

SOCIAL AND HUMAN SCIENTIFIC

İpek, İ. (2021). "Sosyolojik Bağlamda Yeşilçamın Politik Mesajları: Kadir İnanır "Kan" Filmi Örneği"

R&S -Research Studies Anatolia Journal, Vol:4 Issue:1; pp:41-48

Anahtar Kelimeler: Sinema, Siyaset, Sosyoloji, Mesaj **Keywords:** Cinema, Politics, Sociology, Message

Makale Türü Araştırma Makalesi

SOSYOLOJİK BAĞLAMDA YEŞİLÇAMIN POLİTİK MESAJLARI: KADİR İNANIR "KAN" FİLMİ ÖRNEĞİ

Political Messages of Yeşilçam Within The Sociological Context: A Kadir Inanır Movie, "Blood"

İbrahim İPEK¹

Geliş Tarihi / Arrived Date
11/06/2020

Kabul Tarihi / Accepted Date
09/01/2021

Yayınlanma Tarihi / Published Date
31/01/2021

ÖZ

Osmanlı dönemine kadar uzanan Türk sineması Cumhuriyet tarihinde Yeşilçam'la bütünleşmiştir. Sinemanın tüm dünyadaki yükselişi Türkiye'de de paralel şekilde yükselirken toplumsal mesajlar da beyaz perdeler aracılığı ile izleyicilere ulaştırılmaya çalışılmıştır. Sinema aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışılan sanat aynı zamanda izleyici üzerinde bir algı oluşturma gayesinde olmuştur. Yeşilçam'da Türkiye'de yaşanan her olayı yönetmenlerin bakış açısıyla beyaz perdeye taşırken siyasal atmosferin ve toplumsal dinamiklerin etkisinde kalmışlardır. Bu durum da bazı filmlerin sanatsal kaygıdan ziyade politik mesajın yerine ulaşması kaygısıyla çekilmesine neden olmuştur. Türkiye'de özellikle 1970'li yılların siyasal atmosferi göz önüne alındığında toplumun her alanına nüfuz etmiş politik çatışmalar ve mücadeleler sinemaya da konu olmuştur. Dönemin toplumsal değerleri, sosyal yaşam alanları, sınıfsal ayrılmaları hakkında senarist ve yönetmenin bakış açısıyla sinema filmleri üzerinden sosyolojik çıkarımlar da bulunulabilir. Kadir İnanır gibi Yeşilçam filmlerinin önde gelen jönerlerinin rol aldığı filmler ise özellikle toplumsal ve siyasal mesajların daha geniş kitlelere ulaştırılmasına imkân sağlamıştır. YouTube üzerinden bugün dahi milyonlarca kez izlenmiş olduğu görülen filmlerin popülerliğini yitirmediği de anlaşılmaktadır. Araştırmaya konu olan "Kan" filminde de 1977'li yılların toplumsal gerçekliklerinin ve politik mesajlarının sosyolojik değerlendirmesi yapılmıştır.

ABSTRACT

The Turkish Cinema dating back to the Ottoman Empire is associated with Yeşilçam throughout the history of the Republic of Turkey. While the cinema got popular in Turkey in parallel with the world, social messages were tried to be delivered to the audience through the movie screen. Whereas art was tried to be conducted through cinema, it also aimed at creating a perception on the audience at the same time. While directors adapted the events in Turkey into a movie from their viewpoints in Yeşilçam, they were influenced by the political environment and social dynamics. As a result, some films were shot with the aim of conveying political messages rather than artistic concern. Considering especially the political environment of 1970s in Turkey, political conflicts and struggles influencing every segment of society were discussed in cinema. Sociological inferences can be made through motion picture films by analyzing the scenarists' and directors' viewpoint of social values, social life and class differences of the period. The films in which prominent young actors of Yeşilçam such as Kadir İnanır performed enabled the social and political messages to reach large mass of people. It is certain that the movies which have been watched millions of times on YouTube are still very popular. In this study, a sociological analysis of the social reality and the political messages of the year 1977 in the movie, "Blood" was carried out.

¹  Kırıkkale Üniversitesi, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Balıkesir İl Millî Eğitim Müdürlüğü
ibrahimipek83@gmail.com, Balıkesir / Türkiye

GİRİŞ

Sanatın toplum üzerindeki etkisi ve toplumsal gelişmelerin sanat üzerindeki etkisi her dönem karşılıklı bir etkileşim yaratmıştır. İnsanlığın en eski yerleşim yerlerinde mağara duvarlarında başlayan sanat insanlığın gelişimine paralel olarak ilerlemeye/çeşitlenmeye de başlamıştır. Fotoğraf makinesi ve video kameraların icadı sahne sanatlarının ekranlara taşınmasını sağlamıştır. Sinemanın ve fotoğrafın sosyolojik perspektifine bakıldığında 20. yüzyılın ortalarında modern resim alanında meydana gelen ruhsal ve teknik krizin doğal bir sonucu olduğu görülmektedir. Plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak da tanımlanan sinemanın, başlangıç noktası Barok resimlerine ve Rönesans dönemine kadar köklü bir geçmişe uzandığı iddia edilmiştir (Bazin, 2011: 16). Kurgunun ve görüntünün dışavurumu olarak ortaya çıkan sinema sanatı, Avrupa ve Amerika’da bir endüstriye dönüşerek toplumların yeni eğlencesi olmaya başlamış ve ekonomik geçim kaynağına dönüşerek dünyaya yayılmıştır (Abisel, 2003: 41- 43).

Türkiye’de sinema önemli bir sanatsal faaliyet olarak 1918’de başlamış yani sinemanın ilk icad edildiği 1895’ten otuz üç yıl sonra ülkemize gelmiştir. 1930’lu yıllara gelindiğinde ise Türkiye’de sinema eleştirmeliği dahi gazetelerde yerini almıştır. Bu dönem yayın yapan “Temaşa” dergisinde Muhsin Ertuğrul sinema filmlerinin eleştirilerini yapmaya başlamıştır (Özden, 2004: 41-42). Sinemasının Türkiye’deki alametifarikası olan Yeşilçam, 1980 öncesinde dönemin film şirketlerinin bulunduğu sokaktan adını almıştır. Türk sinemasının Hollywood’u konumundaki İstanbul’un bu sokağında filizlenen sinema filmleri dönemin zorlu şartlarına rağmen çekilmiş ve günümüzde halen izlendiği gözlemlenmektedir. Yeşilçam filmleri olarak tanımladığımız bu dönemin filmleri aynı zamanda dönemin politik, ekonomik, sosyal ve teknolojik durumu hakkında da birçok bilgi içermektedir. 1980 öncesi ülkenin politik konjonktürü senaristlerin kurguladığı film karakterlerine yüklediği imajla, yönetmenin sahne seçimlerine de etki etmiştir. Dönemin Türkiye’sinde yükselen siyasi tansiyon ve ekonomik sıkıntılar da Yeşilçam’a sık sık konu olmuştur.

TÜRKİYE’NİN SİYASİ ATMOSFERİ (1970-1980)

Türkiye 1970’ten itibaren dünyadaki siyasi gelişmelerinde etkisi ile sol ve sosyalist söylemlerin öne çıktığı bir süreç yaşamıştır. Uzakdoğu’daki Vietnam Savaşı, ABD’deki anti militarist hareketler, Sovyetler Birliği’nin sosyalist propagandası, dünya genelinde yaygınlaşan öğrenci hareketleri gibi etkenler Türkiye’de de sol ve sosyalist ideolojinin güç kazanmasına etki etmiştir. Yerel ve bölgesel siyasette ise Türkiye 1970’lerde oldukça yoğun ve çalkantılı bir dönem yaşamıştır. 15-16 Haziran 1970 de başlayan işçi hareketleri, ülke geneline yayılan siyasi huzursuzluk ve üniversitelerde başlayan Amerikan karşıtlığı üzerinden büyüyen sol hareketler sonucu Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) 12 Mart 1971’de askeri muhtıra ile hükümeti devirmiştir (Ahmad, 1996: 258-261). Türkiye’de askeri vesayetin gölgesinde devam eden sivil siyaset yine dönemin legal siyasetçilerince merkez sağ, sol, İslamcı gibi farklı politik söylemlere sahip partilere ayrılmıştır.

Türkiye siyasetinde 1970 ve 80 arasındaki siyasi partiler içinde Cumhuriyet Halk Partisi (CHP), Adalet Partisi (AP), Milli Selamet Partisi (MSP), Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) öne çıkmıştır. 1972 yılında CHP’nin başına geçen Bülent Ecevit, Atatürk’ün kurucusu olduğu ve sınıfsız kaynaşmış halk anlayışından taviz vermeyen Kemalist CHP’yi “ortanın solu” söylemiyle yeniden şekillendirmeye başlamıştır. “ortanın solu” söylemiyle başlayan ve halka gitmek sloganıyla popülistleşen CHP solu toplumsal sınıfları kabul ettiğini ve sınıf mücadelesinde demokratik yoldan taraf olduğunu belirtmeye başlamıştır[†]. Ecevit’in sol söylemleri halkın içinde imtiyazlı olanlarla olmayanları, halk ile halk düşmanları arasında var olan farklı ortaya koyması “halkçılık” ilkesine esneklik kazandırdığı gibi kitesini de genişletmeyi hedeflemiştir (Ağtaş, 2008: 213-214). Ecevit’in CHP’si dışında o dönemde ülkede faaliyet gösteren legal ve illegal birçok siyasi

[†] Biz ayrı ayrı sınıflar olduğu gerçeğini kabul ediyoruz. Bu gerçeği kabul etmemek bilim dışı bir şey olur. Çağın gerçeklerine aykırı bir şey olur. Sınıflar arasında demokratik ve barışçı mücadele de son derece doğal bir şeydir ve bu mücadelelerin dünyanın her yerinde, hele gelişme, sanayileşme sürecine girmiş her ülkede yer aldığı bir bilimsel gerçektir. Eğer bunun barışçı ve demokratik yöntemleri ve kuralları saptanıp kabul edilmezse, kötü anlamda sınıf kavgası o zaman olur (Ecevit, 1976: 15).

yapılanma, dernek ve örgütte faaliyet göstermiştir. Bu dönemin bir diğer önemli siyasi partisi ise 1971 Askeri Muhtırası kapatılan Türkiye İşçi Partisi (TİP) olmuştur.

Neredeyse tüm dünyada olduğu gibi sol hareketlerde Türkiye’de 1970’lerde yükselişe geçmiştir. Türkiye’de yükselişe geçen sol hareketler legal ve illegal örgütlenmeler şeklinde kendi aralarında da bir rekabet içinde olmuştur. Özünde sol ve CHP’nin yan yana gelmesi imkansız gibiyken Ecevit’in CHP’si popülist sol söylemler üretmiştir. Geleneksel devletçi reflekslerin merkezindeki CHP, Ecevit popülizminin kitlesel destek kazandığı 1977’de iktidara gelmiştir. CHP “düzen değişikliği” programı altında devletçi söylemleri bir kenara bırakan geniş özgürlüklerin önünü açacak bir parti olarak meydanlara çıkmıştır. Ancak seçim sonrası iktidara gelir gelmez de özüne dönen CHP devlet partisi modeline geri dönmüştür (Erdoğan, 273). Türkiye’de özgürlüklerin önünü açmak, toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamak, gelir dağılımında eşitliklessnessi ortadan kaldırmak gibi demokratik talepler sol söylemler olarak algılanmıştır. Legal siyasette paternalist devlet anlayışının hakim olduğu Türkiye’de bu taleplerin sol siyasal akımlarda gelmesi ve solunda dinsizlik/komünistlik ile ilişkilendirilmiş olması demokratik talepleri olumsuzlaştırmaktadır.

Türkiye’de 1970’lerde milliyetçi/sağ siyaseti temsil eden Alparslan Türkeş, İslamcı siyasetin temsilcisi ise Necmettin Erbakan olmuştur. Türkeş’in milliyetçilik anlayışı söylemsel bağlamda Atatürk milliyetçiliğinden çok ayrı düşmediği söylenebilir. Ancak Orta Asya Türkleri ile birleşme isteği, Pantürkizm hedefleri, komünizm aleyhtarlığı ve şiddete yönelim partiyi kriminalize etmiştir. 1960 darbesinin bildirisini okuyan ve laiklik vurgusunu 1970’lere kadar yapan Türkeş, 1970’lere gelindiğinde, İslam’ı Türk ulusunun bir parçası olarak vurgulamaya başlamıştır. 1970 yılında AP’den ayrılan Erbakan’da önce Milli Nizam Partisi’ni (MNP) kurmuştur. Ancak bu partide 1971 Askeri Muhtırası ile kapatılmıştır. 1972’de Erbakan MSP’yi kurmuştur. Erbakan AP’yi Siyonistlerle işbirliği yapmak ve İslam’a sırt çevirmekle suçlamıştır. AP’de sağdaki merkezi konumunu ve oy potansiyelini tehdit eden Türkeş ve Erbakan ikilisini rakip olarak görmeye başlamıştır (Zürcher, 2000: 373-375). Türkiye’deki iktidar mücadelesinde yer alan sağ/İslamcı/milliyetçi partiler ortak rakip olarak genellikle CHP’yi görmüşlerdir. Türkiye siyasetindeki çalkantılar 1974 Kıbrıs Barış Harekatı ve devamındaki politik gelişmeler neticesinde oldukça hızlı değişen bir gündeme sahip olmuştur. Harekat sonrası “Kıbrıs Fatih” sıfatıyla efsaneleşen Ecevit, 1977 yılında CHP’yi iktidara taşımıştır. Ancak bu dönemde artış gösteren öğrenci olayları, çatışmalar devamında meydana gelen siyasi suikastlar ve ekonomik kriz sonucu 1979’da hükümet yine dağılmıştır. 1980 askeri darbesi öncesi ise son sivil hükümet bu kez sağ partilerce kurulmuştur.

TÜRK SİNEMASINDA ve SİNEMA DERGİLERİNDE TOPLUMSAL MESELELER

Türk sinema tarihinde politik içerikli filmler toplumsal meselelere yakın olmuş ve bu meseleler üzerine günümüze kadar birçok film çekilmiştir. Bu filmlere yönelik eleştiriler ise yine sinemacılar arasında oldukça önemli yer tutan dergilerde eleştirilmiş hatta birçok yönetmen ve senarist bu tartışmaları çıkardıkları dergilerde sinema dünyasının gündemine taşımıştır.

Sinema sanatı ile toplumsal problemleri beyaz perdeye yansıtan senaryolar, diğer bir deyişle politik filmler Türk sinemasında da mevcuttur. Siyasetin hemen hemen her alanda etkin olduğu 1970’lerde Yeşilçam’da da siyasi mesajların yer aldığı senaryolar ve filmler çekilmeye başlamıştır. Yeşilçam’ın önemli isimlerinden Yılmaz Güney’in çektiği “Umut” filmi sonrası 1971 muhtırasının da baskıları Güney’in tutuklanması ve sol söylemlerin sinemalarda daha fazla etkinlik kazandığını da göstermektedir. Yılmaz Güney’in sinema dışında gazete ve dergilerdeki etkinliği de politize olması dönemin politik sinemacısı kimliği kazanmasında etkili olmuştur (Ergün, 1978: 250-251). Yeşilçam’ın ünlü bir senarist, yönetmen ve oyuncusu olarak Yılmaz Güney’in siyasi filmleri ile ün kazanması Yeşilçam’daki politik söylemlerin zamanla artmasına da neden olmuştur. Dönemin birçok filminde Yeşilçam’ın usta aktör ve yönetmenleri politik mesajlar taşıyan filmlerde görev almıştır.

Türkiye’de yaşanan politik meseleler kadar toplumsal meselelerde sinema filmlerinde sıklıkla konu edinilmiştir. Özellikle yoksulluk, köyden kente göç, gecekondulaşma, lokal gruplaşmalar

(hemşehricilik) gibi konular Türk sinemasında önemli toplumsal meseleler olarak beyaz perdeye aktarılmıştır. 1970'li yıllarda sinema sadece beyaz perdede değil, sinema temalı dergilerdeki politik yazılarla da toplumsal sorunları dile getirmiştir. Bu dergilerden biri olan "Gerçek Sinema Dergisi"nde (1974, 18-19) Türkiye'de gösterime giren filmler ve bu filmlerin toplumsal boyutları temel tartışma konuları arasındadır. Türk sinemasının usta yönetmenleri bu dergilerde sinemayla bağdaştırılmış sınıfsal meseleleri tartışmıştır. Türk sinemasının ünlü yönetmenlerinden Ertem Eğilmez'in Türkiye'de toplumsal sınıflaşma yoktur açıklaması üzerinden Yılmaz Güney'i hedef alması sinema filmleri kadar sinema dergilerine de yansıyan tartışmaları ortaya koymaktadır.

Türk sinemasının önemli isimlerinin kaleme aldığı makaleler, yönetmen ve senaristlerle yapılan söyleşiler 1970'lerde yayınlanan Yeni Sinema Dergisi'de (1980, 55-56) ülke sorunlarını tartışmakta ve toplumsal meselelerin sinemaya yansımalarını değerlendirmektedir. Bu dergi yine dönemin önemli magazin dergilerinden olan Ses ve Hayat gibi dergilerin toplumsal meselelerden uzak olmasını eleştirirken bu dergileri halkın gerçek gündemini göz ardı etmekle itham etmektedir. Türk sinemasında dönemin toplumsal konularının beyaz perdeye yansıtıldığı filmlerde zengin kız fakir oğlan ya da zengin adam fakir kız gibi toplumsal sınıflaşma olgusu kimi zaman komedi kimi zaman ise dram olarak senaryolaştırılmıştır. Bu filmlere örneklerinden asılsız haberler yapan bir gazeteci ile zeytinyağı kralı bir adamın kızının aşkını anlatan 1976 yapımı "Öyle Olsun", Müjde Ar ile Tarık Akan'ın başrollerini paylaştığı Yeşilçam'ın unutulmaz filmleri arasına girmiştir. Ertem Eğilmez'in yönetip, Tarık Akan'ın zengin bir İstanbullu genci, Filiz Akın'ın ise köy öğretmeni Emine'yi canlandığı 1972 yapımı "Tatlı Dillim" güçlü kadrosuyla oldukça eğlenceli bir aşk hikâyesidir. Bu filmlerde her ne kadar toplumsal sınıflaşma ve politik söylemler ön plana çıkmaya da dönemin politik atmosferini ve siyasal söylemlerini yansıtan filmlerde oldukça beğeni kazanmıştır.

Dönemin toplumsal sorunlarına yönelik eleştiri içeren filmlere birçok örnek gösterilebilir. İhsan Yüce'nin senaryosunu yazdığı Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı 1978 yapımı "Kibar Feyzo" filmi komedi olduğu kadar toplumsal mesajlar içeren dönemin önemli filmlerindedir. Filmde dönemin komünizme karşı alınan önlemlere yönelik eleştiriler alt mesaj olarak verilmiştir. Buna örnek olarak filmde ağa rolündeki Şener Şen'in "*Ula şurada 141 142 başsınız!*" (57:04-57:07) ifadesi kişi değil, dönemin Türk Ceza Kanunu'nun 141 ve 142. maddelerine eleştiri mahiyetindedir. Filme genel olarak bakıldığında da ağalık düzenine yönelik sınıfsal söylemler, kadınların metalaştırılıp satılmasına gibi toplumsal sorunlara ciddi eleştiriler görmek mümkündür.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırmada içerik analizi yöntemiyle ikonik mesajların analizi "Kan" filmi üzerinden yapılmıştır. Sinema, televizyon, video, afiş, poster, fotoğraf ve benzeri iletişim araçlarının iletişim dünyasındaki ve günlük hayattaki yeri her geçen gün genişlemektedir. Bu iletişim araçlarının insan davranışlarını yönlendirme ve değiştirme potansiyeli ürettiği ve ilettiği imgesel mesajlar birçok farklı biçimde görülmektedir. İfade ve sanat değeri bakımından farklılaşan imgesel mesajlar bazen tek başlarına çoğu zamanda yazıyla veya sözle birlikte kullanılmaktadır. Araştırmacılar için sinema salonundaki insanların bir filmi izlerken geliştirdiği duygusal eğilim bir tür ulusal düş görme eğilimi olarak da nitelendirilebilir (Bilgin, 2006: 50, 161). Araştırmada 1970'li yılların sonlarında Türkiye'de yükselen siyasal gerilimin Türk Sinemasına yansımaları Kadir İnanır'ın başrolünü oynadığı "Kan" filmi üzerinden değerlendirilmiştir. Filmin konusu ve sahneleri üzerinden sosyolojik çıkarımlarla dönemin toplumsal yapısının değer yargıları incelenmiştir.

BULGULAR ("Kan" Film)

Yeşilçam'ın beyaz atkılı, takım elbiseli ve silahlı jönlere arasında Kadir İnanır önemli bir isim olmuştur. Senaryosunu Mehmet Aydın'ın yazdığı 1977 yapımı "Kan" filminin yönetmenliğini Remzi Jöntürk yaparken başrollerde Kadir İnanır ve Necla Nazır oynamıştır. Küçük yaşta yoksullukla boğuşan ve çalışmak zorunda olan Kadir bir iş kazasında ağabeyini kaybedince

intikam alması için Kerim (Yıldırım Gencer) tarafından temin edilen silahla yine Kerim’in çıkarı doğrultusunda ağabeyinin öldüğü inşaatın müteahhidini öldürür. İlk cinayetini işleyen Kadir, seri şekilde kendisine kötü davranan ve hakkını yediğini düşündüğü neredeyse herkesi öldürür. Namli bir kiralık katil olan Kadir’in filmin başında okuduğu Muammer Hancıoğlu’na ait “*Öfke kında durmaz, çektim öfkemi sabrın kınından, vurdum yollara, acı tuttum, şafak söktüm, kan bağırdım...*” dizelerini seslendirdikten sonra beyaz atkısı ve siyah takım elbisesiyle bir dizi cinayet işler. Öldürdüğü kişileri ise öldürme sebebi dönemin politik ve toplumsal algısına göre bilinçli olarak seçilmiştir. Senaristin izleyiciye vermek istediği politik mesaj öldürülen karakterlerin özünde haksız ve kolay kazanç elde eden aynı zamanda işçilerine kötü davranarak ölümü hak eden kişiler olmasıdır.

Bir olayın/olgunun belirgin özelliklerini yansıtmak ile gerçeklik arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşan sosyoloji, sinemada da benzer şekilde gelişmektedir. Yansıtmaya sorunu sosyolojideki gibi sinemada da oldukça problemleri bir konu olagelmıştır. Sosyolojinin karşılıklılık ilkesi esasına göre geliştirmeye özen gösterdiği yansıtmaya/temsil ilkesi gerçekliğe ne ölçüde yakınsa temsil de o ölçüde güçlü kılınmıştır. Bu bağlamda da sinema toplumsal yaşamın dolaylı olarak sanatsal bir yansımasıdır (Diken ve Laustsen, 2011: 21). “Kan” filminin çekildiği yıla bakıldığında Türkiye’nin ciddi siyasi problemlerle mücadele ettiği bir dönemdir. 1977 genel seçimleri öncesi ve sonrası yaşanan politik gelişmeler Yeşilçam’ın yönetmenlerinin de politik tutumlarını sinemalara yansıtmıştır. Ecevit Kıbrıs Barış Harekatı’nın da rüzgarıyla iktidara gelirken ülke içinde yaşanan gerilim toplumsal alanın her noktasında hissedebilir hale gelmiştir. Kan filminde Kadir’in Osman (İhsan Yüce) ile bulunduğu sahnede duvara çizilmiş olan Ecevit resmi, yanındaki Ecevit ve Atatürk portreleri yönetmenin Ecevit destekçisi olduğunu açıkça göstermektedir. Aynı karede yine Kadir beyaz yerine kırmızı bir atkıyla sahne almıştır. Yeşilçam’da doğrudan verilen siyasal mesajlara örnek oluşturacak bu sahnelerde dönemin siyasal atmosferinin etkisi belirginlik kazanmıştır. Yoksul semtlerin içinde bulunduğu sahnelerin yoğun şekilde verilmesinden sonra beliren Ecevit resmi bir kurtarıcı gibi gösterilmekte istenmiş olabilir.

Dönemin burjuvadan ziyade zengin kesimi olarak tanımlanabilecek disko gençliği Yeşilçam filmlerinin olmazsa olmazlarından. Bu filmde de yine diskoda çılgınlar gibi eğlenen hayatın gerçeklerinin farkında olmayan, insanları giyim ve yaşam şekilleri ile alaycı tavırlarla yargılayan itici roller Kadir’e sataşmaktadır. Sanatı ve sanatçıyı alkışlamayan Kadir, gittiği bir müzikholde kadın solistten tokat yedikten sonra yaşça kendisinden büyük olduğu görünen kadının gönlünü almak için gençlerin eğlendiği diskoya götürür. Yeşilçam filmlerinin geneline bakıldığında diskolarda kötü işlerin döndüğü ahlaksız Amerikan özentisi gençliğin yetiştirdiği, kültürel yozlaşma yaşandığı mekânlar olarak tasvir edilmektedir. Kadir’in diskoda giyim kuşam ve yanındaki kadının yaşı diğer gençler tarafından alay konusu yapılmıştır. Zerrin karakterinin Kadir üzerinden toplumsal sınıflaştırma vurgusu ile söylediği “*Bu kentte yaşanmaz artık köylüler diskoteklere kadar girmiş*” sözleri aynı zamanda İstanbul’un aldığı göçe de vurgu yapmaktadır. Yine sahnenin devamında olay çıkarmamak için susmayı tercih eden Kadir, tahriklere maruz kalmıştır. Yeşilçam disko sahnelerinin değişilmez isimlerinden Coşkun Göğen’in Kadir’e giderken İngilizce “*hi jigolo*” diye seslenmesi ve ardından Kadir’in sert dönüşü ile ona şiddet uygulamadan haddini bildirmesi görülmektedir. İngilizce konuşmanın moda ve zenginlere ait bir dil algısı ile toplumda o dönem pek bilinmeyen “jigolo” kavramı aynı sahnede ve ahlaksız gençlerinin dilinden verilmiştir. Disko gençliğinin yabancı hayranlığı ve kültürel yozlaşmalı bu sahnelerde yoğun olarak işlemiştir. Toplumsal farklılaşmanın en klişe sahnelerinin çekildiği diskolarda alkol, sigara, uyuşturucu gibi kötü alışkanlıkların yanı sıra Türk örf adet ve geleneklerine ters olduğu imajı çizilen flörtleşmeler ile bu mekânlarla özdeşleşmiştir.

Modern kadın modeli “*good-bad girl*” olarak da anılan film karakterleri genellikle erotizm ile aşk arasında sentezlenmiştir. Filmlerde genel olarak iç dünyasında saf bir ruh haline sahip ve gerçek aşkı arayan özünde iyi kalpli kadın olarak lanse edilmektedir. Makyajı ve giyimiyle modern kadını temsil eden ve karşı cinsi içten içe etkileyen bu kadın karakterler sinema salonlarına gelen insanların duygusal eğilimlerine ayna tutmaktadır (Bilgin, 2006: 50). Zerrin karakteride her ne

kadar sosyetik bir güzel olarak karşımıza çıksa da iç dünyasındaki yalnızlık ve kaybolmamış saflığı ile modern kadın imgesine yakındır.

Yeşilçam'ın disko sahneleri mekân ve mizansen olarak genellemeler içermektedir. Diskoların tehlikeli bir yer olduğu, birbirine sarılmış, içen, sevişen gençlerin ve pistte dans edenler disko tasvirlerinin değişilmez parçalarındandır. Genellikle dans eden kadınların bacaklarına ya da kalçalarına zumlanan kamera aynı zamanda erkek bakış açısının sinemadaki cinsiyetçiliğinin örneğini oluşturmaktadır (Abisel, 1994: 125).

Filmin başrollerindeki Kadir ve Zerrin ilk olarak bir oto yıkamada karşılaşmaktadır. Arabalarını yıkatan ikiliden Kadir, arabaları yıkayan çocuk işçiye geçmişini hatırlayarak sevgiyle yaklaşmıştır. Zerrin ise çocuk işçiye tembellikle suçlayıp aşağılamıştır. Bunun üzerine Kadir olaya müdahale ederek Zerrin'e gerekli cevapla birlikte dönemin siyasal söylemleri üzerinden "*emekçilere daha saygılı olmayı öğrenmezsen bir gün baştan aşağı çamura bularlar seni*" sözünü söylemiştir. Adanır'a (2003: 49-50) göre, bir filmde kullanılan tümceler genel itibariyle bir araç niteliğindedir. Yani verilmek istenen mesaj, düşünce ve bilinç bu anlatının içinde yer alan kurguyla bütünleştirir. İçeriğe göre seçilen renkler ve ışık izleyicinin hayal dünyasındaki duyguyu ortaya çıkarmalıdır. Temel anlam ve yan anlam bağlamında oluşturulan sahnelerde karakterler, verilmek istenen mesajı kullandıkları kelimeler ve giysilerindeki renk, tarz gibi unsurlarla da vermektedir. Yine kırmızı atkısı ile emekçi kavramının aynı sahnede yer alması dönemin toplumsal ruh haline gönderme yapmaktadır. Ecevit döneminin siyasal konjonktüründe sol siyasal söylemleri Yeşilçam filmleri aracılığıyla da aktarılmıştır. Yine aynı sahnede Zerrin'in Kadir'e tepkisi ve Kadir'in yaptığının "erkekçe" olduğunu söylemesi dönemin cinsiyetçi bakış açısı hakkında ipucu vermektedir.

Yeşilçam filmlerinde sıklıkla konu edinilen zengin, kendini beğenmiş ancak yalnız ve sevgiye aç kadın karakteri bu filmde Zerrin'dir. Kadir'in, Yeşilçam'a yakışır alakasız bir sahneden yine alakasız bir sahneye geçişle, Zerrin'i diskodan zorla çıkarıp arabasına bindirerek çocukluğunun geçtiği yoksul mahalledeki düğüne götürmesi ve orada ona hayat dersi verdiği görülmektedir. Anadolu'dan halk oyunlarının sergilendiği düğün sahnesinde kültürel değere vurgu yapıldığı gibi takı merasiminde yoksulların dayanışması, az ile mutlu olunabileceği mesajı verilmektedir. Takı merasiminde konuşan Osman'ın söylediği "*ulusları gelenekleri yaşatır*" ve takı yapanların ne iş yaptığını ne kadar destek olduklarını anlattığı sahnede işçilerin dayanışması vurgusu yapılmıştır. "*Çöpçü kardeşlerimizden bir insanlık dersi*" anonsu toplumda hor görülen bir meslek grubundaki dayanışma duygusuna vurgudur. Geleneklerin toplumsal devamlılık için hayati bir öneme sahip olduğu söylemi de yine dönemin Türkiye'sindeki Batının kültürel emperyalizmine karşı bir refleks içermektedir. Düğün sahnesinde Kadir'den istenen izinle başlayan ve bir tür kutlama/şereflendirme olarak anlamlandırılan havaya silah sıkma sahneleri dönemin silahlanma oranı ve silah kullanımının normal bir olgu olduğunu göstermektedir. Özellikle düğün sonrası Kadir'in Zerrin'e armağan olarak silah vermesi, silahın o dönemde kolayca temin edildiği izlenimi doğurmaktadır.

Zerrin'in gördükleri karşısında yoksulluğu kutsaması, geçmişini sorgulamaya başlaması ve nam-ı diğer Deli Kadir'e âşık olması ile devam eden filmde Zerrin yaşadığı zengin hayatın boş anlamsız ve gerçek kültürüne yabancı kaldığını vurgulamasıyla devam etmektedir. Kafası iyice karışan Zerrin, Kadir'in de aşkıyla özüne kültürel değerlerine dönme eğilimine girmiştir. Üniversiteli Zerrin'le mafya tetikçisi Deli Kadir arasındaki aşk derinleşirken Zerrin Kadir'in portresini evinin duvarına çizmektedir. Çizdiği portrede Zerrin, Kadir ve halkı çizmiştir. Ancak Kadir çok daha büyük tasvir edilmesine karşı çıkar.

Filmin kötü karakteri Kerim ise baba olacağını öğrenmiş ancak kutlamasını yine silahla gerçekleştirmiştir. Silahın normalleştirildiği sahnelerde çocuğunun annesi ile kutlama yapmak için gazino kapattıran Kerim, eşiyle birlikte alkol ve sigara içtiği sahnelerle dönemin toplumsal bilinci hakkında da ipucu vermektedir. Devletin yasal düzenlemelerle herhangi bir kısıtlama getirmediği bu dönemde toplumsal bilincinde alkol ve tütün mamulleri kullanımının yaygınlığı konusunda da çıkarımda bulunulabilir.

Kadir'in bir kiralık katil olmasında büyük payı olan Kerim, Kadir'e son bir iş daha vermiştir. Maddi yönden zor zamanlar geçiren ve kazandığı bu paralarla yoksul mahalle sakinlerine yardım eden Kadir bu işi bitirdikten sonra artık bir daha para için cinayet işlemeyeceğini belirtmiştir. Son işinden kazandığı parayla yine yardım yapan Kadir, Osman'a bu kötü işleri bıraktığını söyleyerek artık beyaz atkısını ve takım elbisesini çıkarmıştır. Osman, Kadir'in isteği üzerine verdiği parayla Kan Merkezi açtırmıştır. Ağabeyinin ölümüne neden olan kan merkezi eksikliğine bir nebze de olsa destek olmak isteyen Kadir, halk yararına çalışmıştır. Kan merkezinin açılışında konuşan Osman, “Bizim sevgimizde alkış yoktur, tezahürat yoktur,” sözleriyle topluma yapılan hizmetin bir lütuf olmadığı şeklinde politik imalarda bulunurken halkçı söylemlere ağırlık vermiştir. Halkın içinde insan gibi yaşamaya karar veren Kadir, toplumda emeği ile para kazanan alın teri yaşam mücadelesini sürdürme kararıyla toplumcu mesajlar vermektedir.

Zerrin'in üvey Kadir'in ise öz babası olan Selim'i öldürtmek için Kerim, Kadir'i kiralamıştır. Para için bu işi kabul eden Kadir, bu cinayeti son işi olarak görmektedir. Öldürdüğü kişinin cenaze töreninde Zerrin'i ve Osman'ı gören Kadir, Osman'dan tüm gerçekleri öğrenmiştir. Kerim'in peşine düşen Kadir onu da öldürmüştür. Kadir bu acıyla kendini Zerrin'e öldürtmek için evine gider ve babasını kendisinin öldürdüğünü anlatarak hedefine ulaşmaktadır. Sevenlerin kavuşamadığı dramatik bir sonla biten filmde toplumsal ve siyasi mesajlar direkt olarak verilmiştir. Kırmızı atkısı ile sosyalizmi ve işçi sınıfının rengini taşıyan Kadir İnanır filminde Bülent Ecevit portresi açık olarak gösterildiği gibi emekçi halk söylemleriyle politik mesajlar doğrudan verilmiştir (16:25-23: 49). Resimlerin analiz edilmesinde görsel mesajlar objeyi temsil ederken belli ölçüde soyut olabilir. Bu soyutlama verilmek istenen mesajı daha naif bir biçimde izleyiciye aktarmada önemli bir yöntemdir (Bilgin, 2006: 162). “Kan” filminde ise verilmek istenen politik mesajlar bizzat dönemin siyasi figürlerinin portreleri gibi görsel imgelerle doğrudan verilmiştir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Toplumda gelişen olay ve olgulara yönelik sinemanın yansıtma sosyolojisi gibi duran aktarım tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de izleyicilere birçok mesaj ulaştırmaktadır. Yeşilçam, tüm eleştirilere rağmen bugün halen izlenen filmleriyle Türkiye’nin film endüstrisinde bir marka olmuştur. Türkiye’de yaşanan siyasal/sosyal gelişmelere karşı taraf olduğunu belirtmekten çekinmeyen sinema anlayışı da özellikle 1970’lerin Yeşilçam’ında ön plana çıkmaktadır. Toplumdaki mekan-karakter kurgulaması (diskotekler vs), ataerkillik-silah ilişkilendirmesi, mafya babası-beyaz atkı/palto olmazsa olmazı ile inşa edilmeye çalışılan temsil toplumsal yaşama sanatsal bir yansıma oluşturmaya çalışmıştır. Ne ölçüde başarılı olduğu tartışmaya açık olmakla birlikte dönemin toplumsal yapısı ve sosyolojisi üzerine birçok çıkarım yapılabilmektedir.

“Kan” filmi üzerinden bakıldığında yönetmenin açık bir şekilde Ecevit lehine siyasal propaganda yaptığı görülmektedir. Filmde kullanılan sol siyasal söylemler, kırmızı atkı, Ecevit portreleri izleyiciye direkt olarak mesaj verme eğilimindeki sahneler olarak göze çarpmaktadır. Sinemanın toplumsal meselelere olan duyarlılığı dönemin politik liderlerinin söylemleri ile birleştirilmek suretiyle abartılı bir şekilde verilmiştir. Yeşilçam’ın en çok eleştirilen yönlerinden biri olan abartılı sahneler “Kan” filminde de göze çarpmaktadır.

Ataerkil toplum yapısının erkek egemen söylemlerinin yanı sıra silahların bolca kullanıldığı filmde kadın imgesi erkeğin egemenliği altında kalmıştır. Dönemin toplumsal yapısı göz önüne alındığında normal gibi görünen bu sahneler, özünde yönetmenin propagandasını yapmaya çalıştığı solun özgürlükçülüğü, kadın hakları savunuculuğu bağlamında çelişkileri beraberinde getirmektedir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994). “Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi”, Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Abisel, N. (2003). Sessiz Sinema, İstanbul, Om Yayınevi.

- Adanır, O. (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım, İstanbul, Alfa Yayınları.
- Ağtaş, Ö. (2008). "Ortanın Solu: İsmet İnönü'den Bülent Ecevit'e. (Ed. Tanıl Bora), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 8 Sol, s. 194-252, İstanbul İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (1996). Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980. (Çev. Savaş Çekiç), İstanbul, Hill Yayınları.
- Akbulut, H. (2015). "Türkiye'de Öğrenci Filmleri Üzerine Bir İnceleme: Öyküler, Tarzlar ve Ödevler", Doğu Batı Dergisi, sayı: 75, s. 9-33.
- Arslan, U. T. (2005). Bukabuslar neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk, İstanbul, Metis Yayınları.
- Bazin, A. (2011). Sinema Nedir? (Çev. İbrahim Şener), İstanbul, Doruk Yayınevi.
- Bilgin, N. (2006). Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi, Ankara, Siyasal Kitapevi.
- Diken, B. & Laustsen, B. C. (2011). Filmlerle Sosyoloji, (Çev. Sona Ertekin), İstanbul, Metis Yayınları.
- Erdoğan, N. (2008). "1970'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar", (Ed. Tanıl Bora), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 8 Sol, s. 262-274, İstanbul İletişim Yayınları.
- Ergün, M. (1978). Yılmaz Güney, İstanbul, Doğrultu Yayınları.
- Ferry, P. (2015). "Kanun Namına'dan Eşkiya'ya Türk Sineması'nda Adalet Savaşçısı", Doğu Batı Dergisi, sayı: 74, s. 87-105.
- Gerçek Sinema Dergisi. (1974). Yıl: 1, sayı: 5-6.
- "Kan Deli Kadir" (Erişim tarihi: (01.05.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=1YfklSvMxt4&t=3382s>
- "Kibar Feyzo" (Erişim tarihi: (10.10.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=stOXnCPxOws>
- Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi, Ankara, İmge Kitapevi.
- Suner, A. (2006). Hayalet Ev, İstanbul, Metis Yayınları.
- Yeni Sinema Dergisi. (1980). Sayı: 32.
- Tecimer, Ö. (2005). Sinema Modern Mitoloji, İstanbul, Plan B Yayınları.
- Zürcher, E. J. (2000). Modernleşen Türkiye'Nin Tarihi, (Çev. Yasemin Saner Gönen), İstanbul, İletişim Yayınları.