

TÜRK SINEMASININ SERENCAMI: KURAMSAL BİR YAKLAŞIM

Adem YILMAZ*

ÖZET

Bu çalışma Türk sinemasının kendini var etme çabasını kuramsal bir yaklaşımla ele alma gayesindedir. Bu amaçla, başta Pierre Bourdieu'nün *alan* kavramsallaştırması olmak üzere, teorik bir arka planın oluşturduğu zeminde Türk sinemasının serüveni, özellikle de 1970'ler dönemi itibariyle analize tabi tutulacaktır. 1970'ler Türk sinemasının, sinema aklından ziyade, farklı mantıkta işleyen süreçlerin hükmü altında olması ve bu sebeple de sinema aklının bir tür edilgenliğe mahkûm edildiği bir dönemdir. Bu anlamda, sinemanın Türkiye'deki serüveninin bir tür mikro evrenini oluşturduğu düşünülmektedir. Oluşum sürecinde tiyatrocunun aklın, 70'li yıllarda da işletmecinin mantığının saldırısına maruz kalan Türk sineması gerek sanatsal açıdan gerekse teknik açıdan kendi gelişim süreci üzerinde söz sahibi olamamıştır. Çalışma, bu durumun nedenleri ve sonuçları üzerinde durarak teorik bir analiz geliştirmekle birlikte, sinemanın Türkiye'deki serüvenine dair de bir anlatı sunmayı hedeflemektedir. Son kertede, sinemasal kaygıların, sinema aklının kendi farkını açığa çıkarması, içsel mantığını farklı mantıkların hükmünden kurtarması gerekliliğine değinilirken, bir *alan* olarak Türk sinemasının farklı çıkarlarının karmaşasında özgül bir varoluş ortaya koyamadığı ifade edilmektedir.

Anahtar kelimeler: Sinema, Bourdieu, Alan, 1970'ler, Edilgenlik

* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü – Siyaset Bilimi ABD,
Doktora öğrencisi, yilmazadem@yahoo.com

CINEMA IN TURKEY: A THEORETICAL APPROACH

Adem YILMAZ

ABSTRACT

The purpose of this study is to discuss the progress of Turkish cinema in a theoretical approach. In this context, the adventure of cinema in Turkey is analyzed especially in the 1970s period on the ground formed by a theoretical background, along with Pierre Bourdieu's formulation of *field*. 1970s are a period when Turkish cinema is under the rule of processes operating in different logic rather than cinematic reason, which means that cinematic reason is condemned to some kind of passivity. In this sense, the seventies can be as a period in which they create a micro-universe of cinematic journey in Turkey. In the last instance, while mentioning the necessity of cinematic anxieties to reveal the difference of the cinematic reason, to save its inner logic from the rule of different logics, it is stated that Turkish cinema as a *field* does not reveal a specific existence in the complexity of different interests.

Keywords: Cinema, Bourdieu, Field, 1970s, Passivity

Giriş

Sinemanın 1970’li yılların Türkiye’sindeki serüveni üzerine düşünmek, Türkiye’nin bilinçdışına kazınmış olan yapısal sorunlar ile bu sorunlara getirilen ve onlara yeni sorunlar eklemek ya da onları kısa süreler için ertelemek dışında bir sonuç üretmeyen çözümler üzerine düşünmektir. Türkiye’nin bedene sinmiş olan bu yapısal sorunların kaynağını teşkil eden *edilginlik* ve bununla paralel olarak düzeylerin birbirine karışması 1970’li yıllar Türk sinemasının kendini var etme mücadelesinin seyrini belirleyen ana etkenler olmuştur. Burada edilginlik ile kastedilen, Spinozacı anlamda, failin ortaya koyduğu eylemin ya da ürünün “parçalı nedeni” olmasıdır (Spinoza, 2011:131). Bir diğer ifadeyle, failin, eylemine ya da ürününe bütünüyle hâkim olamaması, kendi pratiğine kendi doğasını aktaramamasıdır. 1970’li yılların Türk sineması, gerek sinema fikrinin olgunlaşmamış olması gerekse geçmiş dönemlerin yığıldığı sinema dışı sorunlar nedeniyle böylesi bir edilginlik içindeydi. Film üretiminde öncelikli olarak sinemasal kaygılar söz sahibi değildi. Aksine, hem sinemanın uzun süredir sinema dışı aktörlerin hüküm sürdüğü bir alan olması hem ticari-iktisadi kaygıların ağır basması hem de 70’li yılların yoğun politik atmosferinin sinemaya “sinema” olabilmesi için gerekli nefes alanını bırakmaması Türk sinemasını belirleyen, onu edilgin kılan faktörler olarak göze çarpılmaktadır. Daha somut bir ifadeyle, Türk sineması “işletmecî egemenliği” (Abisel, 2005:105) ve gerekli sinemasal altyapının yokluğu nedeniyle kendi ürünleri karşısında edilginliğe hapsedilmiş hâledir.

Edilginlik hâline içkin olan diğer boyut, düzeylerin/alanların birbirine karışmasıdır. Sinema, bir alan olarak kendi kuralları ve kendi aktörleri ile var olan, dahası, esas belirleyicinin sinemanın içinden aktörlerin olduğu bir alan değildir 1970’lerin Türkiye’sinde. Manzara, kısaca, şu şekildedir: İşletmecî

egemenliğinde salt iktisadi kaygılarla yapılan filmler sanatsal kaygıları neredeyse hiçe indiriyor, niceliksel olarak olağanüstü bir artış gösteren film sayısı¹, ne sinemacıları ne de seyirciyi tatmin edecek bir sanatsal olgunluğa erişebiliyordu. Bununla bağlantılı olarak, iktisadi mantığın hükmündeki sinema, televizyonun da yaygınlaşmasıyla, kendisini televizyonda olmayanı vermekle yükümlü görüyor, içeriğini tamamen iktisadi belirleyicilere teslim ederek kendi edilgin konumunu güçlendiriyordu. Düzeylerin, alanların, mantıkların bir karmaşası söz konusudur burada: Bir tür zorbalıktır bu. André Comte-Sponville’in (2012:78) Blaise Pascal’a atıfla ifade ettiği üzere, düzeylerin karmaşasının yol açtığı bir zorbalıktır. Dahası bu, gülünç olanın eşlik ettiği bir zorbalıktır aynı zamanda. Düzeylerin birbirine karıştığı her durum bir gülünçlüğün timsalidir çünkü. Her biri kendi rasyonalitesine, kendi doğasına sahip düzeylerin bu farklılıkları yok saydığı amorf bir bileşimden gülünçlük doğar (Comte-Sponville, 2012:77-78). Bununla bağlantılı olarak, iktisadi mantığın hükmündeki sinema, televizyonun da yaygınlaşmasıyla, kendisini televizyonda olmayanı vermekle yükümlü görüyor, içeriğini tamamen iktisadi belirleyicilere teslim ederek kendi edilgin konumunu güçlendiriyordu. Düzeylerin, alanların, mantıkların bir karmaşası söz konusudur burada: Bir tür zorbalıktır bu. André Comte-Sponville’in (2012:78) Blaise Pascal’a atıfla ifade ettiği üzere, düzeylerin karmaşasının yol açtığı bir zorbalıktır. Dahası bu, gülünç olanın eşlik ettiği bir zorbalıktır aynı zamanda. Düzeylerin birbirine karıştığı her durum bir gülünçlüğün timsalidir çünkü. Her biri kendi rasyonalitesine, kendi doğasına sahip düzeylerin bu farklılıkları yok saydığı amorf bir bileşimden gülünçlük doğar (Comte-Sponville, 2012:77-78). Benzer bir şekilde, iktisadi rasyonalitenin, onun sanatsal doğasını katledecek denli sinemaya nüfuz etmesi de bir zorba-

¹ 1970 – 80 dönemine ilişkin yıllara göre film sayıları için bkzn.

Tablo 1, s.19.

lığın ifadesidir. Televizyonda yer almayı vermek adına kaba güldürülere ve seks filmlerine yönelen iktisadi rasyonalitenin hükmündeki Türk sineması, Comte-Sponville'in ifade ettiği bir gülünçlüğüne alanına dönüştürülmüştür. Cinselliği gülünç, Nurdan Gürbilek'in (2012:20) ifadesiyle daha baştan "pis bir şey" olarak sunan ve salt erkek seyirciyi sinema salonlarına çekmeyi amaçlayan seks filmleri, böylesi bir zorbalığın gülünç ürünleri olarak 1970'li yılların ikinci yarısına damgasını vurmuştur. Bu noktada, öncelikle sinemanın 70'li yıllar Türkiye'sindeki serüvenini etkileyen geçmişin yüklerine, başta 1960'lı yıllardaki akımlar ve onları önceleyen süreçler bakılacaktır. Ardından, bu serüvenin 1970'li yıllarda izlediği yolu, karşılaştığı sorunları, kısaca bir "zorbalığı", nedenleriyle birlikte ele alınmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte, dönemin manzarasının kuramsal analizi de Türk sinemasının serüvenini betimleme çabasına eşlik edecektir. Bu bağlamda, yukarıda değinilen teorik saptamalara ek olarak Pierre Bourdieu'nün kavramsal malzemesi yardıma çağrılacak, sinemanın bir alan olarak tesisinde karşılaşılan sorunlara değinilecektir.

1. Geçmişe Bir Dönüp Bakmak: Türk Sinemasının Evreleri

Türk sineması, başlangıç noktası olarak, sanki 1970'lerdeki karmaşaya gönderme yaparcasına, kopyası ve tanığı olmayan bir filmi kabul eder: Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Hedmi (Yıkılışı). Agah Özgüç'ün oluşturduğu *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*'nde (2014) aktarıldığı üzere, Osmanlı tebaası Müslüman – Türk yönetmen Fuad Uzkinay tarafından 14 Kasım 1914'de kameraya alınan bu 150 metrelik belgesel Türk sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilir. Belgesel, Ruslar tarafından Yeşilköy'e inşa edilmiş anıtın dinamitlenerek yıkılışını kayda alır. İşin ilginç yanı, belgesele dair bir iki fotoğraf dışında herhangi bir kopyanın bulunamamış olmasıdır. Abideyi dinamitleyerek havaya uçuran

ve o dönemde rütbesi teğmen olan Bahri Doğanay, yarbay rütbesiyle emekli olduktan sonra kaleme aldığı anılarında ne Fuad Uzkinay'dan ne yıkımdan ne de böylesi bir belgesel kaydından tek kelime söz etmektedir.

Bir nüshası bulunmayan ve bir yıkımı konu alan filmin Türkiye'de sinemanın ilk örneği olarak kabul edilmesi, yönetmeninin Müslüman-Türk olmasıyla ilgilidir. Bununla birlikte, dikkat edilmesi gereken bir nokta da belgeselin bir ordu birliğince kayda alınıyor olmasıdır. Bir diğer ifadeyle, Türk sinemasının ilk filmi, sinemasal bir kaygıyla üretilmiş bir film değildir. Sinemanın dışından bir taleple gerçekleşmiş, sinema dışı kaygılarla kayda alınmış bir belgeseldir. Nitekim Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde kurulan "Ordu Film Dairesi", abidenin yıkılışının yanı sıra, savaşa dair ya da padişahlar ile üst düzey komutanların özel – resmî anılarını içeren filmler kayda almıştır (Onaran, 1994:13). Nihayetinde, resmî bir kurumun sinema pratiği söz konusudur ki, Cumhuriyet'in ilanına (1923) değin süregiden dönemde ilk Türk filmlerini gerçekleştiren kurumların temel özelliği resmî ya da yarı-resmî olmalarıdır (Coşkun, 2009:19).

Sinema dışı aktörlerin ve taleplerin sinemayı şekillendirme ve içeriklendirme çabası, başlangıç noktasına benzer bir şekilde sürecektir. Nijat Özön'ün (aktaran Dorsay, 1989:11) belirlediği şema çerçevesinde Türk sinemasının evrelerine bakıldığında 1922 – 1937 arası dönem, aslen bir tiyatrocunun Muhsin Ertuğrul'un hegemonyasında geçmiştir. "Tiyatrocular dönemi" olarak da adlandırılan bu dönem, aşağı yukarı yirmi yıl boyunca tek bir sanatçının, onun sanatsal çerçevesinin egemenliğinde geçebilmiştir. Bu garipliği mümkün kılan hususlardan biri, "stüdyo çalışmalarında deneyimli yönetmen olarak Ertuğrul'dan başkasının bulunmaması" olarak kabul edilmektedir (Onaran, 1994:21). Bu bağlamda bir diğer önemli nokta da 1921 yılında devlet

desteği ile kurulmuş ve bu yönüyle yarı-resmî bir neliğe sahip olan *Kemal Film*'in 1924 yılında film üretimini sonlandırması ve 20'li yılların en güçlü sinema işletmecisi olan İpekçi ailesinin yerli sinema yapımı işine girmesidir. Öyle ki, İpekçi ailesi ile kuvvetli bağları olan Ertuğrul, mevcut ilişki gereği kendisinden başka birinin sinemada varlık gösterebilmesini engelleyecek bir yapı tesis edebilmiştir. Böylesi bir tekeli mümkün kılan nokta ise, o dönemde İpekçi ailesi dışında kimsenin sinemaya sermaye aktarabilecek bir konumda olmamasıdır. Nitekim dönem itibarıyla, İpekçi ailesi ülkedeki sinema salonu ağına da büyük oranda sahipti (Coşkun, 2009:20-23). Tekeli olanaklı kılan bir diğer husus ise, Onaran'ın yorumuna benzer bir durum, Ertuğrul'un "1908 yılında tiyatro çalışmalarına başlamış, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Berlin'de sinema çalışmalarına katılmış, Kemal Film adına altı film çekmiş, ayrıca 1925-27 arasında Sovyetler Birliği'ne giderek burada da *Spartakus* ve *Tamilla* adında iki film çalışması yapmış bir kimse" olarak memlekette sinema sanatında en yetkin kişi olarak kabul edilmesidir (Coşkun, 2009:22). Ertuğrul'u tekel kılan bir başka unsur da onun Şehir Tiyatrosu'nun başında olmasıdır. Şehir Tiyatrosu'na hâkimiyeti mevcut oyuncuların onun sözünün dışında bir faaliyette bulunmalarını engellemiştir (Coşkun, 2009:22).

Tüm bunların ötesinde, Ertuğrul'un hegemonyasını kolaylaştıran esas unsur, bir sinema fikrinin yokluğudur. 70'li yıllara farklı bir boyutu ile damgasını vuracak olan bu eksiklik, dönemin sinema camiasını oluşturan aktörlerin, özellikle de yapımcıların, sinema ile tiyatro arasındaki farklılığa dair bir fikirden yoksun oluşlarından güç almaktadır (Coşkun, 2009:22-23). Ertuğrul'un yukarıda sözü edilen geçmişi ve Şehir Tiyatrosu'ndaki mevcut oyuncu grubunun onun himayesinde olması onu sinemada tek adam kılmaktaydı. Sahip olduğu üne ve tekel kudretine rağmen Ertuğrul'un filmleri birer "tiyatro filmi" olmaktan öteye geçememiş, onun sinema di-

line, sinemanın doğasına olan yabancılığı – üstelik Alman, İsveç ve Sovyet sinemalarını yakından takip etme fırsatı bulmasına rağmen süren bir aşına olmama hâliydi bu – özgün bir Türk sinemasının oluşması yolunda kalıcı ve olumsuz etkiler bırakmıştır (Coşkun, 2009:23). Öte yandan, "tiyatro filmi" eleştirisinin biraz daha insafli olması yönünde yorumlar da söz konusudur. Bu yorumlara göre, Ertuğrul'un sinemada etkin olduğu yıllarda henüz "tiyatrosuz filmlerin modası" geçmemiştir; bu sebeple, onun filmlerinde "tiyatro kokusunun geçmediği" yolundaki eleştiriler pek makûl gözükmemektedir (Onaran, 1994:39). Görüldüğü üzere, ister dönemin modası gereği olsun ister bilinçli bir tercih ya da sanatsal bir yetkinsizlik nedeniyle olsun, sinema ile tiyatro arasındaki ayrımın görülememesi ve tekel yönetimi, "tiyatrocular dönemi" olarak adlandırılan uzun dönemi, Türk sinemasına sinmiş olan edilginliğin, ona nüfuz etmiş olan zorbalığın dönemi olarak karakterize etmiştir.

Dorsay'ın (1989:11) Nijat Özön'a atıfla aktardığı Türk sinemasına dair dönemselleştirme şemasına yeniden bakıldığında, 1937 – 1949 yılları arasında Ertuğrul'un hegemonyasının aşınmaya başladığı, fakat, ekseriyeti yine tiyatro kökenli olsalar da, tiyatro dışından da gelen yeni aktörlerin sinema alanına dahil olmaya başladığı görülmektedir. "Geçiş dönemi" olarak adlandırılan bu dönemin başlangıcı, 1939 yılında Faruk Kenç'in ilk filmi olan *Taş Parçası* adlı film kabul edilir (Coşkun, 2009:24). Bu dönemin en önemli göstereni, sınırlı sayıda da olsa, tiyatro dışından gelen – yani, Ertuğrul'un hegemonyası dışından gelen – sinemacıların kendilerini ispatlama şansına erişmiş olmalarıdır (Coşkun, 2009:24). Bu şans iyi değerlendiren sinemacılar, sinema ile tiyatro arasındaki farkın görülmesini, bir sinema fikrinin açığa çıkışını mümkün kılmışlardır. Ertuğrul ise, geçiş döneminde, yine tiyatro öğeleri yüklü filmler yapmaya devam eder: Örneğin, 1940 tarihli *Şehvet Kurbanı* adlı filmi, yer yer sinemasal öğele-

re yer verse de “ ‘filme çekilmiş tiyatro’ izlenimini veren sahne ve diyaloglarla bezenmişti” (Onaran, 1994:36). Öte yandan, geçiş dönemi yönetmenlerine dair genel bir analize kulak verilirse, bu dönemdeki çalışmaların başarısının sınırlı olduğu, dolayısıyla da “sağlam bir sinema kültürü ve tekniğinden” söz etmenin kolay olmadığı görülecektir. Bu anlamda, “sinemacı” demek yerine “sinema heveslisi” bir grubun varlığından söz etmek yerinde olacaktır. Fakat, onları salt birer “hevesli” olmakla yetinmeye zorlayan koşullara da değinilmelidir. En önemli koşul, tiyatrosu filmlere alışmış seyirciyi alışkanlıklarından koparmanın, salt sinemasal öğelerle bezeli filmleri onlara beğendirmenin zorluğudur. Bir diğer koşul ise, İkinci Dünya Savaşı ve sansürdür (Onaran, 1994:50-51; Özön, 2014:149). Yine de, bu yoruma rağmen denilebilir ki, sinemanın farklılığının bilincinde bir kesimin varlığı sinema alanının tesisi yolunda gösterdikleri çaba dolayısıyla, geçiş dönemini önemli kılmaktadır. Nitekim geçiş dönemi sinemacıları, tüm eksikliklerine rağmen, aralarındaki teknisyenler sayesinde “doğrudan doğruya sinemacılıktan gelen geniş bir kadronun ortaya çıkmasına” önyak olmuşlardır (Özön, 2010:149-150). Tüm bunların yanında dikkat edilmesi gereken bir diğer husus, gerek Ertuğrul dönemi gerekse geçiş dönemindeki sinema hayatına bakıldığında, sınırlı bir kesimin bu hayata katılabildiği görülmektedir. Bir diğer ifadeyle, sinema nispeten “ayrıcalıklı” bir kesimin içinde faaliyet gösterebildiği ve bu kesimin kendi kaprisleriyle, sınırlılıklarıyla onu düzenlediği bir alandır. Türk sinemasına sinmiş olan, sadece yapım aşamasında değil, ulaşılan kitle bağlamında da görülen bu genelleşmiş kısıtlılığın kırılması, sinemacılar döneminde mümkün olacaktır.

1949 yılından itibaren sinema ile tiyatro arasındaki ayırım kesinleşmiş ve film üretimi salt belirli bir kesimin sınırlı sayıdaki üretimi olmaktan çıkmaya başlamıştır, artık. Bu durumu olanaklı kılan temel olgu, aynı zamanda “sinemacılar döneminin” başlangıcı

kabul edilen, 1948 yılındaki yerli filmi destekleme amacını taşıyan vergi indirimi kararıdır (Coşkun, 2009:26). Yerli filmlerin belediyelerin vergi düzenlemeleri yoluyla yabancı filmlere karşı korunmasını içeren bu karar neticesinde (Dorsay, 1989:12), pek çok yapım firması kurulmuş ve film sayısında olağanüstü bir artış gözlenmiştir. Öyle ki, 1917 – 1947 arasındaki dönemde uzun metrajlı 58 film çekilmişken 1948 – 1970 arası dönem 2308 uzun metrajlı filme tanıklık etmiştir (Coşkun, 2009:26). Bu artışa yol açan temel etken, resmî adıyla “Rüsum İndirimi Kanunu” olan bu kararın yerli filmlerden alınan vergiyi %20’ye düşürmesi, böylelikle kâr oranlarında önemli bir yükselişi gündeme getirmesidir. 1950’li yılların altyapısal yatırımları ve ekonomik gelişimi ile birlikte düşünüldüğünde, sinema salonlarının sayısının artması da, öncesinde birkaç noktaya hap solmuş sinemanın ülkenin geri kalanına yayılmasının önünü açmıştır (Uçakan, 2010:29). Dolayısıyla denilebilir ki, yerli filmleri kapsayan vergi indirimi kararı, altyapısal yatırımlarla birlikte Türk sinemasında bir dönüm noktası olmuş; sinemanın belli bir kesimin ayrıcalığı olmaktan çıkmasının somut koşullarını, hem sinemacılar hem de seyirci bağlamında, mümkün oranda oluşturmuştur. Bu doğrultuda, sinemanın, ileride içeriğine ve biçimine etki edecek olan, kitleleşmesinin kendini göstermeye başladığı da söylenebilir.

Sinema ile tiyatro arasındaki kopuşu, sinemasal fikrin somutlaşmasını mümkün kılan yönetmen Lütfi Ömer Akad’ın ilk filmi *Vurun Kahpeye* 1949 yılında gösterime girer (Özön, 2010:156). Bununla beraber, Akad’ın 1952 yılındaki *Kanun Namına* filmi de sinemacılar döneminin bir diğer başlangıç noktası olarak kabul edilir. Bunun nedeni, sinema ile tiyatro arasındaki ayırımın kesin bir şekilde Akad’ın söz konusu filminde ortaya konmuş olmasıdır (Coşkun, 2009:26). Nitekim Akad’ın sinema pratiği ve anlayışı, gerek oyuncularla ilişkisi gerekse sahneye dair tasavvurları tiyatrocular döneminin tek adamı Muh-

sin Ertuğrul'un tam zıddını teşkil etmektedir: "Ertuğrul sinemayı ne kadar 'tiyatrolaştırmış' ise, Akad bu temeller üzerine kurulmuş sinema-tiyatroya o kadar sinema özellikleri kazandırmıştı" (Özön, 2010:166). Bir başka ifadeyle, Ertuğrul'un tiyatrocular dönemindeki etkisi ile Akad'ın sinemacılar kuşağı üzerindeki etkisi, dönemlerine nüfuz etme noktasında benzerlik taşımaktadır (Özön, 2010:167). Akad'ın önderlik ettiği bu kuşağın diğer önemli temsilcileri ise, Metin Erksan, Atif Yılmaz Batıbeki, Osman F. Seden ve Memduh Ün'dür (Özön, 2010:173). Akad'ın şahsında cisimleşen sinemacılar dönemi, son kertede, Türk sinemasına hem nicelik hem de nitelik açısından derinlik kazandırmakla kalmamış, sinemayı tiyatro mantığından kurtararak salt sinemasal kaygıların öncelikli olduğu bir seviyeye taşımıştır.

2. 1960'lı Yıllar ve Türk Sinemasında Akımlar

Türkiye coğrafyasında film üretimine dair ilk kurumların resmî ya da yarı-resmî nitelik taşısa da 1980'lere kadar devletin sinemaya olan ilgisi 1948'deki vergi indirimi dışında sansür boyutuyla sınırlı kalmıştır. 1932 yılında çıkarılan "Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Nizamname" ile bu tek yönlü ilişkinin, sansürün kurumsallaşması sağlanmış, bir yıl sonra eklenen bir talimatnameyle de senaryo sansürü olağan kılınmıştır (Coşkun, 2009:30-31). Bu sansür mekanizması, kabul edilmeyen senaryonun filmleştirilmesini engelleme şeklinde işlemektedir (Coşkun, 2009:31). 1960'lı yılların, 61 Anayasası'nın da etkisiyle, sahip olduğu görece özgürlük ortamı sinemada ve kültürel hayatın diğer veçhelerinde gözle görülür bir canlanmaya yol açsa da (sayıları giderek artan çeviri faaliyetleri, yayınların artışı ve Marksist literatürün Türkçe'ye kazandırılmaya başlanması gibi), sansür yasal olağanı teşkil etmeye devam etmiş, bir tür Demokles'in kılıcı gibi sinemanın, sinemacıların üzerinde sallanmayı sürdürmüştür (Coşkun, 2009:33-34; Dorsay, 1989:12).

Bir diğer ifadeyle, özgürlükçü noktaları göz ardı edilemeyecek olan 61 Anayasası, sinemaya yönelik 1932'de yasalaşmış temel sansürü muhafaza etmeye devam etmiş, filmler sinema salonlarına sansüre tabi tutulup eksiltilerek ulaşmaya mecbur bırakılmıştır (Coşkun, 2009:33-34). Bu zorunluluğun bir diğer yönü ise, sinemacıların farklı kavramları, konuları ele almasının önüne geçilmiş olmasıdır ki bir sansür ihtimalini daha baştan varsayan sinemasal yaratım, çoğu kez "oto-sansür" uygulama yoluna gitmiştir (Abisel, 2005:100). Nihayetinde, 1960'lı yıllar özgürlük ve sansürün tuhaf bir-aradalığında, sinemanın kendi yolunu bulma çabasının, farklı arayışların dönemi olmuştur.

Sinemadaki yeni çaba ve arayışların 60'lı yıllardaki sonuçları niceliksel açıdan incelendiğinde, 1960 yılında 68 olan çekilmiş film sayısının 1969'da 229'a ulaştığı görülmektedir. Bu yükseliş, kendi içinde iki boyuta sahiptir. Bunlardan ilki, film sayısındaki artışın "yapay ve aşırı canlanmanın bir ürünü" olmasıdır. İkincisi ise, sinema yapımına dahil olan çevrenin 50'li yıllar sonrası genişlemeye başlamasıyla birlikte, politik filmlerden deneysel çabalara kadar çeşitlilik arz eden bir üretimin gerçekleşmiş olmasıdır (Dorsay, 1989:12). Bir başka ifadeyle, sayıları artan salonlara, çeşitliliği artan kitlelere yönelik birbirine benzer filmlerin (melodramların ve güldürülerin) üretimi bir yandadır. 61 Anayasası'nın görece sağladığı özgürlük ortamından beslenen sinemacıların toplumsal sorunlara değindiği, biçim ve içerik açısından oldukça tutarlı ve başarılı bir şekilde ortaya koyduğu eserler diğer yandadır (Onaran, 1994:104). Türk sinemasının 60'lı yıllardaki bu iki yönü, nispeten dengeli bir seyir izlemiştir ki, sinema siyah-beyaz estetiğinin belli bir düzeye ulaştığı (Dorsay, 1989:12) ve farklı arayışların seslerini duyurma imkânına eriştiği bir düzeye ulaşmıştır.

Farklı arayışların en önemlilerinden biri Toplumsal Gerçekçilik akımı olarak somutlaşmıştır. Toplumsal Gerçekçilik akımı, Türk sinemasının kendi toplumunun somut yaşamına, geri kalmışlığına (geri bıraktırmışlığına), ezilen ve hakları gasp edilen emekçi kesimlerin sorunlarına değindiği bir yönelimi ifade eder (Uçakan, 2010:37). Özellikle, 1960-65 döneminde yoğun olarak örnekleri verilen bu akıma dahil filmler arasında Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963); Atıf Yılmaz'ın *Dolandırıcılar Şahı* (1961), Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* (1963) gibi eserler yer alır. Bu eserler arasından Erksan'ın 1960 yapımı filmi *Gecelerin Ötesi*, Demokrat Parti döneminin iktisat politikalarını hedefine alır ve eleştirisini polisiye bir tarzda dile getirirken, bu akımın ilk örneği kabul edilir (Coşkun, 2009:38). Toplumsalın gerçeğini dile getirme iddiasındaki akım uzun soluklu olmayı başaramamıştır. Halit Refiğ (aktaran Uçakan, 2010:48-49), bu başarısızlığın altında yatan sebebi şu şekilde ifade etmektedir: "... Bu filmleri yaparken yanlışlara düştük. Türk insanını yanlış yorumladık. ... (Yönetmenler – A.Y.) yaşayan gerçekleri değil, zihindeki kavramları yansıtmaya çalışmışlardı". Refiğ'in saptamasındaki trajik nokta, gerçekleri ifade etme amacındaki sinemacıların, toplumun gerçeğiyle aralarındaki mesafeyi aşmadaki başarısızlığıdır. Yine de, topluma ulaşma ve onun yaşantısını gündeme getirme çabası Türk sinemasının kendini oluşturma yolunda önemli bir dönüm noktasını ifade etmektedir.

Toplumsal Gerçekçilik deneyiminde kurulamayan sinemacı - toplum ilişkisi, daha genel anlamda da toplum –aydın ilişkisi Ulusal Sinema kavramı etrafında düşünsel ve pratik eylemlerini kuramsallaştırmaya çalışan bir kesim sinemacının da meselesi oldu. Aydın ile toplum arasındaki köprü'nün yıkılma sebeplerini ve onun yeniden inşasına dair yaklaşımlar bu kavram etrafında tartışıldı. Pek çoğu, Toplumsal Gerçekçilik pratiği içinde de yer alan Metin

Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Lütfü Ö. Akad gibi yönetmenler, aydının topluma yabancılığının nedeni olarak "Batılı gibi düşünme eğilimini" görmüş, bu eğilimin toplumla o toplumun aydını olma iddiasındaki kesim arasındaki iletişimsizliğe yol açtığına kani olmuşlardır (Uçakan, 2010:53-58). Bu vargılarına kuramsal bir temel oluşturmak adına, Kemal Tahir gibi isimlerle tarihsel bir araştırmaya da girişen Ulusal Sinemacılar, Batı ile Türk toplumu arasındaki farklılığın Osmanlı İmparatorluğu'nun sınıfsız toplum yapısında yattığını, dolayısıyla da Batı ile Türk toplumunun sanatsal pratiklerinin de farklı olması gerektiğini belirtirler. Onlara göre Batı, özel mülkiyetin ve bunun beslediği bireycilikle bezeli olduğu için bireye dayalı bir sanat anlayışına sahiptir. Osmanlı'nın sınıfsız toplumsal yapısı ise kamusal bilincin önplanda olduğu, kişilerin ancak toplumsal kesimlerin temsilcileri olarak belirlediği bir sanat anlayışına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda Türk sineması da Türk halk sanatlarına dayanmalıdır (Coşkun, 2009:57-58). Bir başka ifadeyle, "bizim insanımızın kendine mahsus düşünme şeklini; hissiyat şeklini" temel alan bir sanatsal yorum peşindeydi Ulusal Sinemacılar (Uçakan, 2010:64). Bu çabanın somut ürünleri arasında, Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1967), *Fatma Bacı* (1972), *Vurun Kahpeye* (1973); Metin Erksan'ın *Kuyu* (1968), *Sevmek Zamanı* (1965) gibi eserler yer almaktadır. Öte yandan, Ulusal Sinemacılık diye bir kavramsal insanın gerçekten bir akım olup olmadığını dair eleştiriler de söz konusudur. Kimileri, Ulusalcıların halka dair görüşlerinin, hatta, ulusalcı isminin dahi yapay olduğunu, somut gerçeklikte bir karşılığı olmadığını dile getirirken (Uçakan, 2010:77); kimileri de Türk halk sanatının, doğası gereği görüntüye ve drama dayalı sinema sanatına sağlam bir zemin sunamayacağını, bu nedenle de bu kavramsal inşa çabasına bir akım demenin dahi zor olduğunu belirtir (Coşkun, 2009:77).

Ulusalçı Sinema arayışının tam karşı kutbunda Milli Sinema akımı yer almaktadır. Milli Sinema kavramı, 60'lı yılların sonunda Yücel Çakmaklı tarafından gündeme getirilmiş; Çakmaklı, bu kavramsal inşasına Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güne ve Üstün İnanç gibi figürlerden yararlanarak teorik bir zemin tesis etmeye çalışmıştır (Coşkun, 2009:77). Çakmaklı'nın 1970 yılındaki *Birleşen Yollar* filmi ile ilk somut örneğini veren bu akım, Milli Türk Talebe Birliği'nin (MTTB) Sinema Kulübü üyelerince de desteklenmiş, "Milli Kültür'ün" ve ona dayanak sağlayan İslâm'ın yaşantıya temel oluşturması ön kabulünden yola çıkmıştır. Bu anlamda sinemayı bir iletişim, bir tür "mesaj iletme" mecrası olarak görmeleri ile bir yaşantı biçimini norm olarak gösterme çabaları birleştiğinde bu akımın politik bir nüansa sahip olduğu görülür (Uçakan, 2010:139). Atilla Dorsay'ın (1989:257), Çakmaklı'nın TRT'ye girmesiyle "sahipsiz kaldığını" iddia ettiği Milli Sinema'nın bir diğer önemli figürü de Akın Grup'tur. Bünyesinde, Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Abdurrahman Dilipak, Tufan Güner gibi milliyetçi-mukaddesatçı üniversite gençlerini barındıran Akın Grup amacını, "her türlü Yeşilçam kalıbından uzak olarak İslâm düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmak" olarak ifade eder (Uçakan, 2010:168-169). İlk filmleri olan ve Salih Diriklik'in yönetmenliğinde kayda alınan *Gençlik Köprüsü*'nde (1975) "kapitalist maddeci düzenin fert ve toplum yapımızda meydana getirdiği tahribatı" gösterme amacındadırlar (Uçakan, 2010:170). "Estetik ve ekonomik boyutları olan bir inanç kavgası" (Uçakan, 2010:178) verdiğini iddia eden özelde Akın Grup'un ve genel olarak da Milli Sinema akımının, sinemasal kaygıları ikinci plana düşürdüğü görülmektedir. İslâm'ı temel alan bir mesaj iletme kaygısının, bir tür "doğru yaşamı gösterme" çabasının sinemayı salt araçsal bir mekâna dönüştürme riskini göz ardı ettikleri görülmektedir. Bir diğer ifadeyle, Milli Sinema akımının taşıyıcılarının sinemaya yaklaşımlarında, onu "edilgin" kılacak düşünsel ve pratik bir yönelimin olduğu aşikârdır. Nitekim, bu

bağlamda Dorsay (1989:261), Salih Diriklik ve Mesut Uçakan işbirliğinde çekilen *Lanet* (1979) filmini "maneviyat vurgusunu" aktarma dışında bir kaygıdan yoksun bir "sinema hevesinin" ürünü olarak görmektedir.

Politik kaygıları, sinemasal kaygıların önüne koyan bir diğer akım da Devrimci Sinema akımıdır. 1960'ların ortalarından itibaren kendini göstermeye başlayan devrimci sinema tartışmaları Sinematek gibi dernekler ile Genç Sinema gibi dergilerde somut sonuçlar vermeye başlar (Coşkun, 2009:83). Devrimci Sinemanın kuramsal içeriğini şekillendiren Genç Sinemacılar, emekçi sınıflar olarak isimlendirdikleri halkı bilinçlendirme adına devrimci ve bağımsız bir sinemanın bayraktarlığını yapar. Onlara göre, öz ve biçimi birlikte ele alacak devrimci bir sinemasal anlayış gereklidir ve bu nedenle de mevcut Yeşilçam formlarına, içeriklerine karşı çıkılmalıdır (Coşkun, 2009:82). Bununla birlikte, kuramsal zenginliğini sinemasal üretime yansıtamama gibi bir durum söz konusudur Genç Sinemacılar özelinde, Devrimci Sinema için. 1970 yılında vizyona giren Yılmaz Güney'in *Umut* filmi, yine Güney'in 1971'deki *Ağır*'ı ve senaryosunu yazdığı, Bilge Olgaç'ın yönettiği *Bir Gün Mutlaka* (1975) gibi filmler, toplumsal adaletsizler ve karşıtlıklara dair güçlü vurgulara sahip olsa da Yeşilçam kalıplarını aşma noktasında yetersiz kalmıştır (Coşkun, 2009:83-84). Burada göz ardı edilmemesi gereken husus, sinemaya yaklaşımın kuramsal analize ve politik çabaya göre ikincil kalması nedeniyle, taahhüt edilen "Yeşilçam formlarının ötesine geçme" fikrinin fiiliyata geçemediğidir. Öte yandan, özellikle 1970'li yılların kısa sürede çok şey söylemeyi gerektiren yoğun politik ikliminde, uzun süreli çabalar ve belirli bir maliyet gerektiren estetik kaygıların ikinci plana düşmesinin çok da yadırganacak bir durum olmadığı belirtilmelidir.

3. 70'li Yılların Türkiye'sinde Sinema

1960'lar Türkiye'sini karakterize eden en önemli olay liberal öğeleri ağır basan 1961 Anayasası ve onu mümkün kılan 27 Mayıs 1960 askerî müdahalesidir. Ülkenin sonraki on yılını tanımlayan olay da bu liberal öğeleri budayacak olan 12 Mart 1971 muhtırasıdır. Nitekim muhtıra sonrası oluşturulan Nihat Erim hükümeti, sağcı partilerin desteği ile anayasanın 44 maddesinde değişikliğe gider. Değişiklikler neticesinde, temel hak ve özgürlüklerin sınırlandı: Üniversite özerkliği sonlandırıldı; radyo ve televizyonun özerkliği kaldırıldı; keza, basın özgürlüğü de kısıtlandı. Devlet Güvenlik Mahkemeleri kuruldu ve bu mahkemeler 1976'da kaldırılana değin 3000'den fazla kişiyi yargıladı (Zürcher, 2017:375-376). 1970'leri ifade eden on yıl böylesi bir temel üzerine bina edilince, sinema da kendine kısmî bir yetkinlik kazandıran özgürlük ortamından muaf olmanın sonuçlarıyla yüzleşti. Öte yandan, 60'lı yıllardan 70'lere sarkan iki olumsuz durum söz konusuydu: Sansür ve film sayısının salt niceliksel artışı...²

Gerek sansür gerekse film sayısının niceliksel fazlalığı, Türk sinemasına hâkim olmaya başlayan "işletmeciler egemenliği" ve onunla bağlantılı olarak sinema fikrinin yokluğunun sonuçlarıdır. Nitekim 60'ların sonlarına doğru, dönemin ilk yarısında göze çarpan sinemasal kaygıyı önplana alan filmler, yenilikçi ve deneysel çabalar yerini seri üretim, çok fazla sayıda birbirinin benzeri yapımlara bırakmıştır: Bu abartılı rakamlar (sadece 1965'de 200'ün üzerinde film çekilmişti) gerçekçi bir sinemasal altyapıyı, hem üretim hem de seyirci anlamında yansıtmamaktadır. Rakamların bu düzeye ulaşmasının ana sebebi, film yapımcılarının vergi ödemelerini ertelemek adına ekseriyetle yıl sonuna doğru çektiği "amortisman" filmlerdir (Dorsay, 1989:13). Bir başka ifadeyle, kâr elde etme amaçlı, salt ticari kaygılarla çekilen bu filmler, zaman içinde sektörün diğer yapımcılarına

da örnek oluyor ve böylece, birbirinin benzeri filmler üretilmiş oluyordu (Abisel, 2005:108).

70'ler Türkiye'sinde amortisman filmleri Türk sinemasının olağanı hâline getirecek olan ve sinema alanındaki faaliyetleri, kararları salt ticari kaygılarla düzenleyecek ve belirleyecek olan esas olgu işletmeciler egemenliğidir. Sinemasal kaygıları tümüyle geride bırakarak salt kâr amacıyla sinemada belirleyici bir role sahip olan işletmeciler, film yapımcıları ile ülke genelindeki sinema salonları arasında bir arabulucu olmanın yanı sıra, film yapımını da doğrudan finanse etmekteydiler. Özellikle, küçük ölçekli yapımcılar söz konusu olduğunda işletmecinin avansı film için yaşamsal önemde olmaktadır (Abisel, 2005:106). Bununla birlikte ülkeyi işletme bölgelerine³ ve alt kademelere ayıran işletmeciler, yerel sinema salonlarıyla olan doğrudan ilişkileri nedeniyle, hangi bölgede ne tür filmin gösterileceği noktasında da karar verici konumdaydılar. Aralarından pek çoğunun sinema salonu sahibi de olduğu işletmeciler, yapımcılarla olan görüşmelerinde kendi bölgelerindeki talepler üzerinden filme dair konu, hatta oyuncu ismi dahi önerecek durumdaydı. Bölgelerin taleplerinin yanı sıra, dönemin modasına göre de değişebilen konu taleplerine dair yerleşik kalıplar söz konusuydu. Örneğin, Samsun bölgesi için dinî yanı ağır basan filmler talep edilirken Ada-

² Bu noktada keyifli bir anekdot verilebilir: Orhan Pamuk'un (2008:366-374) Türkiye'nin 70'li yıllarının arkaplanını oluşturduğu *Masumiyet Müzesi*'nin karakterlerinden Feridun, Kemal'in desteğiyle filmini çekebilmek için sansür kurulunun onayını almak için çok çabalar. Bu çabalar içinde, o dönem çok sevilen (70'li yılların ikinci yarısı) "Daktilo Demir" lakaplı bir Rum'a başvurulur. Onun "sansüre takılmayacak senaryo hazırlama yöntemi" ile meşhur olan Daktilo Demir'in "asıl hüneri, senaryodaki kaba ve aşırı her noktayı mizahla, hafiflikle ve tatlılıkla masalimsi bir hayat ayrıntısına getirmesiydi". Bu anekdot, bu çalışmanın dile getirdiği kısıtlılıkların bir örneğini içinde barındırır: Salt ticari kaygıların önplanda oluşu ve vasat ürünlerin çokluğunda sanatsal kaygıların ikinci plana atılması...

³ İşletme bölgeleri ve seyirci dağılımı için bkz. Tablo 2, s.19.

na bölgesi için aksiyon sahneleri fazla olan filmler beklenirdi (Abisel, 2005:106-107). Bir başka deyişle işletmeci egemenliği, sinemasal üretimin ve onun sunulmasının her kertesine sinmiş durumdaydı. Film yapımcıları, işletmecilerin verdiği avansa muhtaç olduğundan sanatsal ve estetik açıdan farklı girişimlerde bulunma şansından, sinema fikrini besleyecek çabalara girişme fırsatından yoksundular. Öte yandan, Türk sinemasının genetiğine nüfuz etmiş bir diğer sorun olan sansür, kâr etme güdüsünün baskın olduğu bir olağında daha da yoğun bir hâl almaktaydı. Film yapımcılarına avans vermiş olan işletmeciler, potansiyel gelirlerini riske atmak adına sansür kurullarında sorun yaşamayacak senaryo ve film talebinde bulunmaktaydı. Yaptıkları yatırımın sonucunu almada problemle karşılaşmak istemeyen işletmeciler, kaynak ayırdıkları projelerin sansüre takılma ihtimalinden dahi rahatsızlık duymaktaydı (Abisel, 2005:107-108). Burada, bir bakıma oto-sansürün kurumsallaşmasından söz edilebilir. Bu “kendi kendine” dayatma neticesinde, işletmeci kaygılarının, sinemasal ve estetik kaygıların tümüyle önüne geçtiği bir sinema pratiği, birbirinin benzeri ve “sorun yaratmayacak” ürünlerin seri üretiminden fazlası olamamıştır (Tablo 1, bu seri üretimin yoğunluğuna işaret etmektedir. Tablo 2 ise, 70’lerin hemen başındaki işletmeci bölgeleri ve seyirci sayısını göstermektedir).

Film yapımının işletmecilik ile bu denli iç içe geçmesi; bir başka ifadeyle, gerçekleşme imkânını ona bu denli bağlaması Türk sinemasının kısa vadeli ticari hesaplarla düzenlenmiş, sinemasal gereklilikleri gözetecek bir şekilde kurumsal pratikler edinmemesi ile doğrudan bağlantılıdır. Tablo 1’de, özellikle de 70’lerin ilk yarısındaki yüksek film sayısı – 1972’deki 299 sayısı o zamana değin en yüksek sayıyı ifade etmektedir – işletmeci işleyişin sinemaya dayattığı bir zorunluluktan ibaretti. Türk sinemasını oluşturan paydaşlar, işletmeciden set çalışanına, salon sahibinden yapımcısına, ödeme-

lerini senet, bono ya da çek üzerinden alabiliyor; fazlasıyla kırılğan olan bu işleyişte kazanan, uzun vadeli alacağını hemen tahsil etmek isteyenlerin başvurduğu senet kırıncılar oluyordu. Ödemedeki en ufak bir aksaklık, mevcut sağlıksız işleyiş nedeniyle, hemen herkesi sarsıyor, intiharlara dahi yol açabiliyordu (Abisel, 2005:109). Öte yandan, 1970’ler gibi hak mücadelelerinin yoğun olduğu bir dönemde, sinema çalışanlarının örgütlenme çabalarının somut sonuçlar vermemesi, belki de verememesi, bu kırılğan yapının sürekliliğine katkıda bulunmuştur (Dorsay, 1989:21).

Sinemanın işletmeci mantığının hükmünde kırılğan ve sağlıksız işleyiş, sanatsal üretimin seyrini, içeriğini belirlemede sinemasal kaygılara yer bırakmamakta, bu doğrultuda her karar sinemayı tepkisel bir konuma sabitlemekteydi. Bir başka ifadeyle Türk sineması, bünyesindeki kırılğan yapıyı sürdürebilmek adına kârın sürekliliğini sağlamak zorundaydı. Bu sebeple de Batı’da uzun yıllar alan ve oldukça dikkatli, sabırlı bir şekilde gerçekleşen geçişler, Türk sinemasında çok kısa bir sürede, koşulların yeterli olup olmadığı üzerinde düşünülmeden, yaşanmaktaydı (Dorsay, 1989:16). Siyah – beyaz film-den renkli filme geçiş, böylesi kâr güdüsüyle, sanatsal kaygıları geri planda bırakacak şekilde, bir tür “oldu – bitti” ile gerçekleşen bir olaydır. 1960’ların sonlarına doğru ve 70’lerin başında sinemasal tutkudan yoksun, salt ticari kaygılarla çekilen birbirinin benzeri seri üretim filmler seyirciyi sinema salonlarından çekilmeye zorladığında, ilk kez 1950’lerde denenen ve pek rağbet görmeyen “renkli” filmler gündeme gelir. İki yıl gibi kısa bir süre içinde renkli film sayısı, o zamana değin Türk sinemasının esas pratiği olan siyah – beyaz film sayısını geçer. Bu “hızlı atılım”, beklendiği gibi hızlı bir şekilde seyirci sayısını arttırsa da, Türk sinemasının belli bir estetik olgunluğa ve sanatsal deneyime sahip olduğu siyah – beyaz filmdeki kaliteyi sunamaz (Dorsay, 1989:13). Nitekim Türk sinemasının teknik

olanaklarının böylesi bir geçişe hazır olmadığı da göz ardı edilmiştir. Aslanan, seyircinin “renkli yerli filme” gösterdiği ilgi olunca, renkli filmlerin yol açtığı maliyetler ve bunların karşılanıp karşılanamayacağı gibi bir sorun gündeme gelmemiştir. Ülkenin genelindeki iktisadi sıkıntılarının kendini iyiden iyiye hissettirmesiyle birlikte, renkli film yapımındaki artış işletmeciler ve yapımcılar için karşılanması zor maliyetler yaratmaya başlar (Abisel, 2005:109-110). Görüldüğü üzere, salt işletmeciler mantığının kendi kısa vadeli çıkarları uğruna sinema üretimine müdahalesi, sinemasal estetik ve altyapısal imkânları ikinci plana atması yeni bir sorun yaratır. Burada dikkat edilmesi gereken husus, işletmeciler mantığı ile sinemasal üretim arasındaki uyumsuzluğun, salt ticari kaygılar gözetilerek “çözüm” diye alınan kararlar neticesinde hem işletmecilere hem de sinema sanatına zarar veriyor olmasıdır. Bir başka ifadeyle, işletmeciler mantığının, farklı bir düzey olarak, sinemasal üretimde, onun doğasını ve sanatsal kaygılarını göz ardı edecek şekilde tek belirleyici olması, sadece sinemaya değil, kendi işleyişine de zarar vermektedir. Niteliksiz ve benzer yapıtlar karşısında kaybedilen seyirci kitlesini yeniden kazanmak adına, ticari kâr önplanda tutarak alınan kararlar çok geçmeden bu kararların sorumlusu işletmeciler mantığı da bir çıkmaza sürüklemektedir.

İşletmeciler egemenliğinin sinemanın sanatsal kaygılarını göz ardı ederek dayattığı renkli film maliyetleri yükselttiğinde, işletmecilerden aldıkları avanslarla filmlerini çekmeye çalışan yapımcılar da, malî dengeyi sağlamak için, zaten kısıtlı olan imkânlardan da tavizler vermeye başlar. Örneğin, aydınlatma, renk düzeni gibi özel ilgi gerektiren alanlarda renkli filme uygun teknik olanaklar kullanılmaz. Böylelikle, salt sanatsal içerik açısından değil, görüntü kalitesi açısından da, siyah – beyaz filmin gerisinde bir ürün ortaya konulmuş olur. Bir diğer deyişle birbirinin benzeri film öykülerindeki

gerçekdışılığa renkli film için yeterli olmayan teknik olanaklardan kaynaklı bir gerçekdışılık da eklenmiştir (Abisel, 2005:110-111). Temel kaygı işletmeciler bakış açısından belirlendiği ölçüde, yani masrafların artmaması yönünde olunca, hem teknik hem de sanatsal anlamda büyük bir yatırım gerektirecek olan renkli film tercihi trajik vakalara da yol açmaktaydı: “Kodak’la başlayan çekim Fuji ile bitebiliyordu” (Abisel, 2005:111). “Abdurrahman Color” espri-sini gerçekliğe taşıyan bu durum, eldeki imkânlar üzerinden salt ticari kaygılarla hareket etmenin sinemayı gülünç kılan bir sonucuydu.

1970’lerin ikinci yarısından itibaren, kendisini öncelikle döviz sıkıntısı olarak gösteren krizin neticesinde ülkenin ekonomik durumunun iyiden iyiye bozulmasının yanı sıra, tümüyle ticari kaygılarla hareket etmeye zorlanan Türk sineması yeni bir “meydan okuma” ile karşılaşır: Televizyonun yaygınlaşması... Televizyon, dönemin kaliteli yayınlarının da etkisiyle, özellikle kadın ve çocukları, aileleri sinema salonlarından çekmeye başlar (Dorsay, 1989:16). Bunun üzerine, işletmeciler mantığının kontrolündeki Türk sineması bir tercih yapmak durumunda kalır. Bu doğrultuda, evine kapanan kadın ve çocuk yerine, erkek seyirciye hitap etmek; dolayısıyla da, televizyonda olmayana ona sunmak zorunda hisseder kendisini⁵. Seks filmlerine, ucuz şiddet dolu filmlere giden yol bu şekilde açılmış olur. Seks filmleri, ekonomik sıkıntılarının yanında televizyona karşı da yaşama savaşı veren sinemanın “bilinçsizce sarıldı-

⁵ Okuyucuyu yine *Masumiyet Müzesi*’ne, romanın ana kahramanı Kemal’in bu noktadaki tanıklığına, “8 Kasım 1979 günü Akşam gazetesinin “Cemiyet” başlıklı dedikodu sütunundan” aktardığı yazıya davet etmek istiyorum: “Hollywood ve Hindistan’dan sonra Türkiye’nin dünyada en çok film çeken üçüncü memleket olduğunu söylemek hepimizin hoşuna gider. Ama durum ne yazık ki değişiyor: Vatandaşları akşamları sokağa çıkmaktan korkutan sağ-sol terörü ve seks filmleri, ailelerimizi sinema salonlarından uzaklaştırdı. Değerli Türk sinemacıları da film çekecek seyirciyi ve sermayeyi bulamaz oldu”(Pamuk, 2008:404).

ğı can simidi, bir son kurtuluş umuduydu” (Dorsay, 1989:17). Trajik bir yan vardır bu umutta. İşletmeci zihniyetin egemenliğindeki Türk sineması, varlığının haklılığını ispatlamak, kendi farkını ortaya koymak için kendisine büyük zarar verecek bir tercihte bulunmuştur. Öte yandan, bu tercihin içerisinde, Nurdan Gürbilek’in (2012:20) ifade ettiği gibi, daha en başından kendisini “pis bir şey” olarak tanımlamış bir pornografi yer almaktaydı. Müstehcenlik ile güldürüyü yaşamın merkezine koyan, bir başka ifadeyle, gösterme iddiasında bulunduğu cinselliği bile bir komedinin parçası kılan bir girişimdi bu (Gürbilek, 2012:20-21). Ciddiyetin parodisi, gülünçlüğün iktidarıydı bu; bizatihi ticari mantığın, işletmeci zihniyetin hükmettiği sinemayı mahkûm ettiği bir gülünçlük...

Türk sinemasının her türlü sanatsal ve estetik kaygıdan uzak bir gülünçlüğün mekânı kılınmasının temel sorumlusunun işletmeci zihniyetin hâkimiyeti olduğu aşikârdır. Sinemanın serüvenini, her türlü sinema fikrinden, sanatsal kaygıdan uzak tutarak, salt maliyetler üzerinden belirleyen işletmeci mantık, bir zorbalık pratiği olarak, ticari bakış açısından özellikle 60’ların ilk yarısında binbir zorlukla elde edilmiş sinema deneyimini gülünç seks filmlerine indirgemeyi başarabilmiştir. Bu indirgemeci tavrın uzun vadeli sonucu ise, özellikle Anadolu’da sinema salonu kültürünün silinmesi olmuştur. Seks filmleri ve şiddet sahnelerinin eksik olmadığı, Batı taklidi melodramlar aileleri iyiden iyiye sinema salonlarından çekmiştir. Seyircisinin büyük bir bölümünü yitiren sinema salonları, kendilerini yenilemek, bir diğer ifadeyle, yatırım yapmayı bıraktılar ve konforsuz, izbe mekânlara dönüşür; bazıları ise, pasaj ya da garaj hâlini alır (Abisel, 2005:114). Sinema salonları, böylelikle, belleklerden, belki de hiç hak etmedikleri şekilde silinmeye başlar.

4. Yılmaz Güney ve Diğer Yönetmenler

İşletmeci zihniyetin 70’li yılların Türk sinemasında yol açtığı sanatsal yozlaşma ortamında, Yılmaz Güney’in filmleri “sinemanın onurunu sürdüren” filmler arasında en başta yer almaktadır (Dorsay, 1989:18). Taklit ve ucuz film bolluğunda Güney’in filmleri – her ne kadar “vurdulu-kırdılı” Çirkin Kral dönemi filmleri de olsa – insana dönük, sokağa dönük bir sinemanın izlerini taşır. Onun sineması “yaşayan bir sinemadır”; çünkü kendi yaşamından izler barındırmaktadır (Özgüç, 1988a:12). Güney’in 1970 yılında vizyona giren *Umut* filminin yanı sıra, *Acı* (1971), *Arkadaş* (1974), *Zavallılar* (1974), *Sürü* (1978) gibi filmleri de 70’li yıllara damgasını vurmuştur. Güney, sinema yorumuyla, kendi “hocası” olan önemli yönetmenleri de etkiler: sinemacılar döneminin “Muhsin Ertuğrul”u Lütfi Ö. Akad ve Atif Yılmaz, Güney’den görülür bir şekilde etkilenirler. Nitekim, Akad’ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesi Güney’in 1971-72 yıllarındaki çalışmalarının izlerini taşır (Dorsay, 1989:18).

Güney’in, Türk sinemasına sinmiş olan sanatsal yozlaşmışlıktan sıyrılmasının en önemli nedeni, her ne kadar Yeşilçam formlarında “popüler” filmleri olsa da, sinemaya “dışarıdan” dahil olmuş, bir “outsider” olmasıyla ilgili olabilir. Ailesi, kan davası nedeniyle, Siverek’ten Adana’ya göç etmiş, 60’lı yılların ortasında “boğaz tokluğuna” senaryolar yazmış, yazdığı senaryolar farklı isimlerce sahiple edilmiş olan bir figürdü Güney (Özgüç, 1988b:19-22). Bir başka ifadeyle, 60’lı yıllarda toplumla arasında köprü kurmak isteyen sinema ve aydın kesimine nazaran, bizatihi o toplumun içinden gelen biriydi. Filmlerinde, bu bakımdan, Halit Refiğ’in yukarıda değindiğimiz “Türk insanını yanlış yorumlama” ya da “yaşayan gerçekleri değil, zihindeki kavramları yansıtmaya” gibi durumlara rastlanmaz. Dolayısıyla bir zamanların sinemacılarının düştüğü açmazla düşmemesini sağlayan ve 70’li yılları “kesinlikle Gü-

ney'li yıllar" (Dorsay, 1989:19) kılan husus Güney'in Türk sinemasında her şeyden önce bir "outsider" olmasıdır, denilebilir.

Sonuç

Pierre Bourdieu (1997:103) *alan* kavramını, her şeyden önce, kendi işleyiş yasalarına sahip bir uzamdan söz etmek için kullanır. Her alanın, onu diğerlerin farklı kılan, genel yasaları vardır. Dolayısıyla, her alanın, kendi kuralları düzleminde tanımlanan özgül hedefleri, çıkarları söz konusudur. Bu hedefler ve çıkarlar, onu diğer alanlardan ayıran karakteristiğe gönderme yapmaktadır ki, farklı alanların amaç ve çıkarlarıyla bir tutulamaz, onlar indirgenemez. (Bourdieu, 1997:103). Bir başka ifadeyle, alanın kendine özgü çıkarları, o alanın diğerlerinden farkını kurar; onun özgünlüğünün koşulunu ifade eder. Bu bağlamda, çıkar, Bourdieucü çerçevede, bir alanın kendi yasalılıkları çerçevesindeki özgün işleyişine *kayıtsız olmama hâlidir* (Bourdieu, 1994:149). Bu kayıtsız olamama hâli, söz konusu alanın diğer alanlardan farkını idrak etme, onun "farkını görme" kapasitesiyle doğru orantılıdır. Alanı özgün kılan farkı idrak etmek; onun öteki alanlardan farklı olduğunu söylemek, alanın kendine özgü hedeflerini tanımak, dahası onu anlamlı bulmak demektir (Bourdieu, 1994:150).

Alanın yasalarını, hedef ve çıkarlarını anlamlı bulmak, onun farkını görmek, o alana özgü *habitus* sahip olmak demektir. *Habitus*, mevcut alana dair olağan yatkinlikler sistemidir (Bourdieu ve Wacquant, 2014:90). Söz konusu alana dair işleyişin ve anlamın "pratikte öncelenmesini" ifade eder (Bourdieu, 1994:170). Bir alana dair işleyiş ve mantık, o alana özgü yatkinliklere sahip olunursa bir anlam ifade eder; dahası, o alan içinde olmak bir anlam kazanır. *Habitus*, alanın işleyişine ve yasalılıklarına dair "anlam sorununa" sahip olmama durumudur, bir diğer ifadeyle. Bir alanı, diğerlerinden ayıran

farklılığı görmenizi mümkün kılan, o alana uygun habitusa sahip olmanızdır.

Alan, çıkar ve habitus kavramları üzerinden 70'ler Türkiye'sindeki sinemaya bakıldığında, bir alan olarak sinemanın farkının, farklı alanlardaki aktörlerce silindiği görülür. Bir başka deyişle iktisadi alanın aktörlerinin, kendi alanlarının yatkinleriyle, sinema alanın gerektirdiği sanatsal ve estetik kaygıları tahrip ettiği aşikârdır. Alanlar arasındaki farkın silinmeye yüz tuttuğu durumda, ne sinema bir alan olarak kendi özgünlüğünü muhafaza edebilmiş ne de iktisadi alanın aktörleri, kendi çıkarlarını dayattıkları sinema alanında tatmin edici bir sonuç elde edebilmiştir. Sinema alanına, iktisadi alanın mantığını ve işleyişini getiren aktörler, sinemasal habitus noktasında yoksunlukları nedeniyle, sanatsal kaygılarda bir anlam görme kapasitesinden yoksundu. Daha somut bir ifadeyle, salt maliyet kaygısıyla sinemanın yönünü belirlemeye odaklanan işletmeci mantık, sinemanın sanatsal içeriğini, onun anlamını yozlaştırmıştır. Dahası farklı bir alanın özgül yasalarına, yani onu var eden genetik kodlara müdahalesi, iktisadi alanın aktörleri içinde anlamlı bir sonuç üretmemiş; neticede varılan nokta, sanatsal kaygıdan yoksun, seyircisini yitirmiş bir sinema olmuştur. Comte-Sponville'in ifade ettiği düzeyler arasındaki karmaşanın yarattığı gülünçlüğü zorbalarına paralel olarak şu ifade edilebilir: 1970'ler Türkiye'sinde sinema alanı, kendisiyle uyumsuz habitusa sahip iktisadi alanın aktörlerince, kuralları, işleyişi, çıkarları tahrip edilmiş bir alandır. Bir başka ifadeyle, işletmeci mantığın, sinemasal yaratıma içkin anlamı görmesi, salt maliyet kaygısıyla yol açtığı zararı fark etmesi, habitus farklılığı/uyuşmazlığı gereğince çok zordu. Benzer bir fark görememe hâli, tiyatrocular döneminde "tiyatromsu filmler" denen amorf ürünleri ortaya koyan Muhsin Ertuğrul ve sinema alanı ilişkisinde de söz konusudur. Nihayetinde, Türkiye'de kültürel üretimin önemli bir parçasını ifade eden sinema alanı, uzunca bir süredir, onun

dilini ve anlamını fark etme kapasitesinden, ona dair habitustan yoksun, farklı alanın aktörlerince biçimlendirilmek istenmiştir. Netice olarak varılan, sinema alanını farklı alanların çıkarlarının zorbalığına mahkûm etmek olmuştur. Böylelikle, sinema kendi varoluşunun “parçalı nedeni”, salt bir kâr aracı hâline gelmiş, sinema olarak adlandırılan ürüne bütünüyle kendi doğasını aktaramamıştır. Aksine, farklı alanların aktörlerinin ve çıkarlarının müdahalesi, sinemanın, kendi farkını olumlamasını engellemiş ve onu kendine özgü işleyişi sürdürmediği, doğasını açığa vuramadığı bir edilginliğe hapsedmiştir.

Tablolar

Yıl	Film Sayısı
1970	218
1971	274
1972	299
1973	196
1974	184
1975	257
1976	161
1977	124
1978	127
1979	197
1980	71

Tablo 1: 1970-80 Arası Yıllara Göre Film Dağılımı (Özgül: 2010).

Bölge	İl Sayısı	Salon	Seyirci
Adana	21	463	37.335.472
İzmir	12	646	51.427.031
Ankara	6	216	29.474.552
Samsun	16	238	20.420.363
Marmara	9	343	27.288.164
Zonguldak	2	82	13.149.007
İstanbul	1	436	67.402.721
Toplam	67	2424	246.497.310

Tablo 2: 1970'lerin Başında Sinema İşletme Bölgeleri, Salon Ve Seyirci Sayıları (Abisel: 2005:106).

Kaynakça

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

Bourdieu, P. (1994). *Pratik Nedenler*. (Çev: Hülya Tufan). İstanbul: Kesit.

Bourdieu, P. (1997). *Toplumbilim Sorunları*. (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: Kesit.

Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2014). *Düşünsel Bir Antropoloji için Notlar*. (Çev: Nazlı Ökten). İstanbul: İletişim.

Comte-Sponville, A. (2012). *Kapitalizm Ahlâki midir? Zamanımızın Kimi Gülünçlükleri ve Zorbalıkları Üzerine*. (Çev: Dilek Yankaya). İstanbul: İletişim.

Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix.

Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sineması*. İstanbul: İnkılâp.

Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.

Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması Cilt 1*. İstanbul: Kitle.

Özgüç, A. (1988a). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. İstanbul: Afa.

Özgüç, A. (1988b). *Arkadaşım Yılmaz Güney*. İstanbul: Broy.

Özgüç, A. (2014). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*. Hyderabad: Horizon Int.

Özgül, Y. (2010). *Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi 1914-1961 Cilt 1*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Pamuk, O. (2008). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Spinoza, B. (2011). *Ethica*. (Çev: Hilmi Ziya Ülken). Ankara: Dost.

Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Sepya.

Zürcher, E. J. (2017). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev: Yasemin Saner). İstanbul: İletişim.