

**‘SUÇ’ FİLMİ BAĞLAMINDA BELGESEL VE  
KURMACANIN ANLATIM OLANAKLARININ  
TARTIŞILMASI**

Derviş Zaimağaoğlu

161177205

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Sinema Sanatta Yeterlik Programı

Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Şubat, 2020



**“SUÇ” FİLMİ BAĞLAMINDA BELGESEL VE KURMACANIN  
ANLATIM OLANAKLARININ TARTIŞILMASI**

Derviş Zaimağaoğlu  
161177205  
Orcid: 0000 0002 4631 3390

**SANATTA YETERLİK TEZİ**  
Güzel Sanatlar Anasanat Dalı  
Sinema Sanatta Yeterlik Programı  
Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

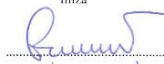




İstanbul  
T.C. Maltepe Üniversitesi  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
Şubat, 2020



# JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

DERVİŞ ZAIMAĞAOĞLU'nun "'Suç" Filmi Bağlamında Belgesel ve Kurmacanın Anlatım Olanaklarının Tartışılması." başlıklı tezi 26.02.2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Güzel Sanatlar Anasanat Dalı Yüksek Lisans/Doktora Sanatla Yeterlik tezi oy birliğiyle/oy çokluğuyla, başarılı/başarısız olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı) Prof. Dr. Selahattin YILDIZ	
Üye Prof. Dr. Semir ASLANYÜREK	
Üye Prof. Dr. Oğuz MAKAL	
Üye Prof. Dr. Celal Oktay YALIN	
Üye Dr. Öğr. Üyesi Kaya ÖZAKGÜN	



Prof. Dr. Belma AKŞİT  
Enstitü Müdürü V.

# ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

 maltepe üniversitesi	LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	
	Doküman No	FR-178
	İlk Yayın Tarihi	01.03.2018
	Revizyon Tarihi	23.01.2020
	Revizyon No	01
Sayfa	1	

26/02/2020

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bulguların sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmamın Maltepe Üniversitesinde kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığını beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

  
Derviş Zaimağaoğlu

Hazırlayan: Enstitü Sekreterliği

Onaylayan: Kalite Yönetim Koordinatörlüğü

## TEŞEKKÜR

Tez danışmanım Prof. Dr. Selahattin Yıldız'a gösterdiği anlayış için teşekkür ediyorum. Doç Dr Alim Arlı, Prof Dr Serpil Kirel, Prof Dr Bengi Semerci, Prof Dr Adem Sözüer'e kıymetli görüşleri için müteşekkirim. Fuat Sözen ve Evren Maner filmin çekilmesi sürecinde yanımda oldular, katkıları büyüktür. Eşim Kıvan Odabaşı ve oğlum Ege'ye de başından itibaren bana verdikleri destekten ötürü teşekkür ediyorum.

Derviş Zaimağaoğlu

Şubat, 2020

## ÖZ

# ‘SUÇ’ FİLMİ BAĞLAMINDA BELGESEL VE KURMACANIN ANLATIM OLANAKLARININ TARTIŞILMASI

Derviş Zaimağaoğlu  
Sanatta Yeterlik Tezi  
Güzel Sanatlar Anasanat Dalı  
Sinema Sanatta Yeterlik Programı  
Danışmanı: Prof. Dr. Selahattin Yıldız  
Maltepe Üniversitesi Lisanüstü Eğitim Enstitüsü, Şubat 2020

Tezin amacı, Mustafa Serttaş adlı bir suçlu üzerinden yola çıkıp gerçek/kurmaca ve temsil ilişkisi konusunda düşünmek, mümkünse kurmaca ve belgesel arasındaki ilişkilerle, temsilin muhtemel olanaklarını tartışmaya çalışmak biçimindedir. Bu amaç doğrultusunda ilk aşamada suç olgusu psikolojik ve sosyal kuramlar açısından ilgili kuramların tarihsel gelişimleri gözönüne alınarak sırayla ve kabaca gözden geçirilmiştir. Tezin ikinci kısmında ise sinema ve gerçeklik ilişkisi ele alınmış, sinemada gerçekliğin nasıl üretildiğine bakılmıştır. Sinema, değişik dönemlerde gerçekliği ele alırken farklı usul ve hedefler gözetmiştir. Yedinci sanatın tarihinde iki ana eğilim olan belgesel ile kurmaca sinema, hem biçim hem de içerik bakımından birbirilerini karşılıklı olarak etkilemiş, bazen benzer çizgiler tutturmuş, kimi zamanlarda daha farklı taraflara savrulabilmiştir. Birbirine yakınlaşma ve savrulmaların temelinde gerçekliğin birbirinden değişik yorumları bulunmaktadır. Çünkü düşün tarihinde olduğu gibi görsel sanatlarda da (ki sinema da bunun bir parçasıdır) gerçekliğin değişik şekillerde yorumlanması söz konusudur. Açıkçası değişik dönemlerde belgesel veya kurmaca alanında ortaya çıkan farklı sinema akımları gerçekliğin farklı yorumlanması olgusunun tezahürleridir. Bu kısımda sinemanın farklılık ve nüanslar içeren tarihi, gerçekliğin nasıl yansıtıldığına ilişkin uygulama ve yapıların açıklanması ile sürdürülmüştür. Daha sonra Suç adlı döküdrama (docudrama) özelinde gerçekleştirilen uygulama ve pratikler incelenmeye başlanmıştır. Suç döküdramasının yapım koşulları, estetik seçimleri sıralandıktan sonra belgeselin üretim safhasından tutun da son haline dek çeşitli yönleri, gelişim çizgisi, üretim stiline sinema tarihindeki benzer ve farklı tarafları ele alınmış ve aralarında karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu çerçevede Suç döküdramasının sinema tarihine ve estetiğine eklenildiği yerler ile kopuş eğilimi gösterdiği noktalar sıralanmıştır. Ayrıca kurmaca filmlerin anlatım özelliklerinin belgesel eğilimleri gösteren bu yapıtta nasıl biçimler alabildiğine ilişkin saptamalar yapılmıştır. Suç filmin somut özelliklerinin ele alınması ile bu örnekler sıralanmıştır. Örneğin döküdramanın ana katılımcısı olan Mustafa Serttaş karakterinin (veya başka bir deyişle ‘tipinin’) çatışma ve konsept (çatışmanın oturtulacağı fikir ve bağlam) ile nasıl buluşturulduğu ve belgeselin yapısının nasıl inşa edildiği aktarılmıştır. Bu inceleme sonrasında Suç döküdraması Bill Nichols’un ortaya

sürdüğü çeşitli belgesel tarzlarına ait sınıflandırmalar ışığında ele alınmış, Nichols'un belgesel kategorileri ekseninde melezlik bakımından incelemeye tabi tutulmuştur. Nichols'un kavramsallaştırması ile döküdramanın yapısına bakıldığı zaman gözlemsel, interaktif (katılımcı), refleksif, edimsel belgesel tarzlarının Suç filminin içinde yer alabileceği, bahsedilen farklı tarzların iç içe, yan yana kullanıldıkları gözlenmiştir. Bu görünüm kanaatimizce hakikati yakalamak, temsilin otantikliğini sağlamak adına faydalı olmuştur. Son olarak, incelenen Suç adlı döküdrama örneğinden hareket ederek sosyal olguların daha yetkinlikle anlaşılması ve kavramsallaştırılabilmesi için sinema sanatı ile beraber kullanılıp kullanılmayacaklarına ilişkin gözlemler sıralanmıştır. Bu gözlemler sonucunda sinemanın duygu ve hisleri yansıtabilme kapasitesi nedeni sosyal bilimlerle işbirliği yapma imkanlarının araştırılmasının sağlıklı olabileceği düşüncesine varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Belgesel, Temsil, Docudrama, Suç, Kıbrıs, Melez Yapı.



## ABSTRACT

### DISCUSSION OF THE EXPRESSIONS OF DOCUMENTARY AND FACILITIES IN THE CONTEXT OF THE 'CRIME' MOVIE

Derviş Zaimağaoğlu  
Proficiency In Art Thesis  
Department of Fine Arts  
Proficiency in Cinema Art Programme  
Advisor: Prof. Dr. Selahattin Yıldız  
Maltepe University Graduate School, 2020

The objective of this thesis is to reflect on the relationship between real-life/fiction and representation, as well as to explore the relationships between fiction and documentary, and the potential possibilities of representation, based on an offender by the name of Mustafa Serttaş. To this end, I begin with a broad examination of the phenomenon of crime in terms of psychological and social theory in which I consider the historical developments of the theories concerned. The second part of the thesis deals with the relationship between cinema and reality with an emphasis on how reality is created in cinema. Cinema has adopted different practices and objectives at different periods over time. Fiction and documentary have endured as the two predominant currents of the seventh art over its history, and while each has influenced the other with respect to form and content, they have at times evolved along similar lines and at times diverged. Different interpretations of reality are fundamental to these approximations and divergences. As in the history of philosophy, the visual arts (of which film is one form) have tended to interpret reality in different ways. In short, the different film movements that have emerged in fiction and documentary over different periods are manifestations of this divergent interpretation of reality. This part includes an account of cinema history with all its differences and nuances, and of practices and structures relating to how reality is portrayed. I then begin to explore the practices applied specifically in the case of the docudrama, *Crime*. After detailing the production conditions and aesthetic choices involved in the making of this docudrama, I compare and contrast the film with various aspects of the documentary (from the production stage through to the finished product), its development and production style within cinema history. Within this framework, I discuss the areas where *Crime* overlaps with cinema history and aesthetics and the points where it tends to deviate. In addition, while *Crime* leans towards the documentary, I identify how the narrative qualities of fiction films are embodied within the docudrama. These examples are given by way of discussing tangible features of the film. To give an example, I explain how the character (in other words the 'person') of Mustafa Serttaş, the main participant in the docudrama, is brought together with the conflict and concept (the idea and context in which the conflict is embedded) and how the structure is constructed. Thereafter, I consider the docudrama in the light of the various documentary modes put forward by Bill

Nichols, while also examining the idea of hybridism around Nichols's documentary categories. When the structure of the docudrama is viewed in terms of Nichols's conceptualization, it can be concluded that the observational, interactive (participatory), reflexive and performative documentary modes probably play a part in *Crime*, and that these different modes are used in combination and juxtaposition. In my opinion, this aspect has been beneficial in terms of capturing the truth and achieving authenticity of representation. Finally, based on the example of the docudrama *Crime*, I present various observations as to whether film, as an art form, can be used towards a more precise understanding and conceptualization of social phenomena. As a result of these observations, I conclude that it may be helpful to explore the possibilities of collaboration between social sciences and cinema given the capacity of film to portray emotion and feelings.

**Keywords:** Documentary, Representation, Docudrama, Cyprus, Hybrid Structure

## İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ .....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖZGEÇMİŞ .....	xi
BÖLÜM 1. GİRİŞ.....	1
1.1.Amaç .....	1
1.2.Mustafa Serttaş'ın Hayatı İle İlgili Kısa Bilgi .....	2
1.3.Projeyi ve Mustafa Serttaş Karakterini Seçişimizin Altında Yatan Motivasyon .....	3
1.4.Mustafa Serttaş İle Şahsi Tanışıklığının Tarihi .....	4
1.4.1. Yıllar Sonra İlk Buluşma .....	5
1.5.Çekim Esnasında Kullanılan Ekipman Listesi Şunlardır .....	8
1.6.Suç Olgusunun Neden ve Görünümlerini Aydınlatma Girişimleri.....	9
1.7.Suç Filminin Sapkınlık Alanındaki Çalışmalara Getirebileceği Katkıları .....	9
1.8.Araştırmacının Karşısındaki Ahlaki Engeller .....	11
BÖLÜM 2. KURAMSAL ÇERÇEVE (BİREYSEL VE SOSYAL AÇILARDAN) .....	14
2.1. Suçu Bireysel Bakımdan Ele Alan Açıklamalar .....	14
2.2. Suçu Sosyal Bakımdan Ele Alan Açıklamalar.....	22
2.2.1. Edimsel Öğrenme Kuramları .....	23
2.2.2. Toplumsal Öğrenme Kuramı .....	24
2.2.3. Farklı Etkileşim Ya da İlişkiler Kuramı.....	24
2.2.4. Aile Etkileri.....	25
2.3. Okul ve Suç İlişkisi .....	27
2.3.1. Suç ve Akran İlişkisi .....	28
2.3.2. Herzaman Yapılagelen Etkinlikler ile Suç İlişkisi .....	28
2.4. Toplumsal Denetim Kuramı.....	29
2.5. Caydırıcılık Kuramı .....	31
2.6. Damgalama Kuramı .....	33
2.7. Kariyer Olasılığı Kavramı ve Sapkın Kariyerler .....	36
2.7.1. Kurallar Nasıl Oluşuyor? .....	41
2.8. Yaş ve Toplumsal Cinsiyet .....	44
2.8.1. Toplumsal Cinsiyet ve Sapkınlık .....	45

BÖLÜM 3. KONUNUN ELE ALINIŞININ SİNEMA SANATI BAĞLAMINDAKİ UZANTILARI .....	48
3.1. Sinemada Gerçekliğin Üretilmesi .....	48
BÖLÜM 4.SUÇ FİLMİNİN SNOPSİSİ.....	82
4.1. Suç-Snopsis .....	82
4.2. Suç Filminin Treatmanı.....	83
4.2.1. Suç-Film Öyküsü .....	83
4.3 Suç filminin Yapım Süreci ve Estetik Yapısı .....	89
4.4. Çekimlerde İzlenen Yaklaşım .....	97
4.5. Mizansen ve Mizanşat.....	102
4.6. Mustafa Serttaş ile Çalışmak.....	104
4.7. Etnometodolojinin Günlük Hayatı Ele Alma Biçimi ile Sosyoloji Disiplinin Günlük Hayatı Ele Alma Biçimlerinin Karşılaştırılması .....	112
BÖLÜM 5. SONUÇ .....	116
5.1. Projenin Biçimsel Özellikleri ve Estetik Boyutuna Dair Sonuç .....	127
KAYNAKÇA.....	130

# ÖZGEÇMİŞ

**Derviş Zaimağaoğlu**

**Sinema Sanatta Yeterlilik**

## **Eğitim**

<i>Derece Yıl</i>	<i>Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı</i>
Y.Ls.	1994 University of Warwick, İngiliz Kültürel Çalışmaları, MA
Ls.	1988 Boğaziçi Üniversitesi, İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü
Lise	1982 Mağusa Namık Kemal Lisesi

## **İş/İstihdam**

<i>Yıl</i>	<i>Görev</i>
2002 - 16	Öğretim Görevlisi. Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi
2006 – 11	Öğretim Görevlisi. Boğaziçi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
2011 – 19	Öğretim Görevlisi. Şehir Üniversitesi İletişim Fakültesi
2013- 15	Öğretim Görevlisi. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi
1996 – 2019	Marathon Film. Sinema Yönetmeni, Yapımcısı, Yazarı
1992- 1993	Boğaziçi Radyo Televizyonu. Program Yapımcısı ve Yazar

## **Mesleki Birlik/Dernek Üyelikleri**

<i>Yıl</i>	<i>Kurum</i>
1998 -2020	Üye: Türsak Vakfı
2007 - 2020	Üye: Seyap Derneği

## **Alınan Burs ve Ödüller**

<i>Yıl</i>	<i>Burs/Ödül</i>
1992	Yunus Nadi Roman Armağanı. Ares Harikalar Diyarında adlı romanla
1996-2020	Sinema dalında ulusal ve uluslararası ödüller (bknz <a href="http://www.derviszaim.com">www.derviszaim.com</a> )

## **Yayınlar ve Diğer Bilimsel/Sanatsal Faaliyetler**

“Your Focus Is Your Truth: Turkish Cinema, ‘Alluvionic’ Filmmakers and International Acceptance” **Shifting Landscapes**. Miyase Christensen and Nezih Erdoğan (ed), 86-109, 2008.

## **Kişisel Bilgiler**

Doğum yeri ve yılı	: Limasol, 1964	Cinsiyet: E
Yabancı diller	: İngilizce (çok iyi);	
GSM / e-posta	: 02122448242 / <a href="mailto:info@derviszaim.com">info@derviszaim.com</a>	

# BÖLÜM 1. GİRİŞ

## 1.1. Amaç

Tezin amacı, ilk aşamada Mustafa Serttaş adlı uzun hırsızlık ve dolandırıcılık geçmişi bulunan bir suçlunun hayatının bir kesitine yoğunlaşarak onun sinemasal temsili üzerine, gerçek/kurmaca ve temsil ilişkisi konusunda düşünmek, mümkünse kurmaca ve belgesel arasındaki ilişkilerle, temsilin muhtemel olanaklarını ele almak ve aynı alanda çıkacak olası yeni sorular üzerine kafa yormaktır.

Bu girişim, birbiri ile bağlantılı olarak varoluşunu sürdüren bir sürü başka altbaşlığı ve ikincil amacı da gündeme getirmektedir. Yukarıda söylenen amaca ek olarak bu altbaşlıkları ve niyetleri sıralamaya kalkıştığımızda, karşımıza ilk olarak suç olgusunun kendisi üzerine görsel bir deneme üretmek motivasyonunun varlığından söz edilebilir. Suç olgusu üzerine görsel bir denemeye giriştiğimizde konunun felsefi, ruhbilimsel, sosyolojik, politik, kültürel, ekonomik açılardan ele alınabileceğinin farkındayız. Yapmaya çalıştığımız ‘suç olgusu üzerine bir görsel düşünsel tefekkür girişimi’ sürecinde suç olgusunu değişik bakış açıları ile kısmen ele almaya gayret edeceğiz.

Projenin amaçlarını sıralarken gündeme gelebilecek üçüncü muhtemel nokta, suçun göreceliliği konusudur. Film bir ‘suçluyu’, ‘suçlu olmayan’ birilerinin bakış açısı ile ele almaktadır. Çekimler ‘suçlu olmayan’ birinin perspektifinden bir suçlunun temsil edilmesine yaslandığı için sinemada iktidar bazlı temsiliyet ilişkilerinin incelenebileceği, görecelilik olgusunun merkeze oturabileceği başka bir alana da kayabilirdi. Filmi yapan insan olarak başından beri ortada varolan bu görecelilik durumu, gergin bir platform üzerinde üretim yaptığımızın farkında olmamızı gerektiren, sorumluluk dayatıcı bir örüntü olarak, aklımızda durdu. Ancak görecelilik hususu bu çalışmanın amaçları arasında ilk sırada yer almıyor. Sinemasal temsil içinde bu problematiğin farkında olduğunu belirtmek için burada görecelilik kısaca zikredilmiştir.

Dördüncü olarak da yaşadığımız tespit ve temsil sürecinin, yönetmenin konumu, ‘yönetmenin iktidarı’ üzerine düşünmek için verimli ve ilginç bir alan teşkil edebilme olasılığı barındırdığını belirtmek isterim. Ama bu niyet de projenin ilk sırada yer alabilecek

amaçları arasında yer almıyor. Üstelik farkedileceği gibi üçüncü sırada zikrettiğimiz görecelilik ile bu başlık arasında bir yakınlık halihazırda varolmaktadır.

Niyete bağlı olan olanak ve sınırlamalar, bakış açıları, film üretiminin getirdiği başka olanak ve sınırlamalarla birleşince, üretim süreci, birbirine yaslanan, kesişen, birbiri ile devamlı müzakere eden çeşitli kaygan zeminlerin arasından ilerlemek, ‘özgürleştirici’ bir yol bulmak arayışına dönüştü. Suç filmi ve bu tez o özgürleştirici ifade arayışının kendisini oluşturuyor.

## **1.2. Mustafa Serttaş’ın Hayatı İle İlgili Kısa Bilgi**

Mustafa Serttaş 1964 yılında Zeka ve Zülfiye çiftinin ikinci çocuğu olarak Kıbrıs’ın Mağusa kentinde doğdu. Dört öz, babasının gayriresmi birlikteliği nedeni ile dört de üvey kardeşi oldu. Çocukluğu Mağusa’nın Karakol semtinde yoksul şartlarda geçti. Babası şoförlük ve tamircilik, kentten Türkiye’den atanmış olan en üst rütbeli askeri komutanının (Sancaktar) şoförlüğünü yapıyordu. Kendi deyimi ile yoğunluk nedeni ile ‘evden çoğunlukla ayrı yaşıyordu’. Mustafa Serttaş’ın annesi Zülfiye ise evi geçindirebilmek için gündelikçi olarak evlere çalışmaya gidiyordu (Sonradan KKTC Cumhurbaşkanı olacak Derviş Eroğlu’nun evi Zülfiye Serttaş’ın uzun süre gündelikçi olarak çalıştığı evlerden biridir). Mustafa Serttaş ilkokulu yarım bıraktı. Benzer biçimde ne kendisi, ne de kardeşleri iyi bir eğitime sahip oldu. Buna rağmen Serttaş ebeveynlerinin doğduğu Karpaz’daki Kaleburnu köyünde yaygın biçimde Rumca konuşulması nedeni ile Rumca’yı akıcı biçimde öğrendi. Küçük yaşlarından itibaren ufak tefek hırsızlık benzeri suçlar işlemeye başladı. Onu ıslahevine yatırmak (1978) ve benzeri yöntemler suçla olan ilgisini aşağıya çekmek için fayda etmedi, aksine Serttaş işlediği suçları büyütürken hayatına devam etti. Kendi sözleri ile ifade edecek olursak Kuzey Kıbrıs Lefkoşa’daki merkezi cezaevinin 70’li yılların sonundaki resmi açılışına en küçük mahkum sıfatı ile şahitlik etti. Bu olumsuz yaşam yörüngesi için 1974 yılında yaşanan Türk Rum savaşının getirdiği sosyal kaosun etkisinin büyük olduğu iddia edilebilir. Askerliğini, bu kez askeri hapishaneye giriş çıkışlarının yol açtığı kesintiler nedeniyle güçbela bitirdi (1983-4). Kendi deyimi ile ‘hayatının yarısını hapishanede geçirdi’. Üç evlilik yaptı. Tamamından da boşandı. İkinci evliliğinden bir kızı oldu. Zaman zaman adanın güneyinde yer alan Rum hapishanelerinde de yattı. Sonuncusundan Rum

cumhurbaşkanı Anastasiadis'in gerçekleştirdiği genel aflu çıktı (KKTC Cumhurbaşkanı Denktaş'ın affıyla doksanlı yıllarda Kuzeyde de hapisneden çıktığı olmuştur). Serttaş 2018 yılından itibaren şeker hastalığı nedeni ile sağlık sorunları yaşamaya başladı. Kangren tehlikesine karşı sol ayağının parmakları 2019 yılında doktor tarafından Mağusa'da tedricen kesilmek zorunda kalındı. 2019 yılının 10 Mart tarihinde Mağusa'da geçirdiği bir kalp krizinin sonucunda vefat etti. Halk arasında adı Mustafa Serttaş'tan çok, 'Tavuri' lakabı ile tanınmaktadır. Tavuri, kendi deyimi ile 'şeytan' anlamına gelmektedir. Proje Mustafa Serttaş'ın hayatının son yıllarına odaklanarak suç olgusunu araştırmaya çalışmaktadır.

### **1.3. Projeyi ve Mustafa Serttaş Karakterini Seçişimizin Altında Yatan Motivasyon**

Projede izlemeye gayret ettiğim Mustafa Serttaş ile on yaşımdan beri tanışıyorum. Bu tanışıklık onsekiz yaşımdan sonra yaklaşık otuzbeş yıllık bir kesintiye uğradı. Onu çocukluğumdan sonra yaklaşık otuzbeş yıl süresince görmedim. O yıllarda Mağusa'da yaşamıyordum. Sadece hapse girip çıktığına dair ender duyumlara sahiptim. Ortadaki 'kesinti', kişisel olan ile toplumsal olan arasında fikir yürütme eğiliminde olan bir 'yönetmen' olarak ilgimi cezbediyordu. Çünkü kişisel olanın toplumsal olan ile bir bütün, bir 'geşalt' oluşturduğu inancındaydım. Toplumsalı şahsi olanla, şahsi olanı ise toplumsal olan ile beraber ele almak hayatı ve hakikati yansıtmak çabasında görel olarak daha bütünsel bir bakış açısı yakalamak bağlamında kanımca daha sağlıklı olabilmektedir. Toplumsal olan ile kişisel olanın iç içe geçtiğine dair tavrımı filmlerimin yapısına yoğun biçimde ve sürekli olarak yansıma eğilimi gösteren bir yönetmen ve yazar kimliği ile Mustafa Serttaş'ın görüşmediğimiz uzun yıllar boyunca nasıl bir süreç yaşadığı meselesi ilgimi çekti. Çünkü onunla yakın mahallelerde çocukluğunun bir kısmını geçirmiş bir insan olarak Serttaş'ın nasıl bir toplumsallık sürecine dahil olduğunu, bu toplumsallık süreçlerinin onun bireyselliğini nasıl etkilediğini görmek ilginç ve öğretici bir deneyime dönüşebilirdi. Dahası Mustafa Serttaş ile böylesi bir muhtemel, beraber yürüyüş, benim 'şahsi olan ve toplumsal olan şeylere dair anlam haritamı' inşa sürecimi görel olarak şeffaflaştırmama, yeni sorular sormama yardım edebilirdi.



#### 1.4. Mustafa Serttaş İle şahsi Tanışıklığının Tarihi

Projenin konusu olan Mustafa Serttaş ile 1975 yılında on yaşında iken tanıştım. 1974 yılındaki savaştan sonra gúneydeki Türk nüfus Kuzey'e göç etmişti, biz de ailecek Limasol'dan Mağusa'ya geçmiştik. Nisan 1975 gibi Kıbrıs'ın Mağusa kentinde Yenişehir adlı mahalleye taşındık. Mustafa Serttaş'ın ailesi oturduğumuz evin üç sokak aşağısındaki bir evde yaşıyordu. Ailecek Mağusa'nın gecekondulu mahallesi diye bilinen Karakol bölgesindeki evlerinden Yenişehir'de bulunan boş bir Rum evine taşınmışlardı. Serttaş bizimle aynı yaşta bir erkek çocuğu idi. Onu evin arkasındaki futbol sahasında futbol oynadığımız zamandan hatırlıyorum. Kardeşlerinden bazıları ve annesi de kafamda hayal meyal belirlemekle birlikte, babasını hatırlamadığımı söylemeliyim. Çünkü babası pek ortalıkta yok gibiydi. Kısa zamanda hırsızlığa eğilimi olduğuna dair dedikodular işittik. Hatta Savařtan sonra ortada kalan malların yağmalanması için 'ganimete gittiğine' ve dönüşüne şahit olduk. Yetmiřli yılların ortasından sonra suç kariyeri ivmelenmeye başladı. Ben Mağusanın Yenişehir mahallesinde 1976-79 yılları arasında ortaokula devam ederken mahalledeki arkadaşlar ve komşuların ağzından onun zaman zaman nezarethaneye girdiğini duymaya başladık.

Annem Mağusa Kaza Mahkemesinin kayıt kalem bölümünde çalıştığı için onun duruşmalara getirilip götürülmesini gözlemliyordu. Onun ergen yaşında mahkemeye getirilip götürülmesine üzüldüğu için kimi zaman koridorda geçirdiği süreçleri daha kolay atlatmasını sağlamak üzere insani yardım yapmaya çalıştığını Serttaş şahsi görüşmelerimizde belirtmektedir. Serttaş, yaşı küçükken mahkeme koridorlarında duruşma beklediği zamanlarda annemin onun biraz rahatlamasını sağlamaya çalıştığını belirtmiştir. (Serttaş annemin ona o yaşlarında yardım ettiğine dair anılarını benim onu bizzat kameraya çekmemden, yani küçük bir ekiple yaptığımız söyleşilerimizden bağımsız biçimde (benim olmadığım başka yerlerde ve mekanlarda da) söylemekten çekinmemiştir. Hapishaneden çıktıktan sonra Gazeteci Hasan Hastürer'in konuğu olarak katıldığı Kıbrıs TV'de, 7 ağustos 2015'te yayınlanan canlı yayın programı bunun örneğidir. Annem Ruhsar Zaimağaoğlu o programı izledikten sonra duygulanmıştır).

Ancak ben ne yazık ki onun anne ve babasını yakından tanıma şansına sahip olamadım. Babası annesi ile problemlili şişkisi nedeni ile evlerine, dolayısıyla benim

yaşadığım mahalleye pek sık uğramıyordu. Annesi Zülfiye ise yaş ve çevre itibarı ile sık görüşebileceğimiz ortamlarda bulunmuyordu. Hayal meyal hatırladığım annesi 1990'lı yıllarda, biz çekimlere başlamadan çok önce vefat ettiği için onunla çekimler sırasında görüşme şansımız olmadı.

Baba Zekâ Serttaş ise filmde katılımcı kimliği ile yer almaktadır. Uzun uğraş ve ısrarlarımızın sonucunda ölümünden önce bizimle Boğaziçi (Aysergi) köyünde tek başına kaldığı evinde bir görüşme yapmayı kabul etmiştir.

Serttaş'ın belgesele katılmak istemesinin nedenlerine gelince bu konuda çeşitli varsayımlar ileri sürülebilir. Bunlardan birkaç tanesini tahmin etmeye kalkıştığımızda, kendini anlatma isteği, 'hırsız ve dolandırıcı' imajına ilişkin olumsuz algıları yönetme talebi, 'Robin Hood' imajını güçlendirme motivasyonu, görülme, farkedilme, işitilebilme, konuşabiliyor olma, ciddiye alınma talebi akla gelebilmektedir. Muhtemelen bunlar ve burada sayamadığımız başka etkenler de onun filme katılımını kolaylaştırmış olmalıdır.

Bizim bu sürece başladığımızda ona karşı tavrımızın nasıl olduğu ve nereye evrildiği sorulacak olursa şu hususlardan bahsedilebilir: Onu kendisi ile yüzleştirmek, bazen eleştirmek, eğer olabiliyorsa 'değişebileceğinin' küçük işaretini görmek umudu taşıdığımızı söylemem gerekiyor. Bu niyetlerimin nereye doğru evrildiğini gerçekleştirdiğim görsel tanıklık ele verecektir. Kendi adıma onu hazır ve toptancı şekilde mahkum etmemeye gayret ettiğimi, her an mümkün olduğunca dürüst davranmaya, şeffaf olmaya gayret sarfettiğimi söylemek istiyorum. Ayrıca yolculuğun sonunda ortaya çıkacak patika her ne olursa olsun o güzergahın kendisini ve muhtemel sonucu açık biçimde kabul etme eğilimimi başından son ana dek korumaya gayret ettim. Mustafa Serttaş ile çekimler nedeni ile kurduğum bu ilişki kanımca bir röntgencilik ilişkisi değildir. Çünkü kendisi kameranın varlığının farkındadır ve kameranın kendisini benim tarafımdan kaydetmesini kabul etmektedir. Serttaş'ın nihai filmde kendisine bakıldığını bilen ve kendisine bakanın varlığını farkettiğini gösterdiği işaretler filmin içinde mevcuttur.

#### **1.4.1. Yıllar Sonra İlk Buluşma**

Ergenliğimden sonra yaklaşık otuzbeş yıl boyunca Mustafa Serttaş ile görüşmedik. Ama Mustafa Serttaş hayatının önemli bölümünü benim ailemin yaşadığı Mağusa kentinde

geçirdiği için benim yakınlarımı ara ara görme şansına sahip olabildiğini tahmin ediyorum. Annemden dinlediğim kadarı ile Serttaş 1990 yılında babamın vefatından sonra çiçeklerle evimizi ziyaret edip anneme başsağlığı dilemişti. Ama ben onun ne yaptığına, nasıl yaşadığına ilişkin herhangi bir bilgiye sahip değildim. Serttaş'ı seneler sonra, 2014 yılında, gazeteci Aral Moral vasıtası ile Lefkoşa'nın Rum kesiminde bulunan Ledra Street'te, sınıra yakın bir kahvede gördüm. Aral Moral Güney'de dolandırıcılıktan dolayı mahkum olmasından kısa zaman önce Mustafa Serttaş ile uzun bir röportaj gerçekleştirmiş ve konuşmalarını Lefkoşa'da yayınlanan ve peşpeşe baskı yapan 'Tavuri' adlı bir kitap haline getirmişti (Aral Moral, Tavuri, 2014, Khora, Lefkoşa). Serttaş ile teması yeni yayınladığı kitap nedeni ile halihazırda devam ediyordu. Bu kitap Türk tarafında ada ölçüleri içinde 'çok satmış', hatta Aral Moral Mustafa Serttaş adına bir facebook hesabı açmıştı. İzini kaybettiğim Mustafa Serttaş'a ulaşmak için Aral Moral'dan yardım istedim. Buluşmamızın hemen öncesinde Serttaş güney Kıbrıs'ta bulunan Rum hapishanesinden yeni çıkmıştı, ama adanın Kuzeyine resmi sınırları kullanıp girme konusunda acele davranmıyordu. Herşeyden önce Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde hakkında kanuni bir tahkikat olup olmadığını merak ediyor, Aral Moral'dan kendi aleyhinde kanuni bir takibatın sözkonusu olup olmadığına dair bilgi edinmek için yardım istiyordu. Eğer Türk bölgesinde kanunen aranıyorsa, Rum bölgesinden Kuzey'e, (yani kanuni sınır geçişinin ancak resmi izin sayesinde gerçekleşebileceği kuzeydeki Türk bölgesine), 'alternatif yollardan gizlice' girecekti. Güney Lefkoşa Ledra Sokağı'ndaki buluşmaya Aral ile beraber gittim. Ona kendimi tanıttım. Hemen hatırladı. Havadan sudan sohbet ettik. Birkaç ay sonra Kuzey'e geçtiğini, geçtikten kısa süre sonra da tutuklandığını ve Lefkoşa'nın Türk kesiminde bulunan Türklere ait merkezi cezaevine yerleştirildiğini öğrendim. Hapishanede çekim yapmak için KKTC İçişleri bakanlığından izin almaya çalıştım. Sonunda bakanlık oluru çıktı. İzni birçok mahkum ile konuşup onlara dair bir proje yapmak için almıştım. Mustafa Serttaş da hapishane içinden konuşmak için çağırdığım mahkumlardan birisi oldu. (O sıralarda iki haftada bir defa olmak kaydı ile, ders vermek için İstanbul'dan Kıbrıs'a Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesine öğretim görevlisi sıfatı ile geliyordum). Hapishaneye çekim için üçüncü gelişimden sonra başka mahkumları, röportaj yaptığım odaya çağırtmadım, sadece Mustafa Serttaş'ı çağırttım ve onunla konuşmaya başladım. Bu tarih 18.12.2014

gününe denk düşmektedir. Onunla bire bir yapılan konuşmalar iki haftada bir olmak üzere (genelde perşembe günleri) yaklaşık bir yıl boyunca birbirini takip etti, söyleşiler sabah sekiz gibi erken bir saatte başlıyor ve öğleden sonra hapishanedeki gündüz mesaisinin bitiminde (ki bu zaman öğleden sonraya denk düşüyordu) sona eriyordu. Konuşma onun geçmişi ve portresi üzerine yoğunlaşmaya başladı. Röportaj yapılan yer hapishanenin ön kısmındaki yönetim bölümünde bulunan küçük toplantı odası idi (Bu oda, filmin çekimlerinde mekan olarak kullanılmıştır. Mekan, şartlı tahliye sahnesinde de izleneceği üzere, mahkumlar ile yetkililerin şartlı tahliye görüşmelerini yaptıkları küçük odadır). Mekanda benden başka kamerayı kullanan Fuat Sözen, sesi kaydeden Evren Maner bulunuyordu. Hapishanede psikolog olarak görev yapan Sevil Hançerli de bütün konuşmalarda yanımızda hazır bekledi. Yaklaşık bir yıl boyunca iki haftada bir Mustafa Serttaş ile o çok amaçlı toplantı odasında konuşmaya devam ettik. Hapishane yönetimi veya psikolog Sevil Hançerli bize herhangi bir müdahalede ve yönlendirmede bulunmadı.

Konuşmaların ortalarına gelince hapishane içinde Mustafa Serttaş'ın kaldığı koğuşlardaki gündelik yaşamı içinde onu çekmek düşüncesi kafamda belirdi. Hapishane müdürü Metin Bilmen'in izni ile hapishanedeki gündelik hayatını çekmeyi tedricen gerçekleştirdik. Bu ilerleme, dediğim gibi, yavaş yavaş gerçekleşti, yanımızda bir gardiyan olmak üzere koğuşlara giriyor, onu duruma göre havalandırmada, koridorlarda, revirde, sinema salonunda, ana binanın girişi sayılan ön bölümde çekmeye devam ediyorduk. Bir sonraki müdür Derviş Çebiç de aynı biçimde çalışma izni verince hapishane bütünündeki çekimleri devam ettirdik. Hatta tahliye ve yeniden hapishaneye giriş sahneleri de bu sayede kameraya alındı. Mustafa Serttaş merkezi hapishaneden tahliye olunca onu ada içinde çekmeyi sürdürdük. Hatta onun izni ile uzun bir tatile gittiği Londra'da kardeşinin evinde kaldığı zamanlarda çekim yapma şansı bulduk. Sadece Güney Kıbrıs'ta çekim yapamadık. Sanırım kameranın varlığının Rum polisi tarafından farkedileceğini düşünmüş ve geçmiş suçlarını gözönüne alarak Rum bölgesinde görünür olup fazla risk almak istememişti.

Serttaş'ı takip ederken senaryo yavaş yavaş belirdi. Deyim yerinde ise kervan yolda düzüldü. Önceden elimde net bir metin veya snopsis yoktu ama işin nereye uzanabileceğine dair belli fikirlere başından beri sanırım sahiptim. Bu mantık ile (hapishane kısmı dahil) adanın çeşitli yerlerinde, ben dahil toplam üç kişilik ekip ile onu ve etrafındakileri çektik. Bu

ekip çok ender zamanlarda (Fuat Sözen ile Evren Maner'in gelemediği durumlarda) değişti veya büyüdü. DAÜ'de asistanlığımı üstlenen Mert Yusuf Özlük de zaman zaman kamerayı kullandı, Hamza Cidik ise boom operatörlüğünde bazı zamanlar yardımda bulundu. Lefkoşa Kaza Mahkemesi'nden, Artemis otelinden onunla beraber uzaklaştırıldığımız oldu. Ancak kimi yerlerde mekan sahipleri (Mağusa'daki Palm House Restoran, Minder Restoran) bize olumlu manada ayrı bir ihtimam gösterdi. Çelişkili durumların, nüansların içinde olgunlaştıran, zor bir deneyim yaşadık. Mustafa Serttaş'a gösterdiği açıkyüreklilik ve bizimle birlikte çalışmayı kabul ettiği için minnettarım. Aynı teşekkürü Mustafa Serttaş'ın İngiltere ve Kıbrıs'ta yaşayan öz kardeşleri için de tekrarlamam gerekiyor.

### **1.5. Çekim Esnasında Kullanılan Ekipman Listesi Şunlardır**

Aşağıda belirtilen ekipmanların çoğu Lefkoşa merkezli Quip production yapım şirketinden kiralanmıştır.

Canon 5d mark3, Canon C200, Canon 5d Mark2, Sony A7 Mark2, iPhone 7, DJI, Osmo X3 kameralı, DJI Inspire 1 X3 kameralı drone, Custom drone (ilk kez yapılan havadan cezaevi çekiminde kullanılmıştır).

Cenaze sahnesinde DJI Inspire 2 Pro drone kullanılmıştır. Custom gimbal, Belgeselde kullanılan lensler şunlardır: 18, 24, 35, 100 mm Carl Zeis lens seti, Zaman zaman C200 kameraya ait 24x105 mm Canon zoom lens de bunlara ek olarak kullanılmıştır.

Ses: Sound devices 552, Zoom device 4HN. Tripod Vinten 6 Pro, Çekimler esnasında Fuat Sözen ile Evren Maner'in şahsi arabalarını kullanarak çekimleri gerçekleştirdik. Çekimler devam ederken Ilgar Gökhan ve ondan sonra Feyza Kayıkcı ile İstanbul'da ilk montaj girişimlerini başlattık. Özellikle Feyza Kayıkcı ile çekimler biriktikçe ara ara montaja devam ettik. Kayıkcı ile montaj setinde daha uzun süre beraber vakit harcadık. Hatta Serttaş'ın ölümünü izleyen zamanda filmin ilk 'bitmiş' montajını onunla birlikte elde edebildiğimizi söylemem gerekiyor. Mekan olarak İstanbul'daki Genius Park stüdyolarında Derviş Zaim'e ait olan AVID montaj setinde montajın ilk bitirilmiş halini elde ettik.

Filmin yönetmen ve yapımcısı Derviş Zaim 2014 yılı ve sonrasında uzun bir süre yapım için gereken kaynağı şahsi kaynaklarını kullanarak karşılamıştır. KKTC

Cumhurbaşkanlığı'na 2015'te yapılan destek başvurusundan olumsuz yanıt alınmıştır. KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığına bağlı Kültür Dairesi'ne yapılan ilk başvuru (2017) reddedilmiştir. Aynı yere, yani kültür dairesine, daire müdürünün değişmesinden sonra, 2019 yılında yapılan başvurudan mütevazı bir yardım çıkmıştır. TC Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün proje geliştirme kategorisine destek almak için yapılan başvuru da olumsuz karşılık almıştır. Benzer biçimde 2015 yılında İstanbul merkezli Yeni Film Fonuna yapılan başvurudan da red cevabı alınmıştır. 2017 ve 2018 yılında ise KKTC'de bulunan TC Kalkınma ve Ekonomik İşbirliği Ofisinden yine mütevazı denebilecek miktarda katkı elde edilmiş, ancak bütçe yetersizliği nedeni ile 2019 yılında projeye destek verilmemiştir. Anılan koşullarda projenin çoğunlukla Derviş Zaim'e ait şahsi kaynaklar kullanılarak devam ettirildiğini söylemek gerekmektedir.

#### **1.6. Suç Olgusunun Neden ve Görünümlerini Aydınlatma Girişimleri**

Suçluluk olgusunun tezahürlerine dair değişik psikolojik açıklamaların varlığı, suçun ve suç biçimlerinin değişik görünümlere bürünebilmesinden doğmaktadır. Bu nedenle suçlunun şahsi özelliklerinin yanı sıra suç olgusunun sosyal psikolojik tarafları üzerinde de durmak meseleyi daha geniş bir perspektiften kavrayabilmek bakımından faydalı olacaktır. Çünkü suç davranışını anlamadaki güçlükleri gidermek için tek bir kuram veya açıklama modeli kullanmak yerine birden fazla açıklama biçimine başvurmak kanımızca daha akıllıcadır. Sinema sanatının da bu projede gözleneceği gibi suç olgusunun anlaşılmasında varolan kuram ve modellere ek yarar sağlayabilme ihtimali bulunuyor gibi gözükmektedir.

#### **1.7. Suç Filminin Sapkınlık Alanındaki Çalışmalara Getirebileceği Katkılar**

Marjinal, sapkın diye adlandırılabilir alt kültürler için resmi bilgi toplama yöntemlerinin bazı sınırlılıkları vardır. Araştırmacının karşısına çıkan potansiyel güçlükleri saymaya kalktığımız zaman örneklem alma hatalarını, anımsamaların gerçeğe tekabül edip etmediği sorununu, mağdur ve suçluların yaşadıklarını kolayca itiraf etmemelerini, dahası suç kodlarını yorumlamada isteksizliklerini sayabiliriz. Resmi istatistikler faydalı olmakla birlikte yaşanan eylemlerin nüanslarını temsil etmekte cılız kalabilmektedirler. Öte yandan

suça ilişkin veri toplama, kayıt, seçme yöntemleri yeterince tarafsız olmayabilir, dahası suç olgusunu aydınlatacak derecede geniş ve faydalı bilgi içermeyebilirler (Canter, 2011:31-34).

Dolayısıyla ortada varolan boşluğu tamamlama adına mağdur ve suçluların kendi ifadeleri ile çeşitli taramalar suç olgusunu anlamak için devreye sokulabilir.

Daha derine gidebilmek amacıyla araştırmacı, önüne çıkan potansiyel sınırlamaları aşma adına marjinal gruplarla daha sıkı bir iletişim ve temas içinde olmaya yönelebilir. Oysa marjinal, sapkın diye adlandırılabilen alt kültürlerin yaşam rutinlerine ilişkin kapsamlı ve bütünlüklü gözlem şansı yakalamak kolay değildir. En basitinden konuşursak araştırmacının sapkın (marjinalardan oluşan) grubun güvenini kazanması, marjinallere araştırmacının kendileri ve faaliyetleri için bir tehlike olmadığını ispatlaması, onlarla güvenlerini kazanacak kadar yoğun zaman geçirmesi gerekecektir. Açıkçası araştırmacının marjinalin gizli altkültürüne girmesi için sabırla ve zamana yayarak gözlem yapması elzemdir. Başka bir deyişle, araştırmacının sapkın diye nitelenen grupların doğal mekanlarında araştırdığı subjeleri, her günkü rutin yaşamlarını sürdürürken gözlemlenirken bulunabilecek olması atılacak ilk adımlardan bir tanesidir.

Yine de böyle bir çerçeve kurulmuş olsa dahi sınırlamalar devam edebilecektir. Örneğin suç olgusunun kamudan gizlenmesi gereken boyutları vardır. Suç eylemi mağdurun özel hayatını ihlal etmemek veya yaşı küçük suçluyu korumak gibi nedenlerle gizli tutulabilir. Ayrıca kamu güvenliğinin sağlanmasına yardım etme amacına yönelik olarak suç eyleminin varlığını kısıtlamak söz konusu olabilir. İşte tüm bu değişkenler suça ve mağdura ulaşmanın önünde engel teşkil etmekte, dolaylı veya doğrudan yollarla araştırmacının suça yaklaşımının nitelik ve kalitesini belirlemektedirler. Öte yandan bütün bunların aşılması olabileceğini varsaysak, yani araştırmacının suçlu ile temas ettiğini düşünsek dahi başka problemler araştırmacının önünde onu bekleyebilecektir. Bahsettiğim muhtemel engellerden birkaç tanesi şöyle özetlenebilir: “...(Ç)ünkü kısa süreli, bulunması güç, işbirliğine yanaşmayan suçlular yeterince temsil edilemeyeceklerdir” (Farrington, 1987:33-61 aktaran Canter, 2011:32).

Ayrıca tutukluluk halinin kendisi zaman zaman suç olgusunun döküm ve incelenme süreci önünde bir bariyere dönüşebilme istidadı gösterebilmektedir (Canter, 2011:32).

Bahsettiklerimizin yanı sıra araştırmacının eksiksiz ve bütünsel bir bilgi edinme süreci yaşaması için anımsama ve kandırma sorunlarının üstesinden gelmesi gerekecektir. Bu yönde bir titizlik hem suçlular hem de mağdurlar için geçerlidir. Kandırmaca ve yalanın farkına varmak için bazı teknikler (saf sözel denetleme teknikleri ile fizyolojik bazlı denetleme sistemleri – mesela yalan makinesi) geliştirildiği doğru olmakla birlikte bu tekniklerin hiçbiri mükemmel değildir. Öte yandan anımsama sorunları, hem amaçlı çarpıtma niyetlerini, hem de yanlış hatırlamaları açığa çıkarmaya yönelik biçimde ele alınmalıdır. Mağdur ve suçluların eyleme dair açıklamalarının toplumsal bağlamdan bağımsız olamayacağı açıktır. Bu nedenle görüşme sürecinin bilgi akışında anımsamayı ketleyen ya da berraklaştıran tarafları olabileceği akılda tutulmalıdır (Canter, 2011:33).

### **1.8. Araştırmacının Karşısındaki Ahlaki Engeller**

Sapkınlara ve sapkınlık fenomenine dair araştırma yapmaya kalkışan birinin karşılaşılabileceği ikinci bir sorun ise ahlaki alanda araştırmacının karşısına dikilmektedir. Araştırmacı, sürekli olarak gözlediği, yan yana durduğu sapkınlık ve kötülük olgusuna karşı nasıl bir tavır takınmalıdır? Kötü davranışları gözlemlerken eylemlere müdahale etmek yerine sadece uzaktan tarafsız biçimde olguyu gözlemlemeye devam mı etmelidir? Yoksa ahlaken sonuç alabileceği, somut davranışla desteklenebilecek bir tavır mı geliştirmelidir? Bu sorular çelişkili yanıtlar barındırmakta ve araştırmacının süre içinde nüanslı bir yolda yürüyebilme ihtimaline işaret etmektedirler. Açıkçası katılımcı gözlemci sıfatı ile araştırmayı yürüten kimsenin hem avantajları, hem de dezavantajları vardır.

Mustafa Serttaş ile çalışmamızın ilk aşamalarından itibaren etik ve hukuki bakımdan olumsuz bir durumun içine girmemek için bilinçli bir dikkat göstermeye gayret ettik. Örneğin gerçek dolandırma girişimleri esnasında onu çekmedik. Ancak dolandırma eylemini tamamladıktan sonraki eylemlerini çekmeye devam ettik. Bu meyanda onun dolandırdığı gerçek insanlar ile olan ilişkisini aldığı iniş ve çıkışları dolandırma girişimi bittikten sonra tespit etmekte sakınca görmedik. Filmde onu sağı solu dolandırmak için telefon ederken görülen sahne ve planlar ‘canlandırma’ olarak çekilmiştir. Bu sahnelerden Şirin Gazi’yi dolandırmak için yaptığı konuşmalar anonim bir kurbanla konuştuğu varsayılarak çekilmiştir. Örneğin çekimler Yasin Acar’ın karakteri düşünülerek organize edilmemiştir.



Çekimlerde Mustafa Serttaş'ın doğaçlama yapması istenmiş, başka bir yönlendirme gerçekleştirilmemiştir. Kardeşinin evinde misafir olarak kalması nedeniyle, Mustafa Serttaş dolandırma ile ilgili yapmayı düşündüğümüz çekimleri (her ne kadar doğaçlama ve anonim olarak çekilecek olsalar ve birilerini dolandırmaya yönelik olarak gerçekleştirilmeseler dahi) evin içinde, herkesin gözü önünde çekmemizi istememiştir. Bu nedenle mekan olarak evin dışında bir yeri seçme yoluna gittik. Sahne Mustafa Serttaş'ın Londra'da yaşayan İlker Serttaş adlı kardeşinin evinin önünde anonim kurbanların varlığı göz önüne alınarak çekilmiştir. İlgili 'anonim' sahne, Yasin Acar'ın filmde oynamayı kabul etmesinden sonra kurguya eklenmiştir. Şirin Gazi'nin dolandırılması ile ilgili sahne de Kıbrıs'ın İskele Boğazi'nde anonim kurbanlar gözetilerek doğaçlama biçimde çekilmiştir. Bu sahneler daha sonra montajda Şirin Gazi'nin çekimleri ile birleştirilmiştir. Şirin Gazi'ye ve Yasin Acar'a hem doğaçlama yaptırılmış, kimi zamanlarda ise yönetmen tarafından sette yazılmış bazı diyaloglar verilmiştir. Bu diyalogları kendi tarzları ve cümleleri ile canlandırmaya gayret etmişlerdir.

Sayılan nedenler dolayısıyla sapkınların yaşam biçimlerini ele alan, gözlem ile olgulara dayalı araştırma sayısı pek azdır. Bu tip araştırmalar daha çok ikincil kaynaklar, sözelimi mahkeme kayıtları ve medyada çıkan haber bültenleri üzerinden yürütülmektedir. Çalışmaların çoğu ya cılız ya da bilimsel açıdan başlangıç denebilecek aşamalarda (Becker,2017:204-207)

Bu nedenle suç üzerine eğilen çoğu çalışma olay olup bittikten sonra ve meseleye hakim olmayan ikincil kişilerin verdiği bilgiler esas alınarak gerçekleştirilmektedir. Suçlularla hapisane veya kliniklerde yapılan görüşme ve araştırmalar bu eğilimin örnekleri arasındadır.

Suç adlı projenin seçtiği konu ve konuya yaklaşımı nedeni ile suç işleyen bir bireyin temsil ve algılanması literatürüne sinemanın olanaklarını kullanarak sosyal bilimlerin katkılarının yanısıra ek bilgi sağlama ihtimali söz konusudur. Umudumuz Mustafa Serttaş karakterini zamana yayılan bir süreç içinde gözlüyor olmanın sağladığı birikimi, sinema dilinin olanakları ile ifade etmeye, zenginleştirmeye, çeşitlendirmeye çalışmamızdan kaynaklanmaktadır. Çalışmanın, buna ek biçimde, hem belgesel, hem de sinemaya ait kurmaca öğelerini yöntem olarak beraberce kullanılabilmesi dolayısıyla seyircilere melez

anlatım olanaklarının imkanları üzerine düşünme imkanı sağlayabileceğini düşünüyoruz. Bu umut, sinema dilinin sapkının hayatına sokulup belgesel tarzın sağladığı çeşitli yaklaşımlarla (gözlemsel, interaktif, refleksif) olguya yaklaşabilmesinden ve gerçekleştirdiği gözlemleri belgesel-kurmaca arasında melez bir bakış ve dil arayışı çerçevesinde seyirciye sunabilme potansiyelinden kaynaklanabilmektedir. Eşdeyişle, tarafımızca sahip olunan iyimser bakış, sinemanın sapkın grubun veya bireyin hayatını, onu çevreleyen koşulları sosyal bilimler araştırma metodlarının yanısıra sosyal bilimlere katkıda bulunabilecek şekilde sinemanın imkanları ile tespit, kayıt, açığa çıkarabilme ve bir araya getirip ifade edebilme kapasitesi nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Sapkın grubu veya bireyi resmetmek için sosyal bilimler araştırmacısının karşısına nasıl sorunlar çıkabileceğine yukarıda değinmiştik. Sinemacı bu kısıtlamaları aşma amacı ile sinemanın anlatım ve yöntemlerini harekete geçirebilir. Mesela sosyal bilimcilerin araştırma metodolojileri esnasında karşı karşıya kalabilecekleri ölçme ve değerlendirmeye ilişkin problemleri aşma bağlamında sinema sanatının anlatım ve temsil olanaklarını devreye sokup onlardan ek bir güç olarak yararlanabilir. Sözgelimi sosyal bilimlerin aktarmakta yetersiz kalabileceği duygu alanının çalışmaya katılmasına katkıda bulunabilir. Başka deyişle katılımcı sıfatına sahip bütün sosyal aktörlerin duygularını, olgunun daha net anlaşılabilmesi için işin içine katabilir. Hatta şeffaflık gereği yönetmenin duyguları da işin içine sokulabilir. Sinema sanatının birikimi ve yelpazesinin gerçekliği temsil etme konusundaki genişlik ve çeşitliliği, dışarıdakileri anlatabilmek adına kullanılacak dil ve temsil stili konusunda çok değişik alternatifler bulunabileceğini gösterebilmektedir. Sinema sanatının gerçekliği temsil etme konusundaki nüanslarının ne denli farklı olabileceğine girmeden önce psikoloji ve sosyal bilimlerin suç konusunda nasıl bir birikim ve tartışma eksenine sahip olduğuna kısaca bakmamızda yarar vardır.

## BÖLÜM 2. KURAMSAL ÇERÇEVE (BİREYSEL VE SOSYAL AÇILARDAN)

### 2.1. Suçu Bireysel Bakımdan Ele Alan Açıklamalar

Suçu bireysel bakımdan ele alıp açıklamaya çalışan teoriler bireyin biyolojisinin farklı yönlerini, suçlunun yaşadığı bilişsel süreçleri ve kişiliğini ele alabilmektedirler. Suç olgusunu biyolojiye bağlayan uzmanlar meselenin esas nedeninin suçlunun doğasında var olduğunu öngörürler. Görüşlerine göre suç kalıtımın bir ürünüdür. Bu tip teoriler insan davranışını temel biyolojik nedenlere bağladıkları ve tek bir değişkenle açıklamaya çalıştıkları için ‘indirgemeci’ veya ‘belirlemeci’ diye de adlandırılabilirler; “çünkü insanların eylemlerinin kimliklenebilir bir özgül nedenler sayısıyla belirlenebileceğini ima ederler” (Canter (ed), Maria Ioannou; 2011: 49-50). Mesela bu tip açıklamalarda bulunanlardan birisi olan Cesare Lombroso (1876) insan yüzünün karakteristikleri ile suç arasında bağlantı bulunabileceğini öne sürmüştür. Lombroso’nun fikirleri zamanında etkili olmuş, yankısını 1913’teki Goring’in araştırmalarına dek sürdürmüştür. Bugün aynı şekilde düşünme eğilimi olan araştırmacılar biyolojinin payına ilişkin olarak daha temkinli davranmayı seçebilmektedirler. Örnek verecek olursak Rowe (2001) gibi bazı araştırmacılar suç olgusunu araştırırken biyolojik etmenlerin yanısıra çevresel değişkenleri hesaba katmaya daha isteklidirler (Canter (ed), Maria Ioannou, 2011: 51).

Lombroso’nun katı açıklamaları eskisi kadar rağbet görmese de bugün bile suçluların fiziki özelliklerinin toplumun suç işlemeyen kesiminden farklı olduğunu iddia eden araştırmacılar bulunabilmektedir. Örneğin Sheldon (1942) yapısal kuramında belli kişiliklerle belli vücut türlerini ilişkilendirmiştir. Benzer çalışmalar Gluek ve Gluek (1956) tarafından yürütülmüş, süreç mesela Masters ve Graves (1969) ile devam etmiştir. Her iki araştırmacı suçlularda görünüş bozukluğu araştırmalarının sonucunda suçlu olmayan bir grubun %20 oranında yüz deformasyonuna sahip olmasına karşılık suçlu örneklem içinde yüz bozukluğunun %60’ı bulunduğunu ilan edebilmişlerdir. Ancak daha geç araştırmalar fiziki bozukluğun suç olgusunun nedeni değil, sonucu olabileceğine daha ihtimal verir gözükmektedir (Canter (ed), Maria Ioannou; 2011:52-3).

Öte yandan suçun genetik yapıdan doğup doğmadığına yönelik araştırma yapanlar bir suç geninin bulunma ihtimalinin oldukça az olduğunu belirtmektedirler (Canter (ed), Maria Ioannou; 2011:61).

Biyokimyasal faktörlerin suç üzerinde etkileri bulunup bulunmadığını ele alan bazı araştırmacılar ise suçun biyokimyasal süreçlerle ilintili olabileceği konusuna göz atma gereği hissetmişlerdir. Suç olgusunun ortaya çıkmasına etki eden hormonlar, cinsiyet bezleri, böbrek üstü bezleri, pankreas tarafından salgılanan hormonlardır. Yüksek erkeklik hormonunun (androjen) daha sert davranış olasılığını artırabileceği yolunda araştırma sonuçlarına rastlanmakla birlikte yüksek hormonal etkinlik düzeyine sahip olmayan suçlulara da rastlanabilmektedir (Canter(ed), Maria Ioannou; 2011:62). Suça neden olan faktörleri belirginleştirmek amacıyla alerjik sonuçlar, yiyecek alışkanlıkları ile suç işleme eğilimleri arasındaki bağlantılar; vitamin, mineral eksikliği, yapay aydınlatma nedeni ile artan kurşun ve radyasyonun suç işlemeye etkide bulunup bulunmadığı gibi hususlar da araştırmacıların ilgi alanlarına girebilmeyi başaramışlardır. Ne var ki bu tip alanlara yönelen araştırmaların berrak sonuçlar elde edebilmelerinin önündeki en büyük engel, ekonomik yoksunlukların bu tip görünümünün ortaya çıkmasına katkıda buldukları gerçeğidir. Ekonomik ve sosyal koşulları hesaba katmaksızın saydığımız bu faktörlerin suç işleme üzerindeki etkilerinin ne olacağını tam manasıyla ortaya çıkarmak düşük ihtimaldir (Canter(ed), Maria Ioannou; 2011:62-3).

Psikolojik etmenler ile suç arasındaki ilişkilerin açıklanmasına gelindiği zaman bu alanda yaygın bir literatürün yer aldığını belirtmek gerekecektir. İnsanın psikolojik boyutu ile suç arasındaki ilişkilerini ele alan bu kanal içinde araştırmacılar; iç çatışma, çocukluk travmaları, bunlara ilişkin süreçlerin altını çizerler. Freud'a ait olan eros ve thanatos, haz arayışı ile yıkıcılık güduları tarafından etkileniyor olduğumuz iddiası, suçun nedenlerini açıklamak için ileri sürülebilmiştir. Böylesi açıklamalar yapma yönüne giren ilk araştırmacı olan Aichorn (1925) psikoanalitik kuramları suç olgusunun açıklamasına sunmuştur. Kendisi suçun doğuştan gelen bir yönü olduğunu iddia ediyor, ayrıca çocuklukta yaşanan duygusal gelgitlerin örtülü suçluluğu meydana getirdiğini, örtülü suçluluğun ise suç davranışının önemli belirleyicisi olduğunu yazıyordu. Aichorn'un görüşüne göre çocuk yaşamının erken döneminde asosyaldır, benlik ortaya çıkmaya başlayınca çocuk toplumun

koyduğu kurallara göre hareket etmeye başlar, uyumlu hale gelir. Oysa bazı çocuklarda bu süreç toplumla uyum sağlama sonucuna varamıyor, örtülü suçluluk önem kazanıp çocuğun toplulukla uyum göstermesinin ve toplumsallaşmasının önüne geçiyordu. Dolayısıyla bu görüş uyarınca suç olgusunun psikolojik gelişimin sürecini kendi doğallığı içinde olgunlaştırılmamasının sonucunda belirttiği iddiası ileri sürülebilmektedir (Canter (ed), Maria Ioannou; 2011:67).

Suç meselesini psikoanalitik açıdan açıklamaya soyunan bir başka kuram Healy ve Bronner (1936) adlı araştırmacılar tarafından geliştirilmiş olup söylemlerini yüceltme kavramını üzerine inşa etmişlerdir. Yüceltme olumsuz içgüdülerin başka alanlara sevk edilmesi sürecini tanımlamaktadır. Bu araştırmacıların görüşüne göre suç olgusu, çocuğun erken duygusal bağlanmaları tatma konusunda eksiklik hissetmesinden kaynaklanmaktadır. Suç çocuğun doyuma ulaşmamış, dışa çıkıp ifade edilememiş arzu ve içgüdülerinin sonucunda belirlenmektedir. Açıkçası suçun, tatmin edilemeyen, bağlanılamayan iç arzu ile tepilerin yüceltilmesi nedeniyle ortaya çıktığı kanısı hakimdir. Konum arzusu, benlik değer duygusu bu tip iç arzulara örnektir (Canter(ed), Maria Ioannou; 2011:67).

Benzer bir noktadan hareket eden Bowlby (1944) adlı araştırmacı da suç olgusunu çocuk ile ebeveynler arasındaki sağlam işbirliğinin varlığına veya yokluğuna dayandırmaktadır. Ona göre özellikle anne ile çocuk arasında erken dönemde boy gösterebilecek bir boşluk suçun ortaya çıkıp çıkmayacağı meselesi üzerinde kritik önemdedir. Ancak Bowlby'nin argümanlarının suç olgusunu açıklama konusundaki sağlamlığına ilişkin soru işaretleri mevcuttur. Üstelik bu soru işaretleri sadece Bowlby'e ait değil, tüm psikoanaliz kökenli teorileri de ilgilendirmektedir. Çünkü psikanalizden türeyen, suçu açıklama iddiasındaki teoriler, kuramdan çıkarılacak varsayım ve görünüşlerin test edilebilmesi ile iç mekanizmaları açıklama konularında güçlüklerle karşı karşıyadırlar (Canter(ed), Maria Ioannou; 2011:68).

Mustafa Serttaş örneğinde psikoanalitik kuramların ne kerede açıklayıcı olabileceğine dair veriler, yazar ve yönetmen Derviş Zaim'in Mustafa Serttaş ile geçmişinde konusunda yaptığı uzun söyleşide kısmen yer almaktadır. Bu verilere bakılacak olursa Serttaş annesi ile arasında yakınlık bulunduğunu belirtmektedir. Ancak annenin eşinin onu terketmiş

olması nedeni ile ruhsal çalkantı ve gelgitler yaşadığı, zaman zaman oldukça kötü ruhsal konumlara ulaştığı da Serttaş tarafından röportaj esnasında söylenmiştir. Bu nedenle annenin ruhsal açıdan çektiği sıkıntıların Mustafa Serttaş ile arasındaki duygusal bağlanma üzerinde olumsuz biçimde etkide bulunabileceğinden bahsedilebilir. Ancak bu dalgalanmaların şiddet, sıklık, biçim ve görünümüne ilişkin daha fazla bilgi elimizde bulunmamaktadır. Mustafa Serttaş'ın annesi film çekimlerinden çok önce vefat etmiştir.

Psikolojik kuramların bir başkası Hans Heysenk tarafından ortaya atılan kişilik kuramıdır. Psikoanalitik teorilerin karşısında yer alan kişilik kuramı, bilinçaltı dürtülerin bir kenara bırakılmasını vurgulamakta, biyolojik ve toplumsal faktörlerin suç olgusunun ortaya çıkmasında psikoanalitik teorilerden daha belirleyici olabileceğini savunmaktadır. Ona göre insanın nevrozizm, dışadönüklük, psikotizm diye adlandırabilen birbirinden bağımsız üç temel boyutu söz konusudur. Bu şemaya göre suçlu kategorisine girebilen insanların nevrozizm, dışadönüklük, psikotizm alanının her üçünde de üst düzeyde niteliklerinin bulunması beklenmektedir. Ayrıca bazı kişilik tipleri suç işlemeye daha yakın bir konumdadır. Nevrotik dışadönük kategorisi bu tipe denk düşmektedir (Canter(ed), Maria Ioannou; 69-70).

Gerek psikanaliz ve gerekse Heysenk'in kişilik kuramı, aslında insanın eylemlerini nasıl yorumladığı, öteki bireylerle ne şekilde iletişime geçtiği, bu iletişimi nasıl algıladığı yani bilişsel süreçler ile ilintilidir. Suçluların bilişsel süreçleri kriminolojide artan bir ilginin konusudur. Çünkü kimi araştırmalar suçluların suç işlemeyenlere kıyasla daha farklı duygu, düşünce, tepki stillerine sahip olabileceğini ima etmektedir. Yochelson ve Simonov (1976) suçlu düşünme örüntüsü örneği olarak şu listeyi yazmaktadır:

“... (Araştırmacılar- DZ) somut düşünme, parçalama, kendisini başkalarının yerine koyamama, güven eksikliği, kendisinin iyi bir insan olduğunu düşünme, sorumsuz karar alma, yüksek iyimserlik ve kendisini mağdur olarak algılama gibi, suçlu kafa yapısını tanımlayan 40'in üstünde farklı biçim (stil) ve düşünme yanlışlığı sıralamışlardır” (Canter(ed), Maria Ioannou; 2011:71).

Mustafa Serttaş örneğinde bu tip duygu, düşünme biçimlerinin varolabileceğini söylemek mümkündür. Bahsedilen tepki ve düşünme biçimlerinin bazıları kendi içlerinde çelişkili olsa dahi Serttaş çelişkilerine rağmen onlara zaman zaman başvurabilmektedir. Kimi

zaman güven eksikliği duymaktadır. Örneğin hapisshanede iken dolandırdığı paraları dışarıda serbest olan eşine veya yakınlarına vermemeyi tercih edebilmiştir (Mustafa Serttaş, Derviş Zaim ile şahsi görüşme, 2015). Sorumsuz karar aldığı çok sayıda örnek vardır. Bunlara örnek olarak mahkum olarak yattığı sırada giriştiği hapisshane yönetimini dolandırma girişimlerini gösterebiliriz (Mustafa Serttaş, Derviş Zaim ile şahsi görüşme, 2015). Kendini mağdur veya kurban gibi görme eğiliminden vazgeçmemektedir. Filmin başındaki ilk mahkeme sahnesinde hakime geçmişine dair bahsettiği çocukluğunda çektiği yoksulluğa dair anekdotlar bu tip örnekler arasındadır.

Bilişsel süreçlere ilişkin çalışmalarda atıf yapılan bir başka kavram denetim odağı kavramıdır. Denetim odağı kavramı literatürde kişinin eylemlerinin nedenini açıklamaya gönderme yapan bir kavram olarak kullanılmaktadır. Suçluların eylemlerini kendi iç denetimlerinin gücüne mi, yoksa şansa, tesadüflere, kadere, başkalarının rolüne mi dayandırdıklarına dair sorular, denetim odağı kavramının merkezinde yer almaktadır. Suçun kaynaklarını araştıran bazı araştırmacılar suçluların dıştan kontrol altında olma eğilimi altında olduklarını, eşdeyişle kendi eylemlerinden sorumluluk almamak gibi bir tavır gösterebildiklerini ortaya çıkarmıştır. Ancak bu bulgu aynı amaca yönelik başka çalışmalarda rastlanan kanıtlarla çelişkili sonuçlar arzetmektedir (Canter(ed), Maria Ioannou; 2011:71).

Mustafa Serttaş denetim odağı konusu söz konusu olduğu zaman çelişkili davranışlar sergilemektedir. Kimi zaman girişeceği eylemleri önceden planlamakta, bazı anlarda ise dışarıdan gelen uyarıların cezbediciliğine kapılarak suç işlediğini söylemektedir. İkinci kategoriye karşılaştığı para kazanma fırsatlarını, kolay avları, dahası kendi hayat çizgisini de katabiliriz. Kendisi mahkemede ve başka yerlerde de bahsettiği gibi suçlu olmasını sürekli olarak kendi dışındaki başka güçlere bağlamaktadır. İşlediği suçlarda bireysel ahlak ve vicdanının payı ona göre pek azdır. Veya suç işlerken kendi dahlinin bulunabileceğinden bahsetmesi, bunu kabul etmesi konuşmanın bağlamına göre değişmektedir. Filmde de görüleceği üzere bu iki farklı konum arasında gidip gelmekte, birini işine göre zaman zaman kabul etmekte, işine gelmediği zamanlarda reddetmektedir. Mahkemede iken bir kurban sıfatı ile konuşabiliyorken hapisshane psikoloğu ile yaptığı konuşmada suçları işlerken bir özne olarak davrandığını kabul edebilmektedir.

Denetim Odağı kavramından sonra nötrleştirmeden bahsetmek istiyoruz. Suçlular giriştikleri eylemler esnasında suça ilişkin davranış ve tutumlarını nötrleştirme veya yükleme adı verilebilecek süreçlerin fonksiyonundan geçirerek şekillendirmektedirler (Canter (ed), Maria Ioannou; 2011:71). Sykes ve Matza nötrleştirmeyi şu satırlarla tarif etmektedir.

“Nötrleştirmeler, sorumluluğun yadsınması (kişinin davranış ve eylemleri; yoksulluk, ayrılmış anababalar ya da sarhoşluk gibi dış güçlerin sonucudur), verilen zararın küçümsenmesi (çok az zarar var), mağdurun yadsınması (hak etmiştir, mağdur değildir), lanetleyicilerin lanetlenmesi (ceza yasa sisteminin eleştirilmesi) ya da yüksek bağlılıklara (örneğin akranlara) seslenme gibi, geçici özürler ya da mantığa bürünmelerdir” (Sykes G. M. ve Matza D, 1957:664-673 aktaran Canter, 2011:72).

Nötrleştirmelerin yanısıra suçluların çevreye karşı düşmanca yükleme tavrı içinde hareket edebilecekleri de gözlemlenebilmektedir. Düşmanca yükleme tavrı çerçevesinde, suçlular nedensiz saldırganlık ve beyhude şiddet hisleri içinde olabilmekte, çevreden gelen ve net olarak saldırgan denemeyecek kimi davranışları kendileri için tehdit unsuru olarak algılama eğilimi içinde olabilmektedirler. Ancak gerek nötrleştirme, gerekse yükleme kategorisine giren suçlu eğilimlerini suç oluşturana esas etkenlerin arasında saymak hatalıdır. Çünkü suçluların eylemlerinin nedenlerini açıklama çabası, suçlunun kendisi polisçe yakalandıktan sonra ortaya çıkmaktadır. Her şey olup bittikten sonra meydana çıkan bu açıklama girişimleri esnasında, suçlular çoğunlukla yaptıkları eylemi temize çıkarma, kendilerini masum biriymiş gibi göstermeye çalışmaktadırlar (Canter(ed), Maria Ioannou; 2011:72).

Yükleme ile ilintili yaşantılarda ortaya çıkabilen bir başka görünüm empati yetersizliğidir. Empati yoksunluğu suçlu davranışlarında sık görülen bir husustur. Suçluların ilişki kurmada yaşadıkları sorunlar ile empati yoksunu olmaları arasında bir bağ vardır. Bu nedenle kimi kurumlarda suçluların rehabilite edilmeleri süreçleri esnasında onların toplumsal beceri seviyelerinin yükseltilmesi amaçlanmaktadır. ‘Düzeltilici adalet’ diye nitelenen görüş sistemini suçluların empati hissedebilmesi ve başkaları ile sağlıklı biçimde etkileşebilmesi üzerine inşa etmeye çalışmaktadır. Bu tip bir teknik kullanıldığı zaman suçlu kurbanlar ile yan yana getirilir ve zarar verdikleri insanlardan mağdur olmanın nasıl bir atmosfer anlamına geldiğini tecrübe etmeye çalışırlar. Empati yoksunluğunun yanısıra,



özdenetim konusundaki gevşeklik de suçlu davranışları ile ilintili bulunmuştur. Özellikle genç suçlularda ve uyuşturucu müptelalarında özdenetim eksikliğine daha fazla rastlanmaktadır (Canter(ed), Maria Ioannou;2011: 73).

Mustafa Serttaş örneğinde filmin içinde yükleme ve nötreştirmeye ilişkin bir sürü örnek bulmak mümkündür. Mağdur ve yoksul olduğu için çaldığını söylemektedir. Kurbanların yapılanları hakettiği kanısındadır. Ağabeyi Tanger Serttaş bir kadını dolandırdığına dair bir şikayet işittiğini kendisine bahsettiği zaman konu ile ilgilenmemiş, ‘kime şikayet ederse etsin’ demiştir. Ne var ki kendisi bu özelliğine zıt biçimde kimi zamanlarda empati duyma yeteneğinin altını çizmeye gayret etmektedir. Fakat her ne kadar bu yönde çalışsa dahi empati duyma, acıma özelliği sistematik, tutarlı ve bütünsel bir ahlaki tavır görünümüne ulaşmamaktadır. Serttaş filmde de görüleceği üzere dolandırdığı Şirin Gazi adlı karakterin parasını kısmen geri ödemiş, tümünü ödemiş değildir.

Suçlu psikolojisine ilişkin bir başka boyut onların sorun çözme ve karar verme mekanizmaları ile ilintilidir. Bazı uzmanlar suçluları sorun çözme yetersizlikleri bulunan kişiler olarak değerlendirmekte, onları bilişsel yetenekleri zayıf kimseler olarak görmektedir. Oysa bir başka grup psikolog, onların suç eylemini detaylı olarak planlayabilen akılcı kişiler olduklarını savunmaktadır. İkinci grubun savunduğu fikre göre suçluları davranışlarının gideceği yeri soğukkanlı biçimde planlayabilen ve eğer kendi menfaatleri ile uyumlu olacaksa potansiyel suç fırsatını değerlendiren kimselerdir (Cornish, D. B. ve Clarke, R. V. G (1986) aktaran Maria Ioannou; Canter (ed), 2011:74).

“Fırsat, beceriler, kaynaklar (araç ve gereçler), alınacak risk, (tanıkların olması, polis müdahalesi), fark edilme, hedef (incinebilirlik, kazanç vb), ve suç işlemenin bedeli – hepsi düşünülmüş ve göz önüne alınmıştır. Karşıt görüşler için sık sık olduğu gibi, burada, farklı koşullar altında her iki bakış açısının da bir dereceye kadar geçerli olduğu söylenebilir” (Canter (ed), Maria Ioannou, 2011:74).

Mustafa Serttaş kanımızca ikinci gruba giren özellikler göstermektedir. Suçluların psikolojisini açığa çıkarma konusuna eğilen bir başka ekol, bilişsel şema ve yordamların üzerine eğilmektedir. Bilişsel şema, kişinin belli durumlarda ne şekilde hareket edip karşılaştığı şeye ne şekilde yanıt verebileceğine ve eğer öyle hareket ederse nihayetinde nasıl durumlarla karşılaşacağına gönderme yapan bir kavramdır. Bilişsel şemalar şahsi tecrübeyle,

toplumsal ilişki ağları ile ve medya vasıtasıyla içselleştirilebilirler. Yine de her bir şema kişiseldir. Ayrıca ilgili şema bireyin geçmişinde ne denli tekrarlanmışsa o kertede sağlamlaşır. Saldırganlığa karşı kökleşip kemikleşmiş yaşantısı olan, saldırgan bir çevrede, şiddet yordamı ile yetişmiş, şiddetin bir hayat şekli olduğuna inanmış biri, saldırganlıkla ilgili bilişsel şemaları daha kolay içselleştirebilmektedir (Canter (ed), Maria Ioannou; 2011:74-5).

Bilişsel alanda yer alan ama daha nüanslı bir başka yorum, ahlaksal gelişim ve suç arasındaki ilişkiyi irdelemeye çalışmaktadır. Suçlularla ilgili olan bu özel bilişsel görüşe göre suçluların ‘normal’ denebilecek insanlardan farkı, ahlaksal açıdan daha az gelişmiş olmalarından kaynaklanmaktadır. Kohlberg Piaget’e ait olan bilişsel yaklaşımı ele almış, bunun ahlaksal gelişim ile olan boyutunu irdelemiştir. Onun görüşüne göre ahlaksal hükümler üç düzeyde ortaya çıkmaktadır. Bu üç düzeyin her birinde iki altbaşlık halinde karşımıza çıkan ikişer evre bulunmaktadır. Bu evreler sıralıdır ve bireyler bu evreleri zamansal olarak ardışık biçimde tecrübe etmektedirler. Açıkçası sırayla birinden ötekine geçmektedirler. Kohlberg’in ahlaki gelişim evreleri sıralandığı zaman karşımıza çıkan tablo şöyledir (Canter (ed), Maria Ioannou, 2011:76).

“**1.Düzye:** Gelenek Öncesi Ahlaksallık: Yetke (otorite) bireyin dışındadır ve akıl yürütme davranışların fiziksel sonuçları üzerine temellenir.

**1.Evre:** Ahlaksal davranış somut kurallar üzerine yapılır; ahlaksal standartların içselleştirilmesi söz konusu değildir; kurallara cezadan kaçınmak için uyulur. Ahlaka uygun davranış, kurallara uyan davranıştır.

**2.Evre:** Her birey en fazla kazancı kendine ister; başkalarını düşünme yalnızca kişi için ödüllendirici olacaksa söz konusudur. Ahlaka uygun davranış, çıkara uygun davranıştır.

**2.Düzye:** Geleneksel ahlaksallık: Yetke içselleştirilir fakat sorgulanmaz ve akıl yürütme kişinin ait olduğu grubun normları üzerine kurulur.

**3. Evre:** Kişi yetkeye (otoriteye) itaat eder ve isteklerine uyar; toplumsal olarak kabul edilebilir standartlar önemlidir. Ahlaklı davranış yetkeye uyan davranıştır.

**4.Evre:** Yetkeye saygı önemlidir, örneğin toplumsal ve dinsel yetkeler gibi; yasa ve düzene saygı vardır; yetkeye itaat edilir.

**3.Düzye:** Gelenek ötesi ahlaksallık, bireysel yargı bireyin kendi seçtiği ilkeler üzerine kuruludur ve ahlaksal akıl yürütme bireysel haklar ve adalet üzerine kurulur.

**5.Evre:** Toplumda çoğunluğun görüşü önemlidir. Ahlaksal davranış çoğunluğa uyan davranıştır.

**6. Evre:** İnsanlar, her zaman toplum tarafından konmayan evrensel ahlak ilkeleri temelinde eylemlerinin sorumluluğunu yüklenirler; bireyin kendi seçimi olan ahlaksal ilkeler eşitliğe ve herkes için saygıya dayanır’’ (Canter (ed), Maria Ioannou; 2011:76).

Kohlberg’e göre ahlaksal akıl yürütme melekeleri ile ahlaki eylemler arasında sıkı bir ilişki vardır. Örneğin suça bulaşmış bireylerin, birinci düzeyde yer alan gelenek öncesinde ahlaksallık bölümünde akıl yürütmelerine daha sık rastlanmaktadır. Kimi araştırmalar suçluların normal bireylerle karşılaştırıldıklarında daha alt düzeyde akıl yürüttüklerine işaret etmektedir (Canter (ed), Maria Ioannou; 2011: 77).

Filmdeki suça bulaşma ve bu eylemleri esnasında gösterdiği ahlaki davranışlar gözönüne alındığı zaman Mustafa Serttaş gelenek öncesi ahlaksallık kategorisine giren davranışlar sergilemektedir. Ancak zaman zaman ikinci düzeyin üçüncü ve dördüncü evrelerinin gerektirdiği biçimde (görelî olarak olumlu ahlaki tavırlar göstererek) davranabildiğini de gözlemleyebilmekteyiz. Hasta babasına yaptığı para yardımı veya hastaneden onu ziyaret edip helallik istemesi veya Şirin Gazi ile yüzleştiği zaman kıza ilk fırsatta çaldığı parayı iade edeceğini söylemesi bu tip olumlu ahlaki hareketlerine örnek olarak gösterilebilir. Fakat bu örüntü genel bir davranış bütünü oluşturmamaktadır, daha çok kısmi biçimlerde ortaya çıkmaktadır.

Empati düşüklüğü, eylemlerin sonuçlarını kestirememe, ahlaki gelişim sürecindeki tıkanıklık ve zayıflıklar, bilişsel yetersizlikler bizi suç ve zeka ilişkisinin ne olduğuna bakmaya yönlendirmektedir. Zeka bakımından suçluların zayıf olup olmadıklarını araştırma konusunda ilk bulgu suçlularda zeka ile ilgili bir zayıflığın olduğu sonucuna işaret etmektedir. Yine de bu araştırma sonuçlarının karşısında bulguların zıt yönünde başka veriler bulunabileceğine işaret eden başka araştırmalar da yer almaktadır (Canter (ed), Maria Ioannou; 2011:77).

## **2.2. Suçun Sosyal Bakımdan Ele Alan Açıklamalar**

Suçun toplumsal bileşenlerini açıklamaya yönelik bir çalışma, bireylerin suç işlemeyi öğrenmiş oldukları varsayımı üzerine oturur. Öğrenme, suçun ne şekilde işlenebileceğini öğrenmekle gerçekleşebileceği gibi suçun normalleştirildiği bir ahlaki tavrın içselleştirilmesi ile de vuku bulabilir. Ayrıca böyle bir öğrenme süreci başka bireylerin şahsın suçlu olup

olmadığına ilişkin görüşlerinden de etkilenebilir. Dahası kişinin davranışlarını başkalarının beklentilerine uygun biçimde ayarlanmasını da barındırabilir. Kişilerin suça bulaştıkları kişisel gelişim evreleri de bireyin o atmosferde ne kadar süre ile kalacağı meselesini uzatıp artırabilir (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:81). Mustafa Serttaş'ın öğrenme kuramına uygun bir suç kariyeri izlediğini düşünüyoruz.

Suç ve toplumsal ilişkiler alanında bilgi edinmek isteyen bir insan şu ya da bu şekilde öğrenme kuramlarına göz atmak zorunda kalabilir. Öğrenme Kuramlarının esasen iki kategoride yer almaktadır. Bunlardan biri edimsel (araşsal) öğrenme, öteki ise toplumsal öğrenme kuramıdır.

### **2.2.1. Edimsel Öğrenme Kuramları**

Skinner (1953) davranışçı kuramı uyarınca, insan eylemlerinin ödül ve pekiştirici süreçlerle belirlendiğini öne sürmektedir. Buna göre negatif sonuçlara yol açan eylemlerden kaçınmak, pozitif sonuç üreten eylemlere devam etmek öğrenme sürecinin eksenini oluşturur. Bu mantıkla benzer durumlarda yinelenen eylemler pekiştirici işlev görürler ve öğrenmeyi güçlendirirler. Suçlularda da benzer bir sürecin yaşandığını davranışçı görüş uyarınca iddia etmek mümkündür. Edimsel öğrenme kuramı çevresel faktörlere daha ağırlık verirken toplumsal öğrenme teorisi ise iç süreçlerin belirleyiciliği üzerinde daha fazla durur (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:82-3).

Mustafa Serttaş'ı çocukluk yıllarında suç işlemeye teşvik eden savaş sonrası koşulları ve bireyler bulunduğunu belirtmiştik. Kendisi bir şahsi görüşmede o günleri anlatırken mahalledeki yakınlarının ondan ganimet beklediklerini, ganimet getirmesi durumunda yakınlarının ona güzel sözler söylediğini hatta yiyecek verdiğini belirtmiştir. Her ne kadar kendisini kötü yoldan koruyacak kimi tavsiye ve cezalandırılma anları yaşamışsa da bu tip önlemler suça bulaşmasını engelleme bakımından yeterli olmamıştır. Bu durumun nedeninin ailede bir baba figürü bulunmaması, annenin de yoksulluk nedeni ile gündelikçi olarak çalışmak zorunda kalması dolayısıyla ona gereken zaman ve ihtimamı ayıramaması olduğunu düşünüyoruz. Filmde babanın başlarında durmadığı hem baba Zeka Serttaş, hem Mustafa, hem de Tanger Serttaş tarafından belirtilmektedir.

### **2.2.2. Toplumsal Öğrenme Kuramı**

Toplumsal öğrenme teorisi, davranışlarımızı oluştururken başka bireyleri model aldığımız iddiası üzerine inşa edilmektedir. Bandura tarafından ortaya atılmış ama Rotter (1954) tarafından geliştirilmiştir. Bandura model aldığımız kişi ve grupların önemine göre sosyal etkilenmenin derecesinin artıp azaldığını iddia etmekte ve aile, TV, medya ve yaygın alt kültürün bu konuda rol oynadığını belirtmektedir (Bandura A, 1976:).

Davranış, özellikle gözlem yolu ile öğrenildikten sonra olası bir eylemin sonuçlarına göre pekiştirilmekte ya da cezalandırılma ihtimali nedeni ile benimsenmemektedir. Şiddet ve saldırganlığa şahit olmanın negatif his ve davranışlara yol açtığına ilişkin araştırmalar da mevcuttur (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:84).

Mustafa Serttaş ona hırsızlığı öğretecek birilerini küçük yaşta etrafında bulmuştur. Yenişehirdeki mahallede ganimete giderken ona Sağır Pembe adlı orta yaşlı bir kadın ile kendisinden iki yaş büyük Hapçı lakaplı Şenol eşlik etmişlerdir. (Mustafa Serttaş ile Şahsi Görüşme, 2015).

Edimsel (Araçsal) öğrenme ile toplumsal öğrenme teorilerinin yanısıra Farklı Etkileşim ya da İlişkiler kuramı adını taşıyan bir başka kuram da karşımıza çıkabilmektedir.

### **2.2.3. Farklı Etkileşim Ya da İlişkiler Kuramı**

Farklı Etkileşim ya da İlişkiler Kuramı suça yönelik eylemlerin başka bireylerle, özellikle akran çevresiyle etkileşim sonucunda içselleştirilip ortaya çıktığı iddiasında bulunmaktadır. Teori, suçu doğuran nedenleri araştırmaktansa, kişilerin hangi süreçler sonucunda suça itildiğini araştırmayı yeğlemektedir. Kuramı ortaya atan Sutherland (1947) suça ilişkin eylemlerin nasıl ve hangi şartlar uyarınca evrildiğini açıklama adına dokuz başlık öne sürmüştür. Ona göre suç eylemi öğrenilebilmekte ve bu öğrenme deneyimi öteki bireylerle özellikle yakın kişisel topluluklarla ilişkiye geçilmesi sonucunda belirmektedir. Öğrenme süreci içinde kişi, suç eyleminde gereken teknikleri ve eyleme yardımcı olacak tutum, dürtü ve güdülerini öğrenir. Dahası kanunların olumlu veya olumsuz yorumlanmasına bağlı olarak dürtü ve güdülerin gidecekleri yönü de öğrenebilir. Bunların ardından kişinin kanunları ihlal etmeye yönelik tavırları, etmeme yönündeki tutumuna ağır basarsa, suç işleyen birisine dönüşür. Kuşkusuz öğrenme deneyimleri sıklık, şiddet ve önemlerine göre

bireyden bireye değişiklikler göstermektedir. Akılda tutmamız gereken şey, suçla ilişkin öğrenme süreçlerinin başka eylemlerin öğrenilmesi ile benzerlik gösterdiğiidir. Son olarak şunu ifade etmek gerekecektir: Suç girişimi gereksinim ve değerlerin tezahürü olmakla birlikte suç olgusunu açıklama çabası, sadece bu unsurlara indirgenmemelidir. Mustafa Serttaş'ın çocukluk yıllarındaki sosyal çevrenin ve toplumsal, politik kaosun onu suçla itmekte verimli koşullar yarattığıından bahsedilebilir. Burada şu soru ortaya atılmalıdır. Mustafa Serttaş adadaki sosyal politik altüst oluş zirve yapmadan önce benzer küçük suçlar işlemeye başlamış mıydı? Kendisi ile yapılan bir görüşmede daha küçük yaşlarda dahi dedesinin cebinden para aldığını belirtmiştir (Mustafa Serttaş ile Şahsi Görüşme, 2015).

Farklı Etkileşim Ya da İlişkiler Kuramı suç alışkanlığının nasıl kazanıldığını tarif edebilme kapasitesine sahiptir. Ancak teori suç davranışlarının sürdürülmesinin nasıl gerçekleştiğini açıklamakta zayıf kalmaktadır. Ayrıca kişilerin başkaları ile olan ilişkilerinde farklılaşabilen değişik alıcılık kategori ve düzeyleri konusunda bize fazla bilgi sağlamamaktadır (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:84-86).

#### **2.2.4. Aile Etkileri**

Aile suç eylemlerine bulaşma ve sürdürme konusunda bireyleri en fazla etkileyen kurumlardandır. Aile bireylerinin sayısı ile suçla bulaşma arasında olumlu bir bağ bulunduğu öne sürülmektedir. Çünkü geniş aileleri kontrol altında tutmak güçtür. Ayrıca büyük ailelerin gerginlik, karmaşa ve ekonomik bakımdan dezavantaj yaratan koşullarda yaşam sürdürmeye çalışmaları da çocukların suç potansiyelini artıran bir etken olarak ileri sürülebilir. Geniş ailelerde ana babanın etkilerinden çok suçlu kardeşlerle ilişki kurma olasılığının yüksek olması da suçlu birey yaratılmasını kolaylaştırmaktadır. Mustafa Serttaş beşi öz, beşi üvey on kardeşe sahiptir. Aile yoksulluk içinde ve babanın sürekli olarak ikamet etmediği bir evde yaşamıştır. Öz kardeşlerden bazıları da Mustafa Serttaş kadar uzun süreli olmasa da hapisane deneyimi yaşamışlardır. Baba Zeka Serttaş da borcunu ödemediği gerekçesi (adada mazbata sorunu diye nitelendirilen sorun nedeni ile) hayatının sonlarına doğru kısa bir süreliğine hapiste yatmıştır (Tanger Serttaş'ın ifadesine göre Mustafa Serttaş bu sırada hapisanedeki mahkumların arasındadır).

Ebeveyn ile suçluluk arasındaki bağlara göz atıldığı zaman olumlu ana baba ilişkisi içinde çocuk yetiştirme önemi ortaya çıkmaktadır. Çelişkili, aşırı sert, yoksayan, ihtimam göstermeyen ebeveyn davranışları ergenleri suça itebilmekte etkindir (Canter(ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:88).

Eğer anababalar, çocuğa iyi tepkilerde bulunur (sözü edilen davranış olumlu anababalık diye tanımlanır) veya kural belirleyip bazı şeyleri küçüklerden bekleme tavrı geliştirirlerse (ki bu tavır istemci anababalık diye isimlendirilir), “karşılık verici ve istemci anababaların” evinde büyüyen çocuklardaki suç oranı daha azalmıştır. (Jackson, C ve Foshee, V. A, 1998:343-359 aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:88).

Hoffman (1984) çocuk yetiştirme biçimleri konusunda üç kategorinin varlığından bahsetmektedir.

- “**1.Güce başvurma:** Fiziksel cezayı, eleştiriyi, tehditleri ve maddi yoksunluğu içerir.
- 2.Sevginin geri çekilmesi:** Örneğin bir onaylamama işareti olarak çocuğa kayıtsız kalınarak ya da bununla tehdit edilerek sevgide kesintiye gitmeyi içerir.
- 3.Etkileme (İkna):** Anababaların, çocuğun davranışları başkaları için sonuçlarını açıklayarak çocukta başkalarının duygularını anlayıp paylaşma ve duygudaşlık (empati) tepkileri geliştirmelerini içerir” (Hoffman, M. L. 1984: aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:89).

Fiziki şiddet, sistematik olmayan cezalandırılma, yetersiz ve olumsuz ebeveyn kontrolü, negatif disiplin, aileye ilgisizlik gibi davranış özellikleri bulunan ailelerde yetişen çocukların şiddete daha eğilimli oldukları yönünde bulgular vardır. Bu faktörlerin yanısıra aile içinde kesintisiz didişme, dil ve iletişime olumsuz havanın egemen olması, aile bireylerinin birbirine güvenmemesi, ilgisizlik, sevgi yokluğu, birlikte geçirilen boş zaman faaliyetlerinin azlığı da suçluların ailelerinde daha fazla gözlenmektedir (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:88).

Mustafa Serttaş yukarıda sayılan olumsuz özelliklerin birçoğunu baba ile ilişkisinde ve aile ortamında yaşamıştır. Çelişkili, aşırı sert, yoksayan, ihtimam göstermeyen ebeveyn davranışları babasıyla olan ilişkisi için söylenebilecek deneyimler arasındadır (Derviş Zaim, Mustafa Serttaş röportaj, 2015). Bu deneyimlerinin onun suça bulaşmasında bir ölçüde etkide bulunduğu bahsedilebilir.

Öte yandan boşanmış ailelerde yetişen çocukların mı, yoksa ana babanın beraber yaşadığı evlerde büyümüş çocukların mı suça daha yatkın olduğu yolunda birbirinin karşısında yer alan çeşitli görüşler vardır. Tek ebeveynin bulunduğu ailelerden gelmek ile suçluluk arasında cılız bir ilişki bulunabileceğinden bahsedenler bulunmakla beraber bu tip tabloda bile tek ebeveyne sahip olmak dışında, bireyin suça bulaşıp bulaşmayacağını ortaya çıkaran başka faktörlerin de hesaba katılması gerektiği ileri sürülmektedir. Örneğin yoksulluk, ailenin parçalanmasından kaynaklanan sıkıntılar, ebeveynlerin psikolojisindeki olumsuz şartlar bu tip ailelerde çocukların suça bulaşmasını kolaylaştırmış olabileceği ileri sürülmektedir (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:89).

Suçta karışmak ile aile ilişkisi konusunda bir başka karışıklık suç işleme eğiliminin ebeveynlerden çocuklara geçip geçmediği ile ilintili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu görüş uyarınca genellikle suçlu ebeveynleri bulunan çocukların suça bulaşmamış ailelerden gelen çocuklarla kıyaslandığı zaman daha fazla suça bulaşmak gibi bir eğilim içinde bulduklarından bahsedilmektedir. Ancak bu gözlemler suçun kalıtsal olarak nesilden nesile aktarıldığının bir ispatı olarak kabul edilmemelidir. Çünkü kalıtımın suç olgusunun aktarılmasında bir rolü olsa dahi öğrenme merkezli açıklamalar kalıtımsal açıklamalara nazaran daha sağlam durmaktadır.

### **2.3. Okul ve Suç İlişkisi**

Okul başarısızlığının suça karışma oranını artırdığına yönelik bir bağlantı bulunmaktadır. Ayrıca ileri yaşlarda bulunan suçluların eğitim konusunda çok başarılı bireyler olmadıklarını da eklemek gerekmektedir. Ortadaki sonucun nedenleri arasında okulun zorlu bir süreç olması, sebat ve çalışma gerektirmesi, rekabetçi yana sahip olması sayılabilir. Bu etkenlere ek olarak düşük zihinsel kapasitesi bulunan çocukların okula devam etmek konusunda daha az istek hissetmeleri sayılabilir. Sözü edilen çocuklar eğitim hayatlarının bir yerinde okulu sekteye uğratmakta ve dışarıda suça eğilim göstermektedirler. Yine de okulun bütün bunlara ne oranda etki edebildiğine dair araştırmalar net sonuçlar üretmemektedir. Ayrıca okullar arasında da öğrencilerin suça eğilim oranları bakımından farklılıklar bulunmaktadır. Bu tip okullar sosyoekonomik olarak daha dezavantajlı bölgelerde yer aldıklarını belirtmek mümkündür (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon



Vettor, 2011:91). Mustafa Serttaş kendi deyimi ile ilkokulu terketmiştir. Öz kardeşleri arasında Lise veya üniversite mezunu olan yoktur.

### **2.3.1. Suç ve Akran İlişkisi**

Çocuklar tarafında işlenen suç eylemleri genel olarak grup içinde ve birbirine mekansal olarak yakın yerde konumlanmış kişilerle beraber işlenmektedir (Farrington, D.P. ve West, O. J, 1990, aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:91). Grup suçları arasındaki oranlara baktığımızda şiddet içermeyenlerin şiddet barındıranlardan daha çok olduğunu görürüz. Ek olarak yaş ilerlemiş suçlularda grup halinde hareket etmekten çok tek başına suç işlemenin daha yaygın olduğu farkedilmektedir. Serttaş suç kariyerinin ilk sistematik girişimlerine on yaş civarında iken Mağusa'nın Yenişehir semtinde komşu olarak yaşadıkları Şenol ('Hapçı' lakaplı) adlı kendisinden birkaç yaş büyük bir akranı ile beraber başladığı iddia edilmektedir. İki ergene kılavuzluk yapıp akıl verenin ise onlardan yaşça büyük, 'Sağır' lakaplı Pembe adlı komşu kadının olduğu ileri sürülmektedir.

Akran etkisinin çocukların işlediği suçlara neden olan unsurlar arasında en önemlisi olabileceği yönünde bir hipotez vardır. Ancak araştırmalar akranların tek başına ya da en önemli belirleyici neden olarak ileri sürülemeyeceğini, suç işlemede payları varsa bile bu etkinin boyutunun bilinemeyeceğini işaret etmektedirler (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:92). Ergenler arasındaki suçlara ilişkin sebeplerin ne olduğu merak edildiğinde araştırmacının karşısına para ihtiyacı, heyecan duyma isteği, öfke ya da kıskırtma gibi sebepler sıralanmaktadır (Harrower, J. 1998, aktaran (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:92).

### **2.3.2. Herzaman Yapılagelen Etkinlikler ile Suç İlişkisi**

Cohen ve Felson aile, okul ve akran gibi ağlardan doğan suç girişimlerinin iş ve serbest zaman etkinliklerine benzer biçimde bir suçlunun içine girebileceği diğer faaliyetlerle çok yakın ilişki içinde bulunduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla suç eylemlerinin yasal eylemlere aynı veya benzer niteliklere sahip olduğu, hatta aralarında bir bağımlılık ilişkisi bulunduğu söylenebilmektedir (Cohen, L. E. ve Felson, M. 1979:588-608 aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:93).

Toplumdaki kişilerin gündelik hayatlarını sürdürebilme adına giriştikleri rutin faaliyetler ne zaman, hangi mekanda, nasıl faaliyetlerde bulduklarını belirler. Dolayısıyla bu tip kanuni ve rutin faaliyetler ilgili kişilerin suçun nesnesi olmaya ne keredede açık olduklarını da belirlemektedir (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:93) Cohen ve Felson'un araştırmaları suç alanına giren ve kanuni sayılan etkinliklerin arasında nasıl bir ilişki bulunduğunu açığa çıkarmaya çalışır. Bu çerçevede suç ve rutin faaliyetler arasında bir bağ oluşabilmesi için motive edilmiş suçluların, uygun hedeflerin, yetersiz emniyet tedbirlerinin aynı mekanda ve zamanda birarada bulunması gerekmektedir. Eşdeyişle ergen ve çocuk suçluluğunu anlamaya çalışan bir kimsenin çocukların çevresindeki rutin faaliyetlere bakması ve onları araştırması gerekmektedir (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:93).

Mustafa Serttaş'ın akran ve yakın yönlendirmesi ile suç girişimlerine başladığı ve (ebeveyn otoritesi olmaksızın) devam ettirdiği suç girişimleri Kıbrıs'ın 1974 sonrası sosyal karışıklık zamanına denk düşmüştür. Serttaş kamu otoritesinin yumuşadığı, polisiye güvenlik tedbirlerinin yetersiz kalabildiği koşullarda Rum mallarının yağmalanmasına katılmıştır. Dolayısıyla kuramın Serttaş'ın suç geçmişinin kökenini aydınlatmaya yardımcı olabileceğinden bahsedilebilir.

Bu yöntemin suçluluğu açıklama konusunda her koşulda açıklayıcı olup olmadığına dair kuşku vardır. Alışıl gelmiş etkinlikler ve suç arasındaki ilişkiyi araştıran bu açıklama çabasının suç olgusunu geniş biçimde tarif etmekte yetersiz olabilmektedir.

“Alışıl gelmiş etkinlikler üzerine vurgunun genel bir sınırlılığı, bir kişinin amaçlı olarak bir başka kişiye zarar verdiği, malını aldığı ya da malına zarar verdiği yasadığı davranışlar gibi, incitici suç davranışları üzerine odaklanmış olmasıdır. Fahişelik, uyuşturucu dağıtımı ya da bir banka soygunundaki gibi, etkinliğin yerinin suçun hedefi tarafından belirlendiği, başkalarına zarar verme amacı olmayan suçların bir bileşeni olarak daha az inandırıcı görünmektedir” (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:94).

#### **2.4. Toplumsal Denetim Kuramı**

Kuram suçlu olma ihtimali bulunan bazı gençlerin niçin suça bulaşmadıkları noktasından hareket etmektedir. Bu sorunun yanıtı gençlerin geleneğe olan bağları uyarınca suça itilmekten kendilerini alıkoyabilmeleri öngörüsünde yatmaktadır. Görüşe bakılacak

olursa gençler geleneğe bağları arttıkça toplumsal denetimi benimsemektedirler (Hirschi, T., 1969 aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:94). Aynı yazar Hirschi, gençlerin yasalara uygun davranabilmesi için onlara kanunlara uymayı onaylar nitelikte bir toplumsal eğitim uygulanması gerektiğini de belirtmektedir. Ona göre toplumsal eğitim sürecinin kanunlara uyan birey yaratıp yaratmayacağı konusu üç faktöre, duygusal bağlanmalara, başka türlü bağlanmaya, katılım ile inançlara göre değişmektedir. Bu faktörlerin neler olduğu aşağıda kısaca belirtilmiştir.

**“Başka Türü Bağlanma:** Toplumsal bağın akılcı ögesidir; eğitim ve gelecekte bir meslek gibi, geleneksel amaçlara yapılan yatırımlardan oluşur.

**Duygusal Bağlanma:** Toplumsal bağın duygusal ögesi; başkalarıyla vicdan, içselleştirilmiş kurallar (norm) ve başkalarının ne düşündüklerine önem verme biçiminde kurulan duygusal bağlardan oluşur.

**Katılım:** Geleneksel etkinliklere yapılan zaman ve enerji yatırımı; geleneksel amaçlara iyice girmiş olanların sapkın amaçlar peşinde koşmak için daha az enerji ve zamanları vardır; suç etkinlikleriyle uyumsuz.

**İnanç:** Kişinin sapkın davranışlara karşı geleneksel yasaklamalara yasallık yükleme derecesi; geleneksel değerlerin geçerliliğine inanma da suça bulaşmayı azaltmaktadır” (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:95).

Bu faktörler suçun hafifletilmesi üzerinde etkili olabilmektedir, ancak etkileri farklı bireylerde değişik biçimlerde ortaya çıkmaktadır (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:95-96). Mustafa Serttaş Derviş Zaim ile gerçekleştirdiği röportajlarda çocukken meslek sahibi olmak konusunda ne düşündüğüne dair bir soruya ‘subay olmak’ biçiminde cevap vermiştir. Serttaş’ın bu hayalinin güç sahibi olma isteği ile ilintili olabileceğini tahmin ediyoruz. Bu hayali dışında onunla yapılan röportajlarda kendisinin başka bir meslek edinmeye yönelik çabası gözlenmemektedir. Filmde hapisane psikoloğu ile yaptığı görüşmeden öğrendiğimiz kadarı ile Serttaş sadece dolandırıcılığı kendine net bir amaç olarak koymuştur. Öte yandan ikinci başlıkta yer alan duygusal bağlanma isteğinin Serttaş için yoğun bir motivasyon teşkil etmediğini söyleyebiliyoruz. Üçüncü başlıkta yer alan katılım ise geleneksel bağlara olan ilgisizliği nedeni ile pek söz konusu değildir. Kendisi cüzdanında bazen haç, bazen ay yıldız taşımakta; adanın Rum veya Türk tarafında bulunmasına veya o anki çıkarına göre bunlardan birini boğazına takabilmektedir. Geleneksel amaçlara rabita kurmuş olanların sapkın amaçlar peşinde koşmak için daha az

enerji ve zamanları vardır; oysa Serttaş bu tanımın tam aksine din, milliyet, aile vs gibi ‘geleneksel’ amaçlarla pek cılız veya gönlüne göre ilişki kurmaktadır. Böyle davrandığı gözönüne alındığı zaman toplumsal kurallara uyan bir birey olma yolunda biri olarak addedilemeyebileceği açıktır. Dördüncü başlıkta yer alan inanç kategorisine gelindiği zaman Serttaş’ın bu alanda da yoğun bir eğilim içinde olmadığı açıktır. Sapkın davranışlara karşı geleneksel yasaklamalara yasallık yüklenme derecesi düşüktür. Dolayısıyla geleneksel değerlerin geçerliliğine içten biçimde inanmamaktadır. Bu inançsızlığı da suça bulaşma eğilimini artırmaktadır. Sonuçta onun toplumsal denetim mekanizmalarını oluşturan dinamiklerle zayıf bir ilişkisi bulunduğu ileri sürmek mümkündür. Yukarıda kuram kısmında belirtildiği gibi, Hirschi, gençlerin yasalara uygun davranabilmesi için onlara kanunlara uymayı onaylar nitelikte bir toplumsal eğitim uygulanması gerektiğini de belirtmektedir. Ona göre toplumsal eğitim sürecinin kanunlara uyan birey yaratıp yaratmayacağı konusu; üç faktöre, duygusal bağlanmalara, başka türlü bağlanmaya, katılım ile inançlara göre değişmektedir. Bunlar Serttaş için çok geçerli olamamıştır.

Toplumsal denetim açıklamasını savunanlar suç eylemlerinin haz arayışı ile acıdan kaçınma eğilimlerinin sonucunda belirlediğine inanmaktadırlar. Ayrıca insan isteklerinin anlık biçimde tatmin edilmesi yönünde bir itki ile ortaya çıktıklarını savunmaktadırlar. Bu görüş uyarınca suç davranışları için planlama, enerji ve çaba bakımından düşük bir seviye yeterlidir. Kişiler suç işlemek için fırsatlardan istifade ederler. Suça bulaşma süreci, kişilerin kendini denetleyemedikleri zamanlarda sapkın diye adlandırılabilen başka davranışlara girişebilme eğilimleri ile yakından ilintilidir. Bütün bu açıklama kabiliyetine rağmen bu teoride hala daha aydınlatılması gereken karanlık noktalar da vardır. Örneğin bazı genç insanların geleneksel toplumsal düzenle bağlantı kurmada niye sekte yaşadıkları konusu, teorinin açıklamakta yetersiz kaldığı bulanık bir konudur ve daha fazla açıklama gerektirmektedir (Canter, 2011:96).

## **2.5. Caydırıcılık Kuramı**

Caydırma insanları gelecekte karşılaşacakları negatif durumlar nedeni belli hareketlere yönelme ya da bazılarında kaçınma davranışının adıdır. Beccaria ve Bentham’ın caydırıcılık kuramı, suçun ortaya çıkma sıklığının kanun tarafından suçluya kesilen cezanın

netliği, sürati ve ağırlığı ile ters orantılı olarak değiştiğini ileri sürer (Cusson, M. 2001: 2730-2735 aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:97). Genel ve özgün caydırıcılık diye iki çeşit caydırıcılık tipi bulunduğundan bahsetmek mümkündür. Genel caydırıcılık suçluları cezalandırmanın suça bulaşma ihtimali olan başka insanlar üzerinde vazgeçirici etkide bulunduğunu varsayar. Öte yandan özgül caydırıcılık kavramı, cezalandırma işleminin halihazırda hüküm yemiş suçlular üzerinde yeni bir suçtan vazgeçirme etkisi yaptığını ima etmektedir (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; age, 97).

Caydırma kuramına yöneltilen eleştirilerin başında suçluların akli melekelerden çok duygusal ve güdüsel saiklerle suç işlediği hususu gelmektedir. Dahası kişilerin cezalara dair fikirlerinin sabit olmadığı, aksine zamana zemine göre değişebildiği de gözönüne alınmalıdır. Mustafa Serttaş söz konusu olduğu zaman caydırıcılık kuramının fazla açıklayıcılığı olamayabileceğini düşünüyöruz. Çünkü defalarca hapishaneye girdiği halde aynı suçları işlemeye devam etmektedir. Bu manada caydırıcılık kuramına yöneltilen iki eleştiride haklılık payı bulunma ihtimali kanımızca yüksektir.

Kurama göre caydırıcılık, işlenen suçun ağırlığı ile orantılı biçimde oluşturulursa kişi üzerinde etkide bulunmaktadır. Sözelimi çok büyük cezalandırma gündeme geldiği zaman bu durum caydırıcılığı düşürebilmektedir. Ayrıca insanların tehlikeye atılmaya hazır olup olmadıkları konusu da cezadan korkup korkmayacakları üzerinde etkili olabilmektedir. Son olarak cezalandırılma ihtimalini daha az ciddiye alabilen düşük zekalı, deneyimsiz gençler gibi grup veya bireylerin varlığı da caydırıcılık kuramının geçerliliği üzerinde tekrar düşünmemizi gerektirmektedir (Canter (ed), Ioannu ve Vettor, 2011:97-8). Saydıklarımız arasından suçun ağırlığının kişi üzerinde etkili olabilmesi faktörü Mustafa Serttaş için ne yazık ki çok geçerli değildir. Çünkü Serttaş suçuyla orantılı ceza almış olsa dahi hapishaneden çıkışının üzerinden fazla zaman geçmeden (ortalama bir, birbuçuk yıl) benzer bir suç ile yeniden mahkemeye celbedilmektedir. Mizaç olarak tehlikeye atılmaya hazır oluşu ve risk alma eğilimi beslemesi de cezadan korkmaması üzerinde etkili olmaktadır. Gazeteci rolünde kendisini canlandıran Aral Moral ile film için yaptığı bir röportaj sahnesinde belirttiği gibi 'ne devletten, ne kanundan, hiçbir şeyden korkmamaktadır'.

Bazı araştırmacılar teoriye kuşkularını yöneltmiş ve bu söylemin sosyal ilişkilerle sapkın eylemler arasındaki bağı kısmi olarak açıklayabildiğı şeklinde eleştiri getirmişlerdir. Teorinin toplumsal normlardan ayrılma için özel bir güdüye gerek bulunmadığı şeklindeki varsayımı eleştiri konusu olan unsurlarından bir tanesidir. Ayrıca teori kişinin normları nasıl süreçle sahiplendiğı veya onlardan kopabildiğı konusunda da ayrıntılı ve derin bir açıklama getirmekte yetersiz kalmaktadır (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:96).

## 2.6. Damgalama Kuramı

Damgalama kuramı, toplumsal kuralları inşa edenlerin sapkın kişi nitelemesini başkaları üzerine uygulama yetkisi buldurmalarından doğduğunu ileri sürer. Gücü elinde bulunduranlar toplumda kimin suçlu kimin suçsuz olacağı üzerinde etkindirler. Dolayısıyla sapkınlık kişinin taşıdığı içsel bir özellik olmaktan çok gücü elinde bulunduranların belli kişileri sapkın diye nitelemesinden doğmaktadır (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:98). Damgalama teorisini oluşturan üç ön kabulden bahsedilebilmektedir.

“Davranışlar, özünde sapkın değildir. Suç, davranışa toplumsal nedenlerle, özellikle de güçlülerin çıkarları için bağlanan bir etikettir. Ceza yasası temsilcileri, suçun özelliklerinden çok, suçluların yaş, ırk, ya da sınıf gibi özelliklerinden etkilenirler” (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:99).

Damgalama kuramına göre toplum tarafından suçlu olarak kabul edilmek sapkın bir ben imgesini belirlemekte ve bu imge de ilgili bireyin gelecekte suç eylemlerine bulaşmasını kolaylaştırmaktadır. Aşağıda daha geniş olarak ele alacağımız Howard Becker’ın görüşüne göre damgalamanın olmadığı durumlarda sapkınlık kalıcı hale gelemeyebilmektedir. Becker, görüşlerini ileri sürerken çizgi dışına çıkmayı, daha çok ergenliğin bir tezahürü olarak kabul etmektedir. Ancak rastlantısal şekilde beliren ilk kez suç işleme eylemi, eğer kişi suçlu olarak etiketlenmişse kalıcı bir hale gelmekte ve süreç kişiyi suçun içine çekmektedir (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:99). Howard Becker’ın ileri sürdüğü teze biraz daha yakından bakmaya çalışalım. Beckere’e göre ‘harici olmak’ ne anlama geliyor?

‘Harici’(Outsider) terimi, Amerikalı sosyolog Howard S. Becker’in belirttiğı üzere, bir toplumsal grubun üyeleri tarafından ilgili grubun uyduğu kurallar çerçevesinde yaşamak

konusunda güvenilir bulunmayan veya özel bir kişilik barındıran kimse anlamını taşıyor (Howard S. Becker, 2017:21). Ancak bu terim belli bir ilişkisellik bağlamı içerisinde dikkatlice ele alınmalıdır. Çünkü harici diye tanımlanan bir insanın kendisi dışındaki insanlar için de aynı terimi kullanma ihtimali de bulunmaktadır. Gerçekten de, sapkınlık dediğimiz fenomeni oluşturan ögeler arasında, sapkınlık yargısını öne süren şahıs ile haricilik yargısının yapıldığı sürecin kendisi, hatta haricilik nitelemesinin yapıldığı çerçeve de yer alabilmektedir (Becker, 2017: 21). Bu nedenle harici isimlendirmesinin nasıl işlediğine dair süreçleri takip etmeden haricilik ile ilgili yapılacak herhangi bir saptamanın yanlış veya eksik sonuçlara yol açabileceği iddia edilebilir. Çünkü sapkınlığı grup kurallarına uymama biçiminde değerlendirip onu oluşturan süreçlerle, onu tanımlayan tüm aktörleri hesaba katmadığımız zaman meseleyi içkin bir şey olarak görmek hatasına düşeriz. Oysa sapkınlık toplum tarafından üretilir ve beslenir. Becker'in deyiimiyle "Toplumsal gruplar, ihlal edilmesi sapkınlık olarak tanımlanan kuralları koyarak sapkınlığı yaratırlar" (Becker, 2017: 28-9). Aynı görüş açısından fikir yürütüldüğünde, sapkınlığın kişinin 'içkin' (Becker, 2017:29) özelliği olmadığı, "daha ziyade kuralların ve yasakların başkaları tarafından bir 'suçlu'ya' uygulanmasının ortaya çıkardığı bir sonuç" olduğu anlaşılacaktır (Becker, 2017:29).

"Sapkın, bu etiketin kendisine başarıyla uygulandığı kişi, sapkın davranış da insanların sapkın olarak nitelendirdikleri davranıştır" (Becker, 2017:29).

Becker saptamalarının devamında başkaları tarafından uygulanan etiketleme faaliyetinin şaşmaz bir süreç olmadığını belirterek, sapkın olarak damgalanan bireylerin her zaman kural dışına çıkmalarının söz konusu olamayabileceğini sözlerine eklemektedir. Buna rağmen kimi durumlarda (sapkın eyleme girişmemelerine rağmen) kimi bireyler sapkın olarak nitelendirilmeye devam edilmektedir. Hatta bunun aksine suç işleyen bazı kimseler tutuklanmayabildikleri için suça bulaşanların temsil edici bir bölümü suç araştırmalarının ilgi alanına girememekte ve ortaya çıkan bu durum sapkın olarak nitelendirilenler kategorisinin eksik kalmasına yol açmaktadır. Kısacası harici olarak damgalanma deneyimi bu kişilerin en alt düzeydeki ortak noktası haline gelmektedir (Becker, 2017:29-30). Becker saptamalarının bu noktasında sapkınlığı birilerinin ötekiler tarafından kural çiğneyenler olarak görüldüğü gruplar arası etkileşimin bir ürünü olarak ele alacağını belirtmektedir

(Becker, 2017:30). Ona göre etiketlenmeye neden olan süreç ile etiketlenenlerin harici olarak nitelendirilmelerine verdikleri tepkiler kendisinin esas ilgi alanıdır (Becker, 3017:30).

Becker bir davranışın sapkın olarak etiketlenmesinin aşağıda zikredilen iki faktörle bağlantısı bulunduğunu yazmaktadır. Herşeyden önce kimin bu davranışta bulunduğu konusu ile hangi insanların ilgili eylemin sonucundan rahatsızlık hissettiklerinin sapkının etiketlenmesi süreci üzerinde katkısı vardır (Becker, 2017:33). Becker düşüncelerini şu satırlarla devam ettirmektedir.

“Aynı davranış belli bir zaman diliminde bir kuralın ihlali olarak uygulanırken başka bir zaman diliminde ise öyle algılanmayabilir; biri yaptığında eylem ihlal olarak algılanabilirken başka biri aynı şeyi yaptığında ihlal olarak algılanmayabilir; bazı ihlaller cezasız kalabilirken diğer ihlaller için ise ceza uygulanabilir. Kısacası belli bir davranışın sapkın olup olmadığı, kısmen o davranışın niteliğine (yani bir kuralı ihlal edip etmediğine) ve kısmen de başka insanların bu davranışla ilgili ne yaptıklarına bağlıdır” (Becker, 2017:34).

Bu saptama bizi bir başka sosyolojik kırılma noktasına taşımaktadır. Sapkın için harici kendisini etiketleyen başka insanlardır. Bu isimlendirme ise terimin göreliliğini gündeme getirmektedir. Çünkü bu tip bir durumla karşılaşan suçlu kişi, kendi dışında gelişmiş süreçlerin sonucunda etiketlendiğini düşünecek, kendisine danışılmadan önüne getirilmiş, benimsemediği, kendisine dayatılmış buyruklar sonucunda suçlu addedildiği sonucuna varacaktır. Dolayısıyla bu yaşantılar sonucunda kendini haksızlığa uğramış bir kurban gibi görme ihtimali güçlenecektir (Becker, 2017:37).

Fotoğrafi bu şekilde çektikten sonra önümüze sapkınlığın isimlendirilmesi sürecine etki eden faktörlerin neler olabileceği meselesi çıkmaktadır. Etiketleme sürecini belirleyen en önemli etkenlerin arasında siyasi ve ekonomik gücün yer aldığı söylenebilir. Dahası bu güçlerin genellikle zor kullanma esaslı bir çerçevede uygulandığı ileri sürülebilir (Becker, 2017:37). Gerçekten de kural koyma ve kuralları dayatma yeteneğinde ortaya çıkabilecek farklılıklar Becker’in deyimi ile “özünde (yasal ya da yasa dışı) güç farklılıklarıdır.. (B)öylesi bir etiketleme eylemi tarafından yaratılan ve korunan kuralların evrensel olarak kabul görmediğini de hatırımızda tutmamız gerekir ” (Becker, 2017:38).



## 2.7. Kariyer Olasılığı Kavramı ve Sapkın Kariyerler

Kariyer olasılığı kavramı, mesleki olarak bir noktada bulunan bir bireyin bulunduğu konumdan diğer konuma gitmesi için gereken etkenlere işaret etmektedir. Terim, toplumsal yapının şartlarına, bireyin inançlarına, güdü ve amaçlarına bağlı olarak değişiklikler gösterebilmektedir. Meslek çalışmaları konusunda kullanılan bu terimi değiştirip sapkın davranışlar için uygulamaya sokarsak şu gözlemlerle karşılaşabiliriz: Becker sapkın kariyerlerin çoğunda görülen ilk adımın planlanmış ya da planlanmamış norm dışı bir davranış sergilemek olduğunu yazmakta ve bu eyleme neden olan güdünün ne olabileceğini sormaktadır. Ona göre kişi, normlara karşı bağlılık geliştirme sürecinden uzaklaştığı oranda kendini sapkın davranışın içinde bulabilecektir (Becker, 2017:48-49).

Geleneksel bağlılıkların etkisinden kaçınmayı başaran kişi bu kopuşu iki yolla gerçekleştirebilir. Her şeyden önce yetişme çağlarında toplumun yerleşik değer yargılarından uzak durmayı başarmış olabilir. Dolayısıyla dürtülerini yaşamada kendini daha rahat hissediyor olabilir. Öte yandan bir statüsü ya da bir işi bulunmayan kişi, içinden gelen bazı istekleri ve güduları daha rahat şekilde gerçekleştirebilir...Ne var ki insanların büyük kısmı, geleneksel kural ve normları uygulamayı sürdürür. Açıkçası ilk kez sapkın bir davranış sergileyebilmeleri için varolan hassasiyetleri ile yüzleşmeleri zaruridir (Becker, 2017:50). Howard S. Becker, Gresham M. Sykes ve David Matza'ya iktibasla çocuk suçluların yasaya bağlı kalma itkilerini çeşitli etkisizleştirme teknikleri ile aşağı çekmeye çalıştıklarını belirtmektedir.

Çocuk suçlu, kendisini sapkın davranışlarının sorumluluğundan muaf biri olarak tanımlayabildiği sürece, kendisinin ya da başkalarının olumsuz yargılarının söz konusu davranış üzerindeki sınırlayıcı etkisi de çok yoğun biçimde zayıflamaktadır. (...) Çocuk suçlu, kendisini çaresiz biçimde yeni ortamlara sürüklenen biri olarak görmesine neden olan bir 'bıllardo topu' benlik kavrayışı geliştirmeye başlar. (...) Kendisini, sürecin bir öznesi değil de daha çok nesnesi olarak görmeyi öğrenerek normlara açıktan karşı çıkma zorunluluğu olmadan hakim normatif sistemden sapmanın yolunu da hazırlamış olur.

Bir ikinci önemli etkisizleştirme tekniği, sapkın davranış sonucunda ortaya çıkan bir yaralanma ya da kazaya odaklanır. (...) Çocuk suçlu için, davranışın yanlış olup olmadığı meselesi, o davranış sonucunda kimsenin doğrudan zarar görüp görmediği sorusuna bağlı

hale gelir ki, bu mesele de çok çeşitli yorumlara açıktır. (...) Araba hırsızlığı ‘ödünç almak’ olarak ve çete kavgası da toplumun genelini ilgilendirmeyen özel bir hesaplaşma, istekli iki taraf arasında uzlaşmış bir düello olarak görülebilir. (...)

Verili koşullar içinde ortaya çıkan hasarın yanlış olmadığında ısrar ederek kişinin, kendisine ve başkalarının da ona ilişkin ahlaki yargıları etkisiz hale getirilebilir. Burada bir haksızlık ya da yanlış olmadığı, daha ziyade haklı bir misilleme ya da cezalandırılma olduğu öne sürülebilir.(...) Eşcinseller ya da eşcinsel olduğundan kuşku duyulanlara yapılan tacizler, azınlık gruplarının üyelerine ‘hadlerini bilmedikleri’ öne sürülerek yapılan saldırılar; adil olmayan öğretmenden veya okul müdüründen intikam almak üzere yapılan Vandalizm; ‘üçkağıtçı’ bir dükkan sahibinden çalmak...Bunların hepsi, çocuk suçlunun nazarında bir suçluyu hedef alan cezalar olarak görülebilir.(...)

Dördüncü bir etkisizleştirme tekniği de mahkum edenlerin mahkum edilmesini içerir görünmektedir. (...) Kişi kendini mahkum edenlerin ikiye bölünmüş, gizli sapkın ya da tuttuğu kinin peşinde koşan insanlar olduğunu öne sürebilir. (...) Başkalarına saldırarak kendi davranışının yanlışlığı daha kolay baskılanabilir ya da dikkatlerden gizlenebilir. (...) İçsel ve dışsal toplumsal denetimler, toplumun genelinin talepleri, çocuk suçlunun bağlı olduğu kardeş, çete ya da arkadaş grubu gibi küçük toplumsal grupların taleplerine kurban edilerek etkisiz hale getirebilir. (...) Burada dikkate alınması gereken en önemli nokta şudur: Belli normlardan sapmanın kaynağı, bu normların reddedilmesi değil de daha baskın olarak görülen ya da daha fazla sadakat duyulan başka normlara öncelik verilmesi olabilir’’ (Gesham M. Sykes and David Matza, 1957:667-669 aktaran Howard S. Becker, 2017:50-51).

Kişide sapkın ilgi ve örüntüler gelişmeye başlayınca düzensiz sapkın davranışlardan daha düzenli davranışlara doğru seyretmeye başlar, bu tip görünümünün sıklığı artmaya yüztutar. Bu görünüme sebep olan mekanizmaların ilki sapkın eğilimlerin serpilmeye başlamasıdır. Sapkın eğilimler ise toplumsal olarak öğrenilir, daha doğru bir tanımlama ile sosyal bakımdan öğrenilmiş isteklerden doğar, gelişir, çeşitlenebilirler. Kişi sapkın hazları daha tecrübeli sapkınlarla olan iletişimi neticesinde tadar ve duruma göre benimsemeye başlar. Birey yavaş yavaş sapkın eylemi icra eden bir alt kültürün etkisine girer, hatta o çevrenin bir parçası olur (Becker,2017:53-54).

Ancak düzenli bir sapkın haline gelme yolunda önemli bir aşamaya kişinin sapkın davranış icra ederken yakalanması ve topluma ifşa olması durumunda erişilebilir. Bu deneyimi tadan kişinin ifşa sürecinin sonunda ne yaptığı değil, başkaları tarafından ona ne yapıldığı sapkın olma yolculuğunda daha belirleyici olabilecek bir husustur. Bu güzergahta yol alan bir birey için iki muhtemel tespit yapılabilir. Bu sapkınlık açık edilmediği veya açık edilmesi durumunda bile kimse tarafından cezalandırılma talebi gündeme gelmediği halde bile bazen sapkın birey cezalandırılmayı isteyebilir. İkinci şıkta ise birey yakalanmak, ifşa olmak ister (Becker, 2017:54). Davranışlarını da yakalanma ihtimalini yükseltecek şekilde yapmaya başlar. Her iki şıkta da yakalanan ve ifşa olan ‘sapkın birey’ etiketlenir ve bu damgalanmanın neticesinde kamusal imgesinde değişiklikler başgösterir. Artık yeni bir grubun, kültürün herkes tarafından bilinen üyesidir. Toplumun ‘normal’ bireyleri, yoldan çıkan sapkın şahısın ait olduğu alt grupta bulunma ihtimali olan tüm özellikleri artık kendi bünyesinde barındırdığına inanmaya başlarlar, bu sapkın özelliklerin kişide mevcudiyetini kabul ederler (Becker, 2017:56). Artık o şahıs başka eylemleri her an yapabilme potansiyeli olan bir sapkındır, başka türlü suç ve sapkınlıkları da yapabilme ihtimali söz konusudur.

Becker sapkınlık sürecinin nasıl gelişebildiğine dair yaptığı analizlerinin bu noktasında Everett C. Hughes’ın toplumsal statü konusunda uyguladığı temel ve ikincil statüler ayrımını kullanmaktadır. Hughes temel ve ikincil statüler arasında farklar bulunduğunu iddia etmekte ve bazı statülerin başka statülerin yanında daha önem kazanabileceğini yazmaktadır. Hughes argümanlarının bu noktasında örnek olarak ırk kategorisini sunmakta ve Afrikalı Amerikalı ırkına mensup olmanın toplumsal bakımdan başka statü göstergelerine baskın çıkabildiğini belirtmektedir. Bir Afrikalı Amerikalı doktor, tıp konusundaki bilgisi ve eğitimine rağmen toplumsal bakımdan Afrikalı Amerikalı ırkına mensup olması dolayısıyla bir statü kaybına maruz kalabilmektedir. Afrikalı Amerikalı olması onun öteki özelliklerinin önüne geçmekte, baskın bir statü kategorisi olarak karşımıza çıkmaktadır. İşte sapkın statüsü de benzer bir önyargı statüsüne yol açmaktadır (Becker, 2017:55-56).

“Bir kişiye, yalnızca belli durumda sapkınmiş gibi davranmak yerine, sanki genel olarak sapkınmiş gibi davranmak, kendini gerçekleştiren bir kehanet üretir. Bu durum kişiyi, insanların ona ilişkin sahip olduğu imgeye uyacak bir biçimde şekillendirmek üzere işleyen çeşitli mekanizmaların harekete geçmesini sağlar” (Marsh Ray, 1961:132-140 aktaran Howard S. Becker, 2017:57).

Kişi sapkın kimliği ile damgalandıktan sonra geleneksel ve normal çevrelerden ayrı tutulmaya, içeriye alınmamaya, dışlanmaya başlar. Bu dışlanmalar sapkın diye dışlanan bireyin sapkın olup olmadığının umursanmadığı toplumun benimsediği, kıyıda kalmış, harici işlere bulaşmasını, onlarla iştiğal etmesini kolaylaştırabilir. Mesela uyuşturucu bağımlısı olduğu iddia edilen bir şahıs muteber patronların ona iş vermekte istekli davranmaması sonucunda soygun, muhabbet tellallığı vs gibi marjinal işlere girebilir (Becker, 2017:57-58).

Sapkın diye etiketlenen kişi yakalanıp kanuni takibata uğraması halinde yaygın kanılara uygun bir muamele ve sürece maruz kalabilir. Dolayısıyla o güzergahta yaşadıkları da kişinin üzerinde sapkınlık etkisinin artmasına yol açabilir. Uyuşturucu bağımlısı olduğu anlaşılan kişi, bağımlılığın ileriki aşamasında yasal yollardan uyuşturucu edinemediği için marjinal çevrelere dadanabilir. Toplumun kıyısında kalan çevrelerle temas etmesi sonucunda alt kültüre ve suça bulaşabilme ihtimali fazlalaşır. Yani sapkınlara yönelik tavır nedeniyle sapkın bireyler, normal insanların yaşamı idame ettirmelerine imkan sağlayan ihtimal, fırsat ve düzenlerden uzaklaşmaya başlarlar. İlgili süreçte toplumun baskı ve etiketlenmesi doğrudan ya da dolaylı yollarla gerçekleşebilir. Bu tarzdaki bir yoksunluk nedeni ile sapkın birey giderek marjinalliğe itilir. Yine de bu eğilimlerin sapkın birey için her zaman sapkınlık yönünde daha fazla marjinalliğe itilmek sonucunu doğuracağı söylenemez (Becker, 2017:58-9). Geline bu noktada sapkınlığın ivmesini yavaşlatan faktörlerin neler olduğu sorulabilir. Sapkın bireyin ilk kez ifşa edildiği an onun hala daha marjinal yöne dalmak dışında hayatı için başka seçimler yapacağı bir ana denk düşerse ilgili bireyin etiketlenmesi sapkınlığın ivmelenmesine neden olmayabilir. Çünkü o noktada eğer ‘doğru’ tercih yaparsa ilgili bireyin geleneksel gruba dönmesi ihtimali vardır. Oysa yanlış patikaya saparsa dışlanacak ve sapkınlığın hızlanan döngüsünün içine savrulacaktır (Becker, 2017: 60).

Sapkın bireyin kariyer basamaklarındaki son durak düzenli bir sapkın alt kültürün mensubu haline gelmektir. Bu gruba dahil olma durumu sapkın bireyin benlik algısı üzerinde son derece güçlü bir etkide bulunur.

“(Sapkın bireylerin- DZ) Ortak bir kaderi paylaştıkları hissinden, yani benzer sorunlarla boğuştukları hissinden bir sapkınlık alt kültürü doğar: dünyanın nasıl bir yer olduğuna ve onunla nasıl baş etmek gerektiğine dair ilişkin perspektifler ve anlayışlar dizgesi ile perspektiflere dayalı bir rutin aktiviteler dizgesi. Böyle bir gruba üyelik, sapkın kimliği pekiştirir” (Becker, 2017:61).

Düzenli ve örgütlenmiş marjinal bir alt kültüre veya gruba ait olmak birey için çeşitli güzergahlar vaad eder: Gruplar durumlarını akla uygun hale getirip rasyonel açıklamalar yapma eğilimini barındırmaktadırlar. Bu yöndeki gayretlerinde kimi altkültürler, diğerlerine nazaran daha sistematik davranabildikleri gözlemlenebilmektedir. Eşcinseller ile uyuşturucu müptelalarının gruplar ölçeğinde kendilerini rasyonelleştirme çabaları farklı düzey ve karmaşıklıkta olabilmektedir. Öte yandan sapkın bireyin altkültüre mensubiyetinin ona bağışladığı ikinci gelişme şudur: Kişi grubun içine dahil edildiği zaman sapkın hayat ritmini en az sorunla karşılaşacağı şekilde yürütmeyi öğrenmeye başlar. Grup ona bu yönde hazır çözümler, şablonlar, yürüyüş yolları, deneyim, bilgi, görgü, destek, ağ sağlar. Yeni bir üye eski üyelerin sahip olduğu bu deneyimleri hızlıca edinir. Sapkın altkültürlerin işleyiş mantığına dair söylenebilecek bir başka saptama ise şudur: Marjinal gruplar normal dünyanın tüm değerlerini, yargılarını reddetme, askıya alma eğilimi içindedirler (Becker, 2017:62-3). Ancak bazı sapkın eylemler genellikle yalnız icra edildikleri için altkültür yaratma kapasitesi bakımından öteki sapkın eylemlerden ayrılmaktadırlar:

“Sapkın faaliyetlerde bulunan insanlar birbirleriyle etkileşime girme fırsatı yakaladıklarında ne yaptıklarına ilişkin kendilerinin sahip oldukları tanım ile, toplumun geri kalan üyelerinin sahip oldukları tanım arasındaki farktan ötürü ortaya çıkan sorun etrafında inşa edilen bir kültür geliştirme eğilimindedirler. Bu kültürle birlikte, kendilerine yaptıkları sapkın aktivitelere ve toplumun geri kalan üleriyle olan ilişkilerine karşı bakış açıları da geliştirirler. (Kuşkusuz bazı sapkın eylemler tek başına yapılır. Yalnızken gerçekleştirilen eylemler etrafında bir kültür geliştirme fırsatı doğmaz. Bunun örnekleri kompulsif piromani ya da kleptomani” (Donald R Cressey: 444-467 aktaran Becker, 2017:111).

Altkültürlere giriş ve grup üyesi olma süreci nasıl işlediği sorusu gündeme gelince farklı muhtemel yollar karşımıza çıkmaktadır. Örneğin altkültürlere giriş ve grup üyesi olma sürecinde kimi zaman grubun türüne göre beliren ayrılıklar göze çarpabilmektedir. Esrar kullanım süreci bu kategorinin örnekleri arasındadır. Esrar kullanımı sapkınlık kuramları

arasında ayrıksı bir örnek teşkil etmektedir. Şöyle ki, esrar kullanan bireylerde sapkın motivasyonların sapkın davranışa sebep olması yerine başka bir durum gözlenir. Sapkın eğilim, süreç içinde sapkın itkileri meydana çıkarır.

### **2.7.1. Kurallar Nasıl Oluşuyor?**

Altkültürlerin itaat etmediği toplumsal kurallar ne zaman ve nasıl meydana getirilirler? Sürekli cezalandırılma tehdidinin bir kuralı meydana getirdiğini söylemek çok mümkün değildir. Daha elverişli bir yaklaşım, kural dayatmasını gündeme getiren bir durum belirlediğinde toplumsal kuralın uygulandığını varsaymaktır. Bu saptama ise dayatma denilen şeyin dinamiklerine göz atma gerekliliğini doğurmaktadır. Ancak böylesi bir açıklama tarzının işlerlik kazanması için bazı ön koşulların varlığı gerekmektedir. Birinci ön şart, kuralların uygulamasının bir girişimcilik eylemi olduğunu kabul etmekten geçmektedir. Bu ön koşul için biri veya birileri sapkın eylemi icra edenin peşine düşmüş olmalıdır. İkinci öncül şudur: Kuralın toplumsal olarak yürürlüğe konmasını talep edenler sapkın eylemi toplumun dikkatine getirdikleri zaman bir dayatma vuku bulabilir. Üçüncü öncül ise şu hususa odaklanır. İnsanlar dayatmayı gerekli gördükleri zaman felaket tellallığına soyunarak kuralın dayatılmasını kaçınılmaz hale sokmaya çalışabilirler. Bu şıkta kişisel çıkarlar rol oynar. Dördüncü öncüle varıldığında ise şu olgu gözlenir: Kuralın uygulamaya alınıp alınmayacağını belirleyen şahsi menfaatler ile uygulamanın gerçekleştiği durum arasında bir bağlantı söz konusudur. Açıkçası kuralın dayatılmasını ortaya çıkaran kişisel çıkarlar, kural dayatma sürecinin karmaşıklığına bağlı olarak değişiklikler gösterebilmektedir (Becker, 2017:154).

Öte yandan kural uygulayıcılar açısından sistemin nasıl işleyebildiği sorusuna geldiğimiz zaman şu yanıtlarla karşılaşmak mümkün olabilecektir. Toplumda bazı kuralların işlemesi, düzeni uygulayanın hayatına meşrutiyet katmaktadır. Bu nedenle kural uygulayıcının takınabileceği iki amacın ne olabileceğine bakmakta fayda vardır. Birincisi, kural uygulayıcının toplumsal bakımdan sahip olduğu yeri haklı çıkarması, eşdeyişle meşru hale getirmesi gerekmektedir. İkinci olarak kural uygulayıcının muhatap aldığı sosyal zümrenin saygı ve itaatini elde etmesi de şarttır (Becker, 2017:190). Ancak sosyal yerini sağlama almak isteyen kural uygulayıcı, iki ucu keskin bir bıçağın üzerinde yürümektedir.

Topluma kötülük doğuran problem her ne ise o sorunun varlığını hala daha sürdürdüğünü göstermesi lazımdır. Ek olarak kuralları uygulama konusundaki emeklerinin etkili, hedef odaklı, gerekli olduğunu; kendisinin çözüm yolunda atılması gereken her türlü adımı gereğince atmaya devam ettiğini göstermesi zorunludur. Bu iki argüman kural uygulayıcıların sahip oldukları konumun meşrutiyeti için faydalıdır (Becker, 2017:191).

Yukarıda aktardıklarımıza ek olarak kural uygulayıcı kesimin, insanın içkin olarak kötü olduğuna inanma eğiliminde olduğunu belirtmek gerekmektedir. Onlara göre insan doğası kötüdür, insanoğlunun kuralları ihlal etme eğilimi baskındır, insan ruhunu ıslah etmek zordur. Aslında bu yöndeki düşünüşünün altında hem karşı karşıya kaldığı kötücül durumların sıklığı, hem de kendi varlık nedenini akla uygun hale getirme çabası bulunmaktadır. Yasa uygulayıcıya göre, insan ruhu kötülükten sistematik ve sürdürülebilir biçimde arındırılabilir olsaydı yasa uygulayıcının görevi bitmiş olacaktı. Bu nedenle yasa uygulayıcı ne denli kaçınılmaz, saygı durulması gereken bir insan olduğu yolunda toplumun suçlu ya da suçsuz değişik kesimlerini sürekli ikna etmek ihtiyacını hisseder. Bu saptamanın bizi getirdiği uç örneklerden birinde şu husus gözlemlenebilir: Bir şahıs yasaya uymadığı için değil, kural uygulayıcıya karşı ihtimam ve hürmet göstermediği, onun otoritesine uymadığı için bile sapkın diye etiketlenir (Becker, 2017:191-2)

Yasa uygulayıcıların çalışma koşulları ve onları saran mantık ile ilgili olarak şu saptamalar da yapılabilir: Kural uygulayıcıda “kural koyanın naif ahlaki şevki yoktur” (Becker, 2017:193). Yani toplumdaki kural ihlalleri ile kötülüğü bütünüyle ortadan yokedecek güç, enerji ve kaynaklara sahip olmadığı için kural uygulama işini ağırdan alabilir, takdir hakkı kullanabilir, kimi yerlerde kötülüğe göz yumabilir. Yani kuralları kafalarına göre, seçici biçimde icra edip toplum içinde sapkın karakterler çıkmasına neden olurlar. Açıkçası sapkın bir eyleme kalkışan birinin sapkın diye etiketlenip etiketlenmeyeceği onun eyleminin yanısıra başka bir sürü koşula dayanmaktadır. Bu koşulların neler olduğunu sayarsak şu liste karşımıza çıkacaktır:

“Bir polis memurunun konumunu meşrulaştırmak amacıyla işini yaptığını gösteren bir şov yapmak isteyip istemediğine, yanlış davranan kişinin memura gerekli saygıyı gösterip göstermediğine, bir ‘iş bitirme’ ayağı çekilip çekilmediğine ve yapılan davranışın memurun öncelikler listesinde nerede durduğuna”göre nedenler değişebilmektedir (Becker, 2017:195).

Suç adlı projede de benzer bir çıkış noktasından hareket edilmektedir. Yani burada bir davranışın sapkın diye nitelendirilip nitelendirilemeyeceği konusunun, öteki bireylerin ilgili eylem karşısındaki gösterdikleri reaksiyona bağlı olduğu düşüncesinden hareket edilmektedir. Dolayısıyla bu noktada öteki bireylerin bir başka bireyde sapkın diye etiketlenen bir davranışın ortaya çıkmasına ilişkin algıları ve ilgili süreç üzerindeki etkilerine odaklanılmıştır. Damgalama kuramı, bahsedildiği üzere, toplumsal kuralları inşa edenlerin sapkın kişi nitelmesini başkaları üzerine uygulama yetkisi bulundurmalarından doğduğunu ileri sürer. Gücü elinde bulunduranlar, toplumda kimin suçlu kimin suçsuz olacağı üzerinde etkindirler. Dolayısıyla sapkınlık kişinin taşıdığı içsel bir özellik olmaktan çok gücü elinde bulunduranların belli kişileri sapkın diye nitelemesinden doğmaktadır. Yukarıda damgalama teorisini oluşturan üç ön kabulden bahsedilebilmiştir. Bu üç kabulden hareket edildiği zaman şu saptamalarla karşılaşmaktadır.

“Davranışlar, özünde sapkın değildir. Suç, davranışa toplumsal nedenlerle, özellikle de güçlülerin çıkarları için bağlanan bir etikettir. Ceza yasası temsilcileri, suçun özelliklerinden çok, suçluların yaş, ırk, ya da sınıf gibi özelliklerinden etkilenirler” (Canter, 2011:99).

Mustafa Serttaş (en azından yetişme çağı itibarı ile) yoksul ve ilişki ağı geniş olmayan bir aile geçmişine sahiptir. Dolayısıyla suç işlemeye başladığı ergenlik yıllarında damgalama kuramına uyabilecek bir sınıfsallık, yaş ve orijine (aile 1974 yılının Mağusa’sının gecekondü bölgesi diye nitelenebilecek Karakol semtinde yaşamaktadır) mensuptur. Eşdeyişle, sözgelimi, daha güçlü bir aileden veya daha zengin bir anababandan doğmuş ama benzer suçlar işlemeye başlamış (bu örnekte ‘Rum mallarının yağmalanması’) kimi bireylerle kıyaslandığı zaman damgalama kuramına daha fazla uyabilecek özellikler barındırmaktadır.

Damgalama kuramına göre toplum tarafından suçlu olarak kabul edilmek sapkın bir ben imgesini belirlemekte ve bu imge de ilgili bireyin gelecekte suç eylemlerine bulaşmasını kolaylaştırmaktadır. Howard Becker’in görüşüne göre damgalamanın olmadığı durumlarda sapkınlık kalıcı hale gelemeyebilmektedir. Becker, görüşlerini ileri sürerken çizgi dışına çıkmayı, daha çok ergenliğin bir tezahürü olarak kabul etmektedir. Ancak rastlantısal şekilde beliren ilk kez suç işleme eylemi, eğer kişi suçlu olarak etiketlenmişse kalıcı bir hale



gelmekte ve süreç kişiyi suçun içine çekmektedir. Serttaş örneğinde gerçekleşen şey benzer bir durumdur.

Damgalama teorisi iki yönden eleştiri almaktadır. Birinci eleştiri kuramın mazlumun sapması üzerine yoğunlaşması noktasından geliştirilmektedir. Buna göre, kuram, tutum, benlik algısı, davranış arasındaki alışverişi ve ilişkileri indirgemekte ve basitleştirmektedir. İkinci eleştiri ise damgalama sürecinin tamamıyla rastlantısal olmadığı noktasından hareket etmektedir. Süreç, sanılanın aksine damgalanan bireyin özellikleri ile ilintili bir süreçtir. Açıkçası suçluların kimileri damgalama süreci sonunda talihsizliğe uğramış şahıslardan değil, aslında o suçu işlemiş bireylerden oluşmaktadır. İkinci eleştiri damgalama kuramına yönelik olarak şu ek soruyu gündeme taşımaktadır: Damgalama eskisinden farklı bir suçlu kimliği oluşmasına mı sürüklemektedir, yoksa eskiden beri varolan bir suçlu kimliği etiketleme anlamına mı gelmektedir? (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:99-100). Bu sorular Serttaş'ın bir kurban mı, yoksa bir suç makinesi mi olduğuna dair ortaya atılabilecek anlamlı sorulardır. Biz gerçeğin bu iki uç arasında bir yerde konumlandığını düşünüyoruz. Mustafa Serttaş'ın kurban mı yoksa 'fail' mi olduğu meselesi aralarında damgalama süreçlerinin de olduğu bir sürü aşamadan geçmiştir. Serttaş'ın imajı geçmişte muhtemelen bağlama göre inşa edilmiş olup bundan sonra da benzer süreçlerle inşa edilecektir. Serttaş suç işleme kabiliyeti olan ve bunu pratiğe de dönüştürebilen ama aynı zamanda kurban haline de bürünebilen çelişkili bir karakter izlenimi vermektedir.

## **2.8. Yaş ve Toplumsal Cinsiyet**

Suç eylemlerinin önemli bir oranının erkeklerce gerçekleştirildiği araştırmalar tarafından doğrulanmıştır. Ayrıca araştırmaların işaret ettiği bir ikinci eğilim, bu suçların önemli bir bölümünün onlu yaşların ortasında işlendiği yönündedir (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:100). Suçun belirlenmesi ve hayatın tamamına yayılması suçun neşet ettiği kaynak ve nedenlerin sorgulanmasına sebep olmuştur. Bireyin olgunlaşması bu süreç üzerinde etkilidir ancak bu tek başına belirleyici değildir. Bu sebeple bireyin içinde bulunduğu toplumsal koşullara da göz atmak gerekmektedir.

“Ancak toplumlar öyle yapılmışlardır ki, insanlar için yapılması yapılması mümkün olanlar, sahip oldukları ilişkiler ve beklentileri, çocukluktan çıkıp ergenliğe

oradan da genç yetişkinliğe geçerlerken oldukça değişir. Suçun yaşam boyunca dağılımında payı olan etmenlerden biri de bu olabilir. Dolayısıyla, suçlarla ilgili birçok kuram, suçluların yaşam deneyimleri ve suç davranışlarını öğrenmeleri yönünde onlara sunulan farklı fırsatlar üzerinde odaklanırlar. Damgalama ve farklı ilişki etkileşimler gibi, yukarıda tartışılan toplumsal süreçlerden birçoğu bir suçlunun yaşamındaki belirli evrelerle çok güçlü biçimde ilişkilidir” (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:101).

Moffit geçici ve ısrarlı düşmanca davranışlar arasında bir ayırım bulunduğunu yazmaktadır. Ardından suçlu tipolojisine ilişkin iki kategori bulunduğunu belirtmektedir. Bu kategorilerin ilki yaşamboyu ısrarlı düşmanca toplumsal davranış adını almakta, öteki ise ergenlikle sınırlı düşmanca toplumsal davranış diye nitelendirilmektedir. Yaşamboyu ısrarlı düşmanca toplumsal davranış özelliği gösteren bireyler, gelişim süreçleri içinde beliren farklı toplumsal olanaklardan etkilenirler, ayrıca düşmanca toplumsal davranış belirtileri sergilerler. Moffit sözünü ettiği davranışların kökünü çocukluktaki nörolojik sorunlara ve çevreye bağlamaktadır (Moffit T. E., 1993:674-701 aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:103). Öte yandan ergenlikle sınırlı düşmanca toplumsal davranışlar ergenlikle beliren ve genç yetişkinlik başladığı zaman durulan bir suç işleme biçimidir. Bu kategori çocuk suçluların büyük bir çoğunluğunu oluşturmaktadır. Moffit’e göre bu grubun sergilediği düşmanca toplumsal davranışlara biyolojik olgunluk ile toplumsal olgunluk arasındaki açık sebep olmaktadır (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:104).

Suç işlediği zaman diliminin uzunluğuna ve sürekliliğine bakılacak olursa Mustafa Serttaş daha çok ikinci kategoriye, yani yaşamboyu ısrarlı düşmanca toplumsal davranışlar gösteren karakterlerin yer aldığı kategoriye girmektedir.

### **2.8.1. Toplumsal Cinsiyet ve Sapkınlık**

Suçluların çoğunun erkekler arasından çıkmasından dolayı bugüne dek yapılan araştırmalar çoğu erkek ergen grupları üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu nedenden ötürü geleneksel sapkınlık kuramlarının daha çok erkeklerde gözlemlenen sapkınlık teorilerini açıklamaya yönelik olduğundan bahsedilebilir. Kadın suçluluğu için yapılan açıklamaların ta başından kötü ev atmosferine uyum sağlayamama konusuna odaklanmaktadır. Smith ve Paternoster farklı toplumsal cinsiyet ile farklı ilişki ve etkileşimler, toplumsal denetim, caydırıcılık ve gerginlik kuramları arasındaki bağı ele almışlar, ancak bu değişkenler

arasındaki dinamiklerin toplumsal cinsiyete özgü bir farklılık yaratmadığını bulmuşlardır (Smith, D. A. Ve Paternoster, R., 1987:140-172 aktaran Canter(ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor, 2011:105-6).

Toplum içinde suça neden olabilecek kuramları tartışan bir başka kuram grubu Gerginlik Kuramı adını taşımaktadır.

## **2.9. Gerginlik Kuramları**

Gerginlik kuramları, bireylerin sapkınlığa itilmedikçe toplum koşullarına karşı uyum gösterebildiklerini varsayar. Bu fikir demeti 19 yy'da Durkheim tarafından ileri sürülen anomi (kuralsızlık) kavramını akla getirmektedir. Durkheim bireylerin dileklerini kontrol edemediğimiz süreçler içinde veya ilerideki bir noktada sosyal ve ekonomik çalkantıların başgöstermesi halinde, insanların gerçekleştirilmesi güç dileklerini gerçekleştirmeye kalkışabileceklerini belirtmiştir. Bu durum ise istikrarsızlık ve anomi doğuracak; toplumdaki intihar vakalarında artış başgösterebilecektir.

Merton anominin toplumun gerçekçi olmayan dilek düzeyleri geliştirmesi veya uyumlu davranması için insana baskı uygulaması, gerginlik biriktirmesi sonucunda ortaya çıktığını yazmaktadır. Yabancılaşmanın toplumun belli amaç ve araçlarının neticesi olduğunu savunan Merton'a göre yabancılaşma, kültürel başarı amacı ile yetersiz imkanlar dizisi arasındaki uyumsuzluktan çıkmaktadır (Merton, R., 1969:254-284 aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor: 2011:108).

“Eğitimsel ve mesleki pazarlarda alt sınıfa karşı ayrımcılık yapıldığı için, bu alt sınıf Amerikan düşünüyü gerçekleştirmesi olasılığı en düşük gruptur (...) Bu sınıftan o kadar çok kişinin sapkın etkinlikler peşinde koşmasında şaşılacak bir yön yoktur; yalnızca böyle etkinlikler başarıya giden hazır bir yol olanağı sunar” (Merton, 1969:254-284 aktaran Canter, 2011:108).

Açıkçası alt sınıf katmanına mensup insanların yasal istekleri sosyal bakımdan tolere edilebilir biçime sokulamazsa bu insanlar suçluluğa sürüklenmektedirler. Bazı araştırmalar alt sınıftan gelen çocukların okul başarısını yakalayacak fırsat eşitliğine sahip olmamaları nedeni ile engellenme hissettiklerini, sonuçta orta sınıf değerlerini küçümseyerek suça eğilimli hale geldiklerini, karşıt tepki sergilediklerini belirtmektedir (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:108).

Gelirin adaletsiz dağılımı sebebi ile toplumun alt katmanlarında biriken öfkenin suç ortaya çıkardığına ilişkin bu argüman, ekonomik koşulların düzelmesi sayesinde suç oranlarının düşeceğini öngörmektedir. Ancak işsizlik ile suç işleme oranları arasındaki ilişki zannedildiği kadar net değildir.

“Eğer ısrarlı suçlular sık sık bir işi olmayanlar arasından geliyorsa, bunun nedeni, yalın biçimde, daha az iş ilişkili becerileri dolayısıyla daha az işe yerleştirilebilir olmaları olabilir. Ayrıca, işsizliğin psikolojik etkileri çökkünlüğü (depresyon), kaygıyı ve düşük kendine saygıyı içerir ve bunlar davranışı etkileyebilir” (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor; 2011:109).

Bu kuramın, yani ekonomik koşulların düzelmesi sayesinde suç oranlarının düşeceğini öngörülmesinin, Mustafa Serttaş’ın suç kariyerini açıklamakta bazı boşluklar barındırdığını düşünüyoruz. Kuram her ne kadar makro ölçekte dikkate alınması gereken bir kuram özelliği göstermesine rağmen Serttaş’ın tikel karakter özelliklerini açıklama çabalarına uygulandığı zaman kimi bulanıklıklar barındırmaktadır. Makro açıklama yapmayı bir yana bırakıp sadece Serttaş örneğine dönersek onun dolandırdığı insanlardan aldığı paralarla (en azından teorik varsayım) ‘sınıf değiştirebilme’ olanağına sahip olabileceğini görürüz. Para biriktirememeye, eldeki birikimleri verimli biçimde kullanamama becerilerinin yokluğu bu manada önümüze başka tartışma alt başlıkları çıkarmaktadır. Bu yetersizlikler suç kariyerini oluşturan sürece katkıda bulunduğu açıktır ama ilk soru yine de sağlığını korumaktadır. Ayrıca Serttaş her ne kadar sosyal açıdan dezavantajlı bir aileden geliyor olsa dahi bu hal bir kader olarak algılanmamalıdır. Çünkü o dönemin ada koşulları benzer sınıfa mensup bir sürü insanın sosyal mobilizasyon fırsatlarını kullanıp daha üst gelir gruplarına geçebilme ihtimallerini (yasal yollar kullanılarak mütevazî biçimde gerçekleşen sosyal mobilizasyon örnekleri o dönemde vardır) barındırabilmiştir. Mesela Mustafa Serttaş’ın çok yakın akrabalarından biri üst düzey bir bürokrattır. Suça bulaşmış yeğeni ile aynı soyadını taşımak istemediği için soyadını değiştirmiştir. (Kendisi Mustafa Serttaş ile ilgili bir röportaj tekliflerini kabu etmeye soğuk davranmaktadır).

## BÖLÜM 3. KONUNUN ELE ALINIŞININ SİNEMA SANATI BAĞLAMINDAKİ UZANTILARI

### 3.1. Sinemada Gerçekliğin Üretilmesi

Sinema değişik dönemlerde gerçekliği ele alırken farklı usul ve hedefler gözetmiştir. Yedinci sanatın tarihinde iki ana eğilim olan belgesel sinema ile kurmaca sinema, hem biçim hem de içerik bakımından birbirilerini karşılıklı olarak etkilemiş, bazen benzer çizgiler tutturmuş, kimi zamanlarda daha farklı taraflara savrulabilmiştir. Birbirine yaklaşma ve savrulmaların temelinde gerçekliğin birbirinden değişik yorumları bulunmaktadır. Çünkü düşün tarihinde olduğu gibi görsel sanatlarda da (ki sinema da bunun bir parçasıdır) gerçekliğin değişik şekillerde yorumlanması söz konusudur. Açıkçası değişik dönemlerde belgesel veya kurmaca alanında ortaya çıkan farklı sinema akımları gerçekliğin farklı yorumlanması olgusunun tezahürleridir. Sovyet montajından, Alman Dışavurumculuğuna, Fransız Yeni Dalgasına dek varolan bir sürü akım gerçekliğin farklı yorumları üzerine inşa edilmiştir. Farklı yorumlar gerçekliğin tanımından, nasıl bilinebileceğine dek bir dizi değişik alanda karşımıza çıkabilmektedir.

“(Rudolf Arnheim ve Sergei Eisenstein gibi- DZ) Biçimciler için, filmin spesifik özelliği, gerçekliğin normal görsel deneyimini kusursuz biçimdeki taklit etmekteki yetersizliğidir. Bu ilk bakışta garip gibi gelebilir, ama biçimciler filmi sanat olarak tanımlamak için filmin kısıtlamalarına odaklanmıştır. Bu kısıtlamaların, filmin anlatımsal potansiyelini tanımladığını ileri sürmüşlerdir. Buna göre, filmin kısıtlamaları, filmi çekene gündelik gerçeklik deneyimimizi sanatsal araçlarla manipüle etme ve bozma fırsatı sunar. Kurgu, montaj, hızlı ve yavaş çekim, alçak ve yüksek kamera açılarının kullanımı gibi teknikleri ve filmin üç boyutlu dünyadan iki boyutlu yüzeye dönüşümü, filmin normal görsel deneyimimizi taklit etmesini engeller. Film yapımcıları, bu kısıtlamalardan yararlanarak, dünyanın benzersiz-spesifik olarak, filme özgü-bir görünümünü sunabilir. Film diğer sanatlardan ayıran ve bir sanat olarak tanımlayan şey, filmin spesifik özelliklerinin (kurgu vs) mümkün kıldığı bu benzersiz dünya vizyonudur. Biçimciler için, film bir sanattır, çünkü onun gerçekliği taklit etmesini engelleyen spesifik özellikler, yönetmenler tarafından kendi vizyonlarını ifade etmek için kullanılabilir...Biçimcilerin aksine, Bazin, Siegfried Kracauer ve daha yakınlarda Stanley Cavell gibi gerçekçiler, filmin olayları kaydetme kapasitesi lehine, montaj ve ifadeyi reddeder. Olayların otomatik, mekanik bir biçimde kaydedilmesi sayesinde, filmin gerçekliğin normal görsel deneyimini kusursuz bir biçimde taklit edebildiğini savunurlar. Ayrıca filmin gerçekliği taklit etme yeteneğinin, filmi bir sanat olarak tanımlayan şey olduğunu ileri sürerler...Derin

odaklı çekim, uzun çekimlerin kullanımını destekler. Bu iki teknik, kurgu ihtiyacını azaltır, sahnenin uzamsal ve geçici birliğini sağlar’’ (Buckland, 2013: 23-4).

Gerçekçi ekolün savunucularından Andre Bazin sinemada gerçekliğin tamamıyla ele geçirilemeyecek bir ölkü olduğunu, çünkü yönetmenin elinden sıyrılıp gittiğini yazmaktadır. Ona göre, sinema sanatı yalan üretmek üzerine kuruludur ve gücünü de bu çarpıtma, tahrif etme, yalan söyleme potansiyelinden almaktadır. Önemli olan şey yönetmenin hangi noktada yalana başvurduğunu, hangi süreçte gerçeği söylediğini bilmesi, bu ayrımın farkına varmasıdır. Çünkü yalan söyleme uç boyutlara vardırılsa yönetmen filmi yapan gerçekliği kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya kalacaktır (Bazin, 1995:162-165).

Sinema üzerine düşünen bir sürü isim, yedinci sanatın varolan gerçekliği saptaması ile gerçeklik duygusu uyandırmasını birbirinden farklı iki ayrı potansiyel olarak nitelendirmektedirler. Varolan gerçekliğin saptanması kameranın varlığı ortada yokken olup bitenlerin tespit edilmesine yöneliktir. Öte yandan gerçeklik izlenimi yaratılması ise dış dünyanın olaylarını sanki gerçekmişler, adeta varoluyorlarmış, sanki o anda ve o noktada vuku buluyorlarmış izlenimi verecek şekilde üretme çabasına denk düşmektedir. Bu iki yönseme sinema sanatının inandırıcılığını oluşturmaya yaramaktadırlar (Elif Demoğlu, 2014:24).

Eğer gerçekliğin temsili için farklı yorumlar söz konusu ise bu yorumların arasında bulunanlardan hangisinin daha baskın olduğuna bakmamız gereklidir. Çünkü baskın yorumun saptanması bizleri filmin maksadının ne olduğuna ilişkin daha berrak bir kavrayışa ulaştırabilecektir. Baskın yorumu netleştirme yollarından biri yönetmenin tavrını incelemekten geçmektedir. Daha ayrıntılı biçimde ifade edecek olursak, seyircinin nasıl bir algı içinde olması gerektiğine ilişkin yönetmenin takındığı tavrı ele alıp ona bakmaktan geçebilmektedir. Seyircinin nasıl bir algı içinde olduğunu netleştirmek maksadıya; sinemasal aygıtın, seyircinin konumunun, çerçeve içindeki durumun gerçeklikle olan ilişkisine, görüntünün, alan dışının ve yönetmenin yansıtmayı amaçladığı gerçekliğe bakılabilir. Bütün bunlar birbirlerinden ayrılamayacak şekilde iç içe geçen olgulardır. Ama aralarında bazıları daha baskın hale gelebilmektedirler. İşte baskın olan faktör filmin gerçekliğe dair tonunu, gerçekliğe ilişkin yaklaşımını ele vermektedir. Yönetmenler gerçekliğin bu konumlanma biçimlerinden kendi görüş ve meşreplerine göre seçim yapmakta ve gerçekliğe ilişkin

tavırlarını belirlemektedirler (Demoğlu, 2014:30). Sözelimi Fransız Yeni Dalgasının yönetmenleri ile Hollywood sinemasının yaratıcıları arasında seyircinin filmi izlerken nasıl bir his içinde olması gerektiğine ilişkin değişik tavırlar bulunmaktadır. Amerikan film endüstrisi seyircinin filmi izlerken gerçeklik illüzyonu içinde olması gerektiğini varsayarken, Fransız Yeni Dalgası ise seyircinin bir film karşısında olduğunu unutmasına izin vermeyecek bir seyir deneyimini daha olumlu bulmaktadır (Remi Fournier Lanzoni, 2015:226-7).

Seyirciye yönelik gerçeklik duygusunu düzenleme işi ise filmin tonu ile bağlantılıdır. Ton; inandırıcılık, cezbedicilik, ilginçlik gibi kavramların etrafında, bu üç kavramın iç içe geçtiği bir ilişki ağı vasıtası ile inşa edilir. Sinemanın seyirciyi etkileme potansiyeli de tona, yani inandırıcılık ile gerçeklik izlenimi yaratma kapasitesine bağlıdır (Ken Dancyger ve Jeff Rush, 1995:208-32).

Sinema tarihinde gerçekliğin temsili bakımından gerçekçi ve biçimci diye nitelenebilecek iki damarın varlığından yukarıda bahsetmiştik. Bu ikiliğin altında filmin inşası esnasında biçimin mi, yoksa içeriğin mi daha baskın olduğu konusu yer alır. Biçimcilik, Rus montaj sineması ve dışavurumculuk gibi akımlarla belirginleşmiştir. Otuzlu yıllarda İngiliz Belgesel Okulu ile İkinci Dünya Savaşı sonundaki İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ortaya çıkışı ile gerçekçi akımlar biçimci diye adlandırılan akımların yanında belirmeye başlamıştır (Monaco James, 2001:376).

James Monaco ham malzemeyi birinci sıraya koyan, onu kutsayıp önemseyen kuramların gerçekçi kuramlar diye nitelendirilebileceğini, öte yandan ham malzemeyi düzenleme ve yönlendirme yolunda yönetmenin varlığını birinci sıraya koyan kuramların dışavurumcu olduğunu yazmaktadır. Yani ikinci kuramlar gerçekliğin saptanmasından ziyade yönetmenin ham gerçekliği işlemlerini önemsemektedirler. Bu iki ana damar ham gerçekliği kaydetmekle yetinen Melies kardeşler ile ham malzemeyi işlemeyi amaçlamış olan Melies'ten beri sinema kuramlarını belirlemişlerdir. Ancak yakın zamanlarda izleyici ile film arasındaki ilişki de kuramların şekillenmesinde kuramlar arasında üçüncü bir ana damar olarak kendini hissettirmektedir. Dışavurumculuk 20 ve 30'lu yıllarda sinema teorilerinin gözdesidir. Rudolph Arnheim de bu tür kuramları dile getiren önemli isimlerden birisidir. Gerçekçilik ise 30'lardaki Grierson ve 40'lardaki İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ortaya çıkışına kadar kuramsal açıdan pek dile getirilmemiştir. Gerçekçilik kuramsal alanda

Siegfried Kracauer ve Andre Bazin gibi isimler tarafından yürütülmüştür. Söylenmesi gereken şey, her iki kuramın arasındaki ilişkinin diyalektik bir ilişki olduğudur. Arnheim'in teorisi sinemanın biçimi ve teknolojik sınırlamalarından hareket ediyordu. Ona göre filmin fiziki sınırları onun estetik özelliklerini doğuruyordu. İddiası uyarınca sinema gerçekliği yeniden üretmeye doğru seyrettikçe bir yönetmenin yaratıcılık alanı daralıyordu. Oysa Kracauer'in görüşlerine bakılacak olursa, fotoğraf ve sinemanın gerçekliği üretmeye son derece meyilli olmaları nedeni ile kendi estetiklerinde gerçekliği öne çıkarmalıydılar (Monaco James, 2001:373-8)

“Kuramı geliştikçe Kracauer'in içeriğin amacına hizmet ettiği sürece biçime fazla itirazının olmadığı netleşir. Ve bu noktada Kracauer'in sinema kuramlarına gerçek katkısının merkezine varırız. Film bir amaca hizmet eder. Saf bir estetik obje olarak yalnızca kendisi için varolmaz. Kendisini çevreleyen dünyada varolur. Gerçeklikten doğduğu için ona dönmek zorundadır...Hem bilimsel, hem de estetik soyutlama ile gerçeklikten kopmuş olduğumuzdan sinemanın sunduğu kefarete gereksinim duyarız. Bize gereken fiziksel dünya ile yeniden iletişim kurmaktır. Sinema gerçeklikle aramızda aracılık yapabilir. Gerçekliğe dair izlenimlerimizi hem 'destekleyebilir', hem de 'köstekleyebilir'. Bu ise hayran olunacak bir amaçtır” (Monaco James, 2001:378)

Kracauer'in yazdığı gibi içeriğin amacına hizmet ettiği sürece biçime itirazımız olmayacaksa şu soru gündeme gelebilir: Kurmaca tarzındaki filmlerin gerçeklik duygusunu artırmak amacıyla tutturabilecekleri muhtemel yollar nelerdir? Bu patikalardan biri, gerçekçi akımların tarz ve uygulamalarını kısmen kullanmaktan geçebilmektedir. Böylesi bir yola giren bir yönetmenin izleyebileceği muhtemel yolları analiz etmek için örneğin sinemada sinematografinin nasıl kullanılabileceğine bakmamız faydalı olabilir. Ses ile rengin sinemaya girişini müteakiben bu alanların gerçeklik duygusunu oldukça üst seviyelerde inşa etme imkanını kolaylaştırdığından sözedilebilir. Keza üretim araçlarının hafifleyip ucuzlamasının da filmlerin yapımı ve yapım stratejisinin gelişmesi üzerinde olumlu biçimde etkide bulunduğu da belirtilebilir. Mesela, kameranın elde kullanımı, olaylar saptanırken onlara en az biçimde müdahale ediliyormuş hissi verecek şekilde ortama yerleştirilmesi, dolayısıyla kameranın, cihazların 'sanki duvarda bir sinekmişlercesine' görünmez kılınmaya çalışılması gibi metotlar bu amacın gerçekleştirilmesi için başvurulan tekniklerden birkaçıdır. Hatta



gerçeklik izlenimini artırmak amacıyla el kamerasıyla çekilmiş gibi görüntünün sallanması, bu sayede seyircide oradalık ve doğrudanlık hissi yaratılması, mükemmeliyetçilikten uzak planlar kullanılması gibi uygulamalara (film o koşullarda çekilmemiş bile olsa) artık film dilinde daha sık rastlanılmaktadır. Öyle ki, kurmaca sinema bile gerçeklik hissini artırmak amacıyla belgeselin yer verdiği bu tip teknik ve uygulamaları özellikle kullanmaktadır. Öte yandan biçimci yönetmenlerin özel bir önem atfettiği kurgu sanatı, gerçeklik izlenimi yaratılması tartışmalarında önemli bir başlıktır. Kurgu sanatının akışkanlık ve kesintisizlik duygusu verecek şekilde inşa edilmesi gerçeklik izlenimini güçlendirmeye yaramaktadır. Klasik sinemaya göre kurgu varlığını izleyiciye hissettirmemeli, görünmez olmalıdır. Yine de kurgu sayesinde elde edilen gerçeklik konusunda iki ayrı görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden biri kurguya başvurmanın gerçekliği öldürdüğü yönünde, ikincisi ise bunun ise tam aksi yanındadır. İkinci görüş, kurguya başvurmadan gerçekliğin hakkıyla temsil edilemeyeceği fikrini savunmaktadır. Birinci yaklaşıma (gerçekçilerin bakışına) göre, plan sekans gerçekliğin tespiti için en uygun anlatım metodudur. Ancak plan sekans, çoğunlukla bulunduğu yerin gerçekliğini yansıtmakta, orada varolan şartlar ve o metodun verebildikleri ile yetinmektedir. Oysa olayı tüm yönleri ile temsil edici bir biçimde saptamak ve daha geniş bir gerçeklik algısı yaratmak için plan sekans yerine başka bir metod kullanılabilir. Çünkü plan sekansın yetersiz kalacağı durumlar gündeme gelebilir. Mesela alan dışının gerçekliği belirsiz olabilir veya meseleye tek bir bakış açısı ile yaklaşıldığı için olayların akışındaki nedensellik ve bağlam yeterince anlaşılmamış, yani olgu havada kalabilir. Bu nedenle olayların arkasında yatan hakikate ulaşmak amacıyla plan sekans kullanmakla elde edilen bakış güdük durabilir. Sayılan sakıncaları hafifletmek amacıyla kurgunun baskın olduğu bir anlatım, plan sekans metodunun yerine daha ağırlıklı biçimde gündeme sokulabilir. İşte bu ikinci yöntem kameranın çoklu pozisyonlardan veya farklı mekanlardan aldığı görüntülerin kurguda bir araya getirilmesi ile mümkün olacaktır. Kimi hallerde kurgunun daha yoğun biçimde işe katılması, olayların ardındaki hakikate ulaşmak için, eşdeyişle gerçeklik izlenimini artırmak için daha etkili bir yol yaratabilir (Demoğlu, 2014:34-7).

Bu noktada gerçekliğin ele alınış biçimlerinin döneme ve mekana göre birbirlerine yaklaşım ve uzaklaşabildiklerini tekrar hatırlatmak istiyoruz. Sinema tarihi, esasında bu yaklaşım ve uzaklaşmanın da tarihidir. Belgesel sinemanın ortaya çıkışı, gerçeklik algısını

ve yorumlanma biçimlerini etkilemiştir. Kurmaca ve belgesel ayrımı helen gerçekliğin yorumları üzerinde rol oynayabilmektedir. Mesela bazı kurgu filmlerin gerçeklik izlenimini artırmak amacıyla belgesel stiline başvurabilmektedirler. “Öte yandan kimi püristler neyin çekileceğine karar verilmesi, çekimin doğal olmayan bir durum yaratması ve kurgunun varlığı nedeni ile sadece ekranda varolabilecek yapay bir dünyanın yaratıldığını ileri sürmektedirler. Bu faktörler nedeniyle püristler belgesel filmlerin de kurmaca olduğunu savunur” (Konigsberg Ira, 1997: 131).

Açıkçası, gerek belgesel gerek kurmaca kategorisine giren filmler birbirlerinin uslu, yapı ve anlatım stratejilerini zaman zaman ödünç alabilmektedirler. Yani değişmez, katı sınırlarla birbirlerinden ayrılmış vaziyette değildirler. Aksine sürekli bir karşılıklı alışveriş içerisinde olduklarıdır.

Bu durumda aralarındaki temel ayrılığın ne olduğunu nasıl saptayacağız? Aralarındaki muhtemel ayrımı, sadece biçime bakmaktansa, amaçlarını anlamaya yoğunlaşarak, bağlamı araştırarak aramakta fayda vardır. Çünkü belgesel bir filmin biçimini ödünç alan kurmaca filmler varolabileceği gibi tam tersine belgesel gibi duran kurmaca yapıtlara rastlamak da mümkündür. Sahte belgesel kategorisine giren filmler ilk gruba dahil edilebilecek örnekler arasındadır. Ayrıca belgesel bir filmin yapısının klasik, Aristocu, üç perde anlatısı yapısına yaslanması da mümkündür. Dolayısıyla kurmaca ve belgeselin her ikisinden verdiğimiz yukarıdaki örnekler kurmaca ile belgeseli ayırma çabasında biçimin ayırdedici kıstas olmadığını açıklamaktadır. (Ward Paul, 2005:9)

Kurmaca ile belgeselin ne olduğuna ilişkin ilginç ve ayrı bir tanımlama girişimi Bill Nichols tarafından yapılmaktadır. Nichols kurmaca ve belgesel farklılığını başka bir perspektife oturtur. Kurmacayı, ‘Arzuları Gideren, ya da İstekleri Gerçekleştiren Belgeseller’; kurmaca dışı türlere giren ürünleri ise ‘Sosyal Temsil Belgeselleri’ diye ayırır. Arzu gideren belgeseller diye adlandırdığı filmler arzu, hayal, düş ve korkular yumağından oluşmaktadır. İzleyici arzularının veya korkularının peşine düşer. Böylesi filmler, seyirciyi inandırmaya muktedir oldukları ölçüde başarıyı yakalamış sayılırlar. Öte yandan ‘sosyal temsil belgeseli’ türüne girebilecek filmler, hayatın bildik, somut temsillerine yoğunlaşırlar. Dünyayı ve evreni bütün boyutları ile anlamamızı, keşfetmemizi sağlarlar (Bill Nichols, 2001:1).

Kısacası kurmaca kategorisinde gerçeklik kendini saklama eğilimi gösterirken belgeselde dış dünya veya tarih ile ilgili inandırıcı hale sokmaya çalışır. Bunu yaparken gerçekliği saf ve katıksız hali ile yansıtmaz, aktarmak istediği mesele her ne ise onu filmi yapanın yorumundan süzerek ekrana taşır, kimi zaman sistematik biçimde olmasa da kurgusal sinemanın yöntemleriyle etkileşim içinde yer alır (Dave Saunders, 2014:42).

“...Her daim kaypak olagelmış hakikat kavramı sebebiyle, belgesel diğer film türlerinin aksine kesin bir sınıflandırma yapmamıza izin vermiyor. Belgeselin yöntemleri birçok kez, her ne kadar sürekli sistematik bir biçimde olmasa da, kurgusal sinemanın yöntemleriyle etkileşim içindedir; gerçekliği şeklen organize edip dizinleyerek ikna eder, ifade eder ve aydınlatır. Bununla birlikte sıklıkla dramaturjinin gramerini ödünç alır. Her ne kadar kurgusal olmayan sinema kurgusal sinemayla mantıksal yapısı ya da kanıtları anlamında, genel yada felsefi anlamda bir tutulmamalıysa da, her türden belgeselcilerin Linda Williams’ın da vurguladığı gibi, ‘hakikate ulaşmak için kurgusal yapının bütün bütün taktiklerini ne olduğuna bakmadan kullanma’ yetkisine sahip oldukları söylenebilir (Linda Williams, 1993:9-21) Bununla birlikte şunu da gördük ki belgesel yeri geldiğinde olgusallıkla bir pazarlığa girişebiliyor. Belgesel sinemanın, öznel ve kültürel anlamda belirlenmiş beğenileri ve önyargılarıyla söylemi belirlemede kilit rol oynayan izleyiciyle belli bir ‘anlaşmaya’ da varabildiğini görmüş olduk” (Saunders, 2014:42-3).

Gerçekliğin karmaşıklığı belgesel yapan sinemacının onu yansıtmakta aciz kalabileceği anlamına gelmemektedir. Az evvel kısaca değinildiği gibi filmi yapanın yorumu ile bakış açısı gerçekliğin yansıtılma biçimi üzerinde etkide bulunurlar. Yönetmenin çektiği nesneye ve izleyiciye karşı ahlaki sorumlulukları da gerçekliğin temsil edilme şekilleri üzerinde ayrıca etkide bulunurlar. Önemli olan nokta kurmacada olduğu gibi belgesel film yapımlarında da yapım sürecinin kendisine karşı bilinçli olmak, süreci şeffaflaştırmak ve ona mesafe alabilmekten geçmektedir. Neden sonuç ilişkileri, bağlam ve karşıt fikirlerin bütünü içinde ahlaki bir bakış eşliğinde seyirciye sunulması gerekir (Demoğlu, 2014:49). Errol Morris, hakikatin stil veya ifade tarzına bağlı olarak garantili biçimde ekrana taşınamayacağını belirtmektedir (Morris, 1989:17 aktaran Winston, Vanston ve Chi, 2017:30).

Belgesel sinemanın çok çeşitli alt türleri bulunduğundan ve çeşitli yazarların kendilerine göre değişik sınıflandırmalar yaptığından sözedilebilir. Bu sınıflandırmalar ne olursa olursa hem kurmaca hem de belgesel film düşüncesi ve estetiği üzerinde tarihsel

bakımdan yoğun etkisi bulunan fikirlerden biri, sinemanın erken döneminde belirmiş olan Dzigo Vertov'un Sinema Göz Manifesto'sundan kaynaklanmaktadır. 'Sinema Göz Manifestosu' 1950'li yıllarda ortaya çıkacak olan Cinema Verite akımını da etkilemiştir. Sinema Verite (Sinema Gerçek) akımı daha önceki film dili uygulamalarının dışında sinemaya doğalcılık katmış ve bu nedenle sanki gerçek hayat ile sinema sanatını birbirlerine biraz yaklaştırmıştır. Modern sinemaya geçişin bir belirtisi olan bu etki, ürettiği filmleri gerçekçi denebilecek bir hava ile seyirciye sunmaktadır.

Sinema gerçek akımının çeşitli ülke ve farklı zamanlarda nüansları ortaya çıkmıştır. Akımın kendisi daha çok belgesel yaklaşımına denk düşmektedir. Birleşik Krallık'ta Free Sinema, Kanada'da Candid Eye, Amerika'da Direct Cinema (Dolaysız Sinema), Fransa'da Cinema Verite (Sinema Gerçek) diye sıralanan anlayış ve yaklaşımlar, aynı nehrin değişik kolları biçimindedir. Ama kurmaca filmler de bu geleneğin havasından kendi maksatları dolayımında gerçeklik etkisini uyandırmak ve çeşitlendirmek amacıyla yararlanmaktadırlar.

Sinema Gerçek akımının kökeninde 20'li yıllarda Vertov tarafından ortaya atılan Sinema Göz manifestosu yer aldığını belirtmiştik. Rus konstruktivist sinemacı Dzigo Vertov tarafından ortaya atılan manifesto, sinemayı en sade şekilde ifade etme peşine düşmüş, bu amaca yönelik fikir ve filmler üretmenin yollarını arayan belgesel ağırlıklı bir girişimdir. Vertov sinemanın gerçekten kopmaması, aksine toplum ve imgenin gerçekliğini temsil etmeye yönelik olarak kullanılması gerektiğini savunur. (Dziga Vertov, 2007:74-94). Rus devriminin etkisi ve gücü ile çalışan, sanatı sosyalist toplumun ve bireyin kurulması yolunda bir araç gibi algılayan Vertov, klasik anlatı biçimlerini, insanı kurtarıp özgürleştirebilmek için kırmak gerektiğini savunur. Vertov Sine-Göz adlı manifestosunda amaçlarını şöyle belirtmektedir.

“Hayatı ‘habersiz’ olması için değil, insanları maskesiz, makyajsız göstermek, onları rol yapmadıkları bir anda kameranın gözüyle yakalamak, kameranın gözler önüne serdiği düşüncelerini okumak için ‘habersiz çekmek’. Görünmeyeni görünür, açık olmayanı açık, gizliyi aleni, oyuncularla oynananı oyuncusuz kılma, yalanı; gerçeğe dönüştürme ihtimali olarak sine göz. Dünyanın komünist bir bakışla deşifre edilişi, verilen mücadeleyi daha ileri götürmek için bilimle haber filminin birleşmesi olarak gerçeği (sinema-gerçek haliyle) perdede gösterme girişimi olarak sine-göz” (Dziga Vertov, 2007,48).

İngilterede 50'li yılların ortasında ortaya çıkan Özgür Sinema (Free Cinema) hareketi Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz gibi isimlerden oluşmaktadır. Hareket, sinema teknolojisinde daha hafif teçhizatın kullanılabilmesini kendisine çıkış noktalarından birisi olarak kabul etmiştir. O dönemde teknolojik gelişmelere paralel biçimde kamera, ışık, ses cihazlarının pratik hale getirilmesi sonucunda kameranın gerçekliği yakalama şansı artmış, bu sayede sokaktaki alt kesimden gelen insanlar daha kolaylıkla filme alınmış veya film üreticisi konumuna ulaşmıştır. Özgür Sinema'nın savunucularının yine gerçekçi ekolden beslenen bir İngiliz olan John Grierson'un fikirleri etkilemiştir. Söz konusu etki Grierson'un gerçekliği yakalama konusundaki yorumundan kaynaklanmaktadır. Ama bu görüşe sahip belgeselciler, Grierson'un tersine işçileri tükettikleri emeğe indirgemek, emekten ibaretmiş gibi yansıtmak istemiyorlardı. Özgür Sinema'nın mensubu olan kimi sinemacılar Şiirsel Gerçekçilik tadını filmlerine katma gereksinimi hissetmişlerdir (Saunders Dave, 2014:69). Özgür Sinemacıların bir çoğu kariyerlerinin daha sonraki dönemlerinden kurmaca filmler üretmişler ve İngiliz Yeni Dalga'sını oluşturmuşlardır. İngiliz Sinema tarihindeki gerçekçi eğilim damarı bugün Ken Loach, Mike Leigh, Neil Jordan gibi yönetmenlerle kendini sürdürmektedir (Kuhn Anette, 2007:182-184) .

Benzer biçimde, Kanada'da 1958-60 yılları arasında gözlemlenen Candid Eye (Arı Göz) akımı da Ulusal Film Kurumu'nun (NFB) televizyonda yayınlanmak amacıyla ürettiği kısa filmlerden oluşan belgesellerden dolayı ortaya çıkmıştır. Akımın en önemli isimleri arasında Wolf Koenig ve Roman Kreitner gelmektedir. Savunucuları, Fransız foto muhabiri Henri Cartier Bresson'un özellikle 'The Decisive Moment' adlı kitabından hareket ederek estetik biçimlenişlerini inşa ederler. 'Arı Göz', Amerika'da beliren ve benzer nitelikler gösteren Dolaysız Sinema (Direct Cinema) hareketi ile benzer nitelikler göstermekle birlikte Amerika'dakinden biraz farklıdır. Arada varolan farklılık Arı Göz hareketinin estetik bakımdan sergilediği daha gösterişli tavırdan kaynaklanmaktadır. Arı Göz mensupları Fransız fotoğrafçı Bresson'dan aldıkları esinle çerçeveleme, derinlik gibi düzenlemelerde Amerika'daki benzerlerinden daha titiz hareket etmektedirler. Akımın üyeleri aynı zamanda yapıtın kendi kendinin farkında olduğunu hissettiren özdüşünümsel ('self reflective') bir tavırla filmlerinde gözükmektedirler. Bu eğilimleri ile tarafsız ve varlığı hissedilmeyen bir yönetmen olmak yerine gerçekliğin ortasında ve içinde yer almayı tercih ettiklerini belli

etmektedirler (Kristin Thompson, David Bordwell, 1994:569-70, 358, 390, 518, 520, 564-568, 522).

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1960'larda beliren 'Direct Cinema' (Dolaysız Sinema) ile Fransa'da ortaya çıkan Cinema Verite akımı arasında ortak yanların güçlü biçimde varolduğunu az evvel belirtmiştik. Her şeyden önce Vertov'un Sine Güz Kuramı her ikisi için de birer esin kaynağıdır. Amerikan Dolaysız Sineması ile Fransız Yeni Gerçekçiliği, varolan gerçekliğin temsil edilmesi sürecinde gerçeğin bir kıstas olarak ele alınması motivasyonu ile harekete geçerler. Her ikisi de gerçekliğin temsilinin daha güçlendirilmesi, dış dünyanın gerçekçi bir bakış ve ton ile ifade edilmesi gerektiğini ileri sürerler. Her iki hareketin ortaya çıkış süreçleri sinema teknolojisinde hafif ekipmanın üretilmesi sayesinde benzer özellikler göstermektedir. Hafif cihazlarla gerçekliğin daha doğrudan ve dolaysız yakalanması her ikisinin ortak motivasyonları ve çıkış noktaları arasındadır. Dolaysız Sinema'da görüntüye kaydedilen konunun kendini ifade etmesine izin verilir, filmi yapan kimse olayların akışını yönetmeye kalkışmaz, araya girip müdahil olmaz, mizansen kurulmaz, olaylar yeniden inşa edilip çekilmez, ayrıca prova edilmezler. Kısacası yönetmenin varlığını hissettirmeyecek, alt düzeyde tutacak şekilde çekimin ve yapımın organize edilmesi öngörülmektedir. Oysa Dzigo Vertov'un fikirlerinden etkilenen Fransız yönetmen Jean Rouch'un Cinema Verite'sinde tam bu alanda bir ayrılık gündeme gelmektedir. Fransız Cinema Verite yönetmenleri yaptıkları filmlerde Dolaysız Sinema savunucularının aksine yönetmenin varlığının hissedilmesini arzulamışlardır. Onlara göre bir konu filme aktarılıyorsa seyirci sadece gerçekleri değil, gerçeklerin filme çekilmiş biçimi ile karşı karşıya olduğunu bilmelidir. Bu anlamda Fransız Cinema Verite akımı sanatın kendisi üzerinde düşünmeye odaklı bir harekettir (Thompson and Bordwell, 564-70, 667-72).

Jean Rouch'un yanısıra belgesel alanında faaliyet gösteren sinemacıların ve kuramcılarının da hem Cinema Verite'ye, hem de Doğrudan Sinema'ya, onların hakikati temsil etme iddiasına yönelik ciddi itirazları söz konusudur.

“Duvardaki sinek”(yönetmenlerin nefret ettiği bir terimdir) esasında hiçbir zaman tamamıyla görünmez olmadığı gibi her şeyi görebilmesi de mümkün değildi. Stella Bruzzi konuya şöyle değinir: ‘Gözlemci gerçekçiliğin savunucularının ortaya koyduğu şekliyle belgesel, gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir hayaldir... Belgesel, bir temsilden ibaret olduğu ve imge ile olay arasındaki boşluğu adla

kapatamayacağı gerçeğiyle yaşamak zorundadır” (Stella Bruzzi, 2000:217, aktaran Ward, 2005:79).

Kurmaca kategorisinde yer alan filmlerin dünyanın temsili konusunda nasıl bir süreç takip ettiklerini izlemeye kalkıştığımız zaman karşımıza çıkan ilk hareketlerden biri İtalyan Yeni Gerçekçiliği olacaktır. İkinci Dünya Savaşı'nın çalkantıları esnasında İtalya'da doğmuş olan Yeni Gerçekçilik akımı o dönemde ülkede varolan gerçeklerden uzak bir tavra sahip olan bir kaçış sinemasının tarz ve içeriğine karşıtlık içinde kendini konumlandırmaktadır. Dış dünyanın temsil edilmesinden gerçekçi bir tavrın başat olmasını teori ve pratikte savunur. Doğal mekan, amatör oyuncular, yalın, sıradan hikayeler bu tip filmlerin ayırdedici özellikleri arasında yer almaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçilerinin Sovyet montajından, Fransız Şiirsel gerçekçilik akımından, Sinema Göz akımından etkilendikleri belirtilmektedir (Mark Shiel, 2006:17). Akım, 1942 yılında Visconti'nin 'Tutku' filmi ile başlamış, 52'de De Sica'nın 'Umberto D' filmiyle sona ermiştir. Yeni Gerçekçilik dönemin sosyal çalkantılarını tespit etmeye gayret ederken geleneksel anlatı biçimlerini kırmaya çabalar. Kapalı son yerine açık uçlu bir finali, yeğleme eğilimindedir. Peyami Çelikcan akımla ilgili şunları yazmaktadır.

“Yeni Gerçekçilik, gerçekçi kuramcıların, şeyleri görüldüğü gibi gösterme ilkesi yerine; şeyleri olduğu gibi gösterme ilkesini benimser. Akım gerçekliğe eleştirel bir bakış açısı getirerek görünenin ardındaki gerçekliği ortaya çıkarmayı amaçlar” (Peyami Çelikcan, 2005:84-5).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği belgesel ile kurmacanın arasındaki gri alanda var olmaya çalışır ve ikisinin birlikteliğinin bir yoksullaşmaya değil; aksine zenginleşme anlamına geldiğini savunur. Kurmaca ile belgeselin birbirlerine esin kaynağı olabileceğini, biraraya gelmeleri halinde yapıtın anlatı yapısının tazelenip gerçekçiliğin bu sayede daha geniş ve derin biçimde yansıtılabileceğini öne sürer. Onu zamansal olarak 59'da ortaya çıkan Fransız Yeni Dalgası takip etmektedir. Godard, Truffaut, Resnais, Rohmer gibi yönetmenler tarafından yürütülen bu akım, film ile yapıt arasında estetik uzaklık yaratmayı amaçlamaktadır. Olay örgüsünde neden sonuç ilişkisinin sağlanıp sağlanmadığı bu akım için birincil değil, talidir. Hatta klasik bir sinemada olduğu gibi neden sonuç ilişkisi yapıtta bulunmayabilir. Benzer bir eğilimle, Fransız Yeni Dalgasının bir örneğinde bir karakterin

niyeti klasik bir anlatı örneğinde rastlanacağı üzere net değil, bulanık olabilir. Hayal, gerçek, gerçek ile gerçeküstü; anlatının yapısında iç içe, yan yana bulunabilir. Açıkçası sayılan yönleri ile Fransız Yeni Dalgasına ait filmler gerçekliği değil, filmin yarattığı gerçekliği de büyüteç altına alabilme kapasite ve niyetine sahiptirler. Bu tarafı ile akımın bir metakurmaca yapısına sahip olduğu saptaması ile karşılaşırız. Dolayısıyla izleyici, filmleri izlerken klasik bir filmi seyredirken kapıldığı illüzyon duygusu ile değil, perdede anlatılan şeylere mesafe alarak yaklaşır. Eşdeyişle yapıtı gerçeklik illüzyonu ile değil, karşısında bir film izlediği duygusu ile takibeder. Filmin biçimi ve içeriği bu mantıkla inşa edilir.

Şu noktaya kadar bahsettiğimiz kurmaca kategorisini ilgilendiren sinema akımları Avrupa merkezli akımlardı. Bu akımlar özellikle Yeni Gerçekçilik Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki sinemacıların pratik ve düşünce biçimlerini geniş biçimde etkilemiştir. Bu noktada Avrupa dışındaki halkların sinemalarını ilgilendiren Üçüncü Sinema kavramına ve onun gerçekliğin temsilini nasıl konumlandığına kısaca değinmekte fayda vardır. Üçüncü Sinema kavramını ortaya atan sinemacılara göre Birinci Sinema Hollywood endüstrisi tarafından temsil edilmektedir. İkinci Sinema ise Avrupa Sanat Sinemaları biçiminde tanımlanmaktadır. Üçüncü Sinema bu kümelenmenin dışında kalan sinemaları kapsama ihtimali olan politik çağrışımlı bir adlandırmadır. Üçüncü Sinema, fikri temelini, sanatsal üretimin en son tahlilde politik alanla ilişkili olduğu noktasından inşa etmektedir. Kapsamı spekülasyon konusu olan bu kavram halen üçüncü dünya ülkelerinin bazı sinemacıları için esin kaynağı olmaya devam etmektedir. Amaç, toplumda varolan sosyal, politik, ekonomik eşitsizlikleri tespit etmek ve onları sinema yolu ile dönüştürmeye çalışmak biçiminde ifade edilebilir. Bu yönleri ile akım üçüncü dünyadan çıkmış yegane sinema teorisi halindedir (Battal Odabaş, 2013: 13-29).

“İkinci Sinema, kendi film yapım biçimlerini oluşturmakta, kendi dağıtım ve gösterim olanaklarını kullanmaktadır. Kendi kültürel ortamlarında hareket eden İkinci Sinema, çoğunlukla sistemin içinde kalarak burjuva karakteri göstermektedir. Bu grup siyasal bakımdan reformisttir. Örneğin, sansüre karşılar. Fakat köklü bir değişim yapamamaktadırlar... Bu iki tip sinemanın, halkın sorunlarını yeterince sergileyemediğini öne süren (Üçüncü Sinema görüşüne sahip-DZ) Özgür Sinema Grubu, bunların dışında kalan, sisteme karşı koyabilen, özgür, bağımsız, cesur ve hatta militan olabilen bir sinema yapmak için yola çıktılar. Bu sinema ortak üretilecek, ortak izlenecek ve tartışma yaratacaktı. Başlangıçta belgesel sinemayla



yola koyuldular ancak kurmaca sinemayı da ihmal etmediler” (Battal Odabaş, 2013:20).

Devrimci Üçüncü Sinema Latin ülkelerinde Nelson Pereria dos Santos, Ruy Guerra, Fernando Birri, Glauber Rocha gibi yönetmenlerle ortaya çıkmış ama çeşitli ülkelerde farklı isimler almıştır. Brezilya’da Yeni Sinema (Cinema Novo), Bolivya’da Ukamau Films Grubu, Şili’de Cinematografia Tercer Mundo adını alır. Latin Amerikalı yönetmenler her ne kadar Avrupa Sinemasını İkinci Sinema olarak niteleyip kendi varlıklarının dışında bir yere konumluyorlarsa da İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile Sinema Gerçek akımının özellikle biçimsel bakımdan kendi üzerlerindeki etkilerini yadsımamaktadırlar.

“Üçüncü Sinema biçiminde, Yeni Gerçekçiliğin uygulamalarına benzer biçimde profesyonel oyuncu yerine amatörlerle çalışılır. Kahramanın klasik sinemadaki gibi anlatının motoru olması veya üst derecede kahraman özellikleri göstermesi gibi ayrıcalığı olmayabilir. Yapıtın açık ve sorgulayıcı bir anlatı yapısı vardır. Dramatik ses efekti ve müzik yerine, sessizliğe ağırlık verilebilir. Ayrıca 180 derece kuralına her zaman riayet edilmeyebilir. Stüdyo yerine gerçek mekan tercih edilir. Doğal ışık, ucuz ve az ekipman kullanımı; Sinema – Gerçek’te gözlemediği üzere elde kamera kullanımı söz konusu olabilir. Stilin görünmez olma ilkesi yerine kamera kullanımında (sınıfsallık ve zıtlıkları vurgulamak üzere) alt ve üst açılara daha fazla yer verilebilir. Oysa öteki sinema uygulamalarında göz hizasında bulunan bir kamera pozisyonuna rastlamak daha fazla söz konusudur” (Battal Odabaş, 2013:28-9).

Sinema ile gerçeklik ilişkisini ele aldığımız bu kısımda Bill Nichols’un belgesel alanında altı farklı belgesel çeşidinin bulunabileceğine dair yaptığı saptamaya da yer vermek istiyoruz. Nichols’un teorik alana sunduğu altı farklı belgesel kategorisi Suç adlı filmi gerçekleştirirken Mustafa Serttaş olgusuna nasıl yaklaştığımızı ve süreç içinde farklı belgesel tarzlarını kurmaca stili ile bir araya getirmişsek bile bu bireşimin ne haller alabildiğini anlatabilmek bakımından bize elverişli bir zemin sunmaktadır. Nichols şiirsel, açıklayıcı, gözlemsel, interaktif (katılımcı), refleksif, edimsel (performatif) diye sıralanan altı ayrı belgeselin varolabileceğini ileri sürmektedir (Nichols Bill, 2001:102-138).

Nichols, birinci kategori olan şiirsel tarzı açıklarken lirik dozu yüksek, çağrışımlarla beslenmiş bir yapıya sahip belgeselleri kastettiğini belirtmektedir. Şiirsel kategori bilgi vermektense ziyade, ton, atmosfer, duygulara yöneltilmiştir. Devamlılık kurgusunu, zaman mekan algısının sürekliliğini fazla umursamaz, onlardan çok zamansal ritm duygusunu ve

mekanların bir araya getirilmesinden doğacak etkinin peşine düşer. Joris Ivens'in Rain filmi bu tarza bir örnektir. Bu filmde derinlik sahibi, akılda kalıcı karakterlerden çok seyirci yönetmenin önündeki malzemeyi nasıl seçtiği, kurguladığı ve çağrışımlara açık bir yapıya ulaştırdığı meselesi ile ilgilenir (Nichols, 2001:102-4). Suç filminin etkilendiği tarzı, içinde bu tanıma girebilecek öğeler bulunuyor olacağını varsaysak dahi ağırlıklı olarak şiirsel diye nitelemek mümkün değildir.

Açıklayıcı belgesel tarzı; tanrısal veya otorite sahibi bir dış ses, ekran yazıları, kısacası bilgilendirici görüntüler yardımıyla doğrudan seyirciye hitap eder. Söz objektif olma iddiasındadır. Sözün gücünden kuvvet alan bu yapıtların amacı bir düşünceyi, tezi seyirciye iletme, bir perspektifi savunmaktır. Görsel malzeme, sözel olana kıyasla, burada yardımcı bir fonksiyon özelliğini taşır. Görüntüler sözel olanı destekler, açığa çıkarır veya ona karşıt fikir ifade edecek şekilde kullanılırlar. Sözel olan görsel boyutla kıyaslandığında, konum olarak daha üst seviyededir. Kurgu, sözel olanı destekleme amacından ayrılıp, Ivens'in Yağmur (Rain-1929) adlı filminde yaptığı gibi spesifik bir ritm tutturmanın veya biçimsel örüntü oluşturmanın peşine göreli olarak daha az düşer. Frank Capra'nın 'Why We Fight?' serisi bu tarza örnek gösterilebilir. (Nichols, 2001:107).

Üçüncü sırada yer alan gözlemsel belgesel tarzında yönetmen kamera önünde olup bitenleri kendi perspektifini katmaksızın, aşırı denecek bir yorumlamaya yer vermeksizin, 'olduğu gibi' kaydetmeye çalışır. Bu tarzda daha önceki şiirsel ve açıklayıcı stillerinin aksine filmi yapan insanlar olup bitenleri düzenleme, kurgulama, sahneye koyma işlemine tabi tutmazlar. Çekime etkide bulunmamaya gayret ederler. İkinci Dünya Savaşı sonrasında teknolojik gelişmelerinden de yararlanarak gerçekleştirilen bu tarzın bünyesinde yer alan filmciler kurgu, ses gibi çekim sonrası işlemlerinde de benzer biçimde gözlemci bir konumdaymışlar gibi his yaratma çabasındadırlar. Dolayısıyla stil içinde dış ses kullanılarak yapılan yorumlara, müziğe, ses efektlerine, ekranda beliren yazılara, ara başlıklara, geçmişin canlandırılmasına, hareketin kamera için tekrarlanmasına, röportajlara yer verilmemeye gayret edilir. Bu stil İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin örneklerini hatırlatır. Seyirci, hayatın sanki normal zamanlarda yaşandığı gibi tüm doğallığı içinde ekrana taşındığını hisseder, olayları gözlemliyormuş duygusu ile çekilen materyale yaklaşır. Sosyal aktörler yönetmen olmaksızın karşılaşmış gibi davranırlar, bir krizin veya zaman tahdidinin, kendilerine yönelik

bir talebin içinde gösterilirler. Sahnelerde bireysellik ve karakter özellikleri belirmeye başlar. Seyirci açıklayıcı belgesel tarzındaki gibi bir dış ses anlatımı yerine, karakterlerin davranışlarını temel alarak izlediği yapıtı yorumlamaya girişir. Dolayısıyla gözlemsel belgesel seyirciden daha aktif bir katılım talep etmektedir. Bu nedenle gözlemci belgeselin izlenme biçiminin ta kendisinin röntgenci bir seyir deneyimi olup olmadığına ilişkin soru işaretleri mevcuttur. Eğer seyircinin olan biteni seyrediyor olmaktan aldığı muhtemel zevk, ilgili olguları anlamının ve ilişki kurmanın yerine geçmeye başlamışsa, o noktadan itibaren izleyicinin bir röntgenci pozisyonuna sürüklenmeye başladığı iddia edilmektedir. Bu soru işaretinin yanısıra, gözlemci belgesel tarzı, olaylara müdahale etmeme ilkesi nedeni ile de eleştirilmektedir. Sözümona müdahale edilmiyor olmasına rağmen kamera önünde varolan insanların kendilerini olumlu veya olumsuz manada daha farklı gösterebilme ihtimali, katılımcılar açısından yönetmeni tatmin etme veya onu yanıltmaya başvurma seçeneklerinin devreye girip girmediği gibi konular bu tarz için sorgulanması gereken durumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin salt seyircileri etkilemek amacıyla ekran başındakileri büyüleyip heyecanlandıracak karakterleri, yanlış amaçlarla, seçmesi de ihtimal dahilindedir. Yapımcıların katılımcıların muvafakatını alıp almadıkları, katılımcıdan muvafakat alınma koşullarının ne olduğu bir başka kritik konudur. Benzer biçimde, yapımcının katılımcının kamera ile kaydedilmesinin muhtemel sonuçlarını katılımcıya açıklayıp açıklamadığı meselesi de ekrandaki sonuçlar üzerinde etkide bulunabilmektedir. Katılımcıdan muvafakat alınması ve çekimden sonra çıkacak sonuçlara ilişkin muhtemel tablonun katılımcı ile paylaşılmasının yararlı olduğunu ileri süren ve öyle uygulama yapan belgesel ekipleri vardır. Two Laws-1981 filmi bu örneklerin arasındadır. Yönetmenin kameranın kaydettiklerini ne zaman durduracağı, ne zaman müdahale edeceği, hangi şartlarda kesip araya gireceği, ne gibi durumlarda değişiklik önereceği gibi konular da gözlemci belgesel alanı için ileri atılacak önemli soru işaretlerindedir. Gözlemci belgeseller, olup biten olayların kaydedilmesi sürecinde seyirciye sanki oradaymış hissi bağışladıklarını belirtmiştik. Benzer his, olayların kaydedildiği zaman dilimin sanki izleyicinin önünde o anda yaşanıyor, adeta gerçek zamanda geçiyormuş duygusunu uyandıracak şekilde tespit edilmesi sebebi ile de ortaya çıkmaktadır. Uzun çekim, doğrudan ve anında ses kaydı bu amacı destekleyen unsurlardandır. Bu türün aldığı en önemli eleştirilerden biri duvarda bir sinekmiş gibi pasif

gözlem yeteneğinin altını çiziyor olması konusuna yoğunlaşmaktadır. Eleştirilere göre yönetmenin varlığının etkisiz eleman olması meselesinden o denli emin olmamakta yarar vardır. Şüphe, eğer kamera olayı kaydetmeye devam etmemiş olsaydı acaba kamera önünde yaşananlar yine aynı biçimde gerçekleşir miydi sorusundan doğmaktadır. Aynı minvalde konuşacak olursak, ‘eğer yönetmenin varlığı katılımcılar tarafından daha çok kabul görmüş olsa idi, ekrana yansıyan sonuç daha farklı olabilir miydi sorusu’ da sorulabilecek ek sorulardan biridir. (Nichols, 2001:109-115)

Suç filmi gözlemsel belgesel tarzının tekniklerinden yoğun biçimde faydalanmıştır. Mustafa Serttaş’ın sadece takip edildiği, ona ve ne yaşadığına müdahale edilmeden olup bitenin kaydedildiği izlenimi veren sahneler tüm çalışmanın içinde yoğun biçimde mevcuttur. Uzun çekimler, doğrudan ses kaydı, el kamerası kullanımı bu sahnelerin çoğu için söz konusudur. Örneğin Suç filminde yer alan katılımcılar sanki onları bir araya getiren bir yönetmen olmaksızın karşılaşmış gibi davranırlar, bir krizin veya zaman tahdidinin, kendilerine yönelik bir talebin içinde gösterilirler. Sahneler akarken bireysellik ve karakter özellikleri belirlemeye başlar. Seyirci açıklayıcı belgesel tarzındaki gibi olay ve karakterleri anlamlandırmaya hizmet eden bir dış ses anlatımı yerine, karakterlerin davranışlarını temel alarak yapıtı yorumlamaya girişir. Dolayısıyla Suç filminin bu manada seyirciden aktif bir katılım talep ettiği ortadadır. Varılan noktada gözlemci belgesel özelliklerine sahip olduğu için Suç filmi izlenme biçiminin röntgenci bir seyir deneyimi olup olmadığına ilişkin soru işaretleri çıkabilir. Oysa yapıtın röntgenci tavra sahip bulunmadığını gösterebilecek bazı unsurlar mevcuttur. Mesela film ekibi seyircinin seyrettiği işin bir yapıtı olduğunu ortaya çıkaracak şekilde sık sık görüntüye girebilmektedir. Suç filmi içinde yer alan kimi katılımcılar zaman zaman kameranın onları kaydettiğini bildiklerini belirtir şekilde ekrana yansıtılmaktadır. Örneğin mahkumların bazıları çekim esnasında – gözlemsel belgesel stilin icabı olarak aslında bakmamaları gerektiği halde - kameraya bakmaktadırlar. Mustafa Serttaş kimi yerlerde kameranın kendisini kaydettiğinin farkındadır. Londra’da kardeşi İlker Serttaş’ın evinde kardeşleri ile mutfakta yaptığı konuşmalarda hem kendisi, hem de kardeşleri kameranın varlığının farkında olduklarını cümleleri ile belirtirler.

Öte yandan olaylara yönetmen tarafından müdahale edilmiyor olmasına rağmen kamera önünde varolan insanların kendilerini olumlu veya olumsuz manada daha farklı

gösterebilme ihtimali bulunabileceği olasılığı dikkatli olunması gereken bir husus olarak çekimler esnasında aklımızda yer aldı. Tavuri'nin kendisini olduğundan daha farklı gösterme çabası hep vardı. Serttaş'ın kamuoyundaki imgesini oturtmaya çalışırken kendini sadece zenginlerden çalan sevimli bir Robin Hood olarak inşa etmeyi amaçladığı ileri sürülebilir. Ama bu çabanın yanısıra suç işlemeye yönelik dürtülerini röportajlar esnasında itiraf etmekten geri durmuyordu. Böylesi karakter özelliklerini davranışlarla gözlemlenebilecek şekilde açığa çıkarabileceğimiz durumlar, diyaloglar, çatışmalar yaratmaya gayret ettik. Bu süreçte Tavuri temsiline ilişkin olarak dikkatli ve şeffaf olmaya çalıştığımızı, egzotizme veya sürreal durumların çekiciliğine kayıp atipik, ayırksı anların enflasyonuna uğramamaya gayret ettiğimizi söylemek lazımdır. Örneğin montajda Tavurinin olumlu, olumsuz temsiliyetine ilişkin çok emin olmadığımız an ve durumları filme eklememeye gayret ettiğimizi, süreç içinde sezgilerimizin de karar mekanizmaları içinde devrede bulunduğunu ifade etmek gerekir. Bu sübjektivite boyutu, filmin düşünümsellik boyutu içinde zaman zaman vurgulanmıştır. Vurgu şeffaflığa ve filmi yapanın film yapım süreçlerine ait bilincine işaret etmeye yaramıştır.

Benzer biçimde katılımcılar açısından yönetmeni tatmin etme veya onu yanıltmaya başvurma seçeneklerinin devreye girip girmediği gibi konular gözlemsel tarz için sorgulanması gereken durumlar olarak karşımıza Suç çekimleri sırasında zaman zaman çıktı. Bu gibi durumlarda çekime devam edildi. Ama kameranın kaydettiklerinin tersini gösteren ihtimallerin gün ışığına çıkmasını kolaylaştıracak durum, karşılaşma, imkan ve sahnelerin de devreye girmesi istendi. Aynı amacı sağlamak adına farklı açı, durum, sahne, sekans çekilmesi yoluna zaman zaman gidilmeye gayret edildi.

Yönetmenin salt seyircileri etkilemek amacıyla ekran başındakileri büyüleyip heyecanlandırarak karakterleri, yanlış amaçlarla, seçmesi de ihtimal dahilinde olabileceğinden yukarıda bahsedilmişti. Tavuri sadece egzotik bir karakter kimliği ve röntgenci bir bakışla ele alınmamaya gayret edilerek bu tehlikenin farkında olmaya çalışılmıştır.

Yapımcıların katılımcıların muvafakatını alıp almadıkları, katılımcıdan muvafakat alınma koşullarının ne olduğu bir başka kritik konudur. Benzer biçimde, yapımcının katılımcının kamera ile kaydedilmesinin muhtemel sonuçlarını katılımcıya açıklayıp

açıklamadığı meselesi de ekrandaki sonuçlar üzerinde etkide bulunabilmektedir. Katılımcıdan muvafakat alınması ve çekimden sonra çıkacak sonuçlara ilişkin muhtemel tablonun katılımcı ile paylaşılmasının yararlı olacağından hareketle, Suç filmi katılımcılarına karşılaşılabilecek durumlar pratik içinde ve sözlü olarak (çekim sırasında ve öncesinde) anlatılmaya gayret edilmiştir. Tavuri yer almak istemediği çekimler sözkonusu olduğu zaman bu yoldaki fikrini çoğunlukla beyan etmiştir. Bizler de onun bu talebini anlamaya çalışıp çoğunlukla anlaşma arayışı içine girdik. Önce karşılıklı konuşma ile orta yol bulunup bulunmayacağını test ettik. Eğer orta yol bulunamıyorsa da başka bir öneride bulunduk veya talebi her ne ise ona karşı olumlu bir biçimde yanıt vermeye gayret ettik.

Yönetmenin kameranın kaydettiklerini ne zaman durduracağı, ne zaman müdahale edeceği, hangi şartlarda kesip araya gireceği, ne gibi durumlarda değişiklik önereceği gibi konular da gözlemci belgesel alanında karşılaşılabilecek önemli soru işaretleri arasında yer alabileceği yukarıda değinilmiştir. Bu alandaki tavır şöyle gelişmiştir: Tavuri'nin aynı şeyleri tekrarladığı, bağlamdan çıktığı, saptığı bağlamın bizi o ana için ele alınan mesele her ne ise o konunun uzağına savurduğu durumlarda yönetmen müdahalesi gündeme gelmiştir. Ama bu müdahale yerli yersiz, sık biçimde yapılarak sohbet veya eylemin doğal akışına fazla ve sürekli kesinti uygulanmamıştır. Eğer Tavuri konu değiştirmek, başka eylemler yapmak istiyorsa çoğunlukla o akış içinde serbestçe dilediğini yapmasına izin verilmiştir. Bu mantık şu durumlar için işletilmiştir: Kimi durumlarda onu bir çerçeve, bir durum, bir bağlam, bir ilişki, bir mekan içinde gösterip o çerçeve içinde yapacaklarını özgürce yapmasını sağlamak ve tespit etmekle yetinilmiştir. Bazen kendisi çerçeveyi ve o çerçeve içinde ne yapmak istediğini, kimlerle birlikte olmak istediğini bizden bağımsız belirlemiştir. Her durum içinde ilgili durumun ileriki safhalarında eğer süregiden şartlar aynı anlam, öz etrafında dönmeye devam ediyorsa olaya ve katılımcılara müdahale edilebilmiştir. Kimi zaman, kamera önünde süren meseleyi, başka bir bağlama taşıyacak, o ana dek varolan ilişkilerin daha başka görünümünü ortaya çıkaracak durumların yaşanması ihtimali belirmişse, yönetmen yine araya girebilmiştir. Ayrıca ortada değişiklik yapmayı zorunlu kılan ahlaki zorunluluklar sözkonusu ise (suç işlemeye şahit olmak, şiddette şahit olmak gündemde ise) yönetmen araya girmiştir. İlgili müdahale bazen dramatik koşulları kurcalamak, değiştirmek, yoğunlaştırmak, denemek gibi motivasyonlarla da gerçekleştirilmiştir.

Gözlemsel Belgesel tarzının varolan gerçeklik ve hakikati yakalamakta yetersiz kalabileceği kuşkusunu nedeni ile başka tarzlara da çalışma içinde yer verilmiştir. Nichols bu alana dair temellendirdiği noktalara şunları eklemektedir.

“...Gözlemsel sunum türü, film yapımcısının, insanların açıkça kameraya konuşmadıklarında neler yaptığını hiçbir müdahale bulunmaksızın kaydetmesine olanak tanımıştır...Ama gözlemsel sunum türü, film yapımcısını mevcut anı sunmakla sınırlandırmıştır ve olayların kendisinden disiplinli biçimde uzak durmayı gerektirmiştir” (Bill Nichols, 1989:33).

Aynı nedenle mevcut anın ifade edeceklerinden daha fazlasını elde edebilmek maksadı ile bu çalışmada başka belgesel tarzlarına, mesela interaktif belgesel, refleksif belgesel veya edimsel belgesel türlerine, hakikati daha geniş şekilde yakalama maksadı doğrultusunda yer verilebilmiştir.

İnteraktif (Katılımcı) belgesel tarzı Bill Nichols’un ele aldığı dördüncü belgesel tarzıdır. İnteraktif tarz, gözlemci belgeselden farklı olarak yönetmenin bizzat olayların içinde yer alması nedeni ile filme nasıl bir his kattığını ve bu sayede kamera önündeki olayların nasıl değişebildiğini hesaba katmakta ve bu mantıkla düzenleme yapmaktadır. Yönetmen, bu tarzda anlatımcı belgeselin objektiflik iddiasındaki ‘yorumcu, sözümona tarafsız, dış sesi’ bir kenara bırakır. Keza, şiirsel belgesel tarzda yapılanın aksine, şiirsel çağrışımlardan uzaklaşmaya çalışır. Yine gözlemci tarzın aksine yönetmen olayların ortasına kendi varlığını yerleştirebilir. Bu nedenle yönetmen filmde gözüken öteki katılımcılardan biri gibi davranmaya başlar. Varlığını hissettirdiği için filmdeki insanlar ve olaylarla ilişkisinin altı çizilir. Bedensel görünmezliği tercih edilmez, fail kimliği ile insanlar ve olaylarla doğrudan ilişki içinde resmedilebilir. Seyirci, yönetmenin sesini ve görüntüsünü farkederek, kendisini izlerken onun başka insanlarla kurduğu ilişkinin doğası üzerine düşünmeye başlar. Yönetmen bu nedenle interaktif belgesel tarzı içinde, akıl hocası, eleştirmen, sorgulayıcı, işbirlikçi, provakatör kimliklerinin biri veya birkaçına az veya çok sahip olarak seyirci karşısına çıkabilir. İnteraktif belgesel tarzı Rouch ve Morin’in Dziga Vertov’un Kinopravda sözcüğünden Fransızcaya aktararak cinema verite diye adlandıracakları tarzla uyum göstermektedir. ‘Film Gerçek’ fikrinin ima ettiği fikir uyarınca aktör ve yönetmenin buluşması aslında bir ‘karşılaşmadır’; dolayısıyla bu stilde saf gerçeğin veya hakikatin

kendisini ortaya çıkarıldığı iddia edilememektedir. İnteraktif tarz içinde film yapımcısı veya yönetmeni ile subjenin (aktörün, katılımcının) bir ilişki oluşturmak için nasıl müzakere ettiklerini, birbirlerine nasıl davrandıklarını, hangi güç ve kontrol mekanizmalarını harekete geçirdiklerini, süreç içinde bir aydınlanmaya kavuşup kavuşamadıklarını, eğer karşılaşmalarından bir netice çıkmışsa bu sonucun nasıl bir gerçek veya aydınlanmaya denk düşüğünü görürüz. Açıkçası eğer ortada bir gerçek varsa, bu gerçek, katılımcı yönetmen ilişkisinin biçim bulması sonucunda belirmiş bir gerçektir. Dahası söz konusu gerçeğin, eğer ortaya konmuş bir kamera söz konusu olmamış olsa idi, kendini açığa çıkaramayacağı da hesaba katılmaktadır. Yani interaktif belgesel tarza göre, gerçeğin varlığının ortaya çıkması süreci, kameranın varlığı olmaksızın mümkün değildir. Burada belirtilmesi gereken noktalardan biri, interaktif tarza giren belgesellerin katılımcı ile yönetmen arasındaki ilişki ile açık uçluluğu sürekli ve tutarlı biçimde bir arada tutmak gibi bir zorunluluklarının bulunmadığıdır. İnteraktif belgeseller yukarıda sıralanan amaçlarını genellikle röportaj tekniği kullanarak uygulamaya sokmaktadırlar. Röportaj, katılımcı belgeselde oyuncu ile yönetmeni bir arada tutmanın en yalın ve bildik formudur. İnteraktif belgeseller, yönetmenin şahsi sesinin baskın olabildiği yapıtlardan, daha düşük profil gösterdiği yapıtlara veya tarihi, sosyal olayların ele alındığı filmlere dek geniş bir yelpazeye yayılabilmektedir (Nichols, 2001:115-124).

Suç filminde gözlemci belgesel stilinin yanısıra interaktif (katılımcı) belgesel tarzının kullanılmasına ilişkin en önemli ipuçlarından birisi röportajlardır. Kuşkusuz röportaj tekniği Suç filmine katılımcı belgesel tarzını ilave etmek için kullanılmış tek teknik değildir, kullanılanların bir tanesidir. Katılımcı belgesel tarzına ilişkin öteki tekniklerden bahsetmek gerekirse karşımıza şunlar çıkmaktadır. Katılımcı belgeselde kimi zamanlarda yönetmen veya yapımcı belgeselin bir araya toplanmasına katkıda bulunan ana kişidir. Suç filminde bu işlevi Derviş Zaim üstlenmektedir. Yönetmen kimliği ile birkaç sahneden gözükmüştür. Örneğin hapishanede Tavuri ile röportaj hazırlıkları yaparken gösterilmiş, ayrıca cenaze esnasında kalabalığın içinde yer almıştır. Londra'da çekilen bir sahnede Tavuri'nin otobüs durağının arkasına küçük abdest yapmasının kaydedildiğini anladığı bir sahne görürüz. Serttaş'ın bunun üzerine 'vay be Derviş' demesi de yönetmenin varlığına işaret etmektedir. Ayrıca mahkumların toplu olarak gözüktüğü sahnelerde katılımcıların bazıları zaman zaman



kameraya bakmakta, doğrudan kameraya konuşmaktadırlar. Kısacası yönetmenin ve ekibin varlığı zaman zaman hissedilmekte bu etki belgeselin tam manası ile gözlemci belgesel olmasını engellemektedir. Bu noktada hapishanede gerçekleştirilen röportaj sahnesinin öncesinde ve söyleşi sırasında Derviş Zaim bir ‘yönetmen’ kimliği ile varlığını belli ettiği sahneye biraz daha bakmakta yarar vardır. Söyleşi öncesinde hapishane koğuşunda bulunan mahkumlara nerede durmaları gerektiğini belirtir. Söyleşi esnasında Mustafa Serttaş’a soruları yöneltmesi, kimi yanıtları eksik bulup daha farklı cevap almak için Serttaş’a yeni sorular sorması, bu soruları sorarken takındığı eda da izleyicileri yönetmenin varlığı ve otoritesi konusunda düşündürmektedir. İnteraktif tarz belgeselde yönetmenin varlığı konusu gündeme geldiği zaman Warren Buckland şunları yazmaktadır:

“İnteraktif belgeseller, gerçekleşen etkileşim sürecini gösterir. Görüşmeler aracılığıyla bilgi toplama eylemi açıkça gösterilir. Görüşmenin hangi koşullar altında yapıldığını da görürüz. Bunun sonucunda, izleyici görüşmenin görüşülen kişi üzerindeki etkisini görebilir. Açıklayıcı veya gözlemsel belgesellerin aksine, interaktif belgeseller ne tür bir süreç izlendiğini gösterir. Bütün belgeselerde, yönetmen ile filme çekilen kişi arasında bir güç ilişkisi olduğunu hatırlamalıyız. Bu güç ilişkisi, açıklayıcı ve gözlemsel belgeselde maskelenirken, interaktif belgeselde görünür haldedir (daha sonra göreceğimiz refleksif belgeselerde olduğu gibi)...Etkileşim, çekimlerin ve sahnelerin birleştirilmesi, arşiv görüntüleri, interaktif belgesel yapımıcısının temel araçlarını oluşturur. Yönetmen, bu araçları bir argümanı sunmak için kullanır. Etik açıdan önemli olan, yönetmenin görüştüğü kişileri nasıl sunduğudur. Yönetmen görüştüğü kişiyi yönlendiriyor mu? Provokatif mi? Yoksa görüştüğü kişilerin kendilerini tam olarak ifade etmesine izin mi veriyor? Görüşmeler nihai filmde nasıl kullanılıyor?” (Buckland, 2013:172).

Suç filmi içinde Mustafa Serttaş ile söyleşi yapar, onu yorumlar ve çeşitli stiller vasıtasıyla temsil etmeye çalışırken Serttaş hem yönetmen tarafından yönlendirilmiş, ama aynı zamanda tüm yönlendirmelere rağmen kendini ifade etmesine müsaade edilmiştir. Bir sahne içinde kendini tam manası ile ifade edememişse ona aynı veya benzer konuda kendini yeniden ifade edebileceği başka fırsatlar tanınmaya gayret edilmiştir. Hırsızlık neticesinde başka insanlara verdiği zarara ilişkin ahlaki tavrını göstermeye çalıştığımız sahneler bu kategoriye girmektedir. Ahlaki bakımdan nasıl bir tavır içinde olduğunu göstermek adına daha geniş bir kapsama ulaşmak için aynı durumun değişik veçhelerine dair değişik durumlar yaratılmış ve çekim yapılmıştır. Bu çerçevede konuşmak gerekirse onu gözlemci belgesel

tarzında takip etmeye başlamadan önce onunla bir yıla yayılan uzun bir söyleşi yapılmıştır (Belgeselde yer alan ve TV ekranından yayınlandığı gösterilen yönetmen ile Serttaş'ın söyleşisi çalışmanın bu erken döneminde çekilmiş ve sonradan çekilen hapisane sahnelerine montaj aşamasında (yine sonradan) dahil edilmiştir). En baştaki uzun söyleşi periyodu esnasında onu tanımaya çalışmak ilk amaç olmakla birlikte, bu yol içinde ona eleştirel yaklaşılmaya da gayret edilmiştir. Tavuri zaman zaman kendini bir 'kurban', 'koşullar nedeni bu duruma sürüklenmiş bir kader mahkumu', 'yoksulların koruyucusu yerel Robin Hood', 'iyi kalpli düşmüş adam' gibi kimliklerle sunmak isterken bazen de 'suç işlemekten zevk alan', 'hırsızlığı bile isteye seçmiş', 'pişmanlık duymayan' birisi gibi çelişkili biçimde sunmaktan çekinmemiştir. Çelişkili de olsa, kendini sonuna kadar açık biçimde ifade etmesine neden olacak koşul, şart ve durumları yaratmak temel amacımız olmuştur. Bu çalışma içinde eğer ona, icraatına ve kişiliğine ilişkin olumsuz, olumlu bir saptama veya durum ile karşılaşmamız halinde bu nahoş veya olumlu veri, değişmez bir bilgi olarak değerlendirilmemiştir. Ona kendisi ile ilgili temsiller bütünü, ortadaki bilgileri ve imajları 'düzeltmesi', 'ekleme yapması', 'varsa değişiklik getirmesi' için son ana dek yeni bir fırsat tanınmıştır.

Ancak bir yıla yaklaşan bu görüşmelerin gözlemsel belgesel tarzın da bir anlatım stili olarak önemli oranda kendini hissettirdiği bir belgeselin içinde nasıl yerleştirileceği önemli bir konu idi. Bu noktayı ele almadan önce iki konu ileri sürülebilir. Birincisi, Serttaş ile gerçekleştirilen tüm söyleşi belgeselin bu versiyonunda bütünüyle kullanılmamıştır. Önemli gelen yerlerden, aralardan seçme yapılmış, doğrudan kendi ağzından kendini anlattığı sahneler içinden, en çarpıcı, bağlama uygun olanlar ele alınıp o anlar, nihai montajın ilgili yerlerinde kullanılmıştır. Örnek verecek olursak montajın ilgili yerinde bir yıla yakın süre yaptığımız kayıtlar ve ön çekimlerden seçmeler Tavrının ahlaki düşüncelerini ve tavrını netleştirmek için filmde ki TV programına konmuştur. Daha doğrusu programın hazırlanması ve yayınlanması sekansında kullanılmıştır. Bu ikinci kategoriyi biraz açmak istiyoruz. Belgeselde kullanılan söyleşinin kısımlarının sanki Mustafa Serttaş'la ilgili bir TV programının parçasıymış gibi bir hava yaratılması stratejisinin Suç filmine katkısı ne olmuştur?

Suç filminde Mustafa Serttaş'la Derviş Zaim'in yaptığı söyleşi sahnelerinin onunla ilgili yapılan bir TV programının parçasıymış gibi sunulması, gözlemsel ve interaktif belgesel tarzlarının birbirinden kesin hatlarla ayrılmasını engellemiştir. Bu sayede ne interaktif belgesel, ne de gözlemsel belgesel filmin tek anlatım stili haline getirilmemiştir. Kanımızca bu durum olumlu kullanım sayesinde gözlemsel belgeselin olaylara fazla karışılmadığına dair öngördüğü his devam ettirilmiş, aynı zamanda interaktif belgeselde yoğun şekilde algılanan yönetmenin varlığı, yönetmenin katılımcı ile etkileşim süreci de filmin içine katılmıştır. Böylece şeffaflığın artması sağlanmıştır.

Filmde yer alan ve interaktif belgesel stili içinde katılımcının kendini ne kertede ifade etmesine izin verildiği hususu kayda değer bir konudur saptaması yapmıştık. Serttaş'a kendini ifade etmek konusunda nasıl bir ilişki kurulduğuna ilişkin örnekleri sıralamak istersek karşımıza şunların çıkması muhtemeldir: Mustafa Serttaş'ın ayak parmaklarının kesildiği, dolayısıyla tekerlekli sandalyede hareket ettiği hastane günlerinde yapılan çekimlerden birinde onu elinde cep telefonu ile görürüz. Serttaş, bu çekimde cep telefonunun videosuna kendini kaydetmekte ve geçmişe, hayatına, yalnızlığına, insanların kadirbilmezliğine ilişkin fikirlerini serbest biçimde sıralamaktadır. Bu çekimin öncesinde neler söyleyeceğine dair ona bizler tarafından verilmiş bir yönlendirme veya monolog metni yoktur. İçinden geleni, istediğini söylemesi talep edilmiştir. Hırsızlık yaptığı veya dolandırdığı kurbanları hakkında ne hissettiği konusundaki etik tavrını sorgulamaya çalıştığımız zamanlarda da yine ona kendini söz ve eylemlerle ifade etmesi için gereken zaman ve zemin sağlanmış ve eğer etik alanı ilgilendirecek bir girişimde bulunacaksa bu girişimini çekmek için hazır olduğumuz belirtilmiştir. Serttaş'ın gerçek hayatta dolandırdığı Şirin Gazi adlı kızla buluşturulması işte bu tip bir düzenleme olarak görülebilir. İlgili sahnede Şirin Gazi Serttaş'ın ağabeyi Tanger Serttaş tarafından Mustafa Serttaş'tan habersiz biçimde yemek yediğimiz kebabçıya getirilmiştir. Bu organizasyonun tamamı bizler tarafından gerçekleştirilmiştir. Serttaş bu sahnede Şirin Gazi'nin kebabçıya getirileceğini bilmemektedir. Hatta kız ile dolandırma girişimi esnasında sadece telefonla görüştüğü için onu fiziksel olarak tanımamaktadır. Serttaş'ın Şirin Gazi ile buluştuğu bu sahne ve sekanslarda ne tip bir etik sonuç çıkacağı bizlerin de merak ettiği bir husustu. Sahne içinde eylemleri ile kıza karşı nasıl bir ahlaki tepki vereceğini bizler de merak ediyor ve izlemekle

yetiniyorduk. Bu manada sahne, interaktif ile gözlemci belgesel tarzlarının bir melezi gibi durmaktadır.

Geldiğimiz noktada şunu da ekleyelim: Kimi sahneler interaktif ve gözlemsel karışımı melez sahneler değildir, aralarından bazıları gözlemsel ağırlıklı olabileceği gibi, kimileri de interaktif sıfatını ağırlıklı biçimde taşıyan sahneler olarak nihai filmde dizilmişlerdir. Bu karışımın içine, ileride sıralayacağımız belgesel tarzlarından bazı yeni kategorilerin (Refleksif veya Edimsel belgesel tarzındaki belgesellerin) girme ihtimali bir ölçüde mümkün gibi durmaktadır.

Bu kısımda ele alacağımız beşinci belgesel tarzı refleksif belgesel adını taşımaktadır. Refleksif belgesel tarzı dendiği zaman interaktif belgeselin tarzını bir adım daha ileriye taşımak gündeme gelmektedir. Refleksif belgeselde yönetmenin seyirci ile kurulan ilişkiyi ön plana alma çabası hissedilir. İnteraktif belgeselde katılımcı ile yönetmen ilişkisi temel iken refleksif belgesel tarzı içinde gerçekliğin nasıl temsil edileceği problemleri üzerine yoğunlaşılır. ‘Dünyayı nasıl temsil ediyoruz? Bu çaba süresince temsil edilen ne?’ türü sorular bu stilin sordurduğu sorular arasındadır. Refleksif belgeseller, anılan özellikleri yüzünden dünyanın temsil edilme çabasının nasıl, kimler tarafından, kimleri ele alarak, kimlere yönelik olarak inşa edildiğini tespit etmeye, açıklamaya eğilimlidirler. Açıkçası sadece başkalarının nasıl temsil edileceğine dair problemlerle ilgilenmezler, buna ek olarak temsil sürecinin kendisinin ne keredede gerçekçi veya sahici olduğunu da sorgularlar. Bu manada gerçekçiliğin ne olduğu, ne anlama geldiği de ele aldıkları konuların arasındadır. Gerçekçi stil, dünyaya sorunsuz bir biçimde ulaşabileceğimizi, onu ele geçirip ifade edebileceğimizi; devamlılık kurgusu, karakter geliştirme, anlatı çizgisi teknikleri sayesinde temsil ve yansıtma işinin başarılabilirliğini, dolayısıyla fiziki, ruhsal, duygusal gerçekçiliği ekrana sorunsuz biçimde yansıtılabileceğimizi varsaymaktadır. Oysa refleksif tarz sayılan bu kabullerin sorgulanıp altlarını oyma girişiminin ta kendisidir. Daha evvel adını andığımız sinema tarihinin erken dönem örneklerinden Dziga Vertov’un ‘The Man With A Movie Camera’ adlı filminde refleksif tarzın örneklerini (gerçekliğin bir inşa süreci olduğunu) bulmak mümkündür. Refleksif tarz belgeseller belgeselin otantik olma iddiasına savaş açarlar ve şu soruları gündeme getirebilirler: Belgesel, acaba insanın kendisi ile ilgili nasıl bir gerçeği açığa çıkarabilmektedirler? Belgesellerin düzenlenmiş, sahneye konmuş bir

performanstan farkları nelerdir? Belgesele ait nasıl bir kullanımlar bütünü, bize onun otantikliği ve gerçeği yakalama kabiliyeti bulunduğuna inanmaya sevk etmektedir? Belgesellere ilişkin böylesi otantiklik inancı nasıl ortadan kaldırılabilecektir? Belgeselin otantik olmadığına dair bilinç uyandırmak aslında farkındalık düzeylerinde bir değişiklik yapmak anlamını taşımaktadır. Bunu başarmak amacıyla refleksif belgesel seyircinin kabul ve beklentilerini yeniden düzenlemektedir. Yoksa varolan kategorilere ilişkin veya onların içerdiği bilgilerin haricinde yeni bir bilgiyi seyirciye katmamaktadır. Tam bu nedenle ve muhtemel değişiklikler sonucunda, bir belgesel biçim ve içerik açısından daha refleksif hale gelebilmektedir. Biçimsel bakımdan ele alındığı zaman refleksif tarz seyircinin dikkatini belgeselin biçimsel yapısındaki beklenti ve varsayımlara çekmektedir. İçerik açısından meseleye yaklaşıldığı zaman ise refleksif stil, seyirci dikkatini belgeselin dünyanın nasıl olduğuna ilişkin kabul ve varsayımlarına yönlendirmektedir. Her durumda işin içine Brechtien bir yabancılaştırma etkisi sokulmaya gayret edildiği ortadadır. Politik bakımdan refleksif denebilecek bir belgeselin dünyadaki sosyal yapılara ilişkin farkındalığı artırdığı, varolan sosyal yapıları destekleyen varsayımların anlaşılmasını kolaylaştırdığı söylenebilir. Bu neden dolayısıyla politik refleksif belgesellerin dünyanın sadece varolan halini değil, nasıl olması gerektiğine ilişkin olarak da bazı fikirler uyandırma ihtimalleri bulunduğu tarza olumlu yaklaşanlar tarafından değerlendirilmektedir. Bunu savunan kişiler, seyircide uyandırılan yeni algı sayesinde dünyada o an için varolan durumun bilgisi ile talep edilen koşullar arasındaki farkın daha iyi farkedilebileceğini ileri sürmektedirler. Bu neden dolayısıyla bu açığı farkedip harekete geçen sosyal aktörlerin varolan koşullardan hareketle yeni biçimler yaratma ihtimali tarzı savunanlar nezdinde olumlu bir faktör olarak değerlendirilmektedir (Nichols, 2001:125-130).

Suç belgeseli içinde refleksif stile uygun düşebilecek sekans ve sahneler bulunduğunu ileri sürmek mümkündür. Yönetmen Derviş Zaim hapishanede çekim yapmaya geldiği sekans refleksif belgesel tarzının inşa edildiği kısımlara bir örnek olarak gösterilebilecektir. Zaim Mustafa Serttaş ile röportaj yapma öncesinde bir hapishane koğuşunda seti hazırlarken gösterilmekte, koğuşta bulunan bazı mahkumlara nerede durmaları gerektiğine dair ricada bulunmaktadır. Bu sahne sonrasında ise Zaim kamera arkasında iken saptanır, görüntüyü alacak olan kameramanın yanında bir sandalyeye oturur vaziyette gösterilmekte ve ardından

Mustafa Serttaş ile röportaj yapmaya başlamaktadır. Röportajın ilerleyen aşamalarında Zaim ve Serttaş'ın konuşmalarının bir TV ekranına taşındığını görürüz, bu nedenle konuşmaların artık bir TV istasyonundan yayınlanmakta olduğu bilgisine ulaşırız. Program mahkumlar tarafından izlenir. Sonrasında Mustafa Serttaş mahkumla 'beni suç işlediğim için niye kınıyorsunuz?' anlamına gelecek bir cümle sarfeder. Bu cümle sonrasında ise tartışma telefon sıralarını ihlal ettiği, hapisane kuralların uymadığı yolunda konuşmalara dönüşür.

Zaim'in ve film ekibinin görünürlüğü belgeselin sonunda yer alan cenaze sekansında da gündeme gelmektedir. Bu sahnelerde gerek yönetmen Zaim, gerekse kamera grubu kalabalığın arasında çalışırken gösterilmektedir. Bu örneklere ek olarak sunulabilecek başka refkesif tarza hizmet edebilme tavrını içeren sahneler filmin içinde mevcuttur. Serttaş hapisaneden ilk kez serbest kaldığında Mağusa suriçinde ana caddede yürür, bu sırada esnafın ve etraftakilerin ilgisine mazhar olur ve ona sağdan soldan laf atıldığını işitiriz. Serttaş atılan laflara oralı olmaz, sadece el hareketi yapar ve işareti işe etraftakilere çekim yapıldığı için konuşamadığı, etrafla ilgilenemediği, dolayısıyla o an çekimi aksatmamak için daha sakin olmaları gerektiğini ima eder. Kendisi bir çekimin ortasındadır ve durup hoşbeş etmek niyetinde değildir. Kendi yolunda yürüyüş ve etraftakilerin laf atmalarına karşı oralı olmama hali deniz kıyısında yürüdüğü sahne için de sözkonusudur. Serttaş burada da kadraj dışında olup da ona laf atanlara el işareti ile onu rahatsız etmemeleri yolunda ikazda bulunur. Şartlı tahliye sahnesinde makineden gazoz ve içecek çalan mahkumlardan biri ellerinde çaldıkları içecekler olmak kaydı ile kameraya bakar ve 'işte bizi bu yüzden şartlı tahliye etmiyorlar' mealinde bir cümle sarfeder. Burada kameranın farkında olan bir katılımcı sözkonusudur. Seyirci de mahkumun kameranın hırsızlık, hırsızlığa ilişkin yaptığı yorum sırasında onu kaydettiğini bildiğini gözlemiş durumdadır. Örneklerden de anlaşılacağı gibi Suç adlı belgesel gerçeklikten bir kesit sunmakla kalmamaktadır. Gözlemsel ve interaktif belgesel tarzlarının yanısıra, refleksif tarzdan aldığı esin ile olguyu tartışmaya çalışmaktadır. Bu nedenle gözlemsel bir belgeselin yaptığı aksine belgeselin objektif olduğu yargısını problematik hale getirmektedir. Warren Buckland'ın da tespit ettiği üzere "...objektifliğin eksikliği bir belgeselin önem veya etkisini azaltmaz. Sınırlarının ve kendi perspektifinin farkında olan bir belgesel, nötr ve objektifmiş gibi davranan bir filmde daha kıymetlidir" (Buckland, 2013:177) .

Bu nedenle Suç filminin içine entegre edilen biçimsel reflektif belgesel teknikleri ortadaki belgeselin bir inşa süreci sonunda oluştuğuna dair farkındalık geliştirdiğini ima etmektedir. Suç belgeselinin yapısında varolan düşünümsellik, filmin meselesine karşı takındığı mesafeyi göstermektedir.

Öte yandan Suç adlı filmin içeriği masaya yatırılıp ortada sosyal veya politik bir yabancılaşmanın bulunup bulunmadığı, filmin bunu gündeme alıp almadığı konusu gündeme getirildiği zaman karşımıza Mustafa Serttaş tipi ve onun eylemlerinin ‘cüretinden’ doğan bir yabancılaşma etkisinin ortaya gelebileceği düşünülebilmektedir. Suç adlı filmde görüldüğü üzere, Mustafa Serttaş yattığı hapisanenin yönetimini kendisi içeride cezasını çekmeye devam ederken dahi dolandırmayı başarmıştır. Keza hapisanede ayak parmaklarının kesilme süreci içinde şekerden, kalp hastalıklarına varıncaya dek binbir türlü komplikasyonla karşı karşıya kalmışken dahi hastanenin normal, alışılmış rutinini, disiplinini dışlamakta, hastane kurallarına ve çalışma şartlarına uymayı ısrarla reddetmektedir. Ya da uyuyormuş gibi yapıp işine geldiği gibi hareket etmektedir. Örneğin istediği zaman hastaneden çıkmakta, hastaneye ancak kendisi dilediği zaman (çoğunlukla geceleyin yatmak için) geri dönmektedir. Oysa gösterdiği gelişigüzel tavırlara rağmen kendisinin Mağusa devlet hastanesinde ‘tek başına’ kaldığı bir odası mevcuttur. Odanın varlığını devam ettiriyor olması, ‘görelî konforu’ hep devam etmesi nedeni ile sorulabilecek bir soru şudur? Bu karakterin varolan sosyal yapılarla olan müzakere ve ilişki şeklini nasıl yorumlayabiliriz? Mustafa Serttaş politik refleksif bir karakter olarak seyirciyi varolan ile olabilecek arasındaki uçurumu değerlendirmeye, bir ‘yabancılaştırma’ etkisi uyandırmaya muvaffak olabilecek gibi midir?

Yukarıdaki gözlemlerden hareket eden ve Suç filmini Michael Foucault’un yazdıklarının ışığında ele almaya çalışan bir yorum, Mustafa Serttaş’ın onsekizinci yüzyılın Aydınlanma düşüncesinin ‘homo docilis’ (itaatkar insan) kavramına karşı çıkan bir özellik gösterdiğini ileri sürebilecektir. Serttaş hem mahkumları, hem de (Foucault yorumu açısından önemli olan nokta uyarınca) hapisane yönetimini dolandırmıştır. Onun itaat etmeyen yurttaş kimliği sadece hapisanede değil, otoritenin bulunması gereken hastane, ıslahevi, askeriye gibi bir sürü mekanda devam etmiştir. İtaatkar bir insan olmadığı için kural tanımazlığı bu mekanlarda sürmüştür ki geçmişi bunun örnekleri ile doludur (Askerden

başına buyruk biçimde firar etmeyi sayısız defa tekrarlanmıştır). İşte bu noktada, Foucault'un kavramsallaştırmasını takibederek Mustafa Serttaş'ın aydınlanma karşıtı bir figür olarak tanımlanmasının mümkün olup olmadığı sorusunun gündeme getirilebileceği kanısındayız (Hilmi Yavuz, 2010:14) Eğer Foucault'a göre Tavuri'yi yorumlamaya kalkarsak, onu bir ondokuzuncu yüzyıl 'romantiği' olarak kabul etmek makul bir önerme teşkil edecek midir? Kuşkusuz Tavuri dolandırma girişimlerini, otorite tanımazlığını 'aydınlanma karşıtı bir romantik' sıfatını elde etmek için bilinçli bir entelektüel arka plan dahilinde yapmamıştır, onun böylesi bir yüksek entelektüel bilince ve motivasyona sahip olduğunu iddia etmek pek gerçekçi olmayabilir. Lakin bu olası saptama ile murat edilen şey Foucault ekolünden gelen bir yorumun onu bir romantik olarak ele alınmasına zemin hazırlayıp hazırlamadığıdır. Yine de bu yorumlamanın aşırı olup olmadığına ilişkin dikkat sarfetmekte yarar vardır. Aydınlanma ile net ve doğrudan bir ilişkisi olmayan Kıbrıs'ı ve geçmişi bağlamından kopararak böyle bir yorumlamanın nesnesi yapmanın mümkün olup olmadığı tartışmalıdır. Bu yorumu ağırlıklı olarak ele alıp tartışmayı kendimize esas amaç olarak seçmediğimiz için şimdilik bir ihtimal olarak belirtmekle yetineceğiz. Ancak bizler için esas önemi olan tartışmamıza geçecek olursak Tavuri ve eylemlerinin, kısmen politik refleksif tarza girebilecek özellikler barındıran Suç belgeselinin içine yerleştirilmesi hasebiyle, belgeselin seyircide politik ve sosyal farkındalık yaratılmasına yardımcı olabileceği kanaatindeyiz. Politik refleksif belgesellerin dünyanın sadece varolan halini değil, nasıl olması gerektiğine ilişkin olarak da bazı fikirler uyandırabileceğine az önce değinmiştik. Seyircide uyandırılan yeni algı sayesinde dünyada o an için varolan durumun bilgisi ile talep edilen koşullar arasındaki fark daha net karşılaştırılabileceği için ortadaki açığı farkedip harekete geçen sosyal aktörlerin yeni sosyal biçimler ve durumlar düşünme ihtimali belirlemektedir. Tavuri bu manada bir norm ihlal edici, ironik olmayan, keskin bir alaycı konumundadır.

Bill Nichols'un 'Introduction To Documentary' adlı kitabından hareketle varolan belgesel tarzlarının hangi kategorilere yayılabileceğine ilişkin olarak bizlere önerdiği altıncı ve son belgesel tarzı Edimsel belgesel (Performative Mode) adını taşımaktadır. Edimsel tarz da şiirsel tarzın dünyayı temsil sürecine ilişkin uygulamalarına paralel biçimde gerçeğin ne olduğuna dair sorularla uğraşmaktadır. Gerçeğe ve olgulara ait olan bilgilerin yansırı 'bizlerin dünyayı anlamasına yardım edecek başka bilgi türü mümkün müdür?' türünden



sorular da edimsel belgesel tarzının ilgi alanı içindedir. Edimsel stil kendi sistemini şu sorular üzerine kurmaktadır: Bilgi; her zaman soyut, cisimsiz, Batı entelektüel geleneğinden kaynaklanan bilgi kategorisine ve tanımına uygun mu olmalıdır? Veya yukardaki tanımın aksine; bilgi, şahsi deneyimden kaynaklanan net, somut, canlı haller alabilecek midir? Bilgilenme süreci ve bilgi, Batı entelektüel geleneğinin sunabileceği bilgilenme türlerinin yanısıra edebiyat, şiir, retorik geleneklerinin bize sunabileceği bilgi türlerine de yakın durabilir mi? Edimsel belgesel ikinci tür bilgilenme tarzına kendini daha yakın konumlandırır. Açıkçası bilginin edebiyat, şiir gibi alanlardan doğma ihtimalini önemli görür, dahası onun şahsi, tikel, somut deneyimden kaynaklanmasını daha yararlı bulur. Böylesi bir bilgilenme süreci sayesinde seyircinin toplumdaki süreçlerin nasıl işlediğine dair daha eksiksiz, sahih ve doğru bilgi edinebileceğini ileri sürer. Bill Nichols'a göre anlam, öznel boyutu güçlü olan, aklın yanısıra duygular tarafından da belirlenen bir fenomendir. Deneyim, hafıza, duygusal bağlanım, ilke, değer ve inanç, kendini adama gibi vs faktörler dünyayı anlamlandırma melekelerimiz üzerinde etkide bulunurlar. Bu anlam haritalarını kullanarak bizi saran sosyal pratiklerin, çeşitli kurumsal çerçevelerin içinde yol almaya, hayatımızı idame etmeye çalışırız. İşte edimsel belgesel, sübjektif ve büyük ölçüde duygularca belirlenen dünyaya ilişkin bilgimizin karmaşıklığının altını çizer. Edimsel belgesel içinde gerçeklere dayanan, gerçeklerden hareket edilen noktalar bulunabileceği kabul edilmekle birlikte, gerçeklerden hareket edip öznel ve duygu ağırlıklı deneyimlere doğru seyretmek, onlara 'objektif' gerçeklere nazaran daha fazla yer ayırmak söz konusudur. Edimsel belgesel, oto-etnografik denecek davranış kalıbına benzer bir tavır içinde, temsil sürecini sürdürürken seyirci bilgisini yeniden dengeleme ve düzeltme fonksiyonunu üstlenir. Bunu yaparken de varolan yanlışları belge göstererek ya da bilgi eksikliğini 'objektif' bilgi sağlamak sureti ile düzeltme yoluna giderek değil, bunlardan farklı bir temsil süreci öngörerek aşmaya çalışır. Edimsel belgesel tarzı savunulara göre bilgi ve anlayışı sağlamak için farklı bir katılım süreci gerekmektedir. Bu amaç doğrultusunda edimsel belgesel, deneysel sinemanın tekniklerini ödünç alabilir veya avantgard sinemanın pratiklerine yaklaşabilir. Ama deneysel sinemanın tekniklerini, söz konusu sinemanın sadece biçimsel boyutu öne alan, kendi içine kapalı, sadece filmsel özelliklere işaret edecek bir kabulle ve uygulamayla ele almaz. Deneysel tekniklere başvurmasına rağmen edimsel tarz, son tahlilde

seyirci dünyayı kavramasına yardım edecek okunaklılıklar, sosyal olayları anlamlandırmasına yardım edecek türden bir muhtevaya ulaşabilir. Açıkçası edimsel tarz dünyayı yansıtırken dünyanın sadece görünen şeylerin toplamına indirgenemeyeceğini hatırlatacak nüanslı tavırlar, çağrışımlar içinde hareket etmeye çalışır. Deneysel sinemaya da bu amaç doğrultusunda başvurur. Kısacası edimsel belgesel somut, yerel, özel olanın altını çizer. Politik olanın alanına şahsi olanın alanından girmemizi sağlamaya gayret eder (Nichols, 2001:130-7).

Suç belgeselinin bünyesinde yeniden canlandırılan sahneler mevcuttur. Ama bu sahneler edimsel belgeselin yukarıda anılan avantgard özelliklerini yoğun biçimde ihtiva etmekten uzaktır. Yine de Suç'un tarzının edimsel belgesel ile olan ilişkisini aydınlatmak üzere tartışılması gereken bir alan bulunabileceği kanaatindeyiz. Buckland bu konuda şunları yazmaktadır.

“(Edimsel) belgeseller dikkati dünyadan alır ve filmin anlatım boyutuna yönelir. Yani dünyaya referans marjinal hale gelirken, filmin anlatım boyutları vurgulanır...Edimsel belgeseller, kurgu filmlerde geleneksel olarak bulunan havayı ve atmosferi uyandırır. İşlediği konuyu sübjektif, etkileyici, stilize edilmiş, anımsatıcı sezgisel biçimde sunmayı amaçlar. Bunun sonucunda, konu izleyiciyi deneyimlemeye ve hissetmeye teşvik edecek canlılıkta sunulur. Ama aynı zamanda kendimize olayların bu şekilde sunulurken çarpıtılıp çarpıtılmadığını da sormamız gerekir” (Buckland, 2013:179).

Suç belgeseli içinde canlandırma yapılan kısımlar yer almaktadır. Bu kısımlara örnek olarak Mustafa Serttaş'ın babasını hastanede iken ziyaret etmesine dair kimi sahneler örnek gösterilebilir. Serttaş'ın ağabeyi Tanger ile birlikte babalarını ziyaret etmek için beraberce hastaneye gittikleri sekansın bir kısmı bizzat ikisinin de katılımcı olarak gözüktüğü bir doğaçlamadır. Ayrıca Mustafa Serttaş'ın Yasin Coşkun'u ve Şirin Gazi'yi dolandırdığı sahneler de canlandırmadır (Mustafa Serttaş'ın çekimleri bu katılımcıların varlığı henüz bizler tarafından bilinmiyorken tespit edilmiştir. Çekimler Tavuri'nin Yasin Coşkun veya Şirin Gazi ile temas ettiği düşünülerek değil, 'anonim' kurbanlar ile temas ettiği varsayımıyla çekilmiştir. Serttaş'ın görüntüleri, Yasin Coşkun ile Şirin Gazi'nin dolandırılma sekanslarına ait çekimlerin bitirilmesinden sonra filme montaj vasıtası ile eklenmiştir. Aslında aklında spesik olarak Yasin Coşkun'u veya Şirin Gazi'yi geçirerek dolandırma eylemini

gerçekleştirmemektedir). Keza; Serttaş'ın filmin sonlarına doğru bir restoranın masasında sakat halde iken birini dolandırmaya çalıştığı sahne de anonim bir kurban düşünülerek canlandırılmıştır. Bu sahnelerde çoğunlukla doğaçlamaya başvurulmuştur (İlgili sahnede giysi değiştirmesi rica edilmiş, ışık durumuna ve farklı zamanda farklı anonim kurbanlarla temas ettiği varsayımıyla kamera her defasında farklı yönlere döndürülerek kendisini doğaçlama yaparken kaydetmiştir). Tekrarlamak gerekirse, dolandırmalar gerçek zamanda, gerçek şahıslar düşünülerek önceden tasarlanmış net senaryolarla çekilmemiştir. Buraya kadar edimsel belgesel sinemanın pratiği ile Suç filmin uygulamaları arasında büyük ayrılık yok gibidir. Ancak Suç filmi içinde edimsel belgesel tarzın aksine, sahneler klasik sinemanın estetiği ile inşa edilmiştir. Eğer bu tip bir farklılık edimsel belgeselin tanımlanabileceği alanı ihlal etmiyorsa, Suç belgeselinin edimsel tarzdan da kısmen etkilenmiş olabileceği varsayılabilir. Bu hususu not ettikten sonra şu argüman yine temkinli biçimde öne sürülebilir: Suç belgeselinde edimsel denecek belgesel tarzına gözlemsel, katılımcı (interaktif), reflektif tarzlarla kıyaslandığı zaman daha az yer verildiği iddia edilebilir.

Sinema gerçeklik ilişkisini incelerken Nichols'un tüm kategorilerini ele aldık, ancak onun kategorilerinin içine net bir başlık ile dahil edilmemiş bulunan Sahte Belgesel'in alanına bakmakta yarar vardır. Sahte belgesel belgeselin biçimsel özelliklerini başka bir gerçeklik düzlemi inşa etmek için kullanan kurmaca türünün adıdır. Bu tür yapıtlarda gerçek ile gerçeklikten hareketle inşa edilmiş örüntüler yan yana, iç içe dururlar. Mock documentary, faux documentary, pseudo documentary, mockumentary, quasi documentary, meta belgesel sözcükleri türü tanımlamak için kullanılan İngilizce sözcüklerin bazılarıdır (Demoğlu; 2014:84).

“Kurmaca ya da yarı kurmaca konularına rağmen belgesel gibi görünmek için çaba sarfeden sahte belgeseller, seyirci beklentilerini ters yüz ettiğinden en ilginç filmsel deneyimlerdir. Roscoe ve Hight, sahte belgeseli, kurmaca bir metin olarak ele alırlar. Onlara göre sahte belgesel, hem drama hem de belgesel ile yakın ilişkisi olan bir gerçek kurmaca film biçimi; kurmaca bir konuyu temsil etmesi için belgesel kod ve geleneklerine el koyan bir girişimdir. Sahte belgesel, sadece belgesel biçimini kullanmakla kalmaz, gerçeklik söylemi ile özel bir ilişki de inşa eder (Hight Craig ; Roscoe Jane, 2002:2-6, aktaran Demoğlu, 2014:86). Alexandra Juhasz sahte belgeselleri, senaryo, performans, oyuncu yönetimi ve mizansen gibi profilmik durumlara hakim olduklarından kurmaca olarak tanımlamasına rağmen 'şaşırtmacalı bir belgesel olarak kabul edilen kurmaca film' ifadesine de yer verir. Juhasz'ın

tanımlamasıyla sahte belgesel, kurmacadan fazla bir şey, artı belgeseldir” (Juhasz Alexandra, 2006:8-9, aktaran Demoğlu, 2014:86).

Stella Bruzi sahte belgeselin, gerçek ve sahte arasında ince bir çizgide durduğunu yazmakta ve sahte belgeselin gücünü bu ara yerde durmasından kaynaklandığını eklemektedir. Ona göre “bu türün belgeselciler için en ilginç noktası, bu ince sınırın yaratacağı karmaşıklık ve yaratıcılıktır” (Demoğlu, 2014:87) Özetle, sahte belgesele inandırıcılık bağışlayan biçimsel özellikler belgesel tarzından gelmekte; öte yandan sahte belgeselin içeriği kurmaca bir evren tarafından belirlenmektedir. Yani bir belgeselde olduğu gibi mockumentary’nin içeriği zorunlu biçimde ‘gerçekler’ değildir. Gerçeklik tahrif edilebilmekte, yarım bırakılabilmektedir. Sahte belgeselin ‘belgesel’ kısmı biçimi, sahte kısmı ise ‘kurmaca olan öyküsü’dür (Demoğlu, 2014:86).

Suç belgeselinin bu tanıma göre sahte belgesel diye nitelenemeyeceği kanısındayız. Mutlak gerçekliğe ulaşma yolunda şaşmaz bir formül bulunmadığı için (tanımı kaypak dahi olsa ‘belgesel’ diye nitelenecek bir başlık altında üretilecek yapıtlar için) gerçeğe ulaşmanın ucuz ve yalın bir yöntemi bulunamayabileceği açıktır. Dolayısıyla gün geçtikçe iyisi ve kötüsü ile geniş bir yelpaze içinde yer alan ‘melez’ denebilecek bir yapıya sahip ‘belgesel’ filmlerin sayısının ve çeşidinin artabileceği ihtimal dahilindedir. Macdonald ve Cousins bu konuda şunları yazmaktadır.

“...Bugünün belgeselcilerinin en iyi ihtimalle geçmişin formlarından -gözlemci, şiirsel, denemeci, araştırmacı ya da keşifçi- bazılarını seçip daha önce görmediğimiz türden yaratıcı, farklı ve zorlu filmlere imza atacakları, en kötü ihtimalle de birbirinden ayırt edilemez binlerce ‘realite şov’ üretecekleri yadsınmaz bir gerçektir” (Macdonald, Kevin ve Mark Cousins, Imagining Reality, 1998:311 aktaran Saunders, 2014:91-2).

Gözlemsel, katılımcı, reflektif diye sıralanan üç tarzın Suç belgeseli içinde (kurmaca unsurların yanısıra) melez biçimde kullanıldığını, edimsel belgesel tarzdan da kısmen (ama ötekilere nazaran daha az oranda) yer verildiğini belirttik. Bu üç ana belgesel tarzının kullanılmasına niçin gerek duyulmuştur? Her şeyden önce saf hakikati sunduğunu öne süren gözlemsel belgeselin bu iddiasının tam manasıyla doğruyu yansıtmayabileceği düşüncesindeyiz. Çünkü gözlemsel belgeselin kendisi bile bir seçme, dışarıda bırakma eylemi ile vücut bulmaktadır. Bruzzi’nin daha önce alıntıladığımız “Belgesel(in), bir

temsilden ibaret olduğu ve imge ve olay arasındaki boşluğu asla kapatamayacağı’’ yolundaki saptaması buna verilecek bir örnektir (Bruzzi Stella, 2005:217, aktaran Ward, 2005:79).

Bu noktada, ‘Farklı belgesel tarzlarının iç içe, yan yana kullanılması Suç belgeseline nasıl bir hava sağlamıştır?’ sorusu gündeme gelebilecektir. İlgili soru karşımıza çıktığı zaman şu yanıt öne sürülebilir. Suç, kurmaca bir yapının özelliklerini kısmen barındırıyor gibi durmakla birlikte anlatımını daha berraklaştırmak, sahih ve düşünömsel kılmak amacıyla belgesel sinemanın bahsedilen üç tarzını (gözlemsel, katılımcı, reflektif) kurmaca stili ile birlikte harmanlamaya çalışmaktadır. Werner Herzog hem Cinema Verite, hem de doğrudan sinemanın gerçekliğe yaklaşım biçimlerinden rahatsız oluyor ve onları ‘muhasibeci hakikati’ verdikleri için yetersiz buluyordu (Saunders, 2014:80). Tam da bu görüş doğrultusunda fikirlerini ifade eden edimsel sinemanın temsilcilerinden Errol Morris ise aynı konuda benzer cümleler sarfetmektedir:

“Cinema Verite’nin belgeselciliği yirmi otuz yıl geriye götürdüğünü düşünüyorum. Bu akım, belgeseli gazeteciliğin bir alt türü olarak görüyor... Neden belgeseller de kurgu sinema gibi kişisel olmasın, yönetmeninden izler taşımasın ki? Tarz ya da anlatım size hakikatin garantisini veremez. Hiçbir şey hakikati garanti edemez” (Errol Morris, alıntılan Saunders, 2014:80).

Hakikatin tek bir tarza sıkıştırılmaksızın bir sürü belgesel tarzları ile ele alınmasının niyetimiz bağlamında en iyi ve yalın çözüm yolu olabileceğini düşündüğümüz için Suç belgeselinde gözlemsel, interaktif, reflektif belgesel tarzları, kurmaca ile beraber ele alınmıştır. Sözü edilen melez kullanım, belgesele sosyal alandaki güç ilişkilerini ortaya sermek ve aynı zamanda temsil sürecini sürdürmeye çalışırken kullandığı biçimlerin farkına varacak uyanıklık içinde olmak, anlatım stiline karşı mesafe almak gibi imkanları sağlamıştır. Keza melezlik yönetmenin tartışılmaz konumu, belgeselin objektifliği gibi alanlarda daha dikkatli bir dil kullanılmasını, anlatılan konuya ve anlatım biçimine ilişkin farkındalık sağlanmasına katkıda bulunmuştur. Sözü edilen farkındalık temsil sürecinin alabileceği değişik şekillerinin güç ilişkileri bağlamında sunduğu tahakküm mekanizmalarının bir ölçüde giderilmesine katkıda bulunabilmesinden ötürü tarafımızca önemsenmektedir. Bu çoğul kullanım sayesinde; “kurgusal olmayan sinema giderek daha çok kaynaktan beslenmeye başlamış, daha yansımali, deyimsel, yeniden yapılandırmacı

(kimi zaman arşivler, kimi zaman ise canlandırma yolu ile), otobiyografik, kişisel, tartışmalı, yazara ait ve edimsel” (Saunders, 2014:80) bir anlatıma ulaşabilme olasılığı yakalanmaya gayret edilmiştir.

Belgesel (ve eşdeyişle sinema) suç olgusunu araştırırken sosyal bilimlerin araştırma metodlarının ifade etmekte zorlanacağı duygu alanına da işin içine katabilmekte bu yönü ile bir avantaj saklamaktadır. Duygu ve hislerin anlam yaratma konusunda oynadığı rolü Stuart Hall şöyle ifade etmektedir:

“...kültür, kavramlar ve fikirlerle olduğu kadar duygular, bağlılıklar ve hislerle de ilgilidir. Yüzümdeki ifade benim kim olduğum (kimlik), ne hissettiğim (duygular) ve kendimi hangi gruba ait hissettiğim (bağlılık) hakkında bir şeyler söyler” (Stuart Hall, 2017:23).

Anlamı yaratma ve anlama yolunda duygu ve hisleri yakalama konusunda sinemanın olanaklarından yararlanmak alana güç katabilecek bir öneri gibi gözükmektedir. Belgeselin sahip olduğu duygu, his aktarma gücü ile kapasitesinin sosyal bilimlerin araştırma metodlarının yanına yerleştirilmesinin araştırmacıları olgulara yaklaşırken daha da güçlendireceğini tahmin ediyoruz.

## BÖLÜM 4.SUÇ FİLMİNİN SNOPSISİ

### 4.1. Suç-Snopsis

Tavuri lakaplı Mustafa Serttaş mahkemededir. Daha sonra hapishaneye götürülür. Dolandırıcılıktan mahkum olmuştur. Onu günlük hapishane rutini içinde görürüz. Zaman geçer. Tavuri'nin hapisten çıkma günü gelir. Hapishane müdürü ona bir kere daha hapse düşmemesi yolunda tavsiyede bulunur. O da bundan sonra hapishaneye düşmemek için elinden geleni yapacağını söyler.

Tavuri hapisten çıkar ve kardeşlerinin yaşadığı köye gider. Ağabeyi ona bir oda verir. Orada kalmaya başlar. Çok geçmeden bir gazeteci köye gelir. Tavuri'ye kendisi ile ilgili bir kitap hazırlayacağını söyler. Tavuri kitap için yapılacak söyleşiye katılmayı kabul eder. Gazeteciye çocukluğundan itibaren hayatını anlatır. Çocukluğunda yüzüstü bırakılmış biri olduğunu anlatır. Ona göre suça itilmesine sebep babasıdır. Baba ona ve aileye ilgi göstermemiştir. Gazeteci daha sonra Tavuri'nin babasını da ziyaret eder. Baba gazeteci ile yaptığı söyleşi esnasında geçmişi hatırlamaktan ötürü üzülür. Üzüntü ve yaşlılık varolan hastalığını daha da kötüleştirir. Gazeteci onu hastaneye sevk etmek zorunda kalır. Baba ambulansla hastaneye sevk edildikten sonra Tavuri ile kardeşine olayı haber verir. Tavuri babayı ziyarete gitmeye istekli değildir. Ama sonuçta o da kardeşi ile beraber hastaneye varır. Ama kardeşi gibi hastane kapısından içeri girmez. Aksine uzak durur ve hastaneden tek başına ayrılır. Kumara gider. Kumarda kaybeder. Sabaha doğru eve geri gelir. Kardeşi babasının hastane masraflarını karşılamak için ondan para ister. Tavuri o an için üstünde para olmadığını söyler. Aralarında kumar oynamasından ve başka sebeplerden dolayı soğuk hava oluşur.

Mustafa Serttaş (Tavuri) ertesi gün yataktan kalkar. TV ekranında genç bir kız yoksul çocuklar yararına konser vermektedir. Bu kız Tavuri'nin ilgisini çeker. Adını not eder. Kıza telefon eder. Kendini bir hayırsever olarak tanıtır ve yardım yapmak istediğini belirtir. Ama yardım yapabilmek için karşı tarafın yani kızın yardım yapmaktan doğacak olan kanuni vergiyi devlete yatırması lazımdır. Kız borçlanır. Tavuri'ye para havalesi yapar. Tavuri bankadan paraları çeker. Böylelikle hapisten çıktıktan sonra ilk dolandırıcılığını gerçekleştirmesine şahit oluruz. Aynı kız dolandırıldığını anlayınca Tavuri'ye ulaşmak ister.

Ağabeyini bulur. Ağabey kıza acır. Onu Tavuri ile yüzleştirir. Tavuri sözümona parayı ödeyeceğini söyler. Ama ilk fırsatta adadan kaçmaya karar vermiştir.

Tavuri Londra'ya uçak bileti alır. Londra'nın merkezinde İlker adlı kardeşi ile dolaştığını, bahis oynanan yerlere takıldıklarını görürüz. Eve gelirler. Evde bir kardeş daha vardır. Tümü de parasızdır. Dolayısıyla ev masraflarının bir bölümünü Tavuri üstlenmiştir. Sonunda paraya sıkışır ve telefonla bir başkasını dolandırır. Ardından hasta bir kızın ailesini de içine düştükleri çaresizlikten yararlanarak dolandırır. Ama artık Londra'dan da sıkılmaya başlamıştır.

Adaya geri gelir. Onu annesinin mezarını ziyaret ederken görürüz. Annesinin mezarını ziyaret ettikten sonra hasta babasını hastanede görmeye gider. Baba artık hayatının son demlerindedir. Ondan hellallik ister. Baba birşeyler mırıldanır ama ne dediği belli olmaz. Çok geçmeden vefat eder. Tavuri babasının cenazesine katılır.

İlerleyen günlerde Tavuri hapishane müdürüne nezaket ziyaretinde bulunmak ister. Lokum alır ve hapishaneye gider. Müdür onu hapishane dışında görür. Ayakta havadan sudan konuşurlar. Bu ziyaret nedeni ile hapishane ile özel bir bağı olduğunu, kopamadığını bir kere daha hissedimiz.

Çok geçmeden yeniden telefona sarılır ve bir dolandırma girişiminde bulunur. Mahkemede ona tekrar bir dava okunur. Tekrar hapse düşer. Hapishanede bu kez bir mahkumun fiziki saldırısına uğrar. Bu zamanda sağlığının da yavaş yavaş şeker hastalığı yüzünden bozulmaya başladığını görürüz. Tahliye olur. Ancak kendine gerekli özeni göstermemektedir. Sol ayak parmakları kangren tehlikesine karşı kesilir. Buna rağmen sağlığına dikkat etmediğini görürüz. Bu neden dolayısıyla yavaş yavaş güçten düşer. Süreç sonunda Mustafa Serttaş (Tavuri) vefat eder. Son derece üzgün olan yakınlarını önce cami avlusunda, sonra mezarlıktaki defin işlemleri esnasında görürüz.

## **4.2. Suç Filminin Treatmanı**

### **4.2.1. Suç-Film Öyküsü**

Tavuri lakaplı Mustafa Serttaş mahkemededir. Dolandırıcılıktan mahkum olmuştur. Onu günlük hapishane rutini içinde görürüz. Saçı kesilir. Mahkumlarla sohbet eder. Revire gidip ayağının altında geçmek bilmeyen yarasını ve yükselen şekerini kontrol ettirir.



Ankesörlü telefonda hapishane dışı ile konuşur. Bu konuşmalar esnasında telefon sırası yüzünden mahkumlar arasında tartışmalar yaşanır. İlk doğum gününü mahkumlarla birlikte kutlar, hapiste onun için pasta kesilir. Pastanın süsü kelepçedir. Tavuri şekeri olmasına rağmen az bir miktar yer.

Bir süre sonra bir TV ekibi onu hapishanede ziyaret eder. TV Yönetmeni ile (ki TV yönetmeni aslında filmin yönetmedir) suçun doğası, dünyada adaletin bulunup bulunmadığı üzerine konuşurlar. Bu röportaj TV'den yayınlanır. Yayın hapishanede Tavuri ile diğer mahkumlar tarafından izlenir. Mahkumlar TV'de Tavuri'nin söylediklerini işittikten sonra Tavuri ile suçun doğası konusunda tartışmaya başlarlar. Konuşma Tavuri'nin hapishanedeki tavırlarının hoyratlığına dek uzanır. Mahkumlar onun telefon sırasına saygı göstermemesini eleştirirler. Tavuri suçlamaları reddeder, sonrasında tartışmadan canı sıkıldığı için ankesörlü telefona gider, kızını arar. Kızının işi vardır, yoğundur. Dolayısıyla Tavuri ile o an için konuşamayacağını belirtir. Tavuri birisi ile konuşamamanın verdiği sıkıntıyla avluda volta atıp rahatlamaya çalışır.

Şartlı tahliye toplantısı gelir çatar. Şartlı tahliye olabilmek için mahkumların savcı, müdür, psikolg vs'den oluşan bir kurulun karşısına çıkmaları ve kurulu ikna etmeleri gerekmektedir. Tavuri başka mahkumlarla beraber şartlı tahliye kurulunun karşısına çıkar ama tahliye edilmez. Bunun üzerine canı sıkılır. Hapishane psikologuna gidip rahatlamak ister. Psikolog'a geçmişini, niçin suç işlediğini anlatır. İşlediği suçlar nedeni ile vicdan azabı çekmediğini itiraf eder. Sahne sayesinde onun dünyasının ahlak yapısı ile ilgili daha geniş bilgi ediniriz.

Hapishane rutinine geri döner. TV'de hangi kanalın izleneceği konusunda mahkumlarla arasında tartışma çıkar. Avluda volta atar. İkinci doğum günü kutlaması gelir.

İkinci doğum gününden sonra Tavuri'nin hapisten çıkma günü yaklaşır. Tahliye dileceği gün hapishane müdür yardımcısı ona bir kere daha hapise düşmemesi yolunda tavsiyede bulunur. O da bundan sonra hapishaneye girmemek için elinden geleni yapacağını söyler. İşlemler bitince hapisten çıkar. Dışarıda özlediği humus yemeğini yer. Sağa sola, esnafa selam vererek şehrin caddesinde yürür. Eski tanıdıklarıyla kucaklaşır.

Ardından köye gider. Ağabeyi ona evinde bir oda verir. Ardından artık suç işlememesi için nasihatlarde bulunmaya başlar. Tavuri kendisine nasihat edilmesinden

hoşlanmaz. Suç işlemeye devam edeceğini söyler. Etrafta enayiler varolmaya devam ettikçe suç işlemeye devam etmesinden daha olağan bir şey yoktur. Ona göre enayilerin aptallığı, açgözlülükleri ve uluorta yapılan vaadlere kanıp para vermeye hazır oluşları ahlaken kendisini temize çıkarmaktadır. Konuşma Londra'da yaşayan öteki kardeşlerinin hapisanede iken onu arayıp aramadıkları konusuna gelir. Tavuri aramadıklarını söyler. Onlara hayırsızlıkları nedeni ile hafif kırgındır.

Çok geçmeden bir gazeteci ağabeyinin evinde iken onu ziyarete gelir. Tavuri'ye kendisi ile ilgili bir kitap hazırlayacağını söyler. Suç geçmişi ve hayatı ile ilgili geniş bir söyleşi yapmak istemektedir. Tavuri söyleşiye katılmayı kabul eder. Gazeteciye çocukluğundan itibaren hayatını anlatır. Önce onun ünlü birkaç dolandırıcılık hikayesi sorulur. Mesela eski hapisane amirini ve hapisane kooperatifini içeride yattığı zaman nasıl dolandırdığı sorulur. Tavuri anlatır. Sonra ona niçin çaldığını sorar. Tavuri çocukluğunda yüzüstü bırakılmış biri olduğunu anlatır. Ona göre suça itilmesine sebep olan ana faktör babasıdır. Baba ona ve aileye ilgi göstermemiştir. Tavuri'nin babasını sevmediğini anlarız. Bu esnada gazeteci babayı köyün içinde nerede bulacağını sorar. Tavuri ile ağabeyi gazeteciye babalarının evini tarif ederler ama onunla babalarının evine dek gelmezler. Gazeteci yalnız olarak babayı ziyarete gider. Onunla tek başına Tavuri hakkında konuşur. Konuşmadan babanın aslında çocuklarını yalnız bıraktığını anlarız. Ama geçmişte yaptıklarından ötürü pişmandır. Baba bu konuşma esnasında geçmişi anlatırken rahatsızlanır. Gazeteci ambulans çağırıp babayı hastaneye kaldırır. Sonra durumu Tavuri ile ağabeyine aktarır. Köyden çeker gider.

Ağabeyi Tavuri'ye babaları görmek için hastaneye gitmeleri gerektiğini söyler. Tavuri babayı ziyarete gitmeye istekli değildir. Üstelik parası olmadığını söyler. İstekli olmamasına rağmen beraberce hastaneye giderler. Ancak Tavuri kardeşi gibi hastane kapısından içeri girmez. Aksine kapıda durur. Kardeşinin üst kata çıkıp babalarını ziyaret edip dışarı çıkmasını bekler. Ama babanın sağlığını merak etmeden, hastanede fazla beklemeyen oradan ayrılır. Kumara gider.

O gün ve gece kumar oynar. Kaybeder.

Sabaha doğru eve geri gelir. Ağabeyi (babanın hastane masrafları için vs) ondan para ister. Tavuri kumarda kaybetmiştir. Kumarda kaybettiğini zikretmeden üstünde para olmadığını söyler. Aralarında soğuk hava oluşur.

Tavuri para bulmak için sağı solu koklamaya başlar. Sonunda Şirin Gazi adlı bir kıza telefon etmeye karar verir. Kıza kendini İngiltere’den telefon eden zengin bir işadamı olarak tanıtır. Geçen sene trafik kazasında eşi ile kızını kaybettiği yolunda bir yalan söyler. Onların hatırasını yaşatmak amacıyla yoksul çocuklar ve yaşlılar için bakımevi yapmaya karar vermiştir. Bu konuda ona yardım edecek insanlara ihtiyacı vardır. Yardımcı olacak insanlara para gönderecektir. Şirin Gazi çocuklara yardım amaçlı düzenlenen böyle olumlu bir organizasyonun parçası olmak istediğini söyler. Konuşma koyulaşır. Tavuri kıza küçük bir miktarı kendisine yollaması için ikna etmeye çalışır. Çünkü bakımevi inşası yolunda büyük bir miktarda para yardımında bulunabilmesi için sözümona kendi muhasebesine bir çeşit ‘para girdi çıktısı’ yapılması gerekmektedir. Kuşkusuz bu bir yalandır. Kız Tavuri’nin yalanına kanar.

Kız nasıl para bulabileceğine ilişkin işyerinde kara kara düşünür. Müdüründen avans alır ve aldığı avansı bankadan Tavuri’ye transfer eder. Muhtaç durumdaki çocuklara yardım ettiğini düşünerek Tavuri’ye para yardımı yapmaktan dolayı mutludur. Banka çıkışı Tavuri’yi arar ve bu hayır getirecek olumlu işe aracılık ettiği için ona teşekkür telefonu eder. Ondan sonraki günlerde Tavuri’ye ulaşmaya çalışır ama başaramaz.

Tavuri kızın yolladığı parayı bankadan çeker. Üstüne başına alışveriş yapar. Yemek yer.

Şirin Gazi dolandırıldığını anladıktan sonra Tavuri’nin ağabeyi Tangeri bulur. Ona dolandırıldığını anlatır ve kaptırdığı parasını Tavuri’den geri almak için yardım ister. Tavuri’nin ağabeyi kıza yardım edeceğine dair söz verir. Yardım kızı Tavuri ile yüzleştirmek biçiminde gerçekleşecektir. Ağabey yüzleşmenin Tavuri’nin para bulundurduğu bir zamanda gerçekleşmesi için fırsat kollayacağını sözlerine ekler. Böyle olursa bir ihtimal Tavuri’nin kıza parasını geri verebileceğini söyler.

Ağabey kızla yaptığı konuşma sonrasında Tavuri’yi bulur. Yabancı bir kıızı mağdur duruma düşürmesinden dolayı bazı şikayetlerin kulağına geldiğini çitlatır. Tavuri yalanlar. Şikayeti olanın polise gitmesi gerektiğini söyler. Fakat ağabeyinin ikazları nedeni ile canı

sıkılmıştır. Ardından ağabeyinin evinde daha fazla kalmak istemediğini, oradan çıkacağını söyler. Aynı köyde yaşayan kızkardeşinin evine gidip orada kalmaya karar vermiştir.

Kızkardeşinin evine gider. Kızkardeşi ile havadan sudan sohbet ederken ağabeyi eve gelir. Onu takip etmiştir. Ancak ağabey kızkardeşin evine girdiği anda Tavuri'nin kızkardeşine para verdiğine şahit olur. Bu nedenle Tavuri ağabeyine de babasının hastane masrafları için kullanılmak üzere para vermek zorunda kalır. Ağabeyi o sohbetten sonra babasını hastanede ziyarete gidecektir. Beraber gitmelerini ister. Tavuri reddeder.

O gün Tavuri giyinir ve dolaşmaya çıkar. Eski zamanlarda Mağusa mahkemesinde kayıt kalem müdürü olan bir hanımı tesadüfen bir kafede görür. Ona kendini tanıtır. Eski günlerden, havadan sudan konuşmaya başlarlar. Hanıma kendi kızının fotoğrafını gösterir. Hanım ise ona kızını iyi bir adayla evlendirmesi için tavsiyelerde bulunur. Netameli geçmişten koparak dengeli bir gelecek kurma hayallerinin konuşulduğu ender bir sohbet anı yaşanır. Tavuri hanımın ona eski mahkeme günlerinde yaptığı iyilikleri anlatır. Rahatlamıştır.

Hanımla konuştuğundan sonra hastaneye gider. Önce kendi ayağında bulunan yaraya ve şekerine baktırır. Kontrol bitince babasının odasına doğru yürür. Ancak babasının odasına girmez. Uzaktan bakmakla yetinir.

Hastane sonrasında kumar oynamaya gider. Ağabeyi tesadüfen kumar oynadığı mekana uğramıştır. Kumarda kaybettiği paraları ödediğine şahit olur. Tavuri bu nedenle ağabeyine de ayrıca para vermek zorunda kalır. Ağabeyi babasına ilaç almaya gider. O sırada daha önce Tavuri tarafından dolandırılan Şirin Gaziden bir telefon alır. Kız kaptırdığı parasını almak için ağabeyden yardım istemektedir. Buluşmaya karar verirler.

Tavuri'yi, ağabeyini ve mağdur kız Şirin Gazi'yi bir restoranda aynı masada görürüz. Kız kaptırdığı paraları Tavuri'den ister. Tavuri en kısa sürede vereceğini söyler. Ancak bu ödeme sonra gerçekleşecektir. Yalan söylediği hissine kapılırız.

Kız ile ayrıldıktan sonra Tavuri ile ağabeyi kendi aralarında tartışırlar. Tavuri ağabeyine karşı kızgındır. O kızını niye karşısına getirdiğini sorar, böyle yapmakla onu gereksiz yere zor duruma soktuğunu söyler. Bu nedenle adadan gideceğini, Londra'ya kardeşlerinin yanına kafa dinlemeye kaçacağını belirtir.

Havalanından uçağa biner.

Londra’da İlker adlı kardeşi ile Thames üzerindeki bir köprüde yürür, turistik yerleri ziyaret ederler. Buckingham Sarayı’nın önünde sarayın güvenlik önlemlerinin sıklığı üzerine konuşurlar. Tavuri bu sırada polislerle hatıra niyetine fotolar çektirir. Ardından bir bahis ofisinde kardeşi ile kumar oynarlar. Sonra eve gelirler. Evde Tavuri iki kardeşi ile (İlker ve Ayhan) yemek yer. Kardeşleri parasızdır. Kimse doğru dürüst bir iş bulabilmiş değildir ve ara ara kumara gitmektedirler. Kumar seferlerine Tavuri de dahildir. Dolayısıyla Tavuri evin masraflarını üstlenmektedir. Ama yavaş yavaş durumdan hafif şikayetçi olmaya başlamıştır. Bir an önce para bulması gerektiğini düşünür. Birilerini dolandırmak amacıyla Kıbrıs’a telefon eder. Telefonda kendini bir holding patronu olarak tanıtır ve karşı tarafa büyük ödeme yapmak için kendi muhasebe sistemine küçük bir girdi yapılması gerektiği yolunda aynı yalanı söyler. Konuşma sonrasında Tavuri’yi Londra’da bir para transfer ofisine girip Kıbrıs’tan gelecek olan paranın henüz ulaşip ulaşmadığını sorarken görürüz. Para gelince rahatlar. Evde kahve keyfi yapar.

İlerleyen günlerde kardeşlerinden birinin aslında ‘fish and chips’ dükkanında çalışmadığını anlar. Açıkçası para eksikliği devam etmektedir. Yine telefona sarılır. Bu kez kanserli bir çocuğun babasını arar. Adama hasta olan küçük kızı için para yardımında bulunmak istediğini söyler. Ama adamın para transferinden doğan masrafları ödemesi gerektiğini söyler. Zor durumdaki adam laflara inanır ve Tavuri’ye para transferi yapar.

Artık Londra’dan sıkılmıştır. Kıbrıs’a dönmek istemektedir.

Adaya gelir. Onu annesinin mezarını ziyaret ederken görürüz. Annesinin mezarını ziyaret ettikten sonra hasta babasını hastanede görmeye gider. Baba artık hayatının son demlerindedir. Ondan hellallik ister. Baba birşeyler mırıldanır ama ne dediği belli olmaz. Çok geçmeden vefat eder. Babasının cenazesine katılır.

İlerleyen günlerde Tavuri hapishane müdürüne nezaket ziyaretinde bulunmak ister. Lokum alır ve hapishaneye gider. Müdür onu içeride kabul etmez, hapishanenin dışında, otoparkta görür. Ayakta havadan sudan konuşurlar. Bu ziyaret nedeni ile Tavuri’nin hapishane ile özel bir bağı olduğunu, oradan kopamadığını, nüanslı ve girift bir ilişkisi bulunduğunu bir kere daha hissederiz.

Çok geçmeden yeniden telefona sarılır ve bir dolandırma girişiminde bulunur.

Mahkemede ona tekrar bir dava okunur.

Onu hapiste görürüz. Hapiste bir mahkumun fiziki saldırısına uğrar. Çevredekilerin müdahalesi ile dayak yemeden kurtulur. Neden sonra tahliye olur. Köye, kızkardeşinin evine gelir. Ayağının altındaki yara şeker hastalığı nedeni ile büyümüştür. Zor yürümektedir. Kızkardeşinin evinde kalmaya devam ederken sağlığının giderek bozulduğunu görürüz. Çünkü kendine gerekli özeni göstermemektedir. Sol ayak parmakları kangren tehlikesine karşı kesilir. Buna rağmen telefonu yine eline alır, birini dolandırmaya girişir. Ara ara cep telefonunu çıkarır ve telefonun videosuna kendini kaydeder: Bu kaydın içinde geçmiş günlerde yardım ettiği, arkadaşlık yaptığı insanların vefasızlığı nedeni ile duyduğu üzüntüden kaynaklanan iç burukluklarını ifade eder. Kızı ile iletişimsizlik ve sitem dolu bir telefon konuşması yapar. Geçmiş hayatının ritmi bir kader gibi onu kovalamakta, bu sırada sağlığı elvermemesine rağmen hastane dışına çıkıp şehirde sağda solda koltuk değnekleri ile dolaşmaktadır. Saat satıcısı olan bir arkadaşının dükkanına gidip havadan sudan sohbet eder. Telefonla yaptığı dolandırıcılık girişimlerinden biri başarılı olunca mutlu olur, hastane odasında paralarını sayar. Keyfi yerine gelmiştir. Hastalığına rağmen canının çektiği hastalığı için sakıncalı denecek yemekleri yemekte, habire sigara içmektedir. Sürecin sonunda aniden vefat eder. Yakınlarını önce cami avlusunda, sonra mezarlıktaki defin işlemleri esnasında görürüz. Kızı da cenazeye katılanların arasındadır. Onu filmde ilk kez görürüz. Yakınlarının tümü de çok üzgündür.

### **4.3 Suç filminin Yapım Süreci ve Estetik Yapısı**

Suç projesi ana karakter Mustafa Serttaş ve hayatı üzerine inşa edildiği için çekimlerin başında onunla birlikte yürümek, onu takip etmek ve başlangıç aşamasında filmin omurgasının oturabileceği bir ‘drama’ yakalamaya çalışmak gerekiyordu. Onun adına konuşmaya kalkışmak kafamda yoktu. Ancak onun ‘gerçekliğinin’ yansıtılmasının esasında baştan sona dek yönetmen ve yapımcı kimliği ile benim tarafımdan devam ettirilecek bir inşa süreci olduğunun farkındaydım. Bu nedenle işin ilerleyen safhalarında, pek istemediğim halde, filmi kurgularken ‘onun adına konuşmak zorunda kalsam’ dahi, onun adına söz alma eyleminin bir parçası olan, ‘onun adına konuşma girişimini’ yumuşatacak başka uygulamalar eklemeliydim. Açıkçası yaşanacak çekim sürecini onun da benimle beraber işe katılacağı çoğul bir girişime dönüştürme niyetindeydim. Tavuri adına konuşmaktan çok, onunla

konuşmayı, ondan öğrenmeyi, kendisinin politik alana giriş ve erişim süreçlerini görmeyi, nasıl anlam yarattığını gözlemlemeyi, nasıl öğrendiğini öğrenmeyi umut ediyordum. Bunları gerçekleştirirken de gözlemsel, interaktif, refleksif belgesellerin bazılarında gözlemlenebileceği gibi seyirci tarafından izlenebilir bir hikaye çizgisi, yolculuğun oturtulacağı bir dere yatağı oluşturmanın peşindeydim. Elimde Tavuri'nin kendisi, yani bir karakter vardı. Anlatıya hikaye çizgisi, net bir omurga sağlamak için bana Tavuri karakterinin yanısıra, çatışma ve konsept (çatışmanın oturtulacağı fikir ve bağlam) ihtiyaç vardı.

İşte bu noktada Mustafa Serttaş'ın temsil edilmesi sürecinde nasıl bir tavır takındığımız konusu gündeme gelmektedir. Konuya ilişkin açıklamalarımız için Stuart Hall'un kültür, kimlik üzerine yaptığı çalışmalardan yararlanmaya çalışılacaktır. Hall, temsil denen şeyin dil vasıtası ile anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı anlamlı biçimde sunma çabası olduğunu yazmaktadır. Hall, akabinde temsilin anlamın üretilip bireyler arasında paylaşıldığı sürecin bir parçası olduğunu ekler. Ona göre temsil, dilin kullanım şeklini, işaret, imgelerin şeyleri temsil etmesini, temsil etme işinde doğru kullanılıp kullanılmadıklarını kapsamaktadır. Ancak anlam ve temsilin üretilmesi alanı bir müzakere ve karşılaşma alanıdır (Hall, (ed) Hall, 2002:15). Bu çerçevede Hall, dilbilimden aldığı farklılık kavramını fikirlerini geliştirirken önemli bir yere koyar. Anlamın kökenini farklılığın oluşturduğunu belirtir. Ona göre farklılıkların gündeme getirilmesi sayesinde anlam belirmektedir (Hall, (ed) Hall), 2002:234). Serpil Kırel, Hall'un farklılığın anlam yaratma yolundaki fikirlerini tartışırken onun dilbilimden, antropolojiden, psikanalizden gelen açıklamalara başvurduğunu yazar. Örneğin Saussure anlamın ancak öteki ile diyalog yardımıyla oluşturulabileceğini yazmakta ve bunu gerçekleştirmek için farklılığın insan için gerekli hale geldiğini belirtmektedir. Benzer biçimde Bakhtin anlamın tek bir bireye ait olmadığını, anlamın ancak farklı katılımcılar arasındaki konuşmadan doğacağını söylemektedir. Anlam monologtan değil, diyalogtan doğmaktadır. Açıkçası konuşma ve alımlamalarımız, anlam üretme çabalarımızın tümü, başka bir kişiyle karşılıklı biçimde değiştirilip diyalektik şekilde dönüştürülmekte, sürekli müzakere yolu ile değiştirilmekte, sürdürülmektedir. Antropolojide farklılığın altını çizmek kültür söylemini yaratmak için gereklidir. Keza toplumsal grupların etraflarındaki objeleri sınıflandırma sistemi uyarınca kategorilere ayırdığını, bu

farklılaştırma sayesinde anlam yarattıklarını eklemektedir. Kısacası ikili karşıtlıkların varlığı anlam yaratma sürecinde gereklidir. Zira objeler arasında farklılıklar kurarak dünyayı ve onları sınıflandırmak sözkonusu olabilmektedir (Hall, (ed Hall), 2002:236 aktaran Kirel, 2018:406). Farklılık ve ötekilik birbiri ile ele ele vererek anlam üretimine katkıda bulunuyorlarsa, bu süreçte ortaya çıkan anlamın yaşadığımız hayatın yapısını ve bireylerin dünyayı alımlayış şekillerini etkileyebileceği ileri sürülebilir. Böylesi bir saptama bizi toplum içindeki güç ilişkileri konusuna getirmektedir. Serpil Kirel ‘bu süreçlerin beraberinde ‘yaratılan’ dünyanın dilinde, temsil düzeneğinde ve ön yargı politikalarının üretilmesinde anlamlı bir biçimde egemenin işine yarayacak işlevsel bir yeniden inşa süreci’ bulunabileceğini yazmaktadır. Kirel Hall’un katkılarını ele alırken yaşanan hayat içindeki gerçeklerin yanısıra çıkarılan, üretilen ve yayılan temsillerin her zamanki, gündelik, biçimlerinin doğallaştırma bakımından önem taşıdıklarını belirtir. Olağanlaştırılmış ve doğallaştırılmış temsiller aslında toplumda normal kabul edilen, soru sorulmayan bir inşa mekanizmasını yaygınlaştırmaktadırlar (Kirel, 2018:407).

Hall, Karayipler Sinemasını ele aldığı bir yazısında temsil, farklılık, güç ilişkilerini inceler. Onun yazısında bizi ilgilendiren kısım, kimliğin ve temsilin aslında bir inşa süreci olabileceğine ve ona ayrı bir özen gösterilmesine ait yaptığı vurgudur.

‘‘Bu sinemanın (Karayip Sinemasının- DZ) yeni ortaya çıkan öznesi kimdir? Nereden konuşmaktadır? Hall, bu tartışmada ‘konuşma’ meselesiyle neyi merkeze aldığını tarif eder. Konuşurken ‘kendi adımıza’, kendimiz hakkında ve kendi deneyimizden hareketle konuşuruz. Halbuki konuşan kişi ve hakkında konuşulan özne asla tam olarak aynı yerde değildir. Kimlik sandığımız kadar da şeffaf ya da sorunsuz değildir. Kimliği bir ‘üretim’ olarak düşünmek gereklidir. Üstelik bu ‘üretim’ hiç sonlanmaz ve daima temsilin içinde inşa edilir, dışında değil. Bu bakış, yetki (authority) ve sahiciliği (authenticity) ‘kültürel kimlik’ açısından sorunsallaştırır. Hall bu makalesinde kültürel kimlik ve sinemasal temsil konusunda bir sorgulama ve diyalog açmak ister. Yazar, hepimizin belli bir yer, zaman, tarih ve kültürden konuşup yazdığımızı bize hatırlatır’’ (Hall, 1989:68 aktaran Kirel, 2018:418).

Hall’un altını çizdiği gibi film üretim sürecinde belli bir yer, zaman, tarih ve kültürden hareket ederek üretim yapmaya gayret ettiğimizin ve anlamın farklılıklar ekseninde inşa edildiğinin farkında olduğumuzu söylemek istiyoruz. Çekimlerde Serttaş ile ilgili temsil ve anlam yaratma süreçlerini bu anlayışla yürütmeye özen gösterdik. Serttaş herkes gibi sınıf,



ırk, milliyet, kökene ait bir sürü verinin arasında sürekli seyir halindeydi. Herkes gibi tarih, toplum, toplumsal cinsiyet, milliyet bağlamlarında etrafındaki karşıtlıklarla müzakere ediyor, karşıtlık yaratıyor, onları ihlal ediyor, kaale alıyor, vazgeçiyor, bin türlü bilinçli bilinçsiz eylem ile kendi yolculuğunu sürdürüyordu. Serttaş'ın hem farklılıklar ekseninde anlam üretme yolunda yaşadığı müzakere ve seyir süreçleri, hem de bizim Serttaş ile aramızda varolmuş-varolabilecek farklılıkların ekseninde anlam üretmek yolunda başgösteren müzakere ve yolculuklarımız, az evvel sayılan bakış ve farkındalık ile çekimlere yansıtılmaya gayret edildi. Robin Wood popüler sinema temsillerinde ötekinin nasıl yer bulduğuna ilişkin olarak kaleme aldığı yazısında burjuva söyleminin tanımak, kabul etmek durumunda kalacağı durum, şahıs, olaylarla birkaç şekilde mücadele edebildiğini belirtmektedir. Burjuva ideolojisi karşılaştığı muhtemel tehditleri 'ya reddederek ve mümkünse yok ederek ya da onu güvenli hale getirerek ve asimile ederek, mümkünse onu kendi kendisinin kopyası haline getirerek' savaşmayı tercih edebilmektedir (Robin Wood'tan aktaran Kirel, 2018: 418). Robin Wood tarafından dillendirilen bu ehlileştirme biçimleri de çekimlerde aklımızda dikkat edilmesi gereken hususlar olarak yer buldu. Bu manada belgeselde bir sürü şeyin yanısıra 'bakışın' nasıl oluşturulup düzenleneceği konusu, pratik ve kavramsal çalışma içinde dikkat ettiğimiz meseleler arasındaydı. Tül Akbal bakışın inşası sürecinde, sahilliğini yakalamak amacıyla teori ve pratik birlikteliğinin önemli olduğunu şu şekilde yazmaktadır.

“Bakanla, bakılan arasındaki denge, bakmanın yöntemini, bakma meselesinin çerçevesini kuran kuramın odağını belirlemez mi? Kuramın, analiz, eleştirinin odağını oluşturan ne, neyi sorunsallaştırıyor sorusu, nasıl sorunsallaştırıyor sorusuyla iç içe girmiyor mu?” (Tül Akbal, 2009:33-5).

Bakışın oluşturulması meselesine gelindiğinde belgesel yapım süreci esnasındaki yöntemimiz için bahsedilebileceğimiz noktalar şunlardır: Filmde Mustafa Serttaş'ın bakış açısına başka karakterlerin bakışlarından daha fazla yer verdiğimiz belirtmek gerekmektedir. Belgeselde çoğunlukla onu takibederek olayları aktarmaya gayret ettik. Serttaş genellikle ya hareketi ya da bakışı tarafından oluşturulan aks çizgisinin yakınında bir yerlere yerleştirilmektedir. Yönetmen tarafından gerçekleştirilen bu tip yerleştirilmenin ima ettiği şeylerden biri belgeselin çoğunlukla onun şahsi bakışına başkalarıyla kıyaslandığında görece

olarak daha yakın durduğu biçimindedir. Öte yandan yönetmenin bakış açısı ile Serttaş'ın bakış açılarının birbirine olan dengesine baktığımız zaman şunu tespit etmek mümkündür: Serttaş'ın bakışı ile yönetmenin bakışı genellikle münavebeli biçimde filmin bakış açılarını oluşturmaktadır. Serttaş dışındaki karakterler de benzer biçimde aks çizgisi yakınına konarak görüntüye alınmalarına rağmen bu kullanım Serttaş'ta daha fazladır.

Serttaş'ın öteki karakterlerle ve objelerle olan bakış ilişkisi şöyledir: Serttaş 'intra diegetic' alanda (metnin içinde yer alan dünyada bulunan kişilerin ve objelerin alanında iken) kadraj içinde bulunan herkese ve objeye bakabilmektedir. Ancak dolandırıcılık neticesinde mağdur ettiği karakterleri kendi bakışı ile ve bakışının sonucunda görüntüye getirememektedir. (Filmde Serttaş kendisinin dolandırıcılık yaparak mağdur ettiği insanlardan sadece Şirin Gazi ile aynı kadrajda gözükmemektedir. Ama ilgili sahnede bile Mustafa Serttaş kendi bakışı ile sahneyi inşa etmemektedir. Sahne, yönetmenin bakışı ile çoğunlukla ikili çekim biçiminde alınmıştır). Bu tasarımın nedeni mağdurlar ile olan canlandırma sahnelerinde yönetmenin mağdurlara ilişkin temsil stratejilerini olumsuzla kaçacak şekilde inşa etmeyi tercih etmemesinden kaynaklanmaktadır.

Ancak Serttaş'ın kardeşleri ile birlikte olduğu sahnelerinde hem onun, hem de kardeşlerinin ilgili sahneyi bakışları ile inşa etmelerine izin verilmiştir. Bu sahnelerde suç işlenmesi durumu yoktur. Filmde kadraj dışına (extra diegetic) bakış, yani seyirci ile göz teması oluşturacak şekilde davranma önceliği Serttaş'a aittir. Başka karakterler böylesi bir bakışa sahip değildirler. Bu istisna, belgeselin özdeşünümselliğine katkıda bulunmuş, ayrıca edimsel ve reflektif belgesel tarafının belirginleştirilmesi amacıyla hizmet edebilmiştir kanaatindeyiz.

Mustafa Serttaş'ın temsili konusuna gelindiği zaman onun 'sesini' işitebilmek veya madun olma olgusu ile birkaç söz söylemek yararlı olabilecektir. Gayatri Chakravorty Spivak, 'madun' konusunu ele alırken madunların problemini, "iç hayattan yoksun olmalarında değil, direnişlerinin olduğu şekliyle tanınabileceği kamusal alana ulaşamamalarında aramak" gerektiğini yazmaktadır (Suzanna Milevska, 2007:55-6 aktaran Kirel, 2018:434). Mustafa Serttaş'ın da temel problemlerinden birinin kamusal alana ulaşip kendini ifade etmekten kaynaklanıyor olabileceği konusunu, (bazı itirazlarla birlikte) akılda tutmaya gayret ettik. Spivak maduniyet meselesinden söz ederken maduniyet meselesinin

“hiçbir şeye sahip olamayanlar, hiçbir mobilite imkanı bulamayanlar ekseninde anlaşılmalıdır” (Milevska, 2007:56 aktaran Kırel, 2018:435) demektedir.

Spivak’tan hareket edecek olursak Mustafa Serttaş’ı maruz kalmış olabileceği ‘epistemik şiddetin’ farkında olarak temsil etmeye çalıştığımızı belirtmek gerekiyor. Eski bir İngiliz Kolonisi olan Kıbrıs’ta doğup büyümüş olan Mustafa Serttaş filmde Londra’da Britanya Kraliçesinin ikametgahı olan Buckingham Sarayı’nın önünde kardeşi İlker Serttaş ile dolaşırken gösterilir. O sırada Serttaş kardeşine şunu sorar: ‘İçeride (Sarayda- DZ) çok nöbetçi var mı?’ Kardeşi İlker de ona ‘deli olmamasını, içeride bir ‘manga’ asker bulunabileceğini’ belirterek yanıt verir. Sonra her ikisi de konuşmazlar, Sarayın önünde durmaya devam ederler, mekana bakarlar ve susarlar.

Serttaş’ı madun olarak temsil etmeye çalışırken onun sinemada büyük ölçüde madun biri niteliği ile temsil edilmesine yönelik bazı itirazlarımız bulunabileceğini de az önce belirtmiştik. Serttaş’ın maduniyetine ilişkin itirazlarımızı açmaya çalışırsak onun hayatta iken yerel medyada ‘sürekli’ denebilecek biçimde yer bulabildiğini de hesaba katarak yukarıda zikrettiğimiz maduniyet olgusunu ele almak gerektiğini belirteceğiz. Serttaş, bırakın serbest olduğu zamanları, hapisanede iken bile yerel medyada popülerliği olan bir TV programına (Gak TV – 22 Mart 2015) konuk olmuş, hapisanede kendisini çeken programcılar kanalı ile ekrandan görüş beyan edebilmiştir (Programda, ‘Enayiler yakında hapisaneden çıkıyorum, bekleyin’ diye beyanat vermiş ve sözleri TV’den yayınlanmıştır). Dolayısıyla Serttaş’ın maduniyeti konusunda yapılacak değerlendirmelerin, onun yazılı veya görsel olsun, çeşitli medya organlarında bulunduğu yer ve görünüm sıklıklarını atlamaması ve ona yönelik ilginin çoğulluğunu gözönüne almasında yarar vardır.

#### Çekimler ve Hikayenin Belirginleştirilmesi - Belirginleşmesi

Başlangıçta bir yıla yakın süre içinde Mustafa Serttaş ile hapisanenin yönetim kısmında bulunan bir odada röportajlar yapılmakla yetinildi. Bu röportajlarda genellikle tek kamera kullanılıyor ve aygıt Mustafa Serttaş’ın karşısına yerleştiriliyordu. Konuşma sırasında yönetmen Derviş Zaim’in sadece soru soran veya arada yorum yapan sesi (kamera arkasından, dışarıdan) işitiliyordu. İki haftada bir gerçekleşen bu çekimlerde Mustafa Serttaş’ın hayatına dair bilgiler onun ağzından olabildiğince ekrana getirilmeye çalışıldı. Kendisine yöneltilen sorular önceden Derviş Zaim tarafından hazırlanmış sorulardı. Sorular

geniş bir perspektife yayılıyor, Mustafa Serttaş'yi çocukluğundan itibaren sosyal, ruhsal, fiziki açılardan tanımayı hedefliyordu. Ancak duruma ve konuşmanın gidişatına göre yeni sorular gündeme gelebiliyordu. Bu hali ile ortaya çıkacak yapıtın ihmal ve ihlal edilmiş bir çocuğun çelişki ve dram dolu hayat çizgisinin saptanması biçimine bürüneceği büyük ihtimaldi. Nitekim sonuçta elde edilen konuşmalar içinde bu niyetin az veya çok yakalandığından bahsedilebilir. Bu akış içinde Serttaş'ın ve suç olgusunun psikolojik kökenlerine ilişkin bir ipucu yakalanabilirse kendimizi mutlu hissedecektik. En başta niyetlendiğimiz bu malzemeyi sağladığımızı dair izlenim edinince, belgeselin Bill Nichols tarafından tanımlanan farklı biçimlerini bir anlatım tarzı olarak kullanıp kullanamayacağımızı düşünmeye başladık. Çünkü bu melezlik bize hakikati daha derin ve geniş biçimde verme şansı yakalayabilirdi. Farklı belgesel stillerini denemek, en azından nereye kadar gerçekleştirilebileceklerine dair fikir edinmek, eylem ile düşünceyi bu mantıkla beraber yürütmek için karakterizasyon, çatışma, konsept gibi kavramları netleştirmemiz gerekiyordu (Daha doğru bir deyişle farklı belgesel biçimlerinin stilleri ile karakterizasyon, çatışma, konsept bulma arayışı atbaşı gitmek zorundaydı. Biçim ile içerik atbaşı gidecekti). Serttaş ile yaptığımız söyleşiden edindiğimiz bilgilerin bazılarını bizim belgeseli geliştirmek amacıyla kullanabileceğimizi, o bilgilerden hareket ederek karakter, çatışma ve konsept inşa edebileceğimizi düşündük. Karakter (Mustafa Serttaş) elimizde zaten mevcuttu. Onun karşısına anlamın neşet edeceği başka karakterler bulmak, anlamın geliştirileceği akacağı bir konsept inşa etmek, ve yine anlamın doğrultusunu belirleyecek bir veya birkaç çatışma keşfetmek gerekiyordu.

Nitekim belgesele ve bu teze giren bazı bilgi, karşılaşma ve durumların çoğu, Mustafa Serttaş ile yapılan o konuşmada deşifre edilen bilgilere göre düzenlendi. Edindiğimiz bilgiler ve şahsi gözlemlerimiz süreç içindeki anlam ve temsil ilişkileri inşası sürerken, hem etik, hem de estetik meseleleri dürüst ve sahil biçimde ele almak açısından bizim referans noktalarımızı teşkil etti.

Bu fikrin olgunlaşması nasıl bir zamansal seyir izledi? Karşılıklı konuşma aylar sonra doygunluğa ulaştığında, hapisane içindeki gündelik hayatı esnasında Serttaş'ı çekme fikri ortaya çıktı. Bu sayede açıklayıcı bir belgeselden seyirciyi ve bizi anlam inşa etme bakımından daha 'özgürleştirecek ve derinleştirebilecek' başka belgesel türlerine geçiş

sağlayabileceğimizi düşünüyorduk. İçişleri bakanlığından ve yönetimden gereken izni alınca fikir eyleme dönüştü.

İşte bu noktadan sonra sadece gözlemsel belgesel tarzıyla yetinmemek, onu da içerebilecek ama ondan daha farklı olabilecek bir yapıt üretmenin peşine düşüldü. Öncelikle yukarıda değinildiği üzere çatışma, drama yaratmak için konu, durum, hikaye, karakter yakalanmaya çalışıldı. Başlangıçta yapılan çekimler öncelikle yönetmen müdahalesi olmayan, olayların akışının takibedilmekle yetinildiği türden çalışmalardı. Bu tür denemeler Tavuri hapishaneden çıkıp hapishane dışındaki hayatı tespit edilirken de son ana dek ağırlıklı biçimde devam etti. Herhangi bir karakter, konsept, çatışma ihtimali belirdiğinde, yapıt için omurga yaratma ihtimali olan şey her ne ise onu desteklemek için gözlem yapıldı veya gözleme paralel biçimde çekim gerçekleştirildi. Bu girişimler eğer bir çatışma, örüntü, karakterizasyonu yeşertmeye teşne olacak gibi ise o an için kurcalanan yapı ne ise, onun etrafında daha fazla çalışma, çekim, gözlem, kurgu denemesi yapılmaya gayret edildi. Bu sürecin nasıl ilerlediğine ilişkin görüşlerimiz ara ara yapılan kurgu sürecindeki sonuçları yorumlamamıza göre oluştu.

Kurguya bakıldığı kimi durumlarda filmin bazı yerlerinde karakterizasyon, çatışma, durum veya dramanın bizler için kurumaya, kemikleşmeye başladığı gözlemlenmekteydi. Bu gibi ‘olumsuz’ hallerde varolanın yanısıra başka çatışma, konsept, karakterizasyon bulunması veya geliştirilmesi için başka yollar denendi veya gözlem yapılmaya devam edildi.

Suç projesinin senaryo yapısı, çok kabaca konuşmak gerekirse, klasik bir hikayeleme mantığı içinde akmaktadır. Karakter ve altmetni geliştirmek amacıyla plotun akışının kısa süreliğine durağanlaştığı kimi yerler bir kenara bırakılacak olursa, hikaye çizgisi neden sonuç çizgisini takibederek doğrusal biçimde yükselmekte ve gelişmektedir. Buna rağmen şunu da eklemek lazımdır: Suç projesinin senaryo anlayışı ve mantığı her ne kadar klasik anlatı içinde yer alıyorsa da tam anlamı ile Aristocu bir atmosfer ve hikayeleme inşa etmek niyetinde de değildir. Filmin içinde olaylar arasındaki nedensellik çizgisini bulanıklaştıran sahne ve sekanslar yukarıda değinildiği gibi zaman zaman yer almaktadır. Plot’un gelişmesini kısmen ‘yavaşlatan’ bu tip sahnelerin bazıları karakter geliştirilmesi veya alt metin inşası fonksiyonuna ağırlık vermeye yaramaktadırlar. Fakat hikaye çizgisinin akıcılığı ile ilgili yanlış anlamaları engellemek için şunu da az evvelki saptamalara eklemek gerekmektedir.

Klasik sinemanın çizgisini yavaşlatabileceği iddia edilen (karakter ve altmetin geliştirme amaçlı bu tip sahneler), sayı ve sıklık olarak fazla değildirler. Dolayısıyla filmin ilgili yerleri büsbütün anti klasik bir tarza saptmamaktadır. Zaten filme başladığım ilk zamanlarda dahi eserin açık uçlu bir yapıya sahip olacağını tahmin ediyordum, çünkü Tavuri'nin hikayesine dair bir son görme imkanı yoktu, dolayısıyla klasik sinemanın kapalılık özelliğinin bu işin içinde yoğun biçimde yer almayabileceğini seziyordum.

#### **4.4. Çekimlerde İzlenen Yaklaşım**

Suç belgeselinin çekimlerinde üç tür strateji izlendi: Mustafa Serttaş Tavuri'nin başına gelenlere ve eylemlerine müdahale edilmedi. Hapishanede dayak yemesinin öncesindeki olaylar, dayak yiyişi, hapishane sayımları, hapishaneye ikinci girişi, içeride ve dışarıdaki gündelik hayatının kimi bölümleri, hapishanedeki TV odasındaki sohbetler, Londra'da kardeşleri ile yemek odasında tartışmaları ve sohbetleri, Londra'da dolaşırken otobüste, sokaklarda kardeşi Tanger ile gerçekleştirdiği sohbetleri, hastane tedavi sürecinin büyük kısmında yaşananlar bu tip tavrın arasındadır.

Tavuri'nin yaşadığı olaylara ve eylemlerine kısmen müdahale edildi. Hapishaneden tahliye edilmesinden sonra kebabçıya gidişi, Mağusa kale içindeki saatçi arkadaşını ziyaret etmesi ve sohbeti, Londra'nın Buckingham Sarayı civarındaki ve Türklerin yoğun yaşadığı semtlerindeki dolaşmaları, babasını ölmeden önce ziyaret etmesi bu kategoriye girmektedir.

Ancak bu kategori içinde yaşananlara ilişkin nüanslı denebilecek bazı çekimler gerçekleştirildiğini söylemek gerekmektedir. Örneğin kimi zamanlarda olay, durum, akış ve diyaloglar onunla beraber, neredeyse 'ortak' biçimde oluşturuldu. Lefkoşa Mahkemesinde duruşmasını çekmek için yaptığımız başvuru mahkeme idaresi tarafından uygun bulunmayınca Mustafa Serttaş'ın mahkeme edildiği dava duruşmaları Doğu Akdeniz Üniversitesi Hukuk Fakültesi binasında bulunan mahkeme salonu içinde canlandırılmıştır (KKTC Emniyet Müdürlüğü de onu nezarethanede çekmek için yaptığımız başvuruya olumsuz yanıt vermiştir. Bu nedenle gözaltına alındığı, nezarete kaldığı veya akabinde hapisane nakil aracı içinde hapisaneye nakledilirken gerçekleştirmeyi tasarladığımız çekimler gerçekleştirilememiştir. Bu iki örnek, yapının gözlemsel belgesel alanından interaktif, edimsel belgesele kaymasının bir sürü nedeninden birisidir). Serttaş'ın

duruşmalarının canlandırıldığı sahnelerde, kendisi hukuki bilgisi ve duruşma tecrübesi nedeni ile salon oturma dűzeninin, duruşma diyaloglarının dűzenlenip ayarlanmasına yardımcı olmuştur. Mahkeme sahnesindeki diyalogların hukuki teaműllere uygun olması amacıyla konuşmaların ۆnemli bir kısmı Serttař ile beraber oluşturulmuştur. Yeri gelmişken řunu belirtmek isteriz ki Serttař'ın filmde yer alan ۆođu sahnedeki diyalogları kendi diyaloglarıdır. Bu diyaloglara gerek doğaçlama olsun, gerekse o anki yaşananlardan organik biçimde çıkan doğal konuşmalar olsunlar, pek az műdahale edilmiştir. Sadece bazı sahnede niyetinin ne olması gerektiği ile ilgili ona bildirim verilmiştir. Ancak bu durumda dahi Mustafa Serttař'ın bizim yorumumuz ile ilgili gۆrűřű alınmış, kendi fikrini beyan etmesinden sonra yola devam edilmiştir: Sunduđu fikri ya kabul edilmiş ya orta bir yol seçilmiş veya ۆnerisi reddedilmiştir. Genellikle bu tip teatilerden sonra kayda girilmiştir. Hatta sahne amacı belirlenirken zaman zaman onun da katkısı alınmış, sahneler kimi zaman bu anlayış etrafında ortak biçimde inřa edilmeye gayret edilmiştir. Konuřma ve diyalogların yanısıra kimi zamanlarda mizansen oluşturmak için de aynı yۆntem kullanılmıştır. ۆzellikle ayağının kangren tehlikesi ile yűrűmekte zorlandığı sahnelerdeki mizansen inşası için bۆyle davranılmıştır. Bۆylesi bir ortak çalışmanın motivasyonunu, katılımcı ve refleksif belgesel kısımlarını ele aldığımız bۆlűmde kuramsal bakımdan ele almaya çalıştığımız için burada tekrar gۆzden geirmeyeceğiz.

-Tavuri'ye oynaması için bizler tarafından tasarlanmış yeni sahne sunuldu. Dolandırma girişimleri barındırdıkları ahlaki sakıncalar nedeni ile bu tip kategoriye girmektedir. İnsanların mağdur olabileceği bir suç hazırlanırken 'duvardaki sinekmiş gibi sessizce gۆzlem yapmamız' ahlaken hatalı olacaktı. Dolayısıyla suç hazırlığı içinde olduğunu farkettiğimiz anlarda veya benzer ahlaki, hukuki sakınca çıkabilecek sahne ve durumların yaşanması sۆz konusu olduğu zaman Mustafa Serttař'a ve eylemlerine başından sonuna dek hiçbir biçimde karışmadık, yanında olmadık ve ۆn bilgimizin olmaması için azami çabayı gۆsterdik. Hatta ekim yapmamayı tercih ettik. Bu seçimimizi de başından itibaren ona sۆyledik. Ekip ve yۆnetmen, onun dolandırma girişimi sona erdikten sonra, kendisinin suç işlediğini bize bildirmesi veya medyadan, űçűncű şahıslardan haber almamız sayesinde devreye girdi. Kurbanları çekerken de ahlaken olumsuz sűre yaşanmaması için azami dikkat sarfetmeye gayret ettik. ۆnce kurbanlara amacımızı anlatarak çekim için izin almaya gayret

ettik. Bir sürü kurban fiziken gözükecekleri projeye katılmayı uygun görmeyerek teklifimizi reddetti. Bu doğrultuda kabul eden birisi ile karşılaştığımız zaman süreci saptama adına adım atmadan önce ortada gerçekten somut veriler ile ‘ispatlanabilir’ bir dolandırılma bulunup bulunmadığından emin olmak için kendi çapımızda küçük bir araştırma yapmaya gittik. Tavrının banka dekontlarının örneği bize kendisi tarafından sağlandığı için kurban kimliklerinden bu sayede emin olabilmıştık. ‘Dolandırılma mağdurlarını’ rastgele seçmekten başka şansımız olmadığı için filmde kullanılan (çekime katılmayı kabul eden) kimseler arasından sınıf, ırk, milliyet, toplumsal cinsiyet kategorilerinde eleme, seçme yapma fırsatımız olmadı (Gönlümden geçen şeylerden biri dolandırılma mağduru olan katılımcı yelpazesinin çeşitliliğini mümkün olduğunca geniş tutmaktı ama bu niyet potansiyel katılımcıların filmde görünmeyi kabul etmemeleri sebebiyle dilediğim kadar geniş bir tayfa sahip olamadı. Yine de eldeki katılımcı mağdurlarla çalışma şansı yakalamanın bile bir mucize olduğunu teslim etmeliyim).

Örneğin Şirin Gazi veya Yasin Coşkun ailesi ile böyle bir süreçle yola devam ettik. İlgili şahıslar ile dolandırılma eyleminden sonra tanıştık. Ardından onlara dolandırılmalarına dair çekim yapmak istediğimizi söyledik, yapacağımız söyleşiye katılmaları için teklif götürdük. Söyleşi sonrasında gözlemsel belgesel mantığı ile çekim yapmaya devam etmek istediğimizi belirttik. İzin alınca onları kaydetmeye devam ettik. Bir süre sonra Tavuri’nin onları dolandırdığı anı canlandırmak istediğimizi söyleyip katılmaları için teklifte bulduk. Çekimin nasıl, ne şartlarda olacağını da anlattık. Şirin Gazi filmde oynamayı kabul ettikten sonra Mustafa Serttaş ile onu kebabçıda buluşturduğumuz sahne, yukarıda bahsedilen kategoriye, yani bizler tarafından ayarlanıp tasarlanan katılımcı veya refleksif belgesel (kısmen edimsel) türüne girmektedir. İlgili sahne için Şirin Gazi’yi, Mustafa Serttaş’ın kardeşi Tanger Serttaş (sanki bir arkadaşımı gibi) bizim Mustafa Serttaş ile oturduğumuz restorana getirmiş, masaya otururken onları tanıştırmıştır. Mustafa Serttaş, Şirin Gazi’yi o ana dek fiziki olarak tanımadığı için sohbe devam etmiş, Gazi’nin dolandırdığı insanlardan birisi olduğunu o yemeğin ilerleyen safhasında öğrenmiştir. Bu süreç boyunca kayıt devam etmiştir. Hatta ekip de kayıt esnasında katılımcılarla aynı masada yemeğe devam etmiştir.

Tasarlama mantığı Mustafa Serttaş dışındaki bazı oyuncuların sözkonusu olduğu kimi sahneler için de yer yer söz konusudur. Tanger Serttaş ile Şirin Gazi arasındaki sahneler



bizler tarafından başlatılmış (en azından çıkış noktaları itibarı ile) böyle sahnelerdir. Ancak ilgili sahnenin sonucunda ortaya ne çıkacağını bizlerin de bilmediğini söylemek gerekiyor. Dolayısıyla bunları toptancı biçimde önceden yazılmış, baştan sona tasarlanmış, doğal akışı bozan vs sahneler olarak değerlendirmemek gerekir. Bu kategori (bizim tasarladığımız sahneler) birkaç amaca hizmet etmek için işimize yaradı. Birincisi; sahneler, yapımda varolacak kimi ahlaki kaygıların giderilmesine, anlatıyı birbirine bağlayacak geçiş sekanslarının üretilmesine, son olarak da drama, konsept ve karakterizasyon arayışına katkı sunmuşlardır. Ancak bu doğrultudaki amacın gerçekleştirilmesi için epey deneme yanılmaya başvurulmuştur.

Şirin Gazi dışında belirtmemiz gereken katılımcılardan bir başkası da Yasin Coşkun ve ailesi olmuştur. İddiaya göre Serttaş bu aileyi lösemi hastası küçük kızlarını para yardımı yaparak tedavisini üst seviyeye taşıyacağı ve iyileştireceği bahanesi ile kandırmıştır. Bu durumun nezaketi ve güvenlik konusu gözetilerek, kızı lösemiye yakalanmış olan ve bu hastalık bahane edilerek Tavuri tarafından dolandırıldığını iddia eden kızın babası Yasin Acar ile Tavuri fiziki olarak biraraya getirilmemiştir. Her ikisinin sahneleri de ayrı ayrı çekilmiş, dolandırılma olgusunu ortaya sermek için kurgu dahilinde sonradan birleştirilmiştir. Canlandırılma dsahnelerindeki bilgi, drama ve diyaloglar şu yöntemle inşa edilmiştir.

Küçük kızın babası Yasin Acar, Serttaş tarafından dolandırılma sürecini ilk aşamada bizlere anlatmıştır. Bizler de onun anlattıklarından hareket ederek onunla birlikte süreci kaydetmek için gerekli hazırlıklara giriştik. Açıkçası Yasin Acar ve ailesi dolandırılma olup bittikten sonra birkaç aya yayılan bir dilimin içinde değişik zaman ve mekanlarda bizler için oynamış, örneğin baba işten avans almış, bankaya para yatırmış, ailesi ile beraber parayı geri almak amacıyla Mustafa Serttaş'a telefon etmiştir. İnteraktif ve refleksif belgesel tarzına girebilecek bu sahneler, önceden planlamayla çekilmiş ama doğaçlamaya da yer verilmiştir. Küçük kızın hastanede ameliyat edildiği sahneler gözlemsel belgesel tarzına daha yakın sahnelerdir. Gözlemsel belgesel tarza girebilecek olan bu tip sahnelerde tasarım, mizansen, yönetmenin olaylara aşırı müdahalesi sözkonusu değildir.

Üç değişik yaklaşımla alınan ilgili sahneler daha sonra olguyu olabildiğince hakikati ile yansıtmak amacıyla montajda bir araya getirilmiştir. Montaj esnasındaki kriter de

karakterlerin ahlaki bütünlüğünü zedelememek, anlatının sunduğu (kimi zaman sezdirdiği) genel doğrultudan sapmamak, şeffaf olmak, anlattıklarımıza mesafe almayı başarmak için dikkat sarfetmek ilkeleri üzerine kurulmuştur. Bu amaçla (hakikati daha geniş, dürüst, şeffaf biçimde ele almak amacı ile ) kronolojik olarak bazı sahnelerin zamanlaması ile oynanmıştır. Ama kronolojinin kırılması olayların akışına, temsile, ahlaki dezenformasyona yol açmayacak şekilde kurgulanmıştır.

Mesela karakterin ilk kez hapisaneye girişinin gösterildiği bir plan ilgili planın çekildiği andaki kronolojinin montajdaki kullanım yüzünden kırıldığı kullanıma bir örnek olarak ileri sürülebilmektedir. Bu plan Mustafa Serttaş karakterinin hapse girdikten sonra saçının kesilmesi ve onun devamında yatacağı hapisane koğuşuna sokulmasına ilişkin bir plandır. Bu planın aynı gün içinde ard arda çekilen iki ayrı çekimi, kurgu esnasında filmin zamansal bakımdan farklı denecek anlatsal noktalarına yerleştirilmiştir. Birinci plan Serttaş'ın filmde ilk kez hapisane girmesi sahnesinin başına gelmiştir. İkinci plan ise filmin içinde çok sonra gündeme gelen ikinci hapisane girişinin başına yerleştirilmiştir. Her iki sahne karakterin hapisaneye girişlerinde maruz kaldığı hapse atılış ritüeline gönderme yapmaktadırlar. Katılımcının (Gerçekte kendini yaşayan, zaman zaman başka bağlamlarda film için kendini canlandırması sağlanan ve bu talebe olumlu yaklaşan Mustafa Serttaş'ın) saçları her iki planda hapisaneye giren mahkumlara yapılan uygulamanın bir parçası olarak kesilmiştir. Aynı gün çekilen ama farklı zamanlardaki hapse girişler için kullanılan her iki plan da aynı konum, ölçek, ışık, açıdan alınmıştır. Bu benzerlik arada yaşanan onca olaya rağmen kahramanın suçlu kimliği ile içine girdiği hapisaneye girip çıkma döngüselliğini ve yazgısını vurgulamak bakımından filmin bütününe faydalı olmuştur.

Bir belgeselcinin filme aldığı katılımcılara yönelik sorumlulukları ve seyirciye yönelik etik sorumluluğunu beraberce gözönüne alması gerektiği yolundaki ilke genel olarak takındığımız ahlaki tavrı özetlemektedir (Brian Winston, Gail Vanstone, Wang Chi, 2017:152). Hem katılımcılara zarar gelmemesini sağlamaya çalıştık, hem de seyircinin film üretim sürecini şeffaf biçimde takip edebilmesini sağlayacak koşulları ve üretim biçimini işin içine entegre etmeye gayret ettik. Filmde gerçekliğin üretilmesi konusuna daha önce yer verildiği için bu noktada katılımcılara zarar gelmemesi konusunda yaşadığımız tecrübelerimize kısaca değineceğim. Mustafa Serttaş ile hapisane içindeki idari bölümde

çalışmanın başında yaptığım söyleşiler esnasında bir gardiyanın bizleri kapı dışından dinlediğini daha sonra öğrendik. Serttaş bu söyleşiler esnasında herhangi bir otosansüre başvurmadan hapisane yönetimi hakkında ağır biçimde konuşuyor, yönetimle ilgili olumsuz şahsi gözlemlerini sıralıyordu. Onun lafları dışarıda bizi dinleyen gardiyan tarafından hapisane yönetimine aktarıldı. Hapisane ettiği laflar nedeni ile Serttaş'a disiplin cezası vermek istedi. Ama bu girişim bizimle aynı odada bulunan ve konuşmaları dinleyen hapisane psikologu Sevil Hançerli'nin araya girmesi sayesinde gerçekleştirilemedi. Yani Serttaş ceza almadı. Keza, Serttaş'ın dolandırdığı insanlarla bir araya getirilmesi halinde fiziki saldırıya uğrayabileceği fikri de tarafımızca hep gözünününde bulundurulmuş ve buna dikkat edilmiştir.

#### **4.5. Mizansen ve Mizanşat**

Mizansen sahneleme anlamını taşımaktadır. Sözcük sahne içindeki tüm öğeleri kastetmektedir. Örneğin sahne tasarımı, ışık, oyuncu trafiği mizansen kavramının içine girmektedir. Açıkçası kamera önünde gerçekleşenleri içermektedir. Mizansen çekimden önce varolan sete gönderme yapmaktadır. Öte yandan mizansenin yani filme çekilen olayların nasıl filme çekildiklerini tarif edecek bir başka kavram daha mevcuttur. Mizanşat adı verilen Sergei Eisenstein tarafından geliştirilen bu ikinci kavram kameranın poizyonunu, hareketini, çekim ölçeğini, tek çekimin süresini, kurgulama hızını kapsamaktadır. Filme çekilen olaylar ile ilgili olayların nasıl çekildiği arasındaki ilişki yönetmenin işinin ve stilin önemli bölümünü içerir. Yönetmen bir sahneyi kaydederken ayrıca şu alternatif ile mizansene yaklaşabilmektedir. Uzun çekim kullanabilmekte, derin odak fotoğrafçılığı uygulamasına başvurabilmekte, devamlılık kurgusu kullanabilmektedir (Buckland, 2013:3-7).

Yukarıda kabaca açıklanan kavramların Suç filminde ne şekilde uygulandığına baktığımız zaman şunları tespit etmekteyiz: Suç filminde mizansen doğal ve sahicidir. Set veya dekor kurulmamıştır. Oyuncu hareketlerinin kompleks hareketler olmamasına dikkat edilmiştir. Bunun nedeni kompleks oyuncu trafiğinin ekip ve katılımcılar için 'prova' gerektirecek olmasıdır. Provanın katılımcı doğallığını zedeleyebileceği düşüncesi ile kompleks oyuncu trafiği, kompleks oyuncu kamera işbirliği uygulaması yoluna gidilmemiştir. Işık doğaldır. Yapay ışık çok ender durumlarda ve az ölçekte kullanılmıştır.

Adanın sert Akdeniz ışığının perdeye yansımından, sert gölgeler, patlamalardan kaçınılmamıştır.

Mizanşat kategorisine gelindiği zaman karşımıza ilk olarak kamera pozisyonları çıkmaktadır. Suç filminin çekimleri esnasında kamera pozisyonunu belirlemek adına tüm filmde geçerli olabilecek bir strateji belirlenmemiş, sistematik bir biçimde bütün çekimde aynı veya benzer kamera pozisyonu kullanılmamıştır. Kamera pozisyonu mekanın olanakları ile belirlenmiştir. Ancak genel bir yöntem olarak şu sıra izlenmeye çalışılmıştır. Çekimin başında oyuncuları ve mizansenini tüm doğallık ve biriciklikleri ile kaydedebileceğimiz genel ölçekler (boy plan) ile çekime başlanması yoluna gidilmiştir. Bu kamera pozisyonları geniş ölçek kullanılmak sureti ile, cepheden (karşıdan) alınmıştır. Kamera geniş bir ölçek kullanılarak çekimi sürdürürken dik açı pozisyonuna sahip olabilecek ikinci bir kamera pozisyonu bulunmuş ve ikinci kamera oraya yerleştirilmiştir. İkinci kamera daha yakın planla mizansenini kaydetmiştir.

İkinci kamera Mustafa Serttaş'ı gözlemsel belgesel mantığı ile hapisane içinde çekmeye başladığımız andan itibaren gündeme getirilmiştir. Söyleşi yapılan kısımlarda ikinci kameranın varlığı enderdir.

Çalışma içinde kamera hareket edebilmektedir. Kameranın hareketinin mizansenin kapsamlı şekilde tespit edilmesine ve doğallık yakalanmasına katkıda bulunabileceği varsayılmıştır.

Çekimler süre olarak uzundur. Ancak montajda bu sürelerin çekimde elde edilmiş saf halleri ile kullanılması yoluna sık sık ve yoğun olarak gidilmemiştir.

Derin odaklı fotoğrafçılık kullanılması yoğun bir yöntem olarak karşımıza çıkmamaktadır. Öte yandan filmde devamlılık kurgusuna uygun bir montaj yapılmış, montajın hızının seyirciyi sıkımayacak bir tempo ve ritimle seyretmesi için gayret gösterilmiştir.

Yukarıda anlatılan gözlemsel, interaktif, reflektif, (kısmen) edimsel belgesel tarzlarının öngördüğü uygulamalar ve karma bileşim temsil, filmdeki şeffaflık ve özdeşünümsellik üzerinde etkili olmuşlardır.

#### 4.6. Mustafa Serttaş ile Çalışmak

Yönetmen olarak Mustafa Serttaş ile çalışmanın kişisel tarihim açısından bana çekici gelmiş olması ihtimali bulunmaktadır. Onu küçük yaşından itibaren tanıdım. Çalkantılı bir sosyal fonda farklı bir hayat çizgisine sahip olmuştu. Karakter özellikleri sosyal kişilik bozukluğu vakasına işaret ediyor gibi görünse de bu bireyin bir sürü soruyu incelemekte yararı olabileceğini seziyordum. Kabaca bu nedenler dolayısıyla projenin sürdürülebilmesi için elimden gelen sabır, çaba ve dirayeti göstermeye gayret ettim.

Mustafa Serttaş'ın da genel olarak yönetmen dahil toplam üç kişilik ekibe karşı olumlu yaklaştığı, işbirliği yapma eğilimi içinde bulunduğu söylenebilir. Şahsi fikrim set ortamının ve kameranın varlığının kendisine değer veriliyor olduğu, kendini ifade fırsatı sunduğu duygusunu uyandırdığı yönündedir. Ancak olumlu tavrı her zaman, aynı biçimde geçerli olmamıştır. Mesela özellikle tahliye edildikten sonraki zamanlarda her an ve sistematik biçimde bizlerle işbirliği içinde olmadığı günler yaşanabilmiştir. Serttaş onu çocukluğundan beri tanıdığımız ve yavaş yavaş güvenini kazanmaya gayret ettiğimiz için hapisane içindeki çalışmanın başlarında çekimlere daha istekli biçimde katıldığı doğrudur. Tahliyeden sonraki kimi çekimler hapisane çekimleri ile kıyaslandığı zaman daha fazla fiziki çaba, mekan değişimi, hazırlık, mental yoğunlaşma gerektirdiği için muhtemelen hapisane çekimleri ile kıyaslandığı zaman daha fazla sıkılma işaretleri göstermeye başlamış, zaman zaman bizimle işbirliği yapma konusunda işi ağırdan almıştır. Rum kesimine gitmek için hazırlandığımız bir gün Kuzey Lefkoşa'daki Sarayönü'nde ekibi tuvalete gideceğim bahanesi ile bekletmiş, o arada Lefkoşa'dan Mağusa'ya gitmiştir. Özellikle hapisaneden çıktıktan sonraki çekimlerin bazılarında sete çıkmak istemediği, çalışma koşullarının koşuşturma ve yoğunluğundan şikayet ettiği, çekimi erteleme talebinde bulunduğu, program değişikliği önerdiği, yakındığı günler olabilmıştır. Örneğin benim (yönetmen Derviş Zaim'in) İstanbul'da yaşıyor olmam hasebiyle sete gelemediğim ender durumlarda yardımcılarım Fuat Sözen ya da Evren Maner ile çekim yapmasını organize etmeye çalışmışım. Böylesi organizasyon yaptığım bazı günlerde, söz verdiği halde çekime katılmamıştır. Fakat bu durumlar istisnaidir. Belirtildiği gibi genel olarak sete gelmiş ve ağırlıklı biçimde olan bitenden memnun olduğunu hissettirmiştir.

Onu sıkılmamak için çekimler arasında iki haftalık süre bulunmasının verdiği görelî aradan yararlanılmış, aradaki süre onun dinlenmesi için bir avantaja dönüştürülmeye çalışılmıştır. Ayrıca ekip küçük tutulmuş, ekibe güvenmesi sağlanmış, ileriki çekimlerde de güveneceği kişilerin etrafta olmasına dikkat edilmiştir. Çekimlerin ritm, sıklık ve türünde onu sıkılmayacak ayarlamalar yapılmıştır. Bu meyanda sekans, sahne tasarım organizasyonları esnasında onun hoşlanabileceği durumlar yaratılmaya gayret edildiği ileri sürülebilir. Arada güven inşa edildikten sonra daha farklı, zor veya talepkar sahnelerin çekimine geçilmiştir. Bu tip sekanslar, dolandırdığı Şirin Gazi ile karşılaşması, mahkeme sahnelerinin çekimi, babanın hastalığı karşısında kardeşleri ile olan ilişkilerinin göz önüne serilmesi, kızkardeşinin evine taşınması, dolandırma girişimleri gibi sekanslardır. Birbirini izleyecek ve birkaç güne yayılacak günlerde çalışma yapılmamasına gayret edilmiştir. Üç gün peşpeşe çekim yapılmakla birlikte bu sürenin aşılmasına gayret edilmiştir. Örneğin beş gün boyunca çekim yapılmasının söz konusu olduğu zaman dilimleri enderdir. Ama kimi hallerde, mesela hapisaneden çıkış ve kardeşinin evine geliş sekanslarının çekilmesi için böylesi bir beş güne yayılacak yoğunluk karşımıza çıkabilmiştir. Böyle zamanlarda yukarıda sayılan tavırlara benzer biçimde davranılmış, onun ruh durumunu bozmayacak şekilde çekim ayarlaması ve esneklik gösterilmiştir. Ancak bir çekimin yapılması için karar kılınmışsa sahneyi gerçekleştirmek için olabildiğince kararlılık gösterilmiştir.

Bu noktada Serttaş'ın Londra ve Kıbrıs'ta yaşayan öz kız ve erkek kardeşlerinin bize yardım ettiklerini, çekimlere istekle katıldıklarını söylemek gerekiyor. Ama üvey kardeşleri, bazı amca çocukları, kimi akrabaları çekime katılmak, röportaj vermek konusunda öz kardeşlerinden daha yavaş davranmış veya katılmak istememişlerdir. Üvey kardeşlerinin bazılarının ona karşı soğuk davrandığı, araya mesafe koymak istediği kendisinin de farkında olduğu ve zaman zaman dile getirdiği bir konudur. En bilinen mesafe koyma örneği, adada hakim olarak görev yapan amca oğlundan gelmiştir. Amca oğlu İlker Serttaş, isim benzerliğinden rahatsız olduğu için soyadını Sertbay olarak değiştirmiştir.

Sinema ile Sosyal Bilimler Alanlarının Karşılıklı Etkileşim ve Muhtemel İşbirliğine Dair

Sosyal Bilimlerin hayatı anlamak ve aktarmak konusundaki varolan yöntemlerinin yeterince etkili olamayabileceği yönünde eleştiriler çeşitli sosyal bilimciler tarafından zaman zaman dile getirilmiştir (Coulon, 2010:14-5). Eğer durum böyle ise sosyal bilimci araştırdığı sosyal bilim dalının karşı karşıya kalabileceği anlama, aktarma sorunlarını nasıl aşabilecek, hangi yöntemlerle yumuşatabilecektir? Kanımızca sosyal bilimler bazı koşullarda sinemanın kimi anlatım özelliklerini kullanıp sosyal bilimler alanında gözlemlenebilecek potansiyel kuruma tehlikesi problemini görel olarak çözebilme yoluna gidebilir.

Sinema ve sosyal bilimler birlikteliğinin ilgili sorunu aşma adına nasıl yöntemler kullanabileceklerini tartışmak için önce sosyal bilimlerin içinde bulunduğu açmazı daha net tanımlamamız gerekmektedir. Bu tanımlamayı yapabilmek için etnometodoloji disiplinin ortaya attığı sosyal bilimler eleştirisini kullanacağız. Ardından etnomotodolojinin önerdiği yöntemlere göz atamaya gayret edeceğiz. Sorunu aşmak için ileri sürülebilecek çarelerin sorunu tanımladıktan sonra daha kolay biçimde ele alınabileceği düşüncesindeyiz. Bunu söylerken sinemanın etnomotodolojinin önerdiği yöntemler bütünü içinde sorunu aşma adına olumlu bir öge olarak rol oynayabileceği kanaatindeyiz.

Etnometodoloji, Chicago Sosyoloji Okulunun fikirlerinden etkilenmiştir. Chicago Sosyoloji Okulu, sembolik etkileşimcilik diye tabir edilen bir görüş çerçevesinde toplumu katımlı gözlem yolu ile ele almanın daha sağlıklı olacağını ileri sürmüştür. 'Sembolik Etkileşimcilik, Durkheim'in sosyolojik önermesinde yer alan aktör fikrine karşıdır. Oysa Durkheim aktörün etrafında cereyan eden sosyal olguları tanımlama gücü ve potansiyeli bulunduğunu kabul eder. Ancak aktörün tanımlamaları sosyal araştırmacıların bilimsel amaçları bakımından elverişli değildir. Çünkü aktörlerin sosyal olaylara ilişkin şahsi tanımlamaları muğlak, bulanık, gri türde tanımlardır. Bu nedenle aynı tanımlar sosyal bilimlerin bilimsel yetkinliğe ulaşmasını engelleyen türde öznel alanın faaliyetleridir. Tam da bu nedenle sosyoloji disiplininin içine alınmamaları gerekmektedir. İşte bu bakış açısının tersine sembolik etkileşimcilik aktörleri önemli görür. Aktörlerin toplumsal evrene ilişkin şahsi görüşlerinin sosyolojinin ana uğraşı olduğunu ileri sürer (Coulon, 2010:15).

“Sembolik etkileşimcilerin metodolojik eleştirisi radikaldir. Onlar sosyal bilimlerdeki nicel araştırma modeline ve bu modelin kesin ve nedensel açıklama iddialarına karşı çıkarlar. Uygun sosyolojik bilgi, nesnel kılmak için verileri

bağlamlarında koparan metodolojik ilkeler kullanarak geliştirilemez. Soru kağıtları, görüşmeler, tutum ölçekleri, hesaplamalar, istatistikler gibi tekniklerin kullanılması nesnellik adına bir uzaklık yaratır, araştırmacıyı toplumsal gerçeklikten uzaklaştırır. Bu bilimsel anlayış, açıkçası aktörü içinde yaşadığı doğal toplumsal gerçeklikle ilişkisiz, doğruluğu şüpheli bir model üretir... Sembolik etkileşimcilere göre, gerçek sosyolojik bilgiye gündelik etkileşimlerimizin dolaysız deneyimleri içinde ulaşabiliriz. Aktörler toplumsal dünyalarını çevrelerindeki nesnelere, insanlar ve sembollere yükledikleri anlamlar aracılığıyla inşa ettikleri için, bir araştırmacı ilk olarak araştırılan aktörlerin bakış açılarını gözönüne almalıdır” (Coulon, 2010:15).

Sembolik etkileşimcilik bireylerin günlük hayatlarını devam ettirirken kullandıkları inşa süreçlerini, o süreçleri kurarken sergiledikleri yaratıcılığı önemser. Ayrıca inşa sürecinin ayrıntılı biçimde araştırılmasının altını çizer. Çünkü öteki bireylerden tutun da maddi nesnelere, gruplara, kurumlara dek tüm nesnelere toplumsal anlamların karşılıklı etkileşimleri sırasında onlara eklenen anlamlar sayesinde kazanırlar. Burada eklenmesi gereken nokta şudur: Anlam yüklü nesnelere anlamları sabit değildir, bazen sabit anlam taşıyorlarmış gibi bir izlenim verdikleri hallerde bulunsalar dahi bu durum geçicidir. Toplumsal nesnelere yüklenen anlamlar sürekli değişir, dönüşür, anlamın saptanması için daimi şekilde müzakere edilir. Dolayısıyla toplumsal semboller dünyasının sürekli biçimde inşa edilmesi gereken açık, uçucu, değişken, değişim ile müzakereye hazır bir yönü olduğu ileri sürülebilir (Coulon, 2010:16)

Sembolik etkileşimcilik ile etnometodoloji arasında sıkı bir düşünsel bağ bulunduğunu belirtmiştik. Harold Garfinkel ‘Etnometodolojik Araştırmalara Giriş’ adlı yazısında etnometodolojik araştırma yöntemine başvurma sebebinin altında yatan itkiyi şu cümlelerle özetlemektedir.

“Böylece toplumsal olguların nesnel gerçekliğinin sosyolojinin temel ilkesi olduğunu vurgulayan belirli Durkheimci yorumların aksine, toplumsal olguların nesnel gerçekliği gündelik hayattaki müşterek etkinliklerin süregelen bir icrası olarak alınır, bu icranın üyeler tarafından bilinen, kullanılan ve doğruluğu sorgulanmayan sıradan, ustaca yollarının, sosyoloji yapan üyeler için, temel bir fenomen olduğu kabul edilir ve bu bir araştırma politikası olarak benimsenir” (Garfinkel, 1967/1984:vii aktaran Coulon, 2010:22-3).

Açıkçası etnometodoloji Durkheim düşüncesinin tersini savunmakta ve toplumsal görünümünün kendilerini nesnel bir gerçeklik şeklinde dayatmadıklarını iddia etmektedir.



Etnometodolojiye göre toplumsal olgular pratik inşa süreçleridir, sabit değillerdir. Bilgi, birikim, davranış kurallarını, yapma biçimlerini, kurumsal alışkanlıkları kullanan bireylerin süregiden hareketleri ile oluştururlar. Sosyolog'un görevi de bu inşa süreçlerini analiz edip açığa çıkarmaktır (Coulon, 2010:23). Bu nedenle etnometodologlar bizzat deneyimi işin içine katarak topluma Durkheim ekolünden gelen sosyologlara kıyaslandığı zaman daha yakın durmak amacındadırlar. Bu eğilim etnometodologların metot ve veri toplama tekniklerinde teorik bakışlarında da farklı davranmalarını gerektirir. Sözgelimi günlük hayattaki görünümünün Durkheim fikrinden hareket eden sosyologların yaptığı üzere bilimsel tarif fonksiyonuna tutulduklarında değiştirildiklerini, çarpıtıldıklarını düşünürler. Sosyolojik tariflerde sosyal aktörün pratik tecrübeleri daha az ele alınabilir, dahası aktör akılcı olmayan bir özne olarak sunulur. Etnometodologlar bu aktörü ve geleneksel sosyolojinin varsaydığı toplumsal gerçeklik anlayışını kabul etmezler. Geleneksel sosyologlar “istikrarlı bir normlar ve göstergeler sisteminin aktörler tarafından paylaşıldığını ve sosyal sistemi düzenlediğini varsayarlar” (Coulon, 2010: 28) Oysa sosyolojinin normlar, kurallar, yapılar çeşidinden terimleri toplumsal etkileşimlerden bağımsız biçimde varolabilen bir dış dünyanın mevcudiyetini öngörmektedir. Bu tip öngörüler ise sosyoloji disiplininin ana referanslarına evrilebilmektedir (Coulon, 2010:28).

“Sosyolojinin ‘modeller’ olarak adlandırdığı şey etnometodoloji tarafından ‘aktörlerin süregelen bir icrası’ olarak görülür. Etnometodolojiye göre, sosyologlar, olgular, hipotezleriyle çeliştiklerinde bile, bu olguları önceden oluşturdukları hipotezleri, özellikle ‘nesnenin istikrarı’ hipotezini doğrulayacak biçimde açıklamanın yollarını bulurlar. Pollner’a göre, etnometodoloji bu hipotezin yerine ‘süreç hipotezi’ni geçirir; başkalarının ‘şeyler’, ‘veriler’, veya ‘hayatın gerçekleri’ni gördükleri yerlerde etnometodologlar süreçler, yani toplumsal düzene sahip algılanabilir istikrarlı özelliklerin sürekli olarak yaratılması ve sürdürülmesi sürecini görürler veya görmeye çalışırlar” (Coulon, 2010: 28-9).

Etnometodologlar toplumsal gerçekliği önceden mevcut bir kalıp, evvelden hazır bulunan bir kendilik olarak değerlendirmezler, sosyal gerçekliğin bireyler tarafından sürekli yaratıldığını öngörürler. O sebeple aktörlerin karar süreçlerini büyüteç altına tutarlar. Etnometodologlar bireylerin kurallara göre hareket ettiklerini temel kabul etmezler. Bunun yerine aktörlerin kuralları hayatına yerleştirirken nasıl hareket ettiğini gözönüne alırlar. Önemli olan şey bireyin kuralları benimserken kullandığı metotları açığa sermektir. Çünkü

varolan kuralları somut biçimde gözlemlenebilir, tarif edilebilir hale getiren şey bu tip bir yaklaşımdır (Coulon, 2010:29).

“Üyelerin somut etkinlikleri sırasında yer alan pratik etkinlikler araştırılması gereken kurallar ve süreçleri gösterir. Başka deyişle, aktörlerin toplumsal gerçekliği yorumlama ve hayatı sürekli sınamalarla yaratma süreçleri üyelerin eylemlerinde başvurdukları süreçlerin dikkatli gözlemi ve analiziyle ortaya çıkartılabilir. Bu yüzden, aktörlerin karşılıklı ilişkilerinde bilgileri sağduyusal bir tutum içinde nasıl ürettiklerini, müzakere ettiklerini ve dili bir kaynak olarak nasıl kullandıklarını, özetle, içinde yaşayabilecekleri ‘makul’ bir dünyayı nasıl inşa ettiklerini gözlemek mümkündür” (Coulon, 2010:29)

Etnometodolojinin bu süreci yani sosyal inşa süreçlerini saptamak işini gerçekleştirmek amacıyla başka disiplinlerden bazı terimleri ödünç alır. Bu temel kavramlara göz atacak olursak dilbilimden bağlama gönderimlilik (indexicality), fenomenolojiden refleksivite (reflexivity) ve Parsons’dan üye kavramını ödünç aldığını görürüz. Etnometodoloji sayılanlara ek olarak pratik ve açıklanabilirlik gibi terimlere eski anlamlarında farklı anlamlar yüklemektedir. Ancak en önemli tarafı kavramsal bütünlüğe verdiği önemdir (Coulon, 2010:27). Şimdi bunlara kısaca göz gezdirecek olursak önce bağlama gönderimlilik kavramını ele alacağız. Bağlama gönderimlilik terimine göre her sözcük varolan koşullardan bağımsız bir anlam taşısa da geçtiği her koşulda ayrı bir anlam yüklenmektedir. Açıkçası bağlama gönderimlilik sözcüklerin dilin kendisinden kaynaklanan eksiklikleridir. Sözcükler tam manalarını, kullandıkları somut koşullarda, dilsel konuşma içinde bir bağlama atıf yaparken elde ederler. Hatta bağlama gönderim dahi kimi zaman sözcüklerin anlamını ele veremeyebilir. Sözcüğün anlamı konuşanın geçmişi, niyeti, muhatabı ile arasındaki ilişkinin niteliği, geçmişi tarafından belirlenebilir. Aynı koşulu sosyologların kullandıkları saha araştırmaları ve ölçme kriterleri için de kullanabiliriz. Mesela bu ölçme değerlendirmeye yönelik araştırmalarda kullanılan sözcükler muhatapların tümü için aynı anlama sahip değildirler. Ama sosyologun sözümona bilimsel saha çalışmasında her katılımcının sözcüklere sanki aynı anlamı atfederek yanıtlar verdiği varsayılmaktadır (Coulon, 2010:30). Bağlama gönderimlilik sadece sözcükleri değil tüm sembolik formları içerebilir. Yani sözlerin yanısıra, hareket, kural, davranışları vs de kapsar. Etnometodologlar sembolik formların yürürlüğe girdikleri anda uçup giden

“tamamlanmayan bir tarafları” bulunabileceğini ileri sürerler, “ancak bu tamamlanmalar bizzat bir tamamlanmamışlık ufkuna işaret eder” (Pharo, 1984:152 aktaran Coulon, 2010:31). Normal hayattaki konuşmalar ve eylemler sonsuz bir bağlama gönderimelpazesini karşımıza çıkarabilir, bu nedenle Durkheimci sosyolog bağlama gönderimli ifadelerin yerine ikame edeceği ‘nesnel ifadeler’ bulmak gibi dipsiz bir kuyuya dalmaya çalışmaktadır (Coulon,2010:31).

Etnometodologlar bağlama gönderimli ifadelerin inşa etikleri söylemi kullanımları yolu ile kurduklarını belirtirler. Gündelik dil içinde genel olarak karşımızda bulunan insanın neyi kastettiğini anlamakta güçlük çekmeyiz. İlişkilerdeki iletişimin bağlama gönderimli olması bizi olan biteni anlamak bakımından olumsuzluğa sevketmez. Aksine bağlama gönderimli olmak ilişkilerimizin dinamiğini kuran temel durumlardan biridir...İfadelerimizin anlamını netleştiren şey bir mesajın uygun biçimde karşı tarafa yollandığı durumların bilgisine sahip olunmasıyla gerçekleşir. Etnometodologlar gündelik dilin bağlama gönderimli özelliğini bir kusur olarak görmezler. Onu anlamı üreten şeylerden birisi olarak kabul ederler. Bundan dolayı bağlama gönderimli söylemlere gündelik iletişim içinde nasıl başvurduğumuzu anlayıp dili kullanma biçimimizi netleştirmeye çalışır, dilin kullanılma şeklini araştırırlar (Coulon, 2010:33).

“Bağlama gönderimlilik ayrıca, konuşmanın anlamının her zaman lokal olması ve bir sözcüğün anlamı hakkında genellemenin, antropolojik bilimlerin bizi inandırmaya çalıştıklarının aksine, imkansız olduğu anlamına gelir. Bu onların, bir sözcüğün kullanıldığı koşullara ve bir kurumun varoluş koşullarına bağlı olarak, sadece kullandıkları durumlara bakılarak analiz edilebileceğini anlatır. Dolayısıyla bu bağlama gönderimli durumların analizi asla tamamlanamaz: Bağlama gönderimli ifadelerin yerine ‘nesnel’ ifadeleri geçirme olan ‘dünyayı bağlama gönderimli ifadelerden temizleme çabası, bir problemi çözme girişiminden ziyade, bir betimleme ve analiz konusu haline gelir” (Benson and Hughes, 1983:115 aktaran Coulon, 2010:33).

Şu durumda iletişimin doğal yanı addedeceğimiz bağlama gönderimlilik olgusu nedeniyle sosyal bilimlerin dilinde kısıtlama bulunabilme ihtimalinin nasıl aşılabileceğini gözden geçirmekte fayda vardır. Eğer bağlama gönderimlilik yazılı ve sözel dili törpüleyebilme eğilimi taşıyorsa, muhtemel sorunu aşma yolunda etnometodolojinin önerdiği yaklaşımları kullanacağımızı söylemiştik. Bunun yanısıra, sinemanın anlatım

olanakları da eşgüdüm içinde kullanılabilceğini tahmin ediyoruz. Her ne kadar bağlama gönderimlilik sinema dili için de negatif manada sözkonusu ise sinemanın görsel dili ve anlatım olanakları akla getirildiği zaman sosyal bilimlerin muhtemel sınırlılıklarını bir ölçüde aşılabilmesi şansı vardır. Sözelimi sinema sanatı bireylerin duygularını ekrana taşıyabilmektedir. Veya yazılı dilin kolaylıkla aktaramayacağı bir olguyu zaman mekan birlikteliği ile çeşitli şekillerde kaydedebilmektedir. Bu iki örnek, sosyal bilimlerin ifade kapasitesini kimi koşullarda kısıtlayabilen bağlama gönderimliliğın sinema dili sayesinde yumuşatılabileceğini göstermektedir. Başka bir deyişle sinema olguların bağlama gönderimliliğini daha tikel, ilgili duruma özgü yönleri ile yansıtma kapasitesine sahip olabileceği için sosyal bilimlerin yöntemlerine ek olarak kullanılabilir olacaktır.

Etnometodolojinin bağlama gönderimlilik kavramının yanısıra fenomenolojiden aldığı bir başka kavram refleksivite kavramıdır. Refleksivite toplumsal bağlamı tarif eden ama aynı zamanda onu inşa eden süreçleri ve eylemleri içerir. Normal, rutin etkinliklerimiz sırasında anlamı, yapıları ve eylemimizin rasyonelitesini kurarız. Fakat bunu inşa ettiğimizi çoğunlukla farketmeyiz. Çünkü toplumsal gerçekliği tarif eden herşey ağızdan çıktığı an tarif ettiği şey neyse aynı zamanda onu inşa eder. Refleksivite kavramı uyarınca bir durumu tanımlamak o durumu kurmakla eşdeğerdir. Yani bir etkileşim icra etmek o etkileşimi dile getirmektir (Coulon, 2010:36). Sinema gerçekliği inşa etme yolundaki anlatım özellikleri dolayısıyla yazılı dil ile kıyaslandığı zaman (varolan durumu hem tarif etme hem de kurma işlerini beraber yapabilmesi bakımından) daha ‘refleksif’ bir konumda olabilmektedir. Refleksivite ile etnometodolojik yöntemin açıklanabilirlik olgusu arasında sıkı bir ilişki mevcuttur (Coulon, 2010:36).

Etnometodolojik yöntemin pratiklik ve açıklanabilirlik diye tabir ettiği bir özelliğine yakından bakmakta yarar vardır. Açıklanabilirlik bir olgunun niye öyle olduğunu veya o şekilde davrandığını sergileme anlamlarını içerir. Etnometodoloji açıklanabilirlik konusunu ele alırken toplumsal gerçekliğin sabit ve değişmez olduğu düşüncesini bir kenara bırakır. Toplumsal evren kuşkusuz tanımlanabilir, yazılı olarak ifade edilebilir, detaylı incelemeye tabi tutulabilir. Ama bütün bu hususlar pratik eylemler sonucunda ortaya çıkarlar. Dünya eylemlerimize yansır, yani eylemlerimizle kurulur.

“Bu betimlemelerin özelliği dünyayı betimlemeleri değil, onun inşasını sürekli olarak sergilemeleridir. Bütün etnometodolojik araştırmalarda ‘açıklama’ya verilmesi gereken anlam şudur: gündelik hayatımın bir sahnesini betimlediğimde bunu dünyayı betimlemek için yapmam (bu etnometodologun ilgilendiği bir şeydir), aksine bizzat bu betimleme sayesinde toplumsal dünyayı ‘oluşturur’ veya inşa ederim. Bu dünyayı görünür kılmak bunu yaparken eylemimi anlaşılır kılmaktır, zira onun anlamını yine onu açıklamakta kullandığım metotları sergileyerek gösteririm” (Coulon, 2010:39).

Etnometodolojinin kullandığı manada açıklanabilirlik, yani dünyayı eylemlerimizle kurduğumuz olgusu sinema sanatının anlatım özellikleri açısından nasıl değerlendirilebilir? ‘Dünyayı eylemlerimizle kurduğumuz’ yolundaki saptama, sinema sanatını araştırması sırasında kullanan etnometodolojist eğilimli bir araştırmacıya muhtemelen avantaj bağışlayabilecektir. Çünkü sinema ‘davranışçı’ bir sanattır, yani sözlerden çok davranışları ön plana alabilen bir anlatıma sahiptir. Dolayısıyla, ‘dünya eylemlerimize yansıyor, eylemlerimizin sonucunda kuruluyorsa’, sözlerden çok eylemi ön plana alma eğilimi gösteren sinemanın yazılı dilin imkanlarından daha avantajlı sonuçlar üretmesi beklenebilir.

Etnometodolojinin Parsons’dan üyelik fikrini ödünç aldığını en başta belirtmiştik. Üyelik bir gruba dahil olmayı ve grubu kuşatan ortak kurumsal dili öğrenmeyi içerir. Üyelik, her ferdin tikelliğine, benzersizliğine vurgu yapar. Üyelik aynı zamanda bireyin “dünyaya kendine has hakim olma, dünya içinde olma biçimine dayanır” (Coulon, 2010: 41). Üyeler gruba girdikten sonra oradaki eylemlerini, varlık sebeplerini sorgulamazlar. Davranışlarının örtük biçim, kalıp ve sonuçlarının farkındadırlar. Ayrıca toplumda devam edegelen rutinleri bilir ve uygularlar. Toplumsal gerçeklik doğal ve olağandır. Açıkçası etnometodolojide varolan üye kavramı doğal dile yakınlığı ve dili benimsemeyi içerir (Coulon, 2010:40-41).

#### **4.7. Etnometodolojinin Günlük Hayatı Ele Alma Biçimi ile Sosyoloji Disiplinin Günlük Hayatı Ele Alma Biçimlerinin Karşılaştırılması**

Etnometodoloji, bireylerin günlük hayat sırasında kullandıkları toplumsal ilişki düzenleme yöntemlerine odaklanır, o metodları açığa çıkarmaya soyunur. Toplumsal ilişki yöntemlerini berraklaştırma çabası sadece bilimin yapmaya yetkili olduğu bir uğraş değildir. Günlük hayattaki bireylerce de üstlenilebilir. Fakat öznesi kim olursa olsun toplumsal düzeni görünür hale getirme çabası, objektiflik gerektirir. Çaba, bireyin refleksivitesi ile yorumlama

potansiyelinin varolduğunu varsayar (Coulon, 2010:45). Bu aslında etnometodolojinin yönteminin pratik gündelik hayat içinde sürdürüldüğünün ifadesidir.

“(Pratik bilgi tarzı), bir bireyin, ister bilim adamı ister sokaktan biri olsun, gündelik pratik etkinliklerinin rutinleri içinde sahip olduğu ve kullandığı yorumlama yeteneğidir (...) Bu süreci sağduyusal bilgi yönlendirir, yorum eylemden ayıramaz ve benzer şekilde toplumsal aktörler grubu tarafından paylaşılır (...) Onların çözülmesi gereken benzer bir problemle karşı karşıya oldukları düşünülürse, bilimsel bilgi tarzı pratik bilgi tarzından ayıramaz: ‘doğal dil’e hakim olmadan ve onun bir parçasını oluşturan bağlama-gönderimli ilgili özellikler kullanılmadan bunların hiçbiri ortaya çıkamaz’’ (Ogien, 1984:70 aktaran Coulon, 2010:45).

Etnometodolog pratik bilgi ile bilimsel bilgi arasında dağlar kadar fark olduğunu kabul etmez. Ayrıca toplumdaki bireylerin geleneksel sosyolojinin çoğunlukla kabul ettiği bir varsayım uyarınca yargı kapasitesi olmayan özneler olabileceği fikrini reddeder. Bu varsayımları nedeniyle etnometodolog, araştırmacıyı araştırma yapılan bireyden uzaklaştırmaz; yani gözleyen ve gözlenen ayırımına girmez. Dahası araştırmacının meselelere öznel bir bakışla yaklaşabileceği reddedilmez. Oysa geleneksel sosyolojinin bakışı, araştırmacının objektif bir konumla ve öznel olmayan bir bakışla olguları incelemesini şart koşar. Objektifliği öne alan nesnelci gelenek araştırdığı meseleleri nicel sonuçlara ulaştıran gözlem metodlarının kapasitelerini bilerek tercih eder. Araştırmanın sonucunda kesin, nicel ölçüler bulunması talep edilir. Yine nesnelci gelenek, araştırma konusunu halihazırda ortama önceden yerleşmiş ve kendi eylemlerinin kıymetini bilmeyen aktörlerin bulunduğu varsayımı ile yürütür. Nesnelci gelenek, aktörlerin içinde yaşadıkları düzenin araştırmacı tarafından inşa edilmesini önceler. Düzenin sabit, evrensel, görelî olarak istikrarlı olmasını onu incelemenin bir koşulu olarak kabul ederler. Oysa öznelcilik sayılan özellikleri kabul etmez. Öznelcilik düşüncesine göre araştırılan nesne sabit ve soyut değildir, araştırmacı ile karşılıklı ilişkiyi sürdürür. Araştırmacının sübjektifliği kaçınılması gereken bir durum olarak addedilmez, araştırmanın öznelliği araştırmanın kendisine ilişkin bir olgu diye algılanır. Öznelcilik analiz edilir, dahası araştırmacıya neler katabileceği hesaplanır. Sübjektiflik çerçevesinde geçici, tikel olanın araştırılması ve varlığı önemszenir. Öznelciler ölçülemeyen süreç ve olguların niteliksel tariflerini yaparlar. Ayrıca toplumsal eylemlerin devam edegelen

bir inşa süreci anlamına geldiğini kabul ederler. Bu fikri savunanlara göre inşa sürecinin standartları ve değerleri toplumsal aktörler tarafından oluşturulmaktadır, sabit değerlerdir. Nesnelcilik ile öznelcilik arasında toplumun yapısı bireyin payı ve failliği konularında farklı fikirler bulunmaktadır. Nesnelcilik, kurumun kendisini bireylerden ayrı biçimde ortaya çıkmış sosyal biçim olarak kabul eder. Öznelcilik ise kurum ile bireyler arasında sürekli bir inşa ilişkisinin sürdüğünü iddia eder. Öznelciliğe göre aktörler kurumları devamlı şekilde değiştirerek, düzeltip bozarak inşa ederler. (Coulon, 2010:46-47). Öznelcilik ve nesnelcilik toplumsal eylemin kendisi ve bireyin rolü hususunda örneğin şu sorular üzerinden aralarındaki gerilimi sürdürürler

Etnometodologlara göre, bireylerin toplumu yorumlama konusunda kullandıkları yöntemler ile sosyoloji disiplininin gelen uzmanların topluma dair bilimsel bilgi üretmek amacıyla kullandıkları yöntemler arasında esasında aynıdır. Howard Garfinkel toplumu anlama yorumlama yolunda etnometodologlar için dökümanter yorum metodu adını verdiği bir yöntem önerir. Bu yöntem sadece etnometodologlarca değil, kendisinin ifadesi ile halihazırda gündelik hayatın içindeki bireyler tarafından kullanılmaktadır.

“Bu metot somut bir oluşumu varsayılan bir temel kalıbın ‘doküman’ı olarak, ‘işaret’i olarak veya onun ‘yerini tutan’ bir şey olarak ele almayı gerektirir. Temel kalıp bireysel dökümanter kalıplardan elde edilir, ancak aynı zamanda bireysel dökümanter kanıtlar da bu temel kalıp hakkında ‘bilinenler’ çerçevesinde yeniden yorumlanır. Her biri bir diğerini açıklamakta kullanılır” (Garfinkel,1967/1984:78 aktaran Coulon, 2010:48).

Gündelik temaslarımız içinde kalıplar kullanarak karşımızdakilerle ilişki oluşturmaya gayret ederiz. Aksi halde karşılıklı ilişki bir anlama kavuşamayacaktır. Kalıplar dilin bağlama gönderimliliğinden doğan engelleri aşmaya yararlar. Ama dökümanter yorum metodu yalnızca günlük dili değil, insanın ilişki kurmaya çalıştığı zaman sergilediği tüm işaretleri, sözelimi eylemleri de kalıp niteliği ile değerlendirir. Kalıplar, eylemleri veya etrafa yaydığımız tüm işaretleri, kısacası bizi ve başkalarını, birbirimize açıklarlar. Açıkçası aktörler gerçekliği kalıplar oluşturarak başkalarına anlatmaya gayret ederler. Bu eylemler bağlama göre devamlı surette yorumlanmayı gerektirir, ayrıca bağlam da eylemler sayesinde anlaşılır hale getirilir. Bazı olguları geçmişte olup bitenler çerçevesinde ele lap

yorumlamamız ve düşüncelerimizi değişikliğe uğratmamız bu kalıplar ve metot sayesinde gerçekleşir.

Dökümanter yorum metodunun tarifine dair saptama bizleri film yönetmeninin etnometodologun önerdiği yöntemleri kullanarak topluma ve bireye ilişkin yetkin denecek bir bilgiye ulaşabileceği noktasına taşıyabilmektedir. Yönetmen, aynen bir etnometodolog uyguladığı gibi gerçekliği inşa edebilir, gerçekliği inşa ederken de sinemanın geniş bir yelpazeye yayılan inşa yollarını kullanarak dış dünyayı yansıtabilir.





## BÖLÜM 5. SONUÇ

Mustafa Serttaş'ı tüm çelişkileri, iniş ve çıkışları ile anlamak için onun psikolojik özelliklerinin yanısıra sosyolojik boyutu üzerinde de durmak onu, ilişkilerini, meseleyi daha geniş bir perspektiften kavrayabilmek bakımından faydalı olacaktır. Çünkü suç davranışını anlamadaki güçlükleri gidermek için tek bir kuram veya açıklama modeli kullanmak yerine birden fazla açıklama biçimine başvurmak kanımızca daha akıllıcadır. Bu kısımda Mustafa Serttaş örneğinin suç ile olan ilişkisini anlamlandırmak amacıyla öncelikle toplumsal boyutu üzerinde duracak, sonra psikolojik boyuta geçeceğiz.

Suçun toplumsal bileşenlerini açıklamaya yönelik bir çalışma, bireylerin suç işlemeyi öğrenmiş oldukları varsayımı üzerine oturur. Mustafa Serttaş'ın yetiştiği aile koşullarının ve çocukluk yıllarının onun suça bulaşma sürecinde etken olduğunu ileri sürmek mümkün gibi durmaktadır. Mustafa Serttaş babası tarafından belli aralarla yüzüstü bırakılan bir ailede, bir sürü kardeşin arasında yoksul bir mahalle ve evde büyümüştür. Çocukluk yılları Kıbrıs'ın çalkantılı dönemlerinden biri olan 1974'e denk düşmüştür. Savaş sonrasında çalkantılı döneminde ahlaken düşük denebilecek hırsızlık ve ganimet olgusu ile karşılaşmıştır. Yakın çevrenin de özendirip yüreklendirmesi ile savaş nedeni ile göç etmiş bulunan Rumların mallarını yağmalamaya başlamış ve zamanla bu yöndeki girişimlerinin çapını giderek büyütmüş, çeşitlendirmiştir. Onu hırsızlık konusundaki alışkanlıkları kökleşmeye yüztutmadan önce kenara çekip daha 'kabul edilebilir' alanlara çekecek sosyal güç ve ilişkilerin yokluğunda ergenliğinde hapisane ile tanışmıştır. Hapisane erken dönemde hırsızlığa ilişkin suç girişimlerinin derinleşip, farklılaşmasına zemin hazırlamıştır.

Suç ve toplumsal ilişkiler alanında bilgi edinmek isteyen bir insan şu ya da bu şekilde öğrenme kuramlarına göz atmak zorunda kalabilir. Öğrenme Kuramlarının esasen iki kategoride yer almaktadır. Bunlardan biri edimsel (araçsal) öğrenme, öteki ise toplumsal öğrenme kuramıdır.

Edimsel Öğrenme Kuramlarının önde gelen savunucularından Skinner'ın (1953) davranışçı kuramı, insan eylemlerinin ödül ve pekiştirici süreçlerle belirlendiğini öne sürmektedir. Buna göre negatif sonuçlara yol açan eylemlerden kaçınmak, pozitif sonuç üreten eylemlere devam etmek, öğrenme sürecinin eksenini oluşturur. Bu mantıkla benzer

durumlarda yinelenen eylemler pekiştirici işlev görürler ve öğrenmeyi güçlendirirler. Suçlularda da benzer bir sürecin yaşandığını davranışçı görüş uyarınca iddia etmek mümkündür. Edimsel öğrenme kuramı çevresel faktörlere daha ağırlık verirken toplumsal öğrenme teorisi ise iç süreçlerin belirleyiciliği üzerinde daha fazla durduğunu daha önce belirtmiştik. Toplumsal öğrenme teorisi, davranışlarımızı oluştururken başka bireyleri model aldığımız iddiası üzerine inşa edilmektedir. Bandura model aldığımız kişi ve grupların önemine göre sosyal etkilenmenin derecesinin artıp azaldığını iddia etmekte ve aile, TV, medya ve yaygın alt kültürün bu konuda rol oynadığını belirtmektedir. Davranış, özellikle gözlem yolu ile öğrenildikten sonra olası bir eylemin sonuçlarına göre pekiştirilmekte ya da cezalandırılma ihtimali nedeni ile benimsenmemektedir. Şiddet ve saldırganlığa şahit olmanın negatif his ve davranışlara yol açtığına ilişkin araştırmalar da mevcuttur.

Edimsel (Araçsal) öğrenme ile toplumsal öğrenme teorilerinin yanısıra Farklı Etkileşim ya da İlişkiler kuramı adını taşıyan bir başka kuram da karşımıza çıkabilmektedir. Farklı Etkileşim ya da İlişkiler kuramı suça yönelik eylemlerin başka bireylerle, özellikle akran çevresiyle etkileşim sonucunda içselleştirilip ortaya çıktığı iddiasında bulunmaktadır. Teori, suçu doğuran nedenleri araştırmaktansa, kişilerin hangi süreçler sonucunda suça itildiğini araştırmayı yeğlemektedir. Kuramı ortaya atan Sutherland (1947) suça ilişkin eylemlerin nasıl ve hangi şartlar uyarınca evrildiğini açıklama adına dokuz başlık öne sürmüştür. Ona göre suç eylemi öğrenilebilmekte ve bu öğrenme deneyimi öteki bireylerle özellikle yakın kişisel topluluklarla ilişkiye geçilmesi sonucunda belirmektedir. Öğrenme süreci içinde kişi, suç eyleminde gereken teknikleri ve eyleme yardımcı olacak tutum, dürtü ve güdülerini öğrenir. Dahası kanunların olumlu veya olumsuz yorumlanmasına bağlı olarak dürtü ve güdülerin gidecekleri yönü de öğrenebilir. Bunların ardından kişinin kanunları ihlal etmeye yönelik tavırları, etmeme yönündeki tutumuna ağır basarsa, suç işleyen birisine dönüşür. Kuşkusuz öğrenme deneyimleri sıklık, şiddet ve önemlerine göre bireyden bireye değişiklikler göstermektedir. Akılda tutmamız gereken şey, suça ilişkin öğrenme süreçlerinin başka eylemlerin öğrenilmesi ile benzerlik gösterdiğidir. Farklı Etkileşim Ya da İlişkiler Kuramı suç alışkanlığının nasıl kazanıldığını tarif edebilme kapasitesine sahiptir. Ancak teori suç davranışlarının sürdürülmesinin nasıl gerçekleştiğini açıklamakta zayıf kalmaktadır.

Öte yandan, aile suç eylemlerine bulaşma ve sürdürme konusunda bireyleri en fazla etkileyen kurumlardandır. Aile bireylerinin sayısı ile suça bulaşma arasında olumlu bir bağ bulunduğu öne sürülmektedir. Çünkü geniş aileleri kontrol altında tutmak güçtür. Ayrıca büyük ailelerin gerginlik, karmaşa ve ekonomik bakımdan dezavantaj yaratan koşullarda yaşam sürdürmeye çalışmaları da çocukların suç potansiyelini artıran bir etken olarak ileri sürülebilir. Geniş ailelerde ana babanın etkilerinden çok suçlu kardeşlerle ilişki kurma olasılığının yüksek olması da suçlu birey yaratılmasını kolaylaştırmaktadır.

Ebeveyn ile suçluluk arasındaki bağlara göz atıldığı zaman olumlu ana baba ilişkisi içinde çocuk yetiştirme önemi ortaya çıkmaktadır. Çelişkili, aşırı sert, yoksayan, ihtimam göstermeyen ebeveyn davranışları ergenleri suça itebilmekte etkindir. Hoffman (1984) çocuk yetiştirme biçimleri konusunda üç kategorinin varlığından bahsetmektedir. Bunların ilki olan güce başvurmanın içinde fiziki cezalandırılma, sert tutum, maddi bakımdan bazı ihtiyaçlardan mahrum bırakılma bulunur. İkinci kategori sevginin geri çekilmesi diye adlandırılır. Örneğin bir çocuğa ilgisiz tutum takınılarak sevgide kesintiye gidilmesini içerir. Üçüncüsü ise etkileme (İkna) kategorisidir. Bu grup ebeveynlerin çocuğa hareketlerinin başkaları için doğuracağı sonuçları açıklamasını öngörür. Kategori, çocuğun öteki bireylerin duygularını anlamasını ve (empati) geliştirmesini sağlamaya yöneliktir.

Fiziki şiddet, sistematik olmayan cezalandırılma, yetersiz ve olumsuz ebeveyn kontrolü, negatif disiplin, aileye ilgisizlik gibi davranış özellikleri bulunan ailelerde yetişen çocukların şiddete daha eğilimli oldukları yönünde bulgular vardır. Bu faktörlerin yanı sıra aile içinde kesintisiz didişme, dil ve iletişime olumsuz havanın egemen olması, aile bireylerinin birbirine güvenmemesi, ilgisizlik, sevgi yokluğu, birlikte geçirilen boş zaman faaliyetlerinin azlığı da suçluların ailelerinde daha fazla gözlenmektedir. Öte yandan boşanmış ailelerde yetişen çocukların mı, yoksa ana babanın beraber yaşadığı evlerde büyümüş çocukların mı suça daha yatkın olduğu yolunda birbirinin karşısında yer alan çeşitli görüşler vardır.

Suçla karışmak ile aile ilişkisi konusunda bir başka karışıklık suç işleme eğiliminin ebeveynlerden çocuklara geçip geçmediği ile ilintili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu görüş uyarınca genellikle suçlu ebeveynleri bulunan çocukların suça bulaşmamış ailelerden gelen çocuklarla kıyaslandığı zaman daha fazla suça bulaşmak gibi bir eğilim içinde

bulduklarından bahsedilmektedir. Mustafa Serttaş örneğine gelecek olursak babası Zeka Serttaş'ın uzun süre hapiste kalması gibi bir durum çekimler esnasındaki anlatılanların arasına yansımamıştır. Ancak babanın evliliği devam ederken nikahlı olduğu eşinin yakın akrabasını kaçıırarak onunla ilişkiye girmesi ve yakın akrabadan beş çocuk sahibi olması gibi bir eyleme kalktığından bahsedilmektedir. Üstelik bu ikili ilişki zaman zaman paralel biçimde devam etmiş, öyle ki her iki hanımın bazı hamilelikleri yakın zaman dilimlerine denk düşebilmiştir. Babanın bu eylemleri kanunen suç tanımına sokulmamış, baba bilebildiğimiz kadarı ile kanuni takibata uğramamıştır.

Ancak babanın yaygın anane veya kanunun dışına çıkma eğilimine denk düşmektedir. Bu noktada sorulması gereken soru şudur: Acaba suç eğilimi kalıtsal biçimde babadan oğula sirayet mi etmiştir? Ortadaki bu gözlemler suçun kalıtsal olarak nesilden nesile aktarıldığının bir ispatı olarak kabul edilmemelidir.

Öğrenme ve çevre etkileri bahsine ek olarak okul başarısızlığı ile suça bulaşma arasında da sıkı bir ilişki bulunabileceğinden literatürde bahsedilmektedir. Mustafa Serttaş'ın ve kardeşlerinin kimilerinin ilkokulu dahi bitiremediğini belirtmemiz gerekmektedir.

Suç ve akran ilişkisi de Mustafa Serttaş'tan bahsederken ele alınmayı hakeden bir başlık arz etmektedir. Araştırmalara göre çocuklar tarafından işlenen suç eylemleri genel olarak grup içinde ve birbirine mekansal olarak yakın yerde konumlanmış kişilerle beraber işlenmektedir. Grup suçları arasındaki oranlara baktığımızda şiddet içermeyenlerin şiddet barındıranlardan daha fazla sayıda olduğunu görürüz. Ek olarak yaşı ilerlemiş suçlularda grup halinde hareket etmekten çok tek başına suç işlemenin daha yaygın olduğu farkedilmektedir. Mustafa Serttaş 1974-75 yıllarındaki çocukluğunda Maraş'tan göç etmek zorunda kalmış olan Rum sakinlerden kalan malları yağmalamaya giderken Yenişehir mahallesinde kendisinden birkaç yaş büyük bir akranı ve yaşlı bir kadın ile beraber hareket etmiştir. Onu çalma yolunda yüreklendiren bu iki şahsın yanısıra mahalledeki yeğenleri ve yakın çevresi de vardır. İleri yaşlarında suç işlerken gruplarla beraber hareket etmekten kaçınmış, ender zamanlarda güveneceği insanlardan (aile üyeleri, avukat) küçük yardımlar veya işi kolaylaştırıcı destekler almıştır (Derviş Zaim Mustafa Serttaş, Şahsi Röportaj, Lefkoşa Hapishane, 2015).

Akran etkisinin çocukların işlediği suçlara neden olan unsurlar arasında en önemlisi olabileceği yönünde literatürde bir hipotez vardır. Ancak araştırmalar akranların tek başına ya da en önemli belirleyici neden olarak ileri sürülemeyeceğini, suç işlemede payları varsa bile bu etkinin boyutunun bilinemeyeceğini işaret etmektedirler. Ergenler arasındaki suçlara ilişkin sebeplerin ne olduğu merak edildiğinde araştırmacının karşısına para ihtiyacı, heyecan duyma isteği, öfke ya da kışkırtma gibi sebepler sıralanmaktadır.

Her zaman yapılagelen etkinlikler ile suç arasında bir ilişki bulunabileceği de hesaba katılması gereken faktörlerin arasındadır. Toplumdaki kişilerin gündelik hayatlarını sürdürebilme adına giriştikleri rutin faaliyetler ne zaman, hangi mekanda, nasıl faaliyetlerde bulduklarını belirler. Dolayısıyla bu tip kanuni ve rutin faaliyetler ilgili kişilerin suçun nesnesi olmaya ne keredede açık olduklarını da belirlemektedir. Cohen ve Felson'un araştırmaları bu çerçevede suç ve rutin faaliyetler arasında bir bağ oluşabilmesi için motive edilmiş suçluların, uygun hedeflerin, yetersiz emniyet tedbirlerinin aynı mekanda ve zamanda birarada bulunması gerektiğini vurgulamaktadır. Eşdeyişle ergen yaştaki Mustafa Serttaş için savaş sonrasının bu optimal şartları sunduğunu görüyoruz, onun suça itilme sürecini anlamak bakımından bu saptama önemlidir.

Toplumsal Denetim kuramı suçlu olma ihtimali bulunan bazı gençlerin niçin suça bulaşmadıkları noktasından hareket etmektedir. Bu sorunun yanıtı gençlerin geleneğe olan bağları uyarınca suça itilmekten kendilerini alıkoyabilmeleri öngörüsünde yatmaktadır. Görüşe bakılacak olursa gençler geleneğe bağları arttıkça toplumsal denetimi benimsemektedirler. Mustafa Serttaş ve ailesine bakıldığı zaman Dıpkarpaz'daki Kaleburnu köyünden Mağusa'ya göç ettikleri anlaşılmaktadır. Ailenin gelenekle olan bağlarının ne denli sürekli ve tutarlı olduğunu anlayacak veriler cılızdır. Buna rağmen Mustafa Serttaş'ın gelenek ile sağlam denebilecek bir ilişki içinde olmadığını söylemek mümkündür. Tutarlı ve sistematik bir din eğitimi almamıştır. Kendi deyimi ile 'arada besmele çekmek, kendi meşrebince dua okumak' dışında belirgin bir İslami eğilimi, daha önemlisi ahlaki tavrı göze çarpmamaktadır.

Konuya yaklaşırken ele aldığımız kuramlardan biri olan caydırıcılık kuramı, suçun ortaya çıkma sıklığının kanun tarafından suçluya kesilen cezanın netliği, sürati ve ağırlığı ile ters orantılı olarak değiştiğini ileri sürer. Genel ve özgün caydırıcılık diye iki çeşit

caydırıcılık tipi bulunduğundan bahsetmek mümkündür. Genel caydırıcılık suçluları cezalandırmanın suça bulaşma ihtimali olan başka insanlar üzerinde vazgeçirici etkide bulunduğunu varsayar. Öte yandan özgül caydırıcılık kavramı, cezalandırma işleminin halihazırda hüküm yemiş suçlular üzerinde yeni bir suçtan vazgeçirme etkisi yaptığını ima etmektedir.

Caydırma kuramına yöneltilen eleştirilerin başında suçluların akli melekelerden çok duygusal ve güdüsel saiklerle suç işlediği hususu gelmektedir. Dahası kişilerin cezalara dair fikirlerinin sabit olmadığı, aksine zamana zemine göre değişebildiği de gözönüne alınmalıdır. Caydırıcılık, işlenen suçun ağırlığı ile orantılı biçimde oluşturulursa kişi üzerinde etkide bulunmaktadır. Sözelimi çok büyük cezalandırma gündeme geldiği zaman bu durum caydırıcılığı düşürebilmektedir. Ayrıca insanların tehlikeye atılmaya hazır olup olmadıkları konusu da cezadan korkup korkmayacakları üzerinde etkili olabilmektedir. Son olarak cezalandırılma ihtimalini daha az ciddiye alabilen düşük zekalı, deneyimsiz gençler gibi grup veya bireylerin varlığı da caydırıcılık kuramının geçerliliği üzerinde tekrar düşünmemizi gerektirmektedir.

Bazı araştırmacılar teoriye kuşklarını yöneltmiş ve bu söylemin sosyal ilişkilerle sapkın eylemler arasındaki bağı kısmi olarak açıklayabildiği şeklinde eleştiri getirmişlerdir. Teorinin toplumsal normlardan ayrılma için özel bir güdüye gerek bulunmadığı şeklindeki varsayımı eleştiri konusu olan unsurlarından bir tanesidir. Ayrıca teori kişinin normları nasıl süreçle sahiplendiği veya onlardan kopabildiği konusunda da ayrıntılı ve derin bir açıklama getirmekte yetersiz kalmaktadır. Mustafa Serttaş örneğine baktığımız zaman küçük yaştaki cezalandırılma süreçlerinin onun psikolojisinde tahribat yaratma ihtimalini gözününe almamız gerekmektedir. Ancak daha sonraki yıllarda yaşı ilerlediği ve zamanlarda Serttaş cezalandırılmalarından ders alıyormuş gibi bir izlenim vermemektedir. Dolayısıyla caydırıcılık kuramı onun için kısmen geçerli olabilmektedir. Kendisi suç işlediği kimi anlarda çok rasyonel davranabildiği gibi, zaman zaman sezgilerini, karşısına çıkan tesadüfleri kullanarak da ilgili eylemleri gerçekleştirme yoluna gidebilmiştir.

Suç olgusu üzerinde etkide bulunabilen bir başka kuram olan damgalama kuramı, toplumsal kuralları inşa edenlerin sapkın kişi nitelmesini başkaları üzerine uygulama yetkisi bulundurmalarından doğduğunu ileri sürer. Gücü elinde bulunduranlar toplumda kimin suçlu

kimin suçsuz olacağı üzerinde etkindirler. Dolayısıyla sapkınlık kişinin taşıdığı içsel bir özellik olmaktan çok gücü elinde bulunduranların belli kişileri sapkın diye nitelenmesinden doğmaktadır. Damgalama teorisini oluşturan üç ön kabulden bahsedilebilmektedir. İlk kabul davranışlar, özünde sapkın olmadığını belirtmektedir. İkinci saptama suçun, ilgili davranışa toplumsal nedenlerle, özellikle de güçlülerin çıkarları için bağlanan bir etiket olabileceğini ileri sürmektedir. Üçüncü olarak ceza yasası temsilcileri, suçun özelliklerinden çok, suçluların yaş, ırk, ya da sınıf gibi özelliklerinden etkilendiklerini vurgulamaktadır.

Damgalama kuramına göre toplum tarafından suçlu olarak kabul edilmek sapkın bir ben imgesini belirlemekte ve bu imge de ilgili bireyin gelecekte suç eylemlerine bulaşmasını kolaylaştırmaktadır. Howard Becker'ın görüşüne göre damgalamanın olmadığı durumlarda sapkınlık kalıcı hale gelemeyebilmektedir. Becker, görüşlerini ileri sürerken çizgi dışına çıkmayı, daha çok ergenliğin bir tezahürü olarak kabul etmektedir. Ancak rastlantısal şekilde beliren ilk kez suç işleme eylemi, eğer kişi suçlu olarak etiketlenmişse kalıcı bir hale gelmekte ve süreç kişiyi suçun içine çekmektedir. Damgalama kuramının Mustafa Serttaş örneğinde açıklayıcı bir kuram olarak kullanılma ihtimali yüksektir. Serttaş ilk suçlarından sonra suçlu diye görülmüş ve bu etiket suç kariyeri boyunca sürmüştür. Toplumun damgalamasının onun suç işleme sürecinde kalması ile ilinti, bağ ve katkısı olabileceği yüksek ihtimaldir.

Gündeme getireceğimiz son kuram olan gerginlik kuramları, bireylerin sapkınlığa itilmedikçe toplum koşullarına karşı uyum gösterebildiklerini varsayar. Bu fikir demetinin ilk savunucularından bir olan Durkheim bireylerin dileklerini kontrol edemediğimiz süreçler içinde sosyal ve ekonomik çalkantıların başgöstermesi halinde, insanların normal zamanlarda gerçekleştirilmesi güç addedilecek dileklerini gerçekleştirmeye kalkışabileceklerini belirtmiştir. Bu durum ise istikrarsızlık, yabancılaşma doğuracak; toplumdaki intihar vakalarında artış gösterebilecektir.

Merton yabancılaşmanın toplumun gerçekçi olmayan dilek düzeyleri geliştirmesi veya uyumlu davranması için insana baskı uygulaması, gerginlik biriktirmesi sonucunda ortaya çıktığını yazmaktadır. Yabancılaşmanın toplumun belli amaç ve araçlarının neticesi olduğunu savunan Merton'a göre yabancılaşma, kültürel başarı amacı ile yetersiz imkanlar dizisi arasındaki uyumsuzluktan çıkmaktadır. Mustafa Serttaş örneğine dönecek olursak

savaş öncesinin izole ve yoksul yaşam koşulları ile savaş sonrasının sosyal karmaşasının onun suç kariyeri üzerinde belirleyici etkide bulunma ihtimalinden bahsetmek mümkündür. Ama bu sosyal gelişmeler Serttaş'ın yaşadığı çevrede vuku bulmamış olsa idi Serttaş'ın yine de benzer suçlara, benzer şiddette bulaşıp bulaşmayacağını anlayacak bir açıklama ne yazık ki elimizde mevcut değildir. Üstelik gerginlik kuramının ima ettiği ekonomik, sosyal, politik belirsizlik adada sadece belirli bir zaman dilimine yoğunlaşmakla kalmamış, Serttaş'ın daha sonraki yıllarında da olumsuz etkilerini sürdürmüşlerdir.

Yukarıda değinilen öğrenme, damgalama, toplumsal denetim, caydırma kuramları, ve aile, çevre, akran etki ve ilişkileri Mustafa Serttaş'ın kişiliğinin oluşma sürecine katkıda bulunmuş ve onun suça itilmesine yol açmışlardır.

Psikolojik etmenler:

Psikolojik etmenler ile suç arasındaki ilişkilerin açıklanmasına gelindiği zaman bu alanda yaygın bir literatürün yer aldığını daha önce belirtmiştik. İnsanın psikolojik boyutu ile suç arasındaki ilişkileri ele alan bu kanal içinde araştırmacılar; iç çatışma, çocukluk travmaları, bunlara ilişkin süreçlerin altını çizmeye çalışmaktadırlar. Mustafa Serttaş'ın çocukluk ve aile ilişkilerini mercek altına almaya kalkıştığımız zaman onun ihlal ve ihmal edilmiş bir çocukluk geçirdiğini görmekteyiz. Kısaca değindiğimiz Aichorn, Healy ve Bronner, Bowlby gibi psikanalizden esinlenen açıklamalar geliştirmiş kuramcıların önerdikleri teoriler, öne sürdükleri kuramdan çıkarılacak varsayım ve görünümünün test edilebilmesi ile kişinin iç mekanizmalarını açıklamak gibi konularda güçlüklerle karşı karşıyadırlar. Bu nedenle onların kuramlarına ağırlıklı biçimde yer verilmemiştir.

Bu projede suçlu bireyi ele alırken onun bilişsel süreçlerini mercek altına alan bir yaklaşım tarzının psikolojik boyutu aydınlatma konusunda daha kuşatıcı sonuçlar sağlayabileceği varsayımından hareket edilmiştir. Daha önce de değindiğimiz üzere Yochelson ve Simonov (1976) suçlu düşünme örüntüsü örneği olarak somut düşünme, parçalama, kendisini başkalarının yerine koyamama, güven eksikliği, kendisinin iyi bir insan olduğunu düşünme, sorumsuz karar alma, yüksek iyimserlik ve kendisini mağdur olarak algılama gibi, suçlu kafa yapısını tanımlayan 40'in üstünde farklı biçem (stil) ve düşünme yanlışlığı sıralamışlardır. Bahsedilen bu bilişsel tavırlar, Mustafa Serttaş'ın filmdeki tavırlarında gözlemlenebilecek davranışlar arasındadır. Ayrıca denetim odağının yokluğu



kavramını da benzer biçimde onun tavırları arasında görmek mümkündür. Adına denetim odağının yokluğu, gevşekliği veya çelişkili görünümü densin, ne denilirse denilsin, bilişsel alan içinde benzer biçimde Mustafa Serttaş'ın kimi zamanlar denetim odağı problemi yaşadığından bahsedilebileceğini düşünüyoruz. Suçun kaynaklarını araştıran bazı araştırmacılar suçluların dıştan kontrol altında olma eğilimi altında olduklarını, eşdeyişle kendi eylemlerinden sorumluluk almamak gibi bir tavır gösterebildiklerini ortaya çıkarmıştır. Mustafa Serttaş böyle eğilimler gösterse de kimi zamanlar eylemin kaynağını kendisinin dışında bir yerlere bağlama tavrından vazgeçebilmektedir.

Serttaş kimi eylemleri esnasında suça ilişkin davranış ve tutumlarını nötrleştirme veya yüklenme adı verilebilecek süreçlerin fonksiyonundan geçirerek şekillendirmektedir. Nötrleştirmeler, sorumluluğun yadsınması (kişinin davranış ve eylemleri; yoksulluk, ayrılmış anababalar ya da sarhoşluk gibi dış güçlerin sonucudur), verilen zararın küçümsemesi (çok az zarar var), mağdurun yadsınması (hak etmiştir, mağdur değildir), lanetleyicilerin lanetlenmesi (ceza yasa sisteminin eleştirilmesi) ya da yüksek bağlılıklara (örneğin akranlara) seslenme gibi, geçici özürler ya da mantığa bürünmeler biçiminde ifade edilmiştir. Bu eğilim Mustafa Serttaş'ta yoğun biçimde gözlenmiştir.

Nötrleştirmelerin yanısıra bilişsel süreçler çerçevesinde suçluların çevreye karşı düşmanca yüklenme tavrı içinde hareket edebilecekleri de gözlemlenebilmektedir. Düşmanca yüklenme tavrı içinde, suçlular nedensiz saldırganlık ve beyhude şiddet hisleri içinde olabilmekte, çevreden gelen ve net olarak saldırgan denemeyecek kimi davranışları kendileri için tehdit unsuru olarak algılama eğilimine girebilmektedirler. Ancak uzmanların gerek nötrleştirme, gerekse yüklenme kategorisine giren suçlu eğilimlerini suçu oluşturan esas etkenlerin arasında saymanın hatalı olabileceğine dair uyarılarını dikkate alarak bu iki eğilimi Mustafa Serttaş'ın motivasyonlarının merkezi denebilecek bir konumuna yerleştirmekten kaçınıyoruz. Yine de onun davranışlarında empati yoksunluğu sık sık gözlemlenebilmektedir.

Suçlu psikolojisine ilişkin bir başka boyutun onların sorun çözme ve karar verme mekanizmaları ile ilintili olduğunu açıklamalarda belirtmiştik. Bazı uzmanlar suçluları sorun çözme yetersizlikleri bulunan kişiler olarak değerlendirmekte, onları bilişsel yetenekleri zayıf kimseler olarak görmektedir. Oysa bir başka grup psikolog, onların suç eylemini detaylı

olarak planlayabilen akılcı kişiler olduklarını savunmaktadır. İkinci grubun savunduğu fikre göre suçluları davranışlarının gideceği yeri soğukkanlı biçimde planlayabilen ve eğer kendi menfaatleri ile uyumlu olursa potansiyel suç fırsatını değerlendiren kimselerdir. Serttaş kanımızca bu ikinci gruba daha fazla uyan özellikler göstermektedir.

Suçluların psikolojisini açığa çıkarma konusuna eğilen bir başka ekol, bilişsel şema ve yordamların üzerine eğilmektedir. Bilişsel şema, kişinin belli durumlarda ne şekilde hareket edip karşılaştığı şeye ne şekilde yanıt verebileceğine ve eğer öyle hareket ederse nihayetinde nasıl durumlara karşılaşacağına gönderme yapan bir kavramdır. Bilişsel şemaların her biri şahsi olmakla birlikte ilgili kişinin tecrübesiyle, toplumsal ilişki ağlarıyla ve medya vasıtasıyla içselleştirilebilir. Ayrıca ilgili şema bireyin geçmişinde ne denli tekrarlanmışsa o kerte de sağlamlaşır.

Bilişsel alanda yer alan ama daha nüanslı bir başka yorum, ahlaksal gelişim ve suç arasındaki ilişkiyi irdelemeye çalışmaktadır. Suçlularla ilgili olan bu özel bilişsel görüşe göre suçluların 'normal' denebilecek insanlardan farkı, ahlaksal açıdan daha az gelişmiş olmalarından kaynaklanmaktadır. Kohlberg Piaget'e ait olan bilişsel yaklaşımı ele almış, bunun ahlaksal gelişim ile olan boyutunu irdelemiştir. Onun görüşüne göre ahlaksal hükümler üç düzeyde ortaya çıkmaktadır. Bu üç düzeyin her birinde iki altbaşlık halinde karşımıza çıkan ikişer evre bulunmaktadır. Bu evreler sıralıdır ve bireyler bu evreleri zamansal olarak ardışık biçimde tecrübe etmektedirler. Açıkçası sırayla birinden ötekine geçmektedirler. Kohlberg'in ahlaki gelişim evrelerinin birincisi daha alt düzeyde ahlaki davranışlara meyiletme durumunu göstermektedir. Kişi evrelerin ikinci evrenin ikinci düzeyine ulaştığında görece olarak daha ahlaki davranışlar içinde bulunabilmektedir. Bu da içsel veya dışsal nedenlerle evrelerin tamamlanması ve kişinin olgunlaşması ile ilintilidir. Örneğin 1.Düzye'de kişi Gelenek Öncesi Ahlaksallık durumu ile karşılaşmaktadır. Burada yetke (yani otorite) bireyin dışındadır ve akıl yürütme davranışların fiziksel sonuçları üzerine temellenir. Birinci düzeyin birinci evresinde ise ahlaksal davranış somut kurallar üzerine yapılır; ahlaksal standartların içselleştirilmesi söz konusu değildir; kurallara cezadan kaçınmak için uyulur. Açıkçası ahlaka uygun davranış, kurallara uyan davranıştır.

Birinci düzeyin ikinci evresine gelindiği zaman her birey en fazla kazancı kendine ister; başkalarını düşünme yalnızca kişi için ödüllendirici olursa söz konusudur. Ahlaka

uygun davranış, çikara uygun davranıştır. Kişi ikinci düzeeye geldiği zaman ahlaki düşünce ile buluşmaya başlar. İkinci düzeeyde geleneksel ahlaksallık ile karşılaşılır. Burada toplumsal yetke içselleştirilir fakat sorgulanmaz ve akıl yürütme kişinin ait olduğu grubun normları üzerine kurulur. Üçüncü evrede kişi yetkeye (otoriteye) itaat eder ve isteklerine uyar; toplumsal olarak kabul edilebilir standartlar önemlidir. Ahlaklı davranış yetkeye uyan davranıştır. Benzer biçimde dördüncü evrede de yetkeye saygı önemlidir, örneğin toplumsal ve dinsel yetkeler gibi; yasa ve düzene saygı vardır; yetkeye itaat edilir. Üçüncü düzeeyde gelenek ötesi ahlaksallık ile karşılaşılır. Açıkçası bireysel yargı bireyin kendi seçtiği ilkeler üzerine kuruludur ve ahlaksal akıl yürütme bireysel haklar ve adalet üzerine kurulur. Beşinci evrede çoğunluğun görüşü önemlidir. Ahlaksal davranış çoğunluğa uyan davranıştır. Altıncı evrede insanlar, her zaman toplum tarafından konmayan evrensel ahlak ilkeleri temelinde eylemlerinin sorumluluğunu yüklenirler; bireyin kendi seçimi olan ahlaksal ilkeler eşitliğe ve herkes için saygıya dayanır.

Kohlberg'e göre ahlaksal akıl yürütme melekeleri ile ahlaki eylemler arasında sıkı bir ilişki vardır. Örneğin suça bulaşmış bireylerin, birinci düzeeyde yer alan gelenek öncesinde ahlaksallık bölümünde akıl yürütmelerine daha sık rastlanmaktadır. Kimi araştırmalar suçluların normal bireylerle karşılaştırıldıklarında daha alt düzeeyde akıl yürüttüklerine işaret etmektedir. Bu durum Mustafa Serttaş için de geçerlidir. Serttaş, Piaget çizgisinden hareket eden Kohlberg'in, az önce aktardığımız ahlaki gelişim düzeyleri açıklamasına uygun biçimde, ahlaki düşünme ve tefekkür alanında üst düzeylerde ulaşmış gibi gözükmemektedir. Arada sırada ahlaki davranış açısından olgun davranışlar sergilese dahi bu örnekler cılız ve seyrekler. Dışarıdan bakıldığı zaman sanki üst düzeeyde bir ahlaki tavır da gösterebiliyormuş gibi bir izlenim yaratmaktadır. Oysa bu çelişkili davranışlar toplamda ahlaki bir bütünselliğe ulaşmamaktadır.

Bütün iniş çıkış ve ahlaki değişkenliklerine rağmen Mustafa Serttaş karakterinin toplumdaki normları büyük ölçüde ihlal etme cüreti sayesinde toplumun yapısının nasıl olduğuna dair bir resim verme ihtimalini barındırdığını düşünüyöruz. Serttaş hem kendisiyle, hem de etrafı ile alay etmek konusunda uç noktalara dek gidebilmeyi başarmıştır. Alaycılığı ironi değildir, daha doğrudan bir alaydır, hatta Rabelais'in alay ediş biçimini hatırlatacak tona sahip bir alaycılıktır. Böylesi bir alaycılığın doğuracağı sorular toplum ve düşün

alanında değerli başka sorulara yol açabilir. Örneğin, toplumsal ve tarihsel süreçlerin sonunda varolan değerler aşırırsa, yeni değer araştırmasına temel teşkil edecek bağlamları nasıl ve hangi süreçlerle inşa edeceğiz? Bir suçlunun alayı bu bağlamları inşa ederken bize dikkatli olunması gereken nokta ve süreçleri, muhtemel tuzakları, bataklıkların bilgisini bağışlayabilir mi?

### **5.1. Projenin Biçimsel Özellikleri ve Estetik Boyutuna Dair Sonuç**

Sahte belgeselin özellikleri bakımından ele alındığı zaman, Suç projesinin bir sahte belgesel olmadığını ileri sürebiliriz. Çünkü Suç projesinin konusu ve öyküsü sahte değildir. Suç gerçek bir karakter olan Mustafa Serttaş'ı çoğunlukla onun hayat çizgisini takip etmeye çalışarak ele almıştır. Şu halde bir dramatik belgesel olma ihtimali nedir?

Suç projesinin biçiminde belgeseli andıran taraflar bulunmakla birlikte tam manası ile belgesel tanımına girecek bir yapıya sahip değildir. Biçimsel özellikler bakımından filme göz attığımızda belgeseli çağrıştıracak bir stile sahip olma izlenimi vermesine rağmen bünyesinde yeniden canlandırma gibi, (eğer gerçekleşmiş olsalardı, neler yaşanacağını görmemize yarayacak) sahne ve durumlar inşa edildiği farkedilecektir. Ayrıca hikaye çizgisindeki nedensellik ve olayların diziliş mantığı, yapıtı tam manası ile bir belgesel gibi değerlendirmemizi engellemektedir. Bu tip yaklaşımların varlığı nedeni ile filmde belgesel biçiminin yanı sıra klasik sinemanın anlatı özelliklerinin de bulunduğunu, onların yan yana var olduklarını söylemek mümkündür. Mizansen kurma, daha önce yaşanmamış olayları gerçek şahıslarla kurgulama veya gerçek hayatta gerçekleşmemiş bir olayı inşa etme gibi denemelerin varlığı bizi bu sonuca vardırılmaktadır.

Yine de yaşanan gerçekliğe veya hakikate sadık kalma yönünde seyretmek ve seyircide böylesi bir estetik bütünlük hissi uyandırmak bakımından filmin görünür bir çabası olduğunu tekrar vurgulamakta yarar vardır. Anlatılan hikayenin gerçek bir karakter üzerine oturtulmasının ötesinde, filmde gerçek karakterin karşısındaki katılımcılar 'aktör' değildirler. Yan rollerde amatör veya profesyonel aktör kullanmak yerine, mağdur veya fail kim olursa olsun, tüm 'oyuncu-katılımcılar' olayların gerçek kahramanlarından seçilmiştir. Dolayısıyla filmde 'gerçeğin ham hali ile kurmaca beraber kullanılmıştır' demek mümkündür. Bu çaba hakikate ulaşma çabasının daha yetkinleştirilmesi amacıyla gündeme

getirilmiştir. Bu durumda Suç projesinin bir drama belgesel (docu drama) olup olmadığı sorusu gündeme gelmektedir. Drama belgeseller gerçek bir olayı anlatmak için kurmaca biçimini kullanırlar. Suç filmi bu tarife daha yakın durmaktadır.

Suç bir döküdrama (docudrama) tanımına daha yakın gibi durmasına rağmen, yapısı gerçeğin temsil edilmesi sürecinde elde edilen malzemelerin saf biçimde bir araya getirilmesi mantığından ibaret değildir. Varolan sahne ve durumlar, geniş malzemenin arasından birleştirme, ayıklama, yeniden düzenleme, dışarıda bırakma, ekleme süzgecinden geçirilerek ekrana taşınmıştır. Bu strateji çerçevesinde katılımcılara üç şekilde yaklaşmıştır: Mustafa Serttaş'tan başlayarak tüm katılımcılara filmin çekimleri esnasında müdahale edilmemiştir. İkinci şıkta, katılımcılara kısmen müdahale edilmiştir. Üçüncü şıkta ise katılımcılara canlandırmaları veya oynamaları için sahne sunulmuştur. Müdahale edilmiştir.

Bu stratejilerin birlikte kullanılması sayesinde, gerçekliğin temsili ile gerçekliğin daha stilize biçimde filme yedirilmesi sağlanmaya gayret edilmiştir. Daha belirgin biçimde ifade edecek olursak farklı belgesel yaklaşımları bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Bahsedilen melez yönü ile Suç filmi Bill Nichols tarafından ortaya atılan farklı belgesel tarzlarının bazılarını karma biçimde bir arada kullanmaktadır. Nichols'un ileri sürdüğü belgesel tarzları arasından gözlemsel, interaktif (katılımcı), refleksif ve kısmen edimsel belgesel tarzlarının bu filmde yan yana, karma veya iç içe geçecek şekilde kullanılmış olabileceği, birbirleri içine yedirilebilecekleri tarafımızca düşünülmektedir. Bu tarzlardan özellikle refleksif, edimsel ve interaktif (katılımcı) kategoriye girenlerinin içinde zaman zaman kurmaca sinemanın anlatı yapısının izlerine de rastlanabilmektedir. Özellikle filmin interaktif, refleksif, edimsel tarzlara yaklaştığı yerlerde kurmaca sinemanın anlatı tarzının kullanılmış olabileceği gözlemlenebilmektedir. Melez kullanım, karakter ve olayları daha eksiksiz, hakikatli ifade etmenin, anlam ve temsilin bir vasıtası olarak ele alınmıştır.

Suç aynı zamanda sinema sanatının sosyal bilimlerle nasıl işbirliği yapabileceğine ilişkin bazı ipuçlarını barındırmaktadır. Örneğin bu belgeselin sosyal bilim metodolojilerinin elde etmekte zorlanabilecekleri duygusal alanın ifade ve temsil edilmesi gibi anlam yaratma doğrultusunda önemli olabilecek bazı ifade ve temsil biçimlerini bünyesinde bulundurabilmektedir. Duygu, hislerin saptanmasına ilişkin bu metodlar ile sosyal bilimlerin metodlarının beraber kullanılması halinde, sosyal olguların tüm yönleri ile anlaşılması

ihtimalinin artırılabilirliğinden bahsedilebilir. Örneğin bazı genç insanların geleneksel toplumsal düzenle bağlantı kurmada niye sekte yaşadıkları konusu, teorinin açıklamakta yetersiz kaldığı bulanık bir konudur ve daha fazla açıklama gerektirmektedir. İşte sinema sanatının değişik uygulama, biçim ve yöntemleri ile bu bulanık alana daha fazla sokulmak ve (kimi durumlarda bu belgeselde yapıldığı gibi sinema sanatının uygulamalarını çeşitli teoriler ile beraber kullanarak) insan davranışı, duyguları, hisleri ile ruhunu araştırmak daha fazla mümkün olabilir diye düşünüyoruz. Etnometodolojinin yöntemleri bu bakımdan ele alındığı zaman sinemanın yöntemleri ile beraber kullanılacak veya birbirlerine esin sağlayabilecek gibi görünmektedir.

## KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa Yayınları
- Akbal, T. (2009). *Tarihin Uzun Bekleyenine*, Methodos-Kuram ve Yöntem Kenarından, ed: Dilek Hattatoğlu-Gökçen Ertuğrul, İstanbul: Anahtar Kitaplar
- Alexandra, J. (2014). *Phony Definitions*, in F is for Phony, University of Minnesota Press, aktaran Demoğlu.
- Aral Moral, 2014, *Tavuri*, Lefkoşa: Khora
- Bandura, A. (1976). 'Social learning analysis of aggression.' içinde: E. Ribes-Inesta and Bandura (Yay. Haz.), Analysis of Delinquency and Aggression. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, İstanbul: Bilgi Dağıtım.
- Benson, D., and Hughes, J., (1983). *The Perspective of Ethnomethodology*, Londra: Longman
- Bruzzi, S. (2005). *New Documentary: A Critical Introduction* (2. Basım), Londra: Routledge, aktaran Ward
- Buckland, W. (2013). *Sinemayı Anlamak*, Çev: Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Yayım Dağıtım
- C. R. (1999). *Psychology and Crime: An Introduction to Criminological Psychology*. Londra: Routledge, aktaran Maria Ioannou; Canter (ed).
- Canter, D. (2011). *Suç Psikolojisi*, çev: Ali Dönmez, Işıl Çoklar Başer, Meltem Güler, Ankara: İmge
- Cohen, L. E. ve Felson, M., (1979). *Social Change and crime rate trends: A routine activity approach*. American Sociological Review, 44, 588-608 aktaran (Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor.
- Cornish, D. B. ve Clarke, R. V. G, (1986). *The Reasoning Criminal: Rational Choice Perspectives on Offending*. New York: Springer Verlag ile Hollin
- Coulon, A. (2010). *Etnometodoloji* (Çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Küre Yayınları
- Craig, H. and Jane, R. (2018). *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester: Manchester University Press, s 2-6, aktaran Demoğlu.
- Cusson, M., (2001), 'Control: Social.' içinde: N.J. Smelser and P. Baltes (Yay. Haz.), International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences. Oxford: Elsevier Science, 2730-2735 aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor, Ankara: İmge
- Çelickan, P. (2005). *Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği*, Toplumbilim Dergisi, Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı 18, İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Dancyger, K. ve Rush, J. (1995). *Alternative Scriptwriting*, ABD: Focal Press, 2.Baskı
- Dave, S. (2014). *Belgesel*, çev: Ali Nejat Kanyaş, İstanbul: Kolektif
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında Sahte Belgesel*, İstanbul: Doğu Kitabevi
- Donald, R. Cressey, (1962). 'The Role, Theory Differential Association, and Compulsive Crimes', Arnold M. Rose, derleyen Human Behaviour and Social Process: An Interactionist Approach (Boston: Houghton Mifflin Co.) aktaran Becker, Hariciler.

Errol, M. (1989). 'Truth Not Guaranteed: An Interview With Errol Morris' (with Peter Bates), Cineaste, 17:1, Winter aktaran Brian Winston, Gail Vanstone, Wang Chi, The Act Of Documenting, Documentary Film In The 21st Century, 2017, Bloomsbury: New York,

Farrington, D. P. 'Ep'demiology' içinde: Quay, H. C. (Yay haz.) Handbook of Juvenile Delinquency, Chichester: Wiley, (1987). 33-61) aktaran. David Canter, Suç Psikolojisi, 2011, çev: Ali Dönmez, Işıl Çoklar Başer, Meltem Güler, Ankara: İmge.

Farrington, D.P. ve West, O. J, (1990). 'The Cambridge study in delinquent development: A long term follow up of 411 London males.' içinde G. Kaiser and H.J. Kerner (Yay. Haz.), Criminal Personality, Behaviour, Life History. Heidelberg: Springer-Verlag aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor

Garfinkel, H. (1984). *Studies In Ethnomethodology*, Cambridge: UK: Polity Press, Englewood-Cliffs, NJ: Prentice Hall (çalışma ilk kez 1967'de yayınlanmıştır) aktaran Coulon, 2010:22-3.

Gesham, M. Sykes and Matza, D. (2017). 'Techniques of Neutralization: A theory of Delinquency', American Sociological Review, 22 Aralık, 1957, ss 667-669 – aktaran Howard S. Becker, Hariciler – Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması, Ankara: Heretik Basın Yayın

Hall, S. (2002). *Representation-Cultural Representations and Signifying Practices*, 'Representation, Meaning and Language', (ed Stuart Hall), USA: Sage Publications, 5. Edition

Hall, S. (2017). *Temsil – Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, çev: İdil Dündar, İstanbul: Pinhan

Harrower, J., (1998). *Applying Psychology to Crime*. Londra: Hodder and Stoughton aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor, Ankara: İmge

Hirschi, T. (1969). *Causes of Delinquency*. Berkeley, CA: University of California Press aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor, Ankara: İmge

Hoffman, M. L., (1984). 'Empathy, social cognition and moral action.' içinde: W. Kurtines and J. Gerwitz (Yay. Haz.), Moral Behaviour and Development: Advances in Theory, Research and Applications. New York: Wiley aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor, Ankara: İmge

Howard S. Becker, (2017). *Hariciler – Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması*, Çev Şerife Geniş, - Levent Ünsaldı, Ankara: Heretik Basın Yayın.

Jackson, C ve Foshee, V. A., (1998). *Violence-related behaviours of adolescents: Relations with responsive and demanding parenting*. Journal of Adolescent Research, 13, 343-359 aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor, Ankara: İmge

James, M. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur*, İstanbul: Oğlak Yayınları

Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: İthaki

Konigsberg, I. (1997). *The Complete Film Dictionary*, second Edition, USA: Bloomsbury publishing.

Kristin Thompson, David Bordwell, 1994, *Film History*, New York: McGraw Hill

Kuhn, A. (2007). *The Cinema Book*, Pam Cook (ed), London: BFI, 3rd edition.

Macdonald ve Cousins, Macdonald, Kevin ve Mark Cousins, (1998). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, Londra: Faber and Faber, aktaran Saunders



Merton, R., (1969). 'Social Structure and Anomie.' içinde: D.R. Cressey and D. A. Ward (Yay Haz), Delinquency, Crime and Social Process. New York: Harper and Row, 254-284 aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor, Suç.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Hayalperest Yayınları: İstanbul

Milevska, S. (2007). 'Olduğu Gibi Anlaşılamayan Direniş', Gayatri Chakravorty Spivak-Köklerim Her Yerde Yurdumdayım Ben!, Çev: Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, aktaran Kirel, İstanbul: İthaki

Moffit T. E., (1993). *Adolescence –limited and life course persistent anti social behaviour: A developmental taxonomy*. Psychological Review, 100, 674-701'den aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor, Ankara: İmge

Mustafa Serttaş ile Şahsi Görüşme, (2015). *Röportaj*

Nichols, B. (1989). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press

Odabaş, B. (2013). *Üçüncü Sinema*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Pharo, P., (1984). 'L'ethnomethodologie et la question de l'interpretation' (*Etnometodoloji ve Yorum Problemi*), Argumements ethnomethodologiques. Problemes d'epistemologie en sciences sociales (vol 3), Paris: CEMS-EHESS, 1984, s.145-169.

Ray, M. (2017). *The Cycle of Absistence and Relapse Among Heroin Addicts*, Social Problems, 9, (Güz, 1961), s. 132-140. Aktaran Howard S. Becker, Hariciler, Ankara: Heretik Basım Yayın

Shiel, M. (2006). *Italian Neorealism: Rebuilding The Cinematic City*, ABD: Columbia University Press

Smith, D. A. Ve Paternoster, R., (1987). *The Gender Gap in Theories of Deviance: Issues and evidence*. *Journal of Research In Crime and Delinquency*, 24, 140-172, aktaran Canter (ed), Maria Ioannou ve Shannon Vettor, Ankara: İmge

Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*, Çev: Ahmet Ergenç, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ward, P. (2005). *Documentary: The Margins of Reality*, London: Wallflower

Williams, L. (1993). *Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary*, *Film Quarterly*, 46. Cilt, 3. Sayı.

Winston, B., Vanstone, G., Chi, W. (2017). *The Act Of Documenting*, *Documentary Film In The 21st Century*, New York: Bloomsbury

Yavuz, Hilmi. (2010). *Alafrangalığın Tarihi*, 'Aydınlanmanın Tarihi', İstanbul: Timaş, 2. Baskı