

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA SUÇA YENİDEN BAKMAK: 1990 SONRASINDA
TÜRKİYE’DE SUÇ FİLMLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tuğçe Candemir

Ankara, 2022

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA SUÇA YENİDEN BAKMAK: 1990 SONRASINDA
TÜRKİYE’DE SUÇ FİLMLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tuğçe Candemir

Tez Danışmanı

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Ankara, 2022

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA SUÇA YENİDEN BAKMAK: 1990 SONRASINDA
TÜRKİYE’DE SUÇ FİLMLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

İmzası

1- Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK (Danışman)

2- Doç. Dr. Ali Karadoğan

3- Doç. Dr. Eren Yüksel

Tez Savunma Tarihi

22.09.2022

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk danışmanlığında hazırladığım “TÜRK SİNEMASINDA SUÇA YENİDEN BAKMAK: 1990 SONRASINDA TÜRKİYE’DE SUÇ FİLMLERİ” başlıklı yüksek lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 22.09.2022
Tuğçe CANDEMİR

ÖNSÖZ

Tez süresince desteğini her zaman hissettiğim tez danışmanım Prof. Dr. S. Ruken Öztürk'e ve çok kıymetli hocam Doç. Dr. Ali Karadoğan'a destek ve hoşgöruları, bu süreçte tüm sorularımı yanıtlayan Cansu Yılmaz'a sonsuz yardımı ve aileme sonsuz destekleri için çok ama çok teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: SUÇUN TOPLUMSAL İMGESİ	9
1.1. Sosyolojik Bir Olgu Olarak Suç.....	10
1.2. Suç ve Şiddet.....	20
1.3. Suç ve Adalet	23
1.4. Suç ve Ceza	25
İKİNCİ BÖLÜM: SUÇ TÜRÜNE YENİDEN BAKMAK	28
2.1. Suç ve Sinema	28
2.2. Sinemada Tür Kavramı	29
2.3. Suç Türünü Tanımlamak.....	33
2.4. Suç Türünün Tarihi ve Gelişimi	35
2.5. Suç Filmlerinde Anlatı	41
2.5.1. Suç Türünün İkonografisi	44
2.5.2. Suç Türünde Sınıf.....	46
2.5.3. Suç Türünde Toplumsal Cinsiyet.....	48
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TÜRKİYE’DE SUÇ FİMLERİNİN İZİNİ SÜRMEK.....	52
3.1. Türk Sinemasında Suçun İzdüşümleri	52
3.2. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Suç Filmleri	67
3.3. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Suç, Şiddet ve Adalet	70
3.4. Suç Filmlerinde Mekân Olarak Kent	81
3.5. Suç Filmlerinde Sınıf.....	86
3.6. Suç Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet.....	90
SONUÇ.....	97
KAYNAKÇA.....	103
ÖZET.....	109
ABSTRACT	111

GİRİŞ

Suçun tarihi, hem olgusal hem de kurmaca düzeyinde insanlığın tarihi kadar eskiye gider. Tarih boyunca, avcılık-toplayıcılık döneminden günümüz modern toplum yapısına kadar uzanan süreçte, farklı toplulukların bireylerinin bir arada refah içinde yaşamlarını idame ettirebilmeleri ve genel anlamda toplumların varlığının sürdürülebilmesi için -toplumdan topluma değişen- birtakım kurallar belirlenmiştir. Bu kurallar, var olmadıkları taktirde toplumsal düzenin yerini anarşiye bırakacağı türden belirli ön kabullerde temelini bulur ve sıklıkla topluma mensup bireylerin bir arada ve uyum içinde yaşayabilmesi amacını güder.

Suç ise en yalın tanımıyla bu normatif düzen durumunun, tekil ya da kitlesel düzeyde bozulması ve çoğunlukla bir toplumsal sözleşmenin ya da iktidarın/erkin belirlediği bu kuralların dışına çıkılması durumu olarak ifade edilebilir. Bu kuralların belirlenmesi, uygulanması ve denetlenmesi, modern toplum yapısında devletin çeşitli kurumları ve aygıtları aracılığı ile sağlanmaktadır. Ancak bu kurallar sadece devlet tarafından belirlenen kurallardan ibaret değildir, toplumun özdenetime dayanan kendi işleyiş kuralları ya da hukuki açıdan tam olarak belirlenmemiş ve karine gibi uygulamalarda karşımıza çıkan ya da kamu vicdanı mefhumunda içerilen ahlaki ilkeler ve etik kurallar da bulunmaktadır. Zira bugün suç olarak kabul edilmeyen bir durum, kamu vicdanına aykırı bulunarak gelecekte bir suç kapsamında değerlendirilebilir. Bu durumda adalet kavramından da ayrıca söz etmek gerekir. Fakat adalet kavramının çok boyutluluğuna rağmen suç ve ceza mefhumlarının alımlanma ve temsili söz konusu olduğunda biz yine mevcut olan normları dikkate almak durumunda kalırız. Dolayısıyla spesifik bir toplum ve bağlam çerçevesinde bu normların dışına çıkılması durumunda ise ortaya suç kavramı çıkar. Bu normlar yazılı ve yazısız olmak üzere iki farklı alanda incelenebilmektedir. Yazılı normlar, tarih boyunca siyasal iktidar tarafından uygulanan yasalar, kanunlar, tüzük ve yönetmeliklerdir. Yerleşik ve kalıcı hale gelmek amacıyla

yazılı olmasına rağmen bu kurallar zaman içinde değişebilir ve bu doğrultuda mevcut şartlara göre yeniden düzenlenebilir. Yazısız normlar ise dini kurallar, gelenekler ve görgü kuralları olarak sıralanabilir. Bu kurallar da toplumsal yaşamın kendi dinamikleri ile dönemden döneme değişiklik gösterir.

Geleneksel suç sosyolojisinde bireyin davranışları büyük ölçüde insan doğasına dayalı biyolojik bir bakışla açıklandığından dolayı suç davranışının kendisine ve bunun olası nedenlerine odaklanılır. Biyolojik ve davranışsal yaklaşımın temelinde suçun, - sanki bir hastalıkmiş gibi- ıslah ya da tedavi edilebilmesinin imkanını bulma, başka bir ifadeyle daha önce ifade ettiğimiz türden belirli bir önvarsayım ile suçluyu iyileştirme isteği vardır. Elbette işin biyolojik bir boyutu da mevcuttur ancak suça hem bireysel hem de toplumsal boyutlarıyla yaklaşılması gerçekliğe daha uygun açıklanabilir. Günümüze yaklaştıkça suça ilişkin sosyolojik kuramların, bu odaktan uzaklaştığını ve farklı perspektiflerden suçun toplumsal olarak inşa edilmiş niteliğini ve nedenlerini araştırmaya yöneldiğini görürüz. Bu perspektiften bakıldığında suçun, belirli eylemleri ve kişileri çeşitli sebeplerle suçlu olarak tanımlayan toplumsal süreçlerin bir sonucu ya da bu süreçlerin en az diğer sebepler kadar suçun ortaya çıkışında belirleyici olduğu söylenebilir. Toplumsal suç davranışı kuramları, suçlu ya da sapkın olan ve olmayan kişi arasındaki farkı, kişinin maruz kaldığı toplumsal çevrenin karakterine bağlar. Ancak bu noktada suçun toplumsallığı lehine bireysel ve biyolojik boyutlarını tümüyle göz ardı edecek bir yaklaşım da sınırlayıcı olabilir. Burada kastedilen, bireysel içerimleri de dikkate alan bir toplumsallık düşüncesidir. Meseleye bu iki açıdan yaklaşıldığında suçlunun ıslah edilmesi düşüncesinin de ideolojik olabileceği ve ıslahın ya da tedavinin, toplumsal düzenin devamlılığı ile ilgili boyutları görünür hale gelebilir. Suçun toplumsal bir problem olduğunu iddia edenlerin kaygılarından en önemlisi suç ve şiddetin sadece artmakla kalmadığı, aynı zamanda giderek farklı biçimlere

dönüştüğüdür. Bu yüzden indirgemeci bir yaklaşım yerine suçun toplumsal süreçlerine odaklanmak, bize daha çok şey söyleyebilir.

Suç olarak değerlendirebileceğimiz toplumsal problemler, kabaca her türden şiddetten toplumsal düzeni meydana getiren yasalara veya toplumsal kurallara aykırı davranmaya neden olan çeşitli davranışlara, belirli bir ırk, sınıf, yaş ve cinsiyete karşı ayrımcılıktan özel ya da kamusal bir mekân ya da çevre tahribatına, uyuşturucu kullanımından cinsel saldırı, taciz, tecavüz ve çocuk istismarına, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden politik suçlara kadar sıralanabilir. Bu problemlerin çoğu, hayvanlara uygulanan suçlar gibi yakın dönemlere kadar suç olarak kabul edilmeyen eylemleri de içerir. Suç gibi toplumların işleyişi için önemli konulara eğilen spesifik alanlar yerleşik hale gelip geliştikçe araştırmalar da zamanla derinleşmiştir. Böylece yalnız insan doğasıyla sınırlı bir suç davranışı fikri yerine bugünün gerçekleriyle daha uygun biçimde toplumsal eylemin inşası, toplumsal pratikleri ve kültürleri değişen yapısal çevreler içine yerleştirmenin olanakları, toplumsal cinsiyetlerin ve kimliklerin oluşumu dahil olmak üzere toplumsal süreçlere ilişkin kuramlar hakkında metodolojik tartışmalar yapabilmeyen de yolu açılabilmiştir.

Suç, tarih boyunca duvar resimlerinden dini kitaplara değin farklı sanat formlarının ve mecraların konusu olmuştur. Caravaggio'nun Meryem'i tasvir ettiği *Meryem'in Ölümü* (Morte della Vergine, 1604) isimli tablosu buna bir örnek olarak gösterilebilir. Ressam, Meryem'i sokakta kimsesiz bulunan bir kadından esinlenerek "kötü" çizdiği için, bugün bir suç olarak kabul edilmeyebilecek bu eylemi nedeniyle dönemin iktidarı kilise tarafından suçlu kabul edilmiş ve sürgün edilmiştir. Bu örnekten hareketle, suç mefhumunun zamandan zamana, toplumdan topluma değiştiğini ve suç davranışının bireysel ve toplumdan yalıtılmış bir olgu olmadığını söylemek mümkündür. Suç, toplumsal ve tarihsel olarak göreceli ve sabit bir özellik göstermeyen

bir olgudur. Toplumsal normlar, belirli bir zamanda o toplumda hangi davranışların suç olarak kabul edileceğini belirler.

Toplumda eşzamanlı ve artzamanlı yaşanan bu değişim ve dönüşümün tezahürlerini, varoluşu gereği kaynağını insandan alan sinemada da görmek mümkündür. Tüm toplumlarda farklı zaman dilimlerinde işsizlik, gecekondulaşma, kırdan kente göç edenlerin yaşadığı sorunlar ve kültür karmaşası sonucunda ortaya çıkan değişim zamanla sinemaya da yansımaya başlamıştır. Geçmiş çok eskilere gitmekle beraber tüm dünyada suç filmlerinin, son birkaç on yıldaki izdüşümlerinin daha önceki dönemlerden kökensel biçimde farklılık arz ettiği dikkati çeker.

Bu tezin konusunu, Türkiye’de 1990 yılı sonrasında yapılan suç filmleri ve bu filmlerde suçun değişen görünümüleri oluşturmaktadır. Gösterime girdiği 1996 yılında *Eşkıya* (Yavuz Turgul) filmi 2 milyonu aşan seyirci sayısı ile dikkat çekmiştir (Özgüç, 2012, s. 750). 1996 yılında filmin gişe başarısının da etkisiyle birlikte sinemada suçu anlatının merkezinde konumlandıran filmlerde gözle görülebilir bir artıştan söz etmek mümkündür. Dolayısıyla bu tezde, 1990 yılı sonrası Türk sinemasında suç içerikli filmlerin izi sürülmekte ve bu filmlerin ikonografik ve anlatısal özellikleri sınıf, toplumsal cinsiyet ve mekân bağlamlarında tartışılmaktadır.

Bu tartışma, birtakım sınırlılıkları da beraberinde getirmektedir. Sinemada suç, anlatısal olarak geniş sınırları olan bir türe işaret ettiği ve popüler ile bağımsız filmlerde farklı biçimlerde konumlanabildiğinden, sınırları net bir suç tanımının yapılması sinemadaki diğer türlerde olduğu gibi kolay görünmemektedir. Melodram, müzikal ya da korku gibi türlerde, türe ait birtakım ikonografik özellikleri belirlemek suç türüne kıyasla daha kolay görünmektedir. Özellikle Türkiye’de suç türünün anlatısal ve ikonografik özelliklerini içeren çok sayıda akademik çalışma olmaması da çalışmanın sınırlılıklarından birine işaret etmektedir.

Asuman Suner *Hayalet Ev* (2015) kitabında 1990 yılında başlayan *Yeni Türk Sineması*'ndan söz eder. 1990 yılı, 12 Eylül 1980 darbesinin etkilerinin toplum nezdinde hâlâ kuvvetli olduğu için önemlidir. Suner, bu nedenle Yeni Türk Sineması için 1996 yılının kritik bir tarih olduğunu ifade eder. Suner'e göre bu yıl içinde üretilen filmlerle beraber sanat sineması ile popüler sinema arasındaki ayrım iyice belirginleşmiştir. 1996'da bir gişe filmi olan *Eşkîya* ile bağımsız bir film olan *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim) filmleri çekilmiş ve *Eşkîya* vizyona girdiği yıl, *Tabutta Rövaşata* ise daha sonra keşfedilerek izleyicinin ilgisiyle karşılaşmıştır (Suner, 2015, s. 42- 43). İki filmin hitap ettikleri izleyicinin farklı olmasının yanı sıra, en önemli ortak özellikleri kenti ve suç filmde konumlandırma biçimleridir. İki filmde de kent suça ev sahipliği yapmakta, suç da farklı tezahürleriyle anlatının merkezinde bulunmaktadır. Bu ayrımı, film üretim tarzında da suçu ele alış biçimini tartışmak ve izleyicinin suça olan ilgisinin nicel anlamda bir tezahürünün örneği olarak ele almak için de önem arz etmektedir. Türk sinemasında suçun popüler filmlerde ele alınış biçimi ile bağımsız filmlerde ele alınış biçimi, anlatının yapısı bakımından farklılık göstermektedir. Bu nedenle tezde incelenecek filmler seçilirken 1990 yılı başlangıç olarak belirlenmiş, incelemede bağımsız ve popüler sinemanın örnekleri olan filmlere yer verilmiştir. Ancak bu filmler, popüler ve bağımsız filmlerde suçun tezahürleri bakımından karşılaştırılmamaktadır. Filmlerde mekân, toplumsal cinsiyet ve sınıf bağlamında suçun hangi biçimlerde ele alındığı üzerine bir analiz sunulmaktadır.

Tezde incelenecek filmlerin suç türüne dair özelliklerinin belirlenmesinde, film çalışmalarında sıkça kullanılan ve filmlerin de birer metin olarak ele alındığı *metin analizi* yöntemi kullanılmıştır. Yazılı ifadelerde kelimelerin bir araya gelerek oluşturduğu anlam inşası, sinemada da art arda gelen görüntüler aracılığı ile sağlanmaktadır.

Bu tezin birincil amacı, Türk sinemasında 1990 yılından itibaren filmlerdeki suç olgusunun karşılığını suçun toplumsal inşası bakımından analiz ederek bu inşanın estetik anlamda gerçekleşme biçimini ve kurmaca düzeyinde muhtevasını açığa çıkarmak için Türk sinemasında değişen suç imgelerinin izdüşümlerini ele almaktır. Buradan hareketle 1990 yılına kadar gelen süreçte suç kavramının filmlerdeki karşılığının belirlenmesi, 1990 sonrası suç imgesinin izinin sürülmesi ve toplumsal sınıf, toplumsal cinsiyet ve kent ile suçun sinemadaki ilişkisinin ortaya konması da tezin amaçları arasındadır. Bunun yanı sıra Türk sinemasında 1990 sonrası çekilen filmlerin anlatısal ve ikonografik ortak özellikleri belirlenerek suç filmlerine ilişkin genel bir tür tanımının yapılıp yapılamayacağı sorusu araştırılacaktır.

Türkiye genelinde film çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda, tür üzerine yapılmış akademik çalışmaların azımsanamayacak kadar büyük bir çoğunluğunda suç türü, belirli yönetmenlerin filmleri üzerine bir perspektif sunmak üzere kullanılmış ya da sınırlı bir zaman aralığı çerçevesinde tanımlanmıştır. Türkiye’de film araştırmalarında türe ilişkin önemli kaynaklar bulunmaktadır, ancak suç türüne ilişkin yapılan akademik araştırmalarda türün değişen imgelerinin tartışıldığı çalışmaların sayısı fazla değildir. Alana dair önemli kaynaklardan biri, Sarah Casey Benyahia’nın *Suç* (2014) kitabıdır. Kitapta Benyahia, Amerikan sinemasında suçun alttürler ile ilişkisini anlatır. Volkan Yücel’in 2014 yılında kaleme aldığı *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması*’nda Türkiye’deki suç dizileri erkeklik kuramları da ele alınarak incelenir. Veysel Atayman ve Tuncer Çetinkaya’nın *Popüler Sinema’nın Mitolojisi II: Suç Filmleri* (2021) kitapları ise suç filmlerinin toplumsal olaylar ile ilişkisine dair geniş bir perspektif sunar. Gökhan Gültekin’in *Suç Estetiği* (2020) kitabında suç ve şiddet ilişkisi, Hollywood filmleri üzerinden ele alınır. Asuman Aldemir, *2000 Sonrası Türk Sinemasında Suç ve Adalet* (2021) başlıklı tezinde suç filmlerinde adalet kavramını ele alır.

Suç türüne ilişkin Türkiye’deki film çalışmaları alanı göz önünde bulundurulduğunda, dünya sinemasında suç türüne olan akademik ilginin Türkiye’ye kıyasla daha yüksek olduğu söylenebilir. Bu araştırma, Türk sinemasında suç türüne ilişkin geniş bir zaman aralığını esas aldığı ve Türk sinemasında suçun değişen görünümünün belirlenmesine katkı sağlayacağı için önemlidir.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Tezin birinci bölümünde suç kavramı, suç sosyolojisi teorisyenlerinin suç ve sapma kavramları bağlamında incelenmiş, kavramların tanımları yapıp sapmanın suçtan farklı bir kavram olduğu vurgulanmıştır. Suç sosyolojisi alanında suçun bireysel, çevresel ve toplumsal faktörlere dayandırıldığı teoriler bulunmaktadır. Bu kapsamda Emile Durkheim ve Robert Merton’ın *sapma* kavramı ele alınmış, sonrasında suç kavramını kent ile birlikte ele alan Chicago Okulu kuramcıları suç bağlamında değerlendirilmiştir. Chicago Okulu’nun çalışmalarına benzer biçimde suçu ele alan Erving Goffman ve Howard Becker ise suç kavramını geleneksel teorilerden farklı biçimde ele almaktadır. Goffman ve Becker’ın teorilerinde suç, suçun tanımını yapan ve suçlu olarak etiketleyenler ile suçlu olarak etiketlenen kişi ya da grupların etkileşimine dayanır. Bölümün sonunda şiddet, adalet ve ceza kavramlarının suç ile ilişkisi ele alınmıştır.

Tezin ikinci bölümünde suçun sinemadaki görünümü ve tür kavramının gelişimine değinilmiş, sinemada suç türünün tarihi ele alınmıştır. Suç türünün dünya sinemasındaki ilk örnekleri olarak kabul edilen *gangster* ve *film noir (kara film)* türlerinin gelişimine, ilk bölümde incelenen kuramlar ışığında toplumsal olaylar ile ilişkileri bağlamında değinilmiştir. Bu bölüm başlığı altında türün kalıplaşmış anlatısal ve ikonografik özellikleri açıklanmış, filmlerde tekrarlayan temalardan söz edilmiştir. Suç türünde toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımı, hikayelerin kurulduğu karakterlerin nasıl konumlandırıldığı ve ana karakterlerin seçildiği toplumsal sınıflar tartışılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, suç filmlerinin sayısının artmaya başladığı 1996 yılına kadar gelen süreçte Türkiye’de suç türünün gelişiminden söz edilmiştir. Suç türünün *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk*’tan günümüze nasıl değiştiği, 1940’lı yıllardaki polis ve dedektif filmleri, 1960’lı yıllarda sinemada göçün yaygın biçimde ele alınmasıyla suçun ilişkisi, 1970’li yıllarda kentte hayatta kalmaya çalışan erkeklerin suçun merkezinde olduğu filmler ve tezin asıl konusu olan 1990 sonrası erkek dostluğunun da suçla bir arada sunulduğu filmler bu bölümde sırasıyla ele alınmıştır. Çalışmada örneklem olarak seçilen *Eşkıya*, *Karışık Pizza* (Umur Turagay, 1998), *Mustafa Hakkında Her Şey* (Çağan Irmak, 2004), *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005), *Barda* (Serdar Akar, 2007), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (Onur Ünlü, 2011) ve *Kronoloji* (Ali Aydın, 2019) filmleri suçun mekânı olarak kent, toplumsal cinsiyet ve toplumsal sınıf gibi çeşitli başlıklar altında incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM:

SUÇUN TOPLUMSAL İMGESİ

Suç, tarihsel ve toplumsal olarak değişkenlik gösteren ve sınırları değişebilen bir olgudur. Bir arada yaşamının bir gereği olarak insanlar, yerleşik hayata geçtikten sonra belirli bir toplumsal düzen içinde birlikte yaşamın kurallarını belirlemişlerdir. Bu kurallar zamanla toplumsallık kazanıp yasa olarak kurumsallaşmıştır. Suç, çok boyutlu bir mefhum olmakla beraber genel itibariyle bu kuralların, başka bir ifadeyle yasanın sınırları dışında gerçekleşen eylem olarak tanımlanabilir. Bu açıdan günümüz modern toplum yapısı bağlamında hukukun da varlığıyla birlikte suçun, yasalarla sınırları çizilen ve vuku bulması durumunda cezanın devreye girdiği bir kavram olarak ele alınması gerekir. Martin R. Haskell ve Lewis Yablonsky suçu “kanun tarafından yasaklanan ya da emredilenin ihlaline yönelik kasıtlı eylemler” olarak tanımlar (1983, s. 6). Bununla beraber daha sonra irdedeceğimiz gibi suçun yasalarla sınırları çizilen boyutları problematik olabilir ya da bu sınırlar dışında da suçun varlığı söz konusu olabilir. Tarih boyunca siyasal iktidarların, gücü elinde bulunduran kişi ya da grupların değişmesi hususuyla birlikte, suç olarak sınıflandırılan davranışlar da zaman içinde değişkenlik göstermiştir. Orta Çağ’da Avrupa’da kilisenin suç olarak tanımladığı eylemler, kilisenin güç kaybetmeye başlamasıyla birlikte artık suç olarak tanımlanmamaya başlamıştır. Bu durum, suçun evrensel ve değişmez bir hakikat anlayışına dayanan köktenci ya da dinsel açıdan bile dönemden döneme ve toplumdan topluma değişen yapısını anlamak açısından özgül bir örnek sunar.

Suçun hukuki tanımını “ceza kanununun öngördüğü emir ve yasakların ihlali” olarak yapılabilir (Yalçın Sancar & Köprülü, 2015, s. 6). Ancak suçun toplum ile içinde olduğu ilişkinin ele alınması önem arz ettiğinden, bu çalışmada daha çok suçun sosyolojik boyutu ve dolayısıyla toplumsal imgesi üzerine tanım ve tartışmalara yer verilmiştir. Suçun toplumsal imgesini araştırmaya geçmeden önce suç ile ne

kastedildiği, suçun nasıl meydana geldiği ve suç türlerinin neler olduğu üzerine düşünmek gerekir. Sosyal teorilerin bir kısmı, suçu değerlendirirken toplumun sosyal veya yapısal faktörlerine odaklanma eğilimindedir. Diğer bir kısmı da bir bireyin değerlerinin toplumsallaşmadan nasıl etkilendiğine ve üyesi olduğu toplumu nasıl etkilediğine, başka bir ifadeyle suçun oluşumunda toplumsal etkileşime odaklanır. Suçun hukuki tanımı kısaca yasanın ihlalidir. Fakat sosyolojik açıdan suçun tanımı o kadar basit değildir. Sosyal bilimlerin yorumbilgisel doğası nedeniyle suç olgusunu anlamamanın birçok farklı yolu, suç faaliyetinin kökenleri hakkında birçok farklı teori ve aynı derecede sosyolojik suç teorisi vardır. Aynı suç olgusunu açıklamaya çalışan çeşitli teoriler, farklı sonuçlara varabilir. Bunun nedeni, bir toplumsal olgu için her teorinin bir dizi varsayıma dayanmasıdır ve suçun toplumsal imgesi söz konusu olduğunda ise bu varsayımlar, genellikle bireylerin ve toplumsal grubun doğası ile ikisi arasındaki ilişki, başka bir deyişle toplumsal düzen hakkında varsayımlardır. Dolayısıyla suça ilişkin sosyal teoriler hem suçun kendisi hem de suçun toplumsal ve kültürel imgesi hakkında - ki kültürel bir imgelem aracı olarak sinema bu noktada devreye girer- daha derin bir anlayış geliştirmemize olanak verir.

1.1. Sosyolojik Bir Olgu Olarak Suç

Suçun bireyselliği, çoğunlukla klasik teorilerde karşımıza çıkan ve suçu, bireye içkin biyolojik ve psikolojik nedenlere bağlayan bir boyutu ifade eder. Suçun toplumsallığı denildiğinde ise daha çok suçun nedenlerini bireyin dışında toplumsal çevre ya da düzen ile ilişkisi içinde anlamayı kastederiz. Suça bireysel açıdan yaklaşan teoriler, suçluların özgür iradeyle hareket ettiğini, suçun meydana geldiği süreçte etkin olduğunu varsayar, bununla beraber toplumsal açıdan yaklaşan kimi klasik teoriler de sınırlayıcı bir biçimde insanların belirli iç ve dış güçler tarafından suç işlemeye yönlendirildiğini, bir anlamda suçun meydana geldiği süreçte edilgen olduğunu varsayar. Meseleye daha geniş açıdan baktığımızda suç olgusunun hem bireysel hem de

toplumsal bir boyutu olduğunu, etkinlik ve edilginlik gibi ikili karşıtlığa dayalı bir suçlu anlayışından ziyade toplumsal bağlamına göre eleştirel bir bakış açısını benimsemenin bizi suçun toplumsal imgesini anlamaya daha fazla yaklaştırdığını söyleyebiliriz. Steven E. Barkan'ın dikkat çektiği gibi pek çok kriminolog, suçluluğu açıklarken *toplumsal yapının* ya da daha popüler olarak adlandırıldığı biçimiyle *toplumsal çevrenin* önemini vurgular. Yapısal koşullar, davranış ve tutumları etkileyen bireyin dışındaki toplumsal güçlerdir. Bu güçler, suç ve diğer davranışların neden mekânlar ve gruplar arasında değiştiğini açıklamaya yardımcı olur (Barkan, 2017, s. 122). Durkheim'ın çalışmasından bu yana suç olgusunun toplumsal boyutları olarak toplumsal yapının ve toplumsal süreçlerin önemi bilinmektedir. Barkan, görünüşte pek çok farklılıklarına rağmen bu teorilerin temelde pozitivist bir anlayışa dayalı geleneksel teoriler olduğuna dikkat çeker. Suçun neden oluştuğunu açıklamaya çalışırlar ve nedenlerini yakın sosyal çevrede veya daha geniş toplumda bulurlar. Ona göre bu teoriler, belirli davranışların ve insanların nasıl suç ve suçlu olarak tanımlandığını sormadığı gibi toplumsal ağların ve toplumsal kurumların suça nasıl tepki verdiğini de göz ardı eder. Öte yandan, suçla ilgili eleştirel bakış açıları farklı bir perspektifi benimser. İnsanların ve kurumların suça ve suçlulara nasıl tepki verdiklerini vurguladıkları için genellikle toplumsal tepki teorileri olarak adlandırılırlar. Eleştirel bakış açıları birçok açıdan farklılık gösterse de hepsi suç tanımını sorunlu kabul eder, bunun anlamı bir davranışın suç ve bireylerin suçlu olarak tanımlanmasının her ikisinin de açıklanması gereken bir şey olduğudur. Bu tanımların nasıl ortaya çıktığını açıklarken, eleştirel bakış açıları birbiriyle ilişkili iktidar/güç ve eşitsizlik kavramlarını vurgular. Teoriye bağlı olarak, güç farklılıkları toplumsal sınıfa, ırka ve etnisiteye veya cinsiyete dayanmaktadır. Howard S. Becker'ın geliştirdiği *etiketleme teorisi*, 1960'ların ilk eleştirel bakış açısıdır ve kısa süre sonra onu, çeşitli çatışma teorileri ve radikal teoriler izler. Sosyolojide uzlaşma ile çatışma perspektifleri arasında genel bir ayrım mevcuttur. Durkheimcı geleneği izleyen konsensüs

perspektifleri, sosyal kurumların sosyal istikrar yaratmaya yardımcı olduğunu vurgular. Buna karşılık, çatışma teorisi, sosyal kurumların toplumdaki güçlülerin çıkarlarına hizmet ettiğini ve toplumun diğer üyeleri için işlevsiz olduğunu öne sürer. Çatışma geleneği ise Karl Marx, Friedrich Engels ve Max Weber'in çalışmalarında temellenir. Bu ayrımların suç olgusuna yaklaşırken de geçerliliğini koruduğu söylenebilir. Suça ilişkin feminist görüşler ise kısmen etiketleme ve çatışma teorilerinin toplumsal cinsiyeti ihmal etmesi nedeniyle 1970'lerin ortalarında gelişmiştir. Bütün bu teoriler suça karşı toplumsal tepkiyi vurgulasa da aynı zamanda suçun kökenlerini geleneksel teorilerden önemli ölçüde farklı biçimde açıklamayı amaçlar (Barkan, 2017, s. 165).

Suç ile ilgili çalışmalara bakıldığında son yıllarda *sapma* kavramının belirleyici olduğu görülür. Suç ve sapma kavramları, farklı teorisyenlerce farklı bağlamlarda incelenmiş ve çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Suç sosyolojisi alanında, suça ve suçun oluşma biçimine ilişkin farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu çalışmalar kapsamında suçu birey ekseninde ele alan teoriler bulunduğu gibi, suçu toplumsal ve çevresel faktörlere dayandıran teoriler de vardır. Bunun yanı sıra suçun biyolojik birtakım özellikler sebebiyle işlendiğini savunan Cesare Lombroso ve Earnest Hooton gibi teorisyenler de bulunmaktadır. Suçu doğuştan gelen ya da fizyolojik kaynakları olan bir olgu olarak ele aldığından dolayı biyolojik yaklaşım, doğası gereği suçun toplumsal boyutunu göz ardı eder. Ancak suç kavramını, toplumsal bağlamı dışında anlamaya ve açıklamaya çalışmak, bize ister istemez sınırlı bir bakış açısı sağlar. Bu çalışmada sinema ve suç arasındaki ilişki için biyolojik nedenlerin önemi dışlanmamakla beraber suçun toplumsallığı merkeze alınmaktadır. Toplumda yasaların hükmünü yitirmesi, bir tür kuralsızlık ve anarşi durumunu ifade eden *anomi* (Fr. anomie) kavramıyla suçun erken tanımlarından birini yapan Emile Durkheim, Robert Merton ve Donald Tannenbaum gibi teorisyenler suçu biyolojik değil fakat toplumsal bir olgu olarak ele alırlar. Farklı teorisyenlerin suç tanımları ayrıntılı biçimde incelenecektir ancak

herhangi bir anlam karışıklığına yol açmamak için öncelikle suç ve sapma kavramlarının sınırlarını açıklayarak işe başlamak önemlidir. Sapma kavramının, suç olgusunu da kapsaması sebebiyle iki kavramın tanımı yapılırken sınırların belirlenmesi araştırma açısından önem arz etmektedir.

Suç ve sapma kavramlarından söz ederken Dilan Tüysüz, sapma kavramının toplumlarca kabul edilen normlara uymama ya da uyamama hali olduğunu ifade eder. Bu tanımda sapma olarak nitelendirilen ve suça yol açan halin bilinçli olduğu kadar bilinçdışı ya da dışsal sebeplerle zorunlu olarak ve yasadan önce toplumsal düzlemde meydana gelmesi içkindir. Suç ise yazılı veya yazısız bulunan hukuk kurallarının ihlali durumunda ortaya çıkan bir olgudur. Bu durumda suç olarak kabul edilen her eylem, sapmaya işaret etmemektedir (Tüysüz, 2020, s. 20). Toplumlarca belirlenen kurallar kültür, coğrafya ve toplumsal iktidar gibi farklılıklar nedeniyle değişiklik gösterebilmektedir. Bir coğrafyada suça işaret eden eylemler başka bir coğrafyada, normal bir eylem biçiminde kabul görebilir.

Sapma ve suç kavramları sosyoloji alanında farklı biçimlerde ele alınmış, bu kavramların tanımları ve etkileşim halinde olduğu varsayılan kişi, grup ya da toplumsal durumlar incelenmiştir. Suçun toplum ile ilişkisi bakımından alandaki önemli çalışmaları Emile Durkheim'in *anomi* kavramından 1893'te söz ettiği *Toplumsal İşbölümü* (2006) ve Sanayi Devrimi sonrası toplumsal yapıyı suç ve sapma kavramlarını ele alarak incelediği *İntihar* (2013) kitapları oluşturur. Tüysüz, Durkheim'in suç ve sapma kavramlarının “modern yaşamın sağlıklı ve kaçınılmaz bir boyutu” (2020, s. 57) olarak konumlandığını ve suçun, toplumsal düzeyde meydana geldiği düşünülen *anomi* sebebiyle ortaya çıktığını düşünür. Marshall, *anomi* kavramını “toplumdaki normların bozulması, çöküntü ya da normlardaki çatışma durumu” olarak özetler (1994, s. 15).

Bal'ın da ifade ettiği gibi toplumlar belirli düzeylerde sapma oranı sergileyebilmektedir ancak bu sapma durumunun ortalama bir düzey halinde olması Durkheim'a göre normal kabul edilirken, bu düzeyi aştığında ortaya patolojik bir durum çıkar (2016, s. 13).

Emile Durkheim *Toplumsal İşbölümü*'nde, *mekanik dayanışmaya* dayalı geleneksel toplumları tanımlarken, bu toplumlarda üyeler ve üyelerin yaptığı işlerin birbirine benzemesinin yanı sıra, ilişkilerin daha yakın ve yüz yüze ilişkiler olduğunu ifade eder. Farklılaşmanın belirleyici olduğu *organik dayanışmaya* dayalı modern toplumlarda ise ilişkilerin yüz yüze biçimden uzaklaşmaya başladığı ifade edilebilir. Bu dayanışma tipinde bireyler, uzmanlık gerektiren işler icra etmeye başlar. *Mekanik dayanışmaya* dayalı toplumdan *organik dayanışmaya* dayalı topluma geçiş sürecinde, toplumsal işbölümünde meydana gelen değişikliklerin bir tezahürü olarak *anomi* ve buna bağlı olarak da suç davranışı ortaya çıkmaktadır (Durkheim, 2006, s. 122). Durkheim'ın suçun oluşumuna ilişkin vurguladığı önemli kavramlardan bir diğeri ise *ortak bilinç* kavramıdır. Bu kavram, bir toplumda yer alan bireylerin ürettikleri birtakım değer ve inançlar bütününde oluşan toplumsal sisteme işaret eder. Bu durumda suç, bu ortak bilincin bozulmasına yol açabilecek davranışları ifade etmektedir (Durkheim, 2006, s. 106). Durkheim'ın ifade ettiği bireyin yalnızlaştığı ve yakın ilişkilerin zayıfladığı toplum durumunu Türkiye'de kırdan kente göçün yoğunlaştığı yıllarda gözlemlemek mümkündür. Durkheim'ın *ortak bilinç* kavramından hareketle toplumsal dayanışma biçimleri Türkiye örneğine uyarlandığında, ortak birtakım değerlere sahip köy, kasaba ya da nüfusu az şehirlerdeki ortak bilinç durumu, pekâlâ kozmopolit ve heterojen bir yapıya sahip kentlerden farklıdır. Geleneksel toplum yapısından farklı olarak kentler, geleneksel otoritelerin de güçlerini kaybettikleri alanlardır. Bu nedenle kent ve suç ilişkisi de hem sinemada hem de sosyoloji ile sinema çalışmaları bağlamalarında önem arz etmektedir.

Robert Merton, *anomi* kavramını Durkheim'dan farklı biçimde ele alır. Marshall'ın da ifade ettiği gibi Merton'ın kuramında *anomi* kavramı kültürel değerler ve toplumsal baskı sonucu ortaya çıkmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, Amerikan toplumunda bulunan sistemin başarı odaklı oluşu, bireyler eşit imkanlara sahip olmadıkça başarıya ulaşamama sorununu beraberinde getirmektedir. Bu durum ise başarıya ulaşamayan bireylerde yoksunluk duygusuna yol açmakta ve bunun bir sonucu olarak sapkınlık duygusu ortaya çıkmaktadır (Marshall, 1994, s. 15-16). Bir başka deyişle “birey, kendisine sunulan hedeflere ulaşamaması sonucu doğan gerilim”in getirdiği bir olgu olarak suç davranışına yönelmektedir (Tüysüz, 2020, s. 65). Toplum içinde bireye dayatılan başarılı olma miti bireyi bu uğurda suç işlemeye iter. Eşit imkanlara sahip olmayan bireyler, toplumun kendisine sunduğu hedefleri yerine getiremediğinden bir noksanlık hissine kapılır. Bireyin eşit imkanlara erişememesi ve daha iyi bir hayata sahip olabilmek amacıyla suç davranışına yönelmesi durumu Amerikan toplumuna dair sosyolojik araştırmalarda da sık rastlanan temalardan biri olarak karşımıza çıkar. Türkiye’de sosyolojik araştırmalar dikkate alındığında ise bireyselleşmeden ziyade farklı toplumsallaşma süreçleri işlediğinden dolayı daha çok kentleşmeden kaynaklanan suçlar üzerine gerçekleştirilen çalışmalar gözlemlenir.

Suç sosyolojisi alanında öne çıkan kuramlardan bir diğeri ise, Durkheim'ın *anomi* kavramından yola çıkan Chicago Okulu kuramcılarının erken dönem çalışmalarıdır. Chicago Okulu araştırmalarında sıklıkla kent ve suç ilişkisi birlikte ele alınırken araştırmalar toplumsal olgunun gerçekleştiği olay yerinde gerçekleştirilir. Bu tür bir metodoloji ise gerçekliğin bir kesitini daha uygun biçimde yakalamaya olanak verir. Bu kuramcılar, hızlı toplumsal değişimin yol açtığı ahlaki düzenleme eksikliğine bağlı olarak suçluluğu kentsel “toplumsal düzensizlik” veya “toplumsal patoloji” ile ilişkilendirmiştir. Chicago Okulu ya da Sosyal Organizasyonsuzluk teorisi, temelde bireyin çevresel faktörlerle etkileşimi sonucu suç davranışına itildiği esasına dayanır.

Buradan hareketle Clifford Shaw ve Henry McKay Chicago kenti ve suç ilişkisini saha çalışmalarından elde ettikleri bulgularla ele alır. Sanayileşme ve bu sebeple kent yapısının hızlı değişimi dolayısıyla Amerika Birleşik Devletleri'nin Chicago kenti, farklı gelir gruplarının ve farklı ülkelerden göçmenlerin kente gelmesiyle beraber, heterojen bir yapıya bürünmüştür. Shaw ve McKay bu durumu kentteki sosyal organizasyonların yetersizliği hususu ile özdeşleştirir. Bu bölgelerde sosyal organizasyonun yetersizliği sebebiyle suç davranışı ikaz edilmediği için bireylerin suç çetelerine yaklaşmaya meyilli oluşu belirtilir. Shaw ve McKay bu düzensizlik durumunu dört madde üzerinden açıklar: “etnik heterojenlik, nüfus hareketliliği, düşük ekonomik statü ve sağlıklı bir aile yapısının eksikliği” (aktaran Dolu, 2015, s. 232). Shaw ve McKay'e göre bu faktörlerin tümü bir araya gelerek suç davranışını oluşturmaktadır. Eğitim imkanlarının yetersizliği ve buna bağlı olarak iş imkanlarının eşit olmaması durumu ise düşük ekonomik statü halini beraberinde getirmektedir. Türkiye toplumsal yapısında da kırdan kente göçün arttığı dönemlerden söz etmek önemlidir. Ahmet İçduygu ve İbrahim Sirkeci, Türkiye'de kentlerdeki nüfus dağılımından söz ederken 1980 yılından itibaren nüfusun çoğunluğunun kentlerde yaşamaya başladığını ifade eder. 1950 yılında nüfusun %19'u kentte yaşarken bu oran 1970 yılında %36'ya yükselmiştir. 1990 yılında ise artık nüfusun %59'u kentlerde yaşamaya başlamıştır (Sirkeci & İçduygu, 1999).

Durkheim ve Merton'un teorilerini, “belli davranış ya da kişilere vurulan ‘sapkın’ etiketini sorgulamadan, verili kabul ederek yargıda bulunan ve grubun değerlerini ikrar eden” (Becker, 2015, s. 24) yapıları bakımından eleştiren teoriler de bulunmaktadır. Howard S. Becker, *Hariciler (Outsiders): Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması* (2015) isimli kitabında, etiketleme teorisinden söz eder. Teoriyi açıklamak için *sapkınlık* ve *harici (outsider, bir başka deyişle öteki)* kavramları önemlidir. Becker *sapkın* olarak etiketlenen kişi ve gruplara değil, bu kişi ve grupları *sapkın* olarak

etiketlenmesine sebep olan kuralların kimler tarafından tesis edildiği sorunsalını çalışmasının merkezine konumlandırır ve *sapkınlık* kavramının anlaşılabilmesi için *sapkın* olarak nitelendirilen kişi ya da grupların hal ve davranışlarının incelenmesinin yeterli olmadığını söyler. Ancak bu kişi ya da grupları *sapkın* olarak nitelendiren kişi ya da grupların da incelenmesiyle geniş bir perspektifin mümkün olduğunu ifade eder. Becker kitapta *harici* kavramını çift taraflı olarak ele alır. Bir toplumda belirlenen kuralların ihlal edilmesi durumunda, bu kuralları ihlal eden kişi ya da gruplar *harici* olarak adlandırılır. Sapkınlık ve harici kavramları birbirine benzetmektedir. Ancak sapma kavramının Durkheim'dan farklı olarak Becker'da iki yönlü bir anlamı vardır. Bu durumda harici olarak etiketlenen kişi ya da gruplar da kendilerini yargılayan kişi ya da grupları *harici* olarak etiketleyebilir (Becker, 2015, s. 21). Başka bir deyişle kural koyucu ya da otoriteler de harici olarak konumlanabilir, dolayısıyla *harici* kavramı sapma kavramından farklı biçimde konumlanır.

Becker, fazla alkol tüketimi ya da trafikte hız sınırı ihlali gibi eylemlerin sonucunda bir birey *harici* olarak etiketlenmezken, cinayet ya da tecavüz gibi olayların faillerinin *harici* olarak tanımlanmasının daha olası olduğunu ifade eder (2015, s. 23). Bu durumda bir birey ya da grubun *harici* olarak etiketlenmesi, eylemlerinin birey ya da toplumca kabul edilebilirlik dozuyla da ilişkilidir. Kişi ya da grupların etiketlenmesi durumunda kültür ve tarihsel bağlamlar da önemli etkiye sahiptir. Örneğin bir coğrafyada sapkın olarak nitelendirilen kişi veya eylemler başka bir coğrafyada oldukça normal kabul edilebilir. Ancak Bal'ın da ifade ettiği gibi Becker'ın etiketleme teorisinin merkezinde, etiketlenenlerin bu etikete uyum sağlayıp bu etikete uygun biçimde davranmaları durumu bulunmaktadır. Becker'da *sapma*, *sapkın* olarak etiketlenen birey ya da gruplar ile bu grupları bu biçimde etiketleyenler ya da bir başka deyişle kural koyucular arasındaki etkileşime işaret eder. Dolayısıyla sapma kavramının tanımı, tanımı yapan ile ilişkili bir durumdur (Bal, 2016, s. 15).

Becker, suç sosyolojisi alanında oldukça yaygın biçimde kabul edilen sapkınlığın toplumun kendi ürettiği bir olgu olarak kabul edilmesi durumunu farklı biçimde yorumlayarak, “toplumsal grupların, ihlal edilmesi sapkınlık olarak tanımlanan kurallar koyarak sapkınlığı yarattığını” ifade eder (2015, s. 29). Dolayısıyla sapkınlık, “söz konusu bir davranışa başkalarının tepkisini içeren bir sürecin ürünü” olarak kabul edilir (2015, s. 34).

Sapma kavramını ele alan bir diğer sosyolog ise Erving Goffman’dır. Goffman, *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar* (2014) başlıklı çalışmasında *damga* kavramından söz eder ve *damga* biçimlerini kategorize ederek *sapma* kavramını değerlendirir. Bu bağlamda Becker ve Goffman’ın teorilerinin önemli benzerliklere sahip olduğu söylenebilir. Goffman *sapmayı* tanımlarken, toplumsal normlardan söz eder. Yazar, bir toplumda yaşayan ve birtakım değer ve normlara uyum gösteren bireylerin toplumsal normlar içinde hareket ettiğini, bu normlara uyum sağlamayan ya da normların dışında hareket eden kişi ya da grupların ise *sapkın* olarak adlandırıldığını söyler ancak sapkın olarak adlandırılan bu kişi ya da grupların hepsinin bir ortak noktada buluşmasının mümkün olmadığını belirtir. Goffman’a göre bu grupların ayrıştığı çok sayıda durum bulunur (Goffman, 2014, s. 197-198). Bir başka deyişle Goffman, bu kişi ve grupları tek bir *sapkın* kavramı çatısı altında toplamanın uygun olmadığını belirtir. Dolayısıyla, normlara uyan ya da normal olarak addedilen bireylerin dahi birtakım noksanlıkları bulunabilir. Goffman, Amerikan toplum yapısını göz önünde bulundurarak “normal” kabul edilen tanımlar: normal olan, heteroseksüel, beyaz, üniversite eğitimi tamamlamış ve fiziksel olarak da uygun görünümlü bireylerdir. Goffman’a göre bu “norm”a uyum sağlamadığı düşünülen kişi ise toplumsal açıdan değersizleştirilir (2014, s. 180-181).

Goffman, *sapkın* olarak nitelendirilen grupları da bir sınıflandırmaya tabi tutar. Goffman'ın iki temel sapkınlık kategorisi, *bütünleşmiş sapkınlar* ve *toplumsal sapkınlardır*. Ayrıca toplumda dezavantajlı addedilen farklı ırk ya da kökenden gruplar ve toplumdaki alt sınıfa tabi grupların da *sapkın* olarak kabulünden söz eder. Bu grupların kendilerini damgalanmış biçimde hissetmelerinin muhtemel olduğunu söyler (Goffman, 2014, s. 203). Bal'ın da *Suç Sosyolojisi*'nde sapma ve suç sosyolojisinin sınırlarını tanımlarken ifade ettiği gibi, geleneksel sapma kuramlarından farklı olarak etiketlenen ve etiketleyen kişi ve gruplar arasındaki etkileşimi göz ardı etmeyen güncel kuramları da göz önünde bulundurarak sapma kavramı “yasal normları çiğneyen ve suçu da kapsama alanına alan bir norm ihlali” olarak düşünülebilir. Böyle bir durumda sapma, suç olgusunu kapsayan genel bir kavramdır. Ancak sapma kavramı, her suçu kapsamaz. Bir şahsın fotoğraflarını bilgisi dahilinde olmadan çekmek ve yayınlamak bir suç olarak kabul edilir ya da trafikte hız sınırını aşmak da benzer biçimde yasalar ile belirlenen suçlar kapsamına dahil edilir. İki durumun da cezai yaptırımı söz konusudur. Ancak bu durumlar “düşük düzeyde sapma davranışı” olarak kabul edilir (Bal, 2016, s. 23- 24).

Türkiye’de de suça ilişkin yapılmış akademik çalışmaları anmak önemlidir. Türkiye’de bu alanda yapılan çalışmalarda suç ve kent ilişkisinin ele alındığı araştırmalar bulunur. Toplumsal hareketlilik hali ve küçük yerleşim yerlerinden kentlere göç nedeniyle bir toplumsal değişimin yaşandığını söylemek yanlış olmaz. Yaşanan nüfus hareketliliği suç oranlarındaki artışı da beraberinde getirmiştir. Bal, Türkiye’de istatistiksel olarak 1990 ile 2008 yılları arasındaki suç oranlarını karşılaştırmalı olarak inceler. Bu dönemde 1990 yılında şehirde kayıt altına alınan suçların sayısı, köylerde aynı dönemde kayıt altına alınan suçların iki katından fazladır. 2008 yılına gelindiğinde ise köylerde nüfusun da azalmasıyla birlikte kentlerde kayıt altına alınan suçların oranında ciddi bir artış görülmüştür (Bal, 2016, s. 95). Body-Gendrot ve Spienburg,

sanayileşme ve kentlerde meydana gelen değişim ile birlikte bazı gelişmiş ülkelerde suç oranlarının azaldığını ancak az gelişmiş ülkelerde suç oranlarının kentlerde arttığını ifade eder. Kentler, toplumsal değişimin ve bu değişimin beraberinde getirdiği çatışma halinin net biçimde gözlemlenebileceği mekânlardır (Body-Gendrot & Spierenburg, 2008, s. 7).

1.2. Suç ve Şiddet

Kanunlarla belirlenmiş davranışların dışında konumlanan eylemler ifadesinin içerdiği öğelerden bir diğerini de şiddet kavramı oluşturur. Suç, şiddetle genellikle iç içe geçmiş vaziyette karşılığını bulur. Suç sosyolojisindeki teorilerde olduğu gibi şiddete ilişkin de farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Suçun kaynağı bakımından suçun bireysel ya da çevresel etkenlerle ilişkilendirildiği teoriler olduğu gibi, şiddeti de benzer biçimde ele alan teoriler vardır. Şiddetin tanımı ve ortaya çıkış biçimleri farklı disiplinlerce ele alınmıştır, psikoloji alanında şiddetin birey ve toplum üzerindeki etkileri ve kaynağı üzerine yapılan deneylerin sayısı oldukça fazladır. Yves Michaud, *Şiddet* isimli kitabında şiddetin çevresel etkenler ve toplum ile de bağlantılı bir kavram olduğunu belirtir (1991, s. 72). Rafael Moses ise psikiyatristlerin şiddet karşısında, öncelikli olarak bireylerin kişiliklerine odaklandıklarını, ancak bireylerin ekonomik durumları, yaşadıkları sosyal çevre gibi faktörlerin de şiddet davranışına yol açabildiğini ifade eder (1996, s. 96). Biyolojik sebeplere dayandırılan şiddet davranışı, bireyin içgüdüsel olarak meydana getirdiği davranışlara işaret ederken, çevresel faktörlerle meydana gelen şiddet davranışı bireyin içinde yaşadığı toplum/büyüdüğü çevre gibi etkenlerin bir sonucunu ifade eder.

Michaud şiddetin farklı dönemlerdeki ele alınış biçimleri ve tanımlarından söz eder ve yapılan tanımların, şiddetin öznesi ya da nesnesi olan tüm şahıs ya da grupların eşitliği ilkesinden hareketle yapıldığını belirtir. Bu bağlamda örnekler üzerinden şiddetin her zaman şiddet uygulayan konumdaki kişi ya da kişiler ve mağdur kişi ya da

kişiler arasında konumlanmadığını söyler. Bir kişiden intikam almak gayesiyle şiddet uygulanmasıyla daha kitlesel biçimde vuku bulan şiddet olaylarının aynı biçimde ele alınamayacağını da ekler. Bunun yanı sıra şiddetin anlık olabileceği gibi zaman dilimlerine de yayılabileceğini ve hatta işkenceye de dönebileceğini ifade eder (Michaud, 1991, s. 8-9). Steven E. Barkan medya, suç ve şiddeti ele aldığı kitabında kişilerarası şiddetten de söz eder. Kişiler arasındaki fiziksel şiddet ile sınırları belirlenmiş olan bu kavram, kurumsal ve politik şiddetin dışında konumlanır. Barkan'ın kişilerarası şiddet kavramı cinayet, saldırı ve soygunu içerir (2017, s. 209). Barkan'ın kurumsal ve politik şiddet olarak tanımladığı şiddet biçimlerinin ise tarih boyunca farklı seviyelerde örneklerini gözlemlemek mümkündür. Dünya savaşları, soykırımlar, zorunlu göçler, toplumlar içinde ikincilleştirilen ve şiddet ile üzerlerinde baskı kurulan gruplar, bahsi geçen kitlesel şiddete örnek olarak gösterilebilir.

İktidar ve şiddet kavramlarının iç içe geçmiş iki kavram oluşu, bu tez için de önemlidir. Hannah Arendt, iktidarların şiddeti meşru bir biçimde kullanmasından söz ederken şiddetin araçsal karakterini vurgular ve bu araçsal karakterin güce yakınlığından söz eder. Şiddetin araçlarının varlığının sebebinin ise gücü çoğaltmak olduğunu belirtir. Buradan hareketle iktidar ve şiddet kavramlarının iç içe geçmiş iki kavram olduğunu vurgular (Arendt, 1997, s. 52-53). Toplumdaki egemen konumdaki kişi ya da grupların güçlerini pekiştirici biçimde kullanılan şiddet, toplumdaki ikincil kişi ve grupların üzerinde kurulan iktidarı da pekiştirmektedir. Böylece toplumdaki ikincil biçimde konumlandırılan kişi ve grupların konumları da pekişmekte ve yeniden üretilmektedir. Bu gruplara karşı ayrımcı ve ayrıştırıcı davranış ve tutumlar da meşrulaştırılmaktadır. Arendt şiddet üzerine analizini devletler üzerinden örneklendirerek yapsa da, şiddetin iktidar halini pekiştirici rolünü toplumdaki farklı gruplar üzerinde de gözlemlemek mümkündür. Günümüz toplum yapısında toplumsal

cinsiyet eşitliğinin sağlanamadığı alan ve durumlarda da şiddetin, kadınlar üzerinde fiziksel ve psikolojik olarak araçsallaştırıldığı gözlemlenebilir.

Şiddet tarih boyunca toplumlarda ve devlet yapıları içinde bir ceza yöntemi olarak kullanılabildiği gibi, şiddete caydırıcı bir rol de atfedilmiştir. Julius Ruff, özellikle Avrupa’da erken dönemde efsaneler, dönemin yazılı medyası ve hatta şarkılar yoluyla şiddetin toplumdaki tezahürünün şekillendirildiğinden söz eder ve buna bağlı olarak halkın gerçek durumdan uzak bir şiddet alımlanışı içinde olduğunu ifade eder (2011, s. 25). Bu durumda şiddetin, toplumsal hayat içinde iktidar sahibi grup ya da grupların sahip oldukları konumunu ve iktidarını pekiştirmek için bir caydırıcı güç olarak kullanıldığı söylenebilir. Artun Ünsal, şiddetin araçsal ve dışavurumsal olmak üzere iki biçimde karşımıza çıktığını ifade eder. Araçsal şiddetin caydırıcı bir boyutu bulunurken, dışavurumsal şiddette sonuç önem arz etmez, şiddet bir temel amaç biçiminde konumlanmaktadır (Ünsal, 1996, s. 30). Ünsal’ın ifade ettiği araçsal şiddeti, tarihte pek çok toplum yapısında da gözlemlemek mümkün görünür. Şiddet, daha önce de belirtildiği gibi tarih boyunca egemen güç tarafından caydırıcı bir araç olarak kullanılmıştır. İkinci şiddet ise yine tarihe bakıldığında belirli grup, ırk veya toplumlara uygulanan soykırım, zorunlu göç gibi toplumsal olaylarda karşımıza çıkmaktadır. Modern toplum yapısı içinde de yabancı düşmanlığı, toplumdaki belli kişi ve grupların ikincil konuma alınarak ötekileştirilmeye çalışılması gibi biçimlerde ortaya çıkan dışavurumsal şiddetten söz edilebilir.

Steve Barkan, medyada suç ve şiddet davranışlarından söz ederken bir suç sınıflandırması yapar ve günümüzde meydana gelen ve dolayısıyla medyada yer bulan suç davranışlarını sıralar: şiddet suçları, kadınlara karşı işlenen suçlar, mülkiyet suçu ve dolandırıcılık, beyaz yakalı suçları ve organize suçlar, politik suç (Barkan, 2017). Barkan’ın şiddet suçu olarak ifade ettiği suç türünü cinayet, saldırı ve soygun suçları oluşturur. Kadınlara karşı işlenen suçlardan söz ederken, hem erkeklerin hem kadınların

şiddet suçlarının kurbanı olduğunu ancak şiddet içeren suçların cinsiyetçi bir yapısı bulunduğunu ifade eder. İstatistiklerden hareketle, kadınlar üzerinde kurulmaya çalışılan tahakkümün sonucu olarak kadınların aile içi şiddet ve tecavüz gibi suçlarda birincil hedef olarak konumlandığını belirtir (Barkan, 2017, s. 212). Barkan'ın bu sınıflandırması suçun gelir düzeyi, ırk ve cinsiyet gibi faktörler ile de ilişkisinin kurulması anlamında önemlidir.

1.3. Suç ve Adalet

Suç ve şiddetin birbiriyle ilişkili iki kavram oluşunun yanı sıra, adalet kavramını da bu düzen içinde irdelemek gerekir. Suçun ve iktidar sahibi kişilerin/yapının ya da devletin olduğu düzen içinde adalet kavramı da karşılığını bulur. Sonraki başlık altında ele alınacak ceza kavramı ise adaletin tecelli ediş biçimi olarak ele alınabilir. Adalet yalnızca devlet düzeyinde değil, basit günlük ilişkilerde de “adil olmak” eylemi biçiminde karşımıza çıkar. Ruff için adalet, “toplum içindeki çatışma çözümleme biçimleri”nden birine işaret eder (2011, s. 92). Adalet, günümüz modern toplum yapısı da göz önünde bulundurularak, yasalarla güvence altına alınmış, mutlak ve objektif bir kavram gibi görünebilir. Ancak adalet kavramı üzerine etik ve hukuki çok sayıda tartışma vardır. Bodenheimer, adaletin hukuki boyutu olduğu kadar etik olarak da önem arz ettiğini söyler. Adaletin tecelli etmesi sürecinde, belli duygu ve değerlerin de devreye girebileceğini ifade eder (1967, s. 1-2). Bu durumda suçun olduğu gibi adaletin de farklı dönem ve coğrafyalarda farklı biçimlerde karşılığını bulduğunu ve tarih boyunca sınırları keskin biçimde belirlenmiş bir kavram olarak ele alınamayacağını belirtmek gerekir.

Adalet kavramı denildiğinde sıklıkla meselenin yasal boyutunun kastedildiği ve bu nedenle adil olduğu düşünülen yasanın, tarafsız ve nesnel olduğu düşünülür. Anıl Çeçen, adalet kavramının yasaya uygun olma durumu biçiminde ele alındığını ancak hukuki kuralların da değer yargıları içerdiği için görece olabileceğinden söz eder (2020,

s. 21). Tarih boyunca değişen egemen güç ile birlikte suç, ceza ve adalet kavramı da değişiklik göstermiştir. Suç kadar adaletin de sınırları kimi zaman belirsizleşmiştir. Tarihte, Aldemir'in de andığı Hammurabi kanunları olarak bilinen kısasa kısas kuralı bu duruma iyi bir örnek teşkil edebilir. Bu kural kapsamında birinin bedenine zarar veren kişinin alacağı ceza, bedeninde aynı yere alacağı darbedir. Ancak bu adalet, dönemin iktidarına göre adil olarak görünse de günümüz modern toplum yapısından bakıldığında adil görünmeyebilir. Aldemir, Hammurabi kanunlarının sınıflı toplum yapısı içinde yüksek sınıfa mensup bireylere ağır cezalar vermezken, düşük sınıfa mensup bireylerin daha sert cezalara mahkum edildiğini dolayısıyla her şeyin eşit ve adil gibi görüldüğü bu düzenin aslında adil olmadığından söz eder (2021, s. 24). Netice itibarıyla adalet kavramı iktidarı elinde bulunduran kişi ya da grupların menfaatleri doğrultusunda değişmiş ve dönüşmüştür. Aldemir, adaletin iktidarın gücüyle ilgisi olduğunu altını çizer ve adaletin gücü elinde bulunduran iktidarın tarafında bulunduğunu ve bu yönde tecelli ettiğini belirtir (s. 46-47). Dolayısıyla tarih boyunca sabit bir suç tanımından söz edilemediği gibi, adalet kavramını da yüzyıllar boyunca sabit kalmış sınırları keskin bir tanım ile açıklamak mümkün görünmemektedir.

Ruff, Batı Avrupa'da erken modern dönemde devletin adaleti sağlayamadığı durumlarda meydana gelen çatışmaların çözülmesi için yargı-altı birtakım çözümlerin ortaya çıktığından söz eder. Bu dönemde onur kavramına normalden fazla bir değer atfedildiğinden, düello, kan davası gibi şiddetin ve suçun bir arada vuku bulduğu çatışmalar meydana gelmektedir. Buna bağlı olarak yargı-altı birimi olarak çatışmanın iki tarafının da tanıyıp saygı duyduğu birinin seçilmesiyle bu yargı-altı yapı oluşmuş ve adalet yargı-altı kişiler vasıtasıyla tecelli etmiş olmaktadır (2011, s. 102-103). Türkiye örneğinde de kan davalarının özellikle onur ve mal sahipliği gibi kavramlar üzerinden oluştuğunu belirtmek gerekir. Ruff'un yargı-altı olarak tanımladığı oluşumlar

Türkiye’de özellikle küçük şehir ya da köylerde ahalinin saygı duyduğu yaşı büyük kişiler olarak örneklendirilebilir.

1.4. Suç ve Ceza

Suç ile ilişkili ele alınabilecek bir başka kavram ise cezadır. Ceza, adaletin tecelli etmesinin bir sonucu olarak okunabilir, ancak cezanın adil olup olmadığı ya da hukuka uygun olarak uygulamaya konulup konulmadığı tarih boyunca tartışma konusu olmuştur. Ceza en yalın anlamıyla, yasalar aracılığıyla suç olarak tanımlanan davranışın meydana gelmesi sonucunda suçu işleyen kişinin maruz kaldığı yaptırım olarak tanımlanabilir. Tarih boyunca toplumlar içindeki egemen kişi ya da gruplar, ceza yöntemine başvurmuşlardır. Devletin varlığıyla birlikte ceza, devletin de gücünü yeniden ürettiği bir uygulama biçimi olarak karşımıza çıkar. Aldemir, cezanın tarih boyunca bir “adalet pratiği” olarak görüldüğünü belirtir (2021, s. 36). Ancak önceki başlık altında incelendiği gibi, adaletin var olan egemen gücün çıkarları doğrultusunda tecelli ettiği durumlar görülebilir, bu durumda cezanın da belli durumlarda göreceli bir kavram olduğu ifade edilmelidir.

Ruff, Avrupa’da 1500 ile 1800 yılları arasında şiddet, ceza ve adalet kavramlarını sorguladığı kitabında, devletin adaleti denetlemeye başlaması ve kamuya açık alanlarda suçluların cezalandırılmasının önemine dikkat çeker. Özellikle halka açık alanlarda uygulanan cezalandırma biçimlerinin devletin bireylerden ve toplumdan üstün bir konumda bulunması hususunu vurguladığını ifade eder (Ruff, 2011, s. 93). Fransız düşünür Michel Foucault, 1975’te yayımladığı *Disiplin ve Ceza: Hapishanenin Doğuşu* (1992) kitabında suçu, felsefi ve sosyolojik açıdan analiz eder ve ceza mekanizmalarının zaman içinde değişim geçirdiğine dikkat çeker. Bu dönemde, eski çağlarda benimsenen geleneksel toplumsal normlarla ilişkili olarak halkın önünde verilen tören tipindeki cezalar yerini, modern ceza sistemi ve toplumsal normlarla bağlantılı olarak hapishane gibi kurumlara bırakmıştır. Foucault’nun suç ve ceza ile

ilgili düşünceleri, büyük ölçüde onun iktidar kavrayışına dayanır. Ceza, suç eyleminin bir yaptırımını olarak konumlanır ve cezanın caydırıcı bir boyutu bulunmaktadır. Ceza, suç işleyen kişiye uygulanacak yaptırımdır. Suç kavramına paralel olarak, ceza da toplumsal ve tarihsel koşullara göre değişiklik göstermiş ve dönemsel olarak değişmiştir. Orta Çağ'da Avrupa'da kilise tarafından belirlenmiş kuralların yürürlükte olduğu bir toplum yapısı içinde cezai yaptırımlar kilisenin insiyatifindeydi. Dolayısıyla suçta olduğu gibi, ceza kavramının da sınırları toplumdaki egemen güç ya da iktidar tarafından belirlenmektedir. Buradan hareketle cezanın, iktidarın gücünü yeniden ürettiği bir boyutu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Suç kavramının değişim ve dönüşümüne benzer olarak ceza kavramının uygulanış biçiminin de değişim gösterdiği söylenebilir. 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'da cezanın uygulanış biçimlerinden söz etmek gereklidir. Foucault, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'da cezaların kamuya açık biçimde, halkın da şahitlik edebileceği biçimde uygulandığını ancak 19. yüzyıla gelindiğinde, bu uygulamanın farklılaştığını ifade eder. Ancak Foucault, 19. yüzyıla kadar gelen süreçte cezanın törensel bir boyutu olduğunu ve seyirlik bir gösteri ortamında vuku bulduğunu ifade eder. Avrupa'da 19. yüzyıla gelindiğinde kazığa oturtma, pranga ve benzeri uygulamalar son bulur (Foucault, 1992, s. 9). Dolayısıyla bu yüzyılda ceza kavramı da bir dönüşüme uğramış ve kamuya açık alanlarda uygulanan cezaların yerini hapisane kavramı almıştır. Yine 19. yüzyıla kadar gelen dönemde cezanın, suçu işleyen kişilere bedensel acı vererek bir caydırıcı olarak kullanılmasının yanı sıra, potansiyel olarak suçu işleyebilecek kişiler için de suç işlememe motivasyonu sağlama amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Cezanın kamuya açık biçimde uygulanması durumu egemen gücün, sahip olduğu güç ve iktidarı yeniden üretmesi durumuna işaret etmektedir.

Bu noktada Jeremy Bentham'ın hapishane modeli panoptikonu anmak önemli olacaktır, Foucault da iktidar ve ceza kavramlarının değişiminden söz ederken panoptikondan yola çıkar. Panoptikonun, hapishanedeki mahkumların bir kule üzerinden gözetlenebildiği, ancak gözetlenip gözetlenmediklerini ışığın yönü dolayısıyla göremedikleri bir sisteme işaret ettiğini ve mahkum üzerinde iktidarın “sürekli bir görünürlük” haline sahip olduğunu söyler (s. 252). Foucault, ceza sisteminin değişmesi ve bedensel işkencelerin dönüşmesine rağmen 19. yüzyıla gelindiğinde, hapishanedeki ceza sisteminin de halen bedenle ilişkili olduğunu ifade eder:

Bedene yönelik müdahale de XIX. yüzyılın ortasında tamamen çözülmüş değildir. Ceza kuşkusuz bir acı çektirme tekniği olarak artık ceza üzerinde merkezlenmemektedir; esas nesnesi bir mala veya bir hakka yönelik hale gelmiştir. Fakat zorunlu çalışma veya hatta hapis -tam bir özgürlükten mahrumiyet- gibi bir ceza, hiçbir zaman bizzat bedenin kendini hedefleyen ek bir ceza olmadan uygulanmamıştır: gıda tayinlaması, cinsel yoksunluk, dayak, hücre. Acaba bu, kapatmanın istenmeyen, ama kaçınılamayan sonucu mudur? (Foucault, 1992, s. 18).

Günümüz modern toplum yapısına bakıldığında, Foucault'nun belirttiği bedensel yoksunluk halini halen gözlemlemek mümkündür. Tarih boyunca toplumlarda iktidar sahibi kişi ve grupların toplumsal olarak güçlerini yeniden üretme biçimleri şiddet ve ceza ile hep iç içe biçimde yer almıştır. Suçun toplumsal değişimi bu kavramların toplumdaki izdüşümlerini de değiştirmiştir. İkinci bölümde suçun toplumsal yansımalarındaki bu değişim halinin sinemadaki tezahürleri ele alınarak suç filmlerine dair bir tür tanımlaması yapılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM:

SUÇ TÜRÜNE YENİDEN BAKMAK

2.1. Suç ve Sinema

Suç filmleri, yapıldıkları dönemde pek çok tartışma doğurmasına rağmen uzun süre bilimsel tartışmaların gündeminde yer almamıştır. Filmlerin etkilerini araştıran ve film ile toplum arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir süreçten ziyade bu etkiyi film den topluma doğru doğrusal yönde tanımlayan çeşitli erken dönem çalışmalar mevcuttur. Suçun, toplumdan topluma veya toplumların farklı dönemlerinde değişen imgeleri, bize sadece toplumsal yapı ya da süreçler hakkında bir şeyler söylemekle kalmaz; aynı zamanda toplum ve sanat ilişkisi ve sinemanın toplumsal imgesi hakkında da pek çok şey söyleyebilir. Nitekim son yıllarda suç anlatıları türsel açıdan incelendiğinde aksiyon, şiddet ve gösteriyi ön plana çıkaran ve türün özellikleri bakımından örtük ya da açık biçimde uluslararası izleyiciyi hedefleyen pek çok suç filminin yapıldığı ya da yerel özellikleri barındıran özgül alt türlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Suç filmleri, sıklıkla toplumsal, ekonomik ve politik konular hakkında sahip olduğumuz fikirleri yansıtmanın yanı sıra bu konular hakkındaki düşüncelerimizi de şekillendirme potansiyelini taşır. Bu açıdan suç filmleri ve toplum arasındaki ilişkiye baktığımızda, toplumsal yaşam ile sanatın dinamik bir etkileşimini görürüz. Nitekim bu etkileşim, kendini türler ve alttürler inşa edilirken de gösterir. Suç filmleri, evrensel nitelikte olabildiği gibi spesifik bir topluma özgü, yerel düzeyde bir alttür olarak da işleyebilir.

Toplum ve sinema arasındaki ilişkide suça odaklandığımızda bahsedilen etkileşimin, bir açıdan temsiliyet aracılığıyla kurulduğu da öne sürülebilir. Suç mefhumu için gerçeklik ve temsil ilişkisinin, ne ölçüde kritik bir önem taşıdığını anlamak amacıyla, erken medya çalışmalarında filmlerin, çocukların ve ergenlerin davranışları üzerinde yarattığı etkileri tespit etmek için yürütülen bir dizi araştırmadan oluşan *Payne Fonu Çalışmaları*'na (1923-1933) bir göz atmak bile yeterli olur.

Etki araştırmaları, film ve suç ilişkisini temsil ve yeniden üretim tartişmaları üzerinden problematize eder. Aynı zamanda suç ve sinema arasındaki ilişki, temsiliyetin farklı içerimleri üzerinden de tartişılabilir. Bununla beraber literatürde kapladığı genişliğe rağmen, bu çalışmada suç filmleri, temsiliyet değil toplumsal bağlamı yönünden incelenmektedir. Bu açıdan Türkiye’de 1990 yılı sonrası üretilen suç filmlerinin kendine özgü niteliklerinin olduğunu ve günümüze yaklařtıķa ulusal ve uluslararası gelişmeler sonucu suçun toplumsal imgelerinin dönüşüm geçirdiğini söylemek yanlış olmaz. 1990 sonrası Türkiye’de suç filmleri, toplumsal açıdan spesifik örnekler aracılığıyla üçüncü bölümde incelenecektir.

2.2. Sinemada Tür Kavramı

Suç türünün, toplumsal bağlamını ve sinemadaki tezahürlerini değerlendirebilmek için, öncelikle türün, sinema için anlamını irdelemek gerekir. *Janr* ya da tür (genre), “ortak özellikler gösteren varlıkların ya da nesnelerin, sınıflanıp belirli başlıklar altında bir araya getirilmesiyle oluşan gruplar” anlamına gelmektedir (Abisel, 2016, s. 27). Hollywood’da stüdyo sistemi ile gelişen ticari amaçlar doğrultusunda filmlerin sınıflandırılması ihtiyacıyla birlikte, sinemada tür ayrımının sınırları çizilmeye başlamıştır. Böylece tür kavramı, zamanla filmlerin sınıflandırılmasından mütevellit doğan ihtiyaç sonucunda ortaya çıkmıştır. Ticari sinemanın beraberinde getirdiğı stüdyo ve yıldız sistemi nedeniyle artık filmler sinema izleyicisinin isteklerine göre sınıflandırılmaya başlamış ve bu dönemde film üreticileri dağıtım sürecinde kullanılmak üzere filmleri kategorize etmişlerdir. Bu dönemde belli yapım şirketlerinin belli türlerde daha fazla film üretimi yapması, bazı şirketlerin spesifik türlerle anılmasına da sebep olmuştur. Nilgün Abisel, bu dönemde Hollywood’da devasa stüdyolardan oluşan film yapım platolarının da etkisiyle film üretim sürecinin daha ayrıntılı planlanıp programlanmaya başladığından ve buna da bağlı olarak Amerikan film endüstrisi

içindeki tür çeşitliliğinin zenginleşip sınırlarının belirlenmeye başladığından söz eder (Abisel, 2016, s. 21).

Suçun, kültürel temsili ve toplumsal anlamlandırma biçimleri, antik çağların mit ve masallarına dek geri gider. Fakat bu temsil ve yorumlar, modern bir mecra olan sinema ile farklı bir boyuta taşınmıştır. Tür kavramı sinemanın teknik ve anlatı bağlamında olanaklarının yıllar içinde gelişim ve dönüşüm geçirmesiyle birlikte farklı formlara evrilmiştir. Gangster, western, kara film, dedektif, mahkeme salonu ve hapisane gibi tarihsel ve tematik açıdan suç türü kapsamına giren filmlerin üretimindeki sayı, günümüze kadar gelen süreçte oldukça azalmıştır. Fakat günümüze yaklaştıkça bu türlerin, farklı tür filmlerle iç içe geçtiği ve sınıflandırmamızı yine de olanaklı kılan melez yapımlar artmıştır. Türlerin dönüşümünü, kara film ve müzikal gibi kod ve uylaşmaları belirgin, ikonografisi kendine özgü türler üzerinden etkili bir şekilde okuyabiliriz. 1940’larda ve 1950’li yılların başında İkinci Dünya Savaşı’nın da etkisiyle Amerika’da kara film türündeki üretim daha fazlayken, türün yıllar içinde üretiminin azaldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yine de kara filme ait türsel kodları kullanan filmler farklı coğrafyalarda halen sıklıkla karşımıza çıkabilmektedir. Benzer biçimde müzikal türü de bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Tür kavramının gelişimine katkısı bulunan bir diğer etken ise yıldız sistemidir. Yıldız sistemi, tanınan belli oyuncuların belli şirketlerle anlaşması ve bu şirketlerle anılmaya başlaması, buna bağlı olarak birden fazla proje için anlaşmaların sağlanması ve oyuncunun bu anlaşma süresince başka şirketlerle çalışamaması gibi yükümlülükleri de beraberinde getirmiştir. Örneğin western türüyle özdeşleşen oyuncular için Gary Cooper, John Wayne ve Clint Eastwood örnek verilebilir. Hollywood sistemi içinde yalnızca oyuncular değil, yönetmenler de belli film türlerinde film üretimine ağırlık verdiğinden türlerin yönetmenlerle anılması durumu da türün gelişimine katkıda bulunmuştur.

Tür kavramı, başlangıçta şirketlerin filmleri kategorize etmesi temelinden hareketle gelişmeye başlamış olsa da izleyicinin film seçme ve izleme pratiğine göre de şekillenmiştir. İzleyici sinemada bir müzikal seyretmeye gittiğinde, daha önce türle ilgili edindiği bilgilerden yola çıkarak filmin teması ve ikonografik özelliklerine ilişkin pekâlâ bir beklentiyle sinema salonuna gitmektedir. Dolayısıyla izleyici, izleyeceği türe ilişkin birtakım türsel kodlara aşina olarak filmi seyretmeye başlar. Böylece bir müzikalde dans ve müzik sahnelerinin olması, yükselen kamera hareketleri, heteroseksüel aşk gibi türsel özellikler izleyici tarafından da öngörülebilir. Bir aksiyon filmini izleyecek izleyici için kaçış sahneleri, iyi ve kötü karşıtlığı, hızlı kurgu teknikleri türe ilişkin beklenen başka birtakım özelliklerdir. Bir kara filmi izlemeye hazırlanan izleyici siyah beyaz kontrastın yoğun olduğu, sisli sokakların ve sigara dumanı içinde odaların var olduğu gizemli bir film evreniyle karşılaşacağını bilerek filmi seyretmeye başlar.

Türlerin nispeten yerleşik hale geldiği yakın dönem film çalışmalarında tür kavramına dair çeşitli eleştiriler gündeme getirilmeye başlanır. Türe ilişkin erken dönemde sık rastlanan eleştiriler, tür kavramının Hollywood film üretiminin kendini tekrar eden yapısını pekiştirmesi hususuna odaklanmaktadır. Sarah Casey Benyahia bir türün analizi sırasında, türü neyin belirlediğine ilişkin kategorizasyonun önemini vurgular. Suç türünü tanımlanırken en büyük ikilemi tür, alttür, üslup ve dönemsellik gibi terimlerin açıklanması üzerine yapılan tartışmaların yarattığını ifade eder (Benyahia, 2014, s. 17). Steve Neale ise “Questions of Genre” başlıklı makalesinde, türlerin hem değişken hem de tarihsel boyutları olduğunu vurgulamaktadır (2000, s. 165).

Türe ilişkin olarak, özellikle Hollywood’da üretilen popüler tür filmlerinin, yarattığı gerçeklik ortamı içinde, var olan toplumsal eşitsizlikleri yeniden ürettiğine ilişkin eleştiriler bulunmaktadır. Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Politik Kamera*’da

tür filmlerine yöneltilen bu eleştirileri de ele alır ve ataerkil düzeni yeniden üreten, kadını ikincil konuma öteleyen ya da ırkçı ve şiddetin meşru olduğu bir toplum düzenini yansıtan filmlerin bu toplumsal eşitsizlik halini yeniden ürettiğini ve bu yüzden filmlerin ideolojik olduğunu ifade eder (2016, s. 17). Bu açıdan sinema ve toplum arasında etkileşimli bir sürecin mevcut olduğu söylenebilir. Bu durumun bir örneği olarak, kara filmin izleyici tarafından tercih edilip popüler hale geldiği dönemde Amerikan toplumunda yaşanan toplumsal gelişmeler ile türün ilişkisi gösterilebilir. Bu dönemde savaş sırasında erkeklerin savaşta oluşu ve bununla birlikte kadınların iş hayatında daha aktif rol alması, ancak savaş sonrası ataerkil düzen içinde erkek iktidarının kaybından duyulan endişe ve korku halini bu dönemde üretilen kara filmlerde görmek mümkündür. Kara filmde bağımsız ve güçlü görünen *femme fatale* (cazibeli ama öldürücü kadın) karakterler, bu korkunun bir tezahürü olarak yorumlayabileceğimiz tarzda filmin sonunda bir şekilde cezalandırılmaktadır. Aynı şekilde, müzikallerde heteroseksüel aşk yüceltilirken, bu durum bir norm olarak sunulduğundan dolayı izleyici, filmdeki bu düzeni sorgulama ihtiyacı dahi hissetmez. Benzer biçimde klasik bir western’de şiddet ve silah kullanımı, yaratılan filmsel evren içinde meşru ve gerekli görülmektedir. Bunun da izleyici açısından, şiddetin meşrulaşması sonucunu doğurabileceği düşünülebilir. Ryan ve Kellner, sinemada yeniden üretilen bu toplumsal durumların ideolojik olduğunu ancak Hollywood’da üretilen tüm filmler için böyle bir genelleme yapılamayacağını da belirtirler (2016, s. 18). Türe ilişkin yapılan eleştirilerin çoğu, Hollywood’un tektipleşen karakterlerinin ve tekrarlayan birtakım temaların Avrupa sanat sinemasıyla karşılaştırılıp Avrupa sinemasından daha aşağıda konumlandırıldığını ve günümüzde de sık karşılaşılan Avrupa sanat sineması ve Hollywood sineması ayrımının temellerinin bu eleştirilerden doğduğunu öne sürer (Benyahia, 2014, s. 17). Bu eleştiriler Avrupa sanat sinemasında ortaya çıkan *auteur* mefhumu ile tür kuramı arasındaki gerilimle de ilişkilidir.

2.3. Suç Türünü Tanımlamak

Suç filmlerinde bir müzikal ya da kara film örneğinde olduğu gibi, spesifik kamera hareketleri, mekânlar ya da olay örgüsünden söz etmek zor görünmektedir. Bunun bir nedeni, suç filmlerinde sinematografik özelliklerden ziyade anlatının belirleyici oluşudur. Suç filmleri, öykü ve olay örgüsü bakımından türsel açıdan belirlenir ve bu yüzden de pek çok farklı türle benzer sinematografik özellikleri paylaşır. David Bordwell de suç filmlerinin keskin sınırlar çizilerek tanımlanmasının zorluğundan söz eder (1991, s. 148). Bu nedenle suç türünde filmlerin ikonografik özelliklerini sıralamak, kapsadığı geniş türsel özellikler ve biçimler sebebiyle diğer türlere kıyasla zor görünmektedir. Bu nedenle suç türünün türsel olarak sınıflandırılması hususunda farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Suç filmleri polisiye, politik suç, intikam ve benzeri kategorileri kapsayan geniş sınırları olan bir türe işaret eder. Suç türü, bu türleri içeren bir yelpaze biçiminde konumlandığından, türe ilişkin ikonografik ve tematik olarak ayrıntılı tanım ve sınıflandırma yapmak oldukça zordur. Bunun yanı sıra suç türü ile çok benzer özellikler göstermesinden mütevellit türün sınıflandırılmasında muğlaklık oluşmasına sebep olan bir başka türden de söz etmek önemlidir. Melodramlarda da suç, anlatının merkezinde konumlanmakta ve filmin anlatısında önemli bir yer teşkil etmektedir. Öyleyse bu durumda melodram ile suç filmini birbirinden ayıran anlatısal özelliklerden söz edilip edilemeyeceği sorusu gündeme gelir. Benyahia da *Suç* adlı kitabında melodram ve suç türünün önemli bir ortak özelliğini vurgular. Suç türüne benzer olarak melodramın da merkezinde suç teşkil eden bir eylem yer almaktadır. Ancak suç filmlerinden farklı olarak melodramdaki suç devletin kurumlarınca sorgulanmaz, araştırılmaz ve yetkililer duruma genellikle müdahil olmaz. Benyahia'nın de ifade ettiği gibi durum aile sınırlarının içinde kalır, kamusal alana taşınıp devletin ideolojik aygıtlarının müdahil olduğu bir duruma dönüşmez. Bu nedenle melodram bu bağlamda yapısal olarak suç türünün bir alt türü

olarak kabul edilen polisiye filmlerdeki soruşturmaların ilerleyişine benzer, ancak durum aile içinde kalır ve ailenin içinde çözülür (Benyahia, 2014, s. 125). Suç filmlerinde ise melodramdan farklı olarak suç ve suçun meşruiyeti, çözülmesi/çözülememesi, faillerin akıbeti ve suç ile yasa arasındaki çatışmalar filmin odağındadır. Devletin ideolojik aygıtlarının suçluların tespiti ya da cezalandırılması hususunda konuya müdahil olmadığı film örnekleri bulunsa da suç/suçlu ve suç davranışı filmin temel meselesini oluşturur. Suç filmlerinde suç, genellikle melodramda olduğu gibi ailenin içinde olan ve yalnızca özel alana içkin bir olgu değildir, istisnaları daima olmakla beraber toplumsal bir mahiyete sahiptir.

Suç filmlerinin kategorizasyonu üzerine Nicole Rafter, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society* (2000) isimli kitabında suç filmlerinin western ve savaş türlerinde olduğu gibi benzer temalar, karakterler ve çekim açılarını içeren filmlerin kategorize edilerek bir tür olarak sınıflandırılmaktan ziyade suç filmlerinin dedektif filmleri, gangster filmleri, polis filmleri, mahkeme dramaları ve hapisane filmlerini içeren suç hikayeleri olarak tanımlanabileceğini söyler (Rafter, 2000, s. 5). Thomas Leitch ise suç filmlerini “suçu merkeze alarak anlatı yapısını oluşturan” filmler biçiminde tanımlamaktadır (2002, s. 12). Suç, komediden müzikale pek çok türe pekâlâ konu olabilmektedir. Steve Neale ise *Genre and Hollywood*’da çağdaş suç filmleri başlığı altında dedektif filmleri, gangster filmleri ve gerilim filmleri olmak üzere suç filmlerini üç tür olarak sıralar (2000, s. 65). Ancak suç türü başlığı altına kara filmin de eklenmesi, suç türünün gelişimi ve geniş bir tanımının yapılabilmesi bağlamında önem arz etmektedir. Kara filmin tematik olarak suçu anlatının merkezine konumlandırması ve kendine özgü ikonografik özelliklerle en iyi ayırt edilebilir suç türü olması sebebiyle suç türünün tarihi bağlamında ele alınması gerekmektedir.

2.4. Suç Türünün Tarihi ve Gelişimi

Suç türünden söz edilirken, türün ilk örnekleri olarak nitelendirilebilecek *gangster* ve *kara film*den söz etmek gerekir. Gangster 1930'lu yıllarda sinema ürününün üretim, dağıtım ve tüketim ilişkisi bakımından izleyici tarafından sık tercih edilen ve dolayısıyla film yapım şirketlerince de üretim sayısı fazla ve dağıtımı da yaygın olan türlerden biridir. William K. Everson, dünya sinema tarihindeki gangster/suç türünün ilk örneği olarak *The Musketeers of Pig Alley* (David Work Griffith, 1912) filminin kabul edildiğini ifade eder (1998, s. 227). 1931 yılında Gangster Al Capone'nin hikayesini konu alan *Little Caesar* (Mervyn LeRoy) filminin kırdığı gişe rekoru üzerine daha sonra Hollywood'da gangster türünde üretilen filmlerin sayısı artmıştır. Bu olgu, toplumsal beğenin, sinemanın türsel gelişimine etkisini göstermesi açısından da önemlidir.

Gangster türü, toplumdaki güç ilişkilerini de geniş bir perspektiften izleyiciye sunan filmlere işaret eder. Gangsterler genellikle toplumsal normların dışında konumlandırılarak izleyiciye sunulan ve toplumdan dışlanan karakterlerdir. Jack Shadoian, bu muhaliflik halinin film içinde karakter ve düzen arasında bir çatışmaya sebep olduğunu söyler (2003, s. 5). Böylece filmde toplumsal düzen de sorgulamaya tutulmuş olur. Gangsterin en belirleyici özelliklerinden biri, var olan düzenin sorgulanması ve düzenin gangsterin varlığı ile oluşturulan çatışma ile ele alınış biçimidir. Gangster türünün anlatsal ve ikonografik özellikleri sonraki başlıkta ayrıca ele alınacaktır.

Gangster türünün gelişimine ilişkin farklı tarihsel sınıflandırmalar bulunmakla birlikte Colin McArthur'un *Underground USA* kitabında türün ilk örneklerinden itibaren Amerika'daki toplumsal gelişmeler ile de paralel olarak türü dönemlere ayırarak sınıflandırması, suç türünün günümüzde Türk sinemasındaki değişen imgelerini incelemek için kurulabilecek bağlantılar bakımından anılmaya değerdir. Türün 1930-34 yılları arasına tekabül eden ilk dönemi için McArthur'un ana

karakterlerin Katolik ve göçmen oluşu vurgusundan söz etmek gerekir. Bu dönem şiddet ögesinin sık kullanıldığı, gangsterlerin acımasız birer ana erkek karakter olarak vurgulandığı ve filmin sonunda halkın da görebileceği biçimde kamusal alanda ölümle cezalandırıldığı filmleri içeren bir döneme işaret etmektedir. Ancak suçlunun film sonunda cezalandırılması, gangsterlerin kahraman olmasına engel teşkil etmemektedir (McArthur, 1972, s. 34). Bu dönemde kadınlar ise filmde genellikle erkeğin heteroseksüel ilişkilerini onaylamak amacıyla ya da yan karakterler olarak bulunur. *Scarface* (Howard Hawks, 1932) filminde de ana karakter gangster Tony Camonte'dir. Film Camonte ve Johnny Lovo karakterlerinin ön planda olduğu bir erkek hikayesi olarak ilerler, filmdeki iki kadın karakter Tony'nin kardeşi Cesca ve Johnny'nin sevgilisi Poppy'dir. İki kadın karakter de olay örgüsünde erkek hikayesini tamamlamak üzere konumlandırılmış biçimde yer almaktadır. Cesca, Tony'nin zayıf noktası ve korumak ihtiyacı hissettiği kardeşidir, Poppy ise Johnny ile birlikte ancak Tony ilgisini çeker ve bu sebeple patronu Johnny'yi öldürür. Örnekte de olduğu gibi, gangster türünde kadınlar, erkek hikayelerinin içinde nesneleştirilerek konumlandırılır. Filmde Tony'nin hata yapmasının sebebi kardeşine olan zaafı olarak gösterilir ve Tony bu zaafı dolayısıyla güç kaybeder. Filmin sonu da McArthur'un dönemselleştirmesinde ifade ettiği klasik gangster sonuna iyi bir örnek teşkil etmektedir. Tony Camonte filmin sonunda polis çatışması sırasında vurulur ve kaldırılma hayatını kaybeder. Böylece karakter filmin sonunda kamusal alanda cezalandırılmış olur ancak karakter, artık bir kahramandır.

McArthur'un sınıflandırmasındaki ikinci dönem ise 1935 ile 1937 yılları arasına tekabül eder. Bu döneme ilişkin ana karakterlerin gangsterler oluşunun değiştiğini ve artık gangster filmlerin ana karakterlerinin polis, dedektif ya da ajanlar olduğunu belirtir. Filmlerin merkeze aldığı karakterlerdeki bu değişimin sebebini ise Amerika'da

Hay's Office'in yönetmeliğinin bir gereği olduğu biçiminde gerekçelendirir (McArthur, 1972, s. 38). *G Men* (William Keighley, 1935) filminde yasaların karşısında konumlanan alışılmış gangsterin yerini ana karakter olarak bir federal ajan alır. McArthur'un tanımladığı üçüncü dönemde ise toplumsal etkenleri gangster türünün dönüşümünde de net sınırlar içinde gözlemlemek mümkün görünmektedir. McArthur'un sonraki dönem olarak ifade ettiği dönem, 1930'lu yılların sonuna denk gelmektedir. Bu dönemin *Crime School* (Lewis Seiler, 1938), *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938) gibi gangsterleri ise suçun işlendiği bir kesit sunmaktan öteye gider ve artık suçlunun niçin suç işlediği meselesine odaklanmaya başlar (McArthur, 1972, s. 39).

Gangster türünün ardından Amerika'da ortaya çıkan *kara film*, Amerika'da 1940 ile 1950'li yıllar arasında Alman Dışavurumculuğu'ndan etkilenecek üretilen türü ifade eder. Kara filmin önemli biçimsel özellikleri siyah beyaz kontrastın yoğun olduğu ışık kullanımı, gölgeler, çarpık ve asimetrik çekim açıları ve sisli atmosfer olarak sıralanabilir. Kara filmin en önemli karakterleri ise *femme fatale* olarak adlandırılan ve filmdeki suç ile kötü olayların kaynağı olarak gösterilen kadın karakterler ve kadın tarafından tuzağa düşürülmüş, hayal kırıklığına uğramış erkek karakterlerdir. *Femme fatale* karakterlerin kara filmdeki erkek karşılığı ise *homme fatale* olarak anılabilir. Ancak dönemin kara filmin belirleyici özelliklerini taşıyan filmleride *femme fatale* karakterlere daha sık rastlanır. Kara film türünün anlatısal açıdan temel konuları ise genellikle ahlaki yozlaşmışlık ve çürümüşlük olarak sıralanabilir. Türün temelinde de suç, anlatı yapısında önemli bir unsur olarak yer alır ve filmde *flashback*lere (geri dönüş) sıklıkla rastlanır.

Paul Schrader kara filmin sinema tarihi içinde Alman Dışavurumculuğu'ndan etkilenecek üretilen filmlere işaret eden bir dönem olduğunu düşünür ve kara filmin üretildiği yılları belirli dönemlere ayırır. İlk dönem *Maltese Falcon* (John Huston, 1942)

ve *This Gun For Hire* (Frank Tuttle, 1942) filmlerinin çekildiği 1941-46 yıllarına işaret eder. Schrader, 1945-49 yılları arasına tekabül eden ikinci dönemi ise “savaşın sonraki gerçekçi dönem” olarak tanımlar. Bu dönemin önemli filmleri *The House on 92nd Street* (Henry Hathaway, 1945) ve *The Naked City*’dir (Jules Dassin, 1948) olarak sıralanabilir. *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1949) ve *The Big Heat* (Fritz Lang, 1953) filmlerinin çekildiği üçüncü dönem ise “psikotik eylem ve intihar dürtüsü”nün hâkim olduğu filmlere işaret eder. Schrader’e göre kara filmin ortaya çıkışının arkasında, savaş sonrası yaşanan hayal kırıklığı, farklı ülkelerden Almanya’ya göç eden yönetmenlerin yaptığı filmler ve dünyanın her yerini saran savaş sonrası gerçekçilik gibi nedenler vardır (aktaran Leitch, 2002, s. 62).

Rafter, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan toplumunda değişen toplumsal cinsiyet rolleri sonucunda kadınların iş hayatında daha aktif yer almasının bir tedirginlik durumu yarattığını, bu sebeple kara filmlerin üretiminin bu sosyolojik durumdan kaynaklı endişeler ile bağlantılı olduğunu ifade eder. Kara film bir yandan çok güçlü kadın karakterler yaratırken diğer yandan kadın karakterlere filmin sonunda cezalandırılan, aşağılayıcı karakterler biçiminde yer vermiştir (Rafter, 2000, s. 24). Amerika’da suç türünün 1930’lu yıllarda gangster ile ve hemen ardından 40’lı yılların başından itibaren kara film ile devamının sağlanmasının ardından, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Watergate skandalı da türün gelişimini etkilemiştir.

1960’lı yılların ortası ile 1970’lerin sonu arasındaki Yeni Hollywood olarak ifade edilen dönemi de anmak önemli görünmektedir. Bu dönemde yapılan filmler sınıf anlamında önemli olmasının yanı sıra toplum, suç ve şiddet kavramlarıyla da ilişki halindedir. Peter Kramer, Yeni Hollywood olarak anılan bu dönemin başlangıcı olarak kabul edilen *Bonnie and Clyde* (*Bonnie ve Clyde*, Arthur Penn, 1967) ve *The Dirty Dozen* (*12 Kahraman Haydut*, Robert Aldrich, 1969) filmlerinin Amerikan toplumunda artan suç oranlarına ilişkin toplum içinde bir tartışmaya sebep olduğuna ve buna bağlı

olarak Hollywood'un Amerika Birleşik Devletleri'nde toplum içinde şiddetin artmasındaki önemli rolüne dikkat çeker (2005, s. 52). Bu filmler üzerine yürütülen tartışmalar da sinema ve toplum arasındaki ilişkinin, suç türünün gelişiminde etkili olduğunu göstermek için yeterlidir.

Günümüze yaklaştıkça suçun filmlerde anlatının odağına yerleşmesinin ardından, suçun kendisi üzerine düşünen eleştirel filmlerin ortaya çıktığını gözlemliyoruz. Bu açıdan 1970'li ve 1980'li yıllarda suç ve adalet temasının üzerine düşünen filmlerin varlığını da anmak gerekir. Ryan ve Kellner, bu dönemde çekilen filmleri *toplumsal sorun filmleri* olarak tanımlar. Ryan ve Kellner'ın *toplumsal sorun filmleri* olarak adlandırdığı, suçun biyolojik temellere dayandırıldığı filmler de suç türüne dahil edilebilir. Bu filmler, adalet düzenindeki bozulmanın ele alındığı ya da suçun ancak şiddet ile çözülebilecek bir olgu biçiminde sunulduğu filmlere işaret eder. Bu dönemin filmlerinde adaletin tecelli etmemesi durumunda ortaya çıkan toplumsal sorunlar ele alınmaktadır (Ryan & Kellner, 2016, s. 135).

1990'lı yıllarda ise artık hem türün uylarımlarını taşıyan hem de bu uylarımları dönüştürerek kullanmaya devam eden filmlerin varlığından söz edilebilir. Leitch, bu yıllarda yapılan filmlerden şöyle söz eder:

Polis ve suçlular arasındaki ilişkinin ele alındığı ve tartışmalar yaratan *One False Move* (*Bir Yanlış Hareket*, Carl Franklin, 1992), neo-noir'ın güncellenmiş örneklerinden biri olan *Basic Instinct* (*Temel İçgüdü*, Paul Verhoeven), gangsterin postmodern versiyonu *Reservoir Dogs* (*Rezervuar Köpekleri*, Quentin Tarantino, 1991) ve *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, Quentin Tarantino, 1994), resmi yetkisi olmayan dedektifin geri dönüşü olarak *Devil in a Blue Dress* (*Mavi Elbiseli Şeytan*, Carl Franklin, 1995) ve kaçan masum adamın hikayesi üzerine kurulu *The Fugitive* (*Kaçak*, Stuart Baird, Andrew Davis, 1993) filmleri vardır (Leitch, 2002, s. 47).

Bu yıllarda yapılan filmlerde sık görülen temaların da oldukça geniş bir yelpaze içinde yer aldığını söylemek yanlış olmaz. Bu filmlerin yanı sıra, Leitch bu dönemde yapılan ve değişken ya da bir başka deyişle “kararsız” suç filmlerinden söz eder.

Leitch'in kararsız olarak nitelendirdiği bu filmleri, başka türlerle de iç içe geçmiş melez (hybrid) türler olarak yorumlayabiliriz. Leitch 1990'lı yılların bu suç filmlerinden söz ederken David Lynch, Joel ve Ethan Coen ve Quentin Tarantino'yu anar. Lynch'in *Blue Velvet* (*Mavi Kadife*, 1986) filminin psikoseksüel metninden de söz eder. Coen kardeşlerin filmlerinde de kara mizah öğelerine sıklıkla rastlamak mümkündür (Leitch, 2002, s.48). Suç türü yıllar içinde komedi, müzikal, dram türlerine ait öğeleri de içererek melez türler oluşturmuştur. Kentteki sevimli hırsız, Amerikan rüyası mitini gerçekleştiremeyen, eğitimden ve temel ihtiyaçlarını karşılamaktan yoksun suçlu karakterlerin hikayeleri, suçun güldürü öğeleriyle yumuşatılarak normalleştirilmesi gibi temalar, 1990 yılı ve sonrasında hem Amerikan hem dünya sinemalarında sık rastlanan temalar olarak karşımıza çıkar.

Suç sosyolojik bir olgu olduğundan dolayı, kaynağını büyük ölçüde toplumsal gelişmelerden alırken, aynı zamanda ürettiği temsillerle topluma etkide bulunur. Dolayısıyla sinemada da toplumsal birtakım gelişmelerin izdüşümü olarak suç filmlerinin farklı toplumlarda değişen temalarını gözlemlemek mümkündür. İnsanın suç işlemeye ve belli durumlarda yasa ya da kurallarla çatışmaya meyilli bir varlık oluşu ve belirlenemezliği, suçun farklı toplumlarda farklı biçimlerde ortaya çıkmasına sebep olabilir. Toplumsal ve ideolojik farklılıklardan mütevellit, Amerikan gangsterleri ile başka toplumlarda gangster türüne öykünerek çekilen filmler farklıdır. Buna örnek olarak Latin Amerika ülkelerinin sinemalarında gördüğümüz haydut tiplmesi gösterilebilir. Amerika'da Hollywood'da İkinci Dünya Savaşı, ekonomik bunalım, Irak Savaşı, 11 Eylül saldırıları gibi toplumsal olayların izdüşümlerini suç filmlerinde de görmek mümkündür. Bu toplumsal değişim hali filmlerin konu ve temalarını değiştirdiği gibi, sinema tarihi boyunca anlatı biçimlerini de etkilemiştir.

2.5. Suç Filmlerinde Anlatı

Sinemada türlerin değişim ve dönüşümünün, toplumsal gelişmelerle de paralel olarak ilerlediği söylenebilir. Ryan ve Kellner western, polisiye ve müzikal türlerinin toplumsal değişimlerden de etkilenecek değiştiğinden söz eder. Bu türlerin sırasıyla “bireycilik, başarı merdiveni ve büyülü romantizm”i temsil ettiğini ve “türsel temsillerin inşasına yardımcı olduğu değer ve kurumlarda ortaya çıkan değişimler”in bir sonucu olarak bir dönüşümün yaşandığından söz eder (Ryan & Kellner, 2016, s. 120-121). Amerikan toplumundaki başarı odaklı sistem, bireyin ancak başarılı olduğunda mutlu ve tamamlanmış hissedebileceğini, dolayısıyla da toplum nezdinde takdir edileceğini bireye dayatır. İlk bölümde de bahsedildiği gibi, başarı odaklı sistem ile yaşam koşulları arasında belirgin farklar vardır. Kişilerin eşit eğitim, barınma ve sağlık haklarına var olan sistem içinde sahip olamayışları, bu başarı mitinin gerçekleştirilememesine sebep olmaktadır. Bu durumun yansımalarını sinemada ve özellikle suç türünde de görmek mümkündür. Shadoian, gangsterin Amerikan rüyasının bir paradigması olduğundan ve suç filminin tematik alt katmanlarını iki karşıt Amerikan ideolojisinin oluşturduğundan söz eder. Bir tarafta fırsatlar ülkesi olarak Amerika demokratik ve sınıfsız bir yer gibi lanse edilir ve burada her şeyin gerçekleşmesi mümkün görünür ancak gerçek hiç de görüldüğü gibi değildir. Kişinin birey olması, bireysel başarısı ön planda gösterilirken bir yandan da birey diğerlerinden ayrı tutulup dışlanır. Bireyciliğin idealize edilen görünümü ile toplumsal açıdan deneyimlenme biçimi arasında bir çelişki söz konusudur. Gangsterler tam olarak bu ikilikten doğan temel çatışmayı yansıtır. Gangster filmleri, izleyicinin hayallerini gerçekleştirme arzusunu içerirken aynı zamanda gangsterin davranışları Amerikan toplumunun tipik bazı özelliklerini ve çelişkilerini içerir. Dolayısıyla toplumda olduğu gibi, filmde de kişilerin hayalleri var olan toplumsal düzenle çatışma halindedir. Bu çelişki ve çatışma hali de gangsterde anlatının önemli unsurlarından birini oluşturmaktadır. Shadoian, gangsterin yapısına dair, gangster

türünün öncelikli olarak topluma ya da toplumsal normlara muhalif biçimde konumlanan bir ana karakteri içerdiğini, düzene muhalif olma halinin gangster türünün önemli ve kemik yapısal özelliklerinden biri olduğunu ifade eder. Bu muhaliflik hali ise filmde karakter ile düzen arasında bir çatışmaya sebep olur. Filmin ana karakteri gangster, toplumun yapısı ya da doğası ile ilgilidir, bu yapıyı örtük ya da açık bir biçimde sorgular. Genellikle gangsterler toplumdan bir biçimde dışlanmış ya da toplumsal düzene karşı çıkan karakterlerdir. Gangsterlerin toplumdan dışlanmış karakterler biçiminde konumlandırılmaları birtakım toplumsal sorunların ele alınması hususunda izleyiciye de toplumsal sorunlara ilişkin geniş bir perspektif sunmaktadır (Shadoian, 2003, s. 4-6).

Nicole Rafter, suç filmlerinde suç, soruşturma, yargı ve ceza hikayelerinin izleyicinin açlığını beslediğini ifade eder. Film yapımıcılığının ilk yıllarından itibaren yönetmenler, hiçbir şeyin izleyicileri; kurumlar tarafından yargılanmayı reddeden mazlum karakterlerden daha fazla tatmin etmediğini söyler (Rafter, 2000, s. 15). Rafter, 1979 yapımı *Escape From Alcatraz* (*Alcatraz'dan Kaçış*, Clint Eastwood) filminin izleyicinin filmdeki mahkumlara sempati duyması ve mahkumların kaçış planının başarılı olmasını istemesi yönünde güdüleyici bir bakışla çekildiğini vurgular. Bu filmlerde, anlatının izleyicide bir arınma (katharsis) yaratması amaçlanır. Filmdeki kötü gardiyanlar ve müdür yardımcısı izleyicinin duyduğu sempati duygusunu karakter düzeyinde de derinleştirmektedir. Gardiyan ve müdür yardımcısının acımasız biçimde temsil edilmesi durumu, izleyicinin mahkumlara sempati duymasını daha fazla pekiştirir (Rafter, 2000, s. 10).

Diğer türlerde olduğu gibi suç türünde de karakterlerin temsili önemlidir. İzleyicinin özdeşleşme kurmayı seçebileceği karakterleri belirleyen, anlatının nasıl şekillendirildiği hususudur. Kuşkusuz izleyicinin ekrandaki bir pedofili suçlusuna bakış açısı, aç kaldığı için yemek çalmak durumunda kalan sevimli hırsıza bakış açısından

farklı olacaktır. Aynı şekilde eşi suçlular tarafından öldürüldüğü için mafya olmak durumunda kalmış yasadışı karakterin de izleyicinin gözünde haklı sebepleri olabilir. Shadoian, 21. yüzyılda türün ve ana karakterlerin değişime uğradığını ifade eder. Türdeki karakterlerin dönüşümüne ilişkin Shadoian'a göre, artık *Little Caesar*'da olduğu gibi sorun çıkaran ana karakterler kültürün içine çekilir ve bu karakterlerin yerini daha marjinal karakterler alır. Bu marjinal karakterler yerini kanun kaçağı çiftlere, seri katillere, psikopatlara, uyuşturucu çeteleri ve çok çalışan polisler bırakır (Shadoian, 2003, s. 14).

Grant'ın da ifade ettiği gibi gangster türü ile özdeşleşen en temel konular, türün geleneği haline gelmiş silahlı çatışmalar, avcılık, iyi ve kötü karşıtlığı, intikam ve soygun olarak sıralanabilir (2012, s. 5). Ancak suç anlatılarından söz edilirken anılması gereken belki de en önemli unsur şiddettir. Alison Young'ın da ifade ettiği gibi şiddet, sinemasal bağlamda temel bir ögeye işaret eder ve bu dolaşımda yaygın bir çelişki vardır. O da kötülüğün şiddetine, tekrar şiddet ile karşılık verilebilmesinin olağanlığı durumudur. Young, *The Scene of Violence* isimli kitabında, “şiddete meşru bir tepki olarak şiddet paradoksu”ndan söz eder (Young, 2010, s. 25). Şiddet, sinemasal evrende suçlu olarak konumlandırılan karaktere uygulanıyorsa izleyici bu şiddeti Young'ın ifade ettiği biçimde yerinde algılayabilir ve karakterin halihazırda bu şiddeti hak ettiğini var saydığından, şiddet filmde bu biçimde meşrulaştırılabilir. Özetle Young bu paradoksu normatif biçimde ele alır: kötülüğün şiddeti yanlıştır, ancak bu şiddete tepki olarak ortaya çıkan şiddet biçimi doğrudur. Bu durumda ise izleyicinin, bu kötülüğe karşı ortaya çıkan şiddet biçiminin kahramanın uyguladığı ya da başvurduğu kötücül şiddetten tamamen farklı olarak yorumlandığını ve “intikam”, “ceza”, “adalet”, “kahramanlık” ve benzeri biçimlerde sınıflandırılabileceğini ifade eder (Young, 2010, s. 24). Bu sebeple şiddet, ceza ve adalet kavramları suç filmlerinde sıklıkla tartışmaya açılan temalardan üçüne işaret eder. Amerikan gangsterlerinden günümüzde üretilen suç

filmlerine şiddet, sık rastlanan öğelerden biridir. Gültekin, Hollywood sinemasında suçun ve suçlunun güzel gösterilmesinden ve bunu yaparken kullandıkları formüllerden söz eder. Suçun estetize edilmesi ve makyajlanması ile suç izleyicide haz sağlayan bir olguya da dönüşebilmektedir (Gültekin, 2020, s. 15). Suç filmlerinde izleyiciye suçlu karşısında farklı bakış açıları telkin edilebildiği gibi, şiddet konusunda da izleyicinin konumlandırılış biçimi yukarıda belirtildiği gibi önemlidir.

2.5.1. Suç Türünün İkonografisi

Suç türünün, sınırları geniş ve kapsayıcı bir tür oluşu ve melez türleri de çatısı altında bulundurması, türün ikonografik özelliklerine de yansımaktadır. Bu kapsayıcılık hali, bağımsız ve popüler film ayrımında farklı biçimlerde karşılığını bulur. Suç türünün ikonografik özellikleri tarihsel olarak göz önünde bulundurulduğunda, yine türün ilk örnekleri gangster ve kara filmin ikonografisinden söz etmek gerekir. Bir kara filmi, diğer türlerden ayıran önemli özelliklerden biri, ışık kullanımındır. Kara filmde Alman Dışavurumculuğu'nun da etkisi ile siyah ve beyaz kontrastı çok net bir şekilde ayırt edilebilir. Kara filmin bir diğer özelliği ise sisli ve karanlık sokakların varlığıdır. Leitch, kara filmin ikonografik özelliklerini tanımlarken eğik açıların önemi ve ışığın eşyalardan ziyade aktörlerin üzerinde olmasından söz eder. Bunun yanı sıra suyun varlığının da önemli olduğunu belirtir (Leitch, 2002, s. 62). Shadoian ise suç filmlerinin ikonografisine ilişkin, gangster türünde ana karakter bir suçlu olarak daha ön plandayken, kara filmde karakterlerin bazen karanlığın ve gölgelerin arkasına saklandığından söz eder. Bir gangsterin hikayesinde, izleyici hem sinematografik anlamda hem de anlatıda karakterin konumlandırılışından mütevellit karakterin hikayesine daha hâkim olur ve gangsterin renkli başarıları daha canlı olarak gösterilir, bunun yanı sıra egosunun ve karizmasının da altı çizilebilir (2003, s. 19). Kara filmde gölgelerin ve ışığın kullanışı ise daha farklıdır. Kara filmde çarpık açılar, toplumun altüst hale gelmiş yapısını çağrıştırır tarzda dengeden uzak kompozisyonlar daha sık

karşımıza çıkar. Kara filmde ışık kontrast oluşturacak biçimde kullanılır ve karanlık ön plandadır.

Popüler suç filmlerinde, özellikle Hollywood yapımı, klasik anlatı (denge, çatışma ve denge) biçimli filmlerdeki kaçma kovalama sahnelerinde kullanılan hızlı kurgu oldukça sık rastlanan sinematografik öğelerden biridir. Hızlı kurguyla birlikte kaçma kovalama sahneleri izleyicide daha da merak uyandırır. Bunun yanı sıra, bağımsız filmlerden farklı olarak kamera hareketleri çok daha hızlıdır. Hızlı pan ve tilt hareketleri de ekrandaki aksiyon halini vurgular ve filme dinamiklik kazandırır. Teknolojik gelişmelerle birlikte helikopter kamera ile yapılan çekimler de popüler filmlerde oldukça sık kullanılan tekniklerden biridir. Özellikle kentte geçen suç filmlerinde kentin kaotik yapısı izleyiciye helikopter kameraların gözünden sunulur. Aynı zamanda bu tür aksiyon sahnelerinde de helikopter kameranın kullanıldığı örnekler bulunur. Bağımsız filmlerde ise bu tekniklerin yerini kontrastın belirgin kullanımı, çekim mekânı olarak alan derinliğinin olmadığı dar alanların tercih edilerek sıkışmışlık hissi yaratılması ve daha uzun çekimlerin kullanılması gibi teknikler alabilir.

Levent Cantek, bağımsız Hollywood filmlerini ele aldığı makalesinde suç filmlerine yer verir ve türün ikonografik özelliklerinden söz eder. Bağımsız Hollywood filmi olarak tanımlanan film türü, Avrupa'da Godard etkisinde yapılan filmler ile Hollywood'un popüler kültür öğelerini içeren alışılmış stilin bir karışımı olarak sunulur. Cantek, bağımsız Hollywood filmleri bağlamında *Pulp Fiction*, *Vahşi Duygular* (*Wild at Heart*, David Lynch, 1993), *Katil Doğanlar*, (*Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994), *Rezervuar Köpekleri*, *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997) gibi filmleri anar ve bu filmlerin özellikle ikonografik özellikler bağlamında popüler kültür öğelerinden beslendiğini ifade eder (Cantek, 2000, s. 59).

Gangsterlerden günümüze, farklı coğrafyalarda geçen suç hikayelerinin en önemli mekânlarından birini kent oluşturur ve kentin suç filmlerindeki konumu hem

gangster hem de kara filme kadar uzanır. Suç türünde kent, genellikle tehlikenin kol gezdiği, belirsizliklerle dolu bir arka plan olarak konumlanır. Shadoian, kentin gangsterlerdeki konumunun tarafsız bir mekâna işaret etmediğini, aksine gangster için tuzaklarla dolu bir hapishaneye benzediğini belirtir (2003, s. 7). Warshow ise suç filmindeki kentin “hayal gücünün tehlikeli ve hüzünlü şehri” olduğunu ifade eder (aktaran Grant, 2007, s. 25). Kara filmde de kent, hikâyenin içinde karakterler için tehdit oluşturan tehlikeli bir mekâna işaret eder. Suç filmlerinde kent, her tür etnik köken, gelir grubu ve kültürden insanı içinde barındıran bir mekândır. Sosyolojik olarak kent ve suç oranları üzerine yapılan araştırmalardan da yola çıkılarak, kentin suçla ilişkili bir mekân olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. *The Naked City* filminde de New York’un bir kent olarak konumu önemlidir. Filmde cinayet soruşturulurken, kentin suça etkisi ve kentte olma hali de sıklıkla suçla ilişkilendirebileceğimiz çeşitli göstergeler aracılığıyla vurgulanır.

2.5.2. Suç Türünde Sınıf

Sınıf, en yalın ifadeyle “insanları ekonomik durumlarına göre kategorize eden” bir kavram olarak ifade edilebilir (Grant, 2007, s. 303). En basit düzeyde toplumsal sınıflar alt, orta ve üst sınıf olarak tanımlanabilir ancak her kuramcının toplumsal sınıflara dair yaklaşımına göre farklı biçimlerde değerlendirilebilir. Sınıfların oluşumu, statik bir süreç değildir. Sınıf kavramı, toplumdan topluma sürekli biçimde değişir ve dönüşür. Bu sebeple sabit zümrelerin ait olduğu bir sınıf ayrımı yapmak güç görünmektedir. Yine de bu tez bağlamında işlevsel bir araç olarak bu ayrıma başvurulmaktadır. Sınıf, toplumsal değişimin etkisiyle sinemanın ilk yıllarından itibaren filmlerde karşılığını bulan konulardan biri olmuştur. Sınıf, toplumsal değişimin etkisiyle sinemanın ilk yıllarından itibaren filmlerde karşılığını bulan konulardan biri olmuştur. Sınıf kavramı sinemadaki türlerle de ilişki halindedir, farklı türlerde farklı sınıfsal

temsiller gözlemek mümkündür. Türün ilk örnekleri gangster ve kara film den itibaren sınıf, suç filmlerinin bir parçası olmuştur.

Barbara Ehrenreich, 1950'lerde işçi sınıfı ve yoksulların sinemada temsilinin büyük ölçüde kaybolduğundan ve hatta 1960'lı yıllarda tekrar keşfedilmeleri gerektiğinden söz eder. 60'lı yılların başında Hollywood'un yoksulluğu ve işçi sınıfını tekrar keşfettiğini söyler (Ehrenreich, 1989, s. 8). 1950'lerin sonunda Amerika'da çekilen ve orta sınıfı konu alan bazı filmler de önemlidir. Ehrenreich, *The Wild One* (Kanlı Hücum, Laszlo Benedek, 1953), *Blackboard Jungle* (Karatahta Ormanı, Richard Brooks, 1955) ve *Rebel Without a Cause* (Asi Gençlik, Nicholas Ray, 1956) filmlerinde kusursuz orta sınıf mesajları olduğunu vurgular. Bu mesajlar, otorite figürlerinin her zaman haklı olduğu, kişinin çalışarak başarılı olabileceği/öne geçebileceği ve suçlunun eninde sonunda yakalanacağı mesajlarıdır. Ancak bu mesajların yanı sıra filmlerden hatırlananın *The Wild One*'da şerifin Johnny'i azarlaması durumu değil, Johnny'nin motosiklet ile kasabaya girerek kasabadakileri korkutması olduğunu söyler (1989, s. 94).

Birçok teorisyenin Yeni Hollywood sineması olarak adlandırdığı, genç film yapımcısı ve yönetmenlerin film üretmeye başladığı bu dönem, 1960'lı yılların ortası ile 1970'li yıllar arasındaki döneme tekabül eder. Kramer'in ifade ettiği gibi, 1960'lı yıllar, toplumsal değişikliklere paralel olarak Amerikan sinema tarihinde de önemli bir değişikliğin yaşandığı bir dönem olarak değerlendirilebilir (2005, s. 2-4). Bu dönemin başlangıç filmlerinden biri olarak kabul edilen *Bonnie ve Clyde*, suç ve şiddetin yanı sıra sınıfsal temsiller anlamında da önem taşır. Derek Nystrom'un ifade ettiği gibi, filmin sınıf kavramına dair söyledikleri, Yeni Hollywood'un geniş kültürel oluşumunu ve toplumsal yapıya ilişkin algısını da sunar. Filmdeki asi gençlik ile görünüşte tutucu/gerici işçi sınıfı arasındaki karşıtlık, Yeni Hollywood olarak adlandırılan bu dönemdeki filmlerin önemli özelliklerinden birini oluşturur (2009, s. 22).

Leitch, 1990'lı yıllarda Amerikan toplumunda suç ve suçlulardan korkulan bir havanın hâkim olduğunu belirtir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda üst sınıfa mensup üniversite öğrencileri tarafından uyuşturucuların eğlence amaçlı kullanılması ve 1990'lara gelindiğinde de kokainin sokakta ulaşılabilir fiyatlara satılması gibi nedenlerle toplumda uyuşturucu kullanımı yaygınlaşır. Bunun bir sonucu olarak hapishanelerdeki mahkumların sayısı artmaya başlar. Bu gelişmeler sonucu toplumun uyuşturucu kullanımına karşı tutumu, sınıfsal sınırları da içeren biçimde ikiye bölünmüştür. Amerika Birleşik Devletleri'nde şehir merkezinde yoksulların oturduğu mahallelerin olduğu bölgeler, genellikle yoksulluk ve suçla ilişkilendirilmektedir. Leitch, buna bağlı olarak sinemada suçluların temsilinin, izleyicilerin suç algılayış biçimi açısından da değiştiğini belirtir. Daha önce suçlularla özdeşleşen izleyicinin, artık kurbanla özdeşleşmekte olduğunu varsayar (Leitch, 2002, s. 45).

2.5.3. Suç Türünde Toplumsal Cinsiyet

Toplumlardaki cinsiyet eşitsizlikleri, sinemaya da yansıyan başat konulardan biridir. Suç türündeki filmlerin çok büyük bir çoğunluğunda, özellikle de ilk örneklerinde, ana karakterlerin çoğunluğunu erkekler oluşturur. Suçun, erkek karakterlerin dünyasında, erkeklerin gözünden aktarıldığı filmlerin sayısı, kadın hikayelerinden fazla görünür. Kara filmde kadının konumuna ilişkin Christine Gledhill, iki seçenekten söz eder. Bir yandan kadının imajının erkek soruşturması ve erkek gözünden ahlakçı bir bakış açısıyla üretildiğini söyler. Diğer tarafta ise burjuva ailenin ve kadının erkeklerin dünyasındaki merkeziliği bastırılır, aile tanımı dışında da kadın temsilleri üretilir. Bu durumda kadının film anlatısı içinde ekonomik bağımsızlığı tartışmaya açılır. Kadınlar için iki seçenek mevcut olur: çalışmak ya da bir erkek geliriyle yaşamak. Ancak iki durumda da kadın filmde nesneleştirilerek, arzu nesnesi olarak izleyiciye gösterilir. Kadın cinselliği de erkek yargısı ile bir arada sunulur. Gledhill, suç filminde kadınların mesleklerini icra ederken değil, genellikle barlarda ve

gece kulüplerinde gösterildiğinden söz eder. Özellikle kara film ve gangster filmlerinde, fabrikada çalışan kadınlar pek sık rastlanan karakterler değildir (Gledhill, 2012, s. 28, 29). Kadınlar yaptıkları işten ziyade, bulundukları ortamlar aracılığıyla da arzu nesnesine dönüştürülür. Özellikle popüler suç filmlerinin ilk örneklerinde, kadınların belirli alanlarda uzmanlaştıkları ya da profesyonel oldukları alanlar izleyiciye gösterilmez.

Shadoian, toplumsal gelişmelerle paralel olarak sinemada suçlu görünümünün değişmesiyle birlikte suçlu kadın karakterlerin de yeniden inşa edilmiş kimliklerle suç filmlerine giriş yaptığından söz eder. Filmlerde kadın karakterlerin bireysel bir haksızlık ya da kanunsuzluk sonucunda ya filmdeki erkeğe bağlı kalarak ya da bireysel olarak bir toplumsal belaya dönüştüğünü ancak her iki şekilde de bir anomali hali içinde temsil edildiğini dile getirir. Günümüzde suç filmlerindeki bu kadın karakterlerin sayısının arttığını ancak 1941 yapımı *Lady Scarface* (Judith Anderson) ve 1933 yapımı *Blondie Johnson* (Joan Blondell) adlı filmlerin bu anlamda önemli iki örnek olduğunu ifade eder (Shadoian, 2003, s. 17). Savaş sonrasında kadınların iş hayatında aktif rol alması ve savaştan dönen erkekler için bu durumun bir tehdit yaratması durumu, kara filmde de gözlemlenebilir. Kara filmin anlatısı, “yenik düşmüş, egosu zedelenmiş, kadın korkusuyla yüzleşemeyen beyaz orta sınıf erkeğin kendi iç dünyası” üzerine kuruludur (Akbal Süalp, 2001, s. 93). Bunun yanı sıra filmin ana karakterleri genellikle erkeklerdir. Filmin sonunda *femme fatale* karakterler cezalandırılır. Grant’ın de ifade ettiği gibi, savaş sonrasında değişen toplumsal cinsiyet rolleri, kara filmin kökenini oluşturur. Grant, kara filmde kadınları evcil ve mülayim göstermek ile cinsel obje biçiminde (*femme fatale* olarak) gösterme konusunda bir ikilem olduğundan söz eder (2007, s. 26). Bu durum, karakterlerin erkek gözünden gösterilmesi durumunu değiştirmez. Gangster ve kara filmde günümüze, suç filmlerinde erkek hikayelerinin merkeze alınması durumu tartışma konusu olmuştur. Türün güncel örnekleri için de

benzer bir düzenden söz etmek mümkündür. bell hooks’a göre Quentin Tarantino’nun filmlerinde kadınların özgürlüğü bir aldatmacadan ibarettir. hooks, özellikle Tarantino’nun daha önce adı geçen *Rezervuar Köpekleri* ve *Ucuz Roman* filmlerine dikkat çeker. *Rezervuar Köpekleri* filminin açılış sahnesinde Madonna’nın “Like a Virgin” şarkısıyla ilgili diyalog, toplumsal cinsiyet açısından önemli bir göstergedir. Film en başından itibaren kadın bedeni üzerine bu diyalog ile başlamaktadır. Tarantino’nun özellikle bu iki filminde siyah halkı da sadece erkekler temsil eder. Filmde temsil edilen tek siyah kadın Jimmy’nin eşidir ve karakter yalnızca arkadan görünür. hooks, siyah erkeklerin hikayedeki varlığının da stereotipik normların yansımalarıyla mümkün olduğunu vurgular. *Ucuz Roman*’da Vincent ve Mia’nın dansıyla izleyiciye olasılıklar gösterilir ancak hooks’un ifade ettiği gibi bu olasılıklar gösterildikten sonra her şey normale döner ve izleyici beyaz üstünlüğünün bozulmadığı çok kültürlü (görünen) bir dünyayla karşılaşır. Suç filmlerinde erkeklik, erkeklik krizi gibi kavramların ırkçılık ile de iç içe geçtiği belirtilmelidir. Suç filmlerinde kadın karakterler üzerinde oluşturulmaya çalışılan tahakküm halinin yanı sıra, beyaz olmayan erkekler üzerinde de benzer durumları gözlemlemek mümkündür (hooks, 2009, s. 108, 109). Cantek de *Ucuz Roman* gibi filmlerdeki erkeklik vurgusuna dikkat çeker. *Rezervuar Köpekleri*’nin açılış sahnesinde olduğu gibi erkekler arasındaki sohbetler de kadın üzerinde tahakküm kurmak üzerine temellenir ve sürekli bir erkeklik vurgusu yapılır. Ancak Cantek, bu vurguya karşın yine de erkeklik krizinin vuku bulduğundan söz eder. Bu durumda kadın izlenen ve pasif biri olarak konumlanırken, erkek akılla özdeşleştirilir. Özellikle seks sahnelerinde şiddetin merkeze alınmasıyla erkeklik krizi ortaya çıkar (2000, s. 60). Kara filmin ilk örneklerinden günümüzdeki suç filmlerine, kadının tahakküm altına alınamadığı durumlarda erkeklik krizinin ortaya çıktığı ifade edilebilir.

Özellikle günümüze gelindiğinde kadınların suç hikayelerinin ele alındığı filmlerin sayısı artmaya başlamakla birlikte, tür içinde kadınların ikincilleştirildiği çok sayıda örnek görmek mümkündür. Suç filmleri, özellikle gangster türünün ilk örneklerinde, cinsiyetlerin konumlandırılışı bakımından erkek karakterlerin hikayesini sunan, kadının genellikle ikincil ya da kurban olarak konumlandırıldığı anlatı örnekleridir. Kadınlar, ancak ana erkek karakterlerin annesi, sevgilisi ya da kardeşi olarak var olabilmektedir. Suç filmlerinde ailenin konumu da büyük bir önem arz eder. Sylvia Harvey, kara filmlerde ailenin temsilinin önemini vurgular. Tematik olarak kara filmin tanımlayıcı özelliklerinden birini ailenin kendisi ve aile ilişkileri oluşturmaktadır. Kara filmde özellikle üslup bakımından toplumsal çevrenin düzgün işleyişi hakkındaki belirsizlik halinin, tematik olarak da ele alınması sağlanır. Harvey, türde ailenin temsili aracılığıyla baskın ve norm olarak kabul edilen toplumsal değerlere bir saldırının da başlangıcının gerçekleştiğinden söz eder. Bu durumda politik olmayan Amerikan filmlerinde bile baskıcı birtakım değerlerin temsilinde aile kurumu kullanılır. Ailenin filmdeki varlığının sebebi, toplumsal olarak dayatılan bu değerlerin meşrulaştırılması olarak okunabilir. Bu durumda kadınların temsili de aile ile bağlantılıdır. Harvey'e göre kadının toplum içindeki konumunda, aile içindeki konumu belirleyici bir rol üstlenir. (2012, s. 36). Sonuç itibarıyla, suç türünün anlatısal ve ikonografik özelliklerinin, sınıf ve toplumsal cinsiyete ilişkin boyutlarının açığa çıkarılması, filmleri de toplumsal bağlamı içinde değerlendirebilmemizi sağlar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

TÜRKİYE'DE SUÇ FİMLERİNİN İZİNİ SÜRMEK

3.1. Türk Sinemasında Suçun İzdüşümleri

Suç filmlerinin en temel özelliğini karşıtlıklar oluşturur. Suç filmleri iyi ve kötü, suç ve ceza, suçlu ve masum gibi ikilikler üzerine kurulmakta, filmdeki çatışma bu ve benzeri karşıtlıklar üzerinden temellendirilmektedir. Ancak bu karşıtlıklar, seyircinin konumlandırılış biçimiyle de doğrudan ilgilidir. Sinema tarihi boyunca diğer coğrafyalarda olduğu gibi Türk sinemasında da suç, toplumsal gelişmeler ve teknik imkanlardaki değişim gibi nedenlerle dönüşüme uğramıştır. Bağımsız ve popüler filmlerde türün kapsayıcılığının da etkisiyle, suçun tematik ve ikonografik olarak ele alınış biçimleri farklılık göstermekle beraber filmlerin ortak noktası, suçu anlatının merkezinde konumlandırmalarıdır.

Türk sinema tarihine bakıldığında, suç filmlerinin tarihinin oldukça eski olduğu söylenebilir. Muhsin Ertuğrul'un gerçek bir olaydan senaryoya uyarladığı ve yönettiği *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* ya da diğer ismiyle *Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-ı Katli* (1922) adlı polisiye/dram filmi, Türk sinemasında ilk suç filmi olarak kabul edilebilir. Film, mütareke döneminde Şişli güzeli olarak bilinen Mediha adlı bir hayat kadını ile onu öldüren eski dostu Kemal Bey'in dramatik öyküsünü anlatır. Mediha'nın beraber yaşadığı Sadi Bey ise bu olaydan sonra hafızasını kaybeder. Sessiz filmlerin yapıldığı dönemden itibaren suç türünün farklı örneklerine rastlanmaktadır. Nijat Özön, Kemal Film'in daha sonra yapacağı filmlerin de hikâye, cinayet ve kentin konumu bağlamında bu filmin iskeletine benzer olduğunu ifade eder (2013, s. 87). Bu dönemde yapılan bir diğer film olan *Kaçakçılar* (Muhsin Ertuğrul, 1931) filmi de iki karakterin yasadışı eylemler içinde yer almalarını ele alır, ancak Agah Özgüç, Türk sinemasındaki ilk polisiye film denemesi olarak 1940 yapımı *Yılmaz Ali* (Faruk Kenç) filmini işaret eder (1998, s. 41). Filmde bir dedektif olan Yılmaz Ali'nin, uluslararası bir suç örgütü

ile verdiği mücadele ele alınır. Filmde İstanbul görüntülerine de yer verilir. Film, Tunç Boran’ın da ifade ettiği gibi, özellikle ikonografik anlamda Amerikanvari ögeler taşır. Filmde gangster ve kara film türlerinden ögeler görmek mümkündür (Boran, 2013, s. 9). Özgüç, ansiklopedisinde incelediği (1914-1974 tarihleri arası) 60 yıllık bu tarihsel sürece “türler sineması” da denilebileceğini ifade eder. Çünkü, ona göre, belli başlı türler, Türk sinemasının bu gelişim döneminde ortaya çıkmıştır. Özgüç, bu türlere köy melodramlarını, kurtuluş savaşı filmlerini, tarihsel filmleri, aşk filmlerini, avantür filmlerini örnek gösterir (2012, s. 13). Bu dönemin filmlerine göz attığımızda birbirini seven iki insanı ayırmak için çeşitli suçlar işleyen, hapishaneden kaçıp intikam peşinde koşan karakterlerin, namus ve töre adına işlenen suçların merkeze alındığı filmler göze çarpar. Dolayısıyla Özgüç’ün işaret ettiği bu belli başlı türlere suç filmlerini de dahil edebiliriz.

Bir gazete haberinden esinlenilerek çekilen ve araba tamircisi Nazım’ın işlediği cinayet sonucu polisle çatışmasını ele alan *Kanun Namına* (Lütfi Ömer Akad, 1952) filminden de ayrıca söz etmek gerekir. Film, anlatının merkezine suçu konumlandırışı, karakterlerin suç hikayesindeki konumu ve kentin kalabalık biçimdeki varlığı gibi anlatısal ve ikonografik özellikler bağlamında Türk sinemasında suç filmlerinin gelişiminde önemli bir konumdadır. Özön, Lütfi Ömer Akad sinemasından söz ederken, Akad’ın bu dönemde Amerikan gangsterleri ve Fransız kara filmlerinden de etkilendiğini söyler (2013, s. 166). Bu etkiyi Akad’ın pek çok filminde görmek mümkündür. Özön, 1950’li yıllarda “polis filmleri” olarak nitelendirdiği ve suçlu-polis hikayelerinin kullanıldığı filmlerin sayısının da artmaya başladığını ifade eder (2013, s. 130). Bu yıllardaki polis filmlerinden bazıları Tunç Boran’ın da ifade ettiği gibi *Affet Beni Allah’ım* (Şinasi Özönük, 1953), *İstanbul Canavarı* (Çetin Karamanbey, 1953), *Kanlı Para* (Orhon M. Arıburnu, 1953), *Aramızda Yaşayamazsın* (Sırrı Gültekin, 1954), *İki Ateş Arasında* (Çetin Karamanbey, 1954), *Son Baskın* (Orhan Dilmen, 1954),

Üçüncü Kat Cinayeti (Orhan Elmas, 1954), *Her Yerde Tehlike* (Abdurrahman Palay, 1955), *Kör Kuyu* (Hüsnü Cantürk, 1957) ve *İçimizden Biri*'dir (Türker İnanoğlu, 1960). Bu dönemde Türk sinemasında ilk defa bir kadın polisin suç filminde görülmesi ise Sırrı Gültekin'in 1958 yapımı *Kelepçe* filmiyle gerçekleşir (Özgüç'ten aktaran Boran, 2013, s. 421). Bu dönemde filmlerin hemen hepsinde polisin saygı duyulan, adaletin bekçisi ve devletin temsilcisi karakterler olduğu görülür. Devletin bütünlüğüne zarar vermek isteyen, vatana ihanet edenleri yakalayıp cezalarını veren, yabancı ülkelere gelen casuslarla mücadele eden polisler bu filmlerde sık rastlanan karakterlere işaret eder. Bazı filmlerde bu coğrafyadaki polis temsillerinden çok Amerika örneğinden esinlenen dedektifvari polislere de rastlanabilmektedir. Görevi kötüye kullanan, suçlularla işbirliği yapan ya da rüşvet alan polislere bu dönemin filmlerinde rastlanmaz. Ancak türün bu özelliği, senarist ve yönetmenlerin bireysel tercihlerinden kaynaklanmamaktadır. Bu durumun yapım aşamasındaki bilinçli bir tercih olmadığını anlamak için türün erken dönemdeki gelişiminde büyük bir etki alanına sahip olan Sansür Kurulu kararlarına suç türü bağlamında bakmak bile yeterli olacaktır.

1932 ile 1988 yılları arasında film yapımcılarının, yapmak istedikleri filmler için senaryo aşamasından itibaren başvurup onay almak zorunda olduğu Sansür Kurulu'nun suça ve şiddete yaklaşımı türün gelişimi bağlamında dikkate değerdir. Sansür Kurulu, filmlerin senaryo aşamasında ve çekim yapıldıktan sonra bakanlıklardan temsilcilerin olduğu kurula getirilip halka gösterilmesinin uygun olup olmayacağına karar verilen kuruldur. Kurula ait tüm şartlı kabul ve ret alan kararlar gerekçeleriyle birlikte, Ali Karadoğan ve S. Ruken Öztürk'ün *Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme: Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi 1932- 1988* (2022) isimli üç ciltlik incelemesinde bulunmaktadır. Sansüre ilişkin bu çalışma, şiddet ve adalet kavramlarına ilişkin de önemli noktalar içerir. Bunun nedeni, sansür kurulunun; filmlerin sonları, didaktik yapıları, devlet kurumlarının ekrandaki temsili, şiddetin varlığı ve hatta kanlı

sahnelerin gösterilip gösterilmemesi gibi hususlarda film yapım sürecini kararlar aracılığıyla doğrudan etkilemesidir.

1930'lar ile 1950'ler arasındaki süreçte suç filmlerine ilişkin sık rastlanan kararlar; kanun aleyhindeki konuşmalara yer verilmemesi, şiddet/öldürme ya da boğma gibi sahnelerin gösterilmemesi, suç davranışına özendirilmemesi, işlenen suçun cezasız kalmadığının mutlaka gösterilmesi olarak sıralanabilir (Karadoğan & Öztürk, 2022a, s. 25, 117, 138) Bu zaman aralığında suç film türünün tematik özellikleri ile de paralel olarak suç türüne ilişkin kararlar 1960'lı yıllara kıyasla daha az sayıdadır.

1960'lı yıllarda Türkiye'de işçi hakları, grev, eşit haklar gibi konuların gündeme gelmesiyle birlikte sinemada da toplumsal gerçekçiliğin bir yansıması olarak işçilerin olduğu suç filmlerine rastlanır. Dönemin önemli filmlerinden biri olan *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960) filminde bir grup arkadaşın ekonomik imkansızlıklar dolayısıyla benzin istasyonlarını soyarak suç işlemek durumunda kalmaları konu edilir. Bu dönemde kaçma-kovalama sahnelerinin yer aldığı çekimlerin de türün ilk örneklerine kıyasla daha profesyonel olduğu söylenebilir. Tiyatro üslubuna yakın oyunculukların olduğu suç filmlerinin yerini, artık türle özdeşleşen oyuncular almaya başlar. Bu yıllarda toplumsal sorunlar anlatının merkezinde ya da karakterlerin hikayelerinde bir arkaplan olarak karşımıza çıkar. 1960'lı yıllarda suç filmlerinde bir artış görülür. Boran, dönemin önemli isimleri olarak Ahmet Mekin, Ayhan Işık, Eşref Kolçak, Göksel Arsoy ve Yılmaz Güney'i anar. *Güneş Doğmasın* (Memduh Ün, 1961) ve *Aramıza Kan Girdi* (Tarık Dursun Kakinç, 1962) filmlerinde Amerikan gangsterleri etkisindeki biçimsel ve anlatısal özellikleri görmek mümkündür. Dönemin diğer suç filmlerinden bazılarını ise *Kelle Koltukta* (Cevat Okçugil, 1963), *Kardeş Kanı* (Zafer Davutoğlu, 1964), *Korkusuzlar* (Semih Evin, 1965), *Yasak Sokaklar* (Feyzi Tuna, 1965), *Çirkin Kral* (Yılmaz Atadeniz, 1966), *Belanın Yedi Türölüsü* (Nuri Ergün, 1969) ve *Bin Defa Ölürüm* (Mehmet Aslan, 1969) filmleri örnek verilebilir. Boran, bu filmlerin genellikle

gangsterler, hırsızlar, kaçakçılar gibi ana kahramanların ekseninde olduğundan ve polisin filmlerde etkin rol almadığından söz eder. Dolayısıyla bu filmlerin izleyiciye suçluların dünyasına giriş imkanı sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu dönemde polis, filmin sonunda hikayeye sorun çözücü olarak dahil olmaktadır (Boran, 2013, s. 422-423). Benzer biçimde toplumcu gerçekçi öğeler barındıran bir diğer suç filmi ise Şerif Gören'in yönettiği *İki Arkadaş* (1976) filmidir. Filmde sendika ve işçi hakları gibi konular ele alınsa da, anlatının merkezinde suç ve intikam yer alır. Dolayısıyla bu dönemde çekilen suç filmlerinde toplumcu gerçekçi etkileri ve temaları görmek mümkündür. *Kelle Koltukta*'nın film afişi de bu dönemdeki Amerikan gangsterlerini andırır. Bunun yanı sıra Amerika'daki gangster ve kara film türlerinin bu dönemdeki filmlerin hem anlatısını hem de ikonografik özelliklerini etkilediğini söylemek yanlış olmaz. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Sansür Kurulu'nun suç filmlerine ilişkin kararlarına bakıldığında, taciz, tecavüz, şiddet, dövüş ya da tokat atma gibi sahnelerin çıkarılmasına, devletin saygınlığının korunmasının öncelenmesine ve devlet personelinin işini doğru yapar biçimde gösterilmesine ilişkin çok sayıda karara rastlanır. Ancak suç filmlerine dair bu dönemde en sık rastlanan kararlardan biri "cinsel saldırı sahnelerinin çıkartılması" şartı olarak görülür (Karadoğan & Öztürk, 2022b, s. 40-100).

1970 ile 1980 yılları arasında sansür kuruluna gelen suç filmlerinin şartlı kabul alma gerekçelerinde "filmdeki şiddet görüntülerinin çıkarılması" ve "suça teşvik edici ve kamu görevlilerini küçük düşürücü görüntülere yer verilmemesi" maddelerine sık rastlanır. Bunun yanı sıra hem senaryo aşamasındaki, hem de çekimi tamamlanmış filmlerin kurula geldiği örneklerde polis, zabıta, asker ve jandarma temsillerinin de önemli olduğu görünür. Bu dönemde filmlerde devletin kolluk kuvvetlerinin işlevsiz ya da pasif biçimde temsil edilmemesine de önem verildiği söylenebilir. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi sinemada şiddet de sansür için önemli ret ve şartlı kabul gerekçelerinden biridir. *Kader Kurşunu* (Melih Gülgen, 1981) filminde suçluların

cezalarını aldığıının gösterilmesi şartı ile filmin gösterilmesi kabul edilmiştir. 1978 yapımı Melih Gülgen'in *Petrol* isimli filminde ise polisi öldüren suçlunun tutuklanması ve zabitanın bu durumda görevini layıkıyla yerine getirdiğinin gösterilmesi istenmiştir (Karadoğan & Öztürk, 2022c, s. 230, 231, 364). Diğer ülkelerin sinemalarında da toplumsal olay ve kurumların, türlerin gelişimindeki etkisinden söz etmek mümkündür. Önceki bölümlerde filmlerin izleyiciye belli bir bakış açısı telkin ettiğinden ve anlatı içinde izleyicinin suçlunun gözünden mi yoksa mağdur karakterler üzerinden mi özdeşlik kurmasının istendiğinin film yapım aşamasında belirlenen öğelerden biri olduğundan söz edilmiştir. Bu bağlamda Türkiye örneğine bakıldığında, filmlerde suçluların cezalandırılması, polis ile diğer güvenlik görevlilerinin saygın ve görevlerinin başında gösterilmesi, adaletin tecelli etmesi, devlet kurumlarında çalışanların görevlerini kötüye kullanmaması gibi sıklıkla karşılaşılan kararlar, türün bir parçası gibi görünür ancak yapımcı/yönetmenin tercihinden çok kurulun varlığının etkisiyle verilen kararlardır bunlar. Dolayısıyla sansürün de türlerin anlatısal ve ikonografik unsurlarının şekillenmesinde ve türlerin uyuşmalarının kalıplaşmasında etkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

1970'li yılların ortasında, Melih Gülgen'in yönettiği ve Cüneyt Arkın'ın başrolünü oynadığı suç filmleri *Cemil* (1975) ve *Cemil Dönüyor* (1977) türün önemli örnekleridir. Serinin ana karakteri Cemil, alışılmışın dışında, gerektiğinde şiddet de kullanarak kendi adaletini devreye sokmaktan kaçınmayan bir karakterdir. Dolayısıyla 1970'lere kadar gelen süreçteki alışılan polis figürlerinden oldukça farklı olduğu söylenebilir. Cemil gerekli gördüğünde kendi adaletini devreye sokmaktan ve şiddet kullanmaktan da çekinmez. Filmdeki adalet anlayışı, göreceli bir adalet anlayışıdır. Filmde mafyanın bir yapılanma olması ve suçun temel kaynağına dönüşmesi gibi toplumsal sorunlar da ele alınır. *Cemil Dönüyor* filmi sansür kuruluna birden çok kez gelmiş ve "kamu düzenini bozucu ve silah kaçakçılığı ile anarşi işleyici, Türk polisinin

saygınlığını yitirici gibi nedenler” dolayısıyla film yasaklanmıştır (Karadoğan & Öztürk, 2022c, s. 247). Bu dönemin suç filmlerinde erkekler Nejat Ulusay’ın da ifade ettiği gibi büyük kentlere göç sonrası bu yeni çevreye uyum sağlamaya çalışan ve başta ekonomik sıkıntılar olmak üzere sorunlarla baş eden ve gerektiğinde büyük fedakarlıklar yapan karakterlerdir (2004, s. 147).

Zeynep Tül Akbal Süalp, kara filmin Türk sinemasına olan yansımalarına ilişkin, 1980 ile 2000 yılları arasındaki yirmi yıllık süreç içerisinde sinemada özellikle dışavurumculuğun etkisinin gözlemlenebileceği, önceki yıllara göre daha muhalif ve eleştirel bir bakış açısıyla birlikte dönüşen toplumsal ilişkilere paralel olarak gelişen bir film anlatısının yansımasıyla yapılan filmler olduğundan söz eder. Akbal Süalp, bu filmleri iki kategoride ele alır ve ilk kategorideki filmlerin yönetmen bakışları ve bağımsız oluşları gibi özellikler dolayısıyla tüm özellikleri dahil ederek sadece kara film türü adı altında ele alınamayacağını söyler. Bu kategori altında Akbal Süalp’in andığı filmlerden *Tabutta Rövaşata* ve *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1997) Türkiye’de suç türünün tarihi anlamında da önemlidir. Bu filmler kara filmin alışılmış karakter ve mekânlarından uzak görünür. Yazar bu filmlerin, kara filmin kamusal alana dahil etmediği ya da bir başka deyişle kamusal alandan dışladığı karakterleri ve mekânları filmin merkezine aldığını söyler. Çünkü kara filmin en önemli mekânı kent, bu filmlerde artık kadrajın merkezinde değildir, ancak kadın karakterlerin kara filmdeki suça iten konumu halen aynı görünmektedir. Akbal Süalp’in andığı ikinci kategoride ise *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) ve *Karışık Pizza* gibi filmler yer alır. Bu filmler kara film türünün ikonografik ve anlatısal özelliklerine öykünen, bu özelliklerin izini süren filmlerdir (Akbal Süalp, 2001, s. 6, 7). *Ağır Roman*’da Salih’i suça yönlendiren sebebin aşık olduğu Tina olduğu gösterilir. *Karışık Pizza*’da ise erkekleri suça iten bir *femme fatale* gibi konumlanan Emel, filmin sonunda ataerkinin tüm temsilcilerini öldürerek özgürleşir.

Türk sinemasında suç olgusu, örneklerden de görülebileceği üzere sinemanın ilk yıllarından itibaren filmlerde önemli bir tema olarak yer almıştır. Öte yandan 1990 yılı sonrası Türkiye’de suç filmlerinde gözle görülür bir artışın gözlenmeye başladığını vurgulamak önemlidir. Suç filmlerine ilişkin 1996 yılının daha kritik bir tarih olduğu söylenebilir. Bu tezde ele alınan zaman aralığının başlangıcı olarak kabul edilen 1990 yılı, Türkiye’de sinema endüstrisi bağlamında da önem arz eder. 1990 yılında, Türk sinemasının endüstriyel anlamda yaşadığı ekonomik sıkıntılara çözüm bulmak amacıyla birtakım girişimler meydana gelmiştir; Özgüç’ün de belirttiği gibi Türkiye *Eurimages*’a üye olmuş ve Kültür Bakanlığı film yapımı için destek fonu oluşturmuştur (2012, s. 422). Asuman Suner *Hayalet Ev*’de 1996 yılını yeni Türk sinemasında hem bağımsız hem de popüler film endüstrisi bağlamında bir kırılma noktası olarak değerlendirir. Bu filmlerin üretildiği 1996 yılında, popüler ile bağımsız sinema arasındaki ayrım görünür bir boyut kazanmıştır (Suner, 2015, s. 42-43). Çünkü daha önce de belirtildiği gibi bu yıl izleyicinin yoğun ilgisi ile karşılaşan *Eşkîya* gösterime girmişken, bağımsız bir film olan *Tabutta Rövaşata* filmi gösterime girdiği yıl seyirci tarafından ilgi görmemiş ancak daha sonra tarihsel açıdan değer kazanmıştır. Bu tez bağlamında iki filmin de en önemli ortak noktası, anlatıda suçun yer alış biçimidir. *Eşkîya* filmi, 1996’dan sonra 1997 yılında da gösterimde kalarak 2 milyonu aşan bir gişe rekoru elde eder (Özgüç, 2012, s. 750). *Eşkîya*, popüler film izleyicisinin görmek istediği suçu ve kenti gözler önüne sererken, Derviş Zaim *Tabutta Rövaşata*’da suçu *Eşkîya*’dan farklı biçimde ele almıştır. Kentin temsili de iki filmde farklı biçimde perdeye yansır, ancak iki filmde de ortak olan, İstanbul’un suça ev sahipliği yapan kent olmasıdır.

Kent ve sinema ilişkisine dair Suner, 1960’lı ve 70’li yılların aksine, sinemada İstanbul’a olan yoğun ilginin 1990’dan sonra yerini bir ilgisizlik durumuna bıraktığını ve yönetmenlerin taşraya yöneldiğini ifade eder (2015, s. 223). Bu düşüncenin bazı bağımsız suç filmleri için geçerli olup, bazı popüler suç filmleri bağlamında eksik

olduğu söylenebilir. Nitekim 1996 yılı sonrası *Eşkya* filminin de etkisiyle ve 2000’li yılların başlarında popüler suç filmlerinde suçun, kentin kozmopolit yapısı üzerine temellendirildiği görülmektedir. *Eşkya*’dan bir sene sonra gösterime giren *Ağır Roman* filminde de kentin arka sokakları, suçun ve şiddetin kaynağı olarak konumlanır.

Ayla Torun, Türk sinemasında sinema ve kent ilişkisini ele aldığı makalesinde, kentin konumuna dair sınıflandırma yapar ve bu sınıflandırma kapsamında, Türkiye’de göçü anlatan ve İstanbul’a dışarıdan gelen karakterlerin yer aldığı göç filmlerinde, genellikle taşradan kente geçişte bir eşik olarak konumlandırabileceğimiz İstanbul’da Haydarpaşa görüntüsü ile filmlerin başladığını ifade eder. Ancak 1990 sonrası filmlerde Haydarpaşa Garı’nın yerini Beyoğlu almaya başlamıştır (Torun, 2017, s. 156). Bu dönemde sinemada Beyoğlu’nun arka sokaklarının temsil biçimi, suç ile yakından ilişkilidir. Ayrıca anlatıların odağında taşra-kent karşıtlığının yerini kentin suçla iç içe geçen kendi dinamikleri alır. Beyoğlu toplumda ikincil olarak konumlandırılmaya çalışılan, bir başka deyişle öteki olarak kabul edilen karakterlerin bulunduğu bir mekân olarak konumlanır. Dolayısıyla kentin arka sokaklarında suç olgusuna da sıklıkla rastlanabilmektedir. Ulusay ise 1990 yılı sonrasındaki “erkekler arası dostluk filmleri” olarak nitelediği filmlerden söz ederken bu filmlerin, özellikle 1960’lı yıllarda karşımıza çıkan kadın melodramlarının ardından geldiğini ve iktidarını kaybeden erkek karakterlerin yaşadığı erkeklik krizini temel aldığını ifade eder. Ulusay, 1980 sonrasında çekilen filmlerde başkaldıran ve erkek iktidarını kabul etmeyen kadın karakterler ile pasif erkek karakterlerin olduğundan söz eder (2004, s. 144). Bu durumun bir sonucu olarak 1990 yılında erkek karakterlerin suçlu olarak konumlandığı, kadın karakterlerin anne, eş, sevgili ya da kardeş olarak suç hikayelerinde tanımlandığı anlatılar karşımıza çıkar. Özellikle *Eşkya*’yı takip eden erkek hikayelerini konu alan filmlerde erkeklik krizi, kadının tahakküm altına alınmaya çalışılması gibi konular sıklıkla ekrana yansır. Ulusay, *Eşkya*’yı 1990’a kadar gelen süreçte sinemada

hırpalanmış olarak sergilenen erkeklik haline karşın, erkeklik mitini yeniden canlandırma çabası olarak ele alır (2004, s. 149).

1990'lı yıllarda mafya temsili çoğunlukla gangsteri andıran, silah kullanan, filmdeki kahraman imgesinin karşısında konumlanan kötü karakterler biçimde yer alır. Bu dönemde yapılan *Karışık Pizza* filminde bir pizzacıda çalışan genç kendini bir anda bir mafya hesaplaşmasının ortasında bulur, bir yol filmi olarak ele alınabilecek *Her Şey Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) filminde ana karakterler Altan ile Nuri'nin peşine uyuşturucu mafyası düşer, Tunç Başaran'ın 1999 yapımı *Abuzer Kadayıf*'ta da mafya ögesi iyi-kötü karşıtlığında, çatışma unsuru olarak izleyicinin karşısına çıkar. Buradan hareketle mafya ögesinin popüler filmlerde daha sık kullanıldığı belirtilebilir. Mafya ögesinin kullanımı genellikle bu dönemdeki filmlerde daha çok çatışma yaratma odaklıdır ve iyi ile kötü arasındaki karşıtlık, mafya ögesiyle sağlanır. Volkan Yücel, 1990 sonrası suç filmlerinin temalarından söz ederken, *Kanun Namına*'yı tematik olarak örnek gösterir. Filmin sonundaki çatışma, ardından tamircinin atölyede kalışı ve polisin teslim olması talimatını vermesi biçiminde ilerleyen olay örgüsünü şu şekilde özetler: kaçan ve kovalanan kahramanın varlığı, bir yanlış anlaşılma durumundan doğan haksızlık/adaletin sağlanmaması ve otomobil tamirciliği. *Kanun Namına*'daki bu olay örgüsü ve temaların 1990'lı yıllarda yapılan suçlu karakterlerin olduğu filmlerin büyük bir çoğunluğunda benzer biçimde yer aldığını ve bu şekilde incelenebileceğini ifade eder (Yücel, 2014, s. 99). 1990'lı yılların suç filmlerinde adaletin sağlanamaması sonucunda kahramanın kendi adaletini sağlama gayesinde olması, suç filmlerinde çok sık rastlanan temalardan biri olarak karşımıza çıkar. Komedi öğeleri barındıran *Organize İşler*'de de çalıntı araba satın alan aile, polisin durumu çözmemesi sonucunda kendi adaletini sağlama amacıyla yine suçlulara başvurmaktadır.

ABD’de İkinci Dünya Savaşı, 11 Eylül saldırısı, Irak Savaşı gibi devasa olayların ve toplumsal gelişmelerin suç filmlerine etkisi nasıl oluyorsa, Türk sinemasında da farklı etkiler söz konusudur. Sinemanın, kaynağını toplumsal gelişme ve dönüşümlerden alan bir yapısı olduğundan, Türkiye’deki toplumsal değişimlere ilişkin olarak, Türkiye tarihi için büyük bir önemi bulunan ve on yıllarca etkisi devam edecek olayların gerçekleştiği 12 Eylül Askeri Darbesi’nin sinemadaki tezahürlerinin izini sürmek gerekir. Türkiye’de 12 Eylül sonrası, bu dönemi farklı perspektiflerden anlatan filmler bulunmaktadır. 12 Eylül filmlerinde, politik suç temasına yer veren *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) gibi filmlerde suç genellikle 12 Eylül yasa ve kurallarına muhaliflik hali olarak konumlandırılır. Bu filmlerde kadınlar siyasi olaylardan ikincil konumda etkilenmiş biçimde gösterilmekte ve filmlerde çoğunlukla erkek hikayeleri merkeze alınmaktadır. Dolayısıyla bu filmlerde suçlu ve işkenceye maruz kalan karakterler de erkek karakterlerdir. Bu hususta tam da darbenin toplumda hakimiyetini hâlâ koruduğu dönemde çekilen *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1986) gibi istisnai filmler dışında kadın karakterlerin toplumsal olaylardan etkilenen ikincil karakterler biçiminde temsil edildiği 12 Eylül filmlerinin sayısı oldukça fazladır. Kadın karakterler bu filmlerde suçlu olarak konumlandırılmamakla birlikte, suçlu olarak konumlanan karakterlerin annesi, eşi, sevgilisi olarak onlara ikincil konumda yer verilmektedir.

Suç filmlerinin sinema alanındaki azımsanamaz sayısının yanında, suçluların hapisane süreçlerinden sonra topluma tekrar uyum sağlama ve uyum süreçlerini konu alan filmler de vardır. *Yabancı* (Hasan Karcı, 1993) filmi, hapisaneden çıkıp bir balıkçı kızına âşık olan bir mafya mensubunun öyküsüdür. Bilge Olgaç’ın yönettiği 1994 yapımı *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminde de hapisten çıkan gencin yaşadığı kasabaya dönüp hayata uyum sağlayamaması sonucunda intihar etmesi ele alınmaktadır. *Yaralı Kurt* (Artun Yeres, 2000) filminde hapisaneden çıkıp yeni bir hayat için mücadele veren bir gencin öyküsü, *Paramparça* (Naci Çelik Berksoy, 2010) filminde aynı şekilde

hapishaneden çıkıp yeni bir hayata başlamak isteyen kiralık katil Kemal'in öyküsü anlatılır.

Türk sinemasının 1990 sonrası döneminde Hollywood'un klasik anlatı tarzında denge çatışma ve tekrar denge düzeninde ilerleyen suç filmlerine hem biçimsel hem içerik yönünden öykünen filmler de mevcuttur. *Hızlı Takip* (Cevat Okçugil, 1994), *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2005), *Maskeli Beşler* serisi (Murat Aslan), *New York'ta Beş Minare* (Mahsun Kırmızıgül, 2010) ve *Pak Panter* (Murat Aslan, 2010) gibi filmler Hollywood'un hızlı kurgu, takip sahneleri, kameranın hareketli olduğu çekimler gibi ikonografik özellikleri içerir. Bu filmlerde kötü ya da "suçlu" kavramı sadece mafya ya da cinayet anlamına gelmemekte, devletlerarası meseleler de suça dahil olmaktadır. Hollywoodvari anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkan sevimli hırsız imgesi gibi tekrar eden imgeler yer alır. Bu bölümde çözümleyeceğimiz *Organize İşler* filmi bu hırsız imgesinin iyi bir örneğini sunar. Veysel Atayman ve Tuncer Çetinkaya, Hollywood'daki benzer filmlere ilişkin bir analiz sunarken, bu türde suç filmlerinde, klasik gangsterlerin filmin sonunda yok edilmesini talep eden sistemin, konu hırsızlar olduğunda daha şefkatli olduğunu ve hırsızlık gibi görece daha küçük suçların göz ardı edilebildiğini ifade eder (2021, s. 367). Bu filmlerde suçlular, özellikle hırsızlar çok büyük cezalarla karşılaşmazlar. Suçları anlatının içinde genellikle kabul edilebilir biçimde konumlanır. Sevimli hırsızların suç işlemek için geçerli sebepleri ya da onları bu hayata iten hikayeleri vardır.

Klasik anlatının bir ürünü olan *Organize İşler* filmi komedi unsurları barındırmakla birlikte filmde benzer bir durum söz konusudur. İzleyici belki normal hayatta girmesi mümkün olmayan, çalıntı arabaların bulunduğu hırsızların yaşam alanına, hırsızların dışarıdan tehlikeli görünen ancak içeriden bakıldığında normalleştirilen dünyasına giriş yapar. "Sevimli" hırsızların aşk acıları, varoluş sorunları ve aile özlemleri vardır. Hırsızların insani yönlerinin vurgulanmasıyla birlikte

izleyicinin “sevimli hırsız” imgesini kabullenmesi ve bunun sonucunda toplumsal algının dahi buna göre şekillenmesi kolaylaşır. Katillerin, hırsızların ya da mafyanın suç işlemek için haklı sebeplerinin oluşu, izleyicinin bu dünyaya dahil edilmesiyle aktarılır. Toplumsal ve siyasi karışıklıkların, ekonomik istikrarsızlıkların yoğun olduğu dönemlerde yasanın güvenilirliği bir ölçüde zayıflar ve bu da ister istemez imgelerin o doğrultuda üretilmesiyle sonuçlanır. Çünkü filmler, Ryan ve Kellner’ın da ifade ettiği gibi “izleyiciye belli bir bakış açısı telkin etmektedir” (2016, s. 17). Suç filmleri özelinde de bu bakış açısından söz etmek mümkündür. Gilles Deleuze, sinemanın yalnızca görüntüler sunmadığını, bu görüntüleri bir dünya ile çerçevelediğini ifade eder (1989, s. 68). Bu sebeple suç filmlerinin hangi perspektiften çekildiği önemlidir, suça suçlunun gözünden mi yoksa kurbanın gözünden mi bakıldığı, filmin izleyicide yarattığı etki bağlamında ele alınabilir. Filmin izleyiciye telkin ettiği bakış açısı çerçevesinde, suçlu karakterler cezalandırılabilir, karakterle ilgili takdir izleyiciye bırakılabilir ya da suçlu kahramanlaştırılabilir.

Suç türünün 1930’lu yıllardaki ilk örneklerinden itibaren erkek hikayelerine yer verilmiş, kadın karakterlerin filmlerdeki konumu ataerkil düzeni onaylaması ya da yeniden üretmesi bağlamlarında yer almıştır. Filmlerde kadın karakterlere suçluların içinde bulunduğu heteroseksüel ilişkileri tanımlamak ya da kadın bedeni üzerinden erkek suçlunun iktidarının onaylanması gibi misyonlar yüklenmiştir. Günümüze yaklaştıkça Türk sinemasında da kadın suçluların hikayeleri anlatılmaya değer görülmüştür, ancak bu filmlerin sayısı, erkek karakterlerin suç hikayelerinin anlatıldığı filmlere oranla daha azdır. Kadın karakterlerin suçlu olarak konumlandırıldığı filmlere örnek olarak: *Geriye Kalan* (Çiğdem Vitrinel, 2011), *Kurtuluş Son Durak* (Yusuf Pirhasan, 2012), *Sofra Sırları* (Ümit Ünal, 2017), *Hayaletler* (Azra Deniz Okyay, 2020) anılabilir.

Türün ilk örneklerinden günümüze, Türk sinemasında suçun imgeleri ve suçun ele alınış biçimi değişmiş ve dönüşmüştür. Suç filmlerinin üretimindeki artış sonucunda *Eşkîya*, *Ağır Roman*, *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007), *Ejder Kapanı* ve *Panzehir* (Alper Çağlar, 2014) gibi mafyanın yer aldığı, iyi kötü karşıtlığının keskin olduğu ve görece didaktik öğeler barındıran filmler Türk sinemasında varlığını sürdürmüştür. Bu üslupta suç filmlerinin sonunda kötü karakterlerin öldüğü/cezalandırıldığı ya da kahramanlaştığı sonlar yaygındır. *Eşkîya* filminin sonunda, 1930'ların gangster filmlerinde olduğu gibi ana karakter polis ile çatışmaya girer, polisler etrafını sarar ve Baran havai fişek ışıkları ile silah sesleri arasında kendini çatıdan aşağı bırakır; artık bir kahramandır. Ancak 2000'li yıllar itibariyle helikopter kamera/drone çekimlerinin artması, kentin suçun kaynağı olarak konumlanması ve heterojen yapısının sinemada baskın biçimde yer almaya başlamasıyla birlikte sinemada kent imgesi, suç ile bağlantılı biçimde sunulmaya başlamıştır. 2000 yılı sonrasında karşılaşılabilecek, izleyicinin suçluların dünyasına girişini sağlayan ve izleyiciyi suçluyla özdeşleştiren yapıdaki filmler için suçlu kavramı da bu durumda göreceli bir nitelik kazanmaktadır.

1970'li yıllarda Haydarpaşa garı ile başlayan ve kenti, kırsaldan kente göç edenlerin gözünden tasavvur eden filmlerin yerini artık heterojen yapıya bürünmüş ve arka sokaklarında suça ev sahipliği yapan kentin merkezde olduğu filmler almaya başlamıştır. Günümüze gelindiğinde ise, klasik gangster anlatı yapısındaki filmin sonunda izleyiciye didaktik bir bakış açısı telkin eden, ana karakterin cezalandırıldığı ya da kahramanlaştırıldığı görece keskin sonların yerini, suçlunun tekrar suç işlemeye dönebildiği veya izleyiciye sadece suç hikayesinden bir kesit sunan hikayeler almıştır. Alışlagelmiş denge-çatışma ve denge klasik anlatı türünü alt üst eden suç filmlerinden biri olan *Kronoloji* filminin sonunda, Nihal'i tüm film boyunca arayan eşi Hakan'ın aslında katil olduğu ortaya çıkar ve filmin sonunda Hakan cezalandırılır. Ancak artık hapisshanede olmasına ve film dünyası içinde cezalandırılmasına karşın, hamile

olduğunu öğrendiği Nihal'in karnındaki bebeğin kendi çocuğu olup olmadığını sorar. Dolayısıyla günümüze yaklaştıkça, suç filmlerinin alışlagelen didaktik sonlarının da değişmeye başladığı belirtilebilir.

Sinema kaynağını toplumdan aldığından, toplumsal gelişmeler suç filmlerini biçim ve içerik yönünden şekillendirmektedir. Günümüzde Hollywood'da başlayan #MeToo hareketi, toplumsal cinsiyet bilincinin gelişmeye başlaması ve kadın haklarının tartışılmasıyla birlikte sinemada da bu dönüşümün gözlemlenmesini mümkün kılmıştır. Günümüze yaklaştıkça sinemada toplumsal cinsiyet eşitsizliğini eleştirel gözle ele alan, kadına şiddete farklı perspektiflerden bakan filmlerin sayısı artmaya başlamıştır. Bu durum suç filmlerindeki suçun izdüşümünün dönüşmesine sebep olmuştur. *Atlı Karınca* (İlksen Başarır, 2011) filminde yazar olmak isteyen Edip'in çocuklarına cinsel istismarda bulunduğu ortaya çıkar. 2010 yılından itibaren toplumsal gelişmelerle paralel olarak eğitilmiş, entelektüel, aydın olarak tanımlanabilecek erkek karakterlerin suçlarının yer aldığı suç hikayelerinin sayısı artmaya başlamıştır. Bu durumda 1990 yılından sonra filmlerde mafya, intikam, hırsızlık ve soygun gibi temaların sıklıkla işlendiği, 2010 sonrasında ise suç etiketinin ekonomik sınıf ya da sosyal çevreden bağımsız olarak artık aydın/entelektüel karakterler ile de özdeşleşebilen bir imgeye dönüştüğü gözlenmiştir. Böylece suç sinemada da artık belli bir sınıf ya da grupla özdeşleşmemekte, suçun sinemadaki izdüşümü de değişmektedir.

Suç filmleri toplumsal değişim ve dönüşümün etkilediği film yapım süreçleri içinde mafyanın içinde olduğu klasik gangster türüne öykünen örnekleri içerdiği gibi (bkz: *Kanun Namına* ya da *Barda*) bir aldatma olayından hareketle işlenen bir cinayeti de (*Geriye Kalan*) ya da bir politik suçu da (*Eve Dönüş*'te olduğu gibi) içerebilmektedir. Bu durum ise gangster ya da kara film türlerinde olduğu gibi görece spesifik karakterlerden söz etme durumunu olanaksız kılmaktadır. Suç filmlerinin anlatısal açıdan, bağımsız ya da ana akım filmlerde de ortak tanımlanabilecek özelliği, anlatının

merkezinde suçun konumlanması durumudur. Bu durum *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011) filminde olduğu gibi film boyunca suçun izinin sürülmesi biçiminde de olabilirken, içinde komedi öğeleri ya da bir aşk hikayesi barındırarak da gerçekleştirilebilmektedir. Klasik anlatı tarzında yapılan suç filmlerinde suçun oluşmasından önce denge, suçun ortaya çıktığı çatışma ve filmin sonunda suçlunun cezalandırılması ya da cezalandırılmaması ancak bir biçimde denge durumunun sağlanması biçiminde ilerleyen anlatı yapısından söz edilebilir. Klasik anlatı formundaki suç filmlerinde genellikle izleyici günlük hayatta pek sık rastlamasının mümkün olmadığı alanlara erişme imkanı bularak suçluların dünyasına dahil olur. Hem bağımsız hem ana akım sinemada suçluyu suç işlemeye iten sebeplerin anlatıldığı çok sayıda film den söz edilebilir. Suç filmlerinde izleyiciye telkin edilen bakışın oluşması bağlamında bu durum önem arz etmektedir. Suç filmine izleyicinin kimin gözünden baktığı, filmlerin kategorizasyonunda bir değişken olarak sıralanabilir. Karakterlerin biyolojik olarak suçlu biçimde konumlandırıldığı filmlerde izleyicinin suçlu karakterlerle özdeşlik kurma eğiliminin daha az olduğu iddia edilebilirken, suçlunun hayat hikayesinin ve karakteri suça iten toplumsal düzeni yansıtan veya eleştiren filmlerde izleyicinin karakterlerle özdeşlik kurma eğiliminin daha fazla olduğu da söylenebilir.

3.2. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Suç Filmleri

Bu tezin örneklemini oluşturan filmlerden ilki, Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı *Eşkîya*'dır. Film, eşkıyalık suçundan otuz beş yıl boyunca hapis hane de kalmış Baran'ın hapis hane den çıkıp memleketine dönmesi ile başlar. Memleketine dönen Baran, aşık olduğu Keje ile evlenip İstanbul'a kaçan yakın arkadaşı Berfo'nun kendisine ihanet ettiğini öğrenir ve onları bulmak amacıyla İstanbul'a gider. İstanbul'a giderken trende tanıştığı ve kısa sürede baba oğul ilişkisi geliştirdiği Cumali ise İstanbul'da yasadışı işler yapmaktadır. Uyuşturucu satıcılığı işine müdahil olup patronu

Demircan'dan iki paket uyuşturucu kaçırdıktan sonra Baran karakterinin motivasyonu değişir ve bu erkek dostluğunun da etkisiyle Baran tekrar suç işlemeye başlar. Hapishaneden suç işlememeye kararlı olarak çıkan Baran ise erkek dostluğunun bir gereği olarak Cumali'nin intikamını almak için tekrar suça yönelir ve bu uğurda hayatını feda eder.

Organize İşler ise komediyi suç türüyle birleştiren melez bir tür olarak didaktik sonlardan uzaklaşma eğilimindeki filmlerden biridir. *Organize İşler*'de organize bir suç çetesinin orta sınıf bir aileye çalıntı araba satması üzerinden, izleyiciye bir suç çetesinin içine sızıp hırsızları daha yakından tanıma olanağı sunulur. Burada suç bağlamında toplumsal sınıf ve statü arasında bir ilişki kurulur. Akademisyen Nuran ve yazar Yusuf Ziya'nın, üniversiteden yeni mezun kızları Umut'a aldıkları arabanın, bir polis çevirmesinde çalıntı çıkması üzerine polis, olayı çözemez. Bunun üzerine Nuran ve Umut, kendi yöntemleriyle hırsızları dolandırmaya karar verir. Başarısız bir komedyen olan Süpermen Samet ise komik olmadığı gerekçesiyle intihar etmek üzereyken bir suç çetesinin lideri olan Asım Noyan ile tanışır ve suç çetesine müdahil olmak durumunda kalır. Ancak dolandırıcılık yapıp araba satma konusunda yetenekli değildir.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi, bir cinayet sahnesiyle açılır. Celal Tan'a doğum günü için bir sürpriz hazırlayan ev ahalisi ve genç karısı Özge, evde sürpriz için beklerler. Celal Tan eve gelir, içeride sadece Özge'yi görür ve bir kıskançlık krizinin ardından Özge'yi karanlıkta öldürür. Ev ahalisi ise bu cinayete şahit olur ancak o an olaya şahit olmamış gibi davranarak suçu örtbas ederler. Film, anayasayı ve sistemin boşluklarını çok iyi bilen ve bunları kullanan bir anayasa profesörü üzerinden adalet ve ceza kavramlarını sorgular. *Kronoloji*'de ise Nihal ile Hakan evlidir ancak bir gün Nihal ortadan kaybolur. Uzun süredir çocuk sahibi olmak isteyen Nihal ile Hakan'ın arabada aralarında bir konuşma geçer ve klinik çıkışında Nihal, Hakan'a “olmuyormuş” der. Bunun üzerine Hakan Nihal'e çocuğun kimin yüzünden olmadığını

sorusunu yöneltir ve filmin ilerleyen sahnelerinde Nihal aniden ortadan kaybolur. İzleyici filmin ilk yarısında Hakan'ın Nihal'i arayışına şahit olup bu gizemin çözülmesini bekler. Ancak filmdeki gerçeklerin ortaya çıkması ve kronolojik olarak tersten izleyicinin gerçeklere şahit olmasıyla anlaşılır ki, Nihal'i öldüren Hakan'ın kendisidir. Bu açıdan iki filmde de benzer biçimde toplumsal çelişkiyi görünür kılmak adına gerçek olay ile olayın inkârı arasında katmanlı bir yapı söz konusudur. İki filmde de suç ve adalet kavramları sınıf üzerinden tartışmaya açılır.

Barda, gerçek bir hikâyeden esinlenerek yapılmış bir suç filmidir. Film, bir arkadaş grubunun sıklıkla gittikleri barda bir gece otururken, alt sınıfa mensup tanımadıkları beş erkeğin fiziksel ve psikolojik şiddetine uğramaları üzerine kuruludur. Filmde bahsi geçen gece, şiddet sahnelerine de yoğun biçimde yer verilerek izleyiciye sunulur. Arkadaş grubundaki kadınlara cinsel ve psikolojik şiddet uygulanır. Filmde suç ve adalet kavramları, bu dönemde çekilen ve tezde analiz edilen diğer filmlerde olduğu gibi sınıf ve erkeklik kavramları üzerinden ele alınır.

Karışık Pizza'da Emel, evine pizza getiren Murat'ı içeri davet eder ve Murat kendini bir mafya hesaplaşmasının ortasında bulur. Emel, ataerkil düzen içine ancak bir arzu nesnesi olarak var olmasına sebep olan Celal, Kenan ve Abdullah'ı tek tek öldürür ve filmin sonunda özgürleşir. Filmde adalet kavramı, filmde işlenen tüm suçun, olaylarla hiçbir ilgisi olmayan Murat'ın üzerine kalması üzerinden sorgulanır. *Mustafa Hakkında Her Şey*'de ise suç, erkeklik krizinin bir sonucu olarak konumlanır. Mustafa, evli olduğu Ceren'in Fikret ile birlikteyken bir kazada vefat etmesi üzerine durumu sorgular. Ceren'in kazada vefatının ardından Mustafa, Fikret'e ulaşır ve onu kaçıır. Bunun bir aldatılma olduğunu öğrendikten sonra Fikret'e şiddet uygular, amacı onu öldürmektir. Filmde Mustafa'yı suça götüren, erkeklik krizi ve sınıfsal öfke olarak konumlanır.

3.3. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Suç, Şiddet ve Adalet

Suç filmlerinde izleyici, suçlu ana karakterleri kabullenmek ya da bir özdeşleşme kurabilmek için birtakım meşru sebeplere ihtiyaç duyabilir. Bu sebepler genellikle suçlunun, suçu işlemek için geçerli nedenleri olduğu ya da suçu doğuracak çeşitli eylemlere mecburiyet hali olarak ifade edilebilir. Suç filmlerindeki ana karakterlerin suç işleme motivasyonları yaşadıkları aşk acıları, onları suça iten toplumsal sorunlar, aile içi maruz kaldıkları eşitliksiz ortam, haksızlığa uğramaları ve uğradıkları haksızlık sonucunda adaletin tecelli edememesi gibi durumlar aracılığıyla meşrulaştırılır ya da bir başka ifadeyle izleyici gözünde daha masum gösterilir. Bu sebeple de meşru hale gelir. *Eşkîya*'da da Baran'ın otuz beş sene boyunca hapisshanede kalmış olması, hapisshanedeşken şiddete maruz kalıp hastalıklarla baş etmek durumunda olması gibi ayrıntıların ardından Baran'ın aşık olduğu Keje'yi yine otuz beş yılın ardından görmesi, ona ne kadar aşık olduğunun filmde yer alış biçimi gibi etkenlerin, Baran'ın bir zamanlar eşkıya oluşunu bir biçimde tolere ettiğı söylenebilir. Baran, eşkıyalık suçundan hapisshanede otuz beş sene kalmıştır ancak hapisshanedeşken ağanın gönderdiği kişileri öldürdüğü için aftan yararlanamaz. Burada da cinayetin, suç işleme davranışının gerekçelendirilerek izleyici gözünde meşrulaştırıldığını gözlemlemek mümkündür.

Atayman ve Çetinkaya, suç filmlerinde türün ilk örneklerinden itibaren türe konu olan hırsızların Amerikan sinema tarihindeki dönüşümünden söz ederken *Raffles* (Georg Fitzmaurice & Harry d'Abbadie d'Arrast, 1930), *Stolen Heaven* (George Abott, 1931) ve *They Met in Bombay* (Clarence Brown, 1941) filmlerini anar. Bu filmlerde sistemin, suçlulara karşı daha toleranslı olduğunu vurgular. Gangsterlerin film sonunda mutlaka cezalandırılması gerekliliğı vurgulanırken, bu ve benzeri filmlerde hırsızlık gibi suçlar karşısında sistem çok daha toleranslı ve affedicidir (Atayman & Çetinkaya, 2021, s. 367). *Eşkîya*'da filmin sonunda klasik gangster filmine benzer bir bitişten söz etmek

mümkündür. Amerikan gangsterlerinde olduğu gibi filmin sonunda eşkıya kamusal alanda polislerle çatışmaya girer, ancak bu pozisyonda bile halen iyi niyetlidir. Karşısına çıkan genç polis memuruna çok genç olduğunu söyler ve polis memurunu vurmaz. Ancak filmin sonunda polis çatışmasında kurşunlar vücuduna isabet eder ve gangsterin ölümü, arka planda havai fişeklerin eşliğinde binanın üstünden yavaş çekim ile atılmasıyla gerçekleşir. Böylece filmin sonunda gangster cezalandırılır ancak Eşkıya Baran artık bir kahramandır. Atayman ve Çetinkaya'nın gangsterin cezalandırılması gerekliliğine ilişkin ifadelerine benzer biçimde, sistem bu karakterlere tolerans göstermez ve eşkıya filmin sonunda ölümle cezalandırılır.

Yeşilçam'da izleyicinin görmeye alışık olduğu saf kötü karakterlerin aksine 1990 sonrasında suç filmlerindeki ana karakterlerin çok büyük bir kısmı, sadece kötü olarak temsil edilmezler. Karakterleri suç işlemeye iten toplumsal/çevresel etkenler, karakterlerin hikayeleri ve suç işleme eyleminin arkasındaki sebepler bir biçimde gerekçelendirme yoluyla izleyiciye sunulur. *Eşkıya*'da bu durum iki karakterin hikayesi üzerinden tezahür eder. Baran, uyuşturucu satışı yapan Cumali'ye bunun kötü olduğunu ifade eden, Cumali'yi suç işleme eyleminden korumaya çalışan bir karakterken, Baran'ın tekrar suç işlemeye meyletmesi, adaletin tecelli etmemesi, yasaların uygulanmasındaki noksanlıkla birlikte gerçekleşir. Cumali'nin ölümüyle birlikte Baran tekrar suç işlemeye başlar, ancak bunun için haklı sebepleri vardır. İkinci hikâye ise Cumali üzerinden ilerler: Cumali, aşık olduğu Emel için uyuşturucu satıp uyuşturucu satıcısından paketleri kaçırrır. Dolayısıyla filmde Cumali ve Baran iki suçlu olmalarına ve yasadışı eylemlerde bulunmalarına karşın saf kötü karakterler olarak temsil edilmezler, insani yönleri de filmde vurgulanır. Yeşilçam'daki Erol Taş ve Nuri Alço gibi oyuncularla özdeşleşmiş saf kötü karakterlerin aksine, 1990 sonrasındaki filmlerde toplumsal çelişkilerden ve açmazlardan kaynaklı daha muğlak bir iyi kötü karşıtlığı olduğunu söylemek mümkündür. Cumali, sistemin bir kurbanı olarak suça bulaşmıştır.

Nitekim, aşık olup suç işlemesi gibi ayrıntılarla Cumali'nin insani yönü ve sistemin kurbanı oluşu vurgulanır. Lale Kabadayı, 2000'ler sonrasında sinemada erkek karakterleri değerlendirirken, bu dönemde erkek karakterlerin sorunlarının bireysel olduğu yanlışlığı olsa da özünde yasaların yetersiz oluşu, çetelerin artışı ve aidiyetsizlik durumunun asıl sebep olduğu ve bunun yansımalarının filmlerde yer aldığından söz eder (2009, s. 170). *Eşkîya*'da da Baran, kaldığı oteldeki çocukla olan konuşmasında, çocuğun eşkıyanın kim olduğunu sorması üzerine, eşkıyayı “yol kesen, haraç alan ve dağlarda yaşayan kişiler” olarak tanımlar. Kendisinin ise aşiret reisinin babasını mayına yollayarak ölümüne sebep oluşu sonrası dağa çıktığını söyler. Dolayısıyla filmin başında Baran'ın intikam duygusu tamamen bireysel düzeyde görünse de temelde yasaların uygulanışından doğan sorunlar sebebiyle yasadışı faaliyet gösteren eşkıyaların varlığı ve buna bağlı olarak da bu grupların kendi yasaları çerçevesinde hareket etmesi durumundan söz edilebilir. Filmde bireysel olarak görünen intikam duygusu yasaların ya da yasaların uygulanış biçiminin yetersiz oluşundan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Baran'ın bireysel gibi görünen intikam arzusu, izleyiciye adaletsiz bir dünya karşısında kendi adaletini yaratmaya çalışan Baran üzerinden bir sistem eleştirisi sunmaktadır. Anlatı, bir boyutuyla suçun toplumsallığına ilişkin dramatik bir yapı üzerine inşa edilmiştir. Nitekim Kabadayı da *Eşkîya* filmine ilişkin sunduğu geniş analizde, *Eşkîya*'da yer alan eşkıyalık halinin, devlete karşı bir isyan kültürü biçimi olduğunu ve bu durumun melodrama ilişkin birtakım özellikler biçiminde sunulduğunu ifade eder (Kabadayı, 2009, s. 170). Cumali'nin, polisten kaçmak için kalabilecekleri güvenli bir yer aradıkları sırada halasına gidişi ve halası ile yaşadığı yüzleşme de bu melodrama ilişkin özellikler bağlamında önemlidir. Melodramlarda, gangster gibi suç türlerinden farklı olarak suç ve suç için uygulanacak ceza kamusal alanda ve devletin müdahil olduğu biçimde değil, özel alanla genellikle aile içinde sınırlı kalmaktadır. Çocukken babasını kaybettikten sonra halasında kalan Cumali, halasının eşinin kendisini taciz

ettiğini bu nedenle onu bıçakladığını ifade eder. Bu durumda melodrama içkin olan polisin ya da bir soruşturmacının müdahil olmadığı, aile içinde meydana gelen bu durumun bir sonucu olarak Cumali'nin, yıllar sonra yasadışı işlere devlete bir isyan niteliğinde başvurduğu, devletin bir aygıtına ihtiyaç duymadan bir sorgulama haline gittiği ifade edilebilir. Dolayısıyla *Eşkîya* mafya ilişkilerini konu alan, izleyiciye kentin arka sokaklarındaki suç ağını deneyimlemeye davet eden bir film olarak karşımıza çıkar. Filmin klasik gangster türünü andıran sonu ise suçlular ölümle cezalandırıldığı için bir anlamda didaktiktir. Filmin sonunda suç işleyen ya da suçun işlenmesine katkısı olan tüm karakterler, sistem içinde ölüm ile cezalandırılır.

Organize İşler'de sevimli/zararsız suçlu imgesi, Asım Noyan ve çevresindeki karakterlerin her birinin derin hikayelerinin izleyiciye aktarılmasıyla sağlanmaktadır. Rafter, suç filmlerindeki yaygın anlatı türlerinden biri olarak, suçluluğun son derece normal bir durum olarak varsayıldığı hikayelerde karakterlerin nasıl suç işleme eğilimi gösterdiği ve yoldan çıktığı ile değil, bu hikayelerin bir yasanın ihlaliyle başladığını ifade eder (2000, s. 146). Filmde çetenin izleyiciye takdimi, Asım Noyan'ın suçun işleyişini Samet'e anlatması ile başlar. "Önce gazeteye ilan verimiz... Müşteri ne istiyorsa çalarız, kendisine satarız." Asım ile Samet arasındaki bu diyalog sırasında kentin kalabalık caddeleri fondaki hareketli müzik eşliğinde gösterilir. Dolayısıyla filmde de Rafter'in suç filmleri için ifade ettiği, yasanın ihlali ile başlayan suç hikayesini gözlemlemek mümkündür. Filmde şiddetin konumu da suç olgusunun bir parçası olarak önem arz eder. İlk sahnesinden itibaren filmde şiddet kullanımına oldukça sık başvurulmaktadır. Benyahia, *Suç* kitabında *Bonnie ve Clyde* ile başlayan "hoş şiddet" trendine işaret eder. Hoş şiddet, şiddetin yumuşatılması, estetize edilmesi ve esprilerle birlikte sunulmasını ifade etmektedir (2014, s. 51). *Organize İşler*'de de çeteye golf topunun atılarak şiddet uygulandığı sahnede Benyahia'nın hoş şiddet trendi olarak tanımlandığı şiddet biçimini gözlemlemek mümkündür. Bu noktada suç ve şiddet

izleyicide haz sağlayan bir olgu biçiminde ele alınabilir. Daha önce de söz edildiği gibi Young, “şiddete meşru bir tepki olarak şiddet paradoksu”ndan söz etmişti (2010, s. 25). Filmde de araba hırsızlarından oluşan çete, suçun karşılığı olarak bir mafya mensubu tarafından şiddet ile cezalandırılır. Bu durumda filmde, suçlulara karşı uygulanan şiddete meşru bir boyut kazandırılmaktadır, böylece adalet kavramı da sorgulamaya açılmış olur. Filmde şiddet, bir suçluya uygulanıyor olduğundan meşrulaştırılmaktadır.

Müslüm’ün çeteye şiddet uygularken yaptığı espriler, şiddetin kabul edilebilir ve hak edilmiş olarak sunulmasına yardımcı olur. Filmdeki şiddet sahnesi Müslüm’ün doğrudan şiddet uygulaması yerine, çete mensuplarının ağızlarını açmasını isteyerek golf sopasıyla birlikte onlara atış yapmasıyla gerçekleşir ancak bu sahne uzun sürmez. Sahnenin sonunda kendisi de bir mafya olan Müslüm, hırsızların “bu dayağa hırsız oldukları ve namuslu insanlardan çaldıkları için” maruz kaldıklarını vurgular. Dolayısıyla şiddet komedi öğeleriyle yumuşatılmış ve izleyici nezdinde gerekçelendirilmiş olur.

Filmde adalet kavramının sağlanması ise yasadışı biçimde mümkün görünmektedir. Filmsel evrende adalet ve ceza kavramları işlevsiz olarak konumlanmaktadır. Öncelikle orta sınıfa mensup, eğitimli Ocak ailesi hırsız çetesini dolandırarak adaleti sağlamaya çalışır ancak başarılı olamayınca, bir mafya olan Müslüm karakterine başvururlar ve adalet ancak kendilerinden daha güçlü bir başka suçlunun şiddeti devreye sokmasıyla sağlanır. Filmde polis de işlevsiz biçimde görünmektedir, dolayısıyla suçun bir karşılığı olarak cezanın sağlanması ve adaletin tecelli etmesi, yine illegal bir biçimde sağlanmaktadır. Kent kaotik bir yapıda olan ve hakimiyetin sağlanmasının zor olduğu bir mekâna işaret eder. Kabadayı, 2000’ler sonrasında sinemada erkek karakterleri değerlendirirken, andığı bu dönemde erkek karakterlerin sorunlarının yasaların yetersiz oluşu, çetelerin artışı ve aidiyetsizlik gibi toplumsal sorunlara dayandığını belirtir (2009, s. 170). *Organize İşler*’de de Asım

Noyan'ın kötü giden evliliği, kızından uzak oluşu, kendini yetersiz hissetmesi gibi sorunlar bireysel sorunlar gibi görünmektedir. Ancak filmdeki asıl mesele, toplumsal düzende yasaların ve ceza mekanizmalarının yetersiz oluşu ve buna bağlı olarak suç çeteleri ve suç oranlarının artması durumudur. Toplum içinde devletin mekanizmalarınca adalet sağlanamadığından, filmde suç çetesinden daha güçlü bir başka mafya tarafından adalet sağlanmak durumunda kalır ve adaletin tecelli etmesi durumu, şiddet aracılığı ile gerçekleşmiş olur.

Filmde suçun normalleştirilmesi durumundan da ayrıca söz etmek gerekir. Asım Noyan'ın mesleğiyle ilgili soruyu, “serbest meslek” olarak yanıtlaması, filmin başında bir kadının çantasının çalınması üzerine bağırması ancak kalabalık caddede kimsenin tepki vermemesi durumları suçun kaotik kent yapısı içinde son derece olağan karşılanmaya başlanıp normalleştirilmesine işaret etmektedir. Karakterlerin giysileri de izleyicinin sinemada görmeye alışık olduğu suçluların kıyafetlerinden oldukça farklıdır. Asım Noyan'ın renkli ve çiçekli gömlekleri, izleyicinin nazarında suçlu imajının yumuşatılmasında rol oynayan etkenlerden biridir. *Organize İşler*, suçu komedi öğeleriyle birlikte ele alır, izleyiciye suçluların dünyasını tanıma fırsatı sunar ve suçun kalıtsal bir boyutu olmadığını, şehirle, yaşam koşulları ve çevreyle iç içe bir olgu olduğunu söyler. Young'ın ifade ettiği gibi suç imgesinin analiz sürecindeki en önemli soru, yasadışı ve meşru kavramlarıyla nasıl özdeşleştiğimizle ilintilidir (2010, s. 2). Filmde suçun yumuşak biçimde sunulması ve hırsızların sevimli/masum olarak gösterilmesinin yanı sıra izleyicinin suç ve yasadışı eylemler kavramlarına bakışları önem arz etmektedir. Film, Türk sinemasında suç filmlerinde alışlagelen didaktik ve kesin sonlardan uzak, muğlak bir son ile biter.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi ve *Kronoloji* filmlerinde ise ceza ve adalet kavramlarının anlatı içinde konumlandırılışı, adaleti temsil eden polis memurlarının varlığı ile sağlanır. Çünkü devlet kurumlarının temsilcileri olan bu

karakterler, toplumsal düzen içinde cezanın uygulanması ve adaletin tecelli etmesinin mümkün olup olamayacağının da yansımalarıdır. Benyahia, suç filmlerinde suçlunun sorgulanması ya da bir soruşturmanın vuku bulmasına ilişkin hikayelerin izleyiciyle bulunduğu durumlarda dedektifin anahtar bir rol üstlendiğini vurgular. Bu durumda dedektif karakterlerin, izleyicinin özdeşlik kuracağı karakterleri seçmesinde önemli bir rol üstlendiğini ve izleyicinin bakış açısında kılavuzluk ettiğini ifade eder (Benyahia, 2014, s. 104). Amerikan sinemasında dedektiflere yer veren suç filmlerinde sık rastlanan bu kılavuz karakterlerin *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde farklı biçimde konumlandığı ifade edilebilir. Filmde Hakkı Komiser, cinayeti çözmeye yükümlülüğüne sahip bir dedektif konumundadır ancak Benyahia'nın söz ettiği gibi bir kılavuz konumunda görünmez. Hakkı Komiser, hikâyeye müdahil olduğu ilk sahneden itibaren Celal Tan'ın saygınlığı sebebiyle hukuki prosedürleri uygulamayı bakımından, Benyahia'nın ifade ettiği kılavuz dedektif sıfatından uzak görünmektedir. Filmde yasalar vardır ancak uygulama kısmında noksanlıklar bulunmaktadır. İzleyicinin merakını gidererek onun taraf tutmasını sağlayabilecek komiser, Hakkı değildir. Ancak *Kronoloji*'de komiser Ayhan, bir "ahlak polisi" gibi, durması gereken sınırları da aşarak yargılayıcı biçimde Hakan'a sorular yöneltir. Bu da sistem eleştirisinin bir başka örneği olarak kabul edilebilir. Komiser Ayhan, Nihal'i bulmak için soruşturmayı üstlenir ve izleyicinin sorularını karakterlere yönelterek bir kılavuz görevi üstlenir. Ancak Ayhan da sistem eleştirisinin bir parçası olarak, Nihal'in kayboluşunda Cengiz'i etiketler. Cengiz'in kıyafetleri, tarzı, işini bir yıl önce bırakmış olması gibi unsurlarla izleyici de suçlunun Cengiz olduğuna ikna edilmeye çalışılır. Filmin sonunda ise adalet tecelli eder, Hakan cezalandırılır. Ceza, suç işleyen kişinin maruz kalacağı yaptırıma işaret eder. Bu durumda *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde ceza uygulanmazken, *Kronoloji*'de cezai yaptırımın uygulanmasının yanında suçun ıslah edilemez boyutu da vurgulanmaktadır. Tezin ilk bölümünde de belirtildiği gibi, suç

olgusunun toplumsal ve tarihsel bağlamlardaki değişken yapısının yanında, ceza kavramı da benzer değişken özelliklere sahiptir. Suçu olduğu gibi cezanın sınırları ve caydırıcılığını da toplumlardaki egemen erk ya da iktidar belirlemektedir. Nitekim ceza, caydırıcı boyutları da göz önünde bulundurulduğunda iktidarların güçlerini yeniden ürettiği bir kavram olarak ele alınabilir. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde Celal Tan hukuk sistemine çok hakimdir ve sistemi çok iyi bilmektedir. Dolayısıyla hiçbir biçimde ceza almaz, aksine suçu başkalarının üzerine yıkar ve hayatına devam eder. Filmin sonunda *Eşkîya*'da olduğu gibi suçlular cezalandırılmaz. Aksine işlenen suç ile hiçbir alakası olmayan kapıcı ve Özge'nin ağabeyi tutuklanır. *Kronoloji*'de ise Hakan'ın cinayeti işlediği, filmin sonunda açığa çıkar ve Hakan cezaevine gönderilir. Ancak son sahnede hapishanedeki görevli memur Hakan'ın yanına gelip Nihal'in hamile olduğunu söyler ve bunun sonucunda Hakan, bebeğin kendisinden olup olmadığı sorusunu yöneltir. Buradan hareketle suç davranışının ıslah edilmesinin sadece kâğıt üzerinde cezalarla mümkün olmadığı söylenebilir. Filmin sonunda ceza almasına karşın karakterin motivasyonu değişmemektedir.

Barda'da, *Eşkîya* ve *Organize İşler* gibi filmlerden farklı olarak izleyiciye, suçluyla özdeşleştirilebilecek bir neden verilmez. Suçluların bar dışındaki hayatlarına dair herhangi bir bilgi, yaşadıkları çevre, onları suça iten sebepler ekrana yansımaz. *Barda* filmi, *Eşkîya* ve benzeri filmlerde olduğu gibi erkek dostluğunun ve mafyanın yer aldığı ancak suçluların suçu işlemedeki motivasyonlarına da yer veren, bir noktada suçun sebeplerini de öne süren anlatılardan farklı bir yerde durur. Filmde şiddet izlemesi zor biçimde yer alır ancak bu defa bir intikam hali ya da işlenen bir suçun cevaben ortaya çıkan şiddet hali yoktur. Şiddet filmde tamamen sınıfsal öfkeden kaynaklanır ve öfkenin muhatabı olmayan, daha önce hiç görmedikleri bir grup arkadaşın hayatını etkiler. Günseli Pişkin, filmin bir kahramanlık hikayesi olmadığını ve dolayısıyla şiddetin de bu amaçta kullanılmadığını söyler. Şiddet eğilimi, filmde verili

olarak sunulan bu toplumsal düzen içinde herkesin başına gelebilecek bir durumdur. Filmdeki karakterler idealleri için suç işlemezler. Film, kanunların yetersizliği dolayısıyla intikamın bireylerce alınıp, adaletin bireyler eliyle sağlanabileceğini gösterir, bu da meşru şiddet kavramını ortaya çıkartır (Pişkin, 2007, s. 585).

Barda'da anlatı içinde adaletin konumu da önemlidir. Filmde suçlular mahkemeye çıkartılır ve yargılanır. Ancak sebep oldukları yıkıcı olayların cezasının yalnızca cezaevine gitmek olup olmadığı bir soru işaretidir. Bu durumda devreye, adaletin temsilcisi savcı girer. Filmde suçluların hak ettikleri cezayı verebilecek olan yine başka suçlular olarak temsil edilir. Savcı şiddete uğrayan gençlere, cezaevindeki mahkumlar aracılığıyla hak ettiklerini düşündüğü ölüm cezasının verilebileceğini söyler ancak Nail bunu istemez. Savcı yine de harekete geçer ve cezaevindeki suçlular aracılığıyla şiddetin karşılığı yine şiddet ve ölüm olarak konumlanır. Bu durumda filmde adaletle ilişkin, toplumsal düzen içinde kurumların yetersiz olduğu vurgusu bulunur. Adalet, devleti temsil eden bir savcı tarafından, illegal yollarla sağlanır.

Filmde mahkeme sahnelerinin zamanla orantılı olarak verilmemesi de bilinçli bir tercihtir. Karanlık atmosfer, alt açılı çekimleri, açılı karşı açılı çekimlerin farklı biçimde kullanılması gibi tekniklerle şiddet sahneleri daha da çarpıcı hale gelir. Bu sahnelerin arasında mahkeme sahneleri ileriye atlamalar (*flashforward*) biçiminde sunulur. Bu da izleyicinin suçluların cezalarını alacak olduğunu hissetmesine sebep olur. Senem Duruel Erkılıç ve Hakan Erkılıç, filmde izleyicinin hiçbir ana karakterle özdeşleşmemesinin yönetmenin bilinçli olarak sağladığı bir durum olduğunu altını çizer. Normal şartlarda özellikle klasik anlatıda izleyici, ana kahramanlarla özdeşlik kurar. Fakat *Barda* izleyiciye özdeşleşebileceği bir karakter sunmamaktadır. Filmde tecavüz ve şiddete maruz kalan gençler, diğer gruba göre daha iyi bir tarafta durur ancak izleyici onlara da mesafelidir (Duruel Erkılıç & Erkılıç, 2008, s. 208). Bu mesafe hali, filmde karakterlerin derinleştirilerek izleyiciye sunulmamasından da kaynaklı olarak

okunabilir. İzleyici, hikayesini ve karakteri bu noktaya getiren motivasyonu bildiğinde karakterle özdeşleşebilir. Ancak filmde çok temel bilgiler dışında Selim ve arkadaşları ya da şiddete uğrayan gençlerin hayatına dair bilgiler verilmez. İzleyici yalnızca Nil'in daha önce bir erkekle cinsel birliktelik yaşamadığını ve Sevgi'nin hamile olduğunu bilir.

Karışık Pizza ise klasik gangster ve kara film türlerinin ikonografik ve anlatısal özelliklerini taşıyan bir suç filmidir. Pizzacıda çalışan Murat'ın olaylarla hiçbir ilgisi olmamasına rağmen kendisini bir mafya hesaplaşmasının ortasında bulması ve filmin sonunda işlenen tüm suçların sorumluluğunun üzerine kalması, filmin toplumsal düzen içinde adaleti nasıl ele aldığına dair oldukça fazla şey söyler. Film öncelikle ikonografik anlamda klasik bir suç filmi formundadır. Çok sayıda geriye dönüş sahnesi vardır. Emel, klasik bir *femme fatale* karakter biçiminde konumlanır ve çekim açılarıyla da bu konum desteklenir. Elinde sürekli bulundurduğu sigarası, ışıklandırmanın tepeden yüzüne vuruşu, dumanlı ortam ve arzulanan kadın oluşu, filmin klasik bir suç filmi olduğunun göstergeleridir. Filmde Murat ve Murat'ın yardım çılgınlığını duyup cama çıkan sitedeki çocuk dışında hemen herkes bir şekilde suçludur. Filmdeki dünya, suçluların dünyasıdır ve masumlar da bu dünya içinde temiz kalamazlar. Suçla hiçbir bağlantısı olmayan ve işine giden birisi bile bu toplumsal düzen içinde bir biçimde kendini suçluların hesaplaşması içinde bulabilir.

Filmde geriye dönüşler aracılığıyla oldukça fazla sayıda öldürme sahnesine rastlanır. Ancak bu sahnelerin hiçbirinde polis ya da asker gibi güvenlik güçleri yoktur. Celal, Kenan, Emel ve onların hesaplaştıkları Abdullah, kısacası mafya mensuplarının hiçbiri film boyunca yakalanmaktan korkmaz. Bu sebeple adalet önünde hesap vermek de caydırıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaz. Çok rahat biçimde cinayetler işlenir, yasadışı eylemler yapılır ancak suçluların yakalanma korkusu yoktur. Filmde silah kullanımı oldukça yaygındır. Filmdeki cinayetlerin büyük bir kısmını Emel işler, Celal'i

ve Kenan'ı öldürür. Asıl hesaplaşmasının olduğu mafya Abdullah'ın ölmesi için telefona bir düzenek kurar ve filmin sonunda ataerkiden sıyrılıp özgürleşir. Filmin sonunda kara filmlerde olduğu gibi Emel cezalandırılmaz. Aksine erkeklerin dünyasında bir arzu nesnesi olarak var olmayı reddeder ve oraya ait elbise etek gibi kıyafetleri de artık giymez. İntikamını alır ve yakalanma korkusu olmadan evden uzaklaşır. Ancak yine de filmde adaletten söz etmek mümkün görünmemektedir. Bunun sebebi, filmin sonunda Emel'in tüm suçu olaylarla hiçbir alakası olmayan Murat'a yükleyip evi terk etmesidir. Filmin sonu, Murat'ın yakalanmasının ardından sorgu odasında sorgulanmasıyla biter. Polisler olayı araştırmaz, derinlikli bir sorgulama sürecine de girmez. Aksine Murat'ın sadece bir pizzacı olduğuna ve olaylarla hiçbir ilgisi olmadığına inanmazlar.

Mustafa Hakkında Her Şey'de şiddet, intikamla birlikte tek taraflı bir eylem olarak anlatıda yerini alır. Mustafa, Ceren'in kaza sırasında Fikret ile birlikte olduğunu öğrendikten sonra Fikret'i şehir dışındaki eve götürür ve filmde şiddet bu andan itibaren başlar. Mustafa'nın duyduğu kıskançlığın iki temel sebebinden söz edilebilir. Birincisi alt sınıfa duyduğu öfke, ikincisi ise evli olduğu Ceren'in, Mustafa'nın üstten bir bakış açısıyla baktığı alt sınıfa mensup biriyle birlikte olmasıdır. Bunun bir sonucu olarak Mustafa'nın Ceren'in üzerinde sahip olduğu eril iktidar halini kaybetmesi, filmde şiddeti ortaya çıkarır. Mustafa ilk sahnelerde eşinin kendisini aldatmasına ihtimal vermez. Ancak bu Ceren'e güvendiği için değil, kendisinin kusursuz olduğunu düşünmesinden ileri gelir.

Filmde suç, aile ve çocuklukla da bağlantılı biçimde sunulur. Geriye dönüşler ile Mustafa'nın çocukluğunda, babası tarafından terk edildiği görülür. Babasının evi terk etmesinin üzerine, yatağa bağımlı ağabeyinin üzerine yastık ile bastırıp onu öldürür. Dolayısıyla Mustafa'yı suça götüren ve kişiliğini oluşturan, çocukluğunda yüzleşmek zorunda olduğu gerçeklere işaret eder. Filmde narsist ve egoist karakterin de toplum ya

da aile eliyle yaratıldığı mesajı bulunur. Mustafa, Fikret'i öldürmez ancak ona uyguladığı şiddetin herhangi bir yaptırımıyla da karşılaşmaz. Mustafa kapıya gelen polis memurlarına karşı son derece kibar ve anlayışlı yaklaşır. Yakalanmaktan çekinir ancak yasaların ve yaptırımların varlığı, suç işlemesine engel olmaz. Filmde sistem eleştirisi de polis memurlarının temsili üzerinden gerçekleşir. Memurlar bir aksilik olup olmadığını teyit etmek için kapıyı çalarlar. Karşılarında üst sınıf mensubu son derece kibar birini görmeleri, kişinin suçlu olabileceği endişesini ortadan kaldırmaya yeter. Böylece bir kez daha suçun gelir düzeyiyle ilişkili olması önyargısı tekrar üretilmiş olur. Film adalet ve toplumsal düzeni erkeklik ve sınıf kavramları üzerinden sorgular. Diğer filmlerden farklı olarak, suç çocukluk ve aile ile de ilişkili bir kavram olarak izleyiciye sunulmaktadır.

3.4. Suç Filmlerinde Mekân Olarak Kent

Suç filmlerinin en önemli öğelerinden birini de kent oluşturur. Suç filmlerinde kent genellikle kimsenin birbirinden haberdar olmadığı, kalabalık ve kaotik mekânlar olarak karşımıza çıkar. Bu tezin örneğine dahil edilen filmlerde kent mekân olarak önemli bir konumdadır. Türk sinemasında özellikle Haydarpaşa garından başlayıp şehre bir yabancıdan gözünden bakan filmlerden farklı olarak, 1990'lı yıllarda kent kozmopolit ve heterojen bir yapı olarak filmlerde yerini alır. Artık şehir yalnızca büyüleyici manzaralardan, boğaz ve hisardan ibaret değildir, şehrin suça ev sahipliği yapan yeraltı dünyası ve arka sokakları da filmlerde yerini daha sık almaya başlar.

İstanbul'un arka sokaklarında geçen birçok filmde olduğu gibi *Eşkîya*'da da kent, Tarlabası'nın arka sokaklarındaki kumar, uyuşturucu satıcılığı gibi suçların olduğu kozmopolit bir mekâna işaret eder. Shadoian, şehrin gangsterlerdeki konumunun tarafsız bir mekâna işaret etmediğini, aksine gangster için tuzaklarla dolu bir hapisaneyeye benzediğini belirtir (2003, s. 7). Shadoian'ın ifadesine paralel olarak filmde Cumali'nin silah taşıması, kentin tehlikeli bir mekân oluşuyla ilişkilendirilir. Baran'ın

Cumali'ye niçin üzerinde silah taşıdığını sorması üzerine Cumali “burası İstanbul, düşmanın olması gerekmez, herkes düşmandır” cevabını verir. Kent, uzun bir süre boyunca hapisanede kalmış biri olarak Baran için bile tuzaklarla doludur. Keje'yi alıp memleketine dönme arzusuyla geldiği kentte karşılaştığı tuzakların her biri, gangsterin sonunu getiren ögelere dönüşür. Filmde taşra ve kent karşıtlığı da vurgulanır. Ulusay'ın da ifade ettiği gibi, Baran'ın bildiği suçluluk hali ile büyük kentlerdeki suçluluk halinin kuralları arasında da farklılıklar vardır. Berfo'nun karşılıksız çek vermesi, Baran'ın eşkıyalık “raconuna” uymaz (Ulusay, 2004, s. 149).

İstanbul filmde suçun kaynaklarından biri olarak temsil edilir, uyuşturucu satıcılarının, hırsızların ve mafyanın olduğu bir mekândır. Ancak film suç bağlamında incelendiğinde kente ve taşraya ilişkin suçlu-suçsuz ayrımı yapmak mümkün görünmemektedir. Çünkü filmin temelinde eşkıyalık kavramı bulunmakta ve eşkıyalık kente içkin bir olgu olarak temsil edilmemektedir. Öncelikle eşkıya ve gangster kavramları arasındaki farkı açıklamak önemlidir. Mike Wayne, gangster ve eşkıya arasındaki farktan söz ederken eşkıyanın toplumla bütünleşme gibi bir çabasının olmadığını ifade eder. Bu durumda eşkıyanın topluma ve sosyal düzene müdahil olma gibi bir kaygısı da bulunmamaktadır. Eşkıyanın varlıklı olmak gibi gayeleri de bulunmaz, bunun yerine eşkıya adalet, intikam ve hayatta kalma gibi temalar üzerinden varoluşunu sürdürür. Gangster figürünün aksine Wayne, eşkıyanın ezilen insanlarla bağını bir biçimde koruduğunu da ifade eder (2001, s. 83).

Organize İşler, şiddet sahnesinden bir geriye dönüş ile açılır. Ardından İstanbul'un drone ile çekilmiş görüntüleri, arka planda radyo anonsu ile gösterilir. Bir spikerin seslendirdiği metinde hırsız ve kapkaççıların İstanbul'un farklı bölgelerinde organize suçlar işlediği, hırsızların kendi bölgelerine giren diğer hırsız ve kapkaççılara şiddet uygulayıp onları polise teslim ettiği ve bir başka grup hırsızın kebabçıyı soyduğu gibi haberler üzerinden şehirde artan suç oranlarının altı çizilir. Filmde İstanbul'un bir

suç mekânına dönüştüğü ve devletin denetim mekanizmalarının işleyişinin etkisizleşmeye başladığı görülür. Radyo spikeri şehirdeki farklı hırsızlık olaylarını anlatırken, arada gülme efektleri yer almaktadır. Bu kahkaha efektleri, filmin genelinde de görülecek olan suçun bir güldürü unsuru olarak kullanılmasının ve sınırlarının yumuşatılması hususunun sinyali vermektedir. Filmin başından itibaren suç oranlarının artışı farklı biçimlerde vurgulanır. Öncelikle radyo anonsları yapılır, yolda kapkaç olayları gösterilir ardından Nuran'ın derslikte çantasının çalınması izleyiciye gösterilir. Suç oranlarının farklı alanlarda arttığı kentin drone ile çekilmiş görüntüleri ve kalabalık yapısı içinde sık biçimde tekrarlanır. Robert Ezra Park, Ernest W. Burgess ile kaleme aldığı *The City* adlı eserde kent hayatı ve suç kavramının birbirinden ayrı biçimde düşünülmesinin mümkün olmadığını belirtir ve büyük şehirlerin, suç oranlarının artışında önemli bir rolü olduğunu ifade eder (1984, s. 25).

Organize İşler'de Asım Noyan, eski eşi Nergis ile boşanmıştır ve Nazlı adında bir de kızı vardır. Ailenin varlığı, Asım'ın kızı ile ilişkisi üzerinden Asım'ı suça iten toplumsal sebepler izleyiciye gösterilmektedir. Süpermen Samet ise masum mizacı, kimseyi dolandırmak istememesi gibi özellikleri üzerinden sistemin kurbanı olarak anlatıda yerini alır. Filmde suç çetesindeki yan karakterler Rıza, Üzeyir, Ersin, Hayri ve Silvio aracılığıyla suçluların hikayeleri derinleştirilerek, sempatik hırsız imajı pekiştirilmektedir. Film bu anlamda, Chicago Okulu teorisyenlerinin çalışmalarını da akla getirerek, suçun toplumsal ve kültürel boyutlarına vurgu yapmaktadır. İlk bölümde suç sosyolojisindeki kuramların gelişiminde, suça ilişkin farklı yaklaşımların ve suçun biyolojik boyutlarının bulunduğunu iddia eden kuramların olduğunu, ancak modern yaklaşımların da savunduğu üzere suçun toplumsal boyutlarının göz ardı edilmesinin mümkün olmadığı belirtilmişti. Buna göre suç, toplumsal ve tarihsel açıdan değişebilen bir olgu olarak değerlendirilebilir. Chicago Okulu teorisyenlerinin Chicago kentinde yaptıkları araştırma sonucunda, Chicago'nun göç almaya başlamasıyla birlikte suç

oranlarında meydana gelen artışın sebeplerini araştırdıklarına da daha önce değinilmişti. Buradan hareketle *Organize İşler*'de ise İstanbul kentinin kozmopolit bir yapıya sahip oluşu üzerinden bir benzerlik kurmak mümkün görünmektedir. Filmde, Chicago kenti üzerine yapılan araştırmanın sonuçlarında olduğu gibi, suçluların büyük oranda eşit eğitim hakkından ve iyi hayat koşullarından mahrum kalmış biçimde temsil edildiği söylenebilir. Tezin ilk bölümünde söz edildiği ve Gordon Marshall'ın da ifade ettiği gibi, Amerikan toplumunda halihazırdaki sistem yalnızca başarı odaklıdır, buna bağlı olarak toplumdaki bireylerin eşit imkanlara erişememelerinden kaynaklı olarak başarıya ulaşamama durumları vardır. Başarıya ulaşamayınca da bireylerde yoksunluk duygusu oluşur ve buna bağlı olarak suç olgusu ortaya çıkar (Marshall, 1994, s. 15, 16). Büyük kentlerdeki birey ve bireyin başarısı üzerine odaklı bu sistemin, filmde de farklı biçimlerdeki tezahürlerini görmek mümkündür. Bu durum filmde suçluların eğitim düzeylerinin vurgulanmasıyla da gözlemlenebilir. Umut, iş görüşmesi için Müslüm ve Hıdır ile görüşmeye gider; mafya üyeleri İngilizce bilen bir çalışan aramaktadır. Müslüm, Umut'un hangi okulu bitirdiğini sorar ve "İngiliz Filolojisi'ni bitirdim" cevabını alır. Müslüm, filolojinin ne olduğunu sorar ve aldığı cevap üzerine, "İngiliz dili tamam bizim için" der. Hıdır ise "Filoloji, diloloji olması gerekmez mi? Yani mantiken, en azından benim için" der.

2000'li yılların özellikle kent ekseninde yer alan suç filmleri ise, öğretici ya da cezalandırıcı keskin sonlardan da uzak görünür. Filmin sonunda Asım, Üzeyir'e "bıraksak mı abi, çok hırsız var tadı kalmadı ki" der. Ancak filmin sonunda kent görüntülerinin gösterilmesinin ardından tekrar bir radyo anonsu geçer. Anonsta taşıma şirketi kılığındaki bir çetenin evdeki eşyaları kamyonu yükleyerek çalması haberi duyulur. Bu durumda suçlular yasalar uyarınca cezalandırılmayıp kendilerinden daha güçlü konumdaki bir mafya tarafından şiddetle cezalandırılmıştır. Ancak öyle görünmektedir ki, şiddet de hırsızlık sorununa çözüm olmamıştır. Suç ve şiddet kentin

bir parçasıdır. Öyle ki, filmin sonunda drone ile çekilmiş kalabalık yollar aracılığıyla kentin dinamikliği vurgulanırken kentte halen suç işlenmeye devam etmektedir. *Organize İşler*'de suç, kentin parçasıdır.

Asuman Suner, Yeni Türk Sineması'ndan söz ederken, bu dönemde üretilen bazı filmlerdeki "içeri kapatılmışlık" halinden söz eder (2015, s. 167). *Barda* filmi için de bu içeri kapatılmışlık halinden söz etmek mümkündür. Filmde cadde ve sokak gibi kente içkin alanlara filmde çok az rastlanır. Kentin akışkanlığı, kalabalık sokakları ya da trafiğini *Barda*'da görmek mümkün değildir. Filmin çok büyük bir kısmının geçtiği temel mekân, Vesika isimli bardır. Filmde mekânın kullanımı hakkında Senem Duruel Erkılıç ve Hakan Erkılıç, kentlerin güvensiz, korkutucu ve huzursuz edici mekânlara işaret ettiğini söyler. Bu durumda şiddet de mekâna içkin bir kavram olarak vuku bulur. Artık güvensiz mekânlar yalnızca kentin arka sokakları, tekinsiz kalabalık caddeler değil aynı zamanda kapalı mekânlardır. Kentteki güvensizlik hali, kentin içindeki iç mekânlara da yansır. Aynı zamanda mekânların sınıfsal olarak ayrımı da söz konusudur. Farklı sınıftan iki ayrı grubun ortak mekânları Vesika Bar'ın olduğu sokak, bar ve olayların sonundaki mahkeme salonudur. Filmde bu ayrı dünyalara mensup insanların normal şartlarda sokaklar dışında bir araya gelemeyecekleri öne sürülür (Duruel Erkılıç & Erkılıç, 2008, s. 211). Bu kişilerin kent dışında bir mekânda bir araya gelmesinin mümkün olup olamayacağı sorusu, bizi filmde kentin anahtar bir rol oynadığı sonucuna götürür.

Karışık Pizza filminin büyük bir kısmı da kapalı alanlarda geçer. Trafik, farklı kültürlerden insanlar filmde kovalama sahneleri dışında görünmezler. Kentin kalabalık sokakları bir geriye dönüş sırasındaki kaçma kovalama sahnesinde görünür. Bunun dışında kentin kalabalık oluşu ancak insanların kendi hayatlarına odaklı yaşam sürmeleri hali vurgulanır. Filmde evde elleri bağlanan Murat kalabalık ancak şehirden uzak bir sitede bağırır ancak sesini karşı apartmandaki çocuk dışında kimse duymaz.

Cantek, ana kahramanların şehir dışında lüks sitelerdeki yaşamları ile, kovalama sahnesinde görünen kalabalık sokakların bir karşıtlık oluşturduğunu söyler. Kentte çatışmalar yaşanır ancak çevredeki kimse olayla ilgilenmez. Filmde suçluların otoriteden korkmamalarının, otoritenin varlığının suçun işlenmesinde caydırıcı bir boyut sağlamamasının en büyük nedeni, otoritenin de bu figürlerden beslenmesidir (Cantek, 2000, s. 69).

Mustafa Hakkında Her Şey'de kent, diğer filmlerde olduğu gibi karanlık arka sokaklar ya da kalabalık caddeler biçiminde gösterilmez. Ancak *Barda*'da olduğu gibi, film aynı şekilde kırsal alandaki bir mekânda geçebilir miydi sorusunun yanıtı, bizi filmde kentin rolünün yine önemli olduğu sonucuna götürür. Filmde şiddet sahnelerinin geçtiği yer, şehirden uzakta bir evdir. Ancak farklı kültür, eğitim seviyesi ve sınıflardan insanların bulunduğu yer kenttir. Kentin akışkanlığı, trafik sorunu olmasa Ceren belki o taksiye binmeyebilirdi. Dolayısıyla kentin filmde mekân olarak anahtar bir rol oynadığı ifade edilmelidir. Filmdeki mekânların konumu, ışığın kullanımıyla tamamlanır. Filmin başında ailenin bir arada olup güldüğü sahnede homojen ışığın kullanılarak alan genişliğinin fazla olduğu bir çekim stili görülür. Ancak özellikle şiddet sahneleri sırasında alan derinliği olmayan, içeri kapanmışlık hissinin vurgulandığı, kontrastların ve gölgelerin kullanılıp homojen ışıktan kaçınıldığı sahnelerle sıklıkla rastlanır. Buradan hareketle, filmde kentin önemli bir rolü yokmuş gibi görünse de, aslında kent anahtar bir mekân olarak sunulur.

3.5. Suç Filmlerinde Sınıf

Türk sinemasında suçun eğitim düzeyi, gelir seviyesi, cinsiyet ve ırkla ilişkilendirildiği çok sayıda filmin bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1990'ların ortalarından itibaren suç filmlerinde suçlu olarak konumlandırılan karakterlerin genellikle eğitim düzeyi ve gelir seviyesi yüksek olmayan, yüksek oranda erkek karakterlere içkin bir olgu olarak sunulması eğiliminden söz etmek gerekir.

Ancak günümüze yaklaştıkça, toplumsal cinsiyet eşitliği, psikolojik ve fiziksel şiddet ve ırkçılık gibi toplumsal sorunlara ilişkin gelişmeye başlayan bilinç de göz önünde bulundurulduğunda, bu değişimin sinemada da gözlenmesi mümkün görünmektedir ve sinemada suçun belli bir sınıfa ya da cinsiyete ilişkin bir olgu olarak sunulması hususu da değişmeye başlamıştır. *Kronoloji* ve *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* filmleri de bu değişime örnek teşkil etmek üzere belirlenmiştir. İki filmin arasında sekiz yıl olmasına ve *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde kara mizah öğeleri kullanılıp suçun parodileştirilmesine karşın iki filmde de suçun sinemada yalnızca alt sınıfa ilişkin bir olgu olmadığını ifade eden bir sistem eleştirisi yapılmaktadır.

Filmlerde suçun belli kişi ve gruplara özgü bir olgu olarak temsil edilmediğini de belirtmek gerekir. Bu filmlerde suçun gelir düzeyi ve eğitim durumu gibi değişkenlerden bağımsız olduğu tartışılır. *Kronoloji*'de filmin sonu itibariyle suçun cezalandırılabilir ancak ıslah edilmesi zor bir kavram oluşu vurgulanırken, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde iktidar ilişkileri bağlamında suç ve ceza kavramlarının değişken oluşu temsil edilir. Filmlerde aydın olarak temsil edilen, üst sınıfa mensup iki erkek karakterin bulundukları konumları ve toplum içindeki iktidarlarını kendi çıkarları için nasıl kullandıkları anlatılmaktadır.

İki filmde de cinayeti işleyen erkek karakterlerin eğitim durumları ve mensup oldukları sınıf, filmlerin getirdikleri sistem eleştirisi bağlamında önemlidir. Türk sinemasında suçun eğitim ve gelir seviyesi düşük ya da farklı ırktan karakterlerle özdeşleştirildiği sık rastlanan temalardan biridir. Ancak incelenen iki filmde bu durum tartışmaya açılmaktadır, Celal Tan bir anayasa profesörüdür. Erçetingöz ve Becerikli'nin de ifade ettiği gibi Celal Tan otoritenin simgesi olarak konumlanır ve yasaların toplumsal düzen ve normların kendisi olması, toplumsal düzene ilişkin belirleyici bir konumda olmasını ifade etmektedir. Hukukta doğru ya da yanlış kesin çizgilerle belirlenmişken Celal Tan'ın bu hukuk kurallarını kendi çıkarları

doğrultusunda çarpıttığı ve kendini kurtarmak için kullandığı görünür. Celal Tan, arkadaşı Turan'dan onun yerine hapse girmesini ister ve ölümcül bir hastalığı olduğundan uzun süre mahkûm edilmeyeceğini bildiğinden durumu kendi lehine kullanmak ister (Erçetingöz ve Becerikli, 2016, s. 373). Bir hukuk profesörünün işlediği suçun merkeze alınması suç, adalet ve ceza kavramlarına ilişkin bir sorgulama yaratır. Celal Tan gelir düzeyi ve eğitim seviyesi yüksek, üst sınıfa mensup ve yaşadığı şehirde oldukça sevilen saygın biri olarak kabul edilir. Benzer şekilde *Kronoloji*'de de Hakan iyi bir ofiste çalışır ve eğitim düzeyi yüksektir, filmin ilk yarısında son derece modern görünür. Dolayısıyla bu filmler aracılığıyla, suçun alt sınıfa ya da belirli bir ırka içkin gibi yansıtıldığı filmlerin aksine aydın görünen erkek karakterlerin işlediği suçlara ışık tutulmaktadır.

Goffman'ın *sapkın* tanımını filmler bağlamında tekrar ele almak önemlidir. Goffman, toplum içinde dezavantajlı olarak konumlanan, farklı ırk/kökenden grupların ya da alt sınıfa tabi tutulan grupların da *sapkın* olarak kabul edilebileceğini belirtir (2014, s. 203). İki film bağlamında da bu tanım önemlidir. *Kronoloji*'de, izleyicinin olayları kronolojik olarak tekrar seyrettiği filmin ikinci kısmında, izleyicinin dikkati anlatı yapısı gereği Cengiz ve bakkalda çalışan Remzi üzerine yoğunlaşır. Suç filmlerinde suç kavramı tarihsel olarak genellikle ekonomik durumu iyi olmayan, iyi eğitim imkanlarına erişememiş karakterler ile özdeşleştirildiğinden, filmin ilk sekansında anlatı yapısının bir gereği olarak Cengiz ve Remzi karakterleri potansiyel suçlu olarak konumlanır. Cengiz'in salaş kıyafetleri, Hakan'a kıyasla daha bakımsız olması gibi ayrıntılarla bu imajın doğrulandığı ifade edilebilir. Celal Tan örneğinde ise karakter toplum tarafından sevilen ve bir hukuk insanı olarak temsil edilirken, filmin sonunda gelir düzeyi düşük olan kapıcı haksız yere tutuklanır.

Filmlerdeki bir başka ortak nokta ise daha önce de belirtildiği gibi, iki erkek karakterin de toplum içinde sevilen ve saygı duyulan, gelir seviyesi yüksek üst sınıfa

mensup karakterler olarak temsil edilmeleridir. Bu karakterler, yasanın, düzenin ya da sistemin kendisidir. Nihal, bir tartışma sırasında Hakan'a, "dışarıdaki insanlara karşı bu kadar cömert davranırken o cömertliği evde bana gösterseydin..." der. Benzer şekilde Celal de yaşadığı şehir içinde sevilen, saygı duyulan bir karakterdir. Cinayeti araştırmak için eve gelen polis memuru bile Celal Tan'ın ne kadar saygın birisi olduğunu ve bu sebeple prosedürde esneklik sağlayabileceklerini söyler. Komiser Hakkı'nın "şimdiye kadar sizin çoktan sorguya alınmanız gerekirdi ancak Celal Tan hocamız için prosedürlerin bir parça dışına çıkabiliyoruz" demesi ve Celal Tan'ın Anayasa Hukukçuları Derneği'nden ödül alması bu saygınlık imajının önemli göstergelerinden biridir. Adalet ve sorgulama mekanizmaları, filmin dünyasında kişinin mensup olduğu sınıfa göre farklı biçimde işler.

Barda'da sınıf kavramı, şiddetin temel kaynağı olarak konumlanır. Filmde çatışmanın ve dolayısıyla işkencenin temel sebebi sınıfsal farklılıklardan gelen öfke duygusudur. Bu öfke duygusu filmde farklı biçimlerde vurgulanır. Filmde Selim bu bara gece vakti geldiğini, çünkü normal şartlar altında giyim kuşamına bakıp onu bara almayacaklarını söyler. Filmde sınıfsal farklılıklar keskin çizgilerle belirlenmiştir. Buradan hareketle suçun ve şiddetin bir neden olmaksızın gerçekleşebileceği ve bunun alt sınıfa bağlı bir olgu olduğu mesajı da filmde mevcuttur. Zehra Yiğit, filmde şiddet ve işkenceye sebep olanların mensup oldukları sınıfın alt sınıf olması halinin, şiddetin bu sınıfa ait bir çözüm yolu olduğu önyargısını yeniden ürettiğini söyler. Anlatıda suçun sınıfsal olarak bu biçimde konumlandırılması, sistemin alt sınıfı suçlu üst sınıfı ise mağdur biçimde göstermesine sebep olur. Çünkü filmde farklı yaşlardaki beş erkek, ekonomik eşitsizliğin de bir yansıması olarak filmde yer almaktadır (Yiğit, 2014, s. 8).

Mustafa Hakkında Her Şey'de Mustafa'nın öfkesinin önemli nedenlerinden birini sınıf nefreti oluşturur. Filmin en başından, Mustafa'nın patronu olduğu ajanstaki sahnelerden itibaren Mustafa'nın sınıfsal bir öfke içinde olup bunu dışa vurduğunu

görmek mümkün görünür. Filmde sıkça kullanılan geriye dönüş sahnelerden biri, Mustafa'nın bir restoranda makarnayı caparili getirdiği için garsona hakaret ettiği sahnedir. Bu sahnede Mustafa'nın üstten bakışı ve kendinden başka hemen herkesi aşağıda görmesi hali vurgulanır. Fikret ile evde oldukları sahnede de “senin gibilerin teri iğrenç kokar zaten” der. Sınıf nefreti duyduğu biriyle karısının birlikte olması, filmde şiddeti doğuran etkenlerden biridir. Sınıfsal öfkeyle birleşmiş iktidar kaybı hali, filmin temel sorununu oluşturur.

3.6. Suç Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet

Suç filmleri sınıf ve mekâna dair çok fazla şey söylediği gibi, içinde toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin de önemli temsiller barındırır. Tezin örneklemini oluşturan 1990 ile günümüz arasındaki zaman diliminde suç filmlerinde toplumsal cinsiyetin yansımaları da değişim göstermiştir. Bu değişimi gözlemlemek için filmlerde sıklıkla rastlanan erkeklik krizinin izini sürmek bile yeterlidir. 1990 yılı sonrasında yapılan suç filmlerinde, erkeklerin toplumdaki iktidarını kaybetme korkusunun bir sonucu olarak erkeklik krizi ortaya çıkar. Erkeklik krizi ise karakterlerin suç davranışına yönelmesiyle tamamlanır. İktidarın geri kazanılmaya çalışılması, ya kadınlar üzerinde tahakküm kurularak ya da kurulan tahakkümün dozunu arttırarak gerçekleşir. Bu filmlerde erkeklik kriziyle bağlantılı olarak işlenen suçların büyük bir kısmı, kadına şiddet, intikam ve kadın cinayetleri üzerinde temellenir. Özellikle 1990'lı yıllarda yapılan suç filmlerinde kadınlar ya *femme fatale*'ler olarak karşımıza çıkar ya da ana karakterlerin eşi, sevgilisi, annesi veya akrabası olarak filmde yerini alır. Suç türünün ilk örneklerinden itibaren daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, suç filmlerinin çok büyük bir kısmını erkek hikayeleri oluşturur.

Analiz edilen filmlerden biri olan *Eşkîya*'da erkeklik biçimlerinin incelenmesi önemlidir. Bu filmde, var olan toplumsal düzene karşı isyan halini erkeklik mitiyle açıklayan Nejat Ulusay, Baran'ın hapisyanede olduğu dönemde erkekliğin değişime

uğradığını ve “kirlendiğini” söyler. Dolayısıyla karakterin motivasyonlarından biri de erkeklik mitini tekrar canlandırmaktır. Bu sebeple filmin sonunda Baran kendisi ölüp kahramanlaşmadan önce erkeklığe zarar veren herkesi silahıyla vurur. Ulusay bu biçimde yerleşik bir erkeklik mitinin de vurgulandığından söz eder (2004, s. 149, 150). Baran, Cumali’nin mağdur olduğunun farkına vardığında Cumali ile özdeşlik kurar ve karakterin suç işlememeye odaklı olan motivasyonu değişir. Cumali’nin klasik gangsterde olduğu gibi bencil gayeleri de bulunmaz, çünkü erkek dostluğu fedakarlığı gerektirir. Erkek dostluğu uğruna Baran önce aşkıdan vazgeçer sonra da hayatından. Karakterin motivasyonu filmin başında büyük ölçüde bireysel görünürken, Cumali ile kurduğu erkek dostluğu ile yasaların işlevsizliği ve buna bağlı olarak ortaya çıkan adaletin tecelli edemeyişi durumlarıyla birlikte karakterin motivasyonu bireysel olmanın ötesinde toplumsal bir boyut kazanarak dönüşür.

Eşkya’da kadın karakterlerin konumu da önemlidir. Klasik gangster filmlerinde olduğu gibi, filmde kadın karakterler, ana erkek karakterlerin mevcudiyetlerini bir biçimde desteklemek amacıyla konumlandırılmıştır. Filmde önemli iki kadın karakter bulunur: Keje ve Emel. Baran, Keje’yi bulmak ve aşık olduğu Keje ile evlenen Berfo’dan intikam almak amacıyla İstanbul’a gelir. Keje’yi bulur ancak kısa süre içinde Cumali ile kurduğu erkek dostluğu aşkıdan daha önemli görünür. Dolayısıyla otuz beş sene boyunca bir araya gelmeyi beklediği Keje ile buluşmaktan vazgeçmek durumunda kalır ve Cumali’nin hayatını kurtarmak için yıllar sonra tekrar eline silah alır. Berfo ile ilk karşılaşmalarında, Berfo’nun kendisine ihanet ettiğinin bilincindedir. Keje’yi de görür ancak şiddete başvurmaz ve abartılı tepkiler vermez. Ancak Berfo’nun karşılıksız çek yazarak Cumali’nin ölümüne dolaylı olarak sebep olması sonucunda Baran eline silah alır ve Berfo’yu ancak o zaman öldürür. Bu örnek, kadının filmdeki konumuna dair çok fazla şey söylemektedir. Ana karakterin nihai amacı gibi görünen Keje’ye kavuşma hayali, çok kısa süre önce edinilen bir erkek dostluğundan daha önemli

değildir. Çünkü nihai amaç, erkeklik mitini korumaktır. Filmde bir başka önemli kadın karakter ise Emel'dir. Emel, Cumali'nin uyuşturucu satıcısı Demircan'dan para kaçırmaya ve suç işlemesine sebep olarak gösterilir. Bu durumda erkeği suça iten ve filmin sonunda ölümle cezalandırılan bir karakter oluşundan dolayı Emel'in bir *femme fatale* örneği olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Anlatı içinde Emel, Cumali'yi suça iten ve dolaylı olarak ölümüne sebep olan karakter olarak konumlanır.

Eşkîya'da intikam teması da erkek dostluğunun bir parçası olarak önemli bir yer teşkil etmektedir. Hikâyede Cumali'nin ölümü üzerine Eşkîya intikam almak için tekrar suç işlemeye başlar. Filmin başında Cumali'nin uyuşturucu satması üzerine Baran, Cumali'nin yolunun kötü olduğunu ifade eder. Emel'in Cumali'yi kandırmasından sonraki yüzleşme sırasında da Baran Cumali'ye onları öldürmemesini, Emel için buna değmeyeceğini telkin eder. Ancak Baran için kırılma noktası, Cumali'nin vurulması olur. Bu sahneden sonra karakterin motivasyonu tamamen değişir ve erkek dostluğu ile ilişkili olarak intikam teması daha belirgin hale gelir.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi ve *Kronoloji*'deki ana kadın karakterlerin ikisi de benzer gerekçelerle öldürülür. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde Özge, ev halkı tarafından da alenen sevilmemektedir. Celal Tan tarafından öldürülmesinden hemen önce de evliliğindeki yaş farkı üzerinden Kamuran tarafından eleştirilir, diğer aile bireyleriyle konuşmaları arasında da bu nefret hali devamlı olarak vurgulanır. Böylece Özge'nin sevilmemesi üzerinden cinayet de gerekçelendirilmeye çalışılır. *Kronoloji*'de Nihal'in ikincilleştirilmesi ise hem kamusal alanda hem de özel alanda cinsiyet üzerinden gerçekleşir. Kamusal alanda, toplum tarafından Hakan aracılığıyla maruz kaldığı “çocuk kimin yüzünden olmuyormuş” sorularına verilen “Nihal yüzünden olmuyormuş” cevabı ve ev içinde, bir başka deyişle özel alanda Hakan ile tartışmaları sırasında, Hakan'ın kendisine “çocuk yapamayacak kadar zavallı” olduğunu söylemesi üzerinden ilerler. Filmde kadının ötekileştirilmesi, doğurganlık

söylemi üzerinden gerçekleşir. İki filmde de kadın farklı biçimlerde ötekileştirilir ve ikincilleştirilir. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde Celal'in evli olduğu kadının özellikle kendinden yaşça genç ve güzel olarak temsil edilmesi de kadının toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında konumlandırılışı bakımından dikkate değerdir. Celal Tan'ın Özge'yi öldürme sebebi, kendisinden genç bir erkek ile öpüştüğünü iddia etmesidir. *Kronoloji*'de de Nihal, arkadaşı Cengiz'in evine gider ve daha sonra ortadan kaybolur. Hakan, Nihal'i birlikte gördüğü kişinin kim olduğunu sorar ve üzerine tartışmaya başlarlar. *Kronoloji*'de de cinayetin işlenmesinde kıskançlık bir gerekçe olarak öne sürülmektedir. Kadınlar iki anlatıda da eylemlerine şüpheyile yaklaşılan karakterler biçiminde temsil edilir; Özge'nin başka biriyle öpüştüğü olma ve Nihal'in başka bir erkekle birlikte olma ihtimalleri filmde kadınların yaşamına son verilmesi için yeterli sebepler olarak temsil edilir.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi ve *Kronoloji*'de erkekliğin dedektifler aracılığıyla sorgulanmasından da söz etmek gerekir. Benyahia suçun bir alt türü olarak dedektif filmlerinden söz ederken, suç filmlerinde dedektiflerin genellikle erkek olduğunu ve bu biçimde erkekliğin de sorgulamaya tabi tutulduğunu, eğer dedektif bir kadın karakter ise tartışmanın toplumsal cinsiyet hakkında olduğunu ifade eder (2014, s. 30). İki filmde de soruşturmayı yürüten komiserler, erkek karakterler ile temsil edilmektedir. *Kronoloji*'de komiser Ayhan'ın, Hakan'a yönelttiği "çocuğun kimin yüzünden olmadığı" sorusu ile Ayhan'ın Hakan üzerinde kurduğu iktidar pekişmekte, erkeklik sorgulaması ise Hakan üzerinden ilerlemektedir. Daha önceki bölümde ifade edildiği gibi, iki filmde de sınıf ile erkeklik kavramları iç içe geçer. İyi gelir sahibi, toplum içinde sevilen erkek karakterler nüfuzlarını kullanarak işledikleri kadın cinayetlerini gizlemeye çalışırlar. İki filmde de erkeklik krizi, kadınlar üzerindeki tahakkümün yitirilmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Kıskançlık ve intikam gibi

temalara sadece bu iki filmde değil, 2010'larda yapılan filmlerin genelinde sık rastlanan temalara işaret eder.

Karışık Pizza ise dönemin filmlerinden farklı bir kadın temsili sunar. Emel dışında anlatının merkezindeki tüm karakterler erkektir. Film boyunca erkeklik farklı biçimlerde yeniden üretilir. Argo konuşmaların hemen hepsinde kadın bedeni nesneleştirilir, erkekler hep takım elbise giyer ve kurdukları cümlelerin içinde oldukça fazla argo kelimeye yer verilir. Filmdeki mafya hesaplaşması, Emel karakterinin dönüşüme uğramasıyla sonlanır. Filmin başında karakter, elinde her daim sigarası, iyi silah kullanması, kadrajda konumlandırılış biçimi, elbise etek gibi kıyafetleri ile kara filmde alışık olunan klasik bir *femme fatale* gibi görünür. Emel, Kenan'ı vurur ve ardından Celal'e, suçu işleyen Murat olduğunu söyler. Bunun üzerine Celal, pizzacıyı vurmaya hazırlanırken Emel onu durdurur ve Celal'i de vurur. Filmin sonunda klasik kara film anlatı yapısında olduğu gibi Emel'in cezalandırılacağı düşüncesi ortaya çıkar. Ancak Celal'i vurduktan sonra karakterin motivasyonu tamamen değişir. Aldığı intikam sonrası Emel'in etek, elbise gibi kadınlıkla özdeşleşen kıyafetlerinin yerini kot pantolon, tişört ve gömlek gibi kıyafetler alır. Erkeklerin dünyasında kendine arzu nesnesi olarak yer bulabilen Emel, Celal'i de vurduktan sonra Celal'e "Senin bittiğin yerde ben başlıyorum" der ve böylece ataerkil bakıştan kurtularak özgürleşir.

Barda'da sınıfsal farklılıklardan gelen öfke ile iç içe geçmiş bir erkeklik krizi durumu vardır. Filmde fiziksel ve psikolojik şiddet uygulanan taraf yalnızca kadınlar değildir, orta sınıf ya da üst sınıfa mensup erkekler de sınıfsal öfkeyle gelen şiddetin kurbanı olurlar. Selim ve dört arkadaşı da eğlenmek, kadınlarla birlikte olmak ve onlar gibi yaşamak isterler. Buradan kaynaklanan sınıfsal öfke, erkeklik ile iktidar sağlama biçimi olarak anlatıda kendini gösterir. Ulusay'ın 90'lar filmleri için kullandığı "hırpalanmış olan erkeklik mitini canlandırma" halini *Barda*'da da görmek mümkündür (2004, s. 149). Selim, ekonomik koşullar, eğitimde eşit haklara sahip olamama gibi

dezavantajları, bu haklara sahip kişiler üzerinde tahakküm kurarak geri almaya çalışır. Ahmet Oktan'ın da ifade ettiği gibi “kenidisini sertlik ve tam bir iktidar sahibi olma gibi kavramlar üzerinden kuran beş erkek, kendisi gibi olmayana yönelik tepkilerini, bir tür mazlumluk anlatısıyla da birleştirerek, sadistçe bir şiddet gösterisi şeklinde dışa vururlar” (2008, s. 159). Filmin genelinde kullanılan argo sözcüklerin büyük bir kısmı ile erkeklik, kadının arzu nesnesi olarak konumlandırılması üzerinden üretilir.

Barda'da futbol erkeklerle özdeşleştirilip cinsiyetlendirilen bir spor olarak pekiştirilir ve futbol sahasındaki sahne erkekliğe dair pek çok şey söyler. Filmlerde futbol ve spor, bedensel olarak güçlü olmayı gerektirdiğinden dayanıklılıkla özdeşleştirilir. Filmin başında Nail'in barın arkasındaki futbol sahasında iyi futbol oynadığı görülür. Selim ve arkadaşlarının işkence uyguladığı gece, işkence futbol sahasında devam eder. Batu Anadolu, filmdeki erkeklik krizinin kayıp kadınlar ile ilişki içinde olduğundan söz eder. Erkeklerin, diğer erkekler üzerinde eril iktidar kurduklarından ve bu noktada filmlerde futbol gibi alanların eril iktidarın kurulmasına alan açtığından söz eder. Yazar, yeniden üretilen eril iktidarın, diğer erkeklerle karşı erkek homososyalliğini içinde bulunduran futbol gibi alanlardan beslenerek yeniden üretildiğini söyler (Anadolu, 2013, s. 82).

Filmde en başta beş erkeğin iktidar sahibi gibi görünmesinin ardında aslında bir erkeklik krizi vardır. İktidarsızlık hali, hem kadınlar hem de onlar gibi olmayan “diğer” erkekler üzerinde tahakküm kurarak giderilmeye çalışılır. Sınıfsal öfkeyle iç içe geçmiş bu erkeklik krizi, Selim'in bara normal şartlarda kılık kıyafetinden dolayı giremeyeceğini söylemesi, Nil'e tecavüz etmeden önce ağzını bantlayarak sevgilisiymiş gibi masada yanında oturtması gibi detaylar üzerinden de gözlemlenebilir. Oktan, bu dönemde yapılan filmlerin genelinde bir erkeklik krizinden söz edilebileceğini yazar. Kendini kanıtlayamayan erkeklerin olduğu bu filmlerde, erkeklere erkekliklerini tekrar kazandırmak amacıyla şiddete başvurulduğundan ve kaba bir erkeklik resmi

izildiğinden söz eder (Oktan, 2008, s. 159). Filmde şiddet, izleyicinin izlemesini de zorlaştıracak biçimde yer alır. Kadınlara tecavüz edilmesi, onların öldürölmesi, jiletle sırtının çizilmesi gibi sahnelerle, saf kötü imajı da pekiştirilir. *Eşkya*, *Organize İşler* gibi filmlerdeki karakterlerde hep bir iyi taraf bulunur. Cumalı'nın vurulduktan sonra cennete gider miyim diye sorması, *Organize İşler*'de hırsızların da aslında aileleri ve aşk acılarının olduğunun gösterilmesi, ekonomik sıkıntıların onları suça ittiğinin belirtilmesi gibi ayrıntılar *Barda*'da yoktur. Beş erkek karakterin mesleklerine dair temel bilgiler dışında, hayatları izleyiciye gösterilmez. Bu durum ise izleyicinin karakterlerle özdeşleşme yaşama halini imkansız kılar. Bir sınıf öfkesi mevcuttur, ancak psikolojik ve fiziksel şiddet sahnelerinin izleyici tarafından kabul edilebilir bir yönü yoktur. Çünkü karakterleri bu noktaya getiren olaylar ya da imkansızlıklara anlatı içinde yer verilmez.

Mustafa Hakkında Her Şey'de Mustafa'nın eşi üzerinde kurduğu iktidarı kaybetmesi ve Ceren'in özgürce başka bir erkekle birlikte olması hali erkeklik krizini beraberinde getirir. Mustafa filmin başından itibaren özellikle sınıfsal düzeyde çevresine karşı öfkeli dir. Ceren'i sıklıkla geriye dönüşler aracılığıyla görürüz. Ceren iyi eğitim almış, heykelle uğraşan görgölü bir karakterdir. Ancak Mustafa'nın Ceren'i ikincilleştirmesi için, bu durum bir engel teşkil etmez. Mustafa evlilikleri süresince de Ceren'in kıyafetlerini beğenmez, genellikle onunla aynı fikirde bile değildir. Mustafa'nın, Fikret ile Ceren'in birlikte olduklarını öğrendiği an, bu tahakküm ilişkisinin de sonlandığını fark ettiğ i andır. Bunun bir sonucu olarak eril şiddet ve intikam duygusu devreye girer. Mustafa, kaybettiğ i iktidarını Fikret'e şiddet uygulayarak yeniden kazanmaya çalışır. Mustafa'nın sınıf öfkesi ile erkeklik krizi, şiddet ve intikam duygularını beraberinde getirir ve bunlar sonucunda suç davranışı ortaya çıkar.

SONUÇ

Suç, genel anlamda yasaların sınırları dışında vuku bulan eylemler olarak tanımlanır ve tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak değişiklik gösteren bir olguya işaret eder. Bu doğrultuda suç ve sapma kavramları sosyoloji alanında bireysel, çevresel ve toplumsal faktörlere dayandırılarak farklı perspektiflerden incelenmiştir. Suçu birey ekseninde tanımlayıp tartışan teorilerin yanı sıra, suçun çevresel etkenler dolayısıyla vuku bulduğunu belirten teoriler de bulunmaktadır. Yine suçun kalıtsal olarak aktarıldığını savunan biyoloji eksenli suç teorileri de bulunur. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, herhangi bir araştırma için suçun toplumsal bağlam dışında ele alınması, sınırlı bir bakış açısı sunabilir. Suça toplumsal eksenli teorilerin yaklaşımları çerçevesinde farklı tanımlar yapılmış ve suçun nedenleri, bu tanımlar çerçevesinde teorisyenlerce farklı perspektiflerden açıklanmıştır. Emile Durkheim'a göre *anomi* ya da bir başka deyişle kuralsızlık kavramı, toplumsal işbölümleri arasındaki geçiş sürecinde ortaya çıkan bir olguyken Robert Merton'a göre bu kuralsızlık hali toplumsal baskının bulunduğu sistemin bir sonucudur. Chicago Okulu araştırmaları kapsamında ise suç, kentin göç alması nihayetinde oluşan kozmopolit yapısı sebebiyle ortaya çıkan bir kavrama işaret eder. Howard S. Becker ise suçlu olarak kategorize edilen kişi ya da grupların incelenmesi gerektiğine ilişkin bir perspektif sunar. Erwing Goffman'a göre suç, belirli toplumsal normların dışında olan, normal kabul edilmeyen davranışlara ilişkin bir kavramdır. Suçun tanımlanmasında tarihsel olarak farklı bakış açıları bulunmaktadır.

Suç hem bir olgu hem de bir mefhum olarak, sinemanın ilk yıllarından itibaren filmlere konu olmuştur. Suç filmleri, suçu anlatının merkezinde konumlandıran filmler olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda suç filmlerine tarihsel olarak bakıldığında, suç türünün ilk örneklerini Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan kara film ve gangster türlerinin oluşturduğu söylenebilir. Amerika Birleşik Devletleri'nde meydana

gelen toplumsal gelişmelere paralel olarak türlerin anlatısal ve ikonografik özellikleri de değişmiştir.

Türk sinemasında suç türünün gelişimi bağlamında ise Muhsin Ertuğrul'un *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk* filmi bir ilk olarak kabul edilebilir. Bu dönemde gazetelerdeki suç haberleri filmlere uyarlanır ve türün ilk örnekleri bu şekilde ortaya çıkar. Ancak hem ikonografik özellikleri dolayısıyla, hem de anlatıda suçun konumlanışı bağlamında *Kanun Namına* önemli örneklerden biridir. 1950'li yıllarda "polis filmleri" olarak adlandırılan ve dedektif biçimindeki polislerin suçlular karşısındaki mücadelesini konu alan çok sayıda film yapılır. 1960'lı yıllarda ise Türk sinemasındaki toplumcu gerçekçi temalar, suç filmlerinde de işçi haklarının sorgulanması ve fabrika patronlarının işlediği suçlar aracılığıyla gösterilir. 1970'li yıllarda özellikle Melih Gülgen'in *Cemil* ve *Cemil Dönüyor* filmleriyle beraber önceki yıllarda ekranda görülmeye alışık olunan polis karakteri dönüşmeye başlar. Bu döneme kadar olan süreçte Sansür Kurulu'nun türün gelişimine olan etkisi önem arz eder. Kurulun kararları gereğince filmlerin sonunun didaktik biçimde olması, kötülerin mutlaka cezalandırılması, güvenlik güçlerinin kötü biçimde gösterilmemesi gibi koşullar öne sürülür. Kurulca öne sürülen bu koşullar, türün gelişimini hem anlatısal hem sinematografik açıdan doğrudan etkilemiştir. 1980'li yıllarda filmlerde ataerkil iktidarın karşısında konumlanan, düzene isyan eden ve ataerkil iktidarı kabul etmeyen kadın karakterlerin yer aldığı filmler bulunur. Bu tezin konusunu oluşturan 1990 sonrasında ise suç filmlerinin çeşitliliği ve izleyicinin ilgisi bağlamlarında altın çağını yaşadığı söylenebilir.

Tezde 1990 yılı sonrasında sinemada suç olgusunun izi sürülmüş, türün yıllar içindeki değişiminden söz edilerek bu yıllarda yapılan filmlerde sınıf, toplumsal cinsiyet ve kent kavramlarının konumu belirlenmiştir. Bunun yanı sıra üzerinde durulan toplumsal bağlamlarıyla ilişkili, sınırları belli bir tür tanımının yapılp yapılamayacağı

tartışılmıştır. Bu tartışma sonucunda, türün kapsayıcılığı sebebiyle müzikal, korku ya da bilim kurgu türlerinde olduğu gibi sınırları keskin bir tür sınıflandırmasının yapılmasının sınırlılıkları görülmüştür. Suç türü, komediden drama çok geniş bir türsel ve anlatısal kapsayıcılığa sahip görünmektedir. Dolayısıyla diğer türlerde olduğu gibi ikonografik öğeler ve anlatısal kalıpların keskin sınırlarının suç türü için belirlenmesi mümkün görünmemektedir. Örneğin çalışmanın örnekleminde yer alan *Eşkîya*'da olduğu gibi, bir eşkıyanın hikayesi silahlı çatışmanın öne çıktığı, mafyanın kötü olarak temsil edildiği bir eksen ve melodram türü ile iç içe ele alınabilirken, *Organize İşler*'de olduğu gibi güldürü öğeleriyle de harmanlayarak ele alınabilmektedir. Dolayısıyla Türk sinemasında suç filmlerinin bu dönemde diğer türlerle ilişki halinde olduğu saptanmıştır.

1990'ların başlarında sinemada suçun, çoğunluk tarafından mutabık olunan ve sınırları belli bir tanımı varken, günümüze gelindiğinde bu tanımın toplumsal gelişmeler ışığında değişmeye başladığı söylenebilir. Örneğin, 1990'lı yıllarda suç filmlerinde suçun karşılığı çoğunlukla mafyaya işaret etmekte ve iyi ile kötü karşıtlığı bugüne oranla daha keskin sınırlar ile ayrılabilir. Bu dönemde stereotipik ve indirgemeci bir yaklaşım nedeniyle başında eğitim ve gelir seviyesi düşük erkek karakterlerin suçlu olarak yer aldığı suç filmlerinin sayısı oldukça fazladır. Suç filmlerinde hikayenin, suçluların bakış açısıyla ve derin karakterler ile sunulmaya başlanmasıyla birlikte suçluyu suç işlemeye iten sistemin açmazları ve çelişkili boyutları da daha fazla tartışılmaya başlanmıştır. Ayrıca suçun toplumsal, politik ve sınıfsal boyutlarının da oluşu tartışmaya açılmış, suçlunun belli bir cinsiyet ya da sınıftan bireyler ile özdeşleştirilme eğilimi de zamanla değişmeye başlamıştır.

1990 sonrası suç filmleri suç, adalet ve ceza kavramlarının ilişkisine dair farklı perspektifler sunar. Bu dönemde yapılan filmlerde adalet, sistemde var olan eksiklikler sebebiyle suçlular tarafından sağlanmaktadır. *Eşkîya*, bireysel bir intikam hikayesi

içinde, aslında toplumsal sorunlara dayandırılan bir eleştiriyi ve belirgin biçimde erkeklik krizini barındırır. Filmde ana karakterleri suça iten sebepler eleştirel biçimde ele alınır, ancak bu eleştiri karakterlere değil daha çok sisteme yöneliktir. Baran, suç işlemeyi bırakmış olmasına rağmen içinde bulunduğu erkek dostluğunun da bir gereği olarak Cumali'ye yapılan haksızlık karşısında kendi adaletini sağlamak üzere bu durumda payı olan tüm karakterleri cezalandırmaya başlar. *Organize İşler*'de de çalıntı araba ve hırsızları polisin bulamaması üzerine bir mafyaya başvurulur ve suçluların cezası, ancak başka suçlular tarafından verilebilir. Çünkü filmde adalet sistemi problemlili ve güvenlik güçleri işlevsizdir. *Barda* filminin sonunda suçluların, adaletin temsilcisi savcının isteği üzerine cezaevindeki diğer suçlular tarafından öldürülmesi ile adalet sağlanmış olur. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde ise adaletin hiçbir zaman sağlanamaması üzerinden bir sistem eleştirisi görünür kılınmaya çalışılır. Filmde hukuku çok iyi bilen bir anayasa profesörü tarafından gücün/bilginin birey çıkarları için kullanılması, hiç suçu olmayan iki kişinin suçsuz yere tutuklanmasına sebep olmaktadır. *Kronoloji*'de ise cinayet işleyen Hakan'ın filmin sonunda cezaevine gönderilmesine rağmen, öldürdüğü Nihal'in bebeğinin kendi çocuğu olup olmadığını sorgulaması ile suçun ıslah edilemez boyutuna yer verilmiş olur. İncelenen örneklerden de görülebileceği üzere, bu dönemdeki yerli suç filmlerinde sistemin eksiklikleri ve düzensizlikleri ile suç doğrudan ilişkili olarak sunulmaktadır. Bu filmlerde bireysel gibi görünen hikayeler aracılığıyla sistem eleştirisi yapılır ve adalet ile ceza kavramlarının karşılıkları yine bu hikayeler aracılığıyla sorgulanır.

1990 sonrası yerli filmlerde toplumsal gelişmelere paralel olarak sınıf, cinsiyet ve kent kavramları daha önemli hale gelir. Çünkü bu dönemin filmlerinde karakter, anlatı ve teknik daha karmaşık ve dinamik bir yapıda sunulur. Önceki yıllarda sinemada suçun, alt sınıflarla özdeşleştirilmesi önyargısı, yerini üst sınıf erkek karakterlerin işlediği suçların sinemaya yansımalarına bırakır. Çalışmanın örnekleminde bulunan,

Mustafa Hakkında Her Şey, *Kronoloji* ve *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* filmlerinin en önemli ortak noktası, üç filmde de sınıf nefreti olan, erkeklik krizi içinde bulunan ve suç işleyen ana erkek karakterlerin bulunmasıdır. Filmlerin üçünde de suçlu karakterler eğitilmiş, gelir seviyesi yüksek ve toplum tarafından saygı duyulan bireyler olarak konumlanır. Dolayısıyla toplumsal açıdan bir sistem eleştirisi sunulur ve suç farklı bağlamlarda ele alınmış olur. Üç filmde de üst sınıfa mensup erkek karakterler nüfuzlarını ve güçlerini işledikleri suçları örtbas etmek üzere kullanır. *Barda*'da ise sınıf kavramı çerçevesinde farklı bir durum söz konusudur. Filmin anlatısı, alt sınıfa mensup erkeklerin sınıf öfkesi dolayısıyla bir grup arkadaşına işkence etmesi üzerine kurulduğundan filmde suç alt sınıfa içkin bir kavram olarak sunulur. Bu filmlerde farklı toplumsal sınıfların temsil edildiği ve son yıllarda üst sınıfa mensup eğitilmiş erkek karakterlerin suçlu olarak konumlandırıldığı filmlerin sayısının arttığı görülmüştür.

Sinemada suç türünün imgesi, toplumsal gelişmelerle bağlantılı biçimde değişir. 1990'lı yılların filmlerinde, Türk sinemasında iktidarını kaybeden ve bunun bir sonucu olarak erkeklik krizi içindeki erkek karakterlerin hikayelerinin anlatıldığı filmlerin sayısı oldukça fazladır. Bu filmlerde iktidarını kaybeden erkek karakterler, kadın üzerinde tahakküm kurmaya çalışmakta, bunu başaramadıklarında da şiddete başvurumaktadırlar. *Barda*, *Kronoloji* ve *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* filmlerinde kadını tahakküm altına alamayan erkek karakterler, erkeklik krizi içine girer ve şiddete başvurur. Bunun yanı sıra toplumsal cinsiyet ve sınıf gibi konularda yaşanan bilinçlenmenin yansımaları, suç filminde de farklı biçimlerde gözlemlenebilir. *Karışık Pizza* klasik bir kara film gibi görünürken filmin sonunda Emel, ataerkil sistem içinde yalnızca bir arzu nesnesi olarak var olmayı kabul etmeyerek, onu bu sisteme hapseden tüm erkekleri öldürür ve özgürleşir. Kadın karakterlerin temsili bakımından *Karışık Pizza*'da Emel, filmin sonunda cezalandırılan karakterlerden farklı biçimde konumlanır.

Sınıf ve toplumsal cinsiyetin yanı sıra kentin de suç filmlerinde önemli bir yer teşkil ettiği saptanmıştır. Bu dönem yapılan filmlerde kent, arka sokaklarındaki kumar, cinayet ve uyuşturucu satıcılığı gibi suçların olduğu kozmopolit bir mekân olarak gösterilir. *Eşkiya*'da kentin tehlikeli bir yer oluşu taşra ve kent karşıtlığı üzerinden sunulur. *Organize İşler*'de kent, her sınıftan insanın yaşadığı, suçun normalleştiği ve bir güldürü ögesine dönüştüğü mekândır. *Karışık Pizza*'da cama çıkıp yardım isteyen pizzacının sesini kimse duymaz. Kentin kalabalığı içinde suçlular güvenlik güçlerine yakalanma gayesi olmadan suç işlemektedir. Örnekleme dahil edilen filmler arasında kent görüntülerine en az yer verilen film olmasına karşın *Barda* filminde de kent anahtar bir role sahiptir. Bunun sebebi, filmde bir araya gelen insanların kent dışında başka hiçbir mekânda bu şekilde karşılaşamayacak oluşlarıdır. Kent 1990'lara kadar olan süreçte filmlerin hep bir parçası olmuştur, iç mekânlarda çekilen filmlerde dahi hep kentin gölgesine rastlanılmaktadır.

Bu tezde, suçun sinemadaki görünümünün 1990'dan günümüze toplumsal gelişmelerle de paralel olarak değiştiği ve dönüştüğü saptanmıştır. Bu filmler toplumsal cinsiyet, toplumsal sınıf ve kente dair çok fazla şey söylemektedir. 1990'lardan itibaren suç türünde yeni bir anlatı biçiminin oluştuğu görülür. 2000'li yıllardan itibaren toplumsal cinsiyet ve sınıf gibi konularda kazanılan bilinç ile birlikte sinemadaki temsillerin daha eleştirel bir boyut kazandığı saptanmıştır. Bu araştırma, suç türüne ilişkin gelecekte yapılacak çalışmalara da katkı sağlamayı hedeflemektedir. Özellikle 2010 sonrası yapılan suç filmleri ve erkeklik temsillerinin gelecekte yapılacak çalışmalara konu olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2016). *Popüler Sinema ve Film Türleri*. (2. Baskı). De Ki.
- Akbal Süalp, Z.T. (2001). Türkiye’de Sinema ‘Film Noir’ ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken. Ö. Gökçe (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II* (s. 89-98). Bağlam.
- Aldemir, A. (2021). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Suç ve Adalet*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Anadolu, B. (2013). *Ataerkil Sistem Bağlamında Türk Sinemasında Futbol Teması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arendt, H. (1997). *Şiddet Üzerine* (Çev. B. Peker). İletişim.
- Atayman, V. & Çetinkaya, T. (2021). *Popüler Sinema’nın Mitolojisi II: Suç Filmleri*. Ayrıntı.
- Barkan, S. E. (2017). *Criminology: a Sociological Understanding* (7. Baskı). Pearson.
- Benyahia, S. C. (2014). *Suç*. (Çev. A. Birsen). Kolektif.
- Bal, H. (2016). *Suç Sosyolojisi*. (2. Baskı). Sentez.
- Becker, H.S. (2015). *Hariciler (Outsiders): Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması*. (2. Baskı) (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı). Heretik.
- Bodenheimer, E. (1967). *Treatise on Justice*. Philosophical Library.
- Body-Gendrot, S. & Spierenburg, P. (2008). *Violence in Europe: Historical and Contemporary Perspectives*. Springer.
- Boran, T. (2013). Türk Sinemasında Polis Kimliğinin Dönüşümü. M. Gül & M. Kandemir (Ed.), *Tarihte Türk Polis Teşkilatı Sempozyumu* (s.417-433). Polis Akademisi Yayınları.
- Bordwell, D. (1991). *Makingmeaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University.

- Cantek, L. (2000). Gönderen: Bağımsız Hollywood Sineması. *Kültür ve İletişim*, 3(2) (6), 55-73.
- Çeçen, A. (2020). *Adalet Kavramı* (5. Baskı). Astana.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Minnesota University Press.
- Dolu, O. (2015). *Suç Teorileri* (5. Baskı). Global.
- Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İşbölümü* (Çev. Ö. Ozankaya). Cem.
- Duruel Erkıılıç, S. & Erkıılıç, H. (2008). Barda: Şiddet Bağlamında Barın İçi ve Dışı. *Selçuk İletişim*, 5(3), 205-219.
- Ehrenreich, B. (1989). *Fear of Falling: the Inner Life of the Middle Class*. Harper Collins.
- Erçetingöz, A. & Becerikli, R. (2016). Onur Ünlü Filmlerinde İktidar ve Mizah İlişkisi. H. Kurtoğlu & M. Boz (Ed.), *Medya ve Mizah* (s. 365-380). Nobel.
- Gledhill, C. (2012). Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism. E.A. Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir* (20-34). Palgrave Macmillan.
- Harvey, S. (2012). Woman's Place: The Absent Family of Film Noir. E.A Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir* (35-46). Palgrave Macmillan.
- Haskell, M., Yablonsky, L. (1983). *Criminology: Crime and Criminality*. Rand McNally College.
- hooks, b. (2009). *Reel to Real: race, class and sex at the movies*. Routledge.
- Everson, W. (1998). *American Silent Film*. Da Capo Press.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. M.A. Kılıçbay). İmge.
- Grant, B.K. (2007). *Schirmer Encyclopedia of Film*. Thomson Gale.
- Grant, B.K. (2012). *Film Genre: From Iconography to Ideology*. Wallflower Press.
- Goffman, E. (2014). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S.N Ağırnaslı). Heretik.
- Gültekin, G. (2020). *Suç Estetiği*. Hiperlink.

- Kabadayı, L. (2009). İyi Adam Kötü Adam. H. Kuruoğlu (Ed.), *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Halleri*. Beta.
- Karadoğan, A. & Öztürk, S.R. (2022a). *Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme: Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi 1932-1988* (1. Cilt). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Karadoğan, A. & Öztürk, S.R. (2022b). *Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme: Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi 1932-1988* (2. Cilt). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Karadoğan, A. & Öztürk, S.R. (2022c). *Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme: Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi 1932-1988* (3. Cilt). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kramer, P. (2005). *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. Wallflower.
- Leitch, T. (2002). *Crime Films: Genres in American Cinema*. Cambridge University.
- Marshall, G. (1994). *The Concise Oxford Dictionary of Sociology*. Oxford.
- McArthur, C. (1972). *Underworld USA*. Viking.
- Michaud, Y. (1991). *Şiddet*. (Çev. C. Muhtaroglu). İletişim.
- Moses, R. (1996). Şiddet Nerede Başlıyor. *Cogito Şiddet*, (6-7), 23-27.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Sightlines.
- Nystrom, D. (2009). *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men*. Oxford.
- Oktan, A. (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk İletişim*, 5(2), 155-166.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. Horizon.
- Özgüç, A. (1998). *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973*. (2. Baskı). Sesam.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. (4. Baskı). Doruk.

- Park, R.E., Burgess, E.W. (1984). *The City: Suggestions for Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*. The University of Chicago Press.
- Pişkin, G. (2007). Hızlı ve Dengesiz Değişime Tepki Olarak Sinemada Şiddet Türkiye Örneği: 1980-2006. 38. *Icanas (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)*, 10-15.
- Rafter, N. (2000). *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. Oxford.
- Ruff, J.R. (2011). *Erken Modern Avrupa’da Şiddet (1500-1800)*. (Çev. D. Türkoğlu). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Ryan, M., Kellner, D. (2016). *Politik Kamera* (3. Baskı). Ayrıntı.
- Shadoian, J. (2003). *Dreams& Dead Ends: The American Gangster Film*. Oxford.
- Sirkeci, İ. & İçduygu, A. (1999). Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde Göç Hareketleri. İ. Sirkeci (Ed.), *75 Yılda Köylerden Şehirlere* (249-268). Tarih Vakfı Yayınları.
- Suner, A. (2015). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (2. Baskı). Metis.
- Torun A. (2017). Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bugüne Türk Sineması’nda İstanbul’un Görünümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 0(52), 147-166.
- Tüysüz, D. (2020). *Kriminoloji ve Sinema*. Doruk.
- Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk Sinemasında Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*, 101. 114-161.
- Wayne, M. (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. Pluto Press.
- Yalçın Sancar, T. & Köprülü, T. (2015). *Ceza Hukuku Genel Hükümler Uygulamalı Çalışmaları* (2. Baskı). Savaş.
- Yiğit, Z. (2014). Türkiye’de 1990 Sonrası Bağımsız Sinemada Alt Sınıf ve Direniş Biçimleri. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar Dergisi*.

<http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/BagimsizSinemadaZehraYIGITocak2014.pdf>.

Young, A. (2010). *The Scene of Violence: Cinema, Crime, Affect*. Routledge.

Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul Bilgi Üniversitesi.



Çalışmada İncelenen Filmler:

Barda, Serdar Akar, 2007

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi, Onur Ünlü, Türkiye, 2011

Eşkıya, Yavuz Turgul, Türkiye, 1996

Karışık Pizza, Umur Turagay, 1998

Kronoloji, Ali Aydın, Türkiye, 2019

Mustafa Hakkında Her Şey, Çağan Irmak, 2004

Organize İşler, Yılmaz Erdoğan, Türkiye, 2005



Türk Sinemasında Suça Yeniden Bakmak: 1990 Sonrasında Türkiye’de Suç Filmleri

ÖZET

“Türk Sinemasında Suça Yeniden Bakmak: 1990 Sonrasında Türkiye’de Suç Filmleri” başlıklı bu tezde 1990 yılı sonrası Türkiye’de yapılan suç filmleri temel alınarak, suç olgusunun Türk sinemasındaki izdüşümleri, suç sosyolojisi ve sinemada tür kuramı temel alınarak incelenmiştir. Suç sosyolojisi bağlamında suça ilişkin teorilere göre suç olgusunun farklı perspektiflerden tanımları yapılmış, tür kuramı ve sinemada suç türünün ilişkisi tanımlanmıştır. İlk olarak Amerikan sinemasında suç türünün ilk örneklerini oluşturan gangster ve kara film türlerinin gelişim, dönüşüm, anlatı yapısı, ikonografik özellikleri ve toplumsal gelişmelerle bağlantıları incelenmiştir. Buradan hareketle suç türünün Türkiye’de farklı dönemlerdeki örnekleri ve bu örnekler kapsamında türün diğer türlerde olduğu gibi kalıplaşmış ikonografik ve anlatısal birtakım öğelerle tanımlanmasının sınırlılıkları vurgulanmıştır. *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996) filmi, Türkiye’de suç filmlerinin sayısının artışına sağladığı katkı ve izleyicinin ilgisi bakımından Türk sinemasında önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu sebeple tezde incelenmek üzere Türk sinemasında suçun izdüşümlerini farklı bağlamlarda ele almak adına suçun, anlatının merkezinde konumlandığı *Eşkıya* başta olmak üzere, günümüze yaklaştıkça türün önemli örnekleri olarak konumlandırılacak *Karışık Pizza* (Umur Turagay, 1998), *Mustafa Hakkında Her Şey* (Çağan Irmak, 2004), *Organize İşler*, *Barda* (Serdar Akar, 2007), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (Onur Ünlü, 2011) ve *Kronoloji* (Ali Aydın, 2019) filmleri belirlenmiş ve bu filmler ile suçun Türk sinemasındaki değişen görünümleri belirlenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda Türk sinemasında suç türünün sınırlarının belirlenip belirlenemeyeceği tartışılmış, sinemada suç olgusunun 1990 yılından günümüze gelen süreçte toplumsal gelişmelerle de paralel olarak toplumsal cinsiyet, sınıf ve kent bağlamında değiştiği iddia edilmiştir. Türkiye’de

sinemada toplumsal cinsiyet, kentin filmlerdeki değişken konumu ve suçun sinemada sınıfsal bir olgu olarak temsil edilmesi başlıkları da temel alınarak söz edilen filmler analiz edilmiştir. Filmlerin incelenmesi ve filmlerdeki suç olgusunun değişim ve dönüşümünün tanımlanabilmesi adına yöntem olarak metin analizi kullanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: suç, Türk sineması, tür, suç sineması, film kuramları



Revisiting Crime in Turkish Cinema: Crime Films in Turkey After 1990

ABSTRACT

In this thesis titled "Revisiting Crime in Turkish Cinema: Crime Films in Turkey After 1990", crime films which were made in Turkey after 1990 were analyzed, and the projections of crime in Turkish cinema were analyzed on the basis of criminal sociology and genre theory in cinema. In the context of the crime sociology, the phenomenon of crime has been defined from different perspectives according to the theories related to crime, and the relationship between genre theory and the type of crime in films has been defined. First of all, the development and the transformation, narrative structure, iconographic features and social developments of the gangster and film noir genres, which are the first examples of the genre in American cinema were examined. From this point of view, examples of crime genre in different periods in Turkey and the limitations of defining the genre with stereotypical iconographic and narrative elements as in other genres are emphasized within the scope of these examples. *The Bandit* (Yavuz Turgul, 1996) has an important place in Turkish cinema in terms of its contribution to the increase in the number of crime films produced in Turkey and the interest of the audience. For this reason, in order to deal with the projections of crime in Turkish cinema in different contexts to be examined in this thesis, especially *the Bandit*, where crime is located in the center of the narrative, *Mixed Pizza* (Umut Turagay, 1998), *Everything About Mustafa* (Çağan Irmak, 2004), *Magic Carpet Ride* (Yılmaz Erdoğan, 2005), *In Bar* (Serdar Akar, 2007), *The Extreme Tragic Story of Celal Tan and His Family* (Onur Ünlü 2011) and *Chronology* (Ali Aydın, 2019) films which can be defined as important examples of the genre and the changing aspects of crime in Turkish cinema were determined with these films. As a result of the examination, it was discussed whether the boundaries of the crime genre in Turkish cinema could be determined or not, and it was claimed that the phenomenon of crime in cinema has

changed in the context of gender, class and city in parallel with the social developments in the process since 1990. The films mentioned were analyzed based on the titles of gender in cinema in Turkey, the variable position of the city in films, and the representation of crime as a class phenomenon in cinema. Textual analysis was used as a method in order to examine the films and to define the change and transformation of the crime phenomenon in the films.

Keywords: crime, Turkish cinema, genre, crime films, film theories

