

PAPER DETAILS

TITLE: ukurova'da 1960-1980 Dönemi Sinema Pratiklerinin zel Bir rneđi: Yörük Filmleri

AUTHORS: Ilke SANLIER YÜKSEL,Aydin AM

PAGES: 291-320

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/843075>



ÇUKUROVA'DA 1960-1980 DÖNEMİ SİNEMA PRATİKLERİNİN ÖZEL BİR ÖRNEĞİ: YÖRÜK FİLMLERİ

İlke Şanlıer Yüksel
Aydın Çam

Öz

Çukurova, 17. yüzyılın sonundan bu yana iskân, idari yapı, tarım ve sanayi politikalarındaki radikal dönüşümlerle birlikte insan hareketliliğinin yoğunlaştığı bir bölgedir. Bölge nüfusunun önemli kısmını oluşturan, Çukurova ile Toroslar arasında yaşayan konar-göçer Yörükler de büyük oranda yerleşik hayata geçmişlerdir. Bugün ekonomik faaliyet olarak konar-göçerliğe nadiren rastlanılsa da Yörüklük kültürel olarak yaşatılmaktadır. 1950'lerden itibaren sinemamızda yoğunlaşmaya başlayan köy ve özellikle de Yörük filmlerine yönelik talebin Çukurova'da karşılığını bulması bu kültürel durumla bağlantılıdır. Bu çalışmada *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımından hareketle, Toros yayla köylerinde 1960-1980 yılları arasında gerçekleşen seyir deneyimlerinin soruşturulduğu araştırmada seyircilerin anımsadığı filmler yorumlanmaktadır. Sözlü tarih çalışmaları, katılımcıların adıyla anımsadığı az sayıda filmin Yörük kültürü ve köy yaşamıyla bağları olduğunu açığa çıkarmıştır. Filmlerin bazıları ana temalarını Yörük söylence ve mitlerinden almakta; bazıları ise bu köylerde doğup büyüyen yazarların öykülerine dayanmaktadır. Dolayısıyla, bu filmlerin anlatı yapıları ve öykülemeleri yereldir. Filmlerin biçimsel ve bağlamsal değerlendirilmelerinin ardından görülmüştür ki, bu yerellik filmlerin biçim ve içerik özellikleri açısından bir örüntü oluşturacak denli baskındır. Ayrıca bu filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim pratikleri de bir dönemi nitelendirecek denli yerel ve kendine özgüdür. Bölge işletmeciliği modeliyle birlikte bu filmler yerelden gelen talebi bizatihi yerel özelliklerle donanarak karşılamış ve talebi ikame ederek yıllar sonra dahi anımsanacak izler bırakmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çukurova sinema tarihi, Yörük filmleri, bölge işletmeciliği modeli, seyyar sinemacılık, Toros yayla köyleri.

Geliş Tarihi | Received: 24.05.2019 • Kabul Tarihi | Accepted: 11.08.2019

İlke Şanlıer Yüksel, Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0971-3379> • E-Posta: isanlier@cu.edu.tr

Aydın Çam, Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4168-3093> • E-Posta: acam@cu.edu.tr

Şanlıer Yüksel, İ., Çam, A. (2019). Çukurova'da 1960-1980 Dönemi Sinema Pratiklerinin Özel Bir Örneği: Yörük Filmleri. *sinecine*, 10(2), 291-320.

YÖRÜK FILMS: A DISTINCTIVE CASE OF CINEMATIC PRACTICES IN THE PERIOD OF 1960-1980 IN ÇUKUROVA

Abstract

Çukurova is a region where the increase in human mobility is due to radical transformations in settlement processes that began in the 17th century. Since then, the Yörüks, who have constituted an important part of the region's population and practiced a nomadic way of life between Çukurova Plato and the Taurus Mountains, have been mostly settled, although they have tried to keep nomadism alive culturally. The demand for village-related and especially Yörük films in Çukurova is connected with this practice. Based on the approach known as New Cinema History, we interpret the films recalled by audiences in Taurus highland villages, using the findings of research that explored cinematic experiences of the 1960s to 1980s. Some of the films that participants remembered in their oral histories are based on Yörük myths and legends, and some others are based on the stories of writers who were born and raised in these villages. Thus, the narratives and narrative structures of these films are local. Furthermore, the production, distribution, and demonstration of these films are also local and distinctive, characterizing the epoch. Consistent with a local business model, these films met the local demand by featuring local elements and as a result are remembered for a long time.

Keywords: Cinema history of Çukurova, Nomad (Yörük) films, regional film management model, travelling cinema, Taurus highland villages.

Giriş: Çukurova’da Konar-Göçerlik ve Yörük Filmleri

Çukurova 17. yüzyılın sonundan ama özellikle 19. yüzyılın ortasından itibaren, birbiriyle ilintili ama aynı zamanda farklılaşan nedenlerle bir dizi köklü dönüşüm yaşar. Bu dönüşümleri şu şekilde özetleyebiliriz: Öncelikle, Demir-Kapı’dan Misis’e kadar olan bölgede ahalinin dağınık yerleşimi nedeniyle, toprakların sahipsiz ve harap kaldığının düşünülmesi ve buna bağlı olarak ticaret yollarının ve ulaşımın kavşak noktası durumunda ki bölgenin emniyete alınmak istenmesiyle (Orhonlu, 1987, s. 77; Babuş, 2006, s. 33) birlikte 1690’lardan itibaren iskân faaliyetlerine girişilir. Bu ilk harekete sonraki yüzyılda, bölgedeki bataklıkların kurutulması, Çukurova’nın ıslahı ve geniş toprakların tarıma kazandırılmasıyla devam edilir. Doğal olarak, geniş tarım arazilerinde çalışacak işgücüne ihtiyaç vardır ve bu nedenle Toroslarda konar-göçer yaşayan aşiretler, Cevdet Paşa idaresindeki *Fırka-i İslahiye* ve 1865 iskân hareketiyle yerleşmeye teşvik edilir. Bataklıkların kurutulmasının ardından konar-göçer aşiretler peyderpey yerleşime geçer. Bu sırada gerçekleştirilen bir dizi idari reformla merkezî, bölgesel ve yerel idari ve hukuki yapılar da dönüşür. 1867’de Adana vilayetinin idari düzeni kurulur; 1850–1880 yılları arasında ise Mersin; Beyrut, Suriye, İç Anadolu, Kıbrıs ve Ege adaları gibi farklı coğrafyalardan gelen göçmenlerle yeni bir liman şehrine dönüşür.

Amerikan İç Savaşı’nın ardından, 1870’ten itibaren Çukurova, ham madde sıkıntısı çeken Büyük Britanya sanayisine pamuk üretebilecek bir bölge olarak belirlenir ve tarımda büyük atılım yaşanır. Adana–Mersin demiryolunun açılmasıyla birlikte bu iki şehir birbirine bağlanır ve durum aynı zamanda üretim ve ticareti de dönüştürür. Aynı dönemde, uluslararası ticaretin yeniden düzenlenmesi bölgedeki diğer dönüşümlerle kesişir (Toksöz, 2006, s. 98). Tüm bu dönüşümlere kadar Çukurova, Suavi Aydın’ın ifadesiyle (2006, s. 114) özel bir göçebe-hayvancı etkinlik bölgesi olarak kalabilmiştir; çünkü Çukurova, etrafını kuşatan Toros Dağları’nın yüksek çayırları ve hemen eteğindeki deniz seviyesine yakın düzlükler nedeniyle *transhüman*s etkinliği için mükemmel bir alandır. Yörükler, deniz veya denize yakın ovalarla, denizlerin veya bu tür ovaların hemen önünde yükselen Alp sistemine mensup dağ silsileleri arasında *transhüman*s yapma geleneğini sürdürmüşlerdir. Bu, Akdeniz tipi konar-göçerlik olarak adlandırılan ve ilk çağlardan beri Alp sistemi üzerinde uygulanan göçebe-hayvancılık tipidir (Aydın, 1995). Ne var ki, bir yandan *Fırka-i İslahiye*’nin iskân dayatması, diğer yandan pamuk üretiminin talep ettiği mevsimlik işçiliğin konar-göçerlerin yaşam tarzlarına uygun bir etkinlik

olmasının getirdiği gönüllülük, hareketin sönümlenmesine ve Yörük aşiretlerinin Çukurova'ya yerleşmesine yol açmıştır. Bu bölgede konar-göçer olarak yaşayan Sarıkeçililer, Aydınlılar, Boynuinceliler, Tırtarlar, Karakeşliler, Karahacılar, Bahşişler, Karakoyunlular, Karayakalılar, Keşefliler, Kösereliler, Haytalar, Manavlılar, Gacarlar veya Çakallar Osmaniye, Adana, Tarsus ve Mersin'in şehir merkezlerine, ilçelerine ya da köylerine yerleşmiş, yeni köyler veya mahalleler kurulmuş ve nihayetinde Türkmenler ve Yörükler büyük ölçüde yerleşik hayata geçmiştir. Bununla beraber kalabalık Yörük obaları da yakın döneme kadar bu bölgede bulunmaktadır. Örneğin, "1940'larda bir kısım Bahşiş'le Kösereli, Karakayalı, Keşefli ve Çakal aşiretleri Mersin-Arslanköy'ün kuzeyinden başlayıp Bolkar'ın kuzey sırtlarına uzanan platoda yazlamakta ve Mersin-Adana arasıyla Doğan kent civarında ve Yumurtalık kuzeyinde kışlamaktadır" (Aydın, 2006, s. 133). Bugün her ne kadar konar-göçer hayvancılık etkinlikleri çok büyük ölçüde sona ermiş olsa da, Çukurova'da Akdeniz kıyılarından Toroslara doğru –ya da tam tersi yöndeki– mevsimlik hareketler halen devam etmekte ve Yörüklük kültürel olarak yaşatılmaya çalışılmaktadır¹.

Günümüzde Yörükler Mersin'de genellikle Akdeniz kıyısına yakın yerlerdeki köylere (örneğin Hebilli, Taşkuyu, Sarıveli, Nacarlı) ve mahallelere (örneğin Huzurkent, Kuyuluk, Şahintepe) yerleşmişlerdir. Deniz seviyesinden belli yüksekliklerdeki yerleşim yerlerinden gelen (Gözne, Boztepe, Sarnıç veya Arslanköy) Yörükler de bulunabilmektedir (Harunoğulları & Polat, 2018, s. 79). Özellikle iklimden kaynaklanan nedenlerle de Adana ve Mersin'de, her iki şehrin kuzeyinde kalan yaylalara ilgi giderek artmaktadır. Bu durum, Yörüklerin yaşamına da koşuttur. Doğal koşulların etkisi Yörüklerin yaşamında belirgindir. Büyük bölümü yerleşik hayata geçmekle birlikte, hayvancılıkla uğraşan gruplar konar-göçer yaşam biçimini az da olsa sürdürmektedir. Öte yandan Adana ve Mersin'de yayla dinlencesi denilebilecek yaşam da gelenekselleşmiş gibidir. Toroslarda 1950'lere doğru başlayan yol yapımları doğal koşulların etkisini olumlu yönde değiştirmiştir. Gözne-Arslanköy, Mersin-Silifke ve Cehennem-

¹ Adana'da Büyükşehir Belediyesi öncülüğünde yapılan *Uluslararası Çukurova Yörük Türkmen Şöleni* ve Şarıçam Belediyesi'nin öncülük ettiği *Varsaklar Kültür Şöleni*; Mersin'de Toroslar Yörükleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği öncülüğünde düzenlenen *Toroslar Yörük Şenliği* ve Boynuinceli Yörükler Kültür ve Dayanışma Derneği tarafından düzenlenen *Yörük Kültür Festivali*, Yörük kültürünü yaşatma çabaları olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca Mersin'in Tarsus ilçesindeki Halil Atılğan *Toroslar Yörük Müzesi* ve aynı şehrin Toroslar Belediyesi tarafından açılış hazırlıkları yapılan *Yörük Müzesi* de benzer kurumsal çabaların ürünüdür.

dere orman yollarının yapımı, birçok köyün yer değiştirmesine yol açmış, yörede meyveciliğin ve sebzeciliğin önem kazanmasını sağlamıştır (Parla, 1982, s. 3730). Bugün, Torosların Mersin'e bakan kısımlarında, 700–1.500 metre rakımdaki düzlüklerde Gözne, Ayvagediği, Bekiralanı (Soğucak), Güzelyayla (Kızılbağ), Arslanköy, Tırtar, Sunturas ve Fındıkpınarı gibi, yazlamak için kullanılan yaylalar bulunmaktadır. Bahçeciliğin yanı sıra kimi zaman konar-göçer hayvancılığın da yapıldığı bu yaylalarda, yaylacılık amacıyla ikincil konutlar bulunmakla birlikte, yaz döneminde yöredeki nüfus yoğunluğunda artış yaşanmaktadır (Harunoğulları & Polat, 2018, s. 78). Dolayısıyla artık sadece hayvancılıkla yaşamını sürdüren konar-göçerler değil, hayvancılıkla meşgul olmayan Mersin, Tarsus ve Adana'da yaşayan ve çalışanlar tüm yazı yaylalarda geçirmeye başlamıştır. Bir zamanlar altı ay süren yaylacılık, genellikle okulların kapanmasından açılmasına kadar yaklaşık üç aya ve kimi aileler için ise bir aya düşmüştür. Ayrıca sadece hafta sonlarını yaylada geçiren ve yaz boyu Mersin ya da Adana'da şehir merkezlerinde veya ilçelerde yaşamaya/çalışmaya devam edenler de mevcuttur.

Çukurova'da yaşanan dönüşümlere koşut biçimde, 1950'lerden itibaren hem filmcilik ve sinemacılık alanında hem de film temalarında önemli bir dönüşüm yaşanır. Bu dönemde Türkiye henüz şehirleşmenin çok gerisindedir ve sinema endüstrisinin önünde şehir-dışı alanların oluşturduğu büyük bir pazar vardır. Cumhuriyet'in ilk genel nüfus sayımının yapıldığı 1927'den 1950'ye kadar nüfusun %75'i il ve ilçe merkezlerinin dışında yaşamaktadır. 1950'den 1970'e kadar bu oran yavaşça %60'a kadar düşer ama 1980'de dahi nüfusun %56'sı hâlâ şehir-dışı alanlarda yaşamaktadır. Bu oranlar 1970–1980'lerde yaklaşık 25 milyon kişinin şehir-dışı alanlarda yaşadığı anlamına gelir (TÜİK – Yıllara Göre İl/İlçe Merkezleri ve Belde/Köyler Nüfusu İstatistikleri). Eric J. Hobsbawm'ın (1996, s. 338–339) ifadesiyle Türkiye 1980'lere kadar Avrupa ve Ortadoğu'da "köylülüğün kalesi" durumundadır. İşte böyle bir ortamda 1960'lardan itibaren köy filmi demek şehir-dışı alanlarda yaşayan geniş kitleyle temas kurmak demektir (Scognamillo, 1973b, s. 34). Bu çok güçlü gerekçe, film üretim alanının ve araçlarının tekelden kurtulması; yeni bir yapımcı ve yönetmen kuşağının bu alana girmesi; bu yönetmen ve yapımcıların alışlageldik temaların ve konuların dışına çıkma niyetleri; 1930'ların ikinci yarısından itibaren Halkevleri'nde ve/veya Halkevleri aracılığıyla gerçekleştirilen gösterimlerle metropol-dışı ama özellikle şehir-dışı alanlarda seyir deneyiminin gündelik hayata sirayet etmesi ve bu şekilde seyircinin hazırlanması; film dağıtım etkinliklerinin çeşitlenerek Anadolu'daki

seyirciye ulaşmaya başlaması; hem buna bağlı hem de bu durumu dönüştüren güç olarak Anadolu'daki sinema işletmelerinin sayısının tarihi zirveye ulaşması; özellikle seyyar sinemacılıkta kullanılan 16mm projektörlerin pazara girmesi ve sinemanın bu sayede Anadolu'daki neredeyse her köye ulaşabiliyor olması gibi nedenlerle birleştiğinde köy filmlerinin altın çağı başlar.

Aslında henüz 1934'te Muhsin Ertuğrul, *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı*'yla ilk köy filmini gerçekleştirir. Ama hem çıkış noktasıyla hem de ortaya koyduğu gerçeklikle, bu film bir köy yanılısamasından öteye gitmez (Scognamillo, 1973a, s. 8). 1950'lerden itibaren ise sinema tarihimize geçecek bir dizi köy filmi yapılır. Metin Erksan'ın 1952'de çektiği *Karanlık Dünya - Aşık Veysel ve Hayatı* bu filmlerin ilkidir. Bunu *Boş Beşik* (Baha Gelenbevi, 1952) ve *Toprak* (Nedim V. Otyam, 1952) takip eder. Lütfi Akad'ın *Beyaz Mendil'i* (1955) 1950'lerin öne çıkan filmlerindendir. 1960'larda uzun süre ulusal sinemamızın en başarılı filmleri olarak kalan bir dizi köy filmine tanıklık ederiz. Metin Erksan'ın bu yıllarda gerçekleştirdiği üç film, *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Kuyu* (1968); *Hududların Kanunu* (Lütfi Akad, 1966); bizi Adana bölgesi yapımcıları tarafından üretilen İnce Cumalı (Yılmaz Duru, 1969), *Seyyit Han – Toprağın Gelini* (Yılmaz Güney, 1969) ve Orhan Elmas'ın gerçekleştirdiği *Ezo Gelin* (1969) bu on yıllık dönemin öne çıkan yapımlarıdır. Lütfi Akad'ın *Gökçe Çiçek*'in (1973) ardından gerçekleştirdiği *Göç Üçlemesi*'nin filmleri *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) ise sonraki on yıla damga vuracaktır. Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Bilbaşar, Necati Cumalı (Scognamillo, 1973c, s. 40), Bekir Yıldız ve Osman Şahin gibi edebiyatçıların ortaklığıyla birlikte tür, olağanüstü örnekler vermiştir.

1950'lerde yükselişe geçen köy filmleri, mitlerin, söylencelerin, müzikallerin, kostümlü tarihi filmler ve serüvenlerin (avantür) iç içe geçtiği ve Yörük kültürüyle ilişkilendirilebilecek özel bir alt türün oluşumunu da tetikler: Efe/zeybek filmleri. Şadan Kamil'in 1948'de gerçekleştirdiği *Efe Aşkı*'yla başlayan akım Faruk Kenç'in Çakırcalı Mehmet Efe'yi işlediği ve farklı isimlerle iki bölüm halinde gösterilen filmle devam eder: Çakırcalı Mehmet Efe (1950) ve Çakırcalı Nasıl Vuruldu? (1950). Faruk Kenç, gişe başarısı yüksek seriyi (Tanyer, 2012, s. 212) devam ettirmekte kararlıdır; iki yıl sonra Çakırcalı Mehmet Efe'nin *Definesi*'ni (1952) yapar. *Efelerin Efesi* (Şakir Sırmalı, 1952), *Kara Efe – Zeyneb'in Gözyaşları* (Muharrem Gürses), *Sarı Zeybek* (Münir Hayri Egeli, 1953), *Yanık Efe* (Semih Evin, 1954), *Dokuz Dağın Efesi* (Metin Erksan, 1959), *Peçeli Efe* (Faruk Kenç, 1959) ve

Dağlar Şahini Yörük Efe (Muharrem Gürses, 1959), 1960'lara kadar yapılan belli başlı efe/zeybek filmleridir (Tanyer, 2012). Bunlar, Eşref Kolçak, Ahmet Mekin, Turgut Özatay, Fikret Hakan ya da daha sonraları Yılmaz Güney gibi oyuncularla; Faruk Kenç, Muharrem Gürses, Semih Evin ve Nuri Akıncı gibi yönetmenlerle özdeşleşen ve Adana bölgesinde büyük talep gören filmlerdir. 1960–1975 yılları arasında perakende film alım satımı, film işletmeciliği, film komisyonculuğu veya ticaretiyle ve hatta film yapımcılığıyla meşgul 60 kadar işletmenin üye olduğu Adana Filmciler Derneğinin yayın organı *Güney Film Postası*'ndaki reklamlarda, Adana bölgesinde de çok sayıda efe/zeybek filminin işletmeye verildiği görülmektedir (Çam, 2018, s. 20). Bölge işletmeleri yerel halktan gelen talebi, doğal olarak da bu talebin getireceği kârı gözeterek sadece 1964–1967 yılları arasında² 15 kadar efe/zeybek filmini işletmeye vermiştir. Adanalı yapımcı ve dağıtımcı İrfan Atasoy'un sahibi olduğu İrfan Film'in öncülük ettiği furyada, bölge sinemalarına dağıtılan bazı efe/zeybek filmleri şunlardır: *Efelerin Efesi* (Şakir Sırmalı, 1952), *Dağlar Bulutlu Efem* (Semih Evin, 1962), *Dağlar Şahini Mehmet Efe* (Semih Evin, 1963), *Çapkın Efe* (Semih Evin, 1964), *Yalnız Efe* (Semih Evin, 1964), *Atçalı Kel Mehmet Efe* (Asaf Tengiz, 1964), *Dağların Aslanı Ali Efe* (Yavuz Yalınkılıç, 1964), *Dağlar Bizimdir – Yörük Efe* (Nejat Saydam, 1964), *Kamalı Zeybek* (Nuri Akıncı, 1964), *Yedi Dağın Aslanı* (Yılmaz Atadeniz, 1966), *Hızır Efe* (Mehmet Aslan, 1966), *Kıratlı Efe* (Nuri Akıncı, 1966), *Kamalı Zeybeğin İntikamı* (Nuri Akıncı, 1967), *Efenin İntikamı* (Yavuz Yalınkılıç, 1967).

Yörük filmleri ise bir bakıma, köy filmleriyle efe/zeybek filmlerinin kesiştiği noktada ortaya çıkmıştır. 1947'de *Kızılırmak* ve *Karakoyun* adlı mitlerden Nâzım Hikmet'in senaryolaştırdığı –senaryo, denetimi gerçekleştiren İl Kontrol Komisyonu'na *Ercüment Er* adıyla gönderilmiştir (Akad, 2004, s. 447)– ve Muhsin Ertuğrul'un filme aldığı *Kızılırmak-Karakoyun* bu alt türün ilk örneğidir. 1967'de bu kez Lütfi Akad aynı temayı senaryolaştırmış ve *Dadaş Film* hesabına yeni bir *Kızılırmak-Karakoyun* filmi çekmiştir ki bu film, Mersin il sınırları içindeki Dağpazarı ve Mut'ta, Yörük aşiretlerinin önde gelenlerinden Karakeçililer'in bir kolunun katkısıyla gerçekleştirilmiştir (Akad, 2004, s. 456, 461). 1992'de Şahin Gök

² Bunlar, *Güney Film Postası*'nın nüshalarına ulaşabildiğimiz tarihlerdir. İlk sayısı 1 Ekim 1964'te yayımlanan, pek düzenli olmasa da aylık yayımlanmaya çalışılan *Güney Film Postası*'ndan günümüze, sonuncusu 1 Ağustos 1967'de yayımlanan 16 nüsha erişmiş durumdadır. Bu nüshalara özel koleksiyonlar dışında, Milli Kütüphaneden (Yer Numarası: 1965 SC 71) veya Sinematek (<http://sinematek.tv>) veri tabanından ulaşmak mümkündür.



Resim 1: Yönetmen Nuri Akıncı, kariyeri boyunca ondan fazla efe/zeybek filmi yönetmiştir. *Çakırcalı Efe Kamalı Zeybeğe Karşı* (Nuri Akıncı, 1967), *Sevdalı Efe* (Nuri Akıncı, 1961) ve *Kıratlı Efe* (Nuri Akıncı 1966) filmlerinin posterleri Nuri Akıncı'nın Efe filmlerinin biçim ve içeriğini örnekler.

de bir Kızılırmak-Karakoyun uyarlaması çekecektir. Muhsin Ertuğrul'un ardından, 1950'lerden itibaren *Erman Film*, *Dadaş Film*, *Dar Film*, *Şafak Film* ya da *Anadolu Film* hesabına peş peşe Yörük filmleri çekilir. Efe/zeybek filmlerinde örneklerini gördüğümüz gibi, mit ve söylencelerin, âşık geleneğinin, şiirlerin, türkülerin, kostümlerin, konar-göçerlerin, sürülerin ve doğa manzaralarının egemen olduğu bu filmlerin öne çıkanlarını şöyle sıralayabiliriz: Necati Cumalı'nın aynı adlı oyunundan 1952'de Baha Gelenbevi ve 1969'da Orhan Elmas tarafından uyarlanan *Boş Beşik* ve yine bu oyundan Erdoğan Tokatlı'nın uyarladığı *Zalim Kartal* (1973); *Kızılırmak-Karakoyun* gibi, Yaşar Kemal (2004) tarafından ilk olarak 1967'de kitaplaştırılan mit ve söylencelerden uyarlanarak Atıf Yılmaz Batıbeki'nin *Alageyik* (1959) ve Süreyya Duru'nun *Ala Geyik* (1969) adıyla gerçekleştirdiği filmler; hem efe/zeybek hem de Yörük temalarını bir araya getiren *Efelerin Efesi Yörük Osman* (Şakir Sırmalı, 1952), *Korkusuz Yörük Ali* (Esat Özgül, 1955); tüm bu türlerde kendine özgü melodram yapısıyla dikkat çeken Muharrem Gürses'in *Dağlar Şahini Yörük Efe* (1959) ve *Yörük Aşkı / Zalim Felek* (1960) adlı filmleri; *Dağlar Bizimdir / Yörük Ali Efe* (Nejat Saydam, 1964), *Yörük Osman Efe* (Faruk Kenç, 1964), *Ağrı Dağı'nın Gazabı* (Zeki Ökten, 1973), *Dağdan İnme* (Metin Erksan, 1973); sadece Yörük alt türünün ya da köy filmlerinin değil, tüm sinema tarihimizin en önemli filmlerinden olan, konar-göçer yaşamdan yola çıkarak göç olgusuna odaklanan *Gökçe Çiçek* (Lütfi Akad, 1973) ve *Sürü* (Zeki Ökten, 1979). Son olarak bu

filmlere sinema tarihimizin önemli belgesel filmcilerinden Süha Arın'ın Toroslardaki Yörük yaşamını irdelediği iki filmini, *Yörük Elif* (1978) ve *Tah-tacı Fatma'yı* (1979) ekleyebiliriz.

Toroslarda Sinema Deneyimi ve Anımsanan Filmler: Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Adana ve Çukurova denilince, akla ilk gelenlerden birisi Yörükler ve Türkmenlerdir. Bugün pek hissetmesek de, yakın zamanlara kadar bu bölgenin tarihi Yörük ve Türkmenlere bakmadan yazılamazdı (Aydın, 2012, s. 113).

Bu çalışma, *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımından (Maltby, Biltereyst & Meers, 2011; Biltereyst & Meers, 2016; Biltereyst, Maltby & Meers, 2019) hareketle Adana'ya 170, Mersin'e 70 kilometre mesafede ve yaklaşık 1.500 metre rakımda konumlanan Toros yayla köylerinde 1960–1980 yılları arasında yaşanan sinema deneyimlerini merkezine alan geniş çaplı araştırma kapsamında elde edilen verilerden yalnızca seyredilen filmleri değerlendirme amacını taşımaktadır. Bu çalışmaya da kaynaklık eden kapsamlı araştırmanın temel amacı, düzenli film gösterimlerinin yapıldığı sinema mekânları ya da seyyar sinemalar aracılığıyla gerçekleşen seyir deneyimlerini soruşturmak; eğer yaşandıysa, sinemayla birlikte gerçekleşen kültürel değişimleri/dönüşümleri saptamak ve çözümlemektir (Çam ve Şanlıer Yüksel, 2019). Ancak bu makalede yalnızca görüşmeler sırasında seyircilerin sıklıkla hatırladıkları ve belleklerinde yer etmiş filmleri değerlendirmekteyiz.

Yeni Sinema Tarihi yaklaşımı, geleneksel/anaakım sinema tarih yazımının film etrafında şekillenen ontolojik ve epistemolojik sorunlarını aşmak amacıyla 2000'ler sonrasında yaygınlaşmıştır. Bu yaklaşım gösterim pratiklerini, kentsel ya da kırsal sinema mekânlarını, sinemaya gitme deneyiminin sosyal ve kültürel tarihini ve seyir pratiğinin kendisini merkezine alan bağlamsal önermeler sunmaktadır. Birbirlerinden çok farklı analitik boyutları olan bu bağlamlar için ise *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımı, sinema tarihine bakmak için gösterim mekânlarına ve sinemaya gitme deneyimine dair sözlü tarih çalışmalarını; gösterim programları, sinema bültenleri, yerel arşivler gibi birincil kaynakların analizi; iletişim teknolojileri, Coğrafi Bilgi Sistemi (*Geographic Information System – GIS*) ve veritabanları dolayısıyla analizi mümkün kılacak haritalama ve rotalama gibi geleneksel tarihyazımı araçlarından çok farklı yeni araştırma yöntemlerini önermektedir (Maltby, Biltereyst & Meers, 2011; Biltereyst, Maltby & Meers, 2019).

reyst & Meers, 2016; Treveri Gennari, Hipkins & O'Rawe, 2018; Biltereyst, Maltby & Meers, 2019). Böylesi bir yaklaşım sinema seyircisini homejen bir bütün olarak değil, tam tersine farklı coğrafyalara dağılmış, tekil ve özgün, farklı toplumsal ve kültürel bağlamlarla biçimlenmiş özneler olarak değerlendirmektedir (Hughes, 2011). Dolayısıyla *Yeni Sinema Tarihi* çalışmaları ve yazımı için bellek ve hatırlama özellikle merkezi bir önem taşımaktadır. Bu nedenle sinema seyir deneyimini de kapsayan, tüm üretim ve tüketim pratiklerini içeren bir çalışma alanı olan bu yeni yaklaşım, salt film tarihinden toplumsal ilişkileri öncülleyen bütüncül bir sinema tarihi anlayışını kapsar. Bu alana dair bilgiyi üretmede, hâlâ hatırlanabilir bir dönemi incelediği için *Yeni Sinema Tarihi* çalışmaları, arşiv materyallerinin yanı sıra sözlü tarih yöntemini hem epistemolojik hem de yöntemsel olarak öncelikli bir biçimde kullanır.

Bu kuramsal ve yöntemsel arkaplandan hareketle, özellikle 1960–1980 yılları arasında Toros yayla köylerinde film gösterimlerinin hangi mekânlarda, hangi koşullarda ve hangi etkinliklerle gerçekleştirildiğine; bu etkinlikler aracılığıyla vuku bulan seyir deneyimlerine ve seyircilere; seyir deneyimlerinin gündelik hayattaki yansımalarına ve gösterimlerle birlikte, bahsi geçen köylerde gerçekleştirilen araştırma için yazar ve senarist Osman Şahin'in 1974'te Toros yaylalarında film satan sinema çerçileriyle ve seyircilerle gerçekleştirdiği, *Yedinci Sanat* dergisinde yayınlanan "Toros Dağları'nda Sinema Soruşturması" adlı söyleşisi esin kaynağı olmuştur. Öncelikle araştırmanın bu söyleşide adı geçen Arslanköy, Ayvagediği, Fındıkpınarı, Gözne, Kargıpınarı, Güzelyayla (Kızılbağ) ve Yavca köyleriyle Adana ve Mersin şehir merkezlerinde Temmuz–Aralık 2018'de gerçekleştirilmesi planlanmıştır. Saha çalışmaları bu yedi köy ve iki şehir merkezinde gerçekleştirilmiş de olsa, Toros dağlarındaki yaklaşık kırk köyde vuku bulan sinema etkinliklerine ve seyir deneyimine dair anlatı derlenmiştir. Ağırlıkla sözlü tarih çalışmaları ve saha ziyaretlerine dayanan araştırmanın yöntemi, yapılandırılmamış ya da yarı–yapılandırılmış derinlemesine görüşmelerin yanı sıra gözlemler, yerel gazete arşivlerinin, merkezi meclis tutanaklarının, yerel yönetimlerin kayıtlarının ve görsel materyallerin taranması gibi diğer yöntemlerle de çeşitlendirilmiştir. Araştırma süresince yedi kadın, otuz iki erkek olmak üzere toplam otuz dokuz kişiyle sözlü tarih çalışması yapılmıştır. Bu katılımcıların üçü seyyar sinemacı, ikisi ise salon ve açık hava sineması işletmecisidir. Bu katılımcıların doğum tarihleri 1933'le 1970 arasında değişirken, yaş ortalamaları altmış üçtür. Her ne kadar araştırmanın temel amacı sinema seyir ve gösterim deneyiminin 1960–1980 yılları arasındaki dönemi-

ni belgelemek olsa da toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlamı anlamak açısından tarihsel anlatı mümkün olduğu koşullarda 1940'ların ortasına kadar geriye taşınmıştır.

Bu makalede ise yukarıda açıklanan araştırma kapsamında, katılımcıların Toros yayla köylerindeki sinemalarda ya da bu köylerde seyyar sinemacılar aracılığıyla gerçekleştirilen gösterimlerde seyrettikleri filmlerin soruşturulmasından hareketle elde ettiğimiz bulguları değerlendirmekteyiz. Aslında, geniş araştırma ilk elden bir film tarihi çalışması olmamasına rağmen ya da doğrudan filmlere odaklanmasa da, seyir deneyimlerinin soruşturulması için kullanılan sözlü tarih yönteminin olanakları, araştırma için dönüştürücü olmuştur. Sözlü tarih çalışmaları farklı toplum kesimlerinin ve özellikle sıradan insanların sinemaya yönelik algılarını, sinemada ürettikleri ilişkileri ve sinema karakterlerine yönelik bakışlarını anlamamıza olanak veren bulgulara erişmemizi sağlar (Öztürk, 2013, s. 22). Bununla beraber sözlü tarih önceden yapılandırılmamış görüşmelere dayanan bir yöntemdir ve çoğu zaman, araştırmanın tasarımıyla öngörülmemiş ya da planlanmamış bulgularla saha çalışması sırasında karşılaşılabilir. Hatta bazen bu nedenle araştırmanın yönü tamamen değişebilir. Keza, sözlü tarih yöntemi devingendir ve bu tür değişimlere açıktır. Paul Thompson (1999, s. 176), "Bildiğim kadarıyla, hiçbir sözlü tarihçi görüşmenin katı ve esneklikten yoksun bir soru formu tarzında yürütülmesini savunmamıştır" demektedir. Bu nedenle sözlü tarih yöntemi zaman zaman yeni önemli araştırma alanlarının açılmasını sağlayabilmektedir (Thompson, 1998, s. 25; 1999, s. 5). Toros yayla köylerinde yürütülen araştırmada da önceden yapılandırılmış soru formu kullanılmamış ve çoğunlukla sinema mekânlarına ve seyir(c)i deneyimlerine odaklanılmıştır. Ama bu araştırma sırasında ulaşılan bazı kritik bulgular, okumakta olduğunuz bu çalışmayı olanaklı kılmıştır. Araştırmada katılımcılara yöneltilen bir soru, 1960–1980 döneminde köylerdeki gösterimlerde hangi filmleri izlediklerine dairdir. Bu soruyla amaçlanan ise esas olarak katılımcıların seyir deneyimlerine dair hafızalarını canlandırmaktır. Katılımcılar çoğunlukla –ve aslında doğal olarak– filmleri, kendi adlarından ziyade bu filmlerdeki artist ve aktrislerle anımsamaktadır. Bu adlar artistler için (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 Sengüzel, Ferdi Tayfur ve Kartal Tibet'tir. Gülşen Bubikoğlu, Fatma Girik, Necla Nazır, Muhterem Nur, Arzu Okay ve Türkan Şoray ise anımsanan aktrisler olmuştur. Ama araştırma sırasında sadece dokuz filmin adıyla,

özellikle bazılarının pek çok katılımcı tarafından oldukça güçlü biçimde ve yoğun nostalji duygusuyla anımsandığı görülmüştür.

İşte bu çalışmada anımsanan bu filmlerin araştırmanın gerçekleştirdiği Toros yayla köylerinin sakinlerinin konar-göçerlikle alakalı kültürel bağları soruşturulmaktadır. Stephen Caunce (2001, s. 128), sözlü tarihin sadece hatırlamaktan ibaret olmadığına, bununla beraber geçmişin dünyasını derin ve geniş bir biçimde çözümleyebilmemize de olanak sağladığına dikkat çekmektedir. Çalışma tam da bu bağlamda, katılımcıların anımsadığı dokuz filmde hareketle araştırmaya konu edilen 1960–1980 döneminin sinema pratiklerini değerlendirmeye de odaklanmaktadır. Sinema pratiklerinden kasıt, bu filmlerin bir örüntü oluşturan biçimsel özellikleri; bu çalışma için özellikle film anlatısında yoğunlaşan bağlamsal özellikler ve bu filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim biçimlerine dair pratiklerdir. Araştırma kapsamında gerçekleştirilen sözlü tarih çalışmalarıyla ulaşılan *Kara Sevda* (Seyfi Havaeri, 1968), *Ala Geyik* (Süreyya Duru, 1969), *Boş Beşik* (Orhan Elmas, 1969), *Karagün* (Bilge Olgaç, 1971), *Kara Duvak* (Mehmet Bozkuş, 1972), *Kızgın Toprak* (Feyzi Tuna, 1973), *Mağrur ve Cesur* (Çetin İnanç, 1973), *Kara Çadırın Kızı Zeynep* (Orhan Elmas, 1979) ve *Gülüştan* (Bilge Olgaç, 1985) adlı filmler, bu çalışmada öncelikle biçimsel açıdan değerlendirilmektedir. Bu kapsamda, yukarıda zikredilen filmler ilk olarak Yörük kültürünün görsel, işitsel öğeleri bakımından, örneğin Yörük kültürünün kendine özgü öğelerinin filmlerde nasıl resmedildiği; hem bu kültüre hem de Yörüklerin doğayla kurdukları ilişkiye dair görsel öğeler ve/veya Yörüklerin türkülerle ilişkileri gibi işitsel öğeler bağlamında irdelenmektedir. İkinci olarak bu filmler Yörük mit ve söylenceleri, âşık geleneği ya da Yörüklerin toplumsal yapılarının filmlerde sunumuyla gerçekleşen bağlamlar açısından irdelenmektedir. Son olarak bu filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim pratiklerinden yola çıkarak 1960–1980 döneminin konvansiyonel/geleneksel üretim, dağıtım ve gösterim pratikleriyle benzerlikleri ve/veya farklılıkları değerlendirilmektedir. Böylelikle “Yörük filmleri” olarak adlandırabileceğimiz bir türü imleyen örüntüyü tartışmak amaçlanmaktadır.

Temel Bulgular ve Tartışmalar: Yörük Filmleri, Yerellik ve Özgünlük

Türkiye’de açılan sinema salonlarının sayısının ve sinemaya gidişlerin hızla arttığı 1960–1980 yılları arasında İstanbul, Ankara, Kocaeli ve Antalya’da gerçekleşen sinema kültürünü, seyircilerin deneyimlerine odak-

lanarak anlamaya çalışan, Hasan Akbulut'un yürütücülüğünde, S. Ruken Öztürk, Emine Uçar İlbuğa ve Mert Gürer tarafından gerçekleştirilen büyük ölçekli çalışmanın (Akbulut, 2018) bulgularından biri dikkat çekicidir. Bu bulguya göre araştırmanın yapıldığı şehirlerde, seyirciler ağırlıklı olarak popüler yabancı yapımları anımsamaktadır: *Aşk Hikâyesi* (Love Story – Arthur Hiller, 1970), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Dr. Jivago* (Doctor Zhivago – David Lean, 1965), *Spartaküs* (Spartacus – Stanley Kubrick, 1960), *İrlandalı Kız* (Ryan's Daughter – David Lean, 1970), *Mayerling Faciası* (Mayerling – Terence Young, 1968), *Avare* (Awaara – Raj Kapoor, 1951), *Rüzgâr Gibi Geçti* (Gone with the Wind – Victor Fleming, 1939) ve *Neşeli Günler* (The Sound of Music – Robert Wise, 1965). Aynı dönemden anımsanan yerli filmler ise "Ayşecik filmleri", "Yılmaz Güney Filmleri", *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) ve *Umut*'tur (Yılmaz Güney, 1970) (Akbulut, 2018, s. 123). Bu filmlere bakıldığında araştırmanın yürütüldüğü şehirlerde seyircilerin yüksek bütçeli, ihtişamlı filmlerden hoşlandığı söylenebilir. Ama bununla beraber seyirci, dizi halinde üretilen Ayşecik filmlerini ve yine benzer biçimde üretilen Yılmaz Güney filmlerini de anımsamaktadır. Akbulut'a göre (2018, s. 126), bu dönemde Türk filmlerinin yüksek sayıda üretilmesi ve yaygınlıkları göz önüne alındığında, listede ismiyle anımsanan yerli film sayısındaki azlık çelişki oluşturmaktadır. Bu çelişki yerli filmlerin bir alışkanlık gibi seyredildiğini ama anımsananların büyük yapımlar üreten yabancı filmler olduğunu akla getirmektedir:

Listenin sonunda yer alan *Umut* ve *Sürü* filmleri, seyircilerin bir filmi popüler kılan ölçütlerin, tarihsel ve toplumsal bağlama göre değiştiğini de düşündürmektedir. Zengin kız ile yoksul erkek arasındaki sınıfsal farkı, aşk aracılığı ile çözmeye dönük melodramlardan farklı olarak *Umut* ve *Sürü*, yoksulluk, feodalitenin çöküşü, serbest piyasa ekonomisi içinde irrasyonel yollara başvuran çıkışsız sıradan insanları anlatacak, hayata daha toplumsal ve politik bir bakış sunar. Seyircinin de bu politik ve toplumsal atmosferden etkilenecek popüler film seçimlerini yaptığı anlaşılmaktadır (Akbulut, 2018, s. 126).

Toros yayla köylerinde gerçekleştirilen bu çalışmayla aynı dönemi kapsayan ama farklı coğrafyalara ve özellikle şehir merkezlerine odaklanan araştırmanın bu bağlamdaki bulgularının farklılaşması olağandır. Özellikle bu farklılaşmadan yola çıkarak Toros yayla köylerindeki gösterimlerden anımsanan filmlere dair çıkarımlarda bulunabiliriz. Çünkü Thompson'ın (1999, s. 100) da ifade ettiği gibi "Bellek süreci sadece kişisel algılamaya değil, ilgiye de bağlıdır. Bu nedenle belleğin, toplumsal ilgiye

ve ihtiyaca cevap verdiği sürece doğru hatırlaması daha olasıdır." Üstelik hafıza yalnızca hakikati muhafaza eden pasif bir olgu değildir, aynı zamanda anlamı yaratan aktif bir süreçtir (Portelli, 1998, s. 69). Dolayısıyla, 1960–1980 döneminde Toros yayla köylerindeki sinema deneyimlerinden bellekte geriye kalanlarla, aynı dönemde tamamen farklı coğrafyalarda gerçekleşen deneyimlerden geriye kalanların keskin biçimde farklılaşması olağandır. Peki biz, farklılaşmayı yaratan bu filmlere dair ne söyleyebiliriz?

Katılımcıların anımsadığı filmleri gösterim tarihine göre sıraladığımızda, ilk filmin 1968'de gösterilen *Kara Sevda* olduğu görülmektedir. Seyfi Havaeri'nin yönettiği filmde Hasan (Nuri Sesigüzel) ve Selma'nın (Hülya Koçyiğit) *Leyla ile Mecnun*'dan esinlenen imkânsız aşkının öyküsü aktarılmaktadır. Bu film sadece Toroslarda değil, Anadolu'nun hemen her yerinde büyük ilgiyle izlenmiş, gişe rekorları kırmış ve benzerleri defaten çekilmiştir. İlk olarak 1956'da yine Seyfi Havaeri tarafından çekilen *Kara Sevda*, bir Yörük mitinden veya söylencesinden esinlenilmiş ya da Yörük kültürüne ait temaları içeren bir film değildir. Ancak diğer yandan, *Yeter Ağlama* veya *Yolum Düştü Meyhaneye* gibi şarkılarla örülen bu melodram, öyküsüyle ve *Akşam Olur Karanlığa Kalırsın* gibi popüler türküleriyle Anadolu için son derece tanıdık anlatıları ve temaları içermektedir. Oysa 1959'da *Alageyik*, 1969'da *Ala Geyik* adıyla çekilen film, belirgin Yörük filmi özellikleri taşır. Yaşar Kemal'in 1959'da Yusuf Karataylı mahlasıyla yazdığı ve *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan çizgi roman³ dizisinden aynı yıl uyarlanan filmin senaryosunu Atıf Yılmaz Batıbeki'yle birlikte Yılmaz Güney yazmış ve başrollerini yine Yılmaz Güney ve Pervin Par oynamıştır. Güney'in Çukurova söylencelerine aşinalığı ve sonrasında *Kızılırmak-Karakoyun* (Lütfi Akad, 1967) gibi benzer söylenceleri senaryolaştıracak olması önemlidir. Toros yaylalarında anımsanan, Süreyya Duru'nun uyarladığı filmin başrollerindeyse Cüneyt Arkın, Mine Mutlu ve Bilal İnci vardır. Her iki filme de kaynaklık eden söylencede, Torosların doğusundaki Gavurdağlarında yaşayan avcı Halil'in (Cüneyt Arkın), nişanlısı Zeynep'in (Mine Mutlu) ve Zalim Bey Karaca Ali'nin (Bilal İnci) öyküsü aktarılır. Geyik avı tutkunu Halil, Zeynep'le evlendiği gün dahi alageyiğin çağrısına dayanamayacak, Zeynep'i bırakarak silahını kuşanacak ve geyiğin peşinden ölüme gidecektir. Söylencenin ve doğal olarak

³ Yaşar Kemal tarafından 1967 yılında *Üç Anadolu Efsanesi – Köroğlu'nun Meydana Çıkışı, Karacaoğlan, Alageyik* adıyla kitaplaştırılmış, Ararat yayınevi tarafından yayınlanmıştır..

filmin merkezinde bir türkü bulunur: "Ben de gittim bir geyiğin avına," dizesiyle başlayan türkü, 1972'de Moğollar grubu tarafından *Alageyik Destanı* adıyla plağa kaydedilmiştir. 1973'teyse Cem Karaca'nın katılımıyla birlikte aynı türkü, söylencenin anlatımıyla bezenerek –bir öykülü türküye dönüştürülerek– yeniden yayımlanmıştır. Temasını bir Yörük söylencesinden alan ve Antalya'da çekilen film, Toros manzaraları ve Yörük kültürüne dair imgelerle stilize edilmiştir.

Ala Geyik filminin gösterime girdiği yıl olan 1969, gerek Toros yaylarında yürütülen çalışmada gerekse Adana ve Mersin şehir merkezlerinde yapılan araştırmalarda adı en çok zikredilen Yörük filminin, *Boş Beşik*'in seyirciyle buluştuğu yıldır. Yusuf Ziya Demircioğlu tarafından derlenen ve 1932'de *Boş Beşik ve Ak Kuş* adıyla yayımlanan söylenceden Necati Cumalı'nın *Boş Beşik* adıyla uyarladığı tiyatro oyunu, aslında ilk olarak 1952'de aynı isimle Baha Gelenbevi tarafından filme çekilmiştir. Çukurova'da unutulmayan bir film haline gelen ise Orhan Elmas'ın yine aynı adla 1969'da gerçekleştirdiği uyarlamadır. *Ala Geyik*'le aynı coğrafyada, Antalya'nın Korkuteli ilçesinde çekilen filmde Kara Oba Yörüklerinden Bey Ali (Tugay Toksöz) ile Fatma'nın (Fatma Girik) öyküsü aktarılır. Ali ve Fatma büyük bir aşkla evlenmişlerdir ama aradan geçen zamanda çocuk sahibi olamamışlardır. Nihayet, yedi yıl sonra çocuk sahibi olur, artık mutludurlar. Ne var ki bu mutlulukları uzun sürmeyecektir; oba kervan halinde göçerken, bir kartal devenin üzerine sabitlenmiş beşikten Fatma'nın çocuğunu kaçırarak ve söylence hazin bir biçimde sona erecektir. Filmin merkezinde bir Yörük obası ve söylencesi olmakla beraber, tüm film boyunca adeta etnografik belgesel izler gibi, Yörük yaşamına, gelenek ve göreneklerine, kültürüne, adetlerine ve folklorik öğelerine tanıklık ederiz. Örneğin Ali ve Fatma, tıpkı Yörük geleneklerinde olduğu gibi, ancak oba meclisinin onayıyla evlenebilir. Çünkü Fatma köy kızıdır ve "saf Yörük kanı olanlar köyden gelin almamalıdır" (Aslanoğlu, 2004, s. 188). Aynı zamanda filmde ninni, ağıt, mani ve koşma gibi öğelere de yer verilmiştir ve filme kaynaklık eden söylence bu manzumeler aracılığıyla aktarılır (Aslanoğlu, 2004, s. 155). Filmin pek çok sekansında Ali ve Fatma bu manzumeleri saz eşliğinde okur. Sonraları Erdoğan Tokatlı tarafından *Zalim Kartal* (1973) adıyla uyarlanacak film, bir Yörük filminin tüm tipik özelliklerini taşımaktadır.

Ala Geyik ve *Boş Beşik* Toroslarda çekilmiş filmlerdir ama aslında tam olarak, bu araştırmanın yürütüldüğü Mersin Toroslarında çekilmiştir. Anımsanan filmlerin arasında kaynağını Mersin Toroslarından



Resim 2: Bir Yörük filminin tüm özelliklerini taşıyan *Boş Beşik'ten* (Süreyya Duru, 1969) bazı planlar: Bir Yörük kervanı, bir Yörük obası, ip eğiren Yörük kadını, Toros manzaraları önünde saz çalıp türkü söyleyen Yörük Beyi.

alan ve doğrudan bu coğrafyada çekilen filmler de vardır. Böylelikle seyirci filmlerin sadece anlatısı ya da biçimsel öğeleriyle değil, mekânlarıyla da bağ kurma olanağına kavuşur ve bu da bir bakıma anımsanma olasılığını güçlendirir. Bu filmlerin ilk örneği olarak Bilge Olgaç'ın, Tarık Dursun Kakinç'ın 1959 yılında yayımlanan *İnsan Kurdu* adlı romanından 1971'de uyarladığı *Karagün* adlı filmi gösterebiliriz. Bu araştırmanın merkezindeki Arslanköy'de çekilen filmde, bir kasabada işçilik yapan Ali'nin (Kadir İnanır), aynı kasabadaki bir hayat kadınının (Muhterem Nur) kızına (Arzu Okay) âşık olup, evlenmesiyle gelişen olaylar aktarılır. Âşık İhsan film boyunca bu oyunculara hem oyunuyla hem de türküleriyle eşlik eder. Bilge Olgaç bu filmde sonra Arslanköy'e defaten geri dönecek, Arslanköylü yazar ve senarist Osman Şahin'le birlikte çalışarak aralarında İpekçe (1987), *Gömlek* (1989), *Aşkın Kesişme Noktası* (1990) ve *Kurşun Adres Sormaz*'ın (1992) da olduğu pek çok film çekecektir. Bu filmlerden *Gülüştan* (1985) çalışmamız için özellikle önemlidir; çünkü film çekimi Arslanköy'de gerçekleştirilmiştir ve hem yönetmen hem de film, araştırmanın katılımcıları tarafından anımsanmaktadır. Osman Şahin'in *Kör Gülüştan* adlı öyküsünden uyarlanan, bu nedenle kimi zaman bu isimle bazen de *Kara Gülüştan* adıyla anımsanan filmde iki eşli değirmenci Mestan'ın (Halil Ergün) öyküsü işlenir. Mestan iki eşinden de çocuk sahibi olamamıştır ve çocuk özlemiyle yanıp tutuşmaktadır. Bir gün, karşısına çıkan Gülü-

şan'ı (Yaprak Özdemiroğlu) kaçıırır. Ne var ki Gülüşan'ın kör olduğunu ancak onu evine getirdikten sonra anlayacaktır. Arslanköy sakinlerinin figüran olarak yer aldıkları bu film, sadece köyün merkezinde bulunduğu Toroslar doğasını değil, aynı zamanda yaşamını da örnekler.

Feyzi Tuna'nın 1973'te gerçekleştirdiği *Kızgın Toprak* ise aslında örneklemediğimiz örüntüye uymayan ama Osman Şahin'in *Musalim ile Kuşde* adlı öyküsünden uyarlandığı için bölgedeki sinemalarda yoğun ilgi gören ve anımsanan bir diğer filmidir. Western türünü örnekleyen *Kızgın Toprak*'ta Güneydoğu Anadolu'nun verimsiz topraklarında kışı geçirebilmek için son şansları salıcılıktan kazanacakları para olan Şirvan'la (Tamer Yiğit) Sultan'ın (Fatma Girik) öyküsü aktarılır. Güneydoğu Anadolu düzlüklerinde geçen, fizikî olarak ise Eskişehir'de Porsuk Çayı civarında çekilen filmin, senaryosuna kaynaklık eden öyküsü dışında Toroslarla ve Yörük kültürüyle bağı yoktur. Çetin İnanç'ın 1973'te gösterime giren filmi *Cesur ve Mağrur* ise, açık biçimde köy veya Yörük kültürünü örneklememesine karşın konusu, oyuncular ve mekânlarıyla araştırmanın gerçekleştirildiği bölge için son derece tanıdık. *Cesur ve Mağrur*'da yine Çetin İnanç'ın yönettiği *Çeko*'yla (1970) bölgede büyük ün kazanan Yılmaz Köksal, sokaklarda yaşayan Yılmaz adlı hırsız canlandırmaktadır. Filmde Yılmaz'la onun aşık olduğu ve Adana'da bir pavyonda şarkıcılık yapan Hülya'nın (Fatma Belgen) öyküsü işlenmektedir. Çekimlerinin tamamının Mersin'de yapıldığı filme, dönemin parlayan yıldızlarından biri, Orhan Gencebay da şarkılarıyla eşlik etmektedir. Orhan Gencebay ve şarkılarının varlığı, Toroslarda seyredilen ve anımsanan filmlere dair önemli bir olguyu imler: Anımsanan filmlerin neredeyse tamamında şarkılar ve/veya türküler yoğun biçimde kullanılmaktadır. Yapılan çalışmada ulaşılan filmlerden bir diğeri, *Kara Duvak* da bu örüntüye uyar. Mehmet Bozkuş'un yönettiği ve 1972'de gösterime giren filmde Ateşoğulları ve Karadayılar adındaki iki aile arasındaki kan davası işlenmektedir. Ateşoğulları'ndan Şahin'in (Yıldıray Çınar), Karadayılar'dan Gülo'ya (Ender Çerçi) âşık olup evlenmek istemesi aileler arasındaki çatışmayı bitirmek bir yana, çatışmanın daha da büyümesine neden olacaktır. Dönemin meşhur halk müziği sanatçısı Yıldıray Çınar, başrolünü oynadığı filmin pek çok sekansında saz çalar ve türkü söyler. Araştırmada bazı katılımcıların *Kara Taş* adıyla anımsadıkları filmin sinemasal mekânlarını Toroslar oluşturmaktadır. Film, özellikle öyküsüyle tipik bir köy filmidir. Araştırmada ulaşılan son film ise *Boş Beşik*'i 1969'da uyarlayan yönetmen Orhan Elmas'ın diğer bir Yörük filmi, 1979 yapımı *Kara Çadırın Kızı Zeynep*'tir. Katılımcıların çoğunlukla *Kara Çadırın Kızı* adıyla anımsadıkları filmde birbirlerini hiç görmedik-

leri halde sadece ozanların anlattıklarını dinleyerek âşık olan iki kişinin (İbrahim Tatlıses ve Perihan Savaş) öyküsü aktarılır. Bu dönemin yıldızlarından İbrahim Tatlıses'in, filme adını da veren *Kara Çadının Kızı* türküsü başta olmak üzere, pek çok türküyü seslendirdiği filmidir.

Araştırma kapsamında çözümlenen bu filmlerde tekerrür eden bazı olguların örüntüler oluşturduğu görülür. Bu filmlerin öyküleri bazen Yörük mit ve söylencelerine dayanmakta bazen de Osman Şahin örneğinde olduğu gibi, bölgede yaşayan yazarların eserlerinden uyarlanmaktadır. Bu bağlamda, bu filmlerin anlatılarının yerel olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şekilde bu filmlerin mekânları da yereldir; film coğrafyalarını Toroslar ya da Toroslara benzeyen mekânlar oluşturur. Pek çok filmde dağ manzaralarını, doğayı, yaylaları andıran düzlükleri, ormanları ve akarsuları görürüz. Bu manzaralar doğal olarak şehir-dışı yaşamı imler. Bu örüntünün dışına çıkan *Cesur ve Mağrur* filminde ise, şehirde geçmesine karşın araştırmanın katılımcılarının hiç de yabancı olmadıkları Mersin'in mekân olarak kullanılması, coğrafi yakınlık bağlamında önemlidir. Tüm bu filmlerde ozanların, âşıkların görülmesi ve şarkıların, türkülerin defaten söylenmesi de dikkat çekicidir. Suavi Aydın, Adana ve çevresinin âşıklık geleneğini hâlen sürdüren nadir yerlerden olmasını konar-göçerlikle ilişkilendirmektedir: "Karacaoğlan, Dadaloğlu, Gündeşlioğlu, İlbeylioğlu, Deliboran gelenekleri, göçerlerle birlikte bu bölgeye gelen âşıklarca taşınmış ve yaşatılmıştır. Bilhassa 20. yüzyılın ikinci yarısında yöreye gelen Gâvurdağlı âşıklar bu geleneğin son temsilcileridir" (Aydın, 2006, s. 115). *Kara Sevda*, türkü ve şarkılarla örülmüştür; özellikle *Akşam Olur Karanlığa Kalırsın* adlı türkü öne çıkar. *Ala Geyik* konusunu halihazırda manzume olarak okunan bir söylenceden alır ve bu türkü, başka türkülerle birlikte filmde söylenir. *Boş Beşik*'te bizatihi Bey Ali ozandır ve filmin farklı sekanslarında Toros manzaralarının önünde saz çalar, türkü söyler. *Karagün*'de Âşık İhsani, *Cesur ve Mağrur*'da Orhan Gencebay, *Kara Duvak*'da Yıldırım Çınar ve son olarak *Kara Çadının Kızı Zeynep*'de İbrahim Tatlıses türküleri ve/veya oyunları filmle eşlik ederler. Türkülerle filmlerin ilişkisi, filmin evreninin de dışına çıkarak sinemalara, seyircilere ve seyir deneyimlerine sirayet eder. Belkıs Akkale, Yıldırım Çınar, Neşat Ertaş, Âşık İhsani, Nuri Sesigüzel, Hülya Süer ve Yüksel Özkasap gibi Türk halk müziği sanatçılarının başta Arslanköy olmak üzere bu bölgede konserler vermiş olması önemlidir. Üstelik Arslanköy'deki *Arı Sineması*'nın açılışının bir film gösterimiyle değil de Neşat Ertaş konseriyle yapılması, bu bölgedeki sinema ve türkülerin simbiyotik ilişkisine dair önemli gösterendir. Yine araştırmanın gerçekleştirildiği Toros yayla köylerindeki



Resim 3: Anadolu mit ve söylencelerinden uyarlanan üç film, *Boş Beşik* (Orhan Elmas, 1969), *Kızılırmak-Karakoyun* (Lütfi Akad, 1967) ve *Ala Geyik* (Süreyya Duru, 1969), yerel öğelere dayanan sinemanın seyircide gördüğü büyük ilgiyi örneklemektedir.

salon sinemalarında ya da seyyar sinema mekânlarında, film gösteriminden saatler önce müzik yayınının başlaması, aralarında *Uykuda mısın Sevgili Yârim?*, *Beyaz Atlı Şimdi Geçti Buradan* ve *Zahidem'in* de olduğu türkülerin çok bilinmesine ve bazen filmlerden daha çok anımsanmasına yol açmıştır.

Yörük filmlerinin anlatı yapısı, bu filmlerin dayandığı mit ve söylencelerin de etkisiyle geleneksel üç perdelik anlatı yapısına benzer. Geleneksel ikilikler, iyi ve kötüye dair keskin ayrımlar, zaman zaman karikatürleşen tipler ya da olay çizgisinde trajik dönüşümler hâkimdir ve bu bakımdan geleneksel melodram yapısına da benzemektedir. Sinemada tür, bir dizi koddan oluşur ve tür filmleri özgül kodlarıyla tanınır ve tanımlanır (Akbulut, 2008, s. 29). Yörük filmleri de bir dizi koddan oluşur (bakınız Tablo 1) ama aynı zamanda tıpkı diğer türler gibi başka türlerin özelliklerini taşır. Bu çalışma bağlamında Yörük filmlerinin melodram özelliklerini taşıdığı ama aynı zamanda trajedilerin, Westernlerin ve köy filmlerinin özelliklerini de içerdiği görülmüştür; bu bakımdan metinlerarasıdır. Aslında, bu filmlerin, kendilerine en yakın türler olarak gösterebileceğimiz köy ve efe filmleriyle ortak noktalarından birinin Türk sinemasının geleneksel, "bayağı" melodram anlatısı olduğunu söyleyebiliriz. Nijat Özön'ün ifadesiyle (2008, s. 224–225), melodram "izleyiciyi en kolay yoldan etkilemek ereğiyle en ucuz çarelere başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; yalın, kaba çiz-

	Kara Sevdâ Seyfî Havaeri, 1968	Ala Geyik (Süreyya Duru, 1969)	Boş Beşik (Orhan Elmas, 1969)	Karagün (Bilge Olgaç, 1971)	Kara Duvak (Mehmet Bozkuş, 1972)	Kızgın Toprak (Feyzi Tuna, 1973)	Mağrur ve Cesur (Çetin İnanç, 1973)	Kara Çadırın Kızı Zeynep (Orhan Elmas, 1979)	Gülüştan (Bilge Olgaç, 1985)
Yörük mitleri, söylenceleri ve/veya yerel hikâyelerle kurulan anlatı	-	+	+	-	+	-	+	+	+
Yörük gelenek-göreneklerinin anlatıya tezahürü	-	+	+	-	-	-	-	+	-
Yörük kültürel öğelerinin sinematografiye tezahürü	-	+	+	-	-	-	-	+	-
Âşık geleneğinin ve/veya türkülerin müzikal öğelere tezahürü	+	+	+	+	+	-	+	+	-
Torosların ve/veya coğrafi benzerliği olan mekânların kullanımı	-	+	+	+	+	-	+	+	+
Toros yayla köylerinin ve/veya Yörük obalarının kullanımı	-	+	+	+	+	-	-	-	+
Film yapımı, dağıtımı ve gösteriminin Bölge İşletmeciliği Modeli gibi yerel öğeleri içermesi	-	+	-	+	+	+	+	+	+
Film süresi (-dakika)	88'	90'	72'	70'	70'	78'	71'	71'	75'

Tablo 1: Araştırma kapsamında değerlendirilen filmlerin Yörük(lük), yerellik ve özgünlük nitelikleri.

gilerle özyapı çizmeye kalkışan; kişilerini kukla gibi kullanan; töre dersleri veren yapıtların sıfatıdır." Alim Şerif Onaran da (1994, s. 189–190) benzer biçimde melodramı "bayağı öğelere dayanan" bir film türü olarak tanımlar. Bu bakımdan Yörük filmlerini de melodramlar gibi, kaliteli filmler (*quality films*) olarak değil de şipşak/çırpıştırma filmler (*quikies*) (Arslan, 2011) olarak tanımlamak gerekir.

Toros yayla köylerinde seyredilen ve anımsanan bu filmlerin sadece anlatı yapıları, öykülemeleri, Yörük kültürel öğeleri ve Torosların manzaralarıyla stilize edilen biçimleri ya da türkülerin yoğun biçimde kullanımıyla belirlenen müzikal yapıları değil, üretim, dağıtım ve gösterim pratikleri de kendine özgüdür (bakınız Tablo 1). Başlangıçta bu filmler de diğer her

film gibi Yeşilçam'da üretilmektedir. Ancak önce köy ve efe/zeybek, daha sonra da Yörük filmlerinin üretildiği yıllarda, her ne kadar Yeşilçam'ın tekeli devam etse de *bölge işletmeciliği modeli* nedeniyle filmlerin içerik ve biçimleri yerelden gelen taleple şekillenmeye başlamıştır. Bölge işletmeciliği modeli 1960 darbesiyle başlatılan ve hemen hemen 1975'te TRT'nin ülke genelinde yayına geçmesiyle sonlandırılan "Yeşilçam'ın altın yıllarının" temel üretim modelidir. Bu modele göre Türkiye, merkezinde altı şehrin bulunduğu (Adana, Ankara, İstanbul, İzmir, Samsun ve Zonguldak) film işletme bölgelerine ayrılmıştır ve İstanbul'da örgütlenen yapımcılar iki yaygın modelle filmlerini bu bölgelere satmaktadır: (1) Filmin, hasılat-tan belediye rüsumunun ve bazen de reklam masraflarının çıkarılması sonrasında kalan gelirden alınan, belli komisyon karşılığında işletmeye verilmesi. (2) Filmin gösterim hakkının sabit fiyat karşılığında tamamen devredilmesi (Çam, 2018, s. 17–19). Her iki modelde de Yeşilçam merkezli şirketlerin yerel filmci ve sinemacı ortaklara ihtiyacı bulunmaktadır ve bir süre sonra yerel ortaklardan gelen talep, üretilen filmlerin biçim ve içeriklerini belirlemeye başlar.

Yerel işletmelerin ortaya çıkışı ve güçlenmesiyle birlikte, Türk sinemasının başlangıcından itibaren üretimi elinde tutan *Kemal, Erman* veya *Ha-Ka Film* gibi majör şirketlere önce *Dadaş, Şafak, Anadolu* veya *Dar Film* gibi, Anadolu seyircisinin taleplerine bağlı üretim yapan şirketler, daha sonra da Adana Bölgesi'nden *İrfan, Umut, Güney Film* ya da *Keskiner Kardeşler* gibi yerel şirketler ve girişimler eklenmiştir. Bu çalışma bağlamında incelenen filmlerden *Kara Duvak* ve *Kara Çadırın Kızı Zeynep* filmlerinin yapımcısı da Abdurrahman Keskiner'dir. Keskiner, aynı zamanda 1970'lerin sonunda sadece Adana Bölgesinde değil, Türkiye'nin her yerinde başarı kazanan arabesk döneminin önemli yapımcılarından. Adnan Şenses, Emel Sayın, Ela Altın ve İbrahim Tatlıses gibi şarkıcı ve türkücülerle pek çok film yapar (Karataş, 2017, s. 176). Hatta İbrahim Tatlıses'in ülke çapında ünlenmesinin yolunu açan ilk filmi *Ayağında Kundura – Ceylan'ın* (1978) yapımcısı da Abdurrahman Keskiner'dir. Bu büyük ticari başarılarıyla birlikte bölge işletmeciliği ve yerel talepler 1970'lerde öylesine baskın hale gelecektir ki, popüler Türk sinemasının en önemli örneklerinden biri olan *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz Batıbeki, 1978) bu üretim biçimi aracılığıyla gerçekleşecektir. Filmin yönetmeni Atıf Yılmaz Batıbeki'nin Mersinli, Cengiz Aytmatov'un eserinden senaryolaştıran Ali Özgentürk'ün Adanalı ve yapımcısı Arif Keskiner'in Osmaniyeli (şehir o dönemde Adana'nın ilçesidir) olması dikkat çekicidir. Yine bu dönemde film üretimi kadar dağıtımı da özgülleşmiştir. Çalışma kapsamında gö-

rüşülen sinema salonu sahipleri ve seyyar sinemacılar bu filmleri genellikle, Adana'da faaliyet gösteren *Dar Film*'den aldıklarını ifade etmişlerdir. *Dar Film*, geniş dağıtım ağıyla seyyar sinema makinelerinde kullanılan 16mm'lik film piyasasını elinde tutmaktadır. *Dar Film*'in şehir merkezlerinde faaliyet gösteren salon ve açık hava sinemaları kadar şehir-dışı bölgelerdeki sinemaların ve seyyar sinemacıların taleplerine de cevap verecek bir işletme politikasını uyguladığı söylenebilir. Bu bakımdan, tıpkı bu filmler gibi dağıtım politikaları da yerel ve özgündür.

Savaş Arslan (2011, s. 109), Yeşilçam'ın altın döneminde Türk sinemasında, İtalyan sinemasında olduğu gibi, filmlerin genel olarak, kaliteli filmler ve şipşak/çırpıştırma filmler olarak iki sınıfa ayrılabilceğine dikkatimizi çeker. Kaliteli filmler bir biçimde sanat sinemasına yaklaşan filmlerdir ve gerek İstanbul'da gerekse Anadolu'daki şehir merkezlerinde birinci sınıf sinemalarında gösterilmektedir. Şipşak/çırpıtma filmlerse, bilim-kurgu ya da avantür sinemada örneklerini çoklukla gördüğümüz gibi, hızlıca üretilmiş filmlerdir. Yörük filmleri, sadece üretim pratikleri bakımından değil, gösterim açısından da hızlıdır aslında ve bu da yerel pratiklerle ilgilidir. Bu önermemize öncül olarak Yılmaz Güney'in filmlerinin yerel gösterim pratikleriyle ilgisini sunabiliriz. Yılmaz Güney'in kariyerinin ilk dönemindeki filmleri yerel pratikler nedeniyle hızlıdır. Gişe başarısının ön planda olduğu yıllarda yaptığı filmlerin süresi, dönemin yerel sinemacılık ekonomisinin talep ettiği ideal ölçütlerdedir. Bu dönemde yaptığı bazı filmlerden örnek vermemiz gerekirse; *Beyaz Atlı'nın Dönüşü* (Nuri Akıncı, 1965) 51 dakika, *Pire Nuri* (1968) 75 dakika, *Seyyit Han – Toprağın Gelini* (1969) 81 dakika, *Yarın Son Gündür* (1969) 75 dakika ve *Piyade Osman* (1970) 72 dakikadır.⁴ Bu filmlerin süreleri, Adana şehir merkezi başta olmak üzere, Çukurova Bölgesindeki açık hava sinemalarının *iki film birden* programları için ideal ölçüler arasındadır. Yaz aylarında faaliyette bulunan, hava karardıktan sonra saat 21.00 gibi programa başlayan ve yaklaşık olarak gece yarısı sona eren ortalama üç saatlik bir gösterim için, verilen araları da göz önünde bulundurduğumuzda, her bir filmin ideal süresi bir ile bir buçuk saat arasında olmalıdır. Bu çalışmada değerlendirilen filmlerin de aynı ölçüte uyması dikkat çekicidir. Erken

4 1970'lerin ortasında sinemanın krize girmesiyle beraber Yılmaz Güney'in filmlerinin sadece içerikleri değil, biçim ve biçemi de değişmeye başlayacaktır. Bu bağlamda, Yılmaz Güney'in ya senaryosunu yazdığı ya da yönettiği filmlerin süresi de uzamaya başlar. Örneğin *Endişe* (Şerif Gören, 1974) 79 dakika, *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1974) 95 dakika, *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) 129 dakika, *Yol* (Şerif Gören, 1982) 114 dakika ve *Duvar* (Yılmaz Güney, 1983) 92 dakikadır.

dönemde yapılan *Kara Sevda* (yaklaşık 88 dakika) ve *Ala Geyik*'ten (yaklaşık 90 dakika) sonra üretilmiş olan diğer filmlerin ortalama süresi sadece 72,4 dakikadır (bakınız Tablo 1). Bununla beraber Yörük filmleri bir avantür bir melodramın gösterildiği *iki film birden* programlarında hem avantür hem de melodram filmleri ikame etmektedir ki bu da, Yörük filmleri için yerel koşulların belirleyici olduğunu gösteren diğer bir örnektir.

Arslan, dikkat çekici bir biçimde şipşak/çırpıtma filmleri gösterim mekânları ve gösterim pratikleriyle de ilişkilendirir (Arslan, 2011, s. 109–110), ki bu da bizi Yörük filmlerinin gösterildiği mekânlara ve seyir deneyimlerine bağlar. Bu bakımdan Yörük filmlerinin gösterim ve seyir pratikleri tüm bu öğeler arasında en özgün nitelikleri taşıyandır. Toros yayla köylerinde seyir, metropol veya şehir merkezlerindeki gibi, salon veya açık hava sinemalarından ibaret mekânlarda gerçekleşmemiştir. Gösterimler sinema salonlarının yanı sıra, şehirlerde örneklerine nadir rastlanır biçimde, teras/dam sinemalarında, bahçelerde, yaylalara kurulan geçici gösterim mekânlarında, köy meydanlarında, kahvehanelerde, çay bahçelerinde ve okullarda yapılmıştır. Gösterimler için çoğu zaman sabit, yerleşik sinema mekânları değil, sürekli değişen yerler ve mekânlar kullanılmıştır. Gösterimi gerçekleştirenler de hareketlidir; bölgedeki pek çok köyde ve yaylada sinemacılık seyyar biçimde icra edilmiştir. Toros yayla köylerindeki sinema deneyimi, geleneksel/konvansiyonel yaklaşımın önermelerinden farklı olarak hemen her ögesiyle hareketliliğe göndermede bulunmaktadır: (1) Gösterilen filmin kendisi ilk elden harekete göndermede bulunur. (2) Gösterimi gerçekleştiren sinemacı da hareketlidir; bir mekânda yerleşmek yerine belli izlekler üzerinde gösterimleri gerçekleştirir. Bu açıdan seyyar sinemacı köyleri birbirine bağlayan bir ağ oluşturur. (3) Nihayetinde seyirci de hareketlidir; gösterimin gerçekleştirileceği köye, yakın köylerden, mahallelerden ya da yaylalardan gelir. Konar-göçer kültürel öğeler sadece filmlerin biçim ve içeriklerini oluşturmaz, bir bakıma gösterim ve seyir pratiklerini de biçimlendirir.

Sonuç: Yörük Filmlerinin Sonu ve Özgünlüğün Kaybı

Yörük filmleri ve özgünlük meselesi bizi, sinemamızın büyük tartışmalarından birine bağlamaktadır: *Halk Sineması, Ulusal Sinema, Millî Sinema* ve *Toplumcu Gerçekçi Sinema* tartışması. Halit Refiğ, 1960'ların ikinci yarısı ve 1970'lerin hemen başındaki bu tartışmalar sırasında, talebin halk tarafından yaratılmasına ve özellikle de bölge işletmeciliği modeliyle –kendi ifadesiyle *bono sistemi* aracılığıyla– film üretiminin halkın

kredisiyle karşılanmasına dayanarak, sinemamızın bir "Halk Sineması" olduğunu ifade etmektedir (Refiğ, 1971, s. 87). Bununla beraber yine Refiğ'e göre yabancı sermayeye, millî kapitalizme ya da devlet sermayesine yaslanmayan ekonomik yapısı ve kendine yeten köy ekonomisi örneği nedeniyle Türk sineması Anadolu halk resimleri, Türk halk hikâyeleri, meddah, ortaoyunu ve Karagöz gibi geleneksel sanatları esas alarak film üretmelidir. Halit Refiğ'le beraber Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki gibi yönetmenlerin merkezinde bulunduğu bu tartışma, farklı politik tutumlarla birlikte, Batılı sinema yapma biçimlerini reddederek, bir halk sineması, ulusal sinema ya da millî sinema yapma biçiminin temel alınmasını önermektedir. Tartışmanın verimliliğine karşın ortaya çıkan yapıt sayısı sınırlıdır. *Haremde Dört Kadın* (Halit Refiğ, 1965), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965), *Kuyu* (Metin Erksan, 1968), *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969) ve *Yedi Kocalı Hüzmüz* (Atıf Yılmaz Batıbeki, 1971) filmlerinde biçim ve içerik olarak gelenek belirleyici olmuştur. Biz bu tartışma ekseninde, yapıt sayısının sınırlı kalmasının nedeninin sinema tarihinin sadece büyük / kaliteli filmlerle yazılması eğiliminden kaynaklandığını düşünmekteyiz. Sınırlı sayıdaki sanat sineması / kaliteli film örneğinin yanında, Refiğ'in önermelerine denk, yüzlerce köy, efe/zeybek ve/veya Yörük filmi olduğunu bugün görmekteyiz. Bununla beraber biz, yine Refiğ'in önermelerini öyle ya da böyle sinemalarına esas alan ve bu bakımdan geleneksel halk sanatlarına yaslanan biçim ve içerikte film yapmaya çalışan Derviş Zaim, Reis Çelik, Ezel Akay ve Ahmet Uluçay gibi yönetmenlere dayanarak, geleneksel biçimlerin bugüne uyarlanarak yeniden üretilmesine; halk edebiyatının, kadim hikâyelerin, mitlerin veya söylencelerin sinemaya kaynaklık edebileceğine; yerel pratiklere özgü film finansman, yapım, dağıtım ve gösteriminin önemine; yerellik, yerlilik ve özgünlüğün simbiyotik bir ilişki içinde olduğuna dikkat çekmeye çalışmaktayız. Nihayetinde Yörük filmleri, bugün Derviş Zaim'in tüm filmografisi boyunca kavramsallaştırmaya ve uygulamaya çalıştığı, yerelliğe ve geleneğe dayanan sinemasını örneklemektedir. Yönetmenin *otantik temsil* diyerek kavramsallaştırdığı özgünlüğün merkezinde de yerellik ve gelenek yer alır. Yönetmen *otantik temsili*, "bir coğrafyanın kendi kültüründen, kendi toprağından kaynaklanan bir takım yerleri ele alıp, sinema dilini bu verilerin ışığında zenginleştirme çabası" olarak tanımlar (Zaim'den aktaran Bozdemir, 2008, s. 14-15). Ona göre Batılı bir sinema biçimini alıp üzerine içinde bulunduğumuz coğrafyayı ve bu coğrafyanın meselelerini yerleştirerek sinema yapmak yerine, bir yandan bu coğrafyadaki içeriklerin nasıl bir biçimle ifade edileceğine, diğer yandan da bu

coğrafyadan gelişebilecek biçemlerin ne olabileceğine ilişkin düşünce üretmek önemlidir. 1960'ların ortasından itibaren süregiden bu tartışmanın temel önermelerinden biri, ancak gücünü gelenekten ve yerellikten alan özgün bir sinemanın evrensele ulaşabileceğidir. Bu bağlamda, tüm bu önermelerin karşısında yer alan *Toplumcu Gerçekçi Sinema* yaklaşımının Türkiye'deki en önemli örneğini oluşturan Yılmaz Güney'in hem yönetmen hem de yapımcı olarak aynı coğrafyada –Adana ve Çukurova'da– benzer yapım pratikleriyle, benzer biçim, biçem ve içerikte filmler üretmesi; mitleri ve söylenceleri kullanması; yerel film dağıtım ve gösterim koşullarına önem vermesi ve dahası *Seyyit Han – Toprağın Gelini* (1968), *Umut* (1970) ya da *Endişe* (Şerif Gören, 1974) gibi, aynı coğrafyada aynı pratikle üretilmiş ama bu ekolün merkezinde yer alan bazı filmleri sinemamıza kazandırması dikkat çekicidir.

Ne var ki, 1970'lerin başından itibaren ulusal ve yerel ölçekte yaşanan bir dizi gelişmenin ardından üretim, dağıtım ve gösterim pratiklerinde köklü dönüşümler yaşanır ve hem Yörük filmleri hem de Toros yayla köylerindeki sinema pratikleri bir bakıma tarihe karışır. Bu büyük dönüşümün ilk nedeni, 1970'lerin başından itibaren televizyon yayınlarının yaygınlaşmasıyla beraber ülke çapında seyircinin sinemalardan çekilmesine koşut bir biçimde Çukurova Bölgesi'nde de 27 Ocak 1974'te başlayan televizyon yayınlarının sinemaya ilgiyi azaltmasıdır. Bu tarihte Adana-İçel TV veya yaygın bilinen adıyla Çukurova TV'nin yayınları paket programlarla başlamıştır. Başlangıçta göreceli olarak dar bir alanda yapılan yayınlar, Kıbrıs Barış Harekâtı'nın ardından adaya da ulaşılabilmesi için vericilerin gücü artırılarak genişletilir. Ekim 1974'ten itibaren bu yayınlar artık hem Kıbrıs'a (*Yeni Adana*, 11 Ekim 1974, s. 3) hem de Toros dağlarının büyük bölümüne ulaşabilmektedir. Halihazırda Kıbrıs Barış Harekâtı'nın bizatihi kendisi de bölgedeki seyir pratiklerini önemli ölçüde etkilemiştir. Adanın bölgeye coğrafi yakınlığı insanları savaş atmosferine sürüklemiştir. Harekâtın karargâhı İskenderun'da kurulmuş, yapılan ilk çıkarmanın ardından Rum savaş esirleri Adana'ya getirilmiş ve Ocak 1975'ten itibaren Kıbrıslı Türk mülteciler şehre yerleştirilmiştir. Harekât nedeniyle bölgede geceleri karartmalar uygulanmış ve bu da toplumsal yaşamı etkilemiştir. Tam da bu dönemde Arslanköy'de faaliyet gösteren *Anı Sineması*, bir yandan harekât hakkındaki haberleri göstererek seyirciyi salonda tutmak, diğer yandan da televizyon yayınlarıyla rekabet edebilmek için perdenin önüne bir televizyon alıcısı yerleştirir ve gösterimlerden önce ya da gösterim aralarında televizyon yayını da seyretilir. Ama kahvehanelerden ve köylerin varlıklı ailelerinden başlamak

üzere televizyon sahipliği kısa zamanda yaygınlaşacak ve sinema seyir deneyimi yerini farklı seyir deneyimlerine bırakacaktır. Toplumsal yaşam çok hızlı bir biçimde dönüşür; politik çatışmaların sokağa yayılması, 1970'lerin ortalarında yaşanan Türk lirasındaki değer kaybıyla birleştiğinde, bölgenin ekonomik ve toplumsal hayatı alt-üst olacaktır. Düzenlendiği ilk yıldan itibaren Çukurova Bölgesi'nde üretilen veya bir biçimde bu bölgeyle ilintili filmleri öncelikle destekleyen *Altın Koza Film Şenliği*'ne, 1973'te beşinci kez yapılmasının ardından ekonomik güçlükler nedeniyle 1992'ye değin ara verilir. Fatma Girik'in *Boş Beşik*'teki rolüyle 1970'te *En İyi Kadın Oyuncu*; Muhterem Nur'un *Karagün*'deki rolüyle 1972'de *En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu* ödülleri kazandığı bu festival uzun süre düzenlenemez. Bu filmler de Yörük filmlerinin ve yerel üretimin ulusal ölçekteki bir festivalde gördüğü takdirin son örnekleri olarak baki kalır. Tüm bunlarla beraber ulusal ölçekte de sinema zaten çöktüğüdür. Devalüasyon ve ambargolar nedeniyle ithal filmlerin veya film yapım malzemelerinin fiyatlarındaki olağanüstü artış ve film ithaline getirilen 10.000 dolarlık kota film üretimini, biletlere yapılan zamlar ve ilave kesintilerse tüketimini dönüştürmüştür. Süreç 12 Eylül 1980'de yapılan askeri darbeye birlikte nihayetlenecek ve dönüşüm artık geri döndürülemez bir hâl olacaktır.

1970'lerde yaşanan bu radikal dönüşümlerin ardından ulusal ve yerel film şirketlerinin önemli bölümü kapanır ya da Adana bölgesini terk eder. Bölge işletmeciliği modeli de tarihe karışır. Film üretim ve dağıtım işletmelerinden bazıları haber veya reklam ajanslarına dönüşürken bazıları da videokaset ithaline ve kiralama işine girmiştir. Aralarında Abdurrahman Keskiner'in olduğu bazı yapımcılar arabesk filmlerin videolarını üreterek faaliyetlerine devam ederken, İrfan Atasoy gibi girişimcilerse Adana'yı terk ederek İstanbul'da film yapım, ithalat ve dağıtım işlerine başlar. Bugün, özellikle 2000'lerden sonra her ne kadar Türk sineması yeniden canlansa ve gişede Hollywood filmleriyle rekabet edebilecek ve hatta onu geride bırakacak bir konuma gelse de hem filmlerin içeriğinde hem de üretim biçimlerinde özgünlük ve çeşitlilik son derece kısıtlanmış ve yerel sinema biçimlerinden eser kalmamıştır. Sinemamız tıpkı Yeşilçam'ın altın yıllarında olduğu gibi, yine İstanbul merkezlidir ancak Yeşilçam dönemindeki hiçbir yapımcının hayalini bile kuramayacağı ölçüde tekelleşmiştir. Film üretimi, özellikle de dağıtım ve gösterimi az sayıda işletmenin elinde toplanmış ve tekele dönüşen bu işletmeler arzı mutlak biçimde belirler hâle gelmiştir. Bölge işletmeciliği sayesinde mevcudiyetini bulan Yörük filmleri gibi bir alt-tür ise neredeyse tamamen tarihe

karışmıştır. Ama buna karşın çok küçük ölçekte de olsa Yörük sineması yapma niyeti devam etmektedir. Mersin – Kargıpınarı Yöresel Kültür ve Sanat Derneği'nin kurucusu ve başkanı olan, Toroslar Belediyesi Yörük Müzesinin kurulmasına önemli katkı sağlayan şair ve yazar Mehmet Doğan'ın senaryolarını yazdığı, yönettiği ve kimi zaman da oynadığı *Tek Kadın* (Ercüment Ateş, 2003) veya *Kıl Çadırda Yörük Düğünü* (Rüştü Aydın, 2012) gibi filmleri bu niyete örnek gösterebiliriz. Tüm bunlardan sonra, şu soru ve ona verilebilecek yanıtlar sadece yeni araştırmalar için değil, aynı zamanda sinemamızın geleceğine dair de bir seçenek oluşturma potansiyelini taşımaktadır: Köy, efe/zeybek ya da Yörük filmleri gibi özgünlükte ve çeşitlilikte film üretimini olanaklı kılan bölge işletmeciliği modelini, sadece yerel talebi karşılayacak bir üretim örgütlenmesi olarak değil, bununla birlikte film içeriği, biçimi ve estetiği gibi çok farklı bağlamlardaki sinemaları gerçekleştirmeyi olanaklı kılacak bir yapı olarak yeniden tasavvur edebilir miyiz?

Teşekkür

Bu çalışma, Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi – Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü öğrencilerinden Hande Canbolat, Eren İlbuğa, Necati Öz, Elif Şimşek ve Yıldırım Yeniçeri'nin büyük katkılarıyla gerçekleştirilmiştir; kendilerine teşekkürü borç biliriz.

Bu çalışma Çukurova Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen SBA-2018-10631 kodlu ve Sinema Çerçileri – Toros Dağlarında Seyyar Sinema Deneyimi başlıklı bireysel araştırma projesi kapsamında gerçekleştirilmiştir.

Kaynakça

- Akad, L. (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır – Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbulut, H. (2018). *Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye’de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması Projesi Sonuç Raporu* (Proje No: 115K269). Ankara: TÜBİTAK.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey – A New Critical History*. New York: Oxford University Press.
- Aslanoğlu, B. Y. (2004). *41 Türk Filminde Folklorik Unsurlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydın, S. (1995). Türkiye’de Etnik Yapı. *Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (s. 496–514). İstanbul: İletişim.
- Aydın, S. (2006). Toroslarda Yaylacılık ve Çukurova’nın Önemi. *Kebikeç – İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 21, 111–134.
- Aydın, S. (2012). Çukurova Tarihinde Yörükler ve Türkmenler. B. Çelik (Ed.). *Adana’ya Kar Yağmış – Adana Üzerine Yazılar* (4. Baskı) içinde (s. 113–139). İstanbul: İletişim.
- Babuş, F. (2006). *Osmanlı’dan Günümüze Etnik – Sosyal Politikalar Çerçevesinde Göç ve İskân Siyaseti ve Uygulamaları*. İstanbul: Ozan.
- Biltereyst, D. & Meers, P. (2016). New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 11, 13–32.
- Biltereyst, D. Maltby, R. & Meers, P. (Ed.) (2019). *The Routledge Companion to New Cinema History*. New York: Routledge.
- Bozdemir, B. (2008). Derviş Zaim Noktayı Koydu. *Cinedergi Aylık Sinema Dergisi*, 4, 14–19.
- Caunce, S. (2001). *Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi*. (Çev. B. B. Can & A. Yalçınkaya). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

- Çam, A. (2018). 1960–1975 Yılları Arasında Adana'da Filmcilik ve Sinemacılık İş. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 28, 9–41.
- Çam, A. & Şanlıer Yüksel, İ. (2019). Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma. *SineFilozofi Dergisi*, 3 (7), 415-436.
- Çukurova TV'sinin Net Görüntüsü Kıbrıs'ı Sevince Boğdu. (11 Ekim 1974). *Yeni Adana*, 3.
- Harunoğulları, M. & Polat, Y. (2018). Mersin–Arslanköy Yörüklerinin Yaylacılık Faaliyetleri ve Sorunları. *Ege Coğrafya Dergisi*, 27 (1), 71–86.
- Hobsbawm, E. J. (1996). Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 – Aşırıliklar Çağı. (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Sarmal.
- Hughes, S. (2011). Silent Film Genre, Exhibition and Audiences in South India. R. Maltby, D. Biltereyst, and P. Meers, P. (Eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* içinde (s. 295-309). Londra: Wiley-Blackwell.
- Karataş, C. (2017). Çukurova Söyleşileri – Kültür-Sanat-Edebiyat. Adana: Seyhan Belediyesi Adana Kent Kitaplığı Dizisi.
- Kemal, Y. (1967). *Üç Anadolu Efsanesi – Köroğlu'nun Meydana Çıkışı, Karacaoğlan, Alageyik*. İstanbul: Ararat.
- Maltby, R., Biltereyst, D. & Meers, P. (Eds.) (2011). *Explorations in New Cinema History – Approaches and Case Studies*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması I*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Orhonlu, C. (1987). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Aşiretlerin İskânı*. İstanbul: Eren.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, S. (2013). Türkiye'de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak. *Millî Folklor*, 98, 19–31.
- Parla, T. (Genel Yayın Yönetmeni) (1982). *Yurt Ansiklopedisi – Türkiye İl İl: Dünyü, Bugünü, Yarını* Cilt 5. İstanbul: Anadolu.
- Portelli, A. (1998). What Makes Oral History Different. R. Perks & A. Thomson (Eds.) *The Oral History Reader* içinde (s. 63–74). Londra & New York: Routledge.

- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Scognamillo, G. (1973a). Türk Sinemasında Köy Filmleri. *Yedinci Sanat*, 4, 8–14.
- Scognamillo, G. (1973b). Türk Sinemasında Köy Filmleri (2). *Yedinci Sanat*, 5, 34–39.
- Scognamillo, G. (1973c). Türk Sinemasında Köy Filmleri (3). *Yedinci Sanat*, 6, 38–42.
- Şahin, O. (1974). *Toros Dağları'nda Sinema Soruşturması*. *Yedinci Sanat*, 19, 50–53.
- Tanyer, T. (2012). 1950'li Yıllarda Türk Sineması'nın Efeleri. *Kebikeç – İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 34, 209–225.
- Thompson, P. (1998). The Voice of the Past – Oral History. R. Perks & A. Thomson (Eds.) *The Oral History Reader* içinde (s. 21–28). Londra & New York: Routledge.
- Thompson, P. (1999). *Geçmişin Sesi – Sözlü Tarih*. (Çev. Ş. Layıkel). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.
- Toksöz, M. (2006). Bir Coğrafya, Bir Ürün, Bir Bölge: 19. Yüzyılda Çukurova. *Kebikeç – İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 21, 97–111.
- Treveri Gennari, D., Hipkins, D. & O'Rawe, C. (Eds.) (2018). *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*. Cham: Palgrave Macmillan.
- TÜİK – Türkiye İstatistik Kurumu. Çevrimiçi Erişim: <http://www.tuik.gov.tr>.