



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 22 Sayı: 44 (Year: 22 Issue: 44)

Eylül 2019-Şubat 2020 (September 2019-February 2020)

E-ISSN: 2149-9098

~ Araştırma Makalesi ~

Adana Sinema Tarihinden Kadınların Seyir Deneyimine Dair Fragmanlar*

İlke Şanlıer Yüksel ve Aydın Çam**

Öz

Bu çalışmada, *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımından hareketle Adana sinemalarının tarihi, kadınların seyir deneyimleriyle birlikte değerlendirilmektedir. Geleneksel/anaakım sinema tarihyazımının film çalışmaları etrafında şekillenen sorunlarını aşmak amacıyla 2000'ler sonrasında yaygınlaşan *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımı, gösterim pratiklerini, kentsel ya da kırsal sinema mekânlarını, sinemaya gitme deneyiminin sosyal ve kültürel tarihini ve seyir pratiğinin kendisini merkezine alan bağlamsal ve metodolojik önermeler sunmaktadır. Çalışma kapsamında Adana Halkevi tarafından 1935-1951 döneminde yayımlanan *Akgünler Gazetesi*, *Görüşler Dergisi* ve *Çukurova Dergisi* taranmıştır. Ayrıca yine Adana'da 1918'den bu yana aralıksız yayımlanan *Yeni Adana* ile 1923-1966 yılları arasında yayımlanan *Türksözü* gazetelerinin arşivlerinden de yararlanılmıştır. Bununla beraber Adana sinemalarının tarihi zirvesine ulaştığı 1960-1980 dönemindeki seyir deneyimlerinin araştırılması için, şehir merkezinde ve Toros yayla köylerinde yürütülen sözlü tarih çalışmaları sırasında elde edilen veriler kullanılmıştır. Çalışmanın temel bulguları arasında, Adana'da erken dönemde sinemaların erkek egemen alanlar olduğu ve salt bir erkek eğlencesi olarak değerlendirildiği; ulus-devletin inşası ve Türk modernleşmesi sırasında sinemanın araçsallaştığı, kadınların ve genç kızların bu bağlamda sinemayla bir araya geldiği; 1960-1980 dönemindeyse sinemanın bu kez kadınlara evden çıkma, diğer kadınlarla toplumsallaşma ve şehri yeni biçimlerde deneyimleme imkânı vererek yeni bir kamusal alan oluşturduğu ve bir biçimde özgürlük olanağı sağladığı yer almaktadır. Bu bulgular doğrultusunda çalışma, Adana'da tarihsel olarak çok özgün ve önemli bir yere sahip olan sinema seyir deneyimini kadınların sinema mekânlarını deneyimlemesi, anımsadıkları filmler ve diğer kadınlar/erkeklerle kurulan toplumsal ilişkiler pratiği etrafında nasıl bir kamusal alan oluşturduğunu tartışmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sinema deneyimleri, kadın seyirciler, Yeni Sinema Tarihi yaklaşımı, Adana sinema tarihi, Eti Kadınları

* Geliş tarihi: 24/06/2019 • Kabul tarihi: 19/08/2019

** İlke Şanlıer Yüksel: Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
Orcid no: 0000-0002-0971-3379, ilkesanlier@gmail.com
Aydın Çam: Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
Orcid no: 0000-0002-4168-3093, aydinaksu@gmail.com

~ Research Article ~

Fragments on Women's Movie-Going Experiences in Cinema History of Adana*

İlke Şanlıer Yüksel ve Aydın Çam**

Abstract

In this study, the history of Adana cinemas is studied together with the women's movie-going experiences from the *New Cinema History* approach. This approach, which became widespread in the post-2000s in order to overcome the limitations of traditional/mainstream cinema historiography, proposes contextual and methodological premises that focus on the practices of screening, urban or rural cinema spaces, the social and cultural history of the experience of going to cinema and the practice of watching itself. Within the scope of the study, *Akgünler* newspaper, *Görüşler* and *Çukurova* magazines published by Adana Halkevi between 1935-1951 were searched. In addition, the archives of *Yeni Adana* newspaper, which has been published in Adana since 1918, and *Türksözü*, newspaper that published between 1923 and 1966, were also searched for the news containing information on women's experiences. Furthermore, the data obtained from oral history interviews conducted in the city centre and Taurus plateau villages were used to investigate the movie-going experiences in the 1960-1980 period when Adana cinemas reached its historical peak. The main findings of the study comprise that: Cinemas were male-dominated areas in the early period of Adana and treated as pure male entertainment. During the Turkish nation-state building and modernization period, cinema became instrumentalized and within this context women and girls came across with cinema experience. In 1960-1980 period, cinema has worked as a new public space by providing women the opportunity to leave the house, socialize with other women and experience the city in new ways and deliver the feeling of freedom in a way. In the light of these findings, the study discusses how the experience of movie-going, has created a public sphere for the women in Adana through cinema spaces, the movies they remember and the social relations with other women and men.

Keywords: Cinematic experiences, women movie-goers, New Cinema History, cinema history of Adana, Hittite women

* Received: 24/06/2019 • Accepted: 19/08/2019

** İlke Şanlıer Yüksel: Çukurova University The Faculty of Communication, Department of Radio, Film and Television

Orcid id: 0000-0002-0971-3379, ilkesanlier@gmail.com

Aydın Çam: Çukurova University The Faculty of Communication, Department of Radio, Film and Television

Orcid id: 0000-0002-4168-3093, aydinaksu@gmail.com

Adana Sinema Tarihinden Kadınların Seyir Deneyimine Dair Fragmanlar

Geleneksel/anaakım sinema tarihyazımının merkezinde, film ve filmin etrafında yapılanmış olan sinema endüstrisini oluşturan öğeler yer alır. Bu tarihyazımında eksen, ürün (filmin negatif ve gösterim kopyaları, çekim senaryoları), üretici (aktörler, aktrisler, yapımcılar ve yönetmenler başta olmak üzere diğer çalışanlar), ürünü pazarlayanlar (gösterimi gerçekleştirenler, salon kayıtları vb.), ürünü tanıtanlar (gazete eleştirileri, eleştirmenler vb.) ve piyasayı düzenleyenler (yayıncılar, yasalar, yönetmelikler, sansür kurulu vb.) temelinde kurulmaktadır. Bu yaklaşım Nijat Özön, Giovanni Scognamillo ya da Agâh Özgüç gibi tarih yazıcıların hâkim olduğu anaakım ulusal sinema tarihyazımı için de geçerlidir. Üstelik bu yazarlar sadece film merkezli bir sinema tarihyazımının değil, aynı zamanda ulusal sinema tarihimizle İstanbul'un sinema tarihini özdeşleştiren yaklaşımın da müsebbibidir. Sonuç olarak bugün elimizde film merkezci ve büyük oranda İstanbul'la -Yeşilçam'la- sınırlandırılmış bir anaakım sinema tarihimiz vardır. Ama aynı zamanda, ulusal sinema tarihimizin yazımıyla ilgili haklı eleştirilerin yer aldığı ve kimi zaman bu konudaki yeni araştırmalar için yöntem(ler) öneren çalışmalar da bulunmaktadır (Örneğin Kayalı, 1996; Akser, 2003; Işığın, 2004; Gökçe, 2006; Özen, 2009a, 2009b ve 2013). Tüm bu çalışmalardan yola çıkarak, anaakım sinema tarihyazımının sorunlarını aşmak için şunları önerebiliriz: Öncelikle sinema alanını salt filmlerden ya da filmin merkezinde durduğu yapıdan ibaret görme ve bu bakış açısından hareketle de sinema çalışmalarını sadece filmleri, yönetmenleri, akımları ya da türleri kapsayacak biçimde, aslında film çalışmasına dönüşmüş haliyle ele alma anlayışını artık geride bırakmalıyız. Tabii ki film tüm bu çalışmaların merkezinde durmaktadır, bunu yadsımak mümkün değil. Ancak seyirci de filmle ilişkili temel öğelerden biridir ve bu ilişkiyi incelemek bize sinema çalışmalarında yeni bakış açıları kazandırma potansiyelini taşımaktadır. İkinci olarak, ulusal sinema tarihinin merkezine -diğer pek çok alanda olduğu gibi- İstanbul'u yerleştiren yaklaşımı sorgulamak gerekir. Evet, İstanbul'u merkezine alan pek çok çalışmanın tekrara düşerek birincil kaynaklar yerine ikincil kaynaklarla gerçekleştirildiğini ve bu nedenle de yeniden elden

geçirilmesi gerektiğini biliyoruz. Ne var ki araştırmacıların artık İstanbul'un dışına çıkarak "taşra sineması çalışmalarına" girişmesi de önemlidir. Böylelikle bir şehrin ya da bölgenin sinema tarihinin aynı zamanda ulusal sinema tarihini de oluşturduğu yanılığısından kurtulmamız mümkün olacaktır.

Yeni Sinema Çalışmaları yaklaşımı, geleneksel/anaakım sinema tarihyazımının yukarıda anılan sorunlarını aşmak amacıyla 2000'li yıllarda yaygınlaşan bir önermeler ve yöntemler bütünüdür. Bu yaklaşım, Francesco Casetti'nin de ifade ettiği gibi "sinemayı, seyircinin sinema perdesi karşısında yaşadığı deneyimle" tartışma amacını taşımaktadır (2011: 81). Bu nedenle de gösterim pratiklerini, sabit ya da seyyar sinema mekânlarını, sinemaya gitme deneyimini ve seyri merkezine alır. Sinema endüstrisini önceleyen geleneksel iletişim ya da sinema sosyolojisi içinde benzer yaklaşımlar mevcutsa da *Yeni Sinema Çalışmaları* insan ve toplum bilimleri alanından beslenen kuramları, kavramları ve yöntemleriyle hem tarihsel hem de güncel çalışmalar kapsamında sinemaya gitme deneyimini araştırır. *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımı ise sinema tarihi, seyir ve seyirci çalışmaları alanında bizleri bekleyen çeşitli araştırma konuları sunar. Bu konuları Emrah Özen'e başvurarak şu şekilde sıralayabiliriz:

Sinema salonları; geçmişte sinemaya gidenlerin deneyimleri, dağıtımın, gösterimin ilkeleri; alternatif sinema izleme deneyimleri, sinemaya gitme deneyiminin sosyal ve kültürel tarihi; sinema salonlarımızın içinde buldukları şehirlerle olan uzamsal ilişkileri; azınlık gruplarının devam ettiği sinemalar ve belli bölgelerde farklı film programcılığı yapılmasının nedenleri... (Özen, 2013: 164).

Birbirlerinden çok farklı bağlamları olan bu konular için *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımı, sinema tarihine bakmak üzere gösterim programları, sinema bültenleri, yerel arşivler gibi yeni kaynakları; gösterim mekânlarına ve sinemaya gitme deneyimine dair sözlü tarih ve mikro-tarih çalışmalarını; bilgisayarlı analiz (*computational analysis*), veritabanları ve *Coğrafi Bilgi Sistemi (Geographic Information System - GIS)* gibi geleneksel tarihyazımı araçlarından çok farklı, haritalama ve rotalama gibi yenilikçi araştırma yaklaşımlarını ve yöntemlerini önermektedir (Maltby vd., 2011; Biltereyst vd., 2016; Kuhn vd., 2017; Biltereyst vd., 2019).

Yeni Sinema Tarihi çalışmaları ve yazımı için *bellek* ve *arşiv* özellikle merkezi bir önem taşımaktadır; bu nedenle salt film ve yönetmen odaklı bir sinema çalışmasından çok, sinema seyir deneyimini de kapsayacak şekilde tüm üretim ve tüketim pratiklerini içeren bir çalışma alanı oluşmuştur. Seyir deneyimini toplumsal bir deneyim/etkileşim alanı olarak ele alan *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımı, film tarihinden daha bütüncül bir sinema tarihi anlayışını kapsar. Bu alana dair bilgiyi üretmede elbette yazılı ve görsel arşiv materyallerinin önemi yadsınamaz. Ancak tüm bu materyallerden daha çok, hâlâ hatırlanabilir bir dönemi incelediği için yeni sinema çalışmaları, sözlü tarih yöntemini hem epistemolojik hem de yöntemsel olarak öncelikli kullanır. Sözlü tarih çalışmaları, “büyük bir çoğunluğun yaşamını biçimlendiren olayların aslında sıradan, günlük olgular olduğunu” önerir. Dolayısıyla özgün ve sıra dışı vakalardan çok özellikle gündelik yaşama dair olgular sözlü tarihinin konusudur. Böylelikle sözlü tarih, Stephen Caunce'nin de (2001: 20) belirttiği gibi, “tarihi herkese açmaya yönelik bir araca” dönüşerek alternatif bir tarih bilgisinin üretilmesini sağlar. Tarihin alternatif olma iddiası, yalnızca ne söylendiği değil, aynı zamanda tarihi olanın nasıl söylendiğiyle de ilgilidir. Örneğin şehir, metropol ya da iktidar merkezli tarihyazımı pratiğine alternatif olarak çeperde, kırsalda ya da yerelde iktidar sahibi olmayanın, sıradanın tarihini yazmak gibi. Sinema tarihyazımında dolaysız deneyimin ve tanıklığın önemi kadar, bu deneyimlerin nerede yaşandığı da önemli olabilmektedir.

Yeni Sinema Tarihi Yaklaşımı Bağlamında Kadınların Sinema Deneyimi

Türkiye’de anaakım sinema tarihini biçimlendiren Nijat Özön, Giovanni Scognamillo ya da Agâh Özgüç’ün elinden çıkan yazının hâkim olduğu kaynaklarda sinemaya gitme, hele de kadınların sinemaya gitme deneyimine dair bir yazın ancak satır aralarında mevcuttur. Dolayısıyla, bu kaynaklardan kadınların sinemaya gitme deneyimlerine ve/veya kadınların film(ler)le kurdukları ilişkiye dair kapsamlı bir bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Yine de, anaakım sinema tarihi yazınına baktığımızda, kadınların erken dönemde, sinema mekânlarında ve film karşısında edilgen bir konumda olduğunu söyleyebiliriz. Bugün yaşadığımız coğrafyada halka açık ilk film

gösterimlerinin gerçekleştirildiği mekânlar -ki ilk elden *Sponeck Birahanesi* ve *Fevziye Kırathanesi*'ni düşünebiliriz- temel olarak erkeklerin toplumsallaşması için tasarlanmış yerlerdir. Evet, bu mekânlarda kimi zaman gösteri ve seyri içeren eğlenceler de düzenlenmiş ve muhtemelen *Sponeck Birahanesi* gibi, İstanbul'un geri kalanından epey farklı demografik özellikler taşıyan bir bölgede, Pera'da bulunan seyir mekânlarında kadınlar da bulunmuştur. Ama her halükârda bu mekânlar erkeklerin toplumsallaştıkları ve eğlendikleri yerlerdir. Kimi zaman kadınlar bu seyir deneyimine tanıklık etse de, salt film gösterimine özgü mekânların yani sinema salonlarının inşasına kadar sinema mekânlarının dışında tutulurlar. Çoğu zaman tekrara düşen ulusal sinema tarihyazımında, sinemanın ilk yıllarda sadece erkeklere mahsus olduğu, kadınların ise haftanın belki bir günü düzenlenen matinelere sayesinde film izleyebildiğini (Gökmen, 1989: 17; Özgüç, 1990: 14; Scognamillo, 1991: 21; Özuyar, 1999: 33 vb.); bunu kadınlarla erkeklerin aynı gösterimi, kapıdan perdeye dikey olarak bir paravanla bölünmüş salonlarda ayrı ayrı oturarak –kimi zaman bu düzen parmaklıkla ikiye bölünmüş bir salonda erkeklerin önde, kadınların arkada oturmalarıyla veya erkeklerin salonda kadınların balkonda oturmaları biçiminde de kurulmaktadır– (Gökmen, 1989: 17; Scognamillo, 1991: 21; Hinkle, 2007: 31) film izlemelerinin takip ettiğini ve nihayet 1923'te İzmir'de Cemil Filmer'in işlettiği *Ankara Sineması*'nda Mustafa Kemal'in katıldığı bir gösterimden önce kadınların da salona alınmasını emretmesiyle bir arada seyrin başladığını (Filmer, 1984: 125–126) okumaktayız. Bu durum hızla dönüşecek, her ne kadar kadınların yalnız başlarına sinemaya gitmeleri epey zaman yadırgansa da seyircilerin önemli bir kısmını kadınlar oluşturacaktır.

Sinema, kadınlar için toplumsal yaşamda yeni alanlar yaratmıştır. Sinema aracılığıyla birbirini tanımayan pek çok kadın ve erkek aynı çatı altında toplanmaktadır. Sinema sayesinde kadınlar artık şehirde görünür hale gelmiştir (Kaynar, 2009: 198). Erken dönemde “kadınlar için sinemaya gitmek kamusal alanda görünürlük, maddi imkânlar, eğitim ve sosyal yaşam gibi faktörlerle ilintili” iken (Çelikel Thomen, 2016: 17),¹ 1930'lardan itibaren İstanbul'da, özellikle de

¹ Çelikel Thomen'e göre, Osmanlı toplumunda, sosyal yaşamdaki görünürlüğü ve kamusal alandaki özgürlükleri nispeten daha fazla olan Hıristiyan kadınlarla, sınıfsal kimlik ayrıcalıkları sayesinde elit Osmanlı kadınlarının çeşitli mekânlardaki film gösterimlerine katılımı mümkün olmuştur (2016: 16–17).

Beyoğlu'nda gösterim mekânlarının ve politikalarının dönüşmesiyle beraber bu görünürlük daha da artmış, hemen her sınıftan ve tabakadan kadın sinema sayesinde ev gibi kapalı mekânlardan kurtulmuş ve şehirde hareket etmeye başlamıştır. Örneğin, hemen ilk gösterimiyle beraber bir fenomene dönüşen *Aşkın Gözyaşları*² için Hürrem Erman şöyle demiştir:

Aşkın Gözyaşları filmine kadar, Aksaraylı Ayşe Hanım'la Nurhayat Hanım hamsöfuluk içinde hiçbir esasa dayanmayan telkinlerin etkisi altında sinemaya gitmeyip evinde oturan hanımlardı. Abdülvahap ile Yusuf Vehbi Beyler onları evinden çıkarıp sinemaya getirdi. Bu, en iptidai şekliyle bir sinemaya gitme zevkinin başlamasıydı" (Erman'dan akt. Dorsay, Coş ve Ayça, 1973: 26).

Sinema, sonraki yıllarda kadınların yaşamında merkezi bir rol oynamaya devam edecek ve sadece kadınlarla erkekleri değil, farklı sınıflardan, tabakalardan, yaş gruplarından (Tuncer, 2018) kadını bir araya getirecektir. Sinema uzun süre boyunca, büyük şehirlerdeki kadınları kamusal alana taşıyan ve onlara bir özgürleşme olanağı sunan yegâne deneyimdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ve ardından Türkiye'de sinemanın kadınlar için kamusal alana dönüşmesi olgusu başka coğrafyalar için de tartışılabilir. Ancak, kadınların sinema deneyimi her ne kadar tarihsel olarak önemli bir olgu olsa da oldukça az çalışılan bir alandır. Son yıllarda *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımı kapsamında özellikle önem kazanmasına rağmen, Jackie Stacey'nin de belirttiği gibi "henüz yazılmamış bir kadın sinema seyircisi tarihi var." (1994: 49). Elbette ki Stacey ve bu önerme, kadın seyirci ve sinema arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışılan oldukça önemli feminist bir yazının varlığını reddetmez (Stamp Lindsey, 1996; Diaz, 2004; McCabe, 2004; Gledhill ve Knight, 2015). Örneğin, feminist yazının güçlü isimlerinden bell hooks (2003), egemen anlamların kırılmasını mümkün kılacak bir kavramsallaştırma için *muhalif bakışı (oppositional gaze)*, -erkek bakış ve erkek egemen kodlarla donanmış beyaz kadınlığın karşısında siyahi kadın bakışını- filmde anlam inşa etme mekanizması olarak tanımlar. Böylelikle siyahi kadın seyirci, hem sinema alanı içerisinde özne olarak failliğini yeniden elde edebilir, hem de geçmişe

² Doumou'el hub (Muhammad Karim, 1936).

bakarak çağdaş imgeleri yeniden yorumlayabilir. Temelde, muhalif bakış, ırksallaştırmanın gücünü etkisizleştirerek imgelerin ve fikirlerin yeniden düşünülebilmesini sağlar. Ancak feminist yazının çoğunlukla filmin anlatısıyla kadın seyirciyi ilişkilendirdiği yaklaşım, gündelik seyir deneyiminin kendisinin kadın için nasıl bir anlam üretme mekanizması olarak işlev gördüğü sorgulamasını çoğu zaman içermemektedir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz, çoğunlukla film çalışmaları temelli ve seyir deneyimini anlamaya yönelik feminist yazının dışında, bu çalışmamızın merkezinde duran sinema mekânının ve seyir deneyiminin kadınlar için kamusal bir alana dönüşüp dönüşmediğinin sorgulandığı az sayıda da olsa uluslararası ölçekte akademik çalışma bulunmaktadır. Örneğin Miriam Hansen (1983, 1993) erken dönem sessiz sinema seyir pratiklerini ve mekânsal bağlamını romanla imlenen erken burjuva kamusal alanı ile karşılaştırarak değerlendirmekte, hatta sinema mekânındaki deneyimin kendisinin kamusal alanı oluşturduğunu ileri sürmektedir:

Daha radikal bir anlamda, sinemanın direniş potansiyeli, temelde farklı bir kamusal deneyimin örgütlenmesi için bir araç olarak, seyirciliğin formel örgütlenmesine dayanır... Bu düzeyde, nispeten özerk bir kamusal alanın evrensel, mütecanis bir kitle kültürüne entegrasyonu, seyircinin filmin kurgusal dünyasına ve doğrusal anlatıların hayali akışına tamamen soğrulmasını sağlayan sinematik tekniklerin sistematik olarak geliştirilmesinde; perde alanı ile sinema mekânının mutlak olarak ayrışmasında; özel röntgenciliğin kamusal alanda kurumsallaşmasında gözlemlenebilir. Buna karşın, 'ilkel' sinemanın göreceli kusurları ... perdenin önündeki deneyimin en az perdede gösterilen eylemler kadar önemli olduğunu düşündürür (Hansen, 1983: 158).

Hansen (1991), sinemanın bizatihi kendisinin, kadınların kitlesel olarak sinemaya gitmelerine nasıl tepki verdiği ya da sinemaya gitmenin kadınların yaşamlarındaki örüntüleri nasıl değiştirdiği gibi sorulara yanıt bulmaya çalışır. Öyle ki, erken dönem burjuva kamusal alanı, kamusal erkeği medeni ve erdemli eylemi temsil eden, kadını ise ancak fuhuşla ya da en iyimser durumda avamlıkla tanımlayan başından itibaren cinsiyetçi bir alandır. Ancak sinema, farklı sınıf, tabaka ve nesillerden kadınları bir araya getirebilen ve belirli sosyal gruplar için alternatif deneyim olasılığı taşıyan, potansiyel olarak özerk bir işlev görebilmektedir. Hatta, 1930'ların Britanya'sında

seyir pratiklerine dair yürüttüğü sözlü tarih çalışmasında Annette Kuhn (2002), sinemanın, erkeklerden daha sıklıkla kadınlar için bellek ve hatırlamaya dair kamusal bir uzama dönüştüğünü de vurgulamaktadır.

Bugünün kamusal sinema seyir pratiklerinde genellikle dışlanan bir kategori olarak, kadınların bebekleriyle özel seanslarda sinema seyretmeleri üzerine Glasgow'da küçük ölçekli bir seyirci araştırması yapan Karen Boyle'a (2009) göre, bu seanslar ve sinemalar sundukları çeşitli hazlar ve hatta bebeklerinin de erken sinema seyircileri olmalarına olanak sağlamaları nedeniyle birer 'cazibe merkezleri' olarak adlandırılabilir. Hatta bu seyir deneyimlerinde bebeklerin annelerinin kucaklarında durmaları ya da emzirme/beslenme pratikleri gibi bedenlerin ilişkilerinin merkezde olduğu bir mekânsal örgütlenme de öne çıkmaktadır. Kadınlar için sinema mekânlarının ve seyir deneyiminin kamusal alanı tanımladığı ilginç örneklerden bir başkası ise, bu çalışmada ele aldığımız Adana'da sinema seyir pratiklerine de benzerliğiyle dikkat çeken Hindistan deneyimidir. Lakshmi Srinivas (2010 ve 2013), Bangalore'da yürüttüğü etnografik araştırmasında orta sınıf kadınların girdiği sinema kuyruklarından, localardan, kadınları takip eden ve buluşmaya çalışan erkeklerden söz eder. Bangalore'lu kadınlar için sinema sadece film izlenen mekân değildir artık, sinemaya gitme deneyimi ise rutin olarak kamusal ortamlarda gezinme, sinema salonunun sosyal alanını deneyimleme, bedenin ve benliğin sunumu için bir fırsat ve hatta aile ya da grup içi ilişkilendirme biçimidir. Bu noktada, kadın seyirci için film den alınan haz önemlidir. Bununla beraber sinema, toplumsal ilişkileri sürdürülebilmeye olanak sağladığı için de anlamlıdır.

Adana'da Kadınların Sinema Deneyimlerinin İzini Sürmek: Süreli Yayınlar, Sözlü Tarih, Gözlem ve Haritalama³

Bu çalışmada *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımından hareketle, Adana sinemalarının tarihini kadınların seyir deneyimleriyle birlikte değerlendirmekteyiz. Kadınların kentsel yaşam pratiklerine katılımının önünü açan sinemaya gitme ve seyretme ediminin

³ Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü öğrencilerinden Hande Canbolat, Tufan Ekşili, Devran Hakan, Eren İlbuğa, Damla Karyağ, Necati Öz, Öznur Sağıcı, Elif Şimşek, Neslihan Tural, Esin Ruken Usuk ve Yıldırım Yeniçeri'ye bu çalışmanın veri toplama aşamasındaki katkıları nedeniyle teşekkürü borç biliriz.

izlerini farklı tarihsel dönemlerde bulmaya çalışıyoruz. Böylesi kapsamlı bir tarihsel döneme yayılan bir çalışma, elbette ki farklı kaynaklardan yararlanarak veri çeşitlendirmesini gerekli kılmakta ve sahada gömülü bilgiyi ortaya çıkarmayı gerektirmektedir. Adana şehir merkezi ve Toros yayla köyleri başta olmak üzere, Çukurova Bölgesi'nde yürüttüğümüz bir dizi araştırmanın bulgularından bu çalışmamızda –az ya da çok– yararlanmaktayız. Bu araştırmalarımızı şu şekilde özetleyebiliriz:

1. *Yeni Sinema Tarihi* çalışmalarının önermelerine koşut bir biçimde yerel arşivler özellikle önemlidir. Bu bağlamda, Adana'da 1918'den bu yana aralıksız yayımlanan *Yeni Adana* ile 1923-1966 yılları arasında yayımlanan *Türksözü* gazetesini taramaktayız. Adana Halkevi tarafından 1935–1937 döneminde 22 sayısı yayımlanan *Akgünler Gazetesi*, 1937-1946 döneminde 91 sayısı yayımlanan *Görüşler Dergisi* ve 1946-1947 döneminde 11 sayısı yayımlanan *Çukurova Dergisi* yine araştırmalarımızın önemli veri kaynaklarıdır. Bununla beraber, Adana Filmciler Derneği'nin 1960-1970'lerde yayımladığı *Güney Film Postası* adlı bülteni ve Adana Ticaret Odası'nın arşivi de başvurduğumuz kaynaklardır. Tüm bunlarla beraber, ulusal yazın ve gazeteler gibi süreli yayınlara; Türkiye Büyük Millet Meclisi tutanaklarına ve devlet arşivlerine başvurduğumuz.

2. *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımından hareketle gerçekleştirdiğimiz araştırmalarımız için sözlü tarih çalışmaları ve derinlemesine görüşmeler özellikle önemlidir. Adana sinemalarının tarihi zirvesine ulaştığı 1960-1980 yılları arasına dair gerçekleştirdiğimiz görüşmeler bu çalışmanın önemli veri kaynaklarıdır. 2018 yılı yaz aylarında Toroslardaki yayla köylerinde sinema deneyimine dair gerçekleştirdiğimiz sözlü tarih çalışması kapsamında (Çam ve Şanlıer Yüksel, 2019) 40 görüşme, 2019 yılında Adana şehir merkezinde ise toplam 48 görüşme yapılmıştır. Bu görüşmelerde yer alan 88 katılımcının 22'sini kadınlar, 66'sını erkekler oluşturmaktadır ve yaş ortalamaları 65'tir. Amaçlı örnekleme ve kartopu yöntemi ile ulaşılan katılımcılara ilk sinema deneyimleri, hatırladıkları filmler ve oyuncular, sinema mekânları ve sinema seyir deneyimleri yaşadıkları dönemin sosyal, kültürel ve siyasal bağlarıyla ilişkilendirilerek sorulmuştur. Katılımcılar izin verdikleri takdirde görüşmeler kaydedilmiş, deşifre edildikten sonra betimsel olarak yorumlanmıştır.

3. 2019 yazında Tarsus Belediyesi tarafından Tarsus ilçe merkezinde, Tarsus ovasında ve ilçeye bağlı Toros yayla köylerinde *Nostalji Sinema Günleri* adıyla düzenlenen, açık hava ve seyyar sinema etkinliklerini takip ederek seyir deneyimlerini kaydediyoruz. Bu etkinlikleri belgelemeyi ve üzerinde çalışmayı, anımsamayı arttırma gücü ve seyir deneyimini neredeyse 1960'larda olduğu biçimiyle yeniden canlandırması nedeniyle, *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımının özgün bir yöntemi olarak görüyor ve önemsiyoruz. Bu etkinlikler sırasında tanıklık ettiklerimiz, bir bakıma Adana sinemalarında 1960-1980 yılları arasında vuku bulan seyir deneyimine dair yürüttüğümüz sözlü tarih çalışmaları sırasında işittiklerimizin sağlaması olmuştur.

4. Tüm bunlarla beraber, 1902-2019 yılları arasında Adana şehir merkezinde faaliyet gösteren sinema işletmelerinin (salon, açık hava sinemaları, sinema kompleksleri) haritalanmasına dair bir araştırma yürütmekteyiz. Bu araştırma sırasında şu ana kadar 140 sinema işletmesi listelenmiş ve 95 farklı konumda faaliyet gösteren 110'u haritalanmıştır. Haritalama çalışmasının tamamlanmasıyla beraber, Adana sinemalarının tarihsel ve mekânsal bağlamda araştırılmasına dair önemli bir veri tabanı hazırlanmış olacaktır. Bu araştırma kapsamında her ne kadar sinema işletmeleri büyük oranda haritalanmış da olsa, doğrudan kadınların sinema deneyiminin mekânla ilişkisine dair bir çalışma henüz gerçekleştirilmediği için, bulguların burada yorumlanması anlamlı olmayacaktır. Buna karşın, bu makalede Adana sinemalarının tarihi çerçevesi oluşturulurken haritalama çalışmasının bulgularından faydalanılmıştır.

Adana Sinemalarının Kısa Tarihi ve Kadınların Seyir Deneyimlerinden Fragmanlar

Makalede daha önce aktarılan kuramsal çerçeveden hareketle ve yine yukarıda anılan yöntemlerle ulaşılan bulguların yorumlanmasıyla gerçekleştirilen bu çalışmanın, en başta bir makalenin fizikî olanaksızlığı nedeniyle Adana sinemalarına ve kadınların seyir deneyimine çok yönlü ve bütüncül bir bakış getirmesi mümkün değildir. Dolayısıyla makalede, Adana sinema tarihine öz bir bakışla, kadınların deneyimlerinden bazı fragmanlar sunmak hedeflenmiştir. Fragmanlar biçiminde

aktarım, anımsama eyleminin -çoğu zaman parçalar, fragmanlar halinde anımsarız-, hikâyeleştirmenin ve tarih yazıcılığının biçimini oluşturur. Çalışmada bir yandan Adana sinema tarihinin genel bir çerçevesi çizilirken diğer yandan bu tarihin dört farklı döneminden kadın deneyimlerinin aktarıldığı dört fragmana yer verilmiştir. Bu fragmanların ilki “Adana’nın erken dönem sinema tarihinde kadınların konumuna” dairdir. Bu kabaca şehrin sinema tarihinin 1902-1930 yılları arasındaki dönemine tekabül eder. Bu döneme dair anlatı yerel kaynaklardan, özellikle *Yeni Adana* ve *Türksözü* gazetelerinden derlenmiştir. İkinci fragman olan “*Eti Kadınları*” Adana Halkevi’nin faaliyette olduğu 1933–1951 yılları arasındaki dönemle örtüşür. *Eti Kadınları*’na dair anlatı ise büyük oranda Adana Halkevi tarafından yayımlanan *Akgünler*, *Görüşler* ve *Çukurova* dergilerinden derlenmiştir. Bunu takip eden üçüncü fragman “1960-1980 döneminde Adana sinemalarında kadınların deneyimleri” hakkındadır ve fragman için Adana ve Toros yayla köylerinde yürütülen sözlü tarih çalışmalarından faydalanılmıştır. “Adana sinemalarının çöküş döneminde erotik filmler karşısında kadınların tutumunu” irdelediğimiz fragman ise Adana sinemalarının 1975’ten sonraki dönemini nitelemektedir. Bu fragman için sözlü tarih çalışmalarından ve *Yeni Adana* ile *Türksözü* gazetelerinin arşivinden yararlanılmıştır. Bu dört fragman aracılığıyla “taşrada” kadınların sinemaya ilişkin farklı deneyimleri irdelenmeye çalışılmaktadır.

Adana’nın Erken Dönem Sinema Tarihinde Kadınlar

1902’de, taşradaki film gösterimlerinin çoğunlukla seyyar sinema makineleriyle icra edildiği bir dönemde, Yunanistan’dan gelen “Dimitri” adlı bir sinematografçı önce Mersin’de hemen ardından da Adana’da film gösterimleri yapar (Özuyar, 2013: 150). Ali Özuyar’a göre “Osmanlı ve Yunan tebaasından Rumlar ile yurt sathına dağılmış olan Rum cemaatleri ve dernekleri” taşradaki sinema faaliyetlerinde etkin bir rol oynamaktadır ve bu nedenle Dimitri’nin Rum azınlığın etkin olduğu Adana’da film gösterimi yapması tesadüfi değildir (2017: 110). Bugün Adana Rum Cemaati’nin 1902’deki film gösteriminin hemen ardından bir sinema kurduklarını ve bu sinemada çok düzenli olmasa da film gösterimleri yapıldığını bilmekteyiz. Ne var ki bu sinemanın tam olarak hangi tarihte ve kimlerin girişimiyle kurulduğu, kuruluşunun

ardından ne gibi faaliyetlere ev sahipliği yaptığı henüz aydınlanmış değil. Özuyar, *Adana Rum Sineması* adını verdiği bu sinemaya dair en eski yazılı kaydın 12 Temmuz 1914'te Kavala Konsolosluğu'ndan Hariciye Nezareti'ne gönderilen asılsız bir ihbar mektubu olduğunu belirtmektedir. Kavala Konsolosu'nun ifadesine göre kimliği açıklanmayan bir kişi, sinemanın "fevkalade miktarda olan gelirini" Yunan donanmasına yardım edilmesi için Yunan Hükümeti'ne dört yıldır gönderdiğini iddia etmektedir (Özuyar, 2013: 151). Bu iddia Adana valiliği tarafından soruşturulur ancak suçlamalar kanıtlanamaz ve bizim için bu vakadan geriye *Adana Rum Sineması*'nın mevcudiyetini 1910'a kadar tarihleyebilmek kalır. Kuvvetle muhtemeldir ki, o yıllarda şehirde faaliyet gösteren tek sinema işletmesi bu değildir: Birinci Dünya Savaşı sonrasında, Fransız işgali altındaki Mersin'de faaliyet gösteren *La Pensée* adlı fotoğraf stüdyosunun editörlerinden Kyrkias Papadopoulos'un 1920'lerin hemen başında Adana'da, Eski Gar Meydanı'nda çektiği bir fotoğraf açık hava sinemasının varlığını göstermektedir. Bugün halen ayakta duran ve oto elektrik tamir atölyesi olarak faaliyet gösteren binanın terasındaki sinemanın makine dairesi ve kaçak seyri engellemek için arasına keten bezleri gerilen metal direkleri fotoğrafta açıkça görülmektedir. Papadopoulos'un *Teras Sineması* olarak adlandırdığı bu sinema ile *Adana Rum Sineması*, adları açık biçimde zikredilmemiş olsa da 1924 tarihli *Adana Ticaret Rehberi*'nde (Oğuz, 2014: 97) yer verilen iki sinema olmalı.

Teras Sineması'nın değil ama *Adana Rum Sineması*'nın akıbetine dair bilgiye arşivlerden ulaşabilmekteyiz. Sinema, Lozan Antlaşması'yla gerçekleştirilen mübadele sonrasında, Adana Milletvekili Zamir Bey tarafından verilen tahrir sonucu, Bakanlar Kurulu'nun 16 Mart 1924 tarihli kararıyla kamulaştırılır ve Adana Türk Ocağı'na devredilir. Sinema, bu tarihten Türk Ocakları'nın kapatıldığı 1931'e kadar *Türk Ocağı Sineması* adıyla anılır ve yıllık 6.000 lira gelir elde edecek kadar (Pınar, 2015: 539) etkin bir biçimde işletilir. 1931'de Cumhuriyet Halk Fırkası'na devredilen sinema, gelir getirmesi amacıyla önce icara verilir, daha sonra satılır ve *Asrî Sinema* adını alarak uzun yıllar çalışır. 25 Aralık 1918'de yayın hayatına başlayan ve o günden bu yana aralıksız yayımlanan *Yeni Adana* gazetesinin arşivinden Cumhuriyet'in bu ilk on yılında Adana'da yoğun bir sinemacılık faaliyeti olduğunu; şehirdeki tiyatrolarda, kumpanyalarda hatta gazinolarda ya da barlarda zaman zaman gösterimlerin yapıldığını; bununla birlikte *Türk Ocağı Sineması*, *Lâle Sineması*

–daha sonra sırasıyla *Elhamra* ve *Alsaray Sineması* adlarını alacaktır– ve *Yeni Sinema*’nın faaliyet gösterdiğini; ama 1920’lerin sonunda Zabit Yurdu gibi kimi kurumlarda da sinema salonlarının açılmaya başladığını görebilmekteyiz (*Yeni Adana*, 1929i: 3). İstanbul’dan filmlerin getirildiği (*Yeni Adana*, 1929d: 2), sinema gösterimlerinin musikiyle, kantolarla (*Yeni Adana*, 1929e: 2), tiyatro oyunlarıyla (*Yeni Adana*, 1929a: 3) ya da operetlerle (*Yeni Adana*, 1929f: 2) iç içe geçtiği, sinemalardan vukuatın eksik olmadığı (*Yeni Adana*, 1929h: 2) ama diğer taraftan sinemaya olağanüstü ilgi gösterilen ve önem verilen (*Yeni Adana*, 1929c: 2; 1929b: 1) bir dönemdir bu. 1920’ler ve 1930’lar boyunca Adana’da sinemanın, İstanbul ve İzmir’de ya da pek çok Avrupa kentinde olduğu gibi, bir mekândan ziyade farklı eğlence biçimleri ve kültürel etkinliklerle iç içe geçen bir deneyimi imlediğini söylemek mümkündür. *Yeni Adana* ve *Türksözü* gazetelerinin arşivinden, bu dönemde Adana’da faaliyet gösteren *Asrî Sinema*, *Alsaray Sineması*, *Yeni Sinema* veya *Tan Sineması*’nın yanı sıra *Şark Tiyatrosu* ya da *Hürriyet Tiyatrosu* gibi yerlerde de film gösterimleri yapıldığı anlaşılmaktadır. Yine bu arşivden, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Seyhan Nehri kıyısındaki parklarda faaliyet gösteren “müşterilerini genellikle erkeklerin oluşturduğu çadır tiyatroları ve kumpanyalarda kantoların, düettoların ve tek perdelik oyunların” (Tekerek, 2012: 309) arasına sızmış film gösterimlerinin yapıldığını çıkarmak da mümkün. Aynı şekilde şehirdeki barlarda, gazinolarda ya da kahvehanelerde de seyyar sinema makineleriyle zaman zaman film gösterimleri yapılmaktadır.

Yeni Adana’da 1920’lerin sonunda yer alan haberlerden Adana sinemalarının özellikle çocuklar için “nahoş” mekânlar olduğunu çıkarabiliriz. Örneğin 27 Kasım 1929’da gazetenin birinci sayfasında yer alan “Yanlış Fikirler” başlıklı haberde, filmlerin çocuk eğitiminde son derece önemli olabileceği, ancak Adana sinemalarının bundan epey uzakta kaldığı dile getirilmektedir: “Çocuğu hayata alıştırarak talebe filmlerinden mahrum olan Adana sinemaları, büyüklerin bile ekseriyetle karşısında hicap hissettiği hâdiseleri temsil eden açık baş harekâtı gösteriyor” (*Yeni Adana*, 1929k: 1). Bu dönemde, sinemanın çocuklar üzerindeki tesirleri sadece yerel değil, ulusal ölçekte de gündemin merkezindedir. Hemen on yıl içinde sinemanın eğitimle iç içe geçerek ve de ulus-devlet inşasının ve Türk modernleşmesinin bir aracı olarak

kullanılmasının sıra dışı bir örneğini Adana sinemalarında görürüz. Bu, Adanalı Nusayri kadınların sinemayla karşılaşmasının çarpıcı hikâyesidir.

Eti Kadınları

Nusayriler, Adana'nın demografik yapısını oluşturan topluluklar arasında öne çıkar. Bir önermeye göre Nusayriler, Yemen'den kalkıp Irak, Suriye ve Mısır'ı kapsayan coğrafyayı dolaşmış, Nusayra Dağları'na (*Cebelü'n Nusayriyye*) çıkmışlar, sonra Doğu Akdeniz kıyılarına inmişler ve nihayet Adana'ya ulaşmışlardır (Mertcan, 2012: 159). Başka bir önerme ise Nusayrileri etnik kökenden ziyade bir inanç sistemiyle tanımlar ve Aleviliğin bir kolu olarak Nusayrilik inancının Irak'ta Bağdat civarında, Suriye'deyse Halep ve Lazkiye şehirlerinde yaygınlaştığını, daha sonra Irak topraklarından tamamen silinerek varlığını sürdürdüğünü ileri sürer. Aynı önermeye göre Nusayriler 11. yüzyılda Halep üzerinden Adana ve Mersin'e kadar uzanan bir bölgeye yayılmıştır (Önal, 2016: 116, 117). Nusayriler, Çukurova'ya yerleştikleri ilk günden bu yana etnik kimlikleri ve inançlarından kaynaklanan gerekçelerle ötekileştirilmiş ve bu nedenle de içe kapanmış bir topluluktur. Cumhuriyetin kuruluş döneminde de durumları böyledir. Adana ve Mersin'de "Arap Uşağı" (veya *Arabuşağı*) ya da "Fellah" adıyla çağrılan Nusayriler, Türklerle ticari ilişkiler dışında bir arada bulunmayan, nüfusun neredeyse tamamının kendilerinden oluştuğu köylerde ve mahallelerde yaşayan, özellikle kadınları ve çocukları hiç Türkçe konuşmayan bir topluluktur. Ulus-devletin inşa edildiği bu dönemde, üstelik Nusayrilerin nüfusunun önemli bir bölümünü oluşturduğu Hatay, dış politika gündeminin en önemli maddesiye kadar artık bu duruma bir son vermek gerektiği düşünülür. 1937'de Adana Halkevi tarafından yayımlanan *Görüşler* dergisindeki şu yazı dikkat çekicidir: "Eğer Arabuşağı dediğimiz kardeşlerimizin kadınlarının tamamı Türkçe bilmiş olsalardı mücadele yalnız propaganda ile başarılacak bir mahiyet arz ederdi. Fakat şehirde fakir ve cahil halk tabakasının bir kısmının, köy kadınlarının hemen ekseriyetle Türkçe bilmemesi, üzerinde durulacak mühim bir vakadır" (Köni, 1937: 1–2). Sorunun sadece bir topluluğun kadınlarının ya da çocuklarının Türkçe konuşmaması veya okuyup yazması olmadığını hemen aynı günlerde yayımlanan bir diğer yazıdan anlamaktayız:

Eski idarenin yanlış bir zihniyeti ve büyük bir suçu yüzünden kendimizden ayrı sandığımız, bugün katışık bir Arapça konuşmak bahtsızlığında bulunan soydaşlarımızla aynı kandan olduğumuzu, önce genç nesle ulusal ve ilimsel bir hakikat olarak tanıtmamız ve onların ruhlarında en ufak bir şüphe bile bırakmamamız lazımdır (Okan, 1937: 23).

Buradan hareketle Nusayrielerin aslında “Eti Türkleri” olduğu önerilir; 1930’ların ikinci yarısında Hars Komiteleri kurulur, Ulus Okulları açılır ve Nusayri kadın ve çocukları için Türkçe seferberliği başlatılır (Önal, 2016).

Nusayri erkekler çalıştıkları, ticaret yaptıkları ya da en nihayetinde askerlik yaptıkları için Türkçe öğrenmişlerdir. Erkek çocuklar da “okul olmasa bile esasen askerlik, ticaret gibi münasebetlerle nasıl olsa hayatta Türkçeyi öğreneceklerdir” (Köni, 1937: 2). Ama kadınlar ve kız çocukları için böyle bir durum söz konusu değildir. Hars Komiteleri aracılığıyla 1936’nın sonlarına doğru Adana’daki ilk Ulus Okulu açılır. Komitenin 1 Kasım 1936’da kadınlar, erkekler ve çıraklar için açtığı Türkçe dershaneleri ilk mezunlarını (115 kişi) 1 Mart 1937’de verir. Aynı tarihte yapılan kapanış töreni nedeniyle, Adana Halkevi’nin faaliyetlerine dair filmler de gösterilir (Adana Halkevi, 1938: 62). Vilayet Hars Komitesi ve Kaza Hars Komitesi’nin iş birliğiyle, 28 Mart 1937’de “Etili Türk kadınlarına ve erkeklerine” Adana Halkevi’nin sinema salonunda bir film gösterilir (Erdoğan, 2017: 276). 9 Nisan 1939’da Adana Halkevi ve Ulus Okulları öğrencilerine, o yıllarda Adana’daki üç büyük sinemadan biri olan *Asrî Sinema*’da film gösterildikten sonra, Halkevi bandosu ile Atatürk anıtına gidilir ve Hars Komitesi adına anıta çelenk koyulur. Törenin ardından o dönemki kurslardan mezun olan öğrencilere belgeleri verilir (*Görüşler*, 1939b: 31). *Görüşler* dergisinde, Adana Halkevi’nin aylık faaliyetlerinin yer aldığı bir yazıdaki şu satırlar dikkat çekicidir:

Şehir içinde ve kıyısında yaşadığı halde henüz sinemayı bir defa bile görmeyen Eti kadınlarına sinema salonlarında toplu halde sinema gösterilmiştir. Konferans ve toplantılar devam edecek, muhtelif semt halkına muhtelif tarihlerde sinema salonlarında münasip filmler gösterilecek, bu topluluklardan istifade ile her toplantıda gayelerimizi tahakkuka yarayacak konferans ve konuşmalar devam edecektir. Bu telkinler Ulus dershanelerinde ve Eti çocuklarının toplandığı ilkokullarda daha sık yapılmaktadır (*Görüşler*, 1939a: 27-28).

Hatay'ın 23 Haziran 1939'da Türkiye'ye katılmasının ardından Hars Komiteleri ve Ulus Okullarının Nusayrilere yönelik faaliyetleri sönümlenmeye başlar. Türk inkılâbının başarılı olduğu ve Türk kadınının tıpkı Avrupalı hemcinsleri gibi modernleştiği düşünülmektedir. Okuma-yazma bilmek ve Türkçe konuşmak kadar sinemaya gitmek de modernliğin bir gösterenidir:

Türk milletinin fitrî olarak haiz olduğu üstün yaratılış kadınlarımıza yeni hayatlarına intibakta şayanı hayret bir muvaffakiyet temin etmiştir. İnkılabın kadınlarımızda yarattığı yeni varlık kısa bir zamanda çok güzel benimsendi. Hatta o kadar ki bu, artık “Yeni” olmaktan çıkmış bulunuyor. Türk kadını tıpkı Avrupalı hemcinsleri gibi zarif ve sade giyiniyor, alış-veriş ediyor, sinemaya, konsere gidiyor, misafir kabul ediyor. Halinde tavrında hiçbir mübalağa, hiçbir iğretlilik yoktur. Yeni hayatı eskisinin üzerinde bir ek bir yama gibi dikiş yerlerinden sırtmıyor. Çünkü inkılâp onu yoğurmuş, işlemiş, yeniden yapmıştır (Güçlü, 1939: 13).

24 Şubat 1933-11 Ekim 1951 tarihleri arasında faaliyet gösteren Adana Halkevi tarafından, 1500 kişilik kendi salonunda ve bahçesinde, ayrıca şehirdeki 1000 kişilik *Asrî Sinema*'da ve *Alsaray Sineması*'nda düzenli olarak film gösterimleri yapılmıştır. Bu gösterimlerde, CHP Genel Sekreterliği tarafından gönderilen “sesli ve sözlü” filmler kullanılmıştır. Örneğin, “Eti kadınları” ve Ulus Okulu öğrencilerinin de katıldığı, 1940 yılında Halkevi salonunda yapılan gösterimlerde *Yeni Türkiye, 1939 Trakya Manevraları* ve *Adana'nın Kurtuluşu* adlı filmler izlenmiştir (*Görüşler*, 1940: 60-61). 6 Nisan 1942'den itibaren yine CHP Genel Sekreterliği tarafından gönderilen *Atatürk'ün Doğu Seyahati* ve *Halkevleri Revüsü* adlı filmler Halkevi adına *Alsaray Sineması*'nda üç hafta süreyle gösterime çıkarılmıştır (*Görüşler*, 1942: 30). *Görüşler* dergisi arşivinden “Eti kadınları” ve Ulus Okulu öğrencileriyle beraber Adana Kız Lisesi ve Adana Kız Enstitüsü öğrencilerinin de gösterimlerde bulunduğu anlaşılmaktadır. Örneğin 16 Mart 1943'te Adana Kız Lisesi öğrencilerine *Çörçil* ve *Pamuk Sanatı* adlı filmler gösterilmiştir. 17 Mart 1943'te Adana Kız Enstitüsü öğrencilerine de aynı filmler izlettirilmiştir (*Görüşler*, 1943: 104). Sinema, sadece “Eti kadınları” için değil, her yaştan kadın için ulus-devlet inşasının ve Türk modernleşme projesinin bir aracı ve aynı zamanda da gösterenidir.

Adana'da 1930'lar boyunca sinema işletmelerinin yanı sıra farklı mekânlarda film gösterimlerinin gerçekleştirilmesinin ardından, 1940'lı yıllarla birlikte şehirdeki

sinema işletmeleri ve işletmeciliği kurumsallaşmaya başlar. Cemil Filmer'in (1984: 166, 183 ve 186) anılarından ve *Yeni Adana* gazetesi arşivinden bu yıllarda şehirde çok sayıda sinema işletmesinin faaliyet gösterdiğini söyleyebiliyoruz. Örneğin, Adana Ticaret Odası kayıtlarına göre, Cahit Gezicioğlu'na ait *Sabah Film* çok erken bir dönemde, henüz 1949'da şehirde "filmcilik, film çevirme ve film ithalatı" alanında faaliyet göstermektedir. Buna karşın kayıt dışı ekonominin hâkim ve sahiplik, ortaklık ve işletmecilik ilişkilerinin çok dinamik olması nedeniyle, 1960'dan önce şehirde sadece 4 sinema işletmesi -*Arı Sineması, Halk Sineması*, bir zamanlar *Tan* adıyla işletilen *Ünal Sineması* ve *Ses Sineması*- Adana Ticaret Odası tescili yapılmış olarak faaliyet göstermektedir. Diğer yandan yine Adana Ticaret Odası kayıtlarına göre 5 Nisan 1946'da tescil edilen *Erciyes Palas Oteli*'nin bünyesinde *Erciyes Sineması* adıyla lüks bir salon sineması da yer almaktadır.

1960-1980 Döneminde Adana Sinemalarında Kadınların Deneyimleri

1960-1980 yılları arasındaki dönem ise, Adana sinemalarının altın çağıdır. Şehirdeki açık hava ve salon sinemalarının sayısı bu dönemde zirveye ulaşmıştır. Nezh Coş'un bu dönemde gerçekleştirdiği taramaya göre Adana'da 35'i salon, 75'i yazlık olmak üzere 110 sinema işletmesi faaliyet göstermektedir (1969: 19-26). Yine aynı çalışmaya göre bu işletmelerin sandalye ve koltuk kapasitesi 86.900'ü bulmaktadır. Ancak Coş'un bizatihi Adana Belediyesi'nden derlediği veriyle Adana Ticaret Odası kayıtları arasında büyük bir farklılık vardır; çünkü sadece 1969'da tescil edilen işletmeleri değil de, daha önce tescil edilip bu yıllarda halen faaliyette olan ya da bu yıllarda faaliyette olan ancak tescili daha sonra yapılan sinema işletmelerini de kapsayacağını umarak genişletilmiş bir dönem tarandığında, örneğin 1940-1980 yılları arasında dahi Adana Ticaret Odası'na tescili yapılan sinema işletmesi sayısının 29 olduğu görülmektedir. Bununla beraber süreli yayınlardan tespit ve teyit edilen 66 ve özellikle adresleri belirgin bir bilinmezlik içeren 20 kadar sinema işletmesi de bu dönemde şehirde faaliyet göstermektedir (Çam, 2018: 25). Tüm bunlarla birlikte 1960-1980 yılları arasında şehirde, aynı anda 100'ün üzerinde sinema işletmesinin faaliyette olduğunu, bu işletmelerin de belli mekânlarda yoğunlaştığını söylemek mümkündür. Şehir merkezinin 1970'teki nüfusu 525.668 kişidir (TÜİK-1970 Genel

Nüfus Sayımı Veri Tabanı). Şehrin merkezî nüfusu, Coş'un aktardığı 86.900 seyircilik kapasiteye oranlandığında sandalye/koltuk başına yaklaşık altı seyirci düşmektedir. Bu dönemde sinema, Adana için kritik önemde toplumsal alan ve kültürel ortam oluşturmaktadır. Şehrin o dönem için kuzey sınırını oluşturan Kanalköprü'de açık hava ve salon sineması olarak faaliyette bulunan *Emek*, hemen onların yanındaki *Alim* ya da birkaç sokak altında Adana'nın en eski sinemalarından biri olan *Kanal Sineması* yer almaktadır. Bu noktadan doğuya doğru, Kuzey Kıyıboyu Caddesi boyunca ilerlediğinizde *Sümer*, *Türen*, *Mavi Köşk*, *Cemalpaşa*, *Baykal* ve *Güleröz* sinemalarıyla karşılaşırdınız. Benzer yoğunlaşmaları şehrin hemen her muhitinde görmek mümkündür: Sular semtinde *Sular*, *Bahar*, *Köşk*, *Gar*, *Venüs* ve *Site* sinemaları; Ziyapaşa Bulvarı ve Atatürk Caddesi boyunca güneye, şehrin eski merkezlerinden birini oluşturan Kocavezir, Kuruköprü ya da Tepebağ'a doğru ilerlediğinizde ise onlarca açık hava ve salon sineması bulunuyordu. Yine bu dönem için şehrin işgücünün toplandığı muhitlerde, örneğin Döşeme ya da İstiklâl Mahallesi'nde toplam seyirci kapasiteleri on binlerle ölçülen *İstiklâl*, *İstanbul*, *Esendam*, *Işık*, *Zafer*, *Çiçek* ve *Kelebek* sinemaları; bununla birlikte mahalle aralarına dağılmış *Şafak* gibi semt sinemaları veya Seyhan Nehri'nin karşı yakasında bulunan *Alemdar*, *Mine* ya da *Ferah* sinemaları Adana'nın öne çıkan salon veya açık hava sinemalarıdır.

Sinema açısından böylesine yoğun bir dönemde, şehir merkezinde ve şehir dışı alanlarda kadınların sinema deneyimlerine dair, bölgede yürütmekte olduğumuz sözlü tarih çalışmalarından yola çıkarak şunları söyleyebiliriz: Kadınların sinemaya yalnız gitmeleri söz konusu değildir; kadınlar sinemaya hep kalabalık gitmektedir. Bazen tüm bir aile, bazen konu-komşu tüm mahalle, bazen sınıfça, bazen kalabalık bir arkadaş topluluğuyla... Sinema özellikle genç kadınlar tarafından takip edilmektedir ve sinemaya öğrencilerden, aynı mahallede ya da aynı köyde yaşayan genç kadınlardan müteşekkil kalabalık gruplarla, bazen maale gidilmektedir. Köydeki kadınların topluca şehir ya da ilçelerdeki sinemalara –zaman zaman gizlice– gitmesi söz konusudur: “Dolmuş tutardık, kiralardık dolmuşu. Bütün mahallenin kadınları, üstelik gizli gizli gidilirdi akşamları” (Katılımcı 12, kadın, 1957). Aynı biçimde sinema bulunan köylerde kadınlar ve genç kızlar, bir bayrama, şenliğe, festivale ya da düğüne gider gibi hazırlanarak toplu halde sinemaya gitmektedir (Çam ve Şanlıer

Yüksel, 2019). Halihazırda bayramlar ya da düğünler sinemaya gitmenin de bahanesidir: “Mesela biz çalışıyoruz ya tarlada; arabayla kağıtlar (sinemaların el ilanları) dağıtılırdı. Sonra biz kararlaştırdık, toplu olarak sinemaya giderdik. Yani ailelerimiz pek sinemaya göndermezdi de biz düğüne gidiyoruz bahanesiyle sinemaya giderdik” (Katılımcı 3, kadın, 1958).

Erkeklerin aynı aileden kadınlarla bile toplumsal alanda nadiren bir arada zaman geçirdikleri bu dönemde, özellikle evli kadınların diğer kadınlarla birlikte de olsa sinemaya gitmeleri zaman zaman yadırganmaktadır: “Eskiden sinemaya gitmek, evlilere veya kocası askerde olana ayıptı. Kocan askerdeyse sinemaya, düğüne, salona, gezmeye gidemezsin” (Katılımcı 11, kadın, 1939). Bu nedenle kimi durumlarda kadınlar sadece eşin akrabalarıyla birlikte sinemaya gitmektedir: “Yalnız zaten hiç gitmezdik de görümcelerle giderdik. Bitişikte de görümcemgil oturuyordu, kızları oturuyordu. Hep beraber onlarla giderdik” (Katılımcı 9, kadın, 1938). Kimi zaman da kadınlar diğer kadınlarla birlikte gizlilik içinde sinemaya gitmektedir. Sinema kadınların diğer kadınlarla birlikte toplumsallaşmalarının hem önemli bir bahanesi hem de mekânıdır. Bu dönem için, kadınların erkeklerle toplumsallaşmaları, sinemada dahi mümkün değildir.

Fizikî nedenlerden ötürü açık hava sinemalarının günde sadece bir gösterim yaptığını da düşünerek, kadın seyirciler için düzenlenen matinelerin sadece salon sinemalarının programında yer aldığını söylemeliyiz. Kadınlar için matineler Çarşamba ve Cuma günleri yapılmaktadır. Geleneksel olarak 23 Nisan'daki ilk gösterimlerle açılan ve 10 Kasım'dan hemen önce yapılan son gösterimle kapanan yaz sezonu boyunca faaliyet gösteren, erkeklerle kadınların bir arada film izlediği açık hava sinemalarında ise, mekân farklı biçimlerde, bazen görünür olan ama çoğu zaman görünmeyen sınırlarla bölünmekte ve kadınlarla erkeklerin teması mümkün olduğunca engellenmektedir. Kimi sinemalarda ailelerin, yani çoğunlukla kadınlardan oluşan grupların ayrı, bekârların yani yalnız erkeklerin ya da sadece erkeklerden oluşan grupların ayrı oturması söz konusudur. Kimi sinemalarda ise loca, balkon ve *duhuliye* adlı bölümlerden müteşekkil ayrımlar vardır. Bunlar, sadece bir ailenin kullandığı, ortalama 4-6 kişilik localar, orta halli ailelerin tercih ettiği balkonlar ve bekâr erkeklerle alt sınıftan ailelerin kullandığı *duhuliye* bölümleridir. Erken dönem İstanbul sinemalarında örneklerini gördüğümüz gibi, mekânın bir perdeyle ayrılması

söz konusu değildir; ama kimi sinemalarda salon bekârlara (erkeklerle) balkon ise ailelere (kadınlara) ayrılmaktadır. Bir katılımcı çocukluğundaki salon sinemalarında gündüzleri “erkeklerin aşağıda, kadınların yukarıda oturduğunu” dile getirmiştir (Katılımcı 4, kadın, 1951). Adana’daki açık hava sinemalarının erken döneminde kadınların ön kısımlarda, erkeklerin ise arkalarda oturduğu ya da kadınlarla erkeklerin ayrı ayrı oturduğu (Katılımcı 8, kadın, 1952) durumlarla da karşılaşmıştır. Kimi köylerde ise kadınların toplumdaki konumunu işaret eden hiyerarşik bir düzen söz konusudur: Köyün ileri gelen erkekleri en öne, diğer erkekler onların ardına, kadınlar bütün erkeklerden sonra ve son sıralara ise çocuklar oturmaktadır (Katılımcı 10, erkek, 1956). Bazen şehirlerde olduğu gibi, köylerde de erkekler salonda kadınlar balkonda oturmaktadır: “(Sinema) İki katlıydı. Altta erkekler, üstte kadınlar oturuyordu.” (Katılımcı 7, kadın, 1963). Bununla beraber, kadınlarla erkeklerin karışık oturduğu salon ya da açık hava sinemalarında kadınlarla erkeklerin temas etmelerini engellemek için farklı pratikler uygulanmaktadır; kadınların, özellikle genç kızların erkeklerle teması engellenmektedir: “Son basamağında erkek varsa sıranın onun yanına yaşlılardan bir tanesi geçirdi. Kızları ortaya alırdık” (Katılımcı 6, kadın, 1947). Tüm bunlarla beraber, yabancı erkeklerin “kadınları rahatsız etmemeleri için” gösterim sırasında teşrifatçılar (yer göstericiler) seyircilerin arasında dolaşmakta ve asayiş sağlamaktadır (Katılımcı 5, kadın, 1945).

Sözlü tarih çalışmasının gerçekleştirildiği, orta-alt sınıfa mensup kadınlar büyük oranda mahalle/semte sinemalarına gittiklerini, film seçme şanslarının pek olmadığını dile getirmişlerdir. “Mahalle/semte sinemaları” ifadesiyle kastedilirse Adana’nın merkezindeki salon sinemalarından farklı gösterim politikaları izleyen, çeper mahallelerin açık hava sinemalarıdır. Bu sinemalarda genellikle bir avantür ve bir aile filminden oluşan “iki film birden” programları uygulanmaktadır. Katılımcılar, bu programlarda, (soyadlarına göre alfabetik sırayla) Tarık Akan, Cüneyt Arkın, Yıldırım Çınar, Orhan Gencebay, Serdar Gökhan, Yılmaz Güney, Ediz Hun, Ayhan Işık, Kadir İnanır, Yılmaz Köksal, Ahmet Mekin, Nuri Sesigüzel, Ferdi Tayfur ve Kartal Tibet gibi aktörlerle Gülşen Bubikoğlu, Fatma Girik, Necla Nazır, Muhterem Nur, Arzu Okay ve Türkan Şoray gibi aktrislerin filmlerini izlediklerini dile getirmektedir. Toros yayla köylerinde gerçekleştirilen çalışmada, anımsanan filmlerin neredeyse sadece Yörük efsanelerinin işlendiği örnekler olması ise dikkat çekicidir. Bununla beraber sadece

Adana'da değil, tüm Çukurova Bölgesi'nde büyük ilgi gören Yılmaz Güney'in filmleri kadınlar tarafından da anılmaktadır. Örneğin, bir katılımcı ilk izlediği filmin *Mavi Çocuk* (*Yarın Son Gündür*-Yılmaz Güney, 1971) olduğunu belirtirken (Katılımcı 4, kadın, 1951); bir diğeri Yılmaz Güney filmlerini "Hele o sessizlik yok mu o sessizlik? Bağırırıldardı 'Konuş konuş, huuu huuu huuu aboooo!' Yılmaz Güney konuşmuyordu ya filmlerinin çoğunda. Böyle suskun duruyor, bizi böyle heyecan alırdı. Konuş, konuş, konuşsun ki heyecanlanak!" diyerek anlatmıştır (Katılımcı 9, kadın, 1938). Diğer bir katılımcı ise "Babaannemi sinemaya götürdük, oturuyoruz. Sonra filmde Türkan Şoray'ı dağa kaçırdılar. Babaannem nasıl dizlerine vuruyor, bağırıyor: Hiç mi Müslüman yok? Allah aşkına!" diyerek hem filmi hem de seyircinin tepkisini özetlemiştir (Katılımcı 7, kadın, 1963).

Sinemalar, her türlü engellemeye karşın yine de kadınlarla erkeklerin bir araya geldikleri, yakınlaştıkları, "flörtleştikleri" mekânlardır: "Flörtleşmek için sinemaya giderlerdi. Başka gezecek yer yoktu ki, sinemaya giderlerdi. Kız arkadaşını alır, sinemaya giderdi. Sinemada da tanışma olurmuş. Mesela göz görüyor, sonradan takip ediyor. Kızı takip ediyor, ondan sonra arkadaşlık kuruyor. Ondan sonra sinemaya gidiyor..." (Katılımcı 9, kadın, 1938). Köylerde de sinemalar kadınlar ile erkeklerin iletişim kurma olanağı yakaladıkları mekânlardır. Bunun bir yolu, flörtleşenlerin mektuplarını kibrit kutusuna koyarak birbirlerine iletmeye çalışmasıdır: "Konuşamazdık, yani kibrit kutusuyla iletirdik mesajlarımızı. Mesela kibrit, içi bitmiş atar gibi yapardı; o görürdü, alacak onu. Mektup içindeki, birbirimize..." (Katılımcı 1, erkek, 1965). Sinemalar gençlerin flörtleştikleri, sevgililerin mektuplaştığı, nişanlıların buluştuğu mekânlardır. Çoğu zaman evlilikle birlikte sinemaya gitme deneyiminin seyrekleştiği, sönümlendiği görülmektedir: "Evlendim, çocuğum oldu, sinemaya gitmez oldum. Artık çocuklarımla uğraştım. En son 1979'da sinemaya gittim. Kız kardeşim nişanlıydı, nişanlısıyla gittik. Ondan sonra gitmez oldum" (Katılımcı 8, kadın, 1952). Diğer yandan, evli kadınların çocuklarıyla, hatta bebekleriyle sinemaya gittikleri, henüz altı aylık bebeklerini bir eşarba koyup sallayarak uyuttukları ama film izlemeye devam ettikleri deneyimler de söz konusudur: "İşte *Asrî Sinema*'da... Öyle hatırlıyorum, bundan 55 sene evvel. Benim kızım küçüktü, belki yedi-sekiz aylık. Kızardı orada, evi isterdi. Böyle eşarplarımıza koyardık sallardık kadınlarla." (Katılımcı 5, kadın, 1945). Ya da bir başka katılımcının ifadesiyle: "Saat onda *Asrî*

Sinema'ya giderdik. Herkes işini bırakmış geceliklerini böyle bağlamışlar bellerine, üstlerine mantolarını giymişler, film başlamış olurdu... Beş altı çocuk herkesin yanında gideriz, annem mutlaka bir şeyler hazırlamıştır çantaya yiyecekler..." (Katılımcı 2, kadın, 1955).

Sinemalar için farklı yer ve dönemlerde farklı deneyimler söz konusudur ama sinema bir biçimde her yaştan kadın için dışarı çıkma, diğer kadınlarla bir araya gelme ve şehirde ya da köylerde mekânı farklı biçimlerde deneyimleme olanağı sağlar. "Gezmek" kadın özgürleşmesinin anahtar kelimesidir ve sinemaya gitmek de bunun bir parçasıdır: "Sinema, düğün salonu, gezme... Mesela Atatürk Parkı'na gitmek, Sular'da gezmek, istasyonun oraları gezmek... Mesela bayram günlerinde Mersin'e giderdik trenle. Böyle sahilde gezerdik. Orada mesela bir öğün yemek yer, gezerdik... Bütün gün. Akşam olunca tekrar trenle dönerdik" (Katılımcı 3, kadın, 1958). Tam da bu bağlamda, 1975'ten itibaren Adana sinemalarının kapanmasının sonuçları kadınlar için yıkıcı olmuştur.

Adana Sinemalarının Çöküş Dönemi ve Erotik Filmler Karşısında Kadınların Tutumu

Adana sinemalarının 1970'lerin ortasından itibaren kapanmasının bir dizi nedeni vardır: Bu çöküşün ilk ve belki de en önemli nedeni, bölgede 27 Ocak 1974'te başlayan televizyon yayınlarının ülkenin diğer şehirlerinde olduğu gibi, sinemaya ilgiyi azaltmasıdır. Başlangıçta göreceli olarak dar bir alanda yapılan yayınların, Kıbrıs Barış Harekâtının ardından Ada'ya da ulaşabilmesi için, vericilerin gücü artırılır (Çam, 2018: 27). Bunun bir sonucu olarak şehirdeki televizyon sayısı da hızlıca artar. Kıbrıs Barış Harekâtının şehri topyekün bir savaş atmosferine sokması da toplumsal hayatı sekteye uğratır. 13 Eylül 1974'te Yılmaz Güney'in *Endişe* filminin çekimleri için bulunduğu Yumurtalık'ta Hâkim Sefa Mutlu'yu öldürmesinin ardından tutuklanması; Türkiye genelindeki politik çatışmaların Adana sokaklarında da görünür şiddete dönüşmesi ve Türk lirasındaki değer kaybının alım gücünü düşürmesiyle sinemaların gösterim politikaları da kökten dönüşür. Şehirde halen açık bulunan salonların bir kısmı kadın seyircilere hitap etmeyen Uzakdoğu filmleriyle donanırken bir kısmı ticari geleceklerini erotik filmler üzerinden kurgular. Şehir merkezindeki itibarlı salonlarda dahi *soft-erotik* filmler zaman zaman gösterilmektedir. Bazı sinemacılar, erotik filmler

sayesinde iflastan kurtulduklarını dile getirmektedir (*Yeni Adana*, 1976a: 1, 7). Mesele gazete köşelerinde yer bulur; örneğin 3 Şubat 1976'da *Yeter Artık!* başlığıyla yayımlanan yazıda erotik filmleri gösteren salonlar sert bir biçimde eleştirilmektedir:

Bilimsel yönden nasibi olmayan, sadece ticari amaç yüklenen seks filmleri, beyaz zehir kadar zehirli. Sinemaları önce Çin filmleri salgını sarmıştı, sonra bu salgın giderek yönünü değiştirdi ve yerini seks salgınına terk etti. O gün bugün sinemaların %90'ında bu filmlerin dışında film görmek imkânsız gibi. Akli başında kişiler ile özellikle aileler bu salgından büyük rahatsızlık duyuyorlar. Özellikle sinemadan başka eğlence olanağı bulunmayan Anadolu kentlerinde, bir de sinemaya gitmenin imkânsızlığı yaratılınca insanı çevreleyen müthiş sıkıntıyı varın siz tasavvur edin (*Yeni Adana*, 1976b: 1, 7).

Bir yıl kadar önce, Adana'da değil ama aynı bölgedeki Gaziantep'te kadınların erotik film gösteren sinemaları protesto etmeleri de dikkat çekicidir. Yine *Yeni Adana*'da yer alan habere göre "aile hanımları ve genç kızlar" açık saçık film gösteren salonlardan tedirgin olmaktadır:

Aile hanımlarının ve genç kızların bu çeşit filmleri seyretmesinin mahsurlu olduğu ve ahlâkî yönden menfi etkiler yaptığı ileri sürülerek, bunların sansürün dikkatinden kaçtığı ifade edilmektedir. Bir yetkili, Gaziantep'te son günlerde oynatılan filmlerin çoğunda ahlâkî endişenin yok olduğunu ve yapıcılık fonksiyonunun hiç dikkate alınmadığını ifade etmiş, "aile hanımları, özellikle genç kızlar bu çeşit filmleri seyretmemek için, bazı sinemaları boykot etmişlerdir" demiştir (*Yeni Adana*, 1975: 4).

Televizyonun yaygınlaşması ve sinema gösterim politikalarındaki radikal değişimler kadınları sinemalardan tamamen uzaklaştırmıştır. "Televizyon çıktı sinema işi bitti. 'Sinema evde,' diyorlar, evde seyrediyorlardı" (Katılımcı 9, kadın, 1938). Televizyonun yol açtığı dönüşümün yansımalarının bugüne değin geldiğini söyleyebiliriz: "Ama işte artık zaman değişti. Şimdi bana sinemayı bedava verseler gitmem. Televizyon çıktı, televizyon her şeyi önüne koyuyor zaten senin" (Katılımcı 11, kadın, 1939). Diğer gelişmelerle birlikte televizyon, kadınlar için önemli bir toplumsallaşma biçimini, bir kamusal alanı ve bir özgürleşme olanağını ortadan kaldırmıştır.

Sonuç

Adana sinemalarının tarihine, kadınların seyir deneyimleri aracılığıyla bakmayı deneyen bu çalışmanın temel sonuçlarını şöyle sıralayabiliriz: Öncelikle “erken dönem” olarak atfedebileceğimiz 1920’li yıllarda, tıpkı 1900’lerin İstanbul’unda olduğu gibi, sinema mekânları erkeklere özgü yerlerdir ve bu mekânlarda sinema yine erkeklere özgü diğer eğlence biçimlerinin bir parçasıdır. Şehrin Aralık 1918’den Ocak 1922’ye kadar Fransız işgalinde kalması ve hâlihazırda aynı dönemde Adana’nın kozmopolit bir şehir olması, sinemanın tiyatro ve varyete gibi farklı eğlence biçimleriyle bir araya gelerek sadece salonlarda değil erkeklere özgü lokanta, bar, gazino ya da pavyon gibi mekânlarda icra edilmesinin nedenleri arasındadır. Bu dönemin gazetelerinde sinemalardan “vukuatın eksik olmadığı” ve özellikle çocuklar için uzak durulması gereken mekânlar olarak bahsedilmektedir.

İkinci olarak, Adana’da kadınların sinemayla yaygın bir biçimde bir araya gelişi ilk kez Erken Cumhuriyet Döneminde gerçekleşmiştir ve bu buluşma ulus-devlet inşasının ve Türk modernleşme projesinin tüm gösterenlerini taşır. Şehirdeki Nusayri toplumunun “Türkleştirilmesi” çalışmaları sırasında “Eti kadınları” olarak adlandırılan Nusayri kadınlar, sinema aracılığıyla “ıslah edilmeye” çalışılmıştır. “Eti kadınları” deneyiminden yola çıkarak, sinemanın bir yandan ulus-devlet inşasının ve modernleşme projesinin bir aracı, diğer yandan modernliğin bir göstereni olarak görüldüğünü söyleyebiliriz. Aynı dönemde Adana Kız Lisesi ve Adana Kız Enstitüsü öğrencileri için de gösterimler düzenlenmesi ise sinemanın sadece “ıslah edilecek” kadınlar için değil, her kadın ve genç kız için modernlik projesinin taşıyıcısı olarak görüldüğünü göstermektedir. Bu da ulus-devlet inşasının ve Türk modernleşme projesinin amaçlarıyla uyumludur.

Çalışmanın bir diğer bulgusu, şehir sinemalarının niceliksel olarak zirveye ulaştığı 1960–1980 döneminde, sinemanın gerek Adana şehir merkezinde gerekse Toros yayla köylerinde kadınların görece özgürleşmesinin mekânı olduğudur. Kadınlar ve genç kızlar sinema sayesinde/bahanesiyle evden çıkma olanağı bulmuştur. Bu açıdan sinema düğün, bayram, şenlik ya da festival gibi, yıl içinde az sayıda gerçekleşen etkinlik dışında, herhangi bir zamanda dışarı çıkma, diğer kadınlarla bir araya gelme, şehri deneyimleme ve toplumsallaşma olanağı yaratmıştır. Bu aynı zamanda hemen her gün, geniş bir kamusal alanın deneyimlenmesi anlamına da

gelmektedir. Üstelik sinema, kadınların sadece kadınlarla toplumsallaşmalarına değil, erkeklerle de bir araya gelmelerine olanak sağlamaktadır. Her ne kadar kadınlarla erkeklerin arasında engeller de olsa, farklı bir pratikle iletişim kurma ve toplumsallaşma fırsatı ortaya çıkmaktadır.

Bugün Adana’da farklı kapasitelerde (100–550 koltuk arasında değişen sayıda), farklı sayıda salonlardan (4–10 arasında değişen) müteşekkil beş sinema kompleksi (*ArıPlex, Cinemaximum M1, Metropol, Optimum Avşar ve Park Adana Cinens*) bulunmaktadır. Bu komplekslerin üçü Alış Veriş Merkezleri’nin (AVM’lerin) içinde yer almaktadır. Sinema deneyimi, şehir deneyiminden ziyade bir AVM deneyimine dönüşmüş durumdadır. Bununla beraber, bir zamanlar bir iletişim ortamı ve kamusal alan olarak işlev gören sinemaların, mekânın dönüşümüyle birlikte insanları bir araya getirme işlevini yitirdiğini, sessizliğe büründüğünü ve bir bakıma bireyi salonda sadece filmle ilişki kuran içsel bir deneyime zorunlu kıldığını söyleyebiliriz. Mekânın deneyimlenmesindeki bu dönüşümün sonuçlarından biri olarak da sinema birleştirici değil de ayrıştırıcı mecralarda icra edilmekte ve deneyimlenmektedir artık. Oysa, Marshall Berman’ın ifade ettiği gibi,

büyük şehir yoğunluğunda kalabalıklar gerekir ki birbirine yabancı insanlar karşılaşılsın ve birbirine âşık çiftler haline gelebilsin; cinsel özgürlük, ki âşıklar sadece neşe duymasın, aynı zamanda mahremi öğrenebilsin ve birbirlerini derinlemesine keşfedebilsin; sınıf, din ve etnik kimlik sınırlarının ötesinde evlenme özgürlüğü, ki aşkı hayatlarının temeli yaparak yaşayabilsinler (Berman, 2013: 473).

Adana sinema tarihinde kadınların deneyimlerinden sinemanın, en azından bir dönem için tüm bunlara dair olanakları ve olasılıkları taşıdığını görmekteyiz. Bu bağlamda geçmişe bakmak, geleceğe dair yeni olanaklar ve olasılıklar önerebilir. Kadınlar için özgürleştirici filmler kadar/gibi, özgürleştirici sinema mekânları da kritik önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Adana Halkevi (1938). *Adana Halkevi – 15*. Adana: Türksözü Basımevi.
- Akser, Murat (2003). “Türk Sinema Tarihi Yazılımı: Bir Yöntem Önerisi.” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3 – Karşılaşmalar*. Esra Özcan (der.). içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 41–48.
- Berman, Marshall (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (16. Baskı). Çev., Ümit Altuğ ve Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biltreyt, Daniël ve Philippe Meers (2016). “New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures.” *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 11: 13–32.
- Biltreyt, Daniël, Richard Maltby ve Philippe Philippe (der.) (2019). *The Routledge Companion to New Cinema History*. New York: Routledge.
- Boyle, Karen (2009). “Attractions and Distractions: Mums, Babies and ‘Early’ Cinemagoing.” *Participations: Journal of Audience and Reception Studies* 6(2): 260–283.
- Casetti, Francesco (2011). “Sinemasal Deneyim.” Çev., Defne Kırmızı, *sinecine* 2(2): 81–93.
- Counce, Stephen (2001). *Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi*. Çev., Bilmez Bülent Can ve Alper Yalçınkaya. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Coş, Nezih (1969). “Türkiye’de Sinemaların Dağılışı.” *AS Akademik Sinema – Filmcilik Sinemacılık Dergisi* 2: 19–26.
- Çam, Aydın (2018). “1960–1975 Yılları Arasında Adana’da Filmcilik ve Sinemacılık İşİ.” *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi* 28: 9–41.
- Çam, Aydın ve İlke Şanlıer Yüksel (2019). “Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma.” *SineFilozofi Dergisi* 3(7): 415-436.
- Çeliktemel Thomen, Özge. (2016). “Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mütalaa.” *Alternatif Politika – Sinema Özel Sayısı*: 1–29.
- Diaz, Silvia (2004). “The Attractions of the ‘Cinema Attractions’ to Female Spectatorship.” *Unpublished MA Thesis, Lehigh University*.
- Dorsay, Atilla; Nezih Coş ve Ayça Engin (1973). “Ayın Konuşması – Yapımcı Hürrem Erman’la Konuşma.” *Yedinci Sanat* 6: 22–37.

- Erdoğan, Celaleddin (2017). *Adana Halkevi (1933–1051)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Nevşehir: Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Filmer, Cemil (1984). *Hatıralar – Türk Sinemasında 65 Yıl*. İstanbul: Emek Matbaacılık.
- Gledhill, Christine ve Julia Knight (2015). *Doing Women's Film History Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Gökçe, Övgü (2006). "Türk Sinemasının Sözlü Tarihini Ararken: İlhan Arakon." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5 – Sinema ve Tarih*. Elif Akçalı (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 81–92.
- Gökmen, Mustafa (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans.
- Görüşler* (1939a). "Hars Komitesi Nasıl Çalışıyor." 15: 25–28.
- Görüşler* (1939b). "Evimizin Nisan – Mayıs Çalışmaları." 18: 31–32.
- Görüşler* (1940). "Evimizin Mart Ayı Çalışma Hulâsası." 25–26: 60–62.
- Görüşler* (1942). "Evimizin Bir Aylık Çalışması." 44: 30–31.
- Görüşler* (1943). "Halkevi Çalışmaları." 48–51: 102–105.
- Güçlü, Vedat (1939). "İnkılâp Kadınından Beklediğimiz Bir Vazife." *Görüşler* 22: 12–14.
- Hansen, Miriam (1983). "Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?" *New German Critique* 29: 147–184.
- Hansen, Miriam (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Hansen, Miriam (1993). "Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere." *Screen* 34(3): 197–210.
- Hinkle, Eugene M. (2007). *The Turkish Cinema in the Early Republican Years*. İstanbul: The Isis Press.
- Hooks, Bell (2003). "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators." Amelia Jones (der.). *The Feminism and Visual Culture Reader* içinde. London and New York: Routledge. 94–105.
- Işığan, Altuğ (2004). "Sinema Tarihi Yazarlığı İçin Alternatif Arayışları: Yenileme mi, Yineleme mi?" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4 – Türk Sineması*:

- Hayalî Vatanımız*. Esra Özcan (der.). içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 121–128.
- Kayalı, Kurtuluş (1996). “Türk Sinema Tarihlerinin Sınırlarını Aşmanın Yolları.” *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleymâ Murat Dinçer (der.) içinde. Ankara: Doruk Yayınları. 57–74.
- Kaynar, Hakan (2009). “Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema.” *Kebikeç* 27: 191–220.
- Köni, Yunus Kazım (1937). “Hars Komitesi.” *Görüşler* 2: 1–2.
- Kuhn, Annette (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London and New York: I.B. Tauris.
- Kuhn, Annette, Daniel Biltereyst ve Philippe Meers (2017). “Memories of Cinemagoing and Film Experience: An Introduction.” *Memory Studies* 10(1): 3–16.
- Maltby, Richard, Daniël Biltereyst ve Philippe Meers (der.) (2011). *Explorations in New Cinema History – Approaches and Case Studies*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- McCabe, Janet (2004). *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. London: Wallflower.
- Mertcan, Hakan (2012). “Adana Arapları ve Eşkiya Cerzun.” *Adana’ya Kar Yağmış – Adana Üzerine Yazılar* (4. Baskı). Behçet Çelik (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 157–169.
- Oğuz, Remzi (2014). *1924 Adana Ticaret Rehberi*. Çev., Halil Altıparmak. Adana: Adana Ticaret Odası Yayınları.
- Okan, Halil (1937). “Hars Komitesi ve Okul.” *Görüşler* 3: 23–24.
- Önal, Tekin (2016). “Ulus-Devlet İnşasında Nusayrî Politikaları ve Hars Komiteleri.” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 78: 113–138.
- Özen, Emrah (2009a). “Geçmiş Bakmak: Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme.” *Kebikeç* 27: 131–155.
- Özen, Emrah (2009b). “Özön’ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirilmesi.” *İletişim: Araştırmaları* 7(1–2): 13–47.

- Özen, Emrah (2013). "Sinema Tarihi Çalışmalarında Önemli Bir Proje: HOMER." *Sinecine* 4(2): 155–165.
- Özgüç, Agah (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları A.Ş.
- Özuyar, Ali (1999). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Özuyar, Ali (2013). *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896–1945)*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Özuyar, Ali (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895–1922)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pınar, Mehmet (2015). "Adana Türk Ocağı ve Faaliyetleri (1923–1931)." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8(41): 537–552.
- Scognamillo, Giovanni (1991). *Cadde-i Kebirde Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Srinivas, Lakshmi (2010). "Ladies Queues, 'Roadside Romeos,' and Balcony Seating: Ethnographic Observations on Women's Cinema-Going Experiences." *South Asian Popular Culture* 8(3): 291–307.
- Srinivas, Lakshmi (2013). "Active Audiences and the Experience of Cinema." Moti Gokulsing and Wimal Dissanayake (der.). *Routledge Handbook of Indian Cinemas*. içinde. New York: Routledge. 377–390.
- Stacey, Jackie (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London and New York: Routledge.
- Stamp Lindsey, Shelley (1996). "Is Any Girl Safe? Female Spectators at the White Slave Films." *Screen* 37(1): 1–15.
- Tekerek, Nurhan (2012). "Adana'nın Eğlence Dünyasından; Seyhan Saz'dan Cafe-Barlara..." *Adana'ya Kar Yağmış – Adana Üzerine Yazılar* (4. Baskı). Behçet Çelik (der.). içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 305–319.
- Tuncer, Selda (2018). *Women and Public Space in Turkey: Gender, Modernity and the Urban Experience*. Londra ve New York: I. B. Tauris.
- TÜİK – Türkiye İstatistik Kurumu (2019). <http://www.tuik.gov.tr>. Erişim tarihi: 12.06.2019.
- www.adana-to.org.tr (2018). "Adana Ticaret Odası Üye Kayıtları," <http://www.adana-to.org.tr/ato/TR/uyebilgileri/UnvanaGoreArama.aspx>., Erişim tarihi: 20.07.2018.

- Yeni Adana* (1929a) “Bu Akşam – Türk Ocağı Sinemasında İstanbul Şehremaneti Darülbedayi Temsilleri”, 11 Nisan 1929.
- Yeni Adana* (1929b). “Çocuk Terbiyesi”, 9 Aralık 1929.
- Yeni Adana* (1929c). “Ders Usulü Değişiyor – Çocuklara Sinema Vasıtası İle Okuyup Yazmak Öğretiliyor”, 31 Mayıs 1929.
- Yeni Adana* (1929d). “Filim İkmal Edildi”, 8 Ağustos 1929.
- Yeni Adana* (1929e). “Musiki Heyeti Birkaç Konser Vermek Üzere Dün Tarsus’a Gitti”, 7 Mart 1929.
- Yeni Adana* (1929f). “Operet Heyeti Dün Akşam İlk Temsilini Ocak Sineması’nda Verdi”, 2 Mayıs 1929.
- Yeni Adana* (1929h). “Şantözü Yaralamış”, 17 Eylül 1929.
- Yeni Adana* (1929i). “Zabit Yurdunda Sinema”, 8 Nisan 1929.
- Yeni Adana* (1929k). “Yanlış Fikirler”, 27 Kasım 1929.
- Yeni Adana* (1975). “Gaziantep’te Hanımlar Müstehcen Film Oynatan Sinemaları Boykot Etti”, 17 Şubat 1975.
- Yeni Adana* (1976a). “Seks Filmleri, Sinemaları İflastan Kurtarmış”, 4 Şubat 1976.
- Yeni Adana* (1976b). “Artık Yeter!..”, 3 Şubat 1976.

Alıntılanan Görüşmeler

- Katılımcı 1, erkek, 1965, görüşme tarihi: 13 Temmuz 2018
- Katılımcı 2, kadın, 1955, görüşme tarihi: 15 Mayıs 2019
- Katılımcı 3, kadın, 1958, görüşme tarihi: 28 Mayıs 2019
- Katılımcı 4, kadın, 1951, görüşme tarihi: 4 Haziran 2019
- Katılımcı 5, kadın, 1945, görüşme tarihi: 30 Mayıs 2019
- Katılımcı 6, kadın, 1947, görüşme tarihi: 11 Haziran 2019
- Katılımcı 7, kadın, 1963, görüşme tarihi: 13 Temmuz 2018
- Katılımcı 8, kadın, 1952, görüşme tarihi: 16 Haziran 2019
- Katılımcı 9, kadın, 1938, görüşme tarihi: 9 Haziran 2019
- Katılımcı 10, erkek, 1956, görüşme tarihi: 28 Ağustos 2018
- Katılımcı 11, kadın, 1939, görüşme tarihi: 30 Mayıs 2019
- Katılımcı 12, kadın, 1957, görüşme tarihi: 13 Temmuz 2018