.

Gişe verileri neticesinde "blockbuster" olan/olma iddiası taşımış olan filmler arasından *Aile Arasında*, *İllegal Hayatlar* ve *Deli Aşk* gibi Adana'da çekilen ve hikâyesinin de Adana'da geçtiği, gişelerde 100.000'lik bilet satış barajını aşmış olan filmlerde tematik olarak incelenen motifler de ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla gişe verilerinin bu motiflerin devamlı olarak yeniden üretilme sürecinde doğrudan etkisinin olduğu söylenebilir. Yapılacak bir izleyici araştırmasıyla da söz konusu motiflerin gişe verilerine etkisi üzerinde inceleme yapılarak motif ve gişe ilişkisi hakkında daha kapsamlı sonuçlara ulaşılabilir.

Adana filmleri bağlamında anaakım ve art-house filmler nitelik ve nicelik bakımından birbirinden ayrılır. Ticari gösterimlerde anaakım filmler ön plana çıkar ve bu nedenle art-house filmler seyirciyle buluşmakta zorlanır. Gerek yapım ve dağıtım, gerek de gösterimin tekelleşmesi ile art-house filmler, gösterim mecrası bulmakta güçlük çeker. Art-house filmler anaakım filmlerinin ulaştığı seyirci sayısına ulaşamaz; alternatif

dağıtım şirketleri, dijital platformlar ve film festivalleri sayesinde kendi izleyici kitlesi ile buluşur. Niteliksel açıdan ise anaakım filmlerde Adana ve Adanalılık karikatürleştirilerek ön plana çıkartılmıştır. Bu filmlerdeki temalar ile Adanalı kimliği arasında doğrudan bir bağlantı kurulmuştur. Bu bağlantı özellikle, Adana filmleri arasında en çok tercih edilen tür olan komedi filmlerinde kendini gösterir. Art-house filmlerde tersi bir durum söz konusudur. Adana veya Adanalılıktan ziyade karakterler ve onların hikâyeleri ön plandadır; bu filmlerde Adana, çoğu zaman sadece bir platform olarak işlev görür.

Ancak arka planda anaakım filmlerinde rastladığımız kadar olmasa da, bu filmler de yeniden-üretim sürecinin bir parçası olmuşlardır. Tüm bunlardan hareketle, gerek anaakım filmlerinde gerek de art-house film örneklerine bakarak şöyle bir Adana tanımı yapılabilir: Adana, taşrada yaşayan öfkeli erkeklerin belirleyici olduğu bir kenttir. Anaakım sinema perspektifinden Adana, taşrada yaşayan kriminal erkekler ile taşrada yaşayan ve iktidar mücadelesi veren mafyöz erkeklerin hikayesinin anlatıldığı kenttir. Art-house sinema özelinde ise Adana, taşrada yaşayan öfkeli erkekler ile bu öfkeli erkeklere maruz kalan ve gene taşrada yaşayan edilgen bireylerdir.

KAYNAKÇA

Abacı, T. (2004). Adana/Çukurova Bereketinde Edebiyat ve Sinema. Türkoğlu, N., Öztürk, M., & Aymaz, G. *Kentte Sinema Sinemada Kent* içinde (s. 185–191). Yenihayat Yayıncılık.

Adorno, T. W. (2000). *Minima Moralia* (O. Koçak & A. Doğukan, Çev.). Metis Yayınları.

Adorno, T. W. (2021). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ülner & E. Ö. Karadoğan, Çev.). Kabalcı Yayıncılık.

Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.

Amin, S. (2000). *Değişim Halindeki Dünya Sistemi* (F. Başkaya, Çev.). Özgür Üniversite.

Atabek, G.Ş., & Atabek, Ü. (Ed.). (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek İçerik, Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri*. Siyasal Kitapevi.

Bağır, T. (2022). Adana'da Çekilen Diziler Üzerine Sesli Düşünme. *Arkaplan Sanat,3*(18), 26–27.

Benjamin, W. (2023). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2023). *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri* (O. Duman, Çev.). Can Sanat Yayınları.

Birincioğlu, Y. D. (2019). Popülist Söylemin Perde Arkası: 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'a Dair Değerlendirmeler. *Moment Dergi,* 6(1), 75–98.

Bordwell, D. (2016). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. Karadoğan, A. (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* içinde (s. 107–118). De Ki Yayınları.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). *Film Sanatı* (E. Yılmaz & E. S. Onat, Çev.). DeKi Basım Yayım.

Çam, A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlenmesi. *Sinecine 7*(2), 7–37.

Çam, A. (2018). Sinemasal Hodolojik Mekânlar – Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Hodolojik Mekân Bağlamında Çözümlenmesi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi* (9), 45–56.

Debord, G. (2022). *Gösteri Toplumu* (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). Ayrıntı

Yayınları.

Deleuze, G. (2022). *Sinema 1 Hareket–İmge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayıncılık.

Diken, B., & Laustsen, C. (2014). *Filmlerle Sosyoloji* (S. Ertekin, Çev.). Metis Yayınları.

Diker, C. (2020). 2005–2020 Yılları Arasında Verilen Film Destekleri Üzerine Eleştirel Ekonomi Politik Bir Değerlendirme. *İnsan ve İnsan, 7*(26), 139–161.

Erkılıç, H. (2009). Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema. *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, *28*, 143–162.

Esen, Ş. (2004). Türk Sineması'nda Üç Dönem, Üç Yönetmen ve İstanbul. *Yeni İnsan Yeni Sinema, 4*(15), 65–69.

Fiske, J. (2021). *Popüler Kültürü Anlamak* (S. İrvan, Çev.). Pharmakon Yayınevi.

Foucault, M. (1988). Öteki Mekânlara Dair. *Defter, 4*, 7–15.

Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. Es Yayınları.

Gülenç, K. (2016). *Frankfurt Okulu*. Ayrıntı Yayınları

Gürbilek, N. (2001). *Kötü Çocuk Türk*. Metis Yayınları.

Hall, S. (2017). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dündar, Çev.). Pinhan Yayıncılık.

Harvey, D. (2004). *Yeni Emperyalizm* (H. Güldü, Çev.). Everest Yayınları.

Harvey, D. (2015). *Asi Şehirler* (A. D. Temiz, Çev.). Metis Yayınları.

İsimsiz. (2014, 18 Kasım). *Adana'da Kumarhane Olarak İşletmek İçin Parti Kurdular.* CNN Türk, https://www.cnnturk.com.

İsimsiz. (2015, 31 Ekim). *Adana'da 17'nci Kez Baskına Uğrayan 'Kumar' Partisi: Seçim Yasakları Öncesi Son Kez Toplanmıştık*. Diken, https://www.diken.com.tr.

İsimsiz. (t.y.). *Başka Sinema Hakkında.* 22 Ağustos 2024 tarihinde https://www.baskasinema.com adresinden erişilmiştir.

İsimsiz. (t.y.). *Blockbuster:2023*. 22 Ağustos 2024 tarihinde https://www.imdb.com/list/ls564402251/ adresinden erişilmiştir.

İsimsiz. (t.y.). *Boxoffice Yerli Filmler. 22 Ağustos 2024 tarihinde https://boxofficeturkiye.com/yerli-filmler adresinden erişilmiştir.*

İsimsiz. (t.y.). *Hakkımızda*. 22 Ağustos 2024 tarihinde https://boxofficeturkiye.com/kurumsal/hakkimizda adresinden erişilmiştir.

İsimsiz. (t.y.). *İllegal Hayatlar'ın Devam Filmi İllegal Hayatlar: Meclis'in Vizyon Tarihi*

Belli Oldu. 22 Ağustos 2024 tarihinde https://boxofficeturkiye.com. adresinden erişilmiştir.

İsimsiz. (t.y.). *Sıkça Sorulan Sorular*. 22 Ağustos 2024 tarihinde https://boxofficeturkiye.com/kurumsal/s.s.s adresinden erişilmiştir.

İsimsiz. (2024, 22 Ağustos). *Top Lifetime Grosses.* Box Office Mojo by IMDbPro. 22 Ağustos 2024 tarihinde https://www.boxofficemojo.com adresinden erişilmiştir.

İsimsiz. (2024, 10 Eylül). *Türkiye Genelinde Suç Oranı En Yüksek Kent Aydın, En Az Kent Adıyaman Oldu.* https://anlatilaninotesi.com.tr/20240910/turkiye-genelinde-suc-orani-en-yuksek-kent-aydin-en-az-kent-adiyaman-oldu-1087864980.html

İsimsiz. (t.y.) *Tüm Filmler Seyirci Rekoru – İlk 100*. 22 Ağustos 2024 tarihinde https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler adresinden erişilmiştir.

İsimsiz. (t.y.). *Umut Vakfı – Türkiye Silahlı Şiddet Haritası* 2023. 22 Ağustos 2024 tarihinde https://umut.org.tr/umut-vakfi-turkiye-silahli-siddet-haritasi-2023/ adresinden erişilmiştir.

Kabadayı, L. (2020). *Film Eleştirisi*. Ayrıntı Yayınları.

Kaplan, F. N. (2003). Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, 2*(4), 149–173.

Karabağ, Ç., & Bugey, E. (2023). Yerli Sinema ve Endüstri İlişkileri Bağlamında Dağıtım-Gösterim Ağlarında Yoğunlaşma: CGV Mars Entertainment Group Vakası. *Journal of Arts*, *6*(4), 301–315.

Karadoğan, A. (2014) *Modernizmin İzini Sürmek: Türkiye'de Sanat Sinemasının Gelişimi* [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi]. Ankara Üniversitesi Akademik Arşiv Sistemi.

Kellner, D., & Ryan, M. (2016). *Politik Kamera* (E.Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İthaki Yayınları.

Kızılçelik, P. D. (2008). *Frankfurt Okulu*. Anı Yayıncılık.

Koluaçık, İ. (2017). Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata ve Sinemaya Yaklaşımları. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 2*(3), 135–156.

Kovács, A. B. (2015). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950–1980* (E. Yılmaz, Çev.) De Ki Basım Yayım.

Kracauer, S. (2022). *Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev.). Metis

Yayınları.

Lefebre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (I. Ergügen, Çev.) Sel Yayınları.

Marx, K. (2015). *Kapital 1.Cilt*. (M. Selik, & N. Satlıgan, Çev.). Yordam Kitap.

Mills, C. W. (2021). *İktidar Seçkinleri*. (Ü. Oskay, Çev.) İnkılap Kitapevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.

Monaco, J. (2018). *Bir Film Nasıl Okunur? – Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (T. Göbekçin, Çev.). Alfa Yayınları.

Oskay, Ü. (2021). *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri.* İnkılap Kitapevi

Özçınar, M. (2018). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*. Doruk Yayınları.

Özçınar, M., & Güven, Ş. A. (Ed.). (2020). *Sinemaya Taşradan Bakmak*. Su Yayınları.

Özön, N.(1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Pekerman, S. (2021). *Film Dilinde Mahrem Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili*. Metis Yayınları.

Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik* (F. Demir, Çev.). Dost Kitapevi Yayınları.

Pösteki, N. (2019). Sinema Yolu İle Oluşturulan Dünyalar: Yok Yer, Heteretopya ve Ömer Kavur Sineması. *Sinefilozofi Dergisi, 4*(Özel Sayı), 75–90.

Robins, K.(2020). *İmaj* (N. Türkoğlu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2017). *Yeni Kapitalizm Kültürü* (A. Onacak, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Show Ana Haber. (2023, 11 Ocak). *Röportaj Adam'dan 'İllegal Hayatlar'...* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=SjRhJ7xjUfQ

Şahin, H. (2021). Tüketim Kültürü Bağlamında Sanatın Metalaşması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 10*(88), 1807–1820.

Temizer, M. (2019). *Kültür Endüstrisi ve Tür Sineması*. Gece Kitaplığı.

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Güncel Türkçe Sözlük*. https://sozluk.gov.tr/.

Türkiye İstatistik Kurumu. (2024). *Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Sonuçları, 2023*. https://data.tuik.gov.tr.

Türkiye İstatistik Kurumu. (2024, Haziran 5). *Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri*, 2023. https://data.tuik.gov.tr.

Tüzün, S. (2013). Multiplex Sinema Salonları ve Türkiye Örneğinde Sinema Sektöründe Değişen Güç Dengeleri. *Sinecine, 4*(1) 85–115.

Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler*. Dost Yayınları.

Yaylagül, L. (2016). *Kitle İletişim Kuramları*. Dipnot Yayınları.

Yıldız, B. (2020). 90 Sonrası Türk Sinemasında Anti–Dikotomik Poetika. Özçınar, M. & Güven, Ş. A. (Ed.), *Sinemaya Taşradan Bakmak* içinde (s. 187–214). Su Yayınları.

Yılmaz, E. (2018). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. *Sinemasal, 1*(1), 13 – 33

Zengin, F. (2017). *Türk Sinemasında Dijital Dönüşüm*. Kalkedon Yayıncılık.

Filmler

Açıktan, O. (2017). *Aile Arasında* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Aksak, B. (2015). *Kara Bela* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Aktaş, E.M. (2023) *Her Şeye Rağmen* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Arslanyürek, S. (2013). *Lal* [Film]. Chantier.

Aydın, A. (2012). *Küf* [Film]. Chantier.

Bayraktar, U. (2021). *Dayı: Bir Adamın Hikayesi* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Baytimur, E. (2017). *Bordo Bereliler Suriye* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Beklen, G. (2016). *Mehmet Salih* [Film].

Bilgetay, O. (2022). *Ufo* [Film].

Can, Ö. (2013). *Toprağa Uzanan Eller* [Film]. PinemArt.

Çağlar, A. (2016). *Dağ 2* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Çelik, C.(2016). *1 Kezban 1 Mahmut Adana Yollarında* [Film]. Chantier.

Çelik, C. (2023). *İllegal Hayatlar* [Film]. CJ ENM.

Çetin, K. (2018). *Cumali Ceber 2* [Film]. Chantier.

Çetin, K. (2019). *Karışma Bende* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Dündar, M., & Kaman, M. (2017). *Deli Aşk* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Dündar, S. (2021). *Milyonda Bir* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Düzgünoğlu, M. (2018). *Halef* [Film]. Başka Sinema.

Erol, T. (2015). *Krallar Kulübü* [Film]. Bir Film.

Ersen, A. (2016). *Saftirikler* [Film]. Derin Film.

Kırvavaç, H., & Ulkay, C. (2018). *Müslüm* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Kırvavaç, H. (2022). *Dilberay* [Film]. CJ ENM.

Korkut, Y.O. (2017). *Benim Varoş Hikayem* [Film]. Kurmaca Film.

Özgür, A.A. (2015). *Adana İşi* [Film]. Chantier.

Sıvacı, B. (2018). *Güvercin* [Film]. Başka Sinema.

Sorak, Ö.F. (2022). *Kendi Yolumda* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

Sonyürek, A.(2014). *İyi Biri* [Film]. Bir Film.

Taşkın, K.B. (2020). *Sıfır Bir* [Film] CGV Mars Dağıtım.

Uçar, U. (2018). *Bende Kal* [Film]. Bir Film.

Uçar, U. (2019). *Hüddam 2* [Film]. TME Films.

Uçar, U. (2023). *Hüdam 3* [Film]. Bir Film.

Uzun, K. (2016). *Ankara Yazı Veda Mektubu* [Film]. CGV Mars Dağıtım.

ÖZGEÇMİŞ

2013 yılında, Çanakkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı olan Sinema ve Televizyon bölümünden mezun oldu. Bu tarihten itibaren çeşitli kısa filmlerin senaryosunu yazıp yönetmenliğini üstlendi ve çeşitli kurumlarda kısa film atölyelerinin yürütücülüğünü yaptı. Senaryo yazımı üzerine Handan İpekçi'nin eğitmenliğini yaptığı "Senaryo Workshop" belgesine sahiptir. 2019 yerel seçimlerinde Adana Büyükşehir Belediyesi ve Seyhan ilçesi belediye başkanı adayları olan Zeydan Karalar ve Akif Kemal Akay'ın seçim kampanyaları boyunca tanıtım videolarını çekmiştir. Görüntü Yönetmenliğini Emre Keleşoğlu ile yaptığı yönetmenliğini de Neslihan Kültür'ün üstlendiği *Köşe Başı Beklerim* isimli belgesel 29. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivalinde en iyi belgesel ödülünü almıştır. 2022 yılında Çukurova Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde yüksek lisans eğitimine başladı. 2023 yılının Eylül ayında Netflix Kısa Dizi Yazım Atölyesi'ne katıldı. "Türk Sinema Tarihinde Veriye Dayalı, Dijital ve Açık Bir yaklaşım: Yeşilçam Filmlerinin Üslup Özelliklerinin İncelenmesi" isimli TÜBİTAK projesinde bursiyer olarak yer almıştır.

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

***Ortak Yaşam: Mavi Simbiyoz,* 2023**

- 10. Bozcaada Ekolojik Belgesel Festivali, Belgesel Film Yarışması, Gaia Öğrenci Kategorisi, Finalist. 2023

***Sinema Yaşıyor,* 2023**

- 10. EgeArt Sanat Günleri, Kısa Film Yarışması, Belgesel Dalı, Üçüncülük Ödülü. 2023
- 30. Adana Altın Koza Film Festivali, Adana Kısa Film Yarışması, Finalist. 2023
- 15th International Inter University Short Film Festival, Official Selection. 2023
- 15th Balkans Beyond Borders Short Film Festival, Official Selection. 2024

***Çöpova,* 2021**

- 10. Seattle Türk Filmleri Festivali, Finalist. 2022
- China International Green Film Week, Official Selection. 2023

Yönetmenliğini Yaptığı Kurmaca Kısa Filmler

***Ufka Bakmak,* 2012**

- TRT Genç Sinemacılar Projesi

***Algılardan Yaşama,* 2013**

***Portakalı Soydum,* 2015**

***Cadı,* 2016**

- 16. Kısa-ca Uluslararası Öğrenci Filmleri Festivali, Deneysel Dalı, Finalist. 2016

***Jenga,* 2017**

***Statüko,* 2018**

- 3. Tres Court Uluslararası Çok Kısa Filmler Festivali, Gösterim Seçkisi. 2018
- 4. Aratos Belgesel ve Kısa Film Günleri, Tarsus, Gösterim Seçkisi. 2019

***Savaş Nedimesi,* 2018**

***Rönesans,* 2019**

- 20. İzmir Kısa Film Festivali, Ulusal Panorama Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2019
- Antakya Altın Defne Film Festivali, Deneysel Film Yarışması, Finalist. 2019

***Bağlantı Yok,* 2019**

***Müşteri Temsilcisi,* 2021**

***Kutsal Patron,* 2024**