TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ÇALIŞMALARI ANA BİLİM DALI

SİNEMASAL ŞEHRİ HARİTALAMAK – YILMAZ GÜNEY FİLMLERİNDE ADANA

Olgu YİĞİT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ÇALIŞMALARI ANA BİLİM DALI

SİNEMASAL ŞEHRİ HARİTALAMAK – YILMAZ GÜNEY FİLMLERİNDE ADANA

Olgu YİĞİT

Danışman: **Doç. Dr. Aydın ÇAM**

Jüri Üyesi: **Doç. Dr. Özgür İlke ŞANLIER YÜKSEL**

Jüri Üyesi: **Doç. Dr. Ayşe TOY PAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2021

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından İletişim Çalışmaları Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Dr. Aydın ÇAM
(Danışman)

Üye: Doç. Dr. Özgür İlke ŞANLIER YÜKSEL

Üye: Doç. Dr. Ayşe TOY PAR

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
24/06/2021

Prof. Dr. Serap ÇABUK
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. 24/06/2021

Olgu YİĞİT

ÖZET

SİNEMASAL ŞEHRİ HARİTALAMAK – YILMAZ GÜNEY SİNEMASINDA ADANA

OLGU YİĞİT

Yüksek Lisans Tezi, İletişim Çalışmaları Ana Bilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. Aydın ÇAM
Haziran 2021, 84 sayfa

Sinema kuramları çoğu zaman araştırma nesnesi olarak filmleri ve/veya yönetmeni seçmektedir. Dahası bu seçimi sinema kuramları açısından değerlendirmektedir. Bu anaakım değerlendirme biçimi, tarih yazımını da etkilemektedir. Çoğu zaman filmin özüne bakmayı önemseyen bu tarz yaklaşımlar zamanla değişip, dönüşerek disiplinler arası bir tutum geliştirmek durumunda kalmıştır. Öyle ki *Yeni Sinema Tarihi* çalışmaları değişik yöntemleri mümkün kılması açısından hem fizikî hem de sinemasal mekânların kartografi ya da diğer adıyla haritalandırmanın da önünü açmaktadır.

Diğer taraftan yönetmenler, filmin anlatısını oluştururken aynı zamanda sinemasal mekânları da oluşturmaktadırlar. Yani, anlatılarının majör bir ögesi olarak sinemasal yerler, salt birer arka plan değildir. Aksine, sinemanın içkin özellikleri açısından yerler, fizikî evrende varsa kurgulayarak yani biraraya getirerek, fizikî evrende yoksa inşa ederek üretilmektedir. Bu üretimi zaman ve mekân olarak da gerçekleştiren unsur olarak yönetmen, farkında olarak veya olmadan anlamı inşa etmektedir. Dahası, tekil veya tikel olarak başka anlamları olan veya hiç anlamı olmayan ögeler sinemasal anlatının inşası esnasında belirli bir anlam kazanmaktadır.

Bu anlamıyla yönetmen sinema kuramları açısından kabul edildiği biçimiyle sadece bir auteur yani yazar ve/veya ressam değildir. Diğer taraftan uzamsal/ mekânsal anlatımı da gerçekleştirmesi bakımından yönetmenler ayrıca birer kartograftırdır. Dolayısıyla yukarıda bahsedildiği gibi henüz yeni bir çalışma disiplini sunan bu alanın felsefi sınırlarının çizilmesi bu tez çalışması açısından son derece önemlidir. Çalışmanın

ilk bölümünde bu amaçla açımlanan sinema ontolojisini mümkün kılan felsefî bağlam ve sinemasal coğrafya alanında yapılan çalışmalar derlenmektedir. Bu sayede, bu alanda yapılan temel araştırmalar sayesinde kuramsal çerçeve belirlenmektedir. Ardından bu tez çalışmasında açımlanan bağlam çerçevesinde Yılmaz Güney'in bütün sinemasal mekânları Adana'da çekilmiş olan *Seyyit Han: Toprağın Gelini* (1968), *Pire Nuri* (1968), *Umut* (1970) ve *Endişe* (1974) filmleri kartografik yöntemin olanaklarıyla haritalandırılmıştır. Merkezine haritalandırma metodu alan çalışma aynı zamanda saha çalışmasının yarattığı imkanlar sayesinde başka metodlardan yararlanmaktadır. Sonuç bölümünde araştırmanın belirlediği çerçeve dahilinde sinemasal Adana ile fizikî Adana karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Sinemasal şehir, sinemasal coğrafya, sinemasal kartografya, sinemasal manzaralar, Yılmaz Güney

ABSTRACT

MAPPING THE CINEMATIC CITY – ADANA IN YILMAZ GUNEY'S FILMS

OLGU YİĞİT

Master Thesis, Department of Communication Studies
Supervisor: Associate Prof. Aydın ÇAM
June 2021, 84 pages

Theories of cinema commonly chooses the movies or their directors as the subject-matter. Moreover, they evaluate these choices with respect to the theories of cinema. This mainstream way of evaluating also effects the history writing. Mostly, such attitudes, which stress the importance of examining the essence of movies, transforms in time and take an interdisciplinary stance. By allowing different methods, history of new cinema paves the way for cartography for both physical and cinematic spaces.

On the other side, directors also create the cinematic spaces when they are creating the narratives of the movie. Thus, cinematic spaces as a major element of narratives are not only background images. On the contrary, they are intrinsic features of cinema. If they exist in the physical space, they will be fictionalized. If they do not, they are built anew. Intentionally or not, the director, who builds them in time and space, builds the meaning too. Moreover, the elements that have no meaning or different meanings gain their meanings in the process of building the cinematic narrative.

In this sense, the directors are not just "auteur", writers, or painters, as claimed by the cinematic theories. They are also cartographers in the sense that they create the spatial narrative. Thus, it is critically important in this thesis to draw the philosophical borders of this new field. In the first part of the thesis, the literature about the cinematic geography and ontology of cinema will be reviewed. In doing this, the theoretical framework of this study will be drawn. Later, depending on this theoretic framework, the movies of Yılmaz Güney, *Seyyit Han: Toprağın Gelini (Seyyit Han: The Bride of the Earth*, 1968), *Pire Nuri* (1968), *Umut (Hope*, 1970) ve Endişe (*Anxiety*, 1974), will

be mapped by using the cartographic methods. All cinematic spaces of these movies are shot in Adana. Having the cartographic methods in its central, this study also makes use of other methods provided by field studies. In the concluding section, cinematic Adana and physical Adana will be contrasted within the same framework.

Keywords: Cinematic city, cinematic geography, cinematic cartography, cinematic landscapes, Yilmaz Güney.

ÖNSÖZ

Öncelikle tez danışmanım Doç. Dr. Aydın Çam'a desteği, rehberliği ve sabrı için teşekkür etmek isterim. Her fırsatta söylediğim biçimiyle teorik bilgiyle sinemasal alana nasıl bakmam gerektiği konusunda beni yönlendirerek, ayakları yere basan bir akademik tutum geliştirmemi sağladı. Hemen ardından Doç. Dr. Özgür İlke Şanlıer Yüksel'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Çok şanslıydım ki her ihtiyacım olduğunda onun akademik rehberliğinden de faydalandım.

Sevgili ailem; Annem Seher Yiğit, Babam S. Zeki Yiğit halalarım Figen Yiğit Sirkeci ve Reyhan Yiğit'e en büyük teşekkürü borçluyum. Bu süreçte saygı değer tez danışmanım kadar onları da fazlasıyla zorladığımdan eminim. Bana her zaman sevgi dolu bir ortam sağladıkları için onlara müteşekkirim.

Dostlarım Duygu Tanık, Yavuz R. Başoğlu, Doğacan İsmet'e, her zaman yanımda oldukları için en içten teşekkürlerimi sunarım. Sadece güzel dostluklarıyla için değil akademik görüleriyle önümü açtıkları için de.

Son olarak bana saha çalışması esnasında emekleriyle yardımcı olan Necati F. Öz ve Ahmet Keçili'ye de teşekkür borçluyum.

Bu tez çalışması "Sinemasal Şehri Haritalamak – Yılmaz Güney Filmlerinde Adana" başlığıyla (Proje Kodu: SYL-2019-11663, Proje ID: 11663, Proje Yöneticisi: Doç. Dr. Aydın Çam), Sosyal Bilimler, Yüksek Lisans Projeleri kapsamında Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından desteklenmiştir.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv
ABSTRACT vi
ÖNSÖZ viii
ŞEKİLLER LİSTESİ iv

BÖLÜM I
GİRİŞ

1.1. Araştırma Problemi ve Gerekçesi 1
1.2. Araştırmanın Amacı 2
1.3. Araştırmanın Önemi 2
1.4. Sınırlılıklar 3
1.5. Varsayımlar 4

BÖLÜM II
ALANYAZIN TARAMASI ve KURAMSAL AÇIKLAMALAR

2.1. Sinemasal Mekânlar ve Haritalama Bağlamında Yeni Sinema Tarihi Çalışmaları ... 5

BÖLÜM III
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

3.1. Film Coğrafyası Çalışmaları ve Haritalama 16

BÖLÜM IV
ARAŞTIRMANIN BULGULARI, TARTIŞMALAR ve YORUMLAR

4.1. Adana'nın Ekonomik, Politik, Kültürel ve Toplumsal Tarihine Kısa Bir Bakış 37
4.2. Adana ve Yılmaz Güney İlişkisi 44
4.3. *Seyyit Han: Toprağın Gelini* 47
4.4. *Pire Nuri* 52

4.5. *Umut*..... 56
4.6. *Endişe*..... 59

BÖLÜM V
SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç ve Öneriler 62
KAYNAKÇA..... 66
ÖZGEÇMİŞ 75

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Çukurova Bölgesi ve Adana Şehir Merkezi Haritaları 41
Şekil 2. Karataş Ovası'nda Mevsimlik Tarım İşçilerinin Çadırları 44
Şekil 3. Seyyit Han: Toprağın Gelini Filminin Mekânları 50
Şekil 4. Karataş Ovası 51
Şekil 5. Seyyit Han: Toprağın Gelini Filminin Sinemasal Mekânları ve Fizikî Mekânlar 52
Şekil 6. Pire Nuri'nin Mekânları 54
Şekil 7. Karataş Ovası'nda Bulunan Pamuk Tarlaları 56
Şekil 8. Umut'un Sinemasal Mekânı 58
Şekil 9. Endişe'den 50 Yıl Sonra Tarım İşçileri 61

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Araştırma Problemi ve Gerekçesi

Sinema sanatı kendi imkânlarıyla ve bu sanatın kendine özgü anlatısının doğal bir sonucu olarak zamanı ve mekânı yeniden üretir. Sinema sanatının yaratıcı öznesi olan yönetmen bu yeniden üretimin de yaratıcısıdır ve gerçek/fizikî dünyada deneyimlediğimiz mekânlardan, örneğin şehir coğrafyalarından yararlanarak yeni sinemasal mekânlar üretir. "Sinemasal mekânlar fizikî ve/veya deneyimlenmiş mekânların sinema sanatı aracılığıyla dolayımlanarak perdeye ya da ekrana getirilmesiyle vücut bulur. Fizikî mekânlar, sinemasal manzaralar–peyzajlar (*cinematic landscapes*); sinemasal kent manzaraları (*cinematic cityscapes*); sinemasal deniz manzaraları (*cinematic seascapes*) ve benzeri biçimde çerçevelenerek ve kurgulanarak sinemasal mekânlara dönüşür" (Çam, 2016, s. 11). Bu bağlamdan bakıldığında yönetmen, çoğu zaman bir yazar olarak görülen yönetmen bir haritacı–kartograf gibi de çalışmakta ve yeni coğrafyalar yaratmaktadır. Elbette gerçekte var olan bu coğrafyalar sinema anlatısı içerisinde biçim değiştirir ve yeni coğrafyalara dönüşmektedir. Ancak yine de hâlâ gerçek dünyada bulunan bu coğrafyalar ve şehirler, sinemasal kent manzaralarının ve sinemasal şehir coğrafyalarının üretilmesine kaynak sağlamaktadır. Dolayısıyla, kültürel coğrafyanın veya özelde sinema coğrafyasının önemli bir alanı haline gelmektedir. Bu nedenle, baktığı alanı gerçek/fizikî dünyayla kısıtlı tutan fizikî coğrafya çalışmalarından ve hatta bu kadar bile isteye yapılandırılmamış alanlara bakan kültürel coğrafyalardan ziyade, sinemasal coğrafyaları araştırmak bize çok daha veri sağlayabilir. Diğer bir deyişle, zamanı kısıtlı ve belirli bir anlatıyı aktarma derdinde olan sinema, son derece yapılandırılmış coğrafyaları kullanmaktadır ve fizikî mekânlarla kıyaslanamayacak bir biçimde içerikleri zenginleştirilmiştir. Bu içeriklerden açık veya örtük bir biçimde fizikî dünyaya dair ekonomik, kültürel, politik ya da toplumsal veriye sinemasal mekânlar aracılığıyla erişebiliriz. Bu temel varsayımdan yola çıkarak, Yılmaz Güney'in dört filmi aracılığıyla –*Seyyit Han: Toprağın Gelini* (1968), *Pire Nuri* (1968), *Umut* (1970) ve *Endişe*[1] (1974)– *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımı esas alınarak özel bir sinemasal mekân olan Adana incelenecektir. Bu filmler, 1960'ların ikinci yarısıyla, 1970'lerin ilk yarısında üretilmiştir. Dolayısıyla bu

[1] Yılmaz Güney, *Endişe*'yi Şerif Gören'le birlikte gerçekleştirmiştir.

filmlere mekân olan Adana şehir merkezine ve köylerine dair zenginleştirilmiş veri taşımaktadır. Yine bu filmlerin özelinde belgesel ve kurmaca sinemanın bir arada kullanılmasından ötürü belge niteliğindeki görüntüler içeren bu filmleri incelemek ve hatta bu filmlerden yola çıkarak sinemasal anlatılarında kullanılan Adana'nın şehir ve köy coğrafyalarını haritalamak, sinemasal mekânlarını çözümlemek bize şehrin belirli döneminin ekonomik, kültürel, politik ya da toplumsal yapısına ilişkin çeşitli çözümlemeler yapmak olanağı da sağlayacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu tez çalışmasının amacı, *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımından yola çıkarak özgün bir araştırma yöntemi olan kartografi ile Yılmaz Güney'in yukarıda anılan dört filminde kullanılan sinemasal mekânlar haritalandırılarak sinemasal Adana aracılığıyla 1965–1975 döneminde Adana'yı incelemektir. Çalışma kapsamında esas olarak şu araştırma sorularının yanıtları aranmaktadır:

a. Yılmaz Güney'in dört filminin yapım ve gösterim tarihlerini kapsayan 1965–1975 döneminde Adana'nın ekonomik, demografik, politik, kültürel ve toplumsal yapısını bu filmler aracılığıyla çözümleyebilir miyiz?
b. Bu dört filmde, yönetmenin anlatısını güçlendiren ve dahası önemli anlatının temel ögeleri olagelen şehir, köy, kır ve deniz manzaraları nasıl ve hangi amaçlarla kullanılmıştır?
c. Bugün, Yılmaz Güney'in filmlerinde, belgesel niteliğindeki çekimler sayesinde tanıklık ettiğimiz, ontolojik olarak fizikî dünyada mevcudiyetini bulan bu yerler, geçen zaman içinde hangi dönüşümleri yaşamıştır ve sinema sayesinde belgelenen bu dönüşümlerden yola çıkarak ne söyleyebiliriz?

1.3. Araştırmanın Önemi

Sinema alanında Türkiye'de anaakım tarih yazımının temel sorunları büyük çoğunlukla öznel deneyimleri yani hatıraları esas almıştır. Ardından gelen tarihçilerde yine birincil kaynakları ya da süreli kayıtları kullanmak yerine benzer bir çalışma yöntemi benimsemişlerdir ve salt öncülleri tarafından üretilmiş ikincil kaynaklara başvurmuşlardır. Bu tarz sinema tarihi yazıcılığının Türkiye'den örnekleri olarak Nijat Özon, Giovanni Scagnamillo ve Agâh Özgüç gibi isimleri sayabiliriz. Bu ve benzeri araştırmacıların çalışmaların ortak sonuçlarına baktığımızda bugün film merkezci ve

büyük oranda İstanbul ile sınırlandırılmış bir anaakım sinema tarihi ve sinema çalışmaları görmekteyiz. Bu araştırmacıların sinema alanına yaptığı katkı elbette son derece önemlidir. Ancak bu çalışmalarda farklı bölgelerde ve şehirlerdeki var oluşunu, gelişimini, döneme etkilerini ve hatta günümüze yansımalarını göremeyiz. Oysa sinemanın, ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal alan ile ilişkisini ve işlevlerini daha geniş bir çerçeveden ele almak, kent ve sinema ilişkisi bağlamında farklı şehirlerdeki sinema olgusuna bakmakla mümkün olacaktır. Bu tez çalışmasının, bu bağlamda anaakım sinema çalışmalarının dışına çıkarak özgün bir mekâna, bu mekânın özgün bir dönemine, özgün bir yöntemle yaklaştığını söyleyebiliriz. Diğer bir deyişle, ortaya konan çalışmanın amacının ve yönteminin ve özellikle de çalışmada kullanılan haritalama yönteminin ulusal sinema çalışmaları açısından özgünlüğü son derecede önemlidir. Diğer taraftan ise Türkiye ve dünya sinemasında özel bir yeri olan Yılmaz Güney'in Adana ile devingen ilişkisini filmleri üzerinden çözümlemek, sinema ve kent ilişkisi yaklaşımına özel bir alanda derinlemesine incelemeyle, sağlayacağı katkı son derecede önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışmanın kapsamını, Yılmaz Güney'in tamamı Adana şehir merkezinde, ilçelerinde (örneğin Karataş'ta) ve köylerinde (örneğin Oymaklı ve Yenice'de) çekilmiş dört filmi –*Seyyit Han: Toprağın Gelini* (1968), *Pire Nuri* (1968), *Umut* (1970) ve *Endişe* (1974)– belirlemektedir. Çalışmaya bu dört filmin dâhil edilmesinin ve sınırlılıkları da bu dört filmin belirlemesinin nedenleri şunlardır:

a. Öncelikle bu dört filmin tamamı Adana'da çekilmiştir. Filmlerin gerek şehir ve kırsal, gerekse deniz manzaralarının tümü fizikî olarak Adana ilinin sınırları içinde yer almaktadır. Yönetmenin diğer bazı filmlerinde, özellikle avantür türünden filmlerinde de zaman zaman Adana manzaralarına rastlanmaktadır. Ama bu manzaralar hem bu filmlerin geneline yayılmaz hem de sinemasal olarak Adana'yı imlemez. Bu filmlerde şehir kimliksiz, herhangi bir coğrafya olarak kullanırlar. Oysa bu dört filmin sinemasal manzaraları hem Adana'ya aittir hem de bu filmlerin doğrudan Adana'ya dair anlatısını tamamlamaktadır.
b. Bu dört filmin gerçekleştirildikleri 1965–1975 dönemi ekonomik, demografik ve şehirleşme gibi farklı bağlamlarda, Adana'nın son derece yüksek bir hızla değişip dönüşüme uğradığı dönemdir. Dolayısıyla bu filmleri incelemek aynı

zamanda bu dönemi farklı bağlamlarda incelemek anlamına gelmektedir. Ancak diğer yandan bu durum çalışmanın dönemsel kapsamını da belirlemektedir. Çalışmada incelenen dönem bu nedenle 1965–1975 yıllarıyla sınırlandırılmıştır.

1.5. Varsayımlar

Bu tez çalışması kapsamında, bir yönetmenin sinema aracılığıyla farklı mekânları bir araya getirerek, fizikî dünyada var olmayan sinemasal mekânları inşa ettiği varsayımından yola çıkılmaktadır. Sinemasal kent manzaralarının ve şehir coğrafyalarının üretilmesine kaynak sağlaması bakımından, fizikî dünyada varlık bulan şehirler, kültürel coğrafyanın veya daha özelde sinema coğrafyasının önemli bir alanı haline gelmektedir. Buna bağlı olan bir diğer varsayım ise, sinemasal mekânlar her ne kadar yönetmen tarafından inşa edilen / kurgulanan mekânlar olsa ve sinema anlatısının içinde biçim değiştirse, yeni coğrafyalara dönüşse de sinemasal coğrafyaları araştırmak bize kültürel ve fizikî coğrafya araştırmalarının sağladığından çok daha fazla veri sağlar. Çünkü sinemasal mekânlar, fizikî mekânlarla kıyaslanamayacak biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır. Açık ya da örtük biçimde fizikî dünyaya dair ekonomik, kültürel, politik ya da toplumsal veriye sinemasal mekânlar aracılığıyla erişebiliriz.

BÖLÜM II

ALANYAZIN TARAMASI ve KURAMSAL AÇIKLAMALAR

2.1. Sinemasal Mekânlar ve Haritalama Bağlamında Yeni Sinema Tarihi Çalışmaları

Geleneksel/konvansiyonel sinema çalışmaları tıpkı diğer alanlar gibi, alanyazın birikimiyle ilerler. Sinema araştırmaları alanı, sinema kuramları çalışmalarıyla kurulur. Diğer bir deyişle önce sinemasal kuramlar ve türler, bu çalışma alanının kavramsal sınırlarını çizmiş ve disiplinlerarası bir alana dönüşmeden önce özsel tartışmalarını kendi içinde gerçekleştirmiştir. Bela Balázs'ın belirttiği gibi (2013, s. 10) kuramların sanatlara özgürlüğün kapılarını açtığını hatırlatmak yerinde olacaktır. Anaakım sinema çalışmaları da sinema kuramları ile direkt ilişkilenerek, sinema kuramları üzerinden biçimlenir. Sinema kuramcılarının ardından gelen araştırmacılar kendinden önceki birikimden yola çıkar ve bu birikime katkı yaparlar. Dudley Andrew'in *Büyük Sinema Kuramlar* (*Concepts in Film Theory,* 1984) gibi kitapları en iyi örneklerindendir. Bu tarz bir çalışma disiplininin nesnesi filmdir ve yöntemi filmi bir kuram çerçevesinde ele almaktır. Dolayısıyla, çalışma alanını salt film ve yönetmen odaklı bir perspektife oturtmuş olur. Immanuel Kant pozitif bilim geleneğine gerçekliğin ne olduğuna ve özüne dair bilmenin mümkün olmadığı tavrıyla sınır çekmiştir. Diğer bir deyişle numenlerin özü bilinemez ve dolayısıyla araştırılamaz. Bu tavır sinema araştırmalarını da etkilemiştir. Çünkü bir anlamda çizdiği bu sınır, daha derin kuramsal tartışmalar yaparak bağlamları meşrulaştıran açıklamaların önünü kesmektedir. Tarihsel bilginin açık-seçikliği de artık tartışılır hale gelmiştir ve sinema da ilerleyen zaman içerisinde bu tartışmaların dışında kalamayacaktır. Diğer bir deyişle pozitivist yaklaşımlar sadece pozitif bilimlerin metodolojilerini meşrulaştırır. Bu sayede öze dair yapılan tartışmalara da sınır çekilmiş olmaktadır. Yaşanan değişimlerden birbirleriyle girift ve ayrılamayacak sınırları olan sosyal bilimler ve dolayısıyla sinema araştırmaları da etkilenmiştir.

Bu bağlamda sinema kuramları açısından çalışmaları çok önemli olan Ferdinand de Saussure'ü hatırlamak gerekmektedir. Saussure'nin semiyoloji alanında, gösteren ile gösterilen arasında direkt ve tek nedene bağlı bir neden sonuç ilişkisinden ziyade daha karmaşık ilişkilerin sonucu olan bir dilin ögeleri olduğu fikirleri sinema kuramlarını etkilemiştir. Elbette bu etki, sadece Saussure'nin göstergebilim hakkındaki temelde

metodoloji öneren fikirleri Christian Metz gibi onu desteklemek ile değil Gilles Deleuze ve Felix Guattari gibi ona karşıt eleştirel bir yapıda da olabilmektedir. Robert Stam, *Sinema Teorisine Giriş* (2000) kitabının girişinde, sinema kuramının Michael Bakhtin'in söyleyebileceği şekliyle "*tarihsel olarak konumlandırılmış sözce (utterance)*" olduğunu belirtmektedir. Yazılan tarihin sadece bilinen tarih olduğu, henüz yazılmayan veya üzerine konuşulmayan perspektifler ile başka başka tarihsel gerçekliklerin veya aynı gerçekliklerin farklı perspektifleri olduğu günümüz sinema tarihi anlayışının temelidir. Fredric Jameson'un (1994, s. 62) başka bir bağlamda dönemselleştirme hipotezlerini değerlendirirken duyulan farklılığı görememe ve tarihsel dönemlerin sınırlarını çizerken açıklanamayan kronolojik ve ani noktalama işaretleriyle belirlenmiş değişimler kaygılarını hatırlamak gerekmektedir. Diğer bir deyişle, sinema tarihinde uzun süre çalışılan yöntem de bu tarz bir dönemselleştirmeye benzemektedir. Ancak, yine Jameson'un (1994) belirttiği gibi estetik olan şeylerin üretimi meta üretimi ile bütünselleşmiştir. Dolayısıyla tercih edilen yöntemler de kronolojik tarih ortaya dökme ve keskin geçişler ile filmlere bakmaktadır. *Yeni Sinema Tarihi Çalışmaları* ise Jameson'un da konu edindiği biçimiyle sinemasal coğrafyaların ve sinemasal kentlerin bu meta üretiminden nasibini almış olduğunu kabul eder ve bunların araştırılmasının önünü açmaktadır.

Francesco Casetti, *sinemasal deneyimi* ele almayı önerirken deneyim teriminin bağlayıcılığını vurgular ve sinemasal deneyimin ifrat ve farkındalık sayesinde "yaşandığını" söyler. Yine kendi sözleriyle, bu deneyim artık sadece bir film alımlaması, bir yorum veya tüketim değildir. Casetti; sinemanın Yirminci Yüzyıl kültüründe yerinin anlaşılması, sinema tarihinin daha iyi tartışmamıza imkân vermesi ve son olarak sinemayı sinema yapan kimliğine dair şeylerinin değişmesi ve hatta kaybolması açısından *sinemasal deneyimin* çalışılmasını son derece önemsemektedir. Dolayısıyla, deneyimi mümkün kılan ögelerden biri olarak sinemasal mekânların çalışılması ve yöntem olarak sinemasal coğrafya ve kent manzaralarının haritalandırılması Casetti'nin sinemasal deneyimin çalışılmasına önem verdiği üç noktadan bir kez daha meşrulaştırılmış olmaktadır. Tıpkı Casetti'nin bahsettiği gibi sinema, bir "doğallığı" ve "uzlaşımı" mekânsal veya uzamsal boyutta da yapmak durumundadır. Aydın Çam'ın (2016), çalışmasında belirttiği gibi, yönetmenler filmlerinde farklı kentlerin ve hatta farklı ülkelerin mekânları birleştirerek halihazırda olmayan birer uzam yaratmaktadır. Yani bu yönetmenler, bu filmlerinde başka başka coğrafyaların görüntülerini kendi anlatılarındaki mekânın halihazırda gerçek/fizkiî

dünyada çekilmiş gerçek görüntüler gibi kullanarak muazzam bir örnek oluşturmaktadır. Ya da Çam'ın (2016) deyimiyle "sinema, o güne değin var olmayan yeni mekânları da kurgular ve vücuda getirir. Üstelik yeniden–deneyimlenmiş mekânlar olarak sinemasal mekânlar, fizikî mekânlarla kıyaslanamayacak biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır. Sinemasal mekânlar, sinemasal özneyle varlığını bularak, salt sinemasal eylemin devindiği bir platform olmakla kalmaz, sinemasal öznenin deneyimlediği mekânı ve mekânın yüklendiği –öznenin deneyimlerini de biçimlendiren–, ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik, sınıfsal, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri öğeleri de içerirler. Yeni bir 'gerçeklik' oluştururlar. Ve üstelik sinemasal mekânlar, özneyle fizikî mekânlar arasında bir etkileşime de yol açarlar." Bu noktada Rudolf Arnheim'ın (2002) sinemanın bir yaratım süreci olduğunu zamanın parçalanması, zaman ve uzam olarak birbiriyle alakasız şeylerin ilintilendirilmesiyle ilişkilendirdiği açıklamasını hatırlatmak gerekli olacaktır. Yeni Sinema Tarihi bağlamında yapılan çalışmaların çoğu, seyir deneyimi açısından çalışılırken söz konusu seyir deneyiminin mümkün kıldığı sinemasal evrenin ve dolayısıyla sinemasal coğrafyaların deneyimi de önemini korumaktadır. Cassetti'ye göre geleneksel sinema tarihi çalışmalarının sınırlılıkları vardır. Bu sınırlılıklar; araştırmanın merkezine filmlerin olması, araştırmacının kişisel anıları veya sinema yıldızlarının tanıklıkları ile yazılmış olmasıdır. Bu tarz bir sinema tarihi anlayışı Cassetti'ye göre yetersizdir ve hatta gereksiz tekrar yapmaktadır.

Özellikle Roland Barthes'ın Ferdinand de Saussure'un dilbilimsel çalışmalarıyla açıkladığı *Göstergebilim İlkeleri* (1979) adlı kitabı bu değişimin temel sebeplerinden biridir. Belirli alanlar açısından incelenen *belirgin özellikleri* dışında kavramlara bu alanlar dışında da daha bütüncül bakmayı mümkün kılan göstergebilimi tartışmaktadır. Bu sayede sinemasal anlatı ögeleri belirli bir düzlem içerisinde tartışılabilir hale gelmektedir. Benzer şekilde diğer bir kilometre taşı ise David Bordwell ve Kirsten Thomas'ın *Film Sanatı - Bir Giriş* (2011) kitabıdır. Bu kitap, yönetmenin özne olarak konumu kadar, seyir deneyimi gerçekleştiren özne olan izleyicinin okumalarının da çalışılması gereken bir konu olduğu vurgusunu yapmaktadır. Özne konumlarının gündeme gelmesiyle beraber hegomonik kültürlere dair nüveler de gündeme gelecektir. Çünkü objektiflik ve sübjektiflik arasındaki farklılıklar ait olunan kültüre, ideolojilere, ırka ve cinsiyete bağlıdır. Yani artık sinema araştırmaları sadece filme bakmakla yetinmez. Bütüncül bir şeyin parçaları ve onlar arasındaki ilişkiyi anlama çabası içerisindedir. Konular önceden çalışılanların yanına; seyircinin sübjektif özelliklerini

yani onun kim olduğu ve filmi hangi süzgeçlerden geçtiği sorusunu ve yönetmeni, yapım şirketlerini, seyir mekânını ve deneyimlerini eklenmesiyle genişlemektedir. Seçil Büker'in deyimiyle bu çalışma tek bir tarih yerine tarihlerin olduğunun kanıtı gibidir (2010, s. 25). Bu açıklamanın bu tez çalışmasının yer alan Adana, tarihi ve Yılmaz Güney arasındaki ilişkiye bakmayı amaçlayan ikinci bölümü açısından önemli olduğu belirtmek isterim. Halihazırda yazılan Adana tarihi benzer şekilde kronolojik olayların yazılmaya değer görülmesiyle çalışılmıştır. Ancak sinemayı disiplinlerarası bir alan olarak çalışmak Adana'ya bir kez daha bakmayı mümkün kılmaktadır. Dahası bu noktada Büker'in "belki de sinemayı böyle bütünlüklü bir araştırma alanı olarak algılayabilmek için pozitivist bir dönemden geçmek gerektiğini belirttiğini" hatırlatmakta fayda var (2010, s. 18). Bütüncül bir bakış açısının ne olduğunu biraz açmak gerekmekte. Öncelikle bu şeylerin ve dolayısıyla tarihselliği içerisinde sinemanın tamamını açıklamak iddiasında olmadığını özellikle belirtmek gerekmektedir. Bu tarz bir iddia, gerçekçi olmadığı kadar karşılanamayacak bir iddia da olacaktır. Diğer taraftan, holistik bir bakış açısı gerektiği söylenmesinin temel sebebi de tek bir yönüyle, kabul gördüğü biçimiyle anaakım tarih yerine farklı farklı disiplinler ve açıklamalarla konuya yaklaşmak olarak algılanmalıdır. Diğer bir deyişle, totalin kendisini açıklamak iddiasından ziyade örnek gösterilen araştırmalar ve bu tez kapsamında çalışıldığı gibi belirli bir yerde ve zaman aralığında (Adana ve 1965–1975), belirli bir bağlamda (anonim olmayan yerler, coğrafyalar), haritalandırıp bütünün parçalarından biri olarak ortaya konması olarak anlamlandırılmalıdır. Bu sayede, yeniden üretimin ifade ediliş biçimlerinden biri olarak sinemasal coğrafyalar Jameson'un (2011, s. 532) "bütünleştirici" olmaya neden karşı çıktığı düşüncesiyle ilişkili olarak tarihsel soyutlamadan kurtulması olarak değerlendirilmelidir. Bu sayede politik bilinçsizlik hali içerisinde olan ve dolaylı temsil deneyimine sahip olan seyirci bilişsel olarak haritalandırmanın farkına varabilir veya temsil sorunu üzerine ortaklaşma mümkün olabilir. Dahası, bu tez kapsamında büyük kentlerin sinema tarihinin yanında çalışılan Adana kenti başka bağlamlarla (örneğin; *Adana Sinemalarının Altın yıllarına Genel Bir Bakış* (Çam A. 2018), *Çukurova'da 1960-1980 Dönemi Sinema Pratiklerinin Özel Bir Örneği: Yörük Filmleri* (Çam A. Şanlıer Yüksel Ö.İ 2019)…) beraber literatürde yerini alacaktır.

Türkiye'de yapılan sinema araştırmalarının ise kuramlar çerçevesinde şekillenen bir çalışma disiplininden daha farklı bir yerde durmaktadır. Ulusal sinema tarihi yazımının temel sorunu Scognamillo, Özön gibi önemli bir alanyazın bırakan sinema

tarihçilerinin aslında sadece kendi kişisel deneyimlerini kaleme almasıdır. Dolayısıyla ulusal sinema tarihi sadece kendi çevreleriyle yani İstanbul ile sınırlı kalmıştır. *Scognamillo'nun Türk Sinema Tarihi* (2003) ve Özon'un *Türk Sineması Tarihi* (2010) bu biçimde yazılmış kitaplara örnek gösterilebilir. Diğer bir sorun ise tarihçilerin kişisel deneyimleri dışında filmleri sadece kataloglar gibi arşivlemeleridir. Agah Özgüç'ün *Arkadaşım Yılmaz Güney* (1988) kitabında kendi anılarını veya ikinci elden bildiği Güney'in anılarını anlatması ve *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney* (1990) kitabında da film kataloglar gibi çalışması örnekler verilebilir. Ardından gelen sinema çalışmaları da benzer bir tutumu benimsemektedir. Türkiye'de anaakım sinema tarih yazımının bu ve benzeri sorunlar çerçevesinde şekil almasıyla beraber, İstanbul ve hatta Yeşilçam ile sınırlandırılmış ve film odaklı bir çalışma disiplini geleneği oluşmuştur. Diğer taraftan akademi çevresinde yürütülen çok önemli çalışmalardan biri olan *Sine Masal Kentler* (2014) kitabında Mehmet Öztürk Paris, New York, Roma, Berlin ve Petersburg dışında Türkiye'den İstanbul'a odaklanmaktadır. Uluslararası sinema araştırmalarında da durum farklı görünmemektedir. Yapılan araştırmaların çoğu büyük metropolleri, o metropollerde çekilmiş filmleri ve aralarındaki ilişkiyi konu edinir. Hatta yine sinema kent ilişkisine bakan Barbara Mennel'in *Cities and Cinema* (2008) çalışması dahi çoğunlukla Berlin, Los Angeles, Paris, Beyrut gibi şehirlerden bahsetmektedir. Ancak ne filmlerin kullandığı mekânlar ne de seyir deneyimleri bu kentlerle sınırlıdır.

Yeni Sinema Tarihi yaklaşımı bir noktada İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın çıktıları ile de ilişkilendirilmektedir. Çünkü, kültürel çalışmalar da tıpkı sinema çalışmalarındaki bu yeni yaklaşım gibi eleştirel bir tavır içerisindedir ve disiplinlerarası bir çalışma biçimini tercih etmektedir. Dolayısıyla sosyal olguları, tek bir perspektiften açıklamak yerine bütüncül bir açıklamayı ararken izleyicinin veya alımlayıcının konumlarını da son derece önemsemektedir. Monosentrik bakış açısının tahrip olmasıyla beraber, yöntemlerin bir arada kullanılabilir olması eleştirel tavrın sürekliliğini sağlamaktadır. Türkiye'deki örneklerinden olan Serpil Kırel'in *Kültürel Çalışmalar ve Sinema (2010)* kitabı da bu tarz bir çalışma disiplinine örnek olarak verilebilmektedir. Kırel, filmler aracılığıyla kentlerin birer mekân olarak öncelikle onları var ettiğine ve bu nedenle de önemli bir ögesi olduğunun altını çizer ve bu karşılıklı var ediş biçiminin bir alış veriş gibi olduğunun vurgusunu yapar. Diğer taraftan sinemanın insanlara kentli olma olgusunu da öğreten ve hatta bu olguya şekil veren sinemanın dinamik bir yapısı olduğunu hatırlatır. Kent sinema ilişkisinin, bir gerçek/fizikî içkinlik sebebiyle devinen ilişkisini açıkladıktan sonra Kırel, çok uzunca

bir süre İstanbul'un tıpkı bir plato gibi çekim alanı olarak kullanıldığını söyler. Dahası kameranın ancak "dışarıya" yani İstanbul dışındaki diğer kentlere, Ömer Lütfi Akad sineması ile çıktığının vurgusunu yapar. Diğer bir deyişle, artık sadece çekilen filmlerin mekânları İstanbul değil, Anadolu kentleridir de. Benzer şekilde, sinemasal mekânın artık sadece İstanbul olmaması gibi seyir deneyiminin de sadece kentle ilişkilendirilen biçiminden ziyade taşradaki seyir deneyimlerini inceleyen çalışmalar da son dönemde artmaktadır. Bu bakış açısıyla benzer şekilde Hakan Aydın *Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910–1950)* (2008), Ali Sait Liman *Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci* (1923–1980) (2014), Emine Uçar İlbuğa, *1960–1970'li Yıllarda Kent ve Taşra Karşıtlığında Türkiye'de Kadınların Sinema İzleme Pratikleri Üzerine Bir Araştırma* (2017) ve *1960–1970'li Yıllarda Antalya'da Sinema İzleme Deneyimi* (2018), Aydın Çam *1960-1975 Yılları arasında Adana'da Filmcilik ve Sinemacılık İşi* (2018), Aydın Çam ve İlke Şanlıer Yüksel *Sinema Çerçileri –Toros Dağları'nda Sinema Deneyimi* (2019) gibi çalışmaları gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalara kısaca değerlendirildiğinde görülen şey Anadolu'da gerçekleşen seyir deneyimini araştırmış olmalarıdır. "Geleneksel veya anaakım sinema araştırmalarının doğurduğu epistemolojik ve ontolojik sorunları aşmak amacıyla gelişen bu yeni yaklaşım 2000'lerin sonunda şekil almıştır. Araştırma alanlarını; gösterim pratikleri, kentsel veya kırsal sinemasal mekânları, seyir deneyimleri olarak genişletirken, yöntem olarak da sözlü tarih çalışmaları, birincil kaynakların kapsamının genişletilerek analiz edilmesi, *Coğrafi Bilgi Sistemleri* (*Geographic Information System* – GIS) ve veritabanları dolayımıyla analizi mümkün kılacak haritalama ve rotalama gibi geleneksel tarihyazımı gibi farklı ve yeni eklemiştir" (aktaran Çam ve Şanlıer Yüksel, 209 s. 299).

> "Sanat ile teknik arasındaki ilişkiyi köklü bir değişime uğratan panoramalar, aynı zamanda yeni bir yaşam duygusunun da ifadesidir. Taşra karsısındaki politik üstünlüğü bu yüzyıl boyunca çok yönlü olarak belirginleşen kent insanı, taşrayı kente getirme girişiminde bulunur. Panoramalarda kent, bir manzara resminin boyutlarında genişler; bu geniş boyutlara yayılma, daha sonra, daha ince bir üslup içerisinde olmak üzere, *Flâneur* için de söz konusu olacaktır" (Benjamin, 2002, 92).

Ancak Benjamin'den yapılan bu alıntı kameranın "taşraya" dönmesiyle artık kent içinde gezmeye alışkın seyirci için alıştığından farklı bir deneyimi olmaktadır. Öyle ki artık

taşra kentlerinde ve köylerde bir bakışı veya yürüyüşü olanaklı kılmaktadır. Ömer Lütfi Akad'ın Kızılırmak *Karakoyun* (1967) bu anlamda örnek verilebilir. Bu noktada belirtmek gerekir ki Güney'in filmlerinde de benzer şekilde Adana kent merkezi ve köyleri içinde seyirciye benzer bir bakış sağlamaktadır.

Bir taraftan sinema çalışmalarının baktığı alanlar ve yöntemleri değişirken diğer taraftan coğrafya alanında da geleneksel veya eski ve yeni diye adlandırılan tartışmalar başlamıştır. Geleneksel coğrafya veya bildiğimiz anlamıyla coğrafya, klasik yöntemlerle alışıldık bilgileri belirlemeye ve tasnif etmek üzerine çalışmaktadır. 1990'ların başındaki geleneksel coğrafya ile "yeni" diye nitelendirilen coğrafya arasındaki tartışma temsiller yerine fizikî gerçekliği ve maddi koşulları nasıl vurguladığı ile ilgilidir. Diğer taraftan yeni kültürel coğrafya ise "doğa" ya da "manzara" gibi kavramların sofistike birer sosyal yapı olduğunu ve film, medya, kitap ve resimden farklı olmayan bir yapıda olduğunu savundular (Lukinbeal, 2004). Sosyal olarak yapılandırılmış yani inşa edilmiş olması bakımından filmler, kültürel coğrafya alanında analiz edilmek için çok önemli araçtırlar (Kennedy & Lukinbeal, 1997). Beşeri coğrafya bu bağlamda, fizikî coğrafyanın sınırlılıklarını aşarak, salt Kartezyen ayrımın sonucu olan fizikî dünyaya değil, insan ve fizikî doğa unsurları arasındaki diyalektik ilişkiye bakmaktadır. Bu ilişki diyalektiktir. Çünkü en basit örneğiyle bile yerleşik hayata geçen insanların tercih ettiği bölgeler belirli anlamlarda verimli olmasıyla tercih edilmiştir. Ancak sadece tercih edildiği haliyle kalmamış ve ardından çevresinde yaşayan insanların kültürel, ekonomik vb. değişimlerinden de etkilenmiştir. İnsan coğrafya ilişkisine başka bir örnek vermek gerekirse Antik Yunan'da polislerin yani şehir devletlerinin en önemli olanının Akropolis olduğu görülür. En yüksek şehir devleti anlamına gelen bu yapı, tepede olması ve görüş alanı en geniş şehir devleti olması açısından iktidarı da elinde tutar. Dolayısıyla iktidara gücünü doğal formundan veren bu örnekte olduğu gibi insan coğrafya ilişkilerini sadece bir rast gelme durumu olarak görmek doğru değildir. Aksine, aralarında birbirleri üzerinde belirleyici bir gücü olduğunu da kabul etmek gerekir. Zira bu örnekte de gördüğümüz gibi coğrafyaların insanların toplumsal hayatları üzerinde belirleyici bir etkisi olduğu gibi diğer yandan bugün hâlâ Atina'yı turistik bir bölge yapan Akropolis'in de kültür, ekonomi vb. konulara da etkisi son derecede önemlidir.

The Geography of Cinema – A Cinematic World'de (2006) Anton Escher'ın aktardığı üzere Birleşik Krallık'ta *The Geographical Magazine*'de yayınlanan belgesel sinema ve bölgesel coğrafya örneklerine bu perspektiften bakan çalışmalar ile Fransa'da

Cinema-geographie diye adlandırılan alana dair çalışmalar bu tarz bir disiplinle çalışılmış örnekler olarak verilebilir. Ancak bu çalışmada da bir kısmı incelenecek olan örnek araştırmaların farklı görüşleri merkezine almış olduğu görülecektir. Bu bir metodoloji sorunu gibi görünse de araştırma alanının çok yeni olmasının doğal bir sonucudur ve dolayısıyla zaman içerisinde şekil alacağının da göstergesi olacaktır. Başka bir deyişle yeni başlayan tartışmalar zaman içerisinde tanımların ve metodolojinin oturması ile daha tutarlı bir biçimle tartışılmış olacaktır. Zira tartışmaların amacının coğrafya ve sinema çalışmaları arasındaki kopuklukları bulmak değildir. Aksine kesiştiği yerlerde, bu ve diğer disiplinlerle ortak birer alan yaratmak çok daha anlamlı olacaktır. Sinemasal mekânlara ve sinemasal coğrafyalara sözü edilen perspektiften bakmak temel kuramları değiştirmeyi gerektirmez ancak açıkça disiplinler arası işbirliğine ihtiyaç duyar.

Giuliana Bruno, *Visual Studies Four Takes on Spatial Turns* (2006) makalesinde, edebiyattan on yıllar sonra film çalışmalarının da *mekânsal dönüşten* etkilenerek kentsel kültür, mimari ve film çalışmalarının kesiştiği verimli bir alanı açtığını söylemektedir. Mekânsal dönüş, neo-coğrafya devrimiyle beraber *Coğrafi Bilgi Sistemleri* ve harita kullanımının yaygınlaşması ile beraber sosyal bilimlerde gerçekleşen bir değişimdir. Bu sayede sosyal bilimlerin genellikle niteliksel bilgiye dayanan araştırma biçimini niceliksel verilerle birleştirmeyi mümkün kılmaktadır. Diğer bir deyişle haritalandırma yöntemleri sosyal bilimlerin genellikle niteliksel bilgileriyle niceliksel olanlarla beraber görülür kılmaktadır. Elbette yöntemi özgün kılan şeylerden içkin özelliklerinden dolayı sınırlı olduğu taraflar da açıkça görülebilir. Ancak bu tarafları, yöntemin özgünlüğünü ve niteliksel verilerin açık ve seçik bir biçimde görülür olmasındaki önemini gölgelememektedir. Dahası haritalama yöntemleri, farklı dönemleri ve farklı verileri birleştirerek karşılaştırmalı araştırma yapmayı kolaylaştırmaktadır. Geleneksel coğrafya ile "yeni" diye nitelenen kültürel coğrafya alanı arasında olan ayrımların bir sonucudur. Bu dönüşle beraber, edebiyat, psikoloji, antropoloji, sosyoloji gibi çalışma alanlarına yeni bir boyut kazandırdığı gibi sinema alanına da kazandırmıştır. Yine de belirtmek gerekir ki sinema ve kartografya arasındaki ilişkiye en benzeyen biçimi edebiyat ve kartografya arasında kurulan ilişkidir. Farklı araştırma ekollerini bir arada kullanılmasını meşru kılması açısından bu tarz yöntemler, sinemasal mekânlara yeniden bakmayı da meşrulaştırır. *Space, Place, and Case: Surveying the Grounds of Cinema History* adlı çalışmada Paul S. Moore, Michel de Certeau ve Henfi Lefebvre etkilerinin sonucu olarak mekânların kültürel

süreçlerin sonucunda ideolojik mekânlara dönüştüğü vurgusunu yapmaktadır. Bu anlamda görsel imgeler, ideolojik güç gösterenlerinin haritalandırma yoluyla mekânsallaşmasını sağlamaktadır. Moore, bu nedenle filmlerin anlatısında geçen sinemasal mekânların haritalandırarak araştırılma yapılmasının önemini vurgulamaktadır. Julie Hallam, *Mapping the City in Film* (2014, s. 168) adlı çalışmasında, filmlerle haritalandırılan şehirlerin araştırmacılara; sinemasal manzaralarda yer alan mekânsal tarihlerde gezinmelerini; film, mekân ve hafıza ile ilgili yeni analitik sorgulama çerçeveleri geliştirmelerini; mekânların arşivlerde yer alan imgelerini hafıza, miras gibi bağlamlarda yeniden düşünme ve biçimlendirme gibi imkânlar sunmaktadır.

Chris Lukinbeal (2004), kültürel çalışmalar alanında *Mekânsal Dönüş(üm)ün* sonucu olarak görsel medya ve görsel kültür çalışmalarının; temsil araştırmalarında kimlik oluşumunda ve Hollywood'un küreselleşme rolünde mekân veya uzamın etkilerini içerecek şekilde değiştirildiğini belirtmektedir. Teresa Castro (2009), mekânsal dönüşün bir sonucu olarak anlamlı bir eser olarak haritaya ve haritalama sürecine odaklanıldığını söylemektedir. Devamında ise geleneksel kartografik nesneler üreten yöntemlerden daha fazlasını kapsadığını belirtmekte ve kendi makalesinin de bu mekânsal dönüşün sebep olduğu epistemolojik değişimle ilintili olduğunu belirtmektedir. Bruno, *Visual Studies: Four Takes on Spatial Turn* (2006)çalışmasına Rene Clair'in "Sinemaya en yakın sanat mimaridir" alıntısıyla başlar. Çalışmasını, sinemada kullanılan *plan* (take) analojisi kurarak dört bölüme yani kendi deyimiyle dört plana ayırarak incelemektedir. *Birinci plan: Tarih ve Modernite,* Sergei M. Eisenstein "Filmin şüphesiz atası (…) mimaridir" alıntısıyla başlamaktadır. Bruno, bu bölümde sinemanın modernitenin bir ürünü olduğunu, metropollerin döneminde var olduğunu ve kent merkezli bir bakış açısını ifade ettiğini belirtmektedir. Devamında ise, uzamsal algı ve bedensel hareket arasındaki ilişki değiştikçe, mimari geçiş hareket eden imgeler için zemin hazırlamaktadır ve bu sayede seyirci modernitenin uzamsal haritasında bir *flaneur* olduğunu belirtmektedir. Diğer bir deyişle, Bruno için hem bir araç olarak hem de rota olması bakımından sinema, coğrafi imgelemi mümkün kılmaktadır. Doğal olarak bu sayede hem anlatımın hem de coğrafyanın rotasını imlemektedir. Bu noktada, sinema ve kent ilişkisi üzerine çalışan Çam'ın (2016), Öztürk'ün (2007) ve bütün çalışmasında olmasa da bu alanı konu edinen Kırel'in (2010) çalışmalarında Walter Benjamin'den alıntıladıkları

> "…Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyaya saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız…" (Benjamin, 2002, 72)

Diğer bir deyişle, sinemasal anlatılar bizi fiziksel olarak yerimizden etmese de bir anlamda uzamsal bir deneyim yaşatmaktadır. Bu uzamsal deneyim kentte gerçekleştiğinde bir flaneur deneyimine benzeyecektir. Deneyimlenen sinemasal kent ve coğrafya manzaraları artık yabancı değildir.

Casetti de (2011) sinemasal deneyimin bir sinema salonunda gerçekleşmesi esnasında seyircinin bir *flaneur* olabileceği gibi, aynı anda Heideggerci biçimde bir topluluk için ortak bir dizi imgeden oluşan bir deneyimin gerçekleştiğini de belirtmektedir. Ancak Casetti'nin ifade ettiği gibi sinema salonlarını birer modern dönemin pasajları ve alışveriş merkezleri gibi düşünmek bu açıdan yetersiz olacaktır. Seyirci aynı zamanda, filmin evreninde de bir seyahat halindedir. Sinemasal karakterler, sinemasal kentler veya coğrafyalar içinde hareket eder. Seyirciler de buraları seyirci olmanın verdiği imkânlar dahilinde yani sinemasal deneyimin özgün yapısıyla yaşarız. Bu anlamıyla seyir deneyimi, durağan değildir yani yönetmen ve kamera eşliğinde bir hareket içermektedir.

İkinci plan ise *Mekânsal Eleştirel Kuram* başlığı altında Bruno'nun Benjamin'den yaptığı bir alıntı ile başlamaktadır. Benjamin bu alıntıda Paris haritasından heyecan verici bir film yapılamaz mı diye sormaktadır. Les Roberts da (2012) çalışmasında Bruno'nun Benjamin'den yaptığı bu alıntısıyla başlayıp bir filmin bir harita işlevi görebileceği hatta haritanın kendisi olabileceği fikrinin bu alıntıyla beraber çok eski bir fikir olduğunun vurgusunu yapmaktadır. Bu açıdan Roberts, araştırmasını Bruno'nun filmleri *modern haritacılık* olarak tanımladığı biçimiyle inceler ve bu tanımın neye karşılık geldiğine bakmaktadır. Bruno, devamında film ve kent kültürü arasındaki ilişkinin kültürel tarihten vuku bulduğunu ve modernite üzerinde eleştirel bir fonksiyona da sahip olduğunu söylemektedir. Siegfried Kracauer'in öncelerde fark ettiği üzere, film hareket halindedir ve kent dokusuyla somut bir ilişki kurmaktadır. Bir anlamda sinemasal coğrafya ve kent çalışmaları da bu yeni gezici kültürel coğrafya için benzer bir bakışı ödünç alıyor demek mümkün.

Özetle ifade edecek olursak sinemanın içkin özellikleri, kendi başına anlam taşımayan veya farklı anlamlara sahip ögeleri birleştirip belirli bir bağlamda bir tümeli sunması açısından bütüncül bir perspektifle disiplinler arası çalışmayı zaruri hale getirmektedir. Çam'ın (2016) Derviş Zaim sinemasını bir mekân sineması olarak nitelendirdiği doktora tezinde şekliyle beş madde altında sinema mekân önermelerini toparlamaktadır. Sinemasal mekân (1) anlatıya platform olur ve anlatıya devinecek bir yer teşkil etmektedir, (2) "temsil" sayesinde gerçeklik algısının oluşmasında önemli bir etkendir, (3) anlatının güçlü bir ögesidir (bu özelliği sayesinde sinema araştırmalarının da önemli bir odak noktası olmalıdır) (4) ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik bütün iktidar ilişkilerinin refleksiyonu olarak sinema ve mekân bir jeopolitik estetiğin ürünüdür, (5) sinema yarattığı mekânlarla arzuya da hizmet etmektedir. Bu öneriler, sinemasal mekân olarak sinemasal coğrafyalar için de aynı ölçüde geçerlidir. (p.30) Dahası söz konusu ögeleri bir araya getiren; *sinemasal anlatı mekânı, kaynağı fizikî dünyada mevcut ise bir araya getirerek veya kurgulayarak, mevcut değilse varmış gibi davranarak veya inşa ederek üreten (*Yiğit, 2020) aktif özne yönetmendir. Bu açıdan sinemasal mekânlar yönetmen tarafından yapılandırılmış yerlerdir ve reel mekânlardan daha yoğun içeriğe sahiptirler. Yönetmen bu yapılandırmayı ister açık seçik isterse kapalı bir şekilde yapsın sinemasal coğrafya ve kent manzaralarını sadece anlatıya arka plan veya zemin seçmesi açısından yapmaz. Bu manzaraları anlatının temel ögelerinden biri olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda *Auteur Kuramı'*na göre de yazarın kalemi neyse yönetmenin de aracı kameradır ve manzaraları da imlemektedir. Fizikî yani reel dünyada olan imlenen bu manzaralar, sinema coğrafya alanını karşımıza çıkarmaktadır.

BÖLÜM III

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

3.1. Film Coğrafyası Çalışmaları ve Haritalama

Stuart C. Aitken ve Leo E. Zonn'un makalelerden oluşturduğu *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film* (1994a) sinema coğrafya tartışmalarının nihayet şekillenmesiyle beraber ortaya çıkan ilk derleyici toplayıcı araştırmadır. Aitken ve Zonn'un *Re-Presenting the Place Pastiche* (1994b) adlı çalışması bu kitapta yer almaktadır. Bu çalışma sonradan Lukinbeal'in de araştırmasında yaklaşımlardan biri olarak belirleyeceği biçimde temsil sorununa gerçek hayat (*real-life*) ve film makarasında gerçekleşen hayat (*reel-life*) nosyonları arasında bir fark olmamalıdır fikrini savunmaktadır. Filmlerle sosyal ve kültürel temsillerin politikaları arasındaki ilişki fizikî gerçeklik yani konvansiyonel coğrafyayla değil filmlerde geçen dinamik ilişkileri açıklama eğiliminde olan sinema coğrafya çalışmalarıyla mümkün olduğunu belirtmektedirler. Bu anlamda politik kültürle (real-life) selüloid kültür (reel-life) arasında coğrafi araştırmayla anlaşılacak sinemasal temsiller yatmaktadır. Sadece yeniden temsillerin kendi başlarına anlamlarına açısından değil, alımlayanın sahip olduğu epistemik çerçevelerden geçmesi açısından da çalışılabilir konular olarak karşımızdadırlar. Öyle ki coğrafyanın pratiği bakmak üzerine kuruludur ve imgeleri inceler. Jean Baudrillard, çağdaş toplumun kendisine dair imgeleri yansımalardan bildiğini ve özdönüşümsel olmadığını belirtmektedir (Baudrillard'dan aktaran Aitken & Zonn, 1994b, s.7). Baudrillard gerçeklik ilkesini açıklarken Borges'ten yararlanır:

> "…Bu İmparatorluk'ta Haritacılık Sanatı öylesine bir Mükemmelik'e erişmişti ki, bir tek Eyalet'in haritası bütün bir Şehir'i ve İmparatorluğun haritası bütün bir Eyaleti kaplıyordu. Zamanla, bu ölçüsüz Haritalar yetersiz bulundu ve Haritacılık Okulları, İmparatorluk büyüklüğünde olan ve noktası noktasına onunla çakışan bir İmparatorluk Haritası çizdiler. Haritacılık Çalışmasına daha az Bağlılık duyan Sonraki Kuşaklar, bu aşırı büyütülmüş Harita'nın Yararsız olduğunu düşündüler ve Saygısızlık da göstererek, onu Güneş'le Kışlar'ın Acımasızlıklar'ına terk ettiler. Batı çöllerinde hâlâ, Hayvanlar ve Dilenciler'in barındığı, parçalanmış Harita Kalıntıları

> duruyor; tüm Ülke'de, Coğrafya Bilim kollarından başka iz kalmamış" (Borges'ten Aktaran Zeka, 1994, s.7).

Farkındalık, bilinçlendirme, diyalektik aşma ve benzeri şeyler de etki etmeyecektir. Diğer bir deyişle imgesel olarak yaşamın yeniden üretimiyle gerçeklik algımız şekillenmektedir ve dışına çıkmak mümkün görünmemektedir. Bu noktada Aitken ve Zonn'un hatırlattığı gibi M. Foucault'yu, iktidarın yeniden üretimle nerelerde ve nasıl karşımıza çıktığını ve heterotopya kavramını düşünmek yerinde olacaktır. Yine bu çalışmada hatırlatıldığı üzere Hopkins (1994), sinemasal manzaraların da heterotopik özellikler taşıdığını ve bu anlamıyla sinemasal anlatının manzaralarda bir arada olması zor zamanları ve mekânları anlatısında birleştirmektedir. Bu çalışmada önemli olan noktalardan bir diğeri ise, sinemasal manzaraların ister gerçek dünyanın yansıması/temsili olsun isterse yönetmenin imgelerle yarattığı bir evren olsun yine de kendi bağlamı içinde gerçekliğe karşılık gelmesidir. Yönetmenin coğrafi imgeleri birleştirerek yarattığı örnekler tam da buna karşılık gelmektedir.

Christina Kennedy ve Cristopher L. Lukinbeal *Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film* (1997) adlı makalelerinde öncelikle filmlerin dünyayı yeniden temsil etiğini ve çoğu insan için de filmlerin günlük deneyimlerimizin var oluş biçimiyle ilişkili olduğunu söyler. Yani diğer bir deyişle filmler kendi anlatısı içinde zamanla ve mekânla ilgilenirken mekân ve anlamın inşasıyla da ilgilenir demektedirler. Beşeri coğrafya çalışmalarının bir süre filmler üzerine çalışmadığının vurgusunu yaparlar ve bunun dört temel sebebi olduğunu hatırlatırlar. İlk olarak bu çalışmaları yapanların edebiyatı kitlesel medyanın kültürel formlarına (gazete, dergi radyo ve film) tercih etmesi, özellikle filmlerin asıl hedefinin para kazanmak olan salt bir eğlence biçimi olması, filmleri çözümlemenin zor olması ya da başka bir deyişle kesin birer anlam çıkarmanın mümkün olmaması ve son olarak da görüntülerle görüntülerin gerçek konumlar/yerler üzerindeki etkileri arasındaki coğrafi bağı kurmanın zor olması olarak belirtirler. Bir süre bu alanda yapılan çalışmaların tanımlar ve analizler çerçevesinde şekillendiğini hatırlatıp ancak bunların bütüncül bir çalışma olmadığını ve coğrafi film çalışmalarının özsel yapısı gereği bu biçimde çalışılması gerektiği vurgusunu yaparlar. Zira hem seyircinin hem de yönetmenin kendi deneyimleri ve doğal olarak limitleri söz konusudur. Bu durumda filmsel anlatı birden çok kez yapılandırılır. Lukinbeal, Henri Lefebvre'den yaptığı bir alıntı ile iki kutuplu nosyonların salt birbirinin zıttı ve hatta nötrleyen şeylermiş gibi düşündüğümüzü ancak bu düşünme biçiminin mantıksal bir hata olduğunu söyler. Aksine sosyal- bireysel, yerel- küresel gibi iki uçlu yani bipolar

nosyonlar, sinemasal coğrafya alanında da bireysel ve toplumsal bakışın bir arada çalışılmasını meşru kılmaktadır. Öte yandan sadece bir tarafın çalışılması ise diğer uç tarafın önünü açacaktır. Davranışsalcı yaklaşım ve bilişsel bilimlerin baktığı birey odaklı çerçeve sinema çalışmalarında özellikle erken dönem Amerikan sinemasal coğrafya çalışmalarında karşımıza çıkar. Bu perspektifler insan davranışını merkezine alır ve onun karmaşık yapısıyla ilişkilendirerek açıklamaya çalışır. Diğer yandan, diğer uç denilebilecek sosyal çerçeveden bakan perspektif ise filmi üreten ekibi ve izleyiciyi birer karmaşık sistem olarak görmekte ve onların arasındaki dinamik ve/veya simbiyotik ilişkinin sonucu olan sosyal yapıya odaklanır. Diğer taraftan bu tarz bir çalışma biçimi hem filmin içindeki coğrafya üzerine araştırma yapmayı mümkün kılarken hem de filmin üretildiği ve dağıtıldığı coğrafyaları araştırmayı da mümkün kılmaktadır. Sinemasal anlatıda spesifik bir zamanı ve mekânı imlerken diğer taraftan zamanın ve mekânın ötesine geçer dolayısıyla filmin anlatısında yaratılan anlam maddi kültürü ve geleneksel konum/yer fikirlerini de aşmaktadır. Burada bu tez çalışması için de son derece önemli olan örnek ise kentlerle ilgili olan örnektir. Filmlerde, şehirler dönemsel algıyla ilintili olarak olumlu ve olumsuz yanlarıyla birlikte temsil edilmektedir. Reel dünyada da şehir tam da böyle bir yerdir ve filmlerde yer alan şehir görüntüleri gerçek dünyadaki bazı değişimlere rağmen olduğu gibi kalır. Hatta bu görüntüler farklı zaman ve farklı konumlarda/yerlerde gösterilebilir. Bu değerlendirmelerin bütününe bakıldığında sinemasal temsil birden fazla ögenin sonucu olarak yer veya mekân temsilini de inşa eder, yapılandırır. Sonuç kısmında ise özellikle bir filmin coğrafyacılar için çalışılırken sadece bir açıdan veya uçtan açıklanması yerine ve hatta tek birleştirici kuram araması yerine de çok çeşitli ölçeklere geçmeli ve farklı kuramsal çerçeveleri yaratıcı ve yeni yollarla birleştirerek bütüne bakması gerektiği vurgusunu yapmaktadırlar.

Lukinbeal, *Reel to Real Urban Geographies* (1998) çalışmasında film ve televizyonun hem endüstriyel bir süreç olup insanları ve mekânları etkilemesi açısından hem de bir kültürün ve o kültürün coğrafyalarının tema ve anlatılarını betimleyen temsili imgeler olması açısından iki farklı nokta noktadan bakılabileceğini söylemektedir. Ancak Lukinbeal'e göre bu iki farklı bakış açısının reel yani materyal dünya ile temsili dünya ile buluştuğu yerde görsel ve işitsel medyanın anlamanın mümkün olduğunu belirtmektedir. Çünkü ona göre tarihsel olarak bazen reel dünyayı bazen de temsili dünyayı baskın gören tartışmalar yerine kesiştikleri bağlamlara bakmak çok daha anlamlıdır. *Temsili dünya (representational space*), maddi olmayan kültürün

bir alt kümesidir ve burada filmlerde ve televizyonda tasvir edilen dünyayı belirtmek için kullanılmaktadır (1998, s. 65). Lukinbeal, bu iki bakış açısının doğal sonucu olarak film endüstrisinin maddi tezahürlerine odaklanan ya da sinemasal mekânın temsillerine odaklanan çalışmalar yapıldığını ve coğrafya araştırmacılarının özellikle temsil alanında çalıştıklarını belirtmektedir. Ancak, temsile ve doğal olarak mekân bağlamında salt metinsel okumaya odaklanan bir yöntem film endüstrisi içerisinde sinemasal mekânı dahil üreten ekonomik bağlamdan uzaklaşmaktır. Lukinbeal, bu yaklaşımı temel aldığı eleştirisiyle film endüstrisinin eşitsiz gelişimi ve dağılması materyal/ maddi uzamın eşitsiz bir tasvirini yarattığını belirtmektedir. Yani diğer bir deyişle belirttiği gibi temsili dünyayı, maddi uzayın bir aynası değil; belirli bir endüstrinin siyaset ve ekonomi politikalarının ürünü olarak görmektedir (1998, s. 66).

Lukinbeal'in *The Map That Precedes the territory: An Introduction to Essay in Cinematic Geography* (2004) adlı *GeoJournal*'da yayınlanan çalışmasında *Top Gun* (1986) filminin hegemonizm, erkeklik (maskülinite) ve ulusalcılık bağlamında nasıl ikonlaştırıldığı örneğiyle başlamaktadır. Bu kritik örneğin ardından Jameson'ın görsel medya bugünün bilişsel haritalarıdır (1992, 1988, 1984) ve ya Bruno'nun (2002, 1997) anlam yaratma ve kimlik oluşumunun sosyal kartografileridir önermelerini hatırlatır. *Top Gun* (1986) örneğinde olduğu gibi, filmler de tıpkı diğer görsel medya araçları gibi günlük pratiklerin yeniden üretilmesinde aktif rol oynamaktadır. Lukinbeal, bu açılardan sinemasal coğrafya veya film coğrafyası çalışmalarının, kültürel alandan önce gelen Baudrillarcı sinema alanını haritalandırmaya odaklanan ve büyümeye devam eden disiplinlerarası bir alt alan olduğunu söylemektedir. Devamında filmlerde, manzaralar ve diğer ilkelerle beraber kurulan bir anlamı ifade ettiğini ve bu anlamın filmin içsel anlamıyla var olduğunu söylemektedir. Diğer bir deyişle bu çalışma bu tarz bir yeniden üretimin sonucu olarak metinsel metaforların sanki birer anlamsal numenleri varmış gibi ve filmleri okumak için bir meta anlatı sunar gibi görünmesine karşı çıkmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi bu tarz bir kabul etme biçiminin sonuçları olarak hegemonizm, erkeklik ulusalcılık gibi sonuçları olup hiyerarşik bir yapı oluşturacağını söylemektedir. Oysa, meta anlatı sunmayan metinsel metaforlar aksine hermeneutik bir yaklaşımın önünü açacak bir biçimde herhangi bir metnin kendi başına ve diğer kültürel ilkelerle metinlerarası olarak nasıl anlaşıldığını araştırmanın önünü açmaktadır. Bu açılardan kültürel bir ürün veya çıktı olarak filmler ve özellikle sinemasal coğrafyalar anlam ve ideolojileri sosyal pratikleri bilgilendiren ve somutlaştıran şeylerdir. Tıpkı Jameson'un belirttiği gibi (1992, 1998, 1984) sinemasal coğrafyalar veya film coğrafyası, jeopolitik

tahayyülün etkin birer iştirakçısıdır ve sadece bilinen ideolojilerin, kimlik inşa süreçlerinin (seks, toplumsal cinsiyet, ırk, ulusal kimlik, ideoloji vb.), inanç ve değerlerin birer parçası olmaktan daha fazladırlar. Bu durumda, sinemasal mekân kendi özgün deneyimi içerisinde, seyircinin bakışına maruz kalmasından kültüre özgü bir deneyim olma özelliğini taşımaktadır. Lukinbeal, *GeoJurnal*'da yayınlanan *The Rise of Regional Film Centers in North America, 1984–1997* adlı çalışmasında ise en temel haliyle kültürel ekonomi ve kültürel endüstrilerin ilişkisinin diyalektik olduğunu belirtmektedir. Bu durumu ise kültürleşen ekonomik pratikler ve nihayetinde kültürün bile bir meta olarak karşımıza çıkmasıyla açıklamaktadır. Bu doğrultuda, sinema da tıpkı diğer görsel medya araçları gibi çeşitli sembolik veya imgesel anlamları aktararak kültür endüstrisinin bir parçası olmaktadır.

Lukinbeal'in diğer bir çalışması *Cinematic Landscapes* (2005) ise sinemasal manzaraların ontolojik ve epistemolojik olarak ne olduğuna odaklanmaktadır. Çalışmasına, J. B. Jackson'un *Landscape as Theater* (1979) hatırlatarak başlamaktadır. Bu makale, sinemasal manzaraların, tiyatro sahnesinde kurulmuş veya dizayn edişmiş çerçevenin ve bu çerçeve içerisinde insanın özne olarak merkezinde olması açısından tiyatrodaki sahneyle analojik bir ilişkide olduğunu belirtmektedir. Jackson'un belirttiği açıdan Lukinbeal de mekân (*space*) olarak manzara, yer (*place*) olarak manzara, temaşa (*spectacle*) olarak manzara ve metafor olarak manzara olarak dört işlevle tiyatrodaki sahne ile sinemadaki manzara arasındaki ilişkiye bakmaktadır. Mekân olarak manzara filmin anlatısını mümkün kılan bir eylem veya aksiyon alanıdır. Bu anlamıyla tiyatrodaki sahnenin işleviyle tam olarak örtüşmektedir. Mekân olarak yaratılan imkân, mekân yer gerilimi ve/veya dinamikler ve mizansen (*mise-en-scene*) ile doğrudan ilişkilidir. Lukinbeal'in diğer bir önemli alıntısıysa Bernard Nietschmann'dan (1993) yaptığı ve güçlü mekânın duyumsanmasını dört ilkede belirttiği alıntıdır. İlk olarak seyirci sinemasal anlatı boyunca yerinden edilmez veya kaybolmaz çünkü anlayabileceği coğrafi ölçekler karşında gösterilmektedir. İkinci olarak günlük karmaşasıyla seyirciye gösterilen mekânlar klişe olmaktan ziyade birden çok imleyeni vardır ve seyirciye bu durum fark ettirilir. Üçüncü olarak, filmlerde manzaralar arka plan olarak değil yardımcı birer oyuncu olarak kullanılabilmektedir. Sonuncu olarak ise, anlatının tümeli seyirciye anlam kazandırır. Tekil ve/veya tikel olarak gösterilen şeyler bağlamından çıkmış olmaktadır. Temaşa olarak manzara, gerektiğinde estetik bir görüntü yaratmak adına kullanıldığını söylemektedir. Burada dikkat çekilen yer ise Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) adlı makalesidir. Yaratılan

estetik kaygıların temelinde bakışa (*gaze*) maruz kalması açısından erkek egemen sistemin güç ilişkileri olarak yeniden üretilip, sinemasal anlatıda yerini bulmaktadır. Yeniden ifade etmek gerekirse, güzeli veya estetik nedir ve nasıl olmalıdır sorusunun cevabı halihazırda erkek bir seyircinin gözünden verilmektedir. Dolayısıyla temaşa olarak manzara da bu kaygılardan öteye gidemeyecektir. Metafor olarak manzara başlığı ise sinemasal anlatıda metafor olarak karşımıza çıkan ögeler kültürel bağlamlar içerisinde şekil almaktadır ve stereotipleşme işlevi görmektedir.

Les Roberts, *Mapping Cultures: Place, Practice; Performance* (2012) kitabı içerisinde *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film* (68-85) adlı bölümünde sinemasal kartografi olarak beş örtüşen küme veya beş tematik alan tanımlamaktadır: (1) Filmlerdeki haritalar veya haritalamalar; (2) Film üretimi ve tüketiminin haritalanması; (3) Film (*movie*) haritalama ve sinematografik turizm; (4) Bilişsel ve duygusal haritalama ve (5) Mekânsal kritik olarak film. Filmlerdeki haritalar veya haritalamalar başlığı, anlatının mekânı olarak imlenen temsile odaklanmaktadır. Roberts (2012), Conley'i hatırlatarak sinemasal anlatının başlangıcından beri eylemin nerede gerçekleştiğini belirtmek için görüntülere haritalar eklendiğinin vurgusunu yapmaktadır. İkinci tema olan film üretiminin ve tüketiminin haritalanması genellikle Coğrafi Bilgi Sistemleri gibi teknik gelişmelerin kullanıldığı ve tarihsel bir araştırma yapmayı mümkün kılan bir alandır. *Yeni Sinema Tarihi* çalışmalarında yapılan çoğu akademik araştırmanın bu tema altında toplanabileceğini görmekteyiz. Roberts, teknik gelişmeler sayesinde derlenen bu temaya sinemasal coğrafya çalışmaları; film uygulamaları ile ilgili veri tabanlarının oluşması, geliştirilmesi ve arşivlenmesi sayesinde jeo-tarihsel (*geohistorical*) analizin öneminin giderek arttığının vurgusunu yapmaktadır. Dünyanın farklı yerlerinden örneklerle bu tarz veri tabanları yaparak oluşturulan çalışmalara erişmek mümkün ve önemi giderek artmaktadır. Üçüncü tema olarak film haritalama ve sinematografik turizm önerisinde bulunan Roberts son yıllarda artan kentlerin ve kırsal destinasyonların pazarlanmasında sinemasal mekânların öneminin de arttığını belirtmektedir. Yapılan çalışmalar ise iki noktada farklılaşmaktadır: İlki, filmlerin sebep olduğu bir turist destinasyonlarına dair yapılan çalışmalardır ve bu sebeple oluşan tüketimin ekonomik etkilerini ve potansiyelini araştıran konulara odaklanılmaktadır. Ekonomi temelli yapılan çalışmaların karşısında ise kültür turizminin bir niş alanı olarak yapılan sinemasal haritalandırma çalışmaları ise bu mekânların sosyal ve kültürel etkilerine odaklanmaktadır. Ancak bu tarzda yapılan akademik çalışmalar daha az sayıdadır. Dördüncü önerilen tema olarak bilişsel ve

duygusal haritalama çalışmaları alanında Roberts'in örnek olarak verdiği akademik Giuliana Bruno, Tom Conley ve Teresa Castro bu tez çalışmasında kaynak olarak kullanılan çalışmalardır. Bu çalışmalar, sinemasal uzam sayesinde tekrarlanan temsiller ile coğrafyaların yeniden anlamlandırılması, üretilmesi ve bilişsel olarak haritalandırılması önermesiyle hareket etmektedir. Beşinci ve son önerilen tema mekânsal kritik olarak film, sinemasal mekânların uzamsal olarak okumasının yapılmasına odaklanmaktadır. Roberts' e göre arkeolojik olan bu yaklaşım filmlere mekân ve kentsel bellek bağlamında çalışmayı mümkün kılmaktadır. Dahası, sinemasal haritacının görevini bir şehrin sinemasal coğrafyalarının katmanlarını ve birikintilerini açığa çıkarmak olarak belirlemektedir. Charles Baudelaire'in hafızayı yazıldıkça silinene benzetmesi ve onu "palimpsest" olarak adlandırması gibi Roberts de bu arkeolojik yaklaşım sinema ve kent bağlamında kavramsal ve metodolojik olarak "palimpsest" bir yaklaşım olduğunu söylemektedir. Benzer bir adlandırmayı Tim Cresswell de, *Landscape and The Obliteration of Practice*'de (2018) sinema ve manzaraların uygulama alanları ve değişen anlamlarının olduğunu söylemektedir. Yine sinema ve manzara için; palimpsest – metinlerin ve uygulamaların stratigrafisi (katman bilgisi) şeklinde belirtmektedir. Jameson (2011, 267) ise metinlerin palimspest olma sürecini politik güçlerin yeniden üretimleriyle birer metin gibi karşımıza kentsel olgular bağlamında çıkmalarıyla ilişkilendirmektedir. Örnek olarak ise Hollywood sinemasını ve yıldız sistemini verir. Dahası, verilen bağlamda sadece kentler değil bedenler de bu yeniden üretimin birer parçası olarak palimpsest bir özellik taşımaktadır. Bu açıklamalarla belki de daha ileri götürerek bedenin de bir mekân olduğu savunabilmek mümkün gibi görünmektedir.

Amy Lynn Corbyn, *Cinematic Geographies* (2015) adlı makale seyir deneyiminin aynı zamanda seyrin gerçekleştiği mekândan çekildiği mekâna dair yapılan bir seyahat deneyimi olması üzerine tartışmaktadır. Elbette bu seyahat, bu "seyahat deneyimi" ister sinema salonunda ister oturma odasında gerçekleşsin, filmdeki insanların hareketleri, kameranın hareketleri gibi yönetmen tarafından manipüle edilmektedir. Ancak bu seyahat hâlâ ilk elden deneyimlenen bir seyahat değildir. Kendi evimizin olduğu çevreyi dahi bir filmde seyrederek edindiğimiz deneyim ancak başka türlü bir seyahat deneyimi ile ilişkilendirilebilir. Çünkü manipüle edilmiş görüntülerde fizikî mekânlar, belli bir seyircinin bakışı dikkate alınarak çekilmiştir. Dahası bu manipülatif güç sayesinde seyirci filmin içindeki ögelere ve dolayısıyla mekâna tanıdık veya yabancı duygular ile ilişkilenir. Dolayısıyla yönetmen salt anlamsal imgeleri bir

araya getiren bir yazar değil bununla beraber üç boyutlu bir evrenin hayalini serimler ve hatta kendi kurgusu olan yeni coğrafyalara bir seyahat düzenlemektedir. Diğer yandan, bu tarz bir kuramsallaştırma çabası seyirci odaklı yani ırka ve cinsiyete dayalı bakış üzerinden yapılan kuramları boşa çıkartmaz aksine seyirci ve mekân çalışmalarıyla da ortaklaşarak bilişsel ve sosyal süreçlerin ortak birer alanı olarak inceleme imkânı sağlar. Corbin, Heidegger'in fenomenolojik bakış açısını açıkladığı makalesi *Building Dwelling Thinking*'i (1971) hatırlatarak, seyir deneyimi yaşayanlar için mekânın ve coğrafyanın herhangi bir mesken olmaktan çıkıp, bazı anlamlar kazandığını ve hatta tanıdık duygulanımlar sayesinde ev (yuva) anlamı da taşıyabileceğini söyler. Yani mesele artık sadece bir seyahat deneyimi ya da turist bakış açısıyla gerçekleşen bir deneyim değildir. Seyir deneyiminin kendisi de birinci elden deneyimlenmemektedir ve dolayımsaldır. Ancak dolayımsal olmasına rağmen aynı zamanda seyirci açısından kendi bakış açısıyla gerçekleşmesi açısından son derece içsel bir deneyimdir. Lynch, *Image of The City* (1990) kitabına henüz başlarken herkesin, kendi şehrinin bir kısmıyla uzun bir ilişkisi olduğunu bu ilişkinin sonunda oluşan şehir imgesinin anılarla ve anlamlarla kuşatılmış olduğunu söyler.. McArthur (2005, s. 19) çalışmasına, Gray'in kimsenin Paris, Londra, New York gibi kentler kimsenin ilk defa ziyaret edecek kadar yabancı olmadığını söylediği alıntısıyla başlamaktadır. Resimlerde, romanlarda, tarih kitaplarında ve filmlerde mutlaka ziyaret edilmişlerdir. Babamın, Yeşilçam filmlerini izlerken "Ah eski İstanbul!" diye iç çekmesi, ancak 50 yaşından sonra ilk defa gerçekten görmüş olması tam da bununla ilişkilendirilebilir. Kevin Lycnh, iyi bir çevresel imgenin güven duygusu yaratarak "yuva" olma özelliği kazandırdığını söylemektedir. Ya da Marc Augé'nin yaklaşımıyla uzağın antropolojisinin araştırmasında yer, araştırmanın diğer ögeleriyle doğal olarak beraber incelenen bir fenomendir. Çünkü ögesi insan olan bilimlerce kimliğe dair bir anlam kazanır veya kazandırmaktadır. Ancak, yakının antropolojisinde yer araştırmacının konumu gereği fark edilememektedir. Bu açıklamayı bu tez bağlamında değerlendirmek gerekirse, yönetmen ait olduğu toplumun kültürel ve politik değerlerini farkında olarak veya olmayarak filmlerinde, yer ögelerini de dahil ederek gösterir.

Dahası Corbin, Lefebvre'nin manzaranın sahneye (anlatı için arka plan anlamında) dönüştüğü vurgusunu hatırlatır ve çoğu filmde karakterlerin ve anlatının ön plana çıktığını ancak, manzaranın güçlü bir kültürel öge olarak arkada durduğunu söyler. Çalışmanın devamında ise turistik bakış ve yuvaya benzer bakıştan sonra sinemasal mekân ve göçebe deneyimin mümkün kıldığı seyirci konumuna bakar. Diğer

iki seyirci konumundan farklı olarak kültürel manzara açısından ne tam filmin içinde bir ögeymiş ne de dışında bir ögeymiş gibi izlememize izin vermez. Diğer taraftan izlenen kültürel manzaranın gerçekten deneyimlenmesinin mümkün olmadığını hatırlatması bakımından seyirciye sınırları olduğu söylenmektedir. Deleuze ve Guattari'nin göçebe mekânı merkezden uzaklaşmış bir alan olarak tanımladığını ve rizom kuramlaştırmasını hatırlatır. Bu alanlar yerinden yurdundan edilmiştir ve ele geçirilemez. Sinemasal anlatı açısından ise bu tarz seyircisini mekân deneyimi açısından böyle konumlandıran göçebe filmler, sinematik manzaranın tamamını gören bir harita sunmaz aksine yeniden üretilemeyen kültürel ve coğrafi gerçekleri ima ederek kafa karıştırıcı mekânsal konumlar arasında anlatısını oluşturur.

Erdkunde adlı Alman coğrafya dergisinde yayınlanan sinema–mekân ve coğrafya çalışmaları ile ilgili yayınlanan üç makaleden ilki Anton Escher'in *The Geography of Cinema – A Cinematic World* (2006) adlı makalesidir. Escher, beşeri coğrafyanın klasik temalarından biri olarak görülen manzara ve mekân analizlerinin sinema çalışmalarının ilk dönemlerinde de yerini aldığını hatırlatır ve 1924'te sinema kuramcısı Bela Balázs'ın dikkatini sinemasal manzaralara ve onların spesifik fizyonomileriyle günlük hayatta gerçekliğe karşılık gelen mekânsal şeylere dikkat çeker. Balázs, sinemasal anlatıda yer alan şeylerin ve hatta yerlerin tıpkı birer yüz çekiminde yer alan mimik gibi anlatımda yer alan ögeler olduğunu belirtmektedir. Diğer bir deyişle, gülümseyen birinin yüzüne yapılan yakın çekimin anlatıdaki yeri veya işleviyle, sinemasal anlatıda kullanılan coğrafyaların ki çok ve benzerdir. Manzaraların temelde filmlerin doğasında olan dramaturjik etki ve şiirsel olasılıklar dikkate alınarak tartışılmış ve sonuç olarak lokasyonun, bölgenin, manzaranın çevrenin ve hatta temsillerinin incelenmesi arasında bağlantılar olmasının mümkün olduğu sonucuna varılmıştır. Escher, devamında ilk olarak Alman sosyolog Eugen Wirth (1952), Antik Yunan tiyatrosundaki mekânların dramatujik işleviyle bir analoji kurduğunu söyler ve bu analojinin sinemasal manzaranın görüntüyü çerçevelemesiyle ilişkilendirir. Dahası, bu analojiyi bir tiyatro sahnesi metaforuyla açıklayarak, sinemasal manzaranın da aynı tiyatro sahnesi gibi mizansene dayandığını yani yapılandırılmış bir estetik algısıyla belli bir düzende olduğunu söylediğini belirtir. Diğer bir deyişle sinemasal manzaralar sadece birer arka plan değildir. Escher, aynı zamanda sinema coğrafyası çalışmalarının ilkelerini, (1) Sinemasal alanların evrimini, fonksiyonunu, kombinasyonlarını ve bu alanların sosyal bağlarını ve sonuçlarını gösteren bir taslak çıkarılmalı; (2) Sinemasal manzaraların rolünü, işlevini ve inşasını klasik coğrafyanın konseptlerine vurgu yaparak

rolünü anlamaya çalışılmalı; (3) Medyada kendine referans yapan sinemanın oluşunu ve varlığını yapı bozuma uğratmalı ve (4) Sinemasal tahayyülün ürünü olan lokasyonlarla gerçek lokasyonlar arasında analiz yapılmalı şeklinde belirler. Bu ilkelerin yanı sıra Escher, sinemasal mekân, sinemasal manzara, sinemasal dünya, sinemasal lokasyon (yer/konum) olarak temel kavramsallaştırmalar önerir. Sinemasal mekân (*cinematic space*) sinemasal anlatının kültürel bir öge olduğu dolayısıyla üretildiği bağlamın özelliklerini taşımasına rağmen diğer bir temel özelliği olarak sınırları aşan anlatımına dikkat çekmektedir. Sınırları aşmak ise sinemasal anlatının beklenmedik bir mesajı karşı tarafa vermesiyle gerçekleşmektedir. Bu beklenmedik mesaj kültürel bir geleneğin değişmesi veya dini bir tabunun zedelenmesi olabilir. Escher'a göre iyi bir sinemasal anlatımın temel unsurlarını coğrafi, dilsel veya kültürel sınırları aşmak ve telore edilemeyen normları yıkmak gibi sınırları aşmak oluşturmaktadır. Bu tarz sınırlar (cinsiyete bağlı, dilsel, mekânla ilgili ve kültürel) her zaman var olacaktır ve sinemasal mekân da bu sınırın sürekli aşılmasının bir sonucu olarak mümkün olacaktır. Sinemasal anlatıda yeniden temsil edilen mekânlar reel mekânlar olabilir veya belli bir sinemasal anlatının sonucu olarak reel dünyada var olmayan mekânlar da olabilir. Ancak sinemasal anlatının biçimi, diğer sınırları aşabildiği gibi bu tarz bir mekân algısının sınırını da aşabilmektedir. Diğer bir deyişle sinemasal anlatıda gösterilen sinemasal manzara, fizikî/gerçek dünyada gerçekten olsun veya olmasın fiziksel olanın yani mekânın yeniden üretimini mümkün kılar. Diğer taraftan fiziksel veya reel olandan ayrılması bakımından sinemasal mekânın kendine özgü deneyimleniş biçimi yani mekânın duyumsanması (*sense of place*) haklı çıkarılmış olur. *Sinemasal Mekân Kuramı* veya *Sinemada Mekânının Üretimi ve İşlevlerine Dair Kuram* şeklinde isim önerilerinde bulunduğu bu alanın mekânların filmlerde nasıl düzenlendiği ve üretildiği sorusuyla yola çıkması gerektiğini arayan bir çerçeve oluşturmasını da söylemektedir. *Sinemasal manzara* (*cinematic landscapes*) ya da filmdeki manzara, gerçek veya materyal dünyanın sübjektif bir biçimde yorumlanmış hali olarak tanımlanmıştır. Resim, edebiyat, fotoğraf sanatlarında olduğu gibi sinemada da ilk defa görülen yeni manzara yoktur. Seyirci, daha önce izlediği manzarayı görmesine rağmen belirli bir amaçla yapılandırılmış bir ürüne bakmakta ve bunu kendi öznel algı duyumsanmasına (*sense of perception*) dönüştürmektedir. Escher'in önemli olarak belirttiği şey burada dikkat edilmesi gereken sorunun seyircinin öznel olarak dünyayı nasıl gördüğünü yansıtması değildir. Sorun seyircinin temsile güvenip güvenmemesi ve seyircinin belirli manzaraları seçici olarak ne şekilde algıladığı sorunudur. Bu tarz temsiller filmin

başarısına katkıda bulunmaktadır ve manzaraların çeşitli temsili ve anlatım işlevi dekor veya düzenleme ile duygulanım arasındaki gerilimde görselleştirilmiş olmaktadır. Ön şart olan şeyin ise sinemasal manzaranın sinemasal anlatıda bir aksiyon sahnesi olarak tanımlanması ve artık bir arka fon olarak tanımlanmamasıdır. Diğer bir deyişle, kullanılan manzaraların filmin bağlamı içerisinde anlatımına içtenlik, samimiyet ve/veya gerçekçilik katabilmektedir. Escher, *sinemasal dünya* (*cinematic world*) kavramı içinse önceki dönemlerde yavaş yavaş gelişen sinema dünyasının, büyük anlatıların hakim etkisi ve gücünün artması ve sinemasal evrenin giderek genişleyerek içine daha fazla şehirler, kasabalar ve manzaralar almasıyla büyümektedir. Bu sayede, sinemasal dünyanın kendine verdiği referanslar da artmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken şey kendi evrenini yaratan dünyalarının, üretim ilişkileri, hedef kitlesi veya alıcıları bağlamında yorumlanması, analiz edilmesi ve yeniden yapılandırılması gerekmektedir. Son olarak *sinemasal konum* (*cinematic location*) kavramı hakkında Escher, imgesel /hayali filmler ile gerçek hayat arasındaki etkileşim basının da filmlere verdiği tepkinin artmasıyla her düzeyde yoğunlaştığını belirtmektedir. Baudrillard'a dayandırdığı bu öncül, kaybolan gerçeklik değil, aksine coğrafyacıları bazı yeni şeyler yapmaya zorlayan *hipergerçeklik* formlarıdır. Reel olanla hayali olan arasında net bir ayrım yapmak artık imkânsızdır. Medya simülasyonu her yere sirayet ettiği için realiteye yer yoktur ve hipergerçeklik ile yer değiştirmektedir.

Erdkunde'de yayınlanan üç makaleden ikincisi Chris Lukinbeal ve Stefan Zimmerman'ın *Film Geography: A New Subfield* (2006) çalışmalarıdır. Burada, kendilerinin anlatı ve sinematografi anlamında pek de iyi bulmadıkları halde çalışmalarının bağlamı açısından iyi bir imkân sağladığını düşündükleri yönetmeni Roland Emmerich olan *The Day After Tomorrow* (*Yarından Sonra,* 2004) filmini inceleyerek sinema ve mekân temalarını bakmaktadırlar. Çünkü bu film Lukinbeal ve Zimmerman'a göre sinema coğrafya çalışmalarındaki tartışılan temaları açık ve seçik bir biçimde keşfetme imkânı sağlamaktadır. Hollywood sinemasının hegemonyasını sağlayan kapitalist, patriyarkal ve batı odaklı ikonlarının ve mitlerinin, anlatılarının ve imgelerinin yeniden üretiminin çok iyi bir örneğidir. Bu yeniden üretim, kendi fraktal coğrafyalarını yaratarak *mise-en-abyme* kullanarak statüko ve hegemonik düzeni tekrarlamaktadır. Yani sabit bir subje/obje ilişkisinin imkânsız olduğu bir aynalar koridoru gibidir ve bir anlamda her yerde görünen kültürel anlam ve ideolojiyi artık bir anlamda doğru olarak da somutlaştırmaktadır. Film coğrafyası yeni ve büyüyen bir disiplinler arası çalışma alanı olarak sinemasal coğrafyalar ile reel sosyal kültürel

coğrafyaların ilişkilendiği bu aynalar koridorunu anlamlandırmaya çalışmaktadır. Emmerich'in filmiyle beraber çalışmadaki odaklanılan temalar, (1) *jeopolitika,* (2) *kültürel politika*, (3) *küreselleşme* ve (4) *bilim, temsil, mimesis* olarak gruplandırılmaktadır. Lukinbeal ve Zimmerman, bu temaları açıklarken sinemasal coğrafya alanındaki en önemli çalışmalardan biri olan Fredric Jameson'ın *The Geopolitical Aesthetic- Cinema and The Space in the World System* (1992) kitabıyla ilişkilendirirler. Jameson (1992), *bilişsel haritalamanın* (*cognitive mapping*) jeopolitik tahayyülü veya imgelemi anlamlandırmak için kullanılması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre birey, tekelci kapitalizm içinde şekil aldığı sürece dünyaya dair fenomenolojik tanımları da sosyal gerçeklik içerisinden şekil aldığı için sabitlenecek ve değişmeyecektir. Dolayısıyla birey artık sosyal gerçekliğin aslında ne olduğunu açıklayabilir durumda değildir çünkü günlük yaşam deneyimleri bu sosyal yapı içerisinde anlamını yitirmiştir ve sadece sembolik birer kalıntıdırlar. Jameson'a göre film, video ve televizyonun imkânlarıyla sunulan jeopolitik mekân ve uzamın bozulmuş veya dejenere olmuş görüntüleri bilişsel olarak haritalandırılabilir. Bu bağlamda Lukinbeal ve Zimmerman'ın sinemasal coğrafyalar üzerine önerdiği ilk tema olan *jeopolitika* mümkün olacaktır. Çünkü filmler, tıpkı Emmerich'in filminde olduğu gibi, hangi coğrafyada izleniyor olursa olsun hegemonik gücü elinde tutan coğrafyaların sosyal gerçekliğini tekelleştirip imleyecektir. Jameson, Kevin Lynch'in (1960) bilişsel haritalamanın şehir manzaralarını tanımlamaya yarayacağı önermesinden çıkarımla birey halihazırda içerisinde bulunduğu jeopolitik konumu bilişsel olarak haritalayacak tahayyül gücüne sahip olmadığını söylemektedir. Yine bu çalışmanın kritik yerlerinden biri John K. Wright'ın *Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography* (1947) çalışmasından yaptığı alıntı ile coğrafyanın, geleneksel olarak bilinen nesnel araştırma yapan alanlarının yanında *jeosofi* (*geosophy*) adını verdikleri periferik yani çevresel alanların da araştırılması gerektiğini önerdikleri kısımdır. Bu alanlar öznel deneyime dair araştırılma yapabilmeyi mümkün kılmaktadır. Dahası, Wright estetik jeosofi kısmı bir alt kategorileştirme olarak önermektedir (aktaran Lukinbeak & Zimmerman, 2006, s. 316).

Bu noktada Mike Wayne'nin *Politik Film Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği* (2017) kitabında başka bir bağlamda söylediklerini hatırlatmak gerekir. Wayne'e göre ne Birinci, ne İkinci ne de Üçüncü sinemalar filmlerin üretildiği coğrafi alanlara karşılık gelmektedir. Bunun yerine, *kurumsal yapılara/çalışma pratiklerine, ilişkili estetik stratejilere ve onlara ilişkin kültürel politikalara* karşılık gelmektedir. Tekrar etmek

gerekirse Wayne'in kitabında belirttiği gibi Üçüncü Sinema sadece Üçüncü Dünya ülkelerinin coğrafi alanlarında üretilen filmlerden oluşmamaktadır. Wayne'in kitabında belirttiği gibi diğer sinema akımlarının ürünleri başka başka sebeplerle politik olduğu gerçeğiyle beraber Üçüncü Sinema da belirli bir bakış açısının yani Marksist perspektifin ürünü olmasından dolayı politiktir. Wayne (2011) çalışmasına "tüm filmler politiktir; ancak her film aynı tarzda politik değildir," diyerek başlar. Tekrar Lukinbeal ve Zimmerman'ın makalesine dönecek olursak filmlerde kullanılan mekânların ve coğrafyaların da Wayne'in (2017) belirttiği gibi neye karşılık geldiği konusunda çalışmak bir kez daha anlam kazanacaktır. Çam (2016) ise Wayne'in önermesini sinemasal mekânların iktidar ve mücadele ilişkilerini açımlayan değerlendirmesinde "tüm filmler politiktir ve bu politik tutum mekânı da içerir; ancak her film aynı tarzda politik değildir," biçiminde revize etmeyi önermektedir.

Yeniden Lukinbeal ve Zimmerman'ın makalesinde ikinci olarak bahsedilen tema *kültürel politikadır.* Onlara göre film coğrafyası ilk olarak filmin içkin özelliklerinde bulunan kültürel politikalara odaklanır. Emmerich'in filminde de kültürel politika teması ikili mantık (doğa-kültür, çevre-ekonomi, bilim-politika vb.) ile hakimiyet kuran ile tabi olanı karşı karşıya getirerek onların anlamını inşa eden, tanımlayan, tartıştıran ve müzakere eden karşımıza çıkmaktadır. Bunu yaparken tabi olan yani küçük veya ikincil olan olgular, hakim olan olguların karşısında şekil almaktadır. Bu tarz bir ikili mantık, filmin kültürel politikaları *doğallaştırma* ve meşrulaştırma yollarından biridir. Doğallaştırma kavramını Lukinbeal ve Zimmerman, filmin gerçekçiliğinin artması ve inançsızlığın askıya alınması olarak kullandıklarını imler. Diğer bir deyişle filmler birer temsildir. Ancak Dixon'u hatırlatarak bu ikili kategorilerin zaten halihazırda sosyal olarak inşa edildiği, güç ilişkileri tarafından belirlenmiş olduğu ve bu nedenle de film coğrafyası metinlerin birbirinden kopuk okumasına odaklanmaz. Aksine anlam, yaratım, kendileme ve çekişme içindeki hegemonik gerilimleri ortaya koymaktadır. Film coğrafyası alanında kültürel politikalara odaklanan çalışmaların farklı temaları olmasına rağmen genel yargı Aitken ve Dixon'un (2006) çalışmasında olduğu gibi tözcü bir yaklaşıma karşıt bir tutum içerisindedir ve Lukinbeal ve Zimmerman özellikle bu terimi anlamın bağlam ile ilişkide olduğu söylemsel biçimler olarak film ve kültür politikasıyla ilişkilendirmek adına kullandıklarını belirtmektedirler. Yani kategoriler, ikililer, sosyal ve mekânsal yapılar önceden belirlenmemekte ve kültürel iletişim yoluyla inşa edilmektedir. Daha sonra Zimmerman ve Escher'i (2005b) hatırlatarak iletişimin veya diyaloğun sinemasal

ve kültürel uzamların yaratımını değerlendiren bir sınır ötesi kuram aracılığıyla analiz etmenin mümkün olduğunu belirtmektedirler. Daha da önemlisi, bu tarz bir biçimden sonsuz bir görelilik sarmalı çıkmayacağını ve bunun yerine; (1) Araştırmacıların, araştırma ve yazma sürecinde konumlarının farkında olduklarını; (2) Bu farkındalık veya içgörü, hermeneutik bir uğraştan elde edilebilir ve bilgisinin de aktarılabilir olduğunu belirtmektedirler.

Üçüncü temalaştırma ise *globalizasyon* başlığı altındadır. Gelişmiş kapitalizm çağında sanat, kültür, fikirler ve eğlence dünyanın her yerinde alınıp satılabilen mallardır ve Lukinbeal'in daha önce belirttiği gibi (2004b) ekonomik uygulamaların kültürlendiği ve kültürün ekonomik bir meta olmasından dolayı kültür ekonomisi ve kültürel endüstriler diyalektiktir. Doğal olarak, globalleşen dünyada sinema sektöründe de ulus ötesi şirketler çok hızlı ve çabuk tüketilen filmler ürettiler. Hollywood sinemasının tekelci gücünü batı sinemasını kontrol etmektedir. Bu kontrol üretim, dağıtım, tüketim kadar tür, anlatı ve meta hikayelere kadar işlemiştir (Escher & Zimmerman'dan aktaran Lukinbeal & Zimmerman, 2006). Makalede yapılan son temalaştırma ise *bilim, temsil ve mimesis* başlığı altındadır ve sinemasal anlatıda doğal olarak kullanılan doğanın ve gerçekliğin temsil edilmesidir. Emmerich'in filminde olduğu gibi bir bilim kurgu filminin küresel ısınmaya dair yaptığı abartılı anlatım ile temsil, halihazırda sinemasal gerçeklik olarak alışılagelen veya tartışılan gerçeklikten çok daha fazla uzaklaşmıştır. Lukinbeal ve Zimmerman çalışmalarında Byrson'ı (1983) hatırlatarak gerçekçiliği toplumun kabul ettiği gerçeklik ile yani olgusal olan ile örtüşmesi olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, çalışmaya göre *The Day After Tomorrow* filmi ise kendi konusu kapsamında sinemasal anlatısı ile politik gerçekliğin dahi önüne geçmiştir. Bu tarz bir temsil ve mimesis tartışması ise Jameson'un da belirttiği gibi post modern dönemde, kültür ve sanatın ekonomik meta olarak karşımıza çıkması iki krize sebep olmaktadır: (1) Gerçekliğin mutlak temsili sorgulanabilir bir 'iddiadır'; (2) Postmodernizmin bu döneminde bilim artık politika ve güç ilişkilerin ayrı düşünülemez yani bütünleşiktir veya iç içe geçmiştir. Bu açıdan gerçeklik, dünyaya yayılmayı başaran ideolojilerin doğallaşmasını sağlayan politik veya mimetik süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Erdkunde'de yayınlanan son çalışma ise Stuart C. Aitken ve Deborah P. Dixon'un *Imagining Geographies of Films* (2006) adlı çalışmasıdır. Bu çalışma, dergide yayınlanan diğer makalelerle paralellik göstermekte ve temel argümanlarını Frankfurt Okulu'nun eleştirel yaklaşımlarıyla da ilişkilendirerek sinemasal coğrafyaları sinemasal

anlatının bir ögesi olarak gördüklerini belirtmektedirler. Yani iddia edilenin aksine, filmler dünyayı ele geçiren endüstrinin ve hatta kapitalizmin ürünüdürler. Bu yaklaşım sinema coğrafya çalışmalarında ortaya çıkan iki temel argümantasyon biçiminden biridir. Önemli vurgulardan biri, coğrafi düşünüş biçiminin öncelerde eleştirel tavırdan yoksun bir biçimde salt coğrafi gerçeklikle sınırlı olduğu hakkındadır. Aitken ve Zonn'un *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*'in (1994) yayınlanması ile bu dönemin resmi olarak başlamasıdır. Reel ile real yani gerçek ile film makarasına çekilmiş gerçeklik arasındaki ilişki bu makale ile toparlayıcı bir biçimde konuşulmaya başlanmış olmaktadır. İkinci argümanyasyon biçimi ise post-yapısalcı ve özcülük karşıtı bir biçimde şeylerin anlamının kendi başına var olmadığını, insanların kendi bağlamında anlam kazandığı yönündedir. Bu sebeple de tek bir doğru veya gerçek yerine doğrula ve gerçekler vardır. Diğer bir deyişle anlamın inşası esnasında sübjektivizmin etkisinde kalırız. Bu perspektiflerin etkisiyle üç farklı araştırma alanı açığa çıkmaktadır; sinemasal anlatıda yer alan tikel anlamlar; perdede yer alan insanların ve yerlerin diğer ortamlarda (TV, reklamlar, vb.) nasıl bir araya geldiği ve oluşturduğu anlamlar; teknoloji kullanımıyla beraber çevrenin (*sensory environment*) izleyenle etkileşimde bulunması. Aitken ve Dixon sinema mekân çalışmalarının temel kavramlarının manzara (*landscape*), mekân–mekânsallık (*space–spaciality*), hareketlilik (*mobility*), ölçek (*scale*) ve ağ (*network*) olarak adlandırmaktadır. Manzara olarak mekân, sinemasal anlatıya ortam sağlar ve anlatıda o kadar güçlü bir öge haline gelir ki neredeyse bir sinema oyuncusu gibi hareket etmektedir. Bu çalışmada özellikle, 1980'lerde henüz yeni çalışılan bir konu olan sinema coğrafya çalışmalarında bu ve benzeri yorumların görüldüğünü ve "kahramanların ruhunun bir parçası olarak manzara" olarak yazıldığını belirtmektedir. Bu anlamıyla manzaralar hem bir temsil tartışmasının hem de yeniden üretimin önemli ögesi haline gelmektedir. Mekân ve mekânsallık bağlamında Jameson ve Lefebvre'yi anımsamak anlamlı olacaktır. Genellikle mise-en-scene kavramını hatırlatan bu bağlamlar, çerçevenin kurulması ile son derece ilintili olup salt bununla açıklanamazlar. Aynı zamanda kurulan çerçeveyle anlatı da başlamış olmaktadır. Kameranın sağladığı hareket ile hem uzaklar yakın gibi tasvir edilebilir hem de dokunsal hisleri de tasvir edebilmektedir. Hareketlilik imkânı dahilinde eleştirel bir yaklaşımla da hem yerlerin, coğrafyaların ve kentlerin hem de dokunmanın pratiğinin hegemonyasını da kurabilmektedir. Ölçek kavramı ise sinemasal anlatının kendi imkânlarıyla bazı bakışları ve onların ölçeklerini meşrulaştırması ve küreselleştirmesi olarak açıklanabilir.

Sinemasal anlamda ağ hem filmlerin tüketim ilişkileri yani üretim, dağıtım, seyir, endüstri, vb. ile bağlarına dair hem de sinemasal anlamın ürettiği anlamların ağ ilişkisine karşılık gelmektedir. Ağlar ve aralarındaki ilişkiler sayesinde sinema küresel ilişkiler üretmektedir.

Teresa Castro, *Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture* (2009) adlı çalışmasında daha derinlikli yapılan refleksiyon sayesinde hem sinemanın hem de kartografinin dünyanın görsel imgelerinin anlamlarını yaratan grafikler olduğunu söylemenin mümkün olduğunu belirtmektedir. Castro argümanını, Harley'den (aktaran Castro, 2009, s.11) yaptığı direkt alıntı üzerinde kurmaktadır. Harley'e (1987) göre, haritalama muhtemelen her zaman insan bilincinde olan bir dürtüdür ve şu an harita dediğimiz şeylerin var olmasından çok önce dahi var olmuştur. Castro ise bu şekilde düşünüldüğünde haritalama dürtüsü dediği şeyin haritaların belirli bir görsel manzaradaki varlığından ziyade mekân anlayışının altında yatan süreçlerle ilgili olduğunun anlaşılacağını söylemektedir. Böyle bir bakış açısı aynı zamanda Castro'nun da belirttiği gibi kartografinin iktidar/ bilgi sistemlerinin inşasında önemli bir üstlendiği fikrini son derece meşru kılmaktadır. Castro bu duruma örnek olarak erken dönemlerde çekilen seyahat filmlerini vermektedir. Bir anlamda bu filmler temsil yoluyla dünyayı ele geçirme istenciyle son derece ilintilidir ve bu filmleri "yabancı" topraklara yapılan egzotik akınlar olarak tanımlamaktadır. Dahası Castro'ya göre haritalama dürtüsü aynı zamanda dünyaya bakmanın ve dünyayı görmenin belirli bir biçimi yani bir görsel rejimdir. Haritalama dürtüsünün literatürde ilk kullanan *Svetlana Alpers* gibi haritalar belirli bir görsel geleneğin parçasıdır ve bu görsel gelenek görüntünün düz yüzeyde olmasını ve tercih edilen açıklamasını vurgulamaktadır. Castro *panorama* (sinoptik ve uzamsal olarak tutarlı manzara ve görünümü sağlayan bakış açısı), *atlas* (görsel arşivler ve uzamsal, görsel montajlar) *ve havadan görünüş* (tanrı bakışı veya kuş bakışı olarak nitelendirilebilen perspektifler) olarak üç kartografik şekil ile analiz etmektedir.

Sebastien Caquard ve D. R. Fraser Taylor *What is Cinematic Cartography?* (2009)'da gerçek fizikî haritaların birbirinden farklı amaçlarla kullanıldığını hatırlatmakta ve filmlerin kartografi bağlamında okumalarının yapıldığını ancak sinemanın kartografinin odağında olmadığının vurgusunu yapmaktadır. Çalışmanın devamında ise Teresa Castro'ya (2006, Benzer sorun burada da var 2009da sayfa 2'de) yapılan bir alıntı ile yönetmenin, fizikî dünyanın seçilmiş ögelerini çizmesi, kaydetmesi ve arşivlemesi bakımından tıpkı bir kartograf gibi davrandığı söylemektedirler. Bu perspektifin bir sonucu olarak kamera nihayetinde sadece bir kalem değil ve aynı

zamanda her çeşit *mekânsal öyküleri* (*geospatial stories*) anlatabilen bir kartografik araçtır. Bu perspektif, sinema tarihinde yönetmeni sürekli *auteur* yani yazar ya da ressam olarak kabul gören kuramdan farklılaşarak, yönetmeni aynı zamanda mekânı yaratan bir kartograf olarak görmektedir. Alışılmadık bu perspektif, sinemasal coğrafya veya mekân tartışmalarında yaşanan temsiliyet sorununu bir açısıyla aşmayı mümkün kılmaktadır. Diğer taraftan, bu yeni perspektifi iki açıdan değerlendirmek anlamlı olacaktır: birincisi sinemanın içkin özelliklerinin sayesinde mekânı yapı bozuma uğratmasının doğal bir sonucu olarak mimari bir sanatsal üretimi de mümkün kılmasıdır. İkincisi ise, edebiyatın okurun hayal dünyasına bıraktığı görsel ögelerin yönetmenin manipülasyonuna açık olması anlamında değerlendirmek olacaktır. Dolayısıyla bu değerlendirme biçimi Peter Wollen'in *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) ve Andrew Sarris'in *Auterism is Alive and Well* (1974) adlı bilindik çalışmalarında savundukları yönetmen merkezli *auteur* kurama birer eleştiri getirmekten ziyade bir boyut daha kazandırarak güçlendirecektir.

Lukinbeal'in (2012) yaptığı çalışmada belirttiği gibi San Diego'nun sinemasal manzarasını anlamak için onu Hollywood film endüstrisinin politik ekonomisi içinde konumlandırmak gerekir. Hollywood sineması ile Adana sineması çok farklı bağlamlara sahip olsa da belirli bir coğrafyanın sinemasal manzarasını anlamlandırmak Lukinbeal'in söylediği önermeden yola çıkarak yapılan bir tümevarım ile anlam kazanabilir görünmektedir. Bu tez çalışmasında ikinci bölümde daha ayrıntılı incelenmesine rağmen kısaca Adana ile sinema ilişkisine değinmek anlamlı olacaktır. Adana'nın sinema ile ilişkisinin güçlenmesi şehrin sanayisinin gelişmesiyle aynı döneme denk gelmektedir. Öyle ki aynı zamanda sanayi şehri olarak iç göç alan bir kenttir de. Dolayısıyla ne bu coğrafyada çekilen filmler ne de seyir deneyimleri bu gelişmelerden ayrı düşünülemez. Hatta Adana ve sinemasal manzaraların aralarındaki ilişkiye gerçekten anlamlandırabilmenin yolu Lukinbeal'in (2012) belirttiği gibi sinema endüstrisiyle beraber değerlendirmekten geçmektedir.

Lukinbeal, *Reel to Real Urban Geographies*'de (1998) sinemasal şehrin yüksek hacimli bir mekânda çekim yapılan şehir olduğunu ve devamında bu şehirlerin, film yapım endüstrisiyle ilgili olan ekonomik faaliyetlere hakim olduğunu ve temsili alanda en sık tasvir edilen coğrafyalar olduğunu söylemektedir (1998, s. 66). Temsili mekân ve reel mekân olarak sinemasal şehirlerin, üçüncü bir olasılık olarak bir arada çalışılması sinema coğrafya çalışmalarının gelişmesiyle mümkündür. Bu açıdan Lukinbeal açısından da sinemasal şehir ile gerçek şehir ayrı mekânlar olarak düşünülmemeli ve

çalışılmamalıdır. Diğer bir deyişle birbirini zorunlu olarak bu iki dünya birbirinden kopuk ayrı şeylermiş gibi çalışmak yerine üçüncü sinemasal şehri üçüncü bir mekân olarak çalışmak, hem temsil sorununun değerlendirilmesine hem de ekonomik bağlamıyla filmlerin açımlanmasını mümkün kılacaktır. Nihayetinde, sinemasal şehir görsel ve işitsel bir ürün veren gerçek bir mekân olacaktır (1998, s. 75). Geleneksel anlamında sinemasal gerçekçilik bir filmin reel dünyayı ne kadar iyi yansıttığı veya reel dünya ile ne kadar örtüştüğü ile ilgilidir. Bu açıdan gerçekçilik, hem manzaraların yani mekânların gerçekçiliği olabildiği gibi hem de sinemasal anlatının içeriğinin gerçeklikle ne kadar tutarlı olduğuyla ilgilidir. Lukinbeal, *Reel to Real Urban Geographies*'de (1998) gerçek ve temsili uzam arasında ontolojik bir köprü kurmak adına *coğrafi gerçekçilik* (*geographic realism*) kavramını kullanmaktadır. Bu kavramı da gerçek bir manzaranın sinemasal temsilinin imgesinin de ontolojik olarak aynı olduğu örneği ile açıklamaktadır. Coğrafi gerçekçilik bir filme doğal bir güzellik katarak estetik değerini arttırmaktadır ve eylemin reel mekânlarda gerçekleşmesi bakımından anlatısını güçlendirmektedir (1998, s. 68).

Lukinbeal, *The Mapping of 500 Days of Summer: A Processual Approach to Cinematic Cartography* (2018) adlı çalışmasının girişinde sinema ve kartografinin birçok benzeyen özelliğinin yanında farklılıklarının da olduğu belirtmektedir. Aradaki fark, Lukinbeal'in kartografik paradoks olarak açıkladığı iki şeyde yani haritacılığın yukarıdan bakışa imkân sağlaması (*projectionism*) ve öznel bir bakışı içermesi (*perspectivalism*) yatmaktadır. Lukinbeal bu çalışmasında, yeni temsili alanların sinemasal kartografi kapsamında kavramsallaştırılması üzerine çalışmaktadır. Yine çalışmasının devamında Conley'in lokasyonal imgeler ve temsiller sayesinde filmlerin geniş anlamıyla birer harita olduğunu söylediğini hatırlatmaktadır. Dahası bir taraftan yönetmenin üretimi, stili ve estetik algısını ve diğer taraftan temsilin algılanması, kavranması ve değerlendirilmesi gibi süreçleri kapsaması bakımından haritaların ve filmlerin benzer olduğunu belirtmektedir. Tıpkı Conley gibi Lukinbeal de haritaların nesnelerin uzamdaki diğer nesnelerle ilişkilenip açıklanması gerektiği ancak filmlerin anlatının içerisinde imgesel olguların topolojisinin birer anlam adacığı gibi bir arada hareket ettiğini düşünmektedir. Bu tarz imgesel olguları mümkün kılan şey ise kurucu çekimlerdir. Diğer bir deyişle, kurucu çekimler, yerlerin ve olayların topolojisini yaratarak imgesel olguları bağlamsallaştırır. Bu çalışmanın, konu edinilen diğerlerinden farkı ise yöntem olarak kullandığı kartografiyi *500 Days of Summer* filminin anlatısında geçen ve hâlâ yerli ve yabancı turistler tarafından sıkça ziyaret edilen sinemasal

mekânları haritalandırmasıdır. Bu araştırmayı yaparken Michel De Certau'nun uzamsal anlatıyı harita ve tur tanımlamasıyla ilişkilendirmektedir. Çünkü tam anlamıyla bu sinemasal mekânların, bu sinemasal turistler için önce anlatıda haritalandırılır ve ardından reel dünyada turlanmaktadır.

Balázs (2013), çoğu zaman sanatsal anlamda karşılaştırılan sinemanın ile tiyatronun farkının "dış çekimler" olduğunu belirtmektedir. Tiyatronun, kapalı bir mekânda izlenir olmak zorunda olmaması gerçeğiyle beraber anlatımının ögeleri sahnenin imkânları ile sınırlı olmak zorundadır. Ancak sinema seyir deneyiminin tiyatro ile aynı imkânlara sahip olmasına rağmen anlatımında kullanılan mekânsal ögeler çeşitlendirilebilir. Balázs, sinemasal anlatımdaki bu özelliği yani orijinal çekimlerin veya reel dünyada yapılan gerçek mekân çekimlerinin tiyatro karşısında sinemanın tek avantajı olarak nitelendirmektedir. Ancak, devamında yönetmenlerin modern sinema tekniklerinin imkânlarıyla dış çekimleri dahi stüdyolarda yani yapay çekimlerle yaptıklarını belirtmektedir. Dışavurumcu veya izlenimci sinema açısından ise "doğanın" nötr bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmadığını önemle belirtir. Aksine, doğanın, insanın bağlamını ifade eden sinemada doğa da stilize edilmektedir. Bu nedenle de filmin atmosferini taşır ve güçlendirir. Balázs, kendi anlatımında sinemasal anlatıda doğanın konumu gereği atmosferi güçlendiren öge olarak değerlendirirken arka plan nitelemesini yapmaktadır. Ancak, teknoloji çağında gelinen son noktada arka plan olarak nitelemenin açımlanan bağlam ile uyuşmadığı aşikardır. Diğer bir deyişle, sinemada doğa günümüz dünyasında algılanan arka plan olarak değil ancak gerçekten de sinemasal anlatının atmosferini mümkün kılan ögelerden biri olarak yer almaktadır. Dolayısıyla, Balázs'ın belirttiği gibi, doğanın yani coğrafi ve/veya sinemasal manzaraların anlatımı güçlendiren bir öge olduğu değerlendirmesi son derece geçerlidir. Balázs, devamında resim sanatının nasıl doğayı taklit ederken sanatın kendine içkin özellikleri ile anlatımı yeniden oluşturduğunu hatırlatmaktadır. Bu açıdan resim sanatıyla benzeyen sinemasal anlatı kendine özgü imkânları mümkün kılan kamerayla doğayı sadece direkt sunmamakta ya da kopyalamamakta ve stilize ederek anlatımını gerçekleştirmektedir. Balázs , bu ilişkiyi bir de romanda geçen yapılan tasvir ile ilişkilendirmektedir. Nasıl ki tasvir romanın organik bir ögesi ise sinemasal anlatıda doğa manzaraları da benzer bir şekilde açıklamaktadır. Balázs, devamında anlatımda yer alan yerlerin herhangi bir coğrafya olmaktan çıkıp diğer sanatlar için doğa nasıl bir "mahal" alanına dönüşüyorsa filmlerde de insanın kendi imlediği doğa, içinde geçtikleri filmlerle beraber Balázs'ın kendi deyimiyle ruhu olan yerler haline gelmektedir.

Jameson (2008, s. 178), Kubrick'in *2001 Space Odyssey*'ini (1968) hatırlatarak filmin Newtoncu uzamın mümkün kıldığı güven duygusunu yıktığını söylemektedir. Benzer şekilde Mimar Gehry'nin Kaliforniya'da inşa ettiği evin de, evlerin doğal olarak varsayılan içinde yaşayan aile, yakın çevre, bulunduğu kent dahası ülke ilişkisinden kopuk olduğunu söylemektedir. Hatta bu evin, tıpkı zincir otel odalarından birinin ya da havaalanlarındaki yersiz yurtsuzluk hissini çağrıştırdığını söylemektedir. Daha önce Heidegger'in *Dwelling, Thinking, Building* makalesinden bahsedip tanıdık hisler çağrıştırma durumunun sadece fenomenoloji ile açıklanacağını belirtmiştik. Ancak Heidegger'ci bir mekân deneyiminin sadece öznel anlamlar açısından anlamlı olacağını belirtmek gerekmektedir. Aksi takdirde yaşanan her sinemasal deneyimin salt özsel bi deneyim olması düşüncesinin önü açılacaktır. Ancak, tam da yönetmenin anlam dünyasını taşıması ve bunun anlatısını oluşturması açısından mekânlar aynı zamanda politik ve ekonomik birer üretim olarak çalışılmaktadır. Jameson (2008, s. 96) ampirik veriler sonucunda öznenin elde ettiği deneyimlerle çatışmayan bir koordinasyon algısı ve coğrafi bütünlük aradığını belirtir. Bu bağlamda varoluşsal veriler algımızın mümkün kıldığı kategorileriyle çelişmez ve hatta uyum içerisinde olmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken şey sadece kategorilerle çatışmamak değil aynı zamanda kültürel yeniden üretim kapsamında uzamsal temsille de ilişik göstermesi olacaktır. Ancak Gehry'nin evi için duyumsanan yersiz yurtsuzluk hissinin fenomenolojiden ziyade tam da kültür ile şekillenen ve her yeni mekânda yeniden üretilmesi beklenen uzam algısının zarar görmesi olarak nitelendirilmesi mümkün. Diğer bir deyişle, tıpkı Kubrick'in filminde seyirciyi rahatsız eden alışılmadık uzam algısı mimar Gehry'nin evinde de vardır ve her iki örnekte de bu his hegemonik mekân algısının sarsılması ile açığa çıkmaktadır. Dahası, Gehry'nin evinde beklenilen alışıldık mimarinin olmaması, halihazırda global veya küresel dünyada neredeyse her sokakta başka başka formlarıyla bulunmaktadır. Diğer bir deyişle, Jameson için gerçek bir üretimden ziyade, var olan şeylerin yeniden üretimi söz konusudur. Postmodern dünyanın bir ögesi olan yüksek kentli binalarla beraber mimari de bu yeniden üretimin bir biçimidir. Gehry'nin evi de yeniden üretimle bağdamadığı için deneyimleyen insanlarda rahatsızlık hissi uyandırmaktadır. Bu ev ile uzamsal iktidarın yeniden üretimi ile soyut bilgi ve politik iktidarlar arasında benzeşim kurmaktadır. Ancak, Jameson için insanlar içinde bulunduğu konumu bilişsel olarak haritalayamazlar ve uzamın sorunlarını uzamsal terimlerle düşünmektedirler. Çünkü politik olarak bilinçsizdirler. Jameson, uzamsal

olanı uzamsal terimlerle düşünmeyi açıklarken Deleuze'ın filmler için benzer bir önermeyi yaptığını hatırlatmaktadır (2011, s. 189).

L. Sharp ve C. Lukinbeal, *Film Geography: A Review and Prospectus* (2015) adlı toparlayıcı çalışmalardan birini yayınlarlar. Öncelikle baktıkları şey yönetmen merkezli yaklaşımlardır ve filmlerin yönetmen tarafından tıpkı Sarris'in belirttiği gibi; teknik yeterlilik, estetik imza ve film yönetmen ilişkisinde anlamın yaratılması belirlediği özelliklerin film coğrafyası çalışmalarında merkeze alınan yaklaşımlardır. Diğer bir deyişle, filme bakarak yönetmenin yarattığı anlam dünyasında coğrafi anlamların inşası üzerine çalışılmasıdır. Metin merkezli yaklaşım ise direkt çıktı olarak filmlere bakar ve filmlerin edebiyat ürünü gibi veya yazılmış birer metin gibi durduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla çıkış noktasının sosyal bilimlerde yaşanan dilsel dönüş ile doğrudan ilişkili olduğu açıkça görülebilir. Bu bağlamda Güney'in çektiği filmler yönetmenin anlam dünyasının etkisi altındadır. Sinemasal kent ve coğrafi manzaralar da bu anlam dünyasının etkisi altında olacaktır. Bu anlamıyla kameranın çerçevelediği yerleri alelade bir Adana görüntüsü olarak görmekten ziyade Güney'i anlatısını oluşturan bir coğrafya olarak görmek ve hatta anlatısının güçlü bir ögesi olarak değerlendirmek anlam kazanacaktır. Bu tez çalışmasında kuramsal çerçeve ile belirlenen sınırlarla beraber Güney'in filmleri coğrafi anlam inşasına odaklanmaktadır.

BÖLÜM IV

ARAŞTIRMANIN BULGULARI, TARTIŞMALAR ve YORUMLAR

4.1. Adana'nın Ekonomik, Politik, Kültürel ve Toplumsal Tarihine Kısa Bir Bakış

Bu tez çalışmasının kapsamı 1965–1975 dönemiyle sınırlandırılmıştır. Ancak, söz konusu on yıllık döneme gelmeden, Adana'nın nasıl bir değişim gösterdiğini görmek ve tarihsel-toplumsal bağlamdan kopmamak için kısa bir tarihsel bakış anlamlı olacaktır. Dahası, sinemasal mekânların haritalandırılması esnasında çekilen güncel yerlerin fotoğraflarının anlamlandırılmasın açısından da bu tarz bir yaklaşım önemli görülmektedir. Diğer yandan Çiğdem Aksu Çam'ın (2019) da belirttiği gibi Adana kentleşme süreci, tarımsal üretim ile doğrudan ilişkilidir. Uzunca bir süre yapılan tarım politikalarının sonucunda Adana'ya ve çevresinin adlandırıldığı biçimiyle Çukurova Bölgesi bir tarım bölgesi olarak nitelendirilmiştir. Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1954) ve Yaşar Kemal'in *İnce Memed* (1955) romanlarını ve Güney'in bu tez çalışmasında kartografi yöntemiyle incelenen filmlerini tarihsel bağlamından kopartmak yersiz olacaktır. Bu eserler, Çukurova coğrafyasının ekonomi ve sanayi tarihini, demografisini ve sosyolojik yapısını imlemiştir. Dolayısıyla bu eserlerin konu edindiği tarihe bakabilmek adına kısa bir bakış zorunlu görülmektedir.

Çukurova Bölgesi denildiğinde ifade edilen yer Adana, Mersin, Osmaniye ve Hatay illerinin bulunduğu, kuzeyde Toroslarla sınırlandırılmış ovanın olduğu bölgedir. Yürütülen politikaları Aksu Çam (2019), Kara (1988) ve Toksöz'den (2006) şöyle özetleyebiliriz: Önceleri en önemli özelliği Arap ticaret yolu üzerinde olmak olan bu bölgede On Yedinci Yüzyılın son dönemlerinde Osmanlı, tarımı geliştirmek ve kontrolü sağlamak istemektedir. Bu nedenle, göçebe yaşayan Türkmenleri yani Yörükleri, "Çukurova" olarak adlandırılan bölgeye yerleştirmiştir. Ancak, Yörükler alıştıkları ve bu yerleştirme ile değişen yaşam biçimleri ve iklim koşullarına adapte olmakta zorlanmışlardır. 1830'da Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa kontrolünde tarım için güçlendirici politikalar yapılmıştır. Ardından 1833'de Kavalalı İbrahim Paşa bölgeye pamuk tarımında çalıştırılmak üzere Suriye'den Arap çiftçi (bu çiftçiler uzun süre *Fellah* veya *Arap Uşağı* olarak adlandırılmıştır) getirmektedir. Misis ile Kozan çevresini de kapsayan Ceyhan nehri çevresinin 1870'lerin sonunda tarıma açılmasıyla beraber, bölge atık tam anlamıyla tarım ekonomisiyle dönmeye ve hatta Osmanlı'ya da kazandırmaya başlamıştır. 1861–1865 yıllarında gerçekleşen Amerikan İç Savaşı

sonucunda Büyük Britanya'ya hammadde sağlamak adına pamuk bölgesi seçilmektedir. Daha sonraları ise Fransa ve Almanya'da ham madde ihtiyacını bölgeden karşılayacaktır. 1864 yılında Fransızlar, 1865 yılında İngilizler bölgenin ilk çırçır fabrikalarını kurmuşlardır. Mersin Limanı ve Adana Mersin tren yolu bu süreçte yapılmıştır. Bu ihtiyaçlar doğrultusunda, tarım yapıp pamuk üretmek isteyenlere bedel ödemeden toprak sağlanmış ve pamuk üretiminde gerekli olan araç ve gereçlerin temin edilmesi için kolaylaştırıcı politikalar güdülmektedir. Bu sürecin ardından Adana, 1860'larden sonra Türkiye ve Dünya ekonomisinde pamuk üreticisi olarak yerini edinmektedir. Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa ile başlayan tarım odaklı politikaları ile nüfus ve yerleşim politikalarının sonucunda bölge tarım bölgesi olarak nitelendirilirken bir yandan da tarıma dayalı sanayi kenti olma yolunda ilerlemektedir. İş imkânları artarak, ekonomik yapısı değişen bölgenin doğal olarak demografik yapısı değişirken yerleşim yerleri de şekillenmektedir. Diğer bir deyişle, değişen ve hatta güçlenen ekonomik yapının sonucunda, bölge tercih edilen bir yerleşim yerine dönüşmüştür. Yaşanan iç ve dış göçlerle beraber mevsimlik göçler her dönemde bölgenin sosyolojik yapısında belirleyici erken olarak göze çarpmaktadır. Öyle ki On Dokuzuncu Yüzyılın sonunda bölgeye çalışmaya gelen mevsimlik tarım işçilerinin sayısı 50.000–60.000 aralığındadır. (*Mevcut Durum ve Öneriler Raporu*, s. 18) Adana Ticaret Odası (1894) ve Ticaret Borsası (1913) pamuk ticareti sebebiyle kurulmuştur. Çukurova'nın ekonomik gücü tam anlamıyla toprak ağalarının elindedir ve bölgenin sembolü "ak altın" olarak anılan, *Altın Koza Film Festivali*'nin de sembolü olan pamuk olarak bilinir hale gelmiştir. 1927'de kurulan Milli Mensucat Fabrikası da, 1960'lı yıllarda Adana ekonomisini ciddi anlamda etkiler. Hatta, yine 1960'larda ve 1980'lerde bölge ekonomisini ve göç almasını etkileyen diğer önemli faktör Sümerbank işletmelerinden Adana Çırçır ve Prese Fabrikaları da 1940'larda bu etkilerin sonucunda açılmaktadır. Artan sanayileşmenin sonucu olarak Truman Doktrini ve Marshall Planı'nın bilinen genel etkileri bu bölgede de gözlenmektedir. Bu süreçte, verilen kredi imkânları sayesinde tarımla uğraşan insanlar traktör sahibi olmasını mümkün kılmakla beraber, birçoğu maddi yetersizlikler sebebiyle alamamıştır. Bu durum da küçük çaplı bölge tarımcılarına zarar vererek bölge ekonomisini liberalleştirmiştir. Bütün bunların yine bilindik genel sonuçları olan köyden kente göç, hızlı kentleşme ve gecekondulaşma da gözlenmektedir. Bu bölgeye dair yine de bu bağlamda tekrar hatırlanması gereken kurumlar, kuruluş tarihine göreyse PAKSOY Ticaret ve Sanayi AŞ (1951), BOSSA Ticaret ve Sanayii AŞ (1951, Hacı Ömer Sabancı), Güney Sanayii ve Ticaret AŞ (1953,

Ahmet Sapmaz), Çukurova Çimento Sanayi Türk Anonim Şirketi (1954), Çukurova Makine İmalat ve Ticaret AŞ (1954), ve SASA Suni ve Sentetik Elyaf Sanayi AŞ (1966, Ahmet Sapmaz ve Hacı Ömer Sabancı) şeklindedir. Büyüyen sermaye ile beraber bölgede Akbank (1948, Adana Kayseri Bankası) ve Pamukbank (1955) bankaları kurulur. Bu fabrikaların çoğu işler halde *Endişe* filminin giriş sekansında görülmektedir. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, bölgenin ve Adana'nın yüzyıllar boyunca tarım sebebiyle göç almasıdır. Aksu Çam'ın (2019) da belirttiği gibi Adana Türkiye'nin diğer yerlerinde gerçekleşen kentleşmeden daha önce gelişmektedir. Hızlı kentleşen Adana, doğal olarak çok fazla iç göç almıştır. 1965 yılında Adana nüfusu 289.919 Mersin nüfusu 86.692 kişi olarak sayılmıştır. 1985 yılında ise Adana 777.554 iken Mersin 314.350 kişi olarak sayılmıştır (Kara, 1988, s. 268). Yaşanan bu göç dalgasının bir iç göç olduğu ve kırdan kente veya kentten kente olduğu bilinmektedir. Tümertekin'in (1968) İstanbul ve çevresiyle ilgili yaptığı harita çalışmalarından yani kurulan sanayi tesislerinin haritalarıyla, iç göç haritalarının arasındaki korelasyon da bu bilinenin önemli gösterenlerinden biridir. Dolayısıyla aslında göçün sebepleri, küçük kentlerde veya kırsaldaki eğitim ve sağlık imkânlarının kısıtlılığı ve işsizlik gibi sorunlar bu dönemdeki göçün genel sebepleri olarak görülmektedir. Ancak, kentin artan imkânlarından göç eden kesimin faydalanamadığı ve hatta işsizlik ve geçim sıkıntısı ile baş etmeye devam ettiği ise sadece Adana örneğinde değil başka bir çok kentin bağlamında gözlemlenen bir gerçektir. Diğer bir deyişle iç göç ve kentleşme olguları neredeyse bir arada ilerlerken, göç edenlerin "gerçek bir kentli" olamadan, göç etmeden önce yaşadıkları yere dair aidiyet duygularını kaybedip yersiz yurtsuzlaşmış oldukları Adana için de geçerli olmaktadır. Makal'ın (1968, s. 124) yorumuyla kente göç ederek elde edilen düşük ücretler, sürekli olmasının yanında daha önemsizdir.

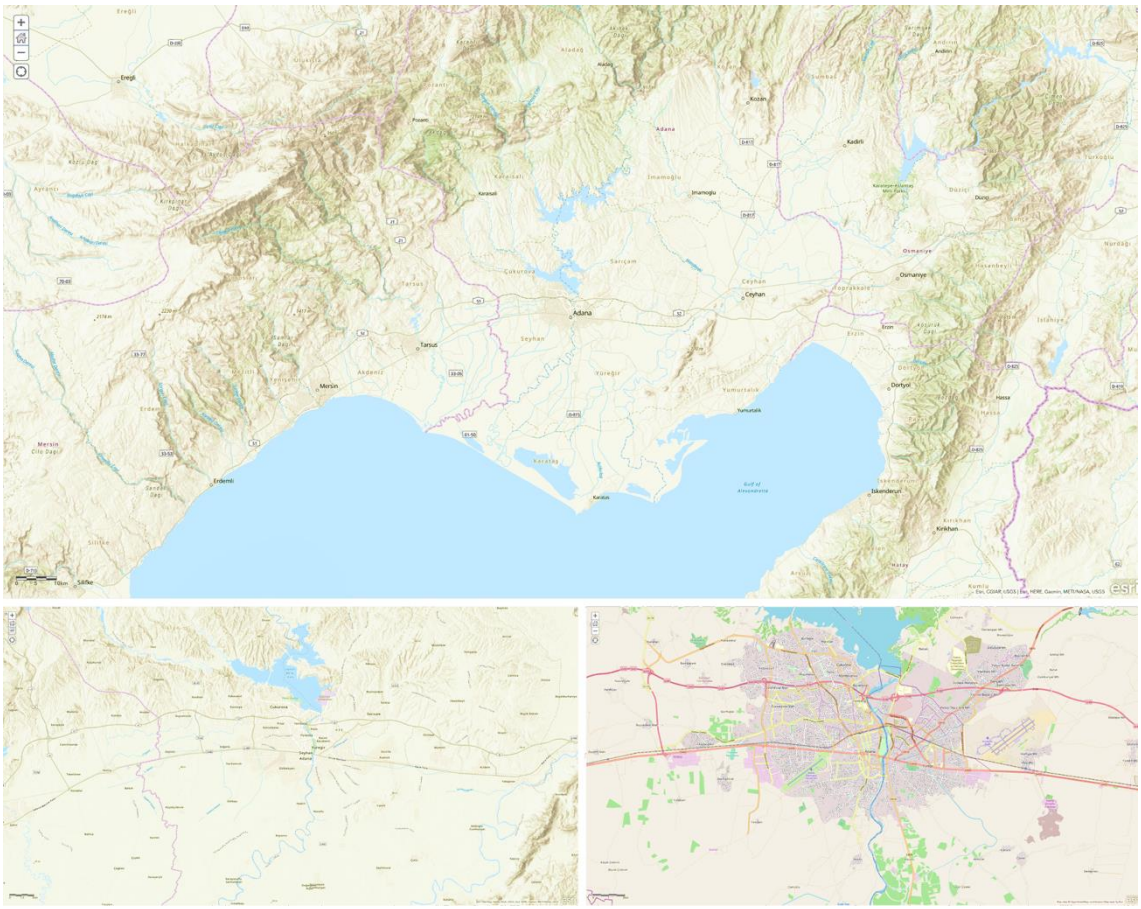
Diğer yandan, iç ve kalıcı göçün yerini zamanla özellikle Suriye'den olmak üzere diğer ülkelerden gelen dış göç ve mevsimlik işçilik sebebiyle yaşanan göç almıştır. Mevsimlik işçilerin genelde kayıtsız çalışan işçiler oldukları ve bu sebeple de bazı temel haklara erişimleri olmadığı hatırlanmalıdır. Öyle ki *Mevsimlik Gezici Tarım İşçilerinin Çalışma ve Sosyal Hayatlarının İyileştirilmesi Stratejisi* (2010) ve *2017 Yılı Eylem Planı Mevsimlik Tarım İşçileri ile İlgili 2017/6 Sayılı Başbakanlık Genelgesi* ile bazı düzenlemeler yapılmak zorunda kalınmıştır. Ancak, hem iş hacminin İş Kanunu'na girmemesiyle hem de kayıtsızlık sebebiyle bu düzenlemeler yeterli değildir ya da her yere ulaşamamaktadır. Mevsimlik tarım işçiliği yapan aileler, en alt sosyo-ekonomik toplum tabakasını oluşturduğu gibi çalışma koşullarının yarattığı kısır döngüden

çıkamadıkları için yoksulluk sınırında yaşamaktadırlar. Bu ailelerin genel yapısı, kalabalık nüfuslu, düşük eğitim seviyeli, çok büyük ihtimalle göç etmiş olmaları, günlük alarak çalıştıkları mevsimlik tarım işçiliğinin temel geçim kaynağı olması ve aile bireylerinin ciddi bir engeli yoksa mevsimlik tarımda emek üretme sürecine dahil olmak zorunda olması şeklinde sıralanabilir. Dahası, bu ailelerin yaşadığı yerler, çalıştıkları tarım alanına yakın veya direkt çalıştıkları toprağın sahibinin sınırları içerisinde kalan çadır kentlerdir. Bu çadırları, kendi imkânları dahilinde kurdukları için yerleşim masrafları ve işe ulaşım masrafları yoktur. Zaten halihazırda kazandıkları günlük ile bu tarz bir masrafı karşılayacak durumda olmadıkları gibi yaşadıkları yerlerde elektrik, su gibi kaynakları da bulunmamaktadır. Dahası, yaşam koşulları nedeniyle sağlık koşulları ciddi risk altındadır (Dedeoğlu, Bayraktar, 2019 s. 11, 15 62, 63,82). Diğer bir deyişle kayıt dışı çalışan olmaları açısından eğitim sağlık gibi temel haklarından mahrum oldukları gibi günlük yaşam koşulları da normal standartların çok altındadır. Güney'in Endişe filminde iç göç sebebiyle Çukurova'ya taşınmış, pamuk tarlasında çalışan ve çalışılan araziye yakın bir çadırda yaşayan örneklemi açıkça görülmektedir.

Demir, mevsimlik tarım işçilerinin sosyal güvenlik haklarına dair değerlendirme yaptığı çalışmasında sosyal korumasızlığın ve dışlanmanın örneği olarak tanımlanmış ve Türkiye'deki çalışma standartlarının en avantajsız durumunda olan grubu olarak belirtilmiştir. Yine Demir'in tanımıyla aracılar veya çavuşlar olarak anılan işveren ile işçiler arasında iletişimi ve organizasyonu sağlayan kimselerdir. Diğer bir deyişle, işverenler yani toprak sahipleri işçilerle direkt iletişim kurmazlar. Dedeoğlu ve Bayraktar'ın (2019) belirttiğine göreyse çavuşlar işçi aracısının çalışanıdır ve farklı büyüklükte ekipleri kontrol edebilmektedir. Aracılar bir anlamda, mevsimlik tarım işçilerinin patronu konumundadırlar ve Tarımda İşçi Yönetmeliği ile kontrol edilmeye çalışılmaktadır. Ancak, zaten kayıtsız çalışan işçilerin başında durup komisyon ile çalışan aracıların kontrol mekanizmasının çok dışında olduğu açıkça görülebilmektedir.

2011 yılından Mart ayından itibaren Suriye'de yaşanan olaylar sebebiyle Türkiye'nin *açık kapı* politikası izleyerek göç eden Suriye vatandaşlarına geçici koruma sağlamasıyla bölgedeki mevsimsel işçilerin Suriyeli demografisinde yükseliş yaşanmıştır (İl Göç İdaresi). BM Mülteci Örgütü'nün (UNHRC) sitesinde verilen verilere göre geçici koruma altındaki göçmenlerin küçük bir kısmını oluşturan Irak ve İran toplamda 2000'i bulmazken Suriyeli göçmen sayısı 3,574,800 olarak verilmiştir. Özellikle geçicisi statüdeki göçmenlerin çoğunlukla kayıtsız olarak mevsimlik tarım

işçisi olarak çalıştığını yeniden hatırlatmak gerekmektedir. T.C. İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü'nün sayfasında açıklanan raporlarda Adana ili ve çevresine yerleştirilen göçmenlerin çadırlarda yaşadığı belirtilmektedir. Bu göç dalgasıyla beraber gelen Suriyeliler özellikle tarım alanında olmak üzere, yaşam koşullarının zorluğuyla beraber Türkiyeli işçilerden çok daha ucuza çalışmaktadır (Dedeoğlu, Bayraktar 2019, s. 42). Diğer bir deyişle, işin var olan ederinden çalışmaya yaşam koşulları yüzünden razı olmaktadırlar.



Şekil 1: Çukurova Bölgesi ve Adana Şehir Merkezi Haritaları – Adana şehir merkezi ve Adana'nın şehir-dışı alanları başta olmak üzere Çukurova Bölgesi Yılmaz Güney'in bu tez çalışmasında incelenen dört filminin sinemasal evrenini oluşturur.

Başka bir dalga sonunda taşınan göçmenin kimliği değişmiştir. Ancak en güvencesiz ve düşük seviyeli iş olarak mevsimlik tarım işçileri yine göçmenlerden oluşmaktadır. Kısaca tekrar etmek gerekirse, tez çalışmasında konu edinilen bölge olarak Adana ve çevresi tarım sebebiyle uzun zaman önce başlayan tarım bölgesi olma ve sanayileşme ile yaşanan göçler bölgenin günümüzdeki halini belirlemiştir. Bu belirlenimin izlerini de başka türlerde görülebileceği gibi sinemasal anlatıda da görmek mümkün. Özellikle bu çalışmada konu edinilen dönemler için Adana ve sinema ilişkisine de bir kere bakılmalıdır. İstanbul merkezli ilerleyen sinema sektörü, bölge

işletmeciliğinin başlamasıyla beraber değişmiştir. En büyük bölge işletmesi de yine Adana'nın merkezinde olduğu Adana (Güney) Bölgesidir. Öncelikle bu ilişkinin bu kadar kuvvetli olmasında kentin iklimi etkilidir. Adana Türkiye'nin güneyinde bulunan bir Akdeniz kenti olarak yaz aylarını çok sıcak geçirmektedir. Bu sebeple henüz televizyonların girmediği evler, yaz aylarında sokağa dökülmekte ve yazlık sinemalarda toplaşmaya evrilmektedir. Dahası, Adana'da sinemanın odakta olması sokak isimlerinin dahi sinemalarla ilişkilendirilip adlandırılmasına neden olmuştur (Çam, 2019). Dönemin etkili eğlence anlayışı gereği de yazlık sinema salonlarının sayısı son derece fazladır. Bu sayede çok kısa bir sürede insanlar ortak eğlence alanı olarak bu yazlık sinema salonlarında toplanmaya başlamıştır. Öyle ki aşağıdaki sayılar, bu inanılmaz ilişkiyi kanıtlar niteliktedir;

> "Nezih Coş'un 1969'da (s.19-26) gerçekleştirdiği taramaya göre Adana'da 35'i salon, 75'i yazlık olmak üzere, 110 sinema işletmesi faaliyet göstermektedir. Bu işletmelerin seyirci kapasitesi 86.900'ü bulmaktadır. Adana Bölgesindeyse 271'i salon, 291'i de yazlık olmak üzere toplam 562 sinema işletmesi faaliyet göstermekte, bu işletmelerin seyirci kapasitesi 350.580'i bulmaktadır. 1940-1980 yılları arasında ATO'ya tescili yapılan sinema işletmesi sayısıysa sadece 29'dur 1960-1975 yıllarını kapsayan yerel süreli yayınların taranması ve sözlü kaynaklarla birlikte Coş'un ulaştığı sinema işletmesi sayısına yaklaşılmaktadır. Yerel süreli yayınlardan ve sözlü kaynaklardan adresi tespit ve teyit edilen 66 sinema işletmesi de ATO kaydını yaptırmaksızın şehirde faaliyet göstermektedir" (Çam, 2018, s. 25).

Diğer bir güçlü sebep de Adana kentinin ekonomik dinamikleridir. Bu kadar izleyicisi olan bir kent olarak Adana, kendi filmlerinin siparişini verecek noktaya gelmiştir. Diğer bir deyişle, İstanbul bölge sinemasından gelen filmler artık yetersiz kalmış ve sipariş üzerine Adana (Güney) Bölge işletmelerinde göstermek üzere yeni filmler çekilmiştir. Bu filmler, genellikle vurdu kırdı veya avantür filmleri olarak istenmiştir. Bu noktada bir de açıklanması gereken şey bölge işletmeciliğidir. Dünya üzerinde örneği görünmeyen bu işletmecilik biçimi, 1960–1980 yılları arasında Türkiye'nin kendine özgü biçimidir. Bu işletme biçiminde, yerel ve aynı zamanda yeteri kadar sermayesi olmayan işletmecilerin, bölgelerde gösterimler yapıp, kazandıkları paranın bir kısmını İstanbul'a göndermesi olarak açıklanabilir. Diğer bir deyişle sistem,

merkezidir. Dolayısıyla yerel işletmeciler, kazanılan paraya ortaktır, tamamına sahip değildir ve merkezden gelen filmler dışında pek de seçenek yoktur. Bu noktada, hatırlatılması gereken şey, eski dönem filmlerin makaralar halinde bölgeye geldiği, izlendikçe eskidiği ve hatta bazen kopan filmlerden kesilen parçalarla eksilen filmler olduğu bilinmektedir. Yine, kendi çözümünü üreten bir sistem aynı zamanda, bölgesel yapım şirketlerinin sürekliliğine engel olmuştur. Yılmaz Güney'in de sinema hayatıyla ilişkisi pursantaj memurluğu ile başlamıştır. Erkılıç ve Ünal'ın (2018), başka bir Erkılıç (2003) makalesinden aktardığına göre, "pursantaj" kelimesi Fransızca'da yüzdelik anlamına gelmektedir ve pursantaj memuru gösterim için kesilen biletlerden yüzdelik alır ve burada bir kontrol mekanizmasının parçası olarak yerel işletmecilerin para kaçırmasına engel olur. Güney açısından önemli olan özellik ise filmleri bölgeye götürüp gösterim yapılmasını sağlamasıdır. Bu görevliler aynı zamanda Kırel'in de (2005) aktardığı gibi, hangi bölgede hangi filmin tutacağını iyi bilirler. Bu noktada dikkat çekilmesi gereken şey ise iyi filmin kıstasının tutması yani gişe yapmasıdır. O zamanlar henüz "Pütün" soyadıyla bilinen Yılmaz Güney de Adana bölge işletmesinde yaptığı pursantaj memurluğu ile yönetmen olma yolunda ilk adımlarını atmıştır demek mümkün.

Bölge işletmeleri dönemin gişe başarısını getiren filmleri destekledikleri gibi bugün Türk sinemasının "iyi" ya da "klasik" örnekleri olarak nitelenen filmlerin yapımını da sağlamışlardır. İrfan Atasoy yapımcı ve işletmeci olarak Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filminin yapımını üstlenir; daha sonra filmi Yılmaz Güney'in isteği üzerine *Güney Film*'e devreder. Yılmaz Güney'de buna karşılık İrfan Film'e iki film yapar: *Canlı Hedef* (Yılmaz Güney & Şerif Gören, 1970) ve *Yarın Son Gündür* (Yılmaz Güney, 1971) (İrfan Atasoy'dan aktaran Erkılıç & Ünal, 2018, s. 69). Tıpkı Erkılıç ve Ünal'ın da aktardığı gibi Güney sinemasının en iyi örnekleri bu kent sinema bağlamından çıkmıştır. Adana bölge sinemasının diğer bir güçlenme sebebi de kentin ekonomisidir. Bu dönemde kentin etrafına bir çok fabrika kurulmuş ve halihazırda tarımı zaten çok güçlü olan bu kent hızla büyümüştür. Bu sebeple de başka illerden çok fazla göç almış veya mevsimlik işçiler gelip gitmiştir. Yine Güney de böyle bir ailenin çocuğudur. Benzer şekilde Adana kenti hâlâ çok fazla mevsimlik işçi almaktadır. Bu durum kentin dışında kalan çadır kentlerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Güney'in de filmlerine konu olan bu kesim hâlâ varlığını günlük tarım işçiliğinden kazanmaktadır. Yine aynı dönem için Adana Bölgesinin sanayisi o kadar gelişir ki Adana ve Kayseri kentleri ortak bir banka açmak durumunda kalır. Bu sayede yerli üreticiye para

sağlayacak bir banka olan Akbank açılır. Bankanın adının böyle olmasının diğer bir nedeni de Çukurova Bölgesinin simgesi olan pamuğun renginin beyaz olmasıdır.



Şekil 2: Karataş Ovası'nda Mevsimlik Tarım İşçilerinin Çadırları – Çukurova'da mevsimlik tarım işçilerinin yüzyıllardır değişmeyen yaşamlarına saha araştırmaları sırasında sıklıkla tanık olduk.

4.2. Adana ve Yılmaz Güney İlişkisi

Ayşe Toy Par'ın (2020) belirttiği üzere, Türkiye'nin farklı yerlerinde yapılan çalışmalarda olduğu gibi belirli bir yaş aralığıyla yapılan seyir deneyimi çalışmalarında çoğunlukla adı geçen Güney aslında doğduğu çevrede, şahit olduklarından çok etkilenmiş ve aktarmıştır. Bu açıdan temelde haritalandırma çalışması yapan bu tez çalışması açısından Adana ve Güney arasındaki ilişkinin çerçevesini çizmek önemli bir yerde durmaktadır. "Güney" soyadını Adana'nın Türkiye'nin güneyinde bulunmasından alan yönetmenin asıl adı Yılmaz Pütün'dür. İşçi bir ailenin çocuğudur ve kendisi Adana'nın Yenice köyünde doğmuş olsa da ailesi Urfa Siverekli olup Adana'ya göç etmiştir. Bu göçün sonunda ailesi Karataş İlçesi'nde yer alan Yenice Köyü'nde Mehmet Ağa'nın çiftliğinde çalışmaktadır. Yine Toy Par'ın aktardığı üzere Güney "sanatçı olarak, sanatçı gözüyle yeniden kalıplara sokarak" belirttiği ifadesi sinemasal anlatısında yer alan sinemasal coğrafyalar açısından da değerlendirilmesi gereken bir ifadedir ve yönetmenin imlediği coğrafyalar bakımından kalıplara sokması olarak anlamlı hale gelecektir.

Güney, ilk izlediği filmin *Tan Sineması*'nda izlediği bir kovboy filmi olduğunu belirtmektedir. Belki de bu nedenle, Güney'in çektiği filmlerin bir kısmı kovboy filmlerinin etkisiyle spagetti-western tarzdadır. Sosyo-ekonomik sınıfının yaşam biçimine dair çok iyi gözlemleri olan Güney'in edebiyatla ilişkisi son derece güçlüdür ve hatta *Yeni Ufuklar* ve *On Üç* gibi dergilerinde yazıları yayınlanmıştır. Atıf Yılmaz gibi bir yönetmenin yanında da çalışarak sinemasal anlatısına şekil veren Güney, edebiyat ile halihazırda sahip olduğu ilişki sayesinde de bu alanda da son derece başarılı bir anlatımı oturtmuştur. Hem alt sınıfın sorunlarını anlatan filmler yapması hem de onlar için bir mücadele dili oluşturması açısından komünizm propagandası yapmakla suçlanmış ve hapis cezası almıştır. Bütün bu süreçler boyunca da kendi anlatısı ve dertleri dışında da "vurdulu kırdılı" ama aynı zamanda para getirecek filmlerde de oynamıştır ve yönetmiştir. Pursantaj memurluğuna Adana'da başlamaktadır ve bu iş sayesinde Anadolu'nun farklı yerlerini görüp deneyimlemektedir. Bölge işletmeciliği sisteminin bir çıktısı olarak pursantaj memuru, farklı bölgelerdeki sinema salonlarını gezerek film makaralarını kiralar ve gösterim yapılmasını sağlamaktadır. "Çirkin Kralı" lakabıyla da bilinmektedir. 1974 yılında *Endişe* filminin Adana - Yumurtalık'ta çekimi yapılıyorken, bir gece gazinoda Yumurtalık ilçesinin hakimi Sefa Mutlu sarhoş bir biçimde gazinoya bağırarak girerek Güney'e küfürler ettiği ve ardından Sefa Mutlu'nun öfkelenen Güney tarafından vurulduğu bilinmektedir. Bu esnada aynı yemekte Adana Belediye Başkanı Ege Bagatur'un da bu cinayete tanıklık etmesi de son derece önemlidir. Olayın duyulmasının ardından Adana halkı belediye binası önünde toplanmış ve Güney'in tutuklanmasına engel olmaya çalışmıştır. Ancak, tutuklanmasından kaçınılamamıştır. Bu olayın gerçekleşmesine rağmen Güney, *Endişe*'nin kendisi olmadan ama kendisinin yönlendirmeleriyle filmin çelimine devam edilmesini istemiştir. Bir süre Isparta'da yarı açık cezaevinde kaldıktan sonra Fransa'ya iltica etmiştir. Bunun ardından vatandaşlıktan çıkarılan Güney, Fransa'da yaşarken kansere yakalanıp 1984 yılında da hayatını kaybetmiştir.

Yönetmen ve kent arasındaki devingen ilişkiyi direkt açıklamak mümkün değil elbette ama Adana gibi metropol bir kentin işçi sınıfında yetişen Güney, uçsuz bucaksız düzlüklerle kaplı bir kentin estetik algısı ile yoğrulduğunu söylemek mümkün. Hatta tersine bir ilişkiyle bakmak da mümkün. Güney'in Adana'nın siyasi, kültürel ve sosyolojik tarihi, yukarıda özetlendiği biçimiyle gerçekleşerek 1960'lı yılların sanayileşen ve göç alan biçimiyle var ettiği yönetmeni denilebilir.

Belgesel ve kurmaca sinemanın iç içe geçtiği ve belge niteliğinde görüntüler içeren bu dört incelemek, bu filmlerden yola çıkarak Adana'nın şehir ve köy coğrafyasını haritalamak, sinemasal mekânlarını çözümlemek bize şehrin bir döneminin ekonomik, kültürel, politik ya da toplumsal yapısına dair çözümleme yapma olanağı sağlayacaktır. Bu iki özellikten belgesel olanı taşıması hem sinemasal mekânların Adana'da yer alan fizikî mekânlar olması açısından önemlidir. Hem de kurmaca özelliği taşıması ise yönetmenlerin sinemasal mekânları kullanırken bilerek ve/veya bilmeyerek filmin anlatısını anlamsal imgelerle yüklediği argümanı açısından son derece önemlidir. Yönetmenin aynı zamanda bir kartograf olduğu argümanıyla Adana kentini haritalamak Güney'in anlatısında sinemasal manzaraların anlamlandırılmasını açıklayacaktır. Dahası Güney'in filmlerinin özelinde sinemasal manzaralar gerçekçi bir biçimde kullanılmıştır. Öyle ki bölgede yaşayan insanların hayatlarını neredeyse belgesel niteliğinde görüntülerle anlatmaktadır.

Tez danışmanım Doç Dr. Aydın Çam ile uzun istişareler sonucunda bu tez konusunu seçtik. Kendisinin, meseleyi soyut veya müphem olandan uzaklaştırıp somut ile bağını kurmama yardım ettiğini özellikle belirtmek isterim. Bu istişarelerin sonunda, lisans seçmeli olarak Ruken Öztürk'ten aldığım Film Analizi dersinde yaşadığım bir deneyim tez konusunu üzerinde durduğumuz bu konuyu diğerlerinden ayırdı. Bu deneyim, ilkini çok uzun zaman önce izlediğim Umut filminin ders esnasında gerçekleşen gösterimiyle oldu. Film giriş sekansı olan Adana'da çok bilindik yerler olan İstasyon Meydanı Ziyapaşa Bulvarı'nın 1970 yılındaki görüntüleri bulunmaktadır. Filmdeki meydanın ve bulvarın çoktan unuttuğum bu görüntüleri beni çok heyecanlandırmıştı ve etrafıma bakıp herhangi bir arkadaşımla paylaşmak istedim. Burada Yaşar Kemal'in Bu Diyar Baştan Başa 1 kitabında Ağrı Dağı'nda yürürken püren bitkisinin kokusunu duyup heyecanlanması ve yanındaki insanlara koklatmasıyla benzeyen bir heyecan. Ancak Adana'yı daha önce deneyimlediğini bildiğim kimse etrafımda yoktu. Dolayısıyla bu paylaşım anlamsızdı ve halihazırda, sinemasal anlatıda karşıma çıkan doğduğum şehrin görüntüleri bende diğerlerinden farklı bir anlam ifade ediyordu. Ders çıkışında evde yeniden filmi açıp, hâlâ aynı kalan bir yer var mı, palmiye ağaçları ne kadar büyümüş gibi sorularla sadece o sekansı birkaç kere izlediğimi ve Google Maps'ten bulvarı açıp kıyasladığımı hatırlıyorum. Görülen değişim muazzamdı ve resmen etkisinde kalmıştım.

> …"Dağ insanı kuşkucu kılıyor, insanı insana düşman ediyor. Uçan kuştan korkar oluyorsun, yoldaşından bile kuşkulanıyorsun. Dağlar

> insanı kavurur, sertleştirir, ovalar, düzlükler yumuşatır, gevşetir," derdi babası. Dağları sevmediğinden değil, dağları sevmemek olmaz. Bizim oralarda dağlar biraz da atalarımız gibidir, evliyalarımız gibidir. Her birinin ruhları, cinleri vardır. Adları vardır; coğrafya kitaplarında, haritalarda olmayan… (Baydar, 2009)

4.3. *Seyyit Han: Toprağın Gelini*

Yılmaz Güney'in 1968'de senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı *Seyyit Han: Toprağın Gelini* sinemasal mekânlarını oluşturan Adana'nın Yenice ve Oymaklı köylerine dair son derece zengin bir veri taşımaktadır. Güney'in bu filmi spagetti western filmlerin özelliklerine benzeyen nitelikler taşımaktadır. Hiçliğin ortasında olması, manzaranın sınırlarının ufuk çizgisiyle belirlenmesi, bir köyün tamamının film seti olarak kullanılması bu niteliklere örnek olarak verilebilmektedir. Öncelikle belirtilmesi gereken şey filmin anlatının devindiği mekânlar çoğunlukla sinemasal coğrafya ve köy manzaralarından oluşan dış çekimlerdir. Filmin çoğunluğunun karşısında çok az bir süreyle iç mekânlar kullanılmıştır. Bu iç mekânlar Çukurova bölgesine ait köy evi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda dikkat çekilmesi gereken şey Kutlar'ın da belirttiği gibi Seyyit Han'ın hikayesinin Ferhat ile Şirin gibi çağdaş bir mitos seviyesinde olmadığıdır. Ancak diğer taraftan bu seviyede olmasa da Çukurova'da mitikleşen yiğit hikayelerine, türkülere bakıldığında Seyyit Han'ın karşılık geldiği yer anlam kazanacaktır. Bu tez çalışmasının kuramsal çerçevesinde açıklandığı gibi sinemasal mekânlar, fizikî mekânların sosyal bilimlerden bağımsız biçimde çalışılmış biçimlerinden çok daha fazla içeriğe ve veriye sahiptir. Çünkü filmler; yönetmen, çekilen mekân, anlatılan zaman açısından bilerek veya bilmeyerek yapılandırılmış bir sürü öge taşımaktadır Bu nedenle, kuramsal çerçevede açıklandığı gibi sinemasal coğrafyaları araştırmak bize kültürel ve fizikî coğrafya araştırmalarının sağladığından çok daha fazla veri sağlayabilir. Bu bağlamda Çukurova bölgesinin mitik özelliklerini içinde barındıran Seyyit Han filminin sinemasal coğrafyaları da açıkça bu verilerle donatılmıştır. Çam'ın Bollnow'dan (2011) aktardığına göre sinemasal mekânlar arka plan olmadığı gibi fiziki mekânlardan da farklı olarak sinemasal karakterin kendine ait deneyimlerini kapsamaktadır. Bu nedenle ait olunan ekonomik, politik, toplumsal, kültürel ve ideolojik ilişkilerini de kapsar. Diğer bir deyişle açık ya da örtük biçimde fizikî dünyaya dair ekonomik, kültürel, politik ya da toplumsal veriye

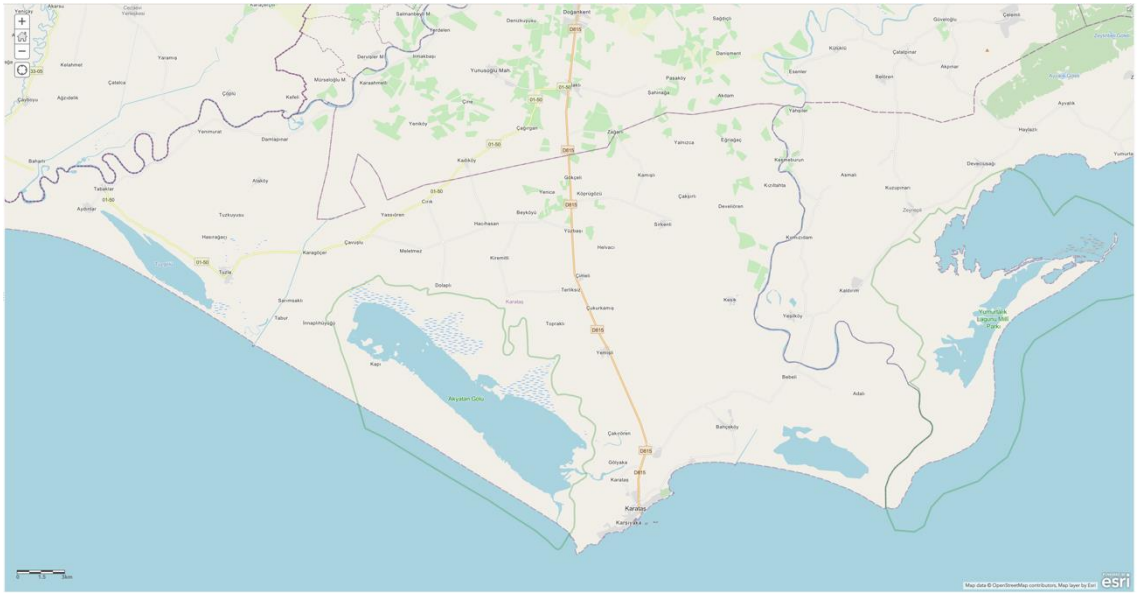
sinemasal mekânlar aracılığıyla erişebiliriz. Bu bağlamda Seyyit Han: Toprağın Gelini filmi aracılığıyla haritalanan Adana ilçesi ve köyleri bölgede mitikleşen özgün hikayelerden bağımsızlaşamayacaktır. Öyle ki Kutlar (2018, 310) bu filmin konusunu bir türküden aldığını varsaymaktadır. Ancak film Güney'in kendi kaleme aldığı senaryodan çekilmiştir. Seyyit Han sözünün eri bir karakterdir. Kendinden önce köye gelen ölüm haberinin ardından yine de sözünün ve sevgisinin peşine düşerek köyüne döner. Ne var ki ona söz veren tarafın verilen sözden caymak için bahaneleri vardır. Diğer taraftan doğayla barışık mazlum bir yiğit olan Seyyit Han'ın karakteriyle direkt ilişkili olarak bulunduğu coğrafyayla çatışmayan bir karakteri vardır. Kutlar'ın da belirttiği gibi atını besler, kuşlarla iyi geçinir vs. Bu açıdan bakıldığında ise Çukurova'nın ufuk çizgisiyle biten geniş coğrafi manzaraları aslında bölgenin insanıyla dolayısıyla Güney'in filmleriyle son derecede ilişkilidir. Bu özellikleriyle Güney'in filmleri ise böyle bir dönemde yerli halkın hâlâ filmleriyle aidiyet kurmasını sağlamaktadır. Güney'in filminde benzer şekilde anlatısının gerçekçiliği, oyuncuların kendilerine çok benzer hikayeleri olan gerçek insanlar ve deneyimsiz oyuncular olması ile beraber mekânların reeldeki mekânlar olması ögeleri neredeyse özdeşleşmiştir diyebiliriz. Güney'in filmlerindeki gerçekçi anlatım mekânların gerçekliğinin anlatıdaki yeriyle beraber bir de filmlerine konu ettiği karakterlerin reeldeki karşılığı ile ilişkisi açısından da değerlidir. Türkiye örneğinde çekilen köy filmlerinden bir kısmının bütçeyi düşük tutmak için İstanbul'un kırsal görüntülü yerlerinde çekilip birkaç baş hayvan ve köy evi gibi dekorlarla herhangi bir köy gibi çekilmesi açısından eleştirilmektedir. Bu bir kez daha Güney'in anlatısında 51 yıl sonra aynı ufuk çizgisinde bugün bile hâlâ aynı siluetle var olan Oymaklı köyü ile bugün artık son derece değişmiş olsa da Umut filminde Adana Tren garı gibi yerlerde çektiği sekanslar ile Güney bizden biriydi ve bizi anlatan filmleri çekti demesine sebebiyet verecek kadar aidiyet kurduran anlatısı gayet ilişkilidir.(Özkılınç, 2014) Çalışmanın devamındaysa haritalanan mekânlar, planlarına ayrılmış biçimiyle bağlamsal çözümleme yönteminden yararlanılmıştır. Bağlamsal çözümlemeden yararlanılmasının temel sebebi sinemasal anlatının iki farklı biçimi veya boyutu olduğunu varsaymakla doğrudan ilgilidir. Yukarıda birden çok kere yönetmenin bilerek veya bilincinde olmadan tasarladığı biçiminde söylenen şey tam olarak buna denk gelmektedir ve bu yöntemle anlatımın ve dolayısıyla anlamın iki farklı boyutu da çalışabilmektedir. Yönetmenin imlediği anlam öbekleri bir anlamda dilsel ögelere benzemektedir. Ancak dilden farklı olarak birden çok duyu ile anlamı kurulmaktadır. Bu sebeple birer dil ögesin olması bakımından veya

daha özel anlamıyla fizikî evrendeki şeylere karşılık gelmektedir. Yani diğer bir deyişle birer temsildirler. Ancak dilden farklı olarak, sinemasal anlatının yöntemleri daha farklı ve daha çeşitlidir. Bu sebeple farklı film çözümleme yöntemleri odağına farklı özelliklerini alarak çeşitlenmektedir. Başa dönecek olursak öncelikle yönetmen anlamı tasarlar. Diğer bir deyişle sinemasal anlatının ögelerini bilerek ve isteyerek bir araya getirmektedir. Bu açıdan filmin bağlamı içerisinde bir araya getirilen ögelere bakmak anlamlı bir çözümlemeyi mümkün kılacaktır. Çalışmada öncelikle filmler *Adobe Premiere* kurgu yazılımı ile film planlarına ayrıldı. Saha çalışması esnasında planlarına ayrılan çekimlerin perspektifine olabildiğince sadık kalındı. Film iç ve dış mekân çekimleri olarak ikiye ayrıldığında iç mekânların ortak özelliği olarak tipik Çukurova köy evi biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu mekânlar filmde az bir zaman diliminde geçmektedir. Diğer yandan köy, türbe peyzaj çekimleri ise filmin ana karakterini oluşturan dış çekimlerdir ve Güney'in anlatısının çatısını oluşturmaktadır. Bu çalışmasında bu üç şekilde ayırdığım planlar Kutlar 1968 tarihinde yazdığı yazısında (2010) kendisinin düzlük, türbe, köy olarak gruplandırdığı mekânların Gani Turanlı'nın görüntü yönetmenliğinde filme bu üç mekânın üç yeni kişi olarak anlatıya katıldığından belirtmektedir. Devamında ise, bu üç mekândan türbede detay çekimlerin, düzlük dediği mekânlarda uzak ve toplu çekimlerin, köyde çekilen yerlerde ise boy çekimlerin fazla olduğu görüldüğünü söyler. Bu açıdan bakıldığında filmde birer kişilik gibi yer bulan mekânlar, kameranın manipülasyonu sayesinde her karakterin mekânlarına benzer özelliklerine dikkat çekmektedir. Seyit Han da birbiriyle örtüşen fizikî mekân ile sinemasal mekân anlatıda yerini kendi özel biçiminde alır. Bu anlamıyla sinemasal mekân olarak kullanılan yerler ile filmin karakteri arasındaki ilişkinin son derece güçlü ve devingen olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki coğrafyanın imlediği karakter ile karakterin imlediği coğrafya diyalektik bir biçimde görülmektedir. Bu anlamıyla *deneyimlenmiş mekân* olarak anlamsal karşılığını bulmaktadır. Güney'in bir yönetmen olarak çekimleriyle mümkün kıldığı sinemasal mekân olarak yaşanan ikincil deneyim ise *deneyimlenmiş mekân* kavramının akışkan olması açısından açısından bütün bağlamsallığı ile anlam yüklüdür.



Şekil 3: ***Seyyit Han: Toprağın Gelini*** **Filminin Mekânları –** Yoksul bir Çukurova köyü, bir türbe ve ufuk çizgisiyle sınırlanan kır manzaraları.

Haritalandırma çalışmaları esnasında yararlanılan sözlü tarih çalışmasının kartografi ile beraber kullanılması ise Oymaklı Köyü'nde gayet kolay ortaya çıkacak bir yanlıştan döndürmüştür. Sahaya gidip güncel fotoğrafları çekmeden önce internetten bakılan online haritalardan bölgeye bakıldığında filmde geçen konağa yapısal olarak çok benzeyen bir bina olduğu görülmektedir. Köyün, kentin hızlı değişen dokusuna zıt bir yapısı düşünüldüğünde doğal olarak bu binanın *Seyyit Han* filminde geçen sinemasal mekânın olduğu varsayılmıştır. Ancak yapılan görüşmeler esnasında filmde yer alan konağın bugün artık çevresinin aynı kalması dışında yıkılan Yalçıner Ailesi'nin konağı olduğu anlaşılmıştır. Yıkıldığı bilinen binanın karşısındaki Seyit Han filminde geçen diğer bir evin hâlâ aynı şekilde duruyor olmasıyla da teyit edilmiştir. Zira Oymaklı köyünün haritalandırılması sırasında çekilen fotoğraflardan da görüleceği gibi ağaçların büyümesi dışında mekânlar da pek de bir değişiklik olmamıştır. Ancak bu çalışmadan çıkartılması gereken diğer filmlerde ise kentin hızlı değişen dokusu için sözlü tarih çalışmaları ile paralel çalışma yürütmek mekânların haritalandırılması açısından son derece önemlidir. Bu bağlamda geçen zamanla beraber değişen detayları göz önünde bulundurduğumuzda haritalandırma yöntemi sözlü tarih yöntemi gibi başka metotlarla desteklenmesi gerektiği yerler olduğu açıktır. Yeni Sinema Tarihi çalışmaları sayesinde farklı yöntemlerin bir arada çalışılması mümkün olduğu gibi ve hatta önerilmektedir.


Karataş
Akyatan Gölü
Çukurkamış
Yeniyol
Yaylalık
Bebeli
Adalı
Kabürün
Kestelli
Yeşilköy
Çakırlı
Develiören
Kızılhöyük
Kozlahöyük
Kuzuçınarı
Asmalı
Kızılkaya
Çataltınar
Akçınar
Güvenoğlu
Çeşmeli
Ayvalık
Haydarlı
Yumurtalık
Sarımsaklı
Yaburlu
İmaşlıhüyüğü
Kapı
Toprakkı
Yeniyol
Çukurkamış
Tarlakuşu
Çiftlikler
Kiremitli
Dolaplı
Meletmez
Çavuşlu
Karağaçlar
Hacıhasan
Beyköyü
Yazıbaşı
Helvacı
Çiftlikli
Yazıcılar
Çakırlı
Sırkent
Yamuca
Eğrigöz
Kamışlı
Gökçeli
Kiliçlioğlu
Yenice
Çıra
Yassıören
Çağırgan
Yeniköy
Kadıköy
Yunusoğlu Mah.
İmaretbaşı
Dervişler M.
Karaahmetli
Morsalıoğlu M.
Sarımehmetler M.
Yeniköy
Doğankent
Denizkuyusu
Sağlıklı
Danişment
Paşaköy
Sahilkaşı
Aktüm
Esenler
Yahşiler
Balören
Kızılkaş
Çataltınar
Akçınar
Güvenoğlu
Çeşmeli
Ayvalık
Haydarlı
Yumurtalık
Devecisaap
Asmalı
Kozlahöyük
Kuzuçınarı
Zeytinli
Kızılcadam
Kabürün
Kestelli
Yeşilköy
Bebeli
Adalı
Balıçeşmesi
Çukurkamış
Gölyaka
Karataş
Karşıyaka
Çıkıcören
Yeniyol
Toprakkı
Çukurkamış
Tarlakuşu



Şekil 5: ***Seyyit Han: Toprağın Gelini*** **Filminin Sinemasal Mekânları ve Fizikî Mekânlar**

4.4. *Pire Nuri*

Sınırlılıklar kısmında açıklandığı gibi Güney'in avantür filmlerinde yer alan Adana çekimleri özellikle şehri ve şehrin bağlamsal özelliklerini imlemez. Aksine, herhangi bir coğrafyanın veya kentin manzaraları gibidir. Güney'in İkisi de Cesurdu veya Beş Kurşun İki Adam (1963) şeklinde iki isimle bilinen filmi örnek verilebilir. Filmde görülen sinemasal manzara Dilberler Sekisi civarında bulunan barajdır. Ancak söz konusu sinemasal manzara müphem bir arka plan olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla

bağlamsal anlamda imleyip karşılık geldiği anlamlar da müphemdir. McArthur (2005,21) şehirlerin rastgele arka plan olarak kullanımının 1930 öncesi sessiz sinemasında görüldüğünü söylemektedir. Diğer bir deyişle bu yerler çok az veya hiç bir biçimde bir ideolojik söylem taşımamaktadır. Belki bir anlamda ilk dönem sessiz sinemalar için bu söylenebilir. Ancak, bu tezin kapsamında yapılacak değerlendirme biçimiyle belli bir bağlama uymadığından dışarıda bırakılsa da 1960 – 1985 arasında Güney'in çektiği aventür filmlerde böyle bir rastlantısallıktan bahsetmek anlamını yitirecektir. Zira, Yeşilçam döneminin yıldız odaklı sinema biçiminde Güney'in bu tarz filmler üretmeyi tercih etmesinin o kadar da rastlantısal olmadığı ve hatta başka bir politik gösteren olduğu iddia edilebilir. Diğer bir deyişle yeniden Wayne'i anımsamak gerekirse "Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir". Dahası McArthur'un makalesi 1. Dünya Savaşı sırasında Hollywood sinemasının hem ekonomik anlamda hem de estetik anlamda hegemonyasını gösterdiğini hatırlatmaktadır. Öyle ki filmlerin çoğu hem kentsel hem de kentsel olmayan sinemasal coğrafi temsiller bağlamında Hollywood dünyanın her yerinde gösterimlerle yeniden üretilmektedir. Bu tez çalışması için hatırlatılması gereken diğer bir nokta ise söylemsel bakış açısından coğrafi uzamın temsilinin daha gerçekçi bir görüntü yaratıp yaratmadığı konusunun bir sorun olmamasıdır. Diğer bir deyişle, gerçekçiliğin kendisi bir söylemdir ve sinemasal coğrafyalar da bu söylemle bütün olarak anlatıda yerini almaktadır. Dolayısıyla *Karşıyaka Mahallesinde yaşayan bir bitirim* olan Pire Nuri'nin anlatısını içeren bu filmde de ideolojik ve kültürel yapılanmalar mikro düzeyde görülmektedir. Gerçekçi bir biçimle sinemasal mekân olarak kullanılan dış mekânlar Karşıyaka Mahallesi köy meydanı ve Karataş deniz kenarıdır. İç mekânlar ise Pire Nuri'nin annesinin evi olarak karşımıza çıkarken yine Seyyit Han gibi benzer şekilde Çukurova evlerinin aşina özelliklerini göstermektedir.

Filmin giriş sekansında yer alan kent merkezi görüntüleri yani Büyük Saat, Taşköprü kenti imleyen görüntüler olarak yer almaktadır. Yönetmenin açıkça ve hemen yaptığı imleme sayesinde açıkça verilen politik, ideolojik kültürel, toplumsal ve hatta cinsiyetçi ilişkiler de belirlenmiş olmaktadır. Bir önceki bölümde açıklandığı gibi filmin çekildiği Karşıyaka semtiyle Karataş bölgesi Adana tarihinde Kavalalı'nın tarım işçisi olarak bölgeye yerleştirdiği Araplar yaşamaktadır. Bu anlamıyla, politik anlamda her biçimde görünen iktidar ilişkilerinden ziyade kendi iktidar biçimini oluşturan feodal bir yapılanmanın, o dönemde bölgede etkin olduğunu hatırlamak filmin bağlamsal ve metinsel okunabilmesi açısından anlamlı olacaktır.

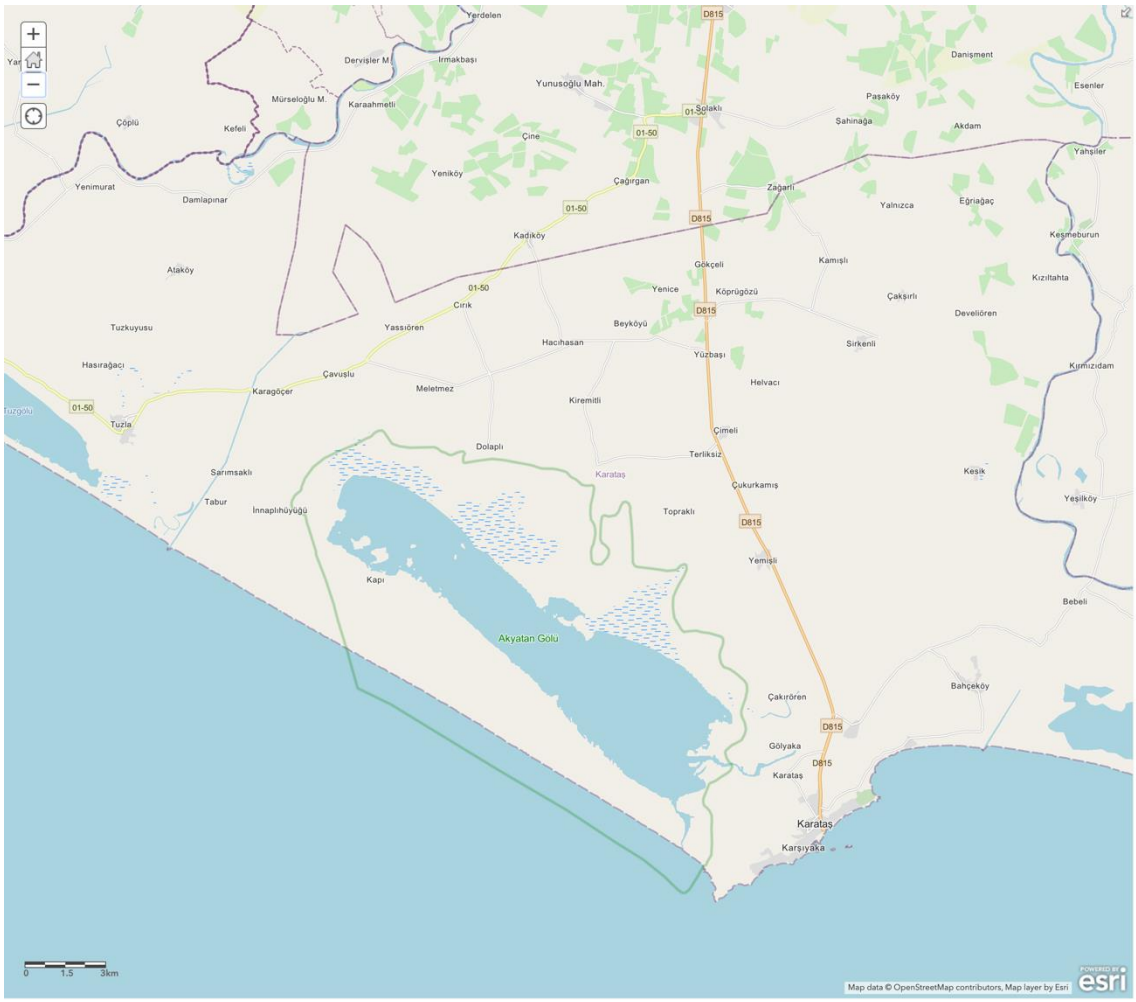
Seyyit Han ve Pire Nuri filmleri Endişe ve Umut'tan farklı bir sinemasal coğrafya çalışması olarak ele alınmalıdır. Zira ilk iki filmde açıkça görülen Adana ve genel bağlamı sonraki iki filmde değişmektedir. Film coğrafyaları kuramsal çerçevesinde açıklandığı biçimiyle sinemasal kent, dağ ve deniz manzaraları ideolojiler, politika vs ile doğrudan ilişki içerisindedir. Güney'in bu dört filmi arasında açıkça görülen fark ise Seyyit Han ve Pire Nuri filmlerinin erken dönem filmleri olmasıdır. Hem kronolojik anlamda hem de Güney'in daha az deneyim sahibiyken çektiği bu filmler Türkiye'nin 1968 yılında henüz hızlı şehirleşen özelliğini yeni edinen Adana'yı imlemektedir. Bu iki filmin çekildiği dönemda Adana ve çevresi için belirtilmesi gereken şey mikro iktidarların daha rahat örgütlendiği bir yer olmasıdır. Henüz hızlı şehirleşmeden nasibini almamış bir bölge olarak Adana ve çevresinde ağaların ve beylerin kontrolü daha fazladır. Dolayısıyla erken dönemde çekilen bu iki filmde de imlenen karakterlerin var oluşları mikro iktidar ögeleriyle yani ağa ve bey karşısında sahip oldukları duruşlarıyla görmekteyiz. Ayrıca, bu iki filmde de yer alan sinemasal manzaraların çoğu köy ve doğa manzaralarıdır. Diğer bir deyişle, Endişe ve Umut'un aksine kent manzaraları yoktur çünkü daha oluşmamıştır.



Şekil 6: Pire Nuri'nin Mekânları: Bu filmin mekânları bugünden ziyade 20. Yüzyılın başındaki Adana'ya aittir.

Bu bağlamda bu iki filmde mekân sinemasal anlatıya zemin oluştururken aynı zamanda sinemasal anlatıda birer karakter olarak karşımızda çıkmaktadır. Seyyit Han'ın ve Pire Nuri'nin karakterleri ufuk çizgisini gösteren çekimlerden etkilenerek

güçlenmektedir. Dahası bu çekimler anlatı sayesinde artık bu iki "Çukurovalı genç" gibi karakterleşerek karşımızda durmaktadır. Balázs, Karl Grune'nin Explosion filmi için benzer şeyler söylemektedir. Ona göre, öykünün kendisi önemli değildir. Dahası filmde önemli olan şey anlatıya zemin teşkil eden maden ocağının kendisidir ve hatta Balázs'a göre filmin ana karakteri maden ocağıdır. Daha önce bahsedildiği gibi, Balázs'ın filmlerde olan mekânların kendi ruhu olan yerlere dönüşmesi söz konusu filmde sanayinin olduğu bir yere ruh kazandırmasıyla gerçekleşmektedir. Pire Nuri ve Seyyit Han filmlerinde de benzer şekilde sınırı görünmeyen yerler filmin ana karakterleri ile doğrudan bir benzerlik ilişkisi içerisindedir. Balázs'ın belirttiği gibi öykünün kendisi bu iki filmde önemli olmadığı gibi öykünün anlatımını mümkün kılan başat öge ise coğrafi manzaralardır. Bu anlamıyla film Pire Nuri'nin yaşam öyküsünden bir kesit sunmaktan ziyade bölgede var olan iktidar çatışmalarını anlatmaktadır. Bunun yöntemi olarak da deniz manzaraları, kent ve mahalle manzaraları aracılığıyla anlatıya kazandırılan ruh sayesinde mümkün olmuştur. Dahası karakterleşerek karşımızda duran sinemasal manzaralar yukarıda özetlenen Adana tarihinde politik ilişkileri de açıkça imlemektedir. Bu anlamıyla sinemasal evrendeki temsili dünya salt açık ve seçik politik imgelerle yetinmemektedir. Maddi olmayan kültürü de görünür hale getirmesi açısından *Pire Nuri* filmi sayesinde endüstrileşen kentin kalıntıları daha net izler bırakırken henüz sanayisi gelişmemiş Adana ve çevresine dair örtük kültürel imgeleri de araştırmayı sağlamaktadır.



Şekil 7: Karataş Ovası'nda Bulunan Pamuk Tarlaları

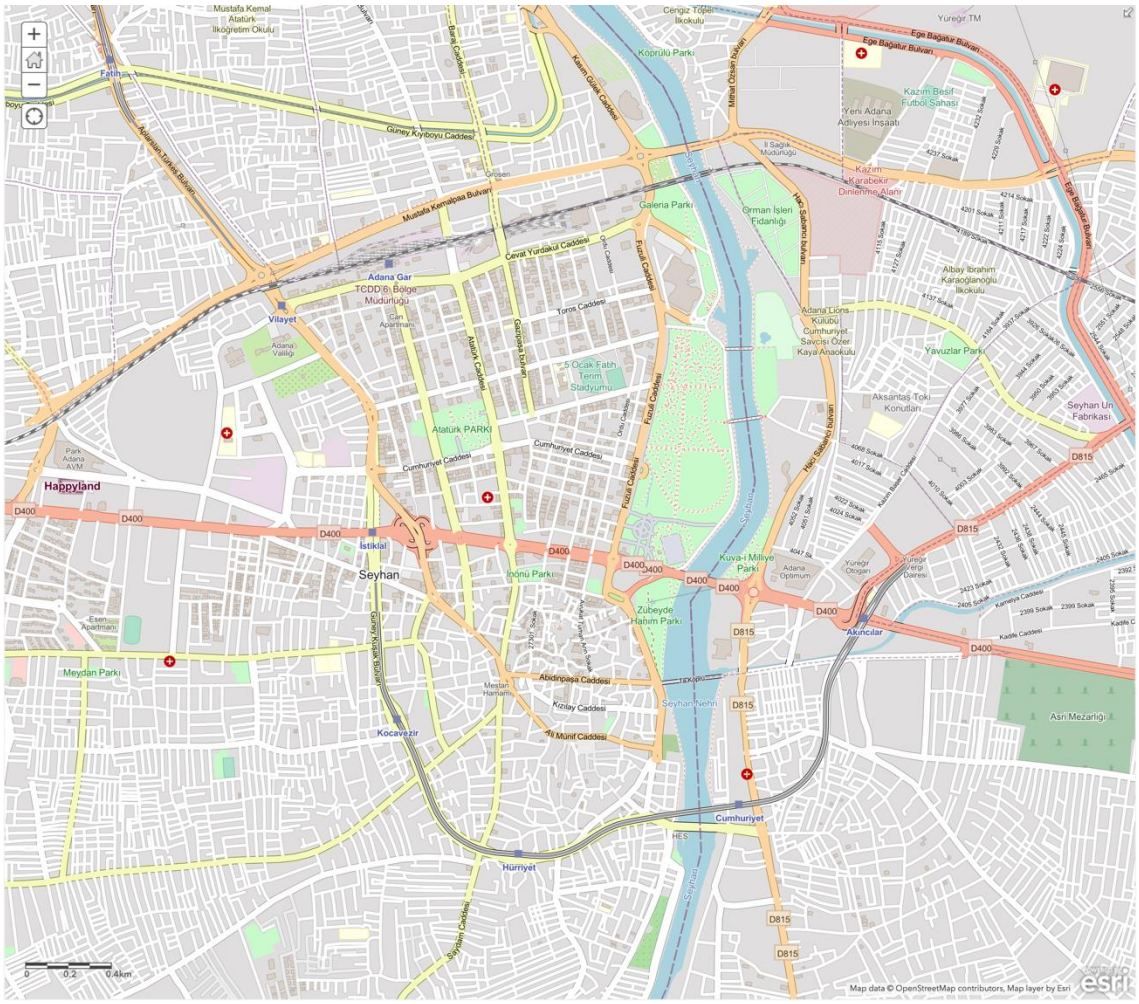
4.5. *Umut*

Hakkında en çok yazılan Güney filmi Umut'tur. Oğuz Makal'ın *Sinemada Yedinci Adam* (1987,s.19) kitabında ayrılan bölüm ve Erden Kıral'ın *Umut Filminin Ana Çizgileri* (1979, s.9) örnek olarak verilebilir. Sinema mekân ve kent çalışmalarında birden fazla metinde kullanılan Benjamin alıntısında bahsedildiği biçimiyle sinemasal deneyimin örneğini bu filmde görmek mümkün. Seyirci, kendi deneyimleri arasında hapis olunmuş biçiminden bu film sayesinde çıkmaktadır ve Cabbar'ın kendi içinde sıkışmış hayat deneyimi ile beraber bir serüvende kendimizi buluruz. Daha önceki bölümde belirtildiği gibi Umut ve Endişe filmleri Güney'in geç dönem filmleri olarak değerlendirmek mümkün. Bu değerlendirmeyi iki etkenle açıklayabiliriz. Birincisi Adana'nın geçen zamanla beraber bir sanayi kenti haline gelmesi ve bunun sonucunda da iç göç alması ve bu göçün sonuçları. İkinci etkense hızla şehirleşen çevrenin ve iç göç olgusunun yanında yönetmenin kişisel deneyimlerinin birikmesinin önemi son

derece büyüktür. Doğal olarak yönetmenin içinde bulunduğu ve gözlemlediği ekonomik ve sosyolojik koşullar değişiyorken kendi sinemasal deneyimleri de evrilmektedir.

Filmin anlatısını oluşturan mekânların çoğu sinemasal kent manzaralarından oluşmaktadır. Ancak kısa bir zaman dilimi iç mekânda geçmektedir ve bunlardan biri ise karakoldur. Herhangi bir kimlikle açıkça ilişkisi olmayan bir yok yer olarak karakolun ilişkilenebileceği kimlikler arasında ise Arabacı Cabbar'ın hiç ilişkisi bulunmamaktadır. Yok yerlerden birinde hiç yer edinemeyiş belirli güç dengelerini açıkça imlemektedir. Diğer taraftan, bu filmde yer alan manzalar Seyyit Han ve Pire Nuri filminden farklı bir işlevde ve anlamda bulunmaktadır. Öncelikle filmin çoğunluğu kent manzaralarından oluşmaktadır. Bu kent manzaraları ise diğer işlevlerinden daha belirsiz bir biçimde karşıt bir karakter olarak belirmektedir. Daha önce belirtildiği gibi Adana artık bir sanayi kentidir ve sınıflar arası ayrım gittikçe büyümektedir. En alt sınıflardan birinin mensubu olarak Arabacı Cabbar'a karşıt bir karakter olarak ondan rahatsız olmaktadır.

Güçhan'ın (1992) belirttiği şekliyle, 1964 ile 1985 yılları arasında iç göç yapmak durumunda kalan insanların çoğu köyden kente geçinemediği, nitelik sahibi olmadığı gibi ve kentte yerleşim sıkıntısı yaşamak ve hatta köylerindeki yaşam alanlarını da kaybetmek özeliklerinde ortaklaşmaktadırlar. Güçhan, Türk sinemasında göç olgusunu incelerken görülen örneklerin neredeyse tamamında köyden göç ettiği halde kentli kimliğini elde edemediklerinin de vurgusunu yapmaktadır. *Umut* ve *Endişe* filmlerinde başka bağlamlarda, Güçhan'ın bahsettiği durumun örnekleri açıkça görülmektedir. Umut filminde Endişe'den farklı olarak kendilerine ait bir mekân olarak ev sahneleri bulunmaktadır. Şehir içerisinde aidiyet kuramayan Arabacı Cabbar ev sahnelerinde kendisi de bir erk olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 8: *Umut*'un Sinemasal Mekânı

Kuramsal çerçevede bahsedildiği gibi Lefebvre'yi hatırlamak gerekirse mekânlar ve dolayısıyla kentler kültürel süreçler geçirerek ideolojilerin eylem sahnelerine dönüşmektedir. İlk dönem filmlerinde görülen sinemasal mekânlar, Adana'nın çeşitli köyleri ve bu köyde yer alan mitik kahramanların anlatısıyken; Umut ve Endişe'de mekânlar artık ekonomiyle beraber dönüşen insanların ve şehrin anlatısıdır. Diğer bir deyişle, Adana şehir merkezi bugün hâlâ değişmeyen ekonomik merkezini bulmuştur. Diğer anlamıyla Umut filminde geçen sinemasal kent manzaraları birer hafıza kaydı olarak palimpsest bir özellik taşımaktadır. Bu sayede sinemasal kartografçı olarak bu tez çalışmasının görevi de katmanlar arasında gizlenmiş hafıza verilerini açığa çıkarmaktır. Bu sayede bilinçten yoksun özne olarak sinemasal anlatıya bakış ve dolayısıyla sinemasal coğrafyalara bakış anlam kazanacaktır. Bu bağlamda içerisinde sinemasal kent manzaraları barındıran filmler palimpsest özellikleriyle kentleri görünür kılmaktadır. Yani, kent çalışmalarını katmanları arasında çalışmak mümkündür. Kentsel olguları açığa çıkarmak ise yeniden üretimin sonucu olan

metinlerin çalışılması anlamına gelmektedir. (Jameson, 2011, s.267). Bu anlamda sinemasal coğrafya çalışmaları sosyal ve kültürel temsillerin fizikî yansımalarını ve bunların ekonomi ve politika arasındaki dinamik ilişkilere bakabilmektedir.

4.6. *Endişe*

Balázs, yönetmenlerin dış çekimden uzak durduğunu ve tiyatro karşısında sınırlı avantajı olarak belirttiği orijinal çekimler yapmadığını söylemektedir. Balázs, ardından bu tarz çekimlerde doğanın nötr bir varoluş serimleyemeyeceğini belirtmektedir. Güney'in Endişe filmi Balázs'ın açıklamalarının tam karşılığı gibi açık ve seçik bir biçimde karşımızda durmaktadır. Öyle ki Balázs'ın yönetmenlerin kaçındığını söylediği orijinal çekimler filmin ana çatısını oluşturmaktadır. Diğer taraftan yönetmenler genellikle genel çekimleri kullanmaktadır. Genel çekimler dışında kullanılan yakın planlar ise çoğunlukla, karakterin içsel dünyasına dair anlamına dair özellikler taşımaktadır. Filmin neredeyse hiç iç mekân çekimleri yoktur. Bu anlamıyla, Balázs'ın belirttiği tek avantaj sonuna kadar kullanılmıştır demek mümkün. İlginçtir ki filmin giriş sekansında kullanılan bölgeden çekilmiş çeşitli fotoğrafların neredeyse aynılarını, şehir merkezinden biraz uzaklaştıkça çevrede görmek mümkün. Benzer şekilde, çadır kentlerde yaşayan mevsimlik işçilerin kimliği dışında çekimler yapılabilmektedir. Diğer bir deyişle şehir dışından merkeze doğru yaklaştıkça yolun sağına ve soluna sıralanmış sanayi merkezlerinden şehir merkezine doğru geldikçe ne şehirde yaşayan ne de şehir dışında, Endişe filmindekilere benzer görüntüleri görmekteyiz. Bu durum, yukarıda özellikle belirtilen tarihlerin Adana açısından neden kritik olduğuyla doğrudan ilişkilidir. Adana 1965-1975 yılları arasında son derece hızlı bir değişime ve dönüşüme maruz kalmaktadır. Bu durum, bütünsel olarak ekonomisinde, demografisinde ve hatta şehirleşmesinde görülmektedir. Dolayısıyla bu filmleri incelemek aynı zamanda bu dönemi farklı bağlamlarda incelemek anlamına gelmektedir. Ancak diğer yandan bu durum çalışmanın dönemsel kapsamını da belirlemektedir. Çalışmada incelenecek dönem bu nedenle 1965–1975 yıllarıyla sınırlandırılmaktadır. Özellikle geç dönem Güney'in filmleri bahsedilen şehrin dönüşümü açısından kritik veriler taşımaktadır Zira Adana şehir merkezinden kullanılan sahneler bu dönemde şehrin bir çok anlamda belgeler niteliktedir. Kuramsal çerçevede bahsedildiği biçimiyle Aitken ve Zonn'u (1994b) hatırlamak gerekirse, sinemasal mekânda temsil edilen yerlerin anlamı iktidarla son derece ilişkilidir. Diğer bir deyişle,

sinemasal anlatıya platform olan yerler belirli ekonomik ve politik dinamikleri işaret etmektedir. Dolayısıyla, hem karakterin dünyasın içinde temsil edildiği gerçek Endişe filmine baktığımızda giriş sekansını şehre yaklaşan sanayi merkezleriyle başlatır ve Adana tabelasının yanına boya ile sermayeyi imleyen bir yazılama yapılmıştır. Gerçekten de Adana Mersin arasındaki yol boyunca süregelen bu merkezler hâlâ Endişe'ge geçen benzer ekonomik güç dengeleriyle varlığını sürdürmektedir. Sinemasal anlatısını gerçekçilik üzerinden kuran Güney, bu filminde sinema temsil tartışmalarında Seyyit Han ve Pire Nuri'den farklı bir anlam taşımaktadır. Temsil edilen gerçeklik yani film makarasında olan gerçeklik halihazırda bölgede imlenen güç dengelerini işaret etmektedir. Bu bağlamda sinemasal coğrafyalar artık birer karakter gibi karşımızda değildir. Ancak, sinemasal coğrafyaların manzarası eşliğinde iktidar, ekonomik ve cinsiyetçi güçlerin çatışmasını imleyen bir anlatı ögesi olarak karşımızdadır. Diğer taraftan şehir meydanında çekilen sekanslar için Foucault'u hatırlamak gerekmektedir. Bir çok bağlamı içinde bulundurabilen bir heterotopik mekân olarak şehir meydanı bir tek Cevher'i ve onun ait olduğu bağlamını içinde barındıramaz. Onun için bir yersizlik yurtsuzluk söz konusudur. Diğer bir deyişle Augé'nin bahsettiği gibi yok yer olmayan bir yerde sadece belli bir var oluşa sahip Cevher için yoktur. Üstelik bu sefer sadece anlamsal olarak değil aynı zamanda fiziki olarak yer olan yerlerden çok uzakta ve hiçliğin ortasında olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 9: *Endişe*'den 50 Yıl Sonra Tarım İşçileri – *Endişe*'nin sinemasal mekânları ve bu mekân üzerindeki ilişkiler, bir belgesel gücüyle günümüzün mekânını ve ilişkilerini örneklemeye devam ediyor. Değişen belki de sadece teknoloji. Mekân, insan, emek baki kalıyor.

BÖLÜM V
SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç ve Öneriler

Çalışmanın ayrıksı ve özgün bir yöntem olarak kullandığı sinemasal kartografi ile Yılmaz Güney'in dört filmiyle Adana kenti haritalandırılmaktadır. Çalışmanın temel argümanı auteur yönetmenlerin yazar ve ressamların yaratıcı unsurlarının yanı sıra aynı zamanda mekânı ve dolayısıyla anlamın üçüncü boyutunu da yarattığı yönündedir. Bu argüman çerçevesinde niceliksel ve niteliksel araştırma yöntemlerini bir arada kullanılmasını mümkün kılan Yeni Sinema Tarihi çalışmaları hakkında gerekli tartışmalar açımlanmaktadır. Geleneksel çalışma yöntemlerinden ziyade bu tarz bir çalışma disiplininin seçilmiş olması gerekçelendirilmiştir. Bu sayede filmler, yönetmeni, ve sinemasal mekânları ile politik, ekonomik, sosyolojik bir bağlam kurulmaktadır. Ardından kuramsal çerçeve başlığıyla yönetmenin farkında olarak veya olmayarak gösterdiği ve verilerle donatılmış sinemasal mekân ve manzaraların kuramsal arka planı açımlanmaktadır. Bu anlamda çalışma, öncelikle kuramsal çerçeve bağlamında kullandığı yöntemi meşrulaştırmaktadır. Dahası temel argümanı olarak yönetmenin anlamın uzamsal boyutunu da yaratan ögesi olarak kabulüyle ilintili olarak Jameson'un *görsel medya bugünün bilişsel haritalarıdır* (1992, 1988, 1994) savını da vurgulamaktadır. Bu anlamıyla, yine kuramsal çerçevede belirtildiği gibi sinemasal manzaraların birden fazla işlevi vardır. Öncelikli işlevi alışıldık bir zemin, mekân ve ölçek duygusu verilerek seyirci yerinden edilmez. Ardından belirli bir imleyeni ifade eder. Salt arka plan olarak kullanılmaz yardımcı birer oyuncu olma işlevi taşır ve son olarak seyirciye bir bağlam sunulmasını sağlamaktadır. Bu işlevler, Güney'in bu çalışmada incelenen dört filminde bulunmaktadır. Filmden filme değişen şey, hangi anlatımı ve konusuyla beraber hangi işlevin baskın özellik olarak karşımıza çıkmasıdır.

Sinemasal kartografinin çalışılması elbette bazı sınırlılıkları da beraberinde getirmektedir. Öncelikli olarak sinemasal anlatıda üzerinde çok çalışılmış büyük kentleri bu çalışmanın dışında bırakıp Adana ile sınırlandırarak kapsamı belirlenmiş olmaktadır. Belirlenen kapsam elbette aynı zamanda bir sınırlılık olarak açığa çıkmaktadır. Dahası Adana kentinin de filmlerde geçen görüntülerini veya bütün çekimlerin Adana'da geçtiği bilinen filmleri almak kapsamı muğlaklaştırmış olacaktı. Çünkü Güney'in özellikle avantür filmlerinde geçtiği bilinen Adana görüntüleri

kimliksiz, herhangi bir coğrafya gibi kullanılmaktadır. Diğer bir deyişle nereye ait olduğu belli olmayan bu görüntüler müphem bir coğrafya imlemektedir. Bunun yerine bu anlamda Güney'in hem filmin bütün mekânlarının bu kentte çekilmesi bakımından hem de görüntülerin net bir biçimde Adana'yı imlediği bu dört filmin seçilmesi anlamlı olacaktır. Yani bu dört filmin sinemasal manzaraları hem Adana'ya aittir hem de bu filmlerin doğrudan Adana'ya dair olan anlatısını tamamlamaktadır. Özellikle Güney'in Adana'da çekimleri olan diğer filmler, bu dört filmden anlamsal olarak da farklıdır. Bu tez çalışması kapsamında çalışılan dört film ise kendi içinde ikiye ayrılacak biçimde incelenmektedir. Öyle ki Güney'in erken dönem ve geç dönem filmleri olarak ele alınmaktadır. Erken dönem filmi olarak ele alınan *Seyyit Han: Toprağın Gelini* ve *Pire Nuri* filmleri Adana şehrinin de sanayileşme, hızlı şehirleşme, göç alma gibi belirgin süreçleri yaşamasından önce çekilmiştir. Dolayısıyla kuramsal çerçevede bağlamı oturtulan biçimiyle manzaraların göstereni olduğu şey *Umut* ve *Endişe*'den daha farklı bir yerde durmaktadır. İlk iki filmde birer karakter gibi karşımıza çıkan sinemasal manzaralar, son iki filmdeyse, sinemasal kent manzaraları güç ve iktidar ilişkilerini belirten bir anlatı ögesi olarak karşımızda durmaktadır.

Araştırmanın amacı kısmında sorular şu şekilde belirlenmişti:

a. Yılmaz Güney'in dört filminin yapım ve gösterim tarihlerini kapsayan 1965–1975 döneminde Adana'nın ekonomik, demografik, politik, kültürel ve toplumsal yapısını bu filmler aracılığıyla çözümleyebilir miyiz?
b. Bu dört filmde, yönetmenin anlatısını güçlendiren ve dahası önemli anlatının temel ögeleri olagelen şehir, köy, kır ve deniz manzaraları nasıl ve hangi amaçlarla kullanılmıştır?
c. Bugün, Yılmaz Güney'in filmlerinde, belgesel niteliğindeki çekimler sayesinde tanıklık ettiğimiz, ontolojik olarak fizikî dünyada mevcudiyetini bulan bu yerler, geçen zaman içinde hangi dönüşümleri yaşamıştır ve sinema sayesinde belgelenen bu dönüşümlerden yola çıkarak ne söyleyebiliriz?

Öncelikle filmlerin ayrı ayrı ele alındığı bölümü hatırlatarak Güney, sinemasal anlatısında yer alan temel öge olarak manzaraları sinemasal anlatının ontolojisi gereği anlatısının devinim mekânı olarak kullanmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi (Lukinbeal, 2005) tiyatro ile sinemanın benzer bir yönü olarak anlatıya zemin teşkil etmektedir ve bunu mizansen sayesinde oluşturulan çerçeve dahilinde yapmaktadır. Sinematografinin ontolojik zorunluluğu sebebiyle her film öyle ya da böyle bu özelliği

taşımaktadır. Bu anlamıyla, seyirciye uzamsal bir zemin sağlamaktadır ve yönetmenin imlediği bağlamda gerçeklik duygusunu oluşturmaktadır. Ancak, tıpkı araştırmanın kuramsal çerçevesinde tartıştırıldığı biçimiyle benzerliklerine rağmen sinemasal mekân epistemolojik olarak tiyatral sahneden ayrılır ve başka anlatısal özellikleriyle açıkça ilişkilendirilmektedir. Doğal olarak Güney'in anlatısı da bu özelliklerden nasibini almaktadır. Yine de özellikle ilk soruya cevaben, Güney'in anlatısında kullandığı manzaralar açıkça hem tarihi hem de sosyolojik bir yapıyı imlemektedir. Tarihi imler çünkü gösterilen coğrafi manzaralar bölgenin belirli bir döneminde yapılan tarım, ekonomi, politika ve aralarındaki ilişkiyi imlemektedir. Ardından, sosyolojik ve dolayısıyla demografik yapıyı imlemektedir. İmlediği tarihle ilişkili olarak bu yapılara dair belirli bir beşerî bağlama işaret etmektedir. Üçüncü olarak özellikle Seyyit Han ve Pire Nuri filmlerinde sinemasal mekânlar tıpkı Nietschmann'ın (akt. Lukinbeal, 2005) belirttiği gibi birer oyuncu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda çalışmada daha önce belirtildiği gibi sinemasal mekânlar farklı işlevlerle sinemasal anlatıda yerini almaktadır. Tıpkı Güney'in bu dört filminde olduğu gibi.

Burada sinemasal coğrafya çalışmaları bağlamında sorulması gereken diğer soru Jameson vb. açısından eğer sinemasal anlatı, jeopolitik tahayyülün birer iştirakçısıysa; öncelikle Güney'in anlatısı nereye konumlandırılabilir? Elbette bu dört film açısından, ne kadar mikro ve makro iktidarları eleştirir bir anlatısı da olsa Güney'in anlatısı erkeklik (maskülenite) ve/veya kadın kimliğini inşa anlamında iştirakçidir. Diğer bir deyişle, yönetmen bilerek veya bilmeyerek anlamın yeniden üretiminin parçası olmaktadır. Diğer taraftan, Lukinbeal'in (2004) incelediği biçimiyle Top Gun örneğinde verilen yeniden üretimle açığa çıkandan çok farklı bir anlama sahiptir. Ancak bu noktada yeniden Wayne'i hatırlatmak gerekmektedir. Bütün filmler öyle ya da böyle politiktir. Ya da Çam'ın Wayne'in önermesini düzenlediği biçimiyle *tüm filmler politiktir ve bu politik tutum mekânı da içerir ancak her film aynı tarzda politik değildir*. (2016, s.196) Yukarıda kapsamı belirlendiği gibi bu tez çalışması planladığı sorulara cevabını verdiği gibi varsayımlar kısmında açımlandığı biçimiyle yönetmenin aynı zamanda bir kartograf olduğu iddiasını da savunmuştur. Bu anlamıyla yönetmen odaklı bakış açısıyla film coğrafyası çalışmalarını merkeze akan yaklaşım kabul edildiğinden coğrafi imgelerin işlevi ve dolayısıyla anlamı üzerine çalışılmaktadır. Güney'in imlediği coğrafi anlam dünyası sayesinde sinemasal şehrin manzaraları salt birer arka

plan değildir. Dahası Güney'in sinematografik anlatısının çok önemli ögelerinden biridir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoneix Yayınevi.

Aitken, S. C. & Zonn, L. E. (Ed.) (1994a). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Maryland & Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Akbal Süalp, Z. T. (2004). *ZamanMekân – Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akbal Süalp, Z. T. & Güneş, A. (2010). *Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.

Arnheim, R. (1969).*Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.

Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik – Tarihsel Bir İnceleme*. Z. Özen Barkot (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.

Augé, M. (1997). *Yer-olmayanlar – Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş.* T. Ilgaz (çev.), İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Augé, M. (1995). *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity.* London- New York: Verso

Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan*. Ankara: Say Yayınları.

Balázs, B. (1972). *Theory of the Film*. New York: Arno Press.

Barsam, R. M. & Monahan, D. (2010). *Looking at Movies: An Introduction to Film* (3. Baskı). Londra: W. W. Norton & Company.

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. B. Vardar & M. Rifat (çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Baudrillard, J., & Poster, M. (2001). *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Oxford: Polity Press.

Baudrillard, J. (2006). *Amerika*. Y. Avunç (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistem*i. O. Adaır ve A. Karamoğulları (çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Baydar, O. (2009). *Kayıp söz*. Can Yayınları.

Bayraktar, S. & Dedeoğlu, S. (2019). *Yoksulun Umudu Çocuk: Mevsimlik Tarım İşçisi Hanelerin Sosyo-Ekonomik Profili ve Çocuk İşçiliği Araştırması*. Ankara: UNICEF.

Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?* İ. Şener (çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (6. Baskı) A. Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berman, M. (2006). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* (10. Baskı). Ü. Altuğ ve B. Peker (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, (orijinal baskı tarihi: 1982).

Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). *Film Sanatı – Bir Giriş*. E. S. Onat & E. Yılmaz (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.

Bornstein, T. B. (2011). *Philosophy of Film: Continental Perspectives*. Internet Encyclopedia of Philosophy.

Büker, S. & Topçu, Y. G. (2010). *Sinema: Tarih – Kuram – Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Cevizci, A., Arslan, H., Ayyıldız, E. (2013). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Clarke, D. B. (Ed.) (1997). *The Cinematic City*. Londra & New York: Routledge.

Conley, T. (2006). *Cartographic Cinema*. Minneapolis: Minnesota: University of Minnesota Press.

Corbin, A. L. (2015). *Cinematic Geographies and Multicultural Spectatorship in America (Screening Spaces)*. Londra & New York: Palgrave Macmillan.

Çiçekoğlu, F. (2007). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.

Deleuze, G. (2006). *Cinema 1: The Movement–Image* (8. Baskı). H. Tomlinson ve B. Habberjam (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2007). *Cinema 2: The Time–Image* (8. Baskı). H. Tomlinson ve B. Habberjam (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Derrida, J. (2017). *Archive Fever: A Freudian Impression*. California: University of California Press

Elsaesser, T. (1990). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publications.

Esen, Ş.K. (2020*). Yılmaz Güney Sineması. Çukurova Gerçeğinin Estetiği*. İstanbul: Su Yayınları.

Foucault, M. (2011). *Başka Mekânlara Dair. Özne ve İktidar* (3. Baskı) içinde (s.291–302). I. Ergüden (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi: 1994).

Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri* (5. Baskı), S. Savran(çev.), İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi: 1989).

Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. A. Yardımlı (çev.), İstanbul: İdea Yayınları.

Jameson, F. (1988). Cognitive Mapping. Nelson, C. & Grossberg, L. (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* içinde (347–57). Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Jameson, F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and Space in the World System*. Londra: BFI Publishing.

Kant, I. (1929). *Prolegomena to Any Further Metaphysics*. Chicago: Open Court Publications.

Kant, I., & Smith, N. K. (1958). *Critique of Pure Reason*. New York: Modern Library Random House.

Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Küçük, N. (1994). (Edt. Ve çev.) *Postmodernizm.* İstanbul: Kıyı Yayınları

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. D. Nicholson-Smith (çev.), Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers Ltd.

Lefebvre, H. (1996). *Writings on Cities*. E. Kofman ve E. Lebas (çev.), Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers Ltd.

Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press.

Mennel, B. (2008). *Cities and Cinema*. New York/London: Routledge.

Özkılınç, G. (2014). *Sinemanın Güney'i.* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Öztürk, M. (2005). *Sine-masal kentler – Modernitenin iki "kahraman"ı kent ve sinema üzerine bir inceleme.* İstanbul: Donkişot Yayınları.

Öztürk, M. (Ed.) (2008). *Sinematografik kentler: Mekânlar, hatıralar, arzular*. İstanbul: Agora Yayınları.

Singer, I. (1998). *Reality Transformed: Film as Meaning and Technique*. Londra: Cambridge University Press.

Stam, R. (2000). *Sinema Teorisine Giriş*. S. Salman, & Ç. Asatekin. (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları – Kuramlar ve Metotlar*. K. Karaşahin (çev.), İstanbul: Babil Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şeker, M. (1987). *Güneydoğu Anadolu Projesi Sosyal ve Ekonomik Sorunlar.* V Yayınları, Ankara.

Şeker, M. (1986). *Türkiye'de Tarım İşçilerinin Toplumsal Bütünleşmesi*. Değişim Yayınları, Ankara

Şenyapılı, T. (1981). *Gecekondu – Çevre İşçilerin Mekânı*. Ankara: ODTÜ Yayınları.

ŞenyapıIı, Ö. (1981). *Kentlileşen Köylüler*. Ankara: ODTÜ Yayınları.

Tutal, N. (2019). (Edt.) *Kent Kitabı. Mimariden Müziğe, Kahvecilerden Mezar Taşlarına.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Robins, K. (1999). *İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası*. N. Türkoğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş – Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. E. S. Onat (çev.), Ankara: De Ki Yayınları.

Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi 1960–1986*. İstanbul: Metis Yayınları.

Schober, A. (2013). *The Cinema Makers*. Charlesworth Press.

Sencer, Y. (1979). *Türkiye'de Kentleşme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Zizek, S. (1996). *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham: Duke University Press.

Zizek, S. (2001). *The Fright of Real Tears: Krszystof Kieślowski Between Theory and Post Theory*. Londra: BFI Publishing.

Tezler

Çam, A. (2016a). *Derviş Zaim: Bir Mekân Sineması'na Doğru* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, M. (2001*). Modern İletişim Toplumunda Sine-Masal Kentler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Makaleler ve Kitap Bölümleri

Aitken, S. C. (2003). Composing Identities: Films, Families and Racism. *Journal of Geography*, 102 (1), 2–12.

Aitken, S. C. Dixon, D. P. (2006). Imagining Geographies of Film. *Erdkunde*, 60(4), 326–336.

Aitken, S. C. & Lukinbeal, C. (1997). Disassociated Masculinities and Geographies of the Road. Cohan, S. & Hark, I. R. (Ed.). *The Road Movie Book* içinde (349–370). Londra & New York: Routledge.

Aitken, S. C. & Lukinbeal, C. (1998). Of Heroes, Fools and Fisher Kings: Cinematic Representations of Street Myths and Hysterical Males in the Films of Terry Gilliam. Fyfe, N. (Ed.). *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space* içinde (141–159). Londra & New York: Routledge.

Aitken, S. C. & Dixon, D. P. (2006), Imagining Geographies of Film. *Erdkunde,* 60 (4), 326–336.

Aitken, S. C. & Zonn, L. E. (1994b). Re-presenting the Place Pastiche. Aitken, S. C. & Zonn, L. E. (Ed.). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* içinde (3–25). Maryland & Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Akarsu, B. (1963). Kant'ta Zaman Mekân Kavramları. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arşivi Dergisi*, 14, 108–122.

Aydın, Hakan. (2008). "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910–1950)". S*elçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, s. 61–74.

Biltereyst, Daniël. & Philippe Meers. (2016). New Cinema History and the Comparative

Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures. *Alphaville: Journal*

of Film and Screen Media, 11, s. 13–32.

Biltereyst, Daniël, Richard Maltby & Philippe Meers. (Eds.) (2019). *The Routledge Companion to New Cinema History*. New York: Routledge

Büker, S. (2016). Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 4 (4), 141–161.

Caquard, S. (2009). Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: A Historical Review of Cinematic Maps in Films. *The Cartographic Journal*, 46(1), 46–55.

Caquard, S. &; Taylor, F.D.R. (2009). What is Cinematic Cartography? *The Cartographic Journal*, 46(1), 5–8.

Casetti, F. (2011). Sinemasal Deneyim. D. Kırmızı (çev.), *sinecine,* 2(2), 81–93.

Castro, T. (2009). Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture. S. Caquard and D. R. F. Taylor (eds.), 'Cinematic Cartography'. *Special issue of The Cartographic Journal*, 46(1), 16–23.

Corrigan, T. & White, P. (2012). *The Film Experience: An Introduction* (3. Baskı). Boston & New York: Bedford / St. Martin's.

Coş, N. (1974). Türk Sinemasında İşçi. *Yedinci Sanat Dergisi*, 13, 3–14.

Creswell, J. W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri – Beş Yaklaşıma Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. M. Bütün & S. B. Demir (çev.), Ankara: Siyasal Kitabevi.

Çam, A. (2016b). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlenmesi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(2),7–37.

Çam, A. (2018a). 1960-1975 Yılları Arasında Adana'da Filmcilik ve Sinemacılık İşi, *Galatasaray Üniversitesi İleti-ş-im Dergisi*, 28, 9–41.

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

Çam, A. & Şanlıer Yüksel, İ. (2018). Sinema Çerçileri – Toros Dağları'nda Sinema Deneyimi. *1. Uluslararası Sinema ve Felsefe Kongresi*. İstanbul: AKBANK Sanat.

Diken, B., Laustsen, C. B., Ertekin, S., & Çelik, Ö. (2016). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.

Derrida, J. (2017). *Archive Fever: A Freudian Impression*. California: University of California Press.

Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press.

Escher, A. (2006). The Geography of Cinema – A Cinematic World. *Erdkunde*, 60 (4), 307– 314.

Fuhriman, C. (2009). Cinematic Representations of Landscape: The (Reel) Korean Demilitarized Zone. *Middle State's Geographer*, 42, 100–106.

Foucault, M. (1980). Questions on Geography. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings* içinde (s.63–77). C. Gordon (çev.), New York: Pantheon.

Gilliam. Fyfe, N. (Ed.). Images of the Street: Planning, Identity and Control in *Public Space içinde* (141–159). Londra & New York: Routledge.

Göktürk, D. (2014). Imagining Europe as a Realm of Transfiguration. *Critical Multilingualism Studie*s 2.1

Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.

Heidegger, M. (1971). Building Dwelling Thinking. *Poetry, Language, Thought*. Harper Colophan Books, New York.

Hopkins, J. (1994). A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology and the Power of (Mis)Representation. Aitken, S. C. & Zonn, L. E. (Ed.). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* içinde (47–68). Maryland & Londra: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Kennedy, C. & Lukinbeal, C. (1997). Towards a Holistic Approach to geographic Research on Film. *Progress in Human Geography*, 21(1), 33–50.

Kutlar, O. (1997). Seyyit Han üzerine. In Büker, S. (Ed.*). Onat Kutlar'a Armağan*. Sinema Yazıları. (pp. 9 – 19). Ankara: Doruk Yayınları.

Liman, Ali Sait. (2014). "Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923–1980)". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* 47, s. 97–123

Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş*. O. Özügül (çev.), Ankara: Öteki Yayınları.

Lukinbeal, C. (1998). Reel -to- Real Urban Geographies: The Top Five Cinematic Cities in North America. *California Geographer*. 65–77.

Lukinbeal, C. (2002). Teaching Historical Geographies of American Film Production. *Journal of Geography*, 101, 250–260.

Lukinbeal, C. (2004). The Map That Precedes the Territory: An Introduction to Essays in

Cinematic Geography. *GeoJournal*, 59 (4), 247–251.

Lukinbeal, C. (2005). Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23 (1), 3-22.

Lukinbeal, C. & Zimmerman, S. (2006). Film geography: A new subfield. *Erdkunde*, 60(4), 315–325.

Lukinbeal, C., & Zimmermann, S. (2008). The geography of cinema: A cinematic world.

Stuttgart: *Steiner.*

Lukinbeal, C. (2012). "On Location" Filming in San Diego County from 1985–2005: How a Cinematic Landscape Is Formed Through Incorporative Tasks and Represented Through Mapped Inscriptions. *Annals of the Association of American Geographers,* 102(1), 171–190.

Lukinbeal, C. (2018). The Mapping of "500 Days of Summer": A Processual Approach to Cinematic Cartography. *NECSUS*.

Lukinbeal, C. & Zimmerman, S. (2006). Film Geography: A New Subfield. Erdkunde, 60(4), 315–325.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Naraative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. doi:10.1093/screen/16.3.6

Özpekmezci, Ş, Sahil, Sari (2013). Çukurova Yöresindeki Mevsimlik Tarım İşçilerinin Yerleşim Dokuları ve Yaşam Üniteleri. *Gazi Üniversitesi Müh. Mim. Fak. Der*. 19 (4) s. 375-391.

Özpekmezci, Ş, Sahil, Sari (2013). Mevsimlik Tarım İşçilerinin Sosyal, Ekonomik ve Barınma Analizi. *Gazi Üniversitesi Müh. Mim. Fak. Der*. 19 (4) s. 261-274.

Pudovkin, V. (1949). *Film Technique and Film Acting*. New York: Bonanza Books.

Roberts, L. (2012). *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film. Mapping Cultures* içinde (68–84). Londra: Palgrave Macmillan.

Sarris, A. (1974). Auteurism is alive and well. *Film Quarterly*. 17:4, pp 60-63.

Sharp, L. & Lukinbeal, C. (2015). *Film Geography: A Review and Prospectus. Mediated Geographies and Geographies of Media*. Springer.

Shiel, M. (2001). Cinema and the City in History and Theory. Shiel, M. & Fitzmaurice, T. (Ed.). *Cinema And the City: Film and Urban Societies in a Global Context* içinde (1–18). Oxford & Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.

Uçar İlbuğa, E . (2018). 1960-1970'li Yıllarda Antalya'da Sinema İzleme Deneyimleri . *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi* , 5 (1) , 61-90 .

Uçar İlbuğa, Emine. (2017). "1960–1970'li Yıllarda Kent ve Taşra Karşıtlığında Türkiye'de Kadınların Sinema İzleme Pratikleri Üzerine Bir Araştırma". *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 45, s. 388–402.

Wirth, E. (1952). Stoffprobleme des Films. Diss. Freiburg.

Yigit, O. (2020). Film Kartografisi: Sinemasal Sinemasal Mekâna Dair Felsefî Düşünceler . *SineFilozofi* , Özel Sayı (2) Mayıs 2020 , 628-638 . DOI: 10.31122/sinefilozofi.682577

Yigit, O. (2019). Mapping the Cinematic City: Adana in Yılmaz Güney's Film. *Comunicación y Métodos | Communication & Methods*. 1(2), 209-220. https://doi.org/10.35951/v1i2.39

Wirth, E. (1952). Stoffprobleme des Films. Diss. *Freiburg*

Wollen, P. (1969). Signs and meaning in the cinema. Bloomington, Indiana: *Indiana University Press.*

Filmler

Güney, Y. (Yönetmen, Senaryo Yazarı, Oyuncu). (1968). *Seyyit Han: Toprağın Gelini*. Güney Film.

Güney, Y. (Yönetmen, Senaryo Yazarı, Oyuncu). (1968). *Pire Nuri*. Güney Film.

Güney, Y. (Yönetmen, Senaryo Yazarı, Oyuncu. (1970). *Umut*. Güney Film.

Gören, Ş. (Yönetmen) & Güney, Y. (Yönetmen, Senaryo Yazarı). (1974). *Endişe*. Güney Film.